

ДЕВЕДЕСЕТЕ: ФОРМАЛИЗАМ ФИГУРАЦИЈЕ

- Фигурација деведесетих није стлски јединствена тенденција него низ изразито индивидуалних изјава и идиома, које повезује слична атмосфера својствена духу тог времена. Претежно уздржана, индиферентна и депресивна, фигуративна дела указују на стања отуђености, усамљености, изолованости појединца у савременом свету, на његова осећања меланхолије, апатије, страха. Примери израженијег друштвено ангажованог, критичког става су у српској уметности тог времена ретки и обично проткани цинизмом, иронијом, хумором.
- Пројекат „Урбазона – Енергија 93“ представља типично београдски контракултурни феномен као знак стања свести неколицине уметника и њиховог грчевитог напора да се одупру неподношљивим социополитичким и културним приликама у Србији почетком деведесетих. Била је то директна негација патетичне, утилитарне, фолклорне и реакционарне уметности „нове деснице“. Пројекат, чији је идеатор био **Миомир Грујић Флека**, подразумевао је различите манифестације и неколико изложби одржаних у Галерији Дома омладине (1993), које су окупиле низ аутора различитих језичких опредељења: почев од представника „нове београдске скулптуре“ Добривоја Крговића, преко Миомира Грујића, Саше Марковића, Даниела Глида, Јелице Радовановић, Срђана Ђилета Марковића и будућих аутономиста Уроша Ђурића и Стевана Маркуша, до мултимедијалних уметника Дејана Анђелковића и Владимира Перића Талента. Поменути ауторима, чије склоности у домену визуелног једва да су имале додирних тачака, заједничко је било основно егзистенцијално становиште изразито урбаног карактера и отклон према доминатном социокултурном контексту. Због тога је њихова позиција на домаћој уметничкој сцени деведесетих била маргинална.



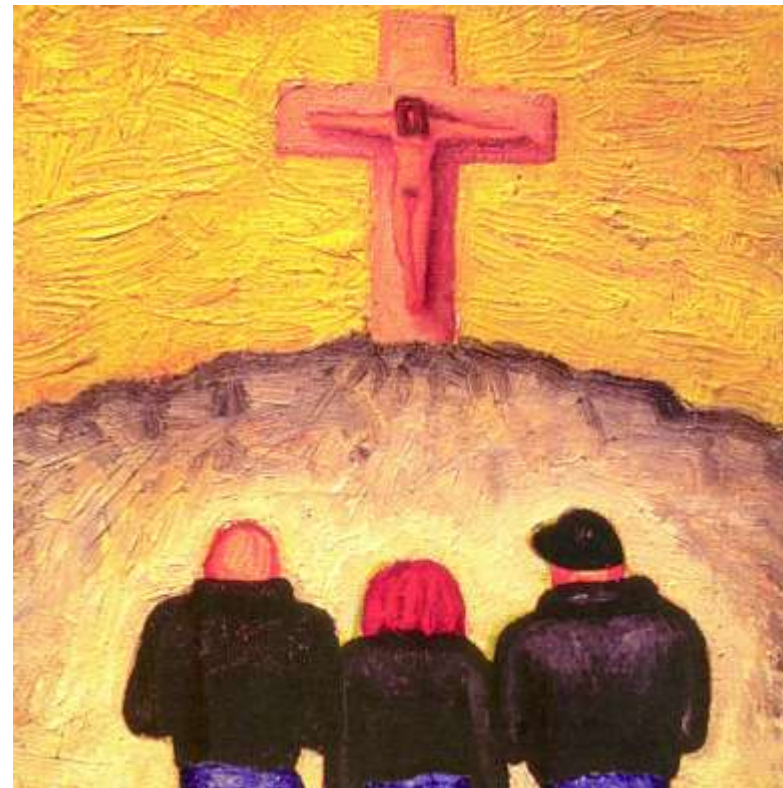
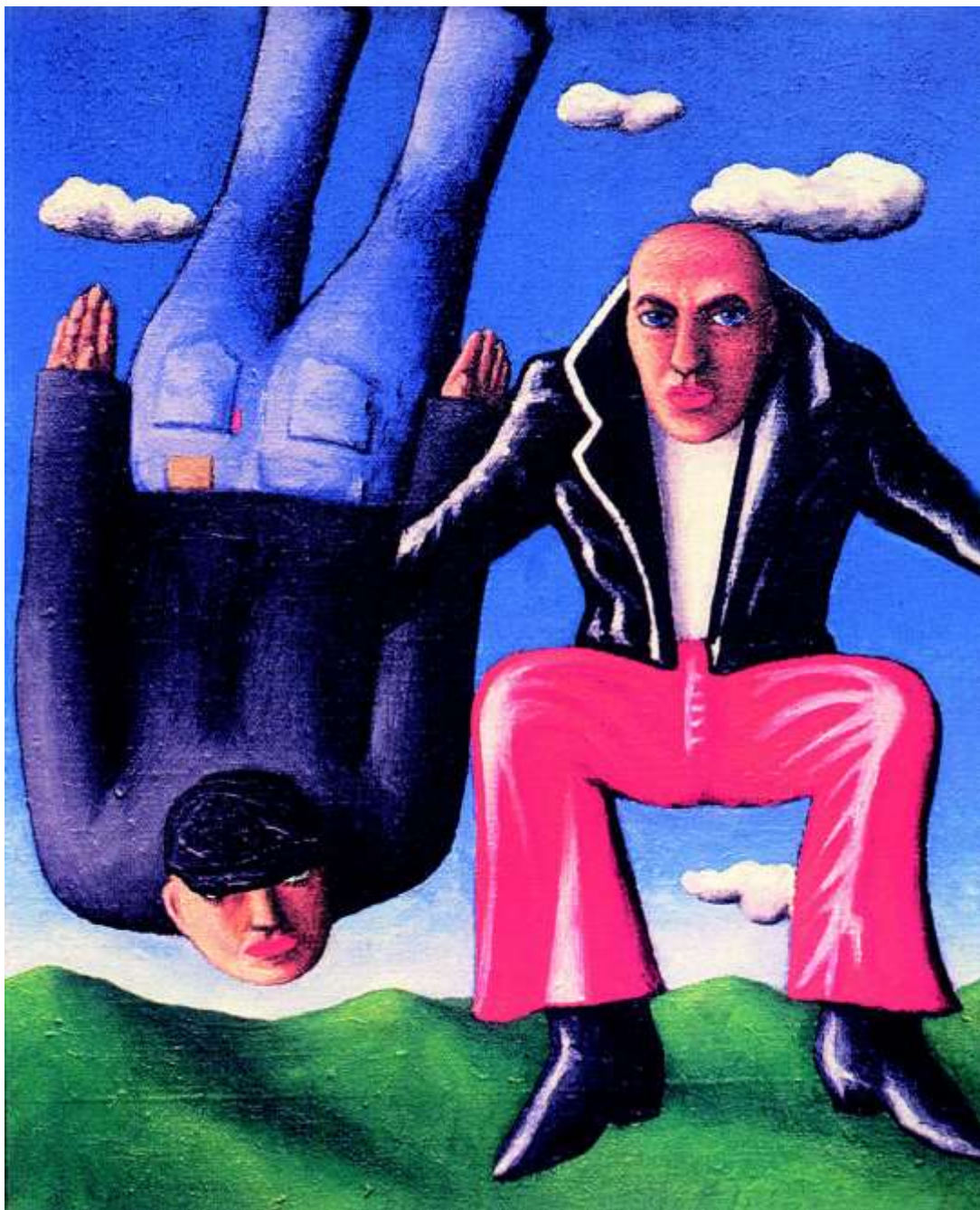
Идеолошку суштину феномена „Урбазона – Енергија 93“ програмски је дефинисао **Миомир Грујић**:

„Реч је о креативној енергији која припада посебном културном простору обележеном урбаним сензибилитетом [...] рачуна се на проширену свест и способност идеја да комуницирају са захтевима савремених цивилизација [...] Реч Урбазона је нека врста свесне дистанце од истрошених, изабљених појмова као што су модерна уметност, постмодерна, авангарда, *underground*, алтернатива [...] чији су садржаји и значење, захваљујући разорном дејству постојећих околности на овом терену, потпуно уништени или бар учињени непримењивим [...] Замишљен као сабирни центар креативних енергија, као место окупљања и азил за све идеје и изражајне форме које у владајућим околностима не наилазе на разумевање и остају без шансе за излазак на јавну сцену, пројекат Урбазона тежи промоцији таквих идеја и аутора, а такође и анимацији нових, потенцијалних учесника, па коначно и шире културне јавности [...] методе деловања и стратегија покрета нису ни протестни, ни ламентни, ни директне конфронтације, ни банални сукоби, већ неопозиво, опипљиво и учестано доказивање постојања свих вредности за које се покрет залаже. Без намере да ауторе окупљене око пројекта мистификује и проглашава за урбану елиту, покрет Урбазона износи на јавну сцену њихове идеје и рад као примере стваралачке праксе која по својим думетима показује способност прикључења на савремене токове у стваралаштву“.



Урош Ђурић и **Стеван Маркуш** године 1994. потписују и објављују програмски текст ***Манифест аутономизма***, у којем афирмишу „лични принцип као врхунски принцип аутономизма“. Стога ову двојицу уметника треба схватити као аутономне ауторске личности, а не као носиоце неке тенденције или заједничке идеологије уметности. Њихови први заједнички наступи имали су кључну улогу у обнови фигурације и њеном преусмеравању ка тематским и симболичким својствима, карактеристичним за духовну климу раних деведесетих. Оно што Ђурића и Маркуша чврсто повезује јесте истакнуто место и доминантна улога аутопортрета у њиховим представама. Разлоге том истицању *ега*, Ђурић објашњава речима:

„Стављањем себе у позицију носиоца радње, избегавате неодређености или оправдање трећег лица за изнете идеје, постајете иконографски приказ сопственог мисаоног склопа, најочигледнији и најаутентичнији. Аутобиографско у том случају [...] представља дијалог с различитим поставкама у окружавајућем контексту путем изношења сопствених идеја и искустава и давања могућих одговора том окружењу“.



Аутопортрет у Ђурићевим сликама, као што су ***Два највећа српска сликара у бришућем лету*** (1990/91) и ***Урош, Славица и Стеван на Голготи*** (1992), није приказ спољашњег изгледа уметниковог лика, него је тај изглед третиран као знак, типичан изглед који припада младој урбаној генерацији. Начелно, то је приказ који упућује на фантазме, психолошке пројекције и, чак, младалачке комплексе, које аутор без задршке открива. На тај начин он превазилази ниво стварносног (реалног) и досеже стадијум ониричног (надомак надреалног).



У складу са генерацијским припадништвом, Ђурић је фанатични приврженик рока (свирао је у панк бенду *Урбана герила*) и био пасионирани поклоник *underground* стрипа и америчке жестоке прозе (Буковски, Бероуз и др.). Отуда произилазе поједини иконографски мотиви и нарочито атмосфера, које Ђурић дубински прерађује у свој особени сликарски идиом прожет црним хумором, иронијом и цинизмом. Свестан те модификације полазних извора, Ђурић апострофира да његово сликарство није само рефлекс субкултурних стереотипа и инсистира на еминентно уметничким поводима и референцијама значења у својим сликама.



Своје сликарство Ђурић је сматрао једном врстом „учене уметности“ у којој, осим лако читљивих спољашњих експресивних и аутобиографских црта, треба видети и разумети дубље културне слојеве и историјскоуметничку ерудицију, који су испољени у директним или индиректним цитатима и понављањима с разликама. Томе у прилог говори слика ***Летећи аутопортрет с Милициним планинама, Берниковом фабриком и супрематистичком равницом*** (1994).

Каснија дела, осим однегованих ликовних (пиктуралних) својстава и квалитета, поседују елементе из којих произилазе захтеви за менталним читањем значења призора. У њима је говор знакова мање евидентан и више елиптичан, а испод предметно читљивог слоја крију се заплети фиктивног и закључци мисаоног. Доминантан мотив је фронтално постављена фигура која је, уз друге иконографске детаље, изведена из позних, постсупрематистичких Маљевичевих дела. Да би нагласио ту менталну компоненту свог сликарства и учинио га прихватљивим елитној и софистицираној локалној публици којој се примарно обраћа (а чији су представници присутни у његовим портретима), Ђурић је своја новија дела опремио златним рамовима, који појачавају иронијски ефекат, а истовремено сликама дају карактер престижног естетског објекта. Уочавајући у тим делима спрегу предложака високе и масовне културе, критика је нагласила да је у Ђурићевом сликарству дошло до попуштања тензије, отупљивања критичке оштрице.



И док Ђурић свој представни репертоар зауставља на граници ониричног (ретко га прекорачујући), **Стеван Маркуш** без уздржавања залази с оне стране могућег, улазећи у подручје фантастичног сликарства и реторику надреалног. Он приказује свој идеализовани лик усред надреалних пејзажа, понекад уз присуство неког хибридног бића. Поглед његових изразито плавих очију делује крајње сугестивно, понекад застрашујуће на посматрача, док израз лица сугерише различита психолошка стања (бес, запрепашћеност, ужаснутост, зачуђеност итд.). У дубљи, лични подтекст ових енигматских наратива (***Без назива*** и ***Аутопортрет*** 1994) тешко је продрети, али је евидентна потреба њиховог творца за креирањем субјективне исповести, својствене уметницима више генерација суочених са мучном реалношћу постојања.



Срђан Ђиле Марковић на уметничку сцену ступа крајем осамдесетих година, но најинтензивнији период његове сликарске активности одвија се током деведесетих година, упоредо са деловањем у домену рок музике, стрипа, илустрације, радио новинарства, ликовне критике, филма и глуме, те програмима мултимедијалне трупе *Супернаут*, коју је основао заједно са глумицом Соњом Савић. По типологији, Марковићево ликовно стваралаштво припада сликарству фигуративне представе, заснованом на примени визуелних стереотипа пореклом из масовних медија, превасходно америчког *underground* стрипа и илустрације. Језичке елементе ових предлогака Марковић трансформише у „лоше“ сликарство, са парадоксално однегованим мануелним сликарским поступком високих естетских стандарда. Таквим приступом, он потенцира чињеницу да чак и када задржава мануелни поступак, савремено сликарство није резистентно на мотиве настале у иконосфери популарне културе. Стога најближи историјски извор његовог типа представе јесте европска наративна фигурација шездесетих, иако сам Марковић као своје идејне узор наводи немачки социјални реализам „Нове објективности“ двадесетих и савремени калифорнијски *underground*, у који је имао прилику да стекне непосредан увид током боравка у САД.



Ипак, то су само формална исходишта и особине Марковићевог сликарства, у које он уводи садржаје кризне реалности домаће средине, којој се примарно обраћа сликама: ***Забав*** (1990), *Viva Yugoslavia* (1995), *Комесар* (1996), *Дечја слика* и ***Ноћ*** (1999).



Своје сликарство овај уметник сматра друштвено и политички ангажованим, али не у смислу позитивне трансформације средине. Карикатуралним и гротескним метафоричким сценама Марковић извргава порузи вредносни поредак слоја „нових богаташа“ и других девијација на којима се политички режим деведесетих заснива и на које се ослања. Једино ефективно што Марковић може томе да супротстави јесте његова индивидуална бунтовна егзистенција, до краја одана и посвећена уметности и култури *undergrounda*, задржавајући статус урбане алтернативе.

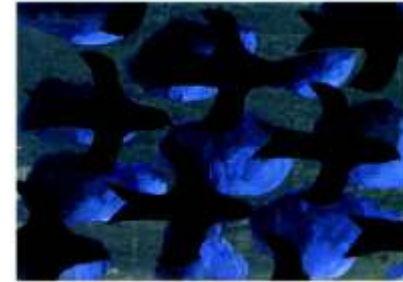


Предраг Нешковић у деведесетим наставља да елаборира типично постмодернистичку цитатну и симулирану „лошу слику“ артикулисану током претходне деценије. Поједине теме дела из циклуса *Гоблени* (1990/91) изведене су из готових предлога. Као својеврсни сликарски редимејд мотив Предићеве ***Косовке девојке*** (1990), Нешковићево дело реферира на реактуелизацију патетичних националних митова и њихових многоструко кобних последица. Томе у прилог говори његово иронично, хуморноо, софистицирано псеудопаланачко реинтерпретирање великих тема, које представљају светиње националне културне баштине. Посматрана са извесне хронолошке дистанце, поједина дела из циклуса *Гоблени* могуће је тумачити као Нешковићева крајње озбиљна изјашњења о приликама и психозама датог историјског тренутка, саопштена језиком пародије.

То је по критичким и моралним ефектима имало далекосежније, чак разорније консеквенце него декларативнија, али ефемерна испољавања социополитички ангазоване уметности. Сликама митолошке и историјске садржине Нешковић одузима могућност идеолошке манипулације, изводећи их у маниру намерне тривијализације њеног симболичког потенцијала. Управо том стратегијом свесне карневализације слика, он исказује презир према свему што у медију сликарства може да подлегне дневнополитичкој злоупотреби.



Почетком деведестих настаје и Нешковићев циклус ***Ратнички период*** (1991/92) са мотивима призора и реквизита рата виђених и представљених кроз намерно наивну стилистику. Готово сви радови из ове серије изведени су у техници акрила на папиру, на крајње штури и оскудан начин који несумњиво указује на психолошку депресију овог, иначе емотивно уздржаног, уметника.



Нешковићев ратни циклус функционише као својеврсни етички коректив српског друштва деведесетих и један је од најузбудљивијих сведочанстава тадашњег стања духа.

После 1993, Нешковић уводи у репертоар својих уметничких захвата поступак прилагођавања редимејда. Нађени предмети су делимично модификовани и уграђени у сложеније, у основи наративне и алегоријске тематске целине. У питању су „опросторене слике“, тродимензионални просторни аранжмани приказани на изложби *Објекти и декор слике* у Галерији СКЦ-а 1993.



Биљана Ђурђевић ступа на уметничку сцену крајем деведесетих, а самосвојну позицију унутар фигуралне струје класичног изведеног сликарства стиче захваљујући специфичној тематици која излази из домена локалног традиционализма, као и осећању неспокојства, језе и мучнине које буде њени призори. Рана слика ***Стоматолошко друштво*** (1997–1999) представља групни портрет мушкараца лишених карактерних црта лица, али са идентитетом еснафа који је наведен као зубарски, мада једнако може да буде и месарски. Мушка тела као да се надвијају над посматрачем и еманирају неку врсту статичне, пасивне агресије, која имплицира насиље у доминантно мушком свету. Слика представља лични исказ младе жене у друштву, које због доминантно маскулиних манифестација генерише осећање перманентног страха и угрожености.



Привидна техничка и медијска конвенционалност сликарства Биљане Ђурђевић само је спољашња фасада представљања субјективне перцепције једног од горућих проблема савременог друштва на крају 20. века. Ово сликарство, ни реално ни надреално, ни стварно ни фикционално, својим нагим или чудно костимираним ликовима (*Последњи дани Деда Мраза* 2001), личи на сцене неког „театра суровости“. По сензибилитету и светоназору, оно припада времену и приликама свог настанка, а проистиче из спознаје опасности живљења данас и овде. Отуда проистиче сугестивно, готово алармантно психолошко дејство ових слика. Истовремено, оне одају знатну историјскоуметничку и литерарну ерудицију ауторке, као ехо „великих прича“ које је сликарство неговало у прошлости.

ЭКСПОНЕНТИ „ГОВОРА У ПРВОМ ЛИЦУ“



Током деведесетих некадашњи носиоци нове уметничке праксе седамдесетих настављају своју активност у домаћем или међународном контексту, уверени у оправданост „говора у првом лицу“ као начина проблематизације горућих питања епохе.

Радомир Дамњановић Дамњан 1996. у београдској Галерији „Звоно“ изводи перформанс ***Велика мртва природа*** (1996) од стварног воћа и поврћа прекривеног жутим пигментом, а ова акција била је праћена музичком нумером Глена Милера.



Потом у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ Дамњан 1997. демонстрира један специфичан начин сликања на површини картона дужине неколико десетина метара. Поступком сликања парафразира искуство полоковског *drippinga*, али га преусмерава у специфични жанр сликарског перформанса. Дамњан се овде служи елементом мрље као својим карактеристичним и константним мотивом (на платну, предметима, лицима) и артикулише „**нови поентилизам**“. То је терминолошка ознака која реферира не само на примењивани технички поступак, већ и на темељно схватање сликања као постојања. Овим специфичним видом *body paintinga* Дамњан превазилази дисциплинарне оквире сликарства и, истовремено, прави искорак у реалну животну ситуацију, у којој се сликање подудара и поистовећује са постојањем.



Ера Миливојевић у деведесетим наставља да се користи језичким формама и радним поступцима нових уметничких пракси седамдесетих (перформанс, фотографија). Још током осамдесетих он реализује рад *Слике промена*, а назив и основни принцип овог дела – систем и антисистем уметничког мишљења, остаће карактеристични за сва његова каснија дела. Као у шаху, чије принципе настоји да прилагоди и уведе у уметност, Миливојевић је свестан да у њој постоји потенцијално бесконачан број могућности, форми и техника изражавања. Ипак, за разлику од шаха, у уметности су све солуције легитимне и ваљане, у основи неизвесне, непредвидиве, али ипак условљене интерним правилима које утврђује уметник. У питању је схватање уметности као игре, али озбиљне егзистенцијалне игре.

Боравећи током деведесетих у Београду, родном Ужицу, Лондону, Фиренци и Љубљани, Миливојевић малом камером снима мноштво фотографија величине и изгледа разгледнице, које су лишене естетских својстава. Као трагови минулих догађаја, личних успомена и интимних извештаја аутора, оне у једном часу постају „залихе слика“, које Миливојевић аранжира, урамљује и креира циклус ***Метрополе*** (1998), поништавајући конвенцију културног центра и периферије.



Током деведесетих Миливојевић је носилац специфичне „индивидуалне митологије“, где га животне околности наводе да артикулише једну врсту понашања као непрестаног перформанса. Рад **Човек као машина – машина против човека** (1999) представља уметничку верзију заштитних мера, које су становници Србије свакодневно практиковали у животним и радним амбијентима током НАТО бомбардовања.



Неша Париповић средином деведесетих година изводи неколико зидних инсталација у галеријским просторима. Привидно минималистичког изгледа, то су радови комплексног, мултимедијалног или техно-медијског карактера (*Лева страна рама* 1995, *Између црвеног и плавог* 1995/96, *Звучна страна квадрата* 1996, *Пресек зида* и *Хоризонт* 1997). Париповић у тим инсталацијама поново почиње да слика, али поступак сликања (цртања, прављења инсталација) изводи на зиду уместо на платну и не служи се четком и бојом. Па ипак, коначни резултат је специфична слика, тачније слика-инсталација у примарном, елементарном стадијуму. Таква слика заснована је на основним геометријским формама (квадрат, правоугаоник, круг, ромб, троугао) уписаним директно у зидну плоху. Геометријске форме удружене са предметима (фрагмент сликарског оквира, дрвена мотка, комади огледала и провидног стакла, затегнута челична жица која производи звук) дају овим радовима карактер просторне инсталације. Удружене, ове узајамно различите дисциплине доводе слику до метафизичке границе материје, звука и смисла са циљем „редефинисања сликарства“. Резултат није слика као материјални објект, него догађај сликања (цртања, прављења инсталација) на великој површини галеријског зида, на којем дело привремено траје до затварања изложбе, када физички нестаје. Ефемерни карактер дела наставак је процесуалности рада својствене уметности концепта.



Раша Тодосијевић током деведесетих објављује књигу *Приче о уметности* (1992), покреће пројекат *Приватно-јавно* (1993) којим, помоћу експоната иностраних и домаћих уметника у личном власништву, демонстрира модел виртуелног Музеја савремене уметности као коректив постојећих, локалних музејских институција и вредносних критеријума. Затим изводи неке од својих антологијских инсталација из серије ***Бог воли Србе*** (1992–1998) и низ других провокација, којима денунцира све потенцијалне профитере домаћег света уметности. Иронија усмерена ка демистификацији предрасуда и лажних вредности домаћег, али и свеукупног света уметности јесте садржај Тодосијевићевих уметничких интервенција изведених класичним ликовним техникама, које су примењене на неканонски начин како би се све класично и канонско довело у питање.



Током деведесетих Тодосијевић се фокусира на проблематизовање питања ангазоване уметности кроз употребу готових предмета аранжираних у инсталације, које у основи имају форму свастике као симбола нацизма. Текст у склопу тих инсталација исписује на намачком језику и то готицом, као и назив рада **Бог воли Србе**. Читав овај сценарио очита је уметничка пародија на тезу о Србима као „небеском народу“ и свему што је с тим у вези у годинама националне и националистичке еуфорије било уведено у дневнополитички оптицај, чему ни одређени уметнички кругови и институције нису одолели. У кризним, ратним, транзицијским приликама Тодосијевић реактивира питања политичности уметности и уметника, а одговор на та питања налази у искошеном, ироничном погледу као неотуђивом праву уметника да се одупире стварности какву не прихвата. Међутим, Тодосијевић ни уметност, чак ни сопствену, не идеализује, јер зна да је и домен уметности подручје не само принципијелних, већ и посве приземних конфронтација и поларизација. Стога једину сатисфакцију налази у чину учешћа у духовним и уметничким изазовима тренутка.



После дефинитивног одласка у иностранство **Марина Абрамовић** се повремено укључује у збивања на домаћој уметничкој сцени. Њеном наступу у централном павиљону и тријумфу на Венецијанском бијеналу 1997, претходио је крупни културнополитички скандал у домовини. Њено већ прихваћено именовање за представницу („треће“) Југославије у националном павиљону било је поништено и онемогућено интервенцијом једне утицајне интересне групе, а у циљу промоције сликара Војислава Станића. На позив Ђермана Челанта, главног уметничког директора Бијенала и аутора изложбе *Будуће, садашње, прошло* приређеној у централном павиљону, Абрамовић је не само превазишла ову непријатну ситуацију, већ и освојила велику премију ове манифестације коју традиционално додељује међународни жири. Награду је добила за спектакуларни мултимедијални пројекат ***Балкански барок*** (1997), који је представљао спој перформанса, инсталације и видео пројекције у трајању од шест и по сати.



Рад је називом, сценаријем и утиском збивања, симболиком и значењем обележио једну историјску, тешку и кризну епоху, која је била повод његовог настанка. У тексту каталога Венецијанског бијенала 1997, Абрамовић је објавила текст у вези са значењем рада, бизарну причу о томе како се на Балкану убијају пацови, односно о методу помоћу којег се пацов трансформише у вука и постаје вукацов (вук-пацов).

Цео тај ритуал приказан је на лицу места, уз истовремене визуелне пројекције лика уметнице и ликова њених родитеља на великим екранима, праћене драматичним светлосним ефектима, као и неподношљивим смрадом гомиле животињских костију које је Абрамовић, седећи усред исте, у грчу и плачу чистила великим металним четкама, док су се стравични звуци и крици проламали сценским простором. Аутобиографско и наиндивидуално, интимно и историјско, приватно и јавно, реално и фикционално, узвишено и мучно, као и низ других опозиција које значење овог рада генерише, чине његову поруку. Оно по атрибуту „балкански“ наводи на (површни) утисак да је реч о локално/регионално условљеном, а заправо се ради о универзалном уметничком исказу о егзистенцијалним стварностима у злом времену безбројних индивидуалних и колективних патњи и суноврата.

За Марину Абрамовић, *Балкански барок* је метафора која реферира на ирационалност типичну за Балкан као место укрштања и мешања опречних култура. Те контрадикторности својствене природи људи са подручја Балкана, стране су људима из других средина. Барокност ума Балканаца указује на стање преплитања веома јаких емоција: љубави, страсти, нежности, мржње, страха, секса и срама.





Балинт Сомбати у перформансу *Заставе* (1993, 1995) оживљава славу заставе СФРЈ, свенационалног симбола Титове ере, кроз неколико слетских вежби, а потом уз помоћ усијане пегле прогорева звезду петокраку. Затим је властиту крв из епрувете пролио на подручје Балкана на мапи Европе.

У његовом перформансу *Раскршћа* (1998) учествује особа која из ватреног оружја пуца у зид вршачке галерије, остављајући на њему „отворене ране“ као последице овог, у исти мах брутално реалног и симболичког чина, на основу којег галерија поприма својства или потенцијал стварног ратишта. У немогућности успостављања цивилизоване људске комуникације метак постаје средство говора, комуницирања. Овај перформанс је *temento* страдалницима свих историјских трагедија.



Милица Мрђа Кузманов била је аутор пројекта *Ex nihilo* „Перформативне групе за продукцију нове стварности“ (1992). Заједно са другим уметницима, писцима, филозофима и грађанима, она је уприличила у Новом Саду улични колективни перформанс, који се састојао из низа симулација дадаистичких жанрова и *ad hoc* смишљених и изведених акција, који су били посвећени успомени на седамдесету годишњицу појаве „југо-даде“ и њеног зачетника Драгана Алексића. Реч је о покушају да се изнова оживи дух и удахне душа манифестацијама побуне историјске даде, као активистички израз и обрачун са лажним вредностима и митовима.



Ненад Рацковић је мултимедијални уметник млађе генерације, алтернативног става и маргиналне позиције на београдској уметничкој сцени деведесетих. Његово укупно деловање превазилази домен ликовних дисциплина, а подразумева глумачке улоге у позоришту и филму, ауторске радио емисије, док се само живљење одвија на ивици ексцеса, конфликта, чак и самодеструкције. Такав профил уметничког деловања и испољавања, као и укупна животна енергија чине га посебним феноменом београдске уметничке сцене.

Рацковићеви уметнички радови показују да он поседује сазнања о историјским авангардама и поставангардама. Томе у прилог говори примена низа решења, од принципа дословног или модификованог редимејда до (де)конструкције објекта који, иако привидно геометријског изгледа, носе одјеке дадаистичког, неоодадаистичког и флуksусовског искуства. Оно се испољава у статусу уметничког дела као руине.



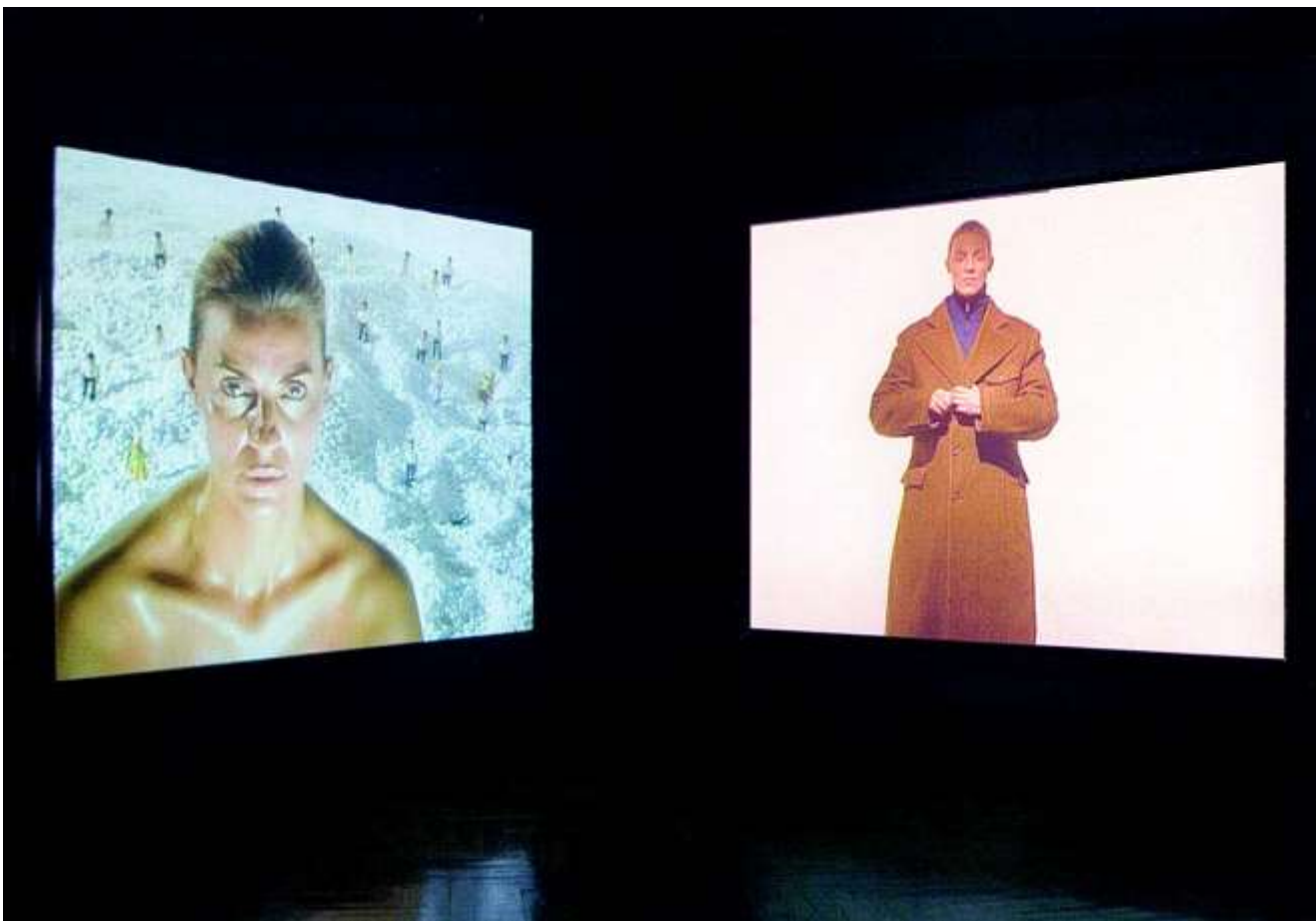
Крајња недотераност, незграпност, понекад и недовољна артикулисаност материјалне изведбе дела, спасава Рацковићеве творевине од западања у преестетизованост. Такво недотерано и недовршено стање рада последица је уметничког темперамента, који му не допушта ни трен концентрације. Такође, он за обликовне операције у које се упушта нема потребна техничка знања, но то надомешта потенцираном експресијом, намерним драстичним нарушавањем законitosti пластичког склопа форме доведене до самог руба опстанка уметничке творевине (*Постмодернистичко срање* 1991). Зато је пре него у конкретним објектима, Рацковић сугестивнији у перформансима, у оквиру којих испољава своје склоности ка театрализацији и изузетне телесне потенцијале. У њима постиже неопходни ниво језичке идентификације, кроз уметнички „говор у првом лицу“ као знаком тежње поистовећивања уметности и живота.

„РЕЛАЦИОНА ЕСТЕТИКА“

Неуобичајена интересовања и потпуно нестандартне продукције **Тање Ристовски** демонстрирају непостојани, неодредиви и неухватљиви изглед и природу уметности при крају деведесетих. Томе у прилог говоре њени радови, почев од антиформне ***Вулгаме*** (1996), огромне погаче од стотину килограма хлебног теста на тлу бечке галерије,

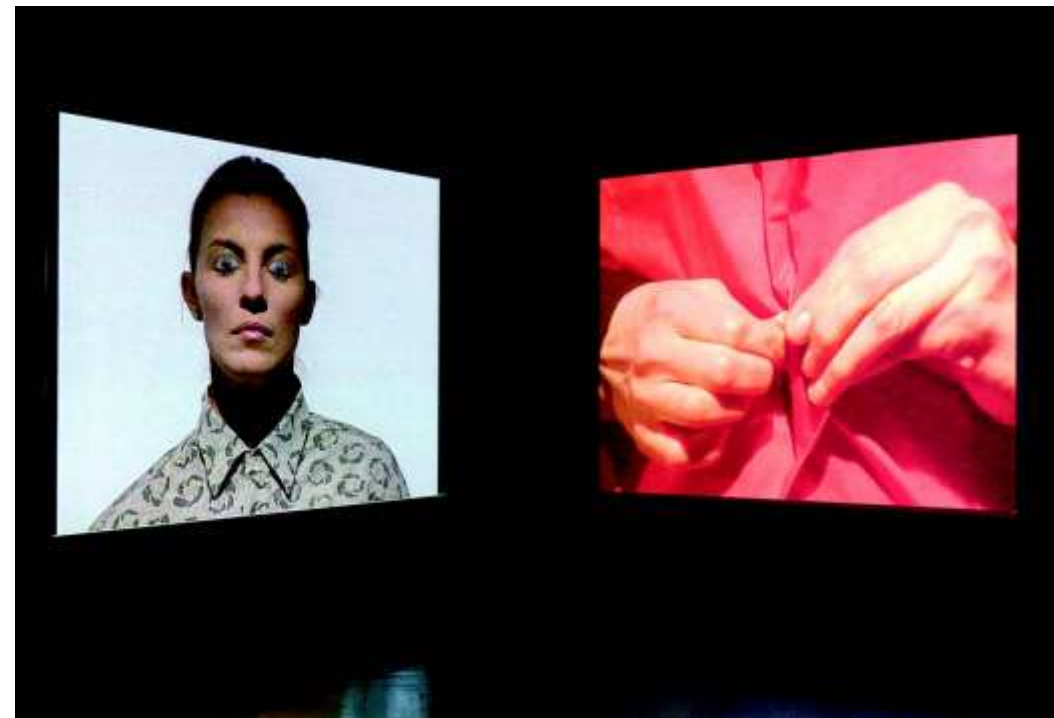


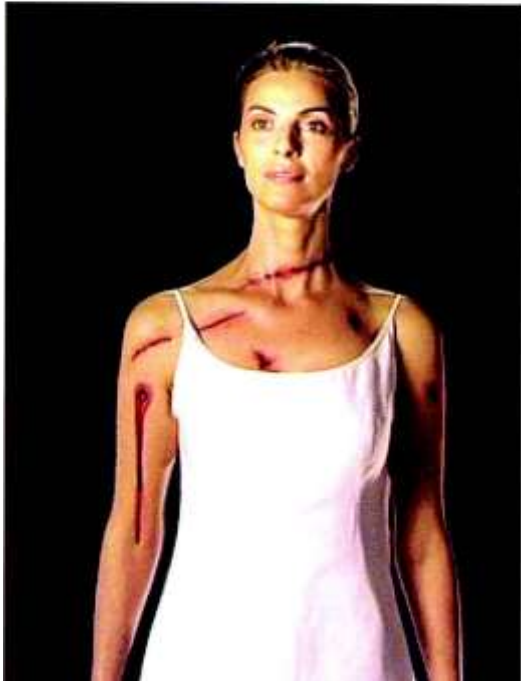
преко формално савршено индустријски израђених челичних елемената рада *Микадо* (1997), до мултимедијалне инсталације *Идиосинкразија* (1999), којом је заједно са Весном Весић учествовала на изложби *dAPERTutto* на Бијеналу у Венецији. Принцип синестезије демонстриран у раду и изведен из назива инсталације *Синестетик* (у којој је користила материје чоколаде, ваниле и друге ароматичне супстанце), карактеристичан је за већину радова Тање Ристовски. У њима се од посматрача тражи да приликом комуникације са радом активира више различитих чула: вида, додира, укуса, мириса. Базични је фактор у свим замислима и захватима ове уметнице је тело (његове функције и реакције) као канал спознаје и комуникације између публике, ауторке и њених радова и акција.



Милица Томић почетком деведесетих иступа на уметничку сцену сликама из циклуса *Blow up* (1994), у којима у првом плану представља увећан предметни мотив (џемпер, јакна, пиштољ) на формату рекламних паноа и у духу поп арта. Преображај у њеном раду обележила је видео инсталација ***XУ нерешен случај. Реконструкција злочина*** (1996/97), која за тему има масакр српске полиције над албанским цивилним становништвом на Косову 1989, случај који су власти у Србији желеле да прикрију. Самим тим што се бави том крајње трауматичном табу-темом, ова видео-инсталација представља ангажован рад са недвосмисленим политичким и етичким ставом, демонстрацију не само уметничке већ и грађанске смелости разоткривања злочина. Циљ није био његово апстраховање и превођење на универзални ниво, него учинити специфичним и идентификовати овај типични случај политичког насиља, који је постао правило функционисања система.

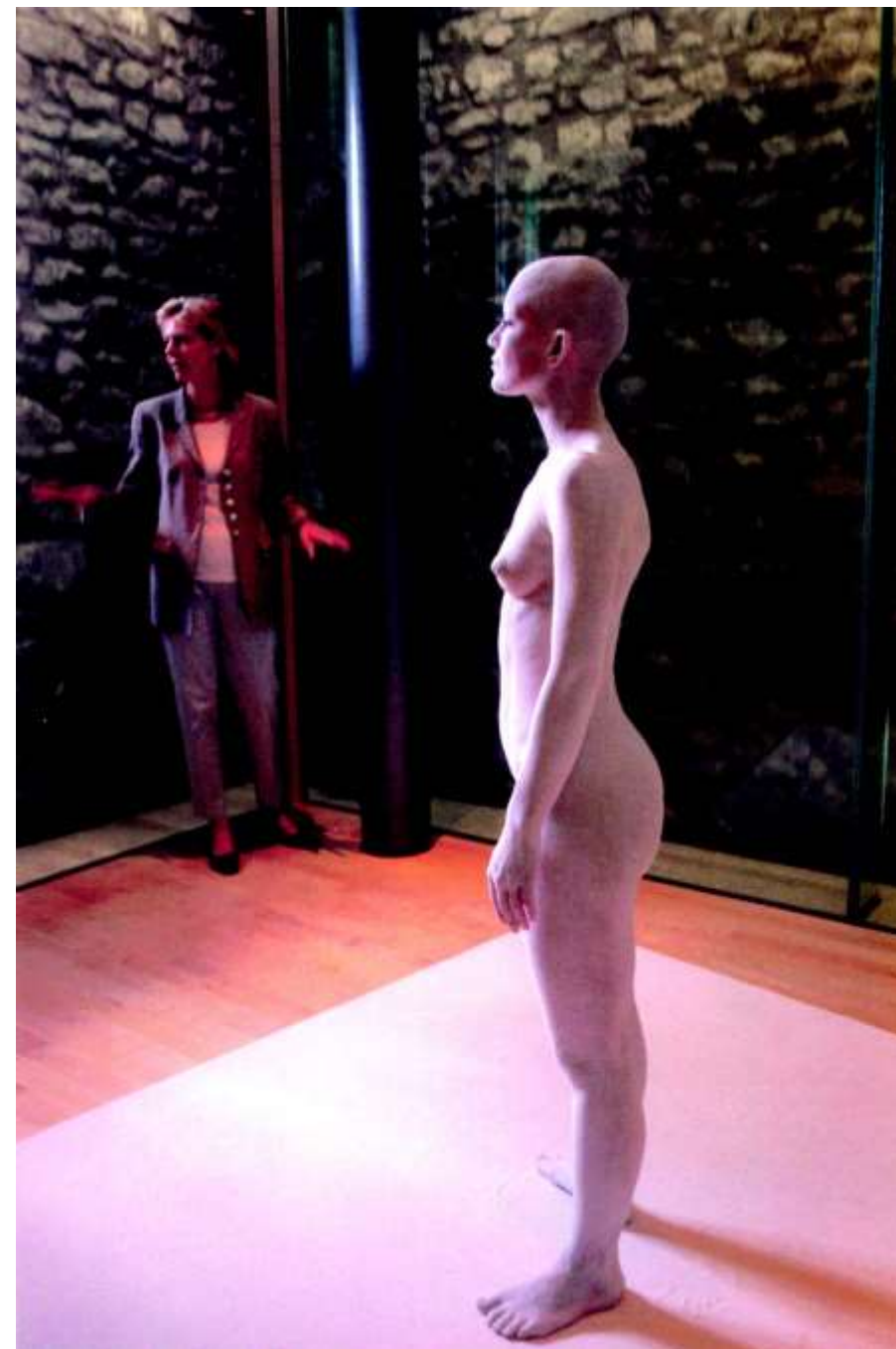
Сугестивност овог рада почива на поступку визуализације теме у медију видео-инсталације. Био је то покушај реконструкције поменутог догађаја на Косову, у којој су позвани да учествују различити експоненти уметничко-интелектуалне сцене у Србији. Они су се преоблачили у одећу која је наводно припадала убијенима, а која се потом појављивала на младим људима. Потом су у понављајућим секвенцама падали у снег остављајући у њему трагове свог тела. У другом делу пројекције ту исту одећу скида и уметница, на чијим су затвореним капцима нацртане отворене очи као метафорички приказ Кјубрикове синтагме „широм затворене очи“.





Потом су уследиле видео-инсталације *Портрет моје мајке* (1998) и *Ја сам Милица Томић* (1999) са крајње осетљивом тематиком разоткривања сопственог националног, родног и субјективног идентитета. Видео-перформанс *Ово је савремена уметност* (2001) проблематизује бројне провокативне релације, као што су оне између високе уметности и популарне културе. Поступком апропријације у рад је укључена и турбо-фолк певачица Драгана Мирковић као други протагониста видео-перформанса. Крајем деведесетих рад Милице Томић иницирао је помак од доминантног неоконцептуализма ка релационој уметности као „облика друштвености“.

Својим радовима из средине деведесетих **Тања Остојић** се прикључује ширем подручју феномена „нове београдске скулптуре“, иако њена дела поседују том медију несвојствене аспекте. Они се манифестују кроз трансформацију клесања у перформанс реализован кроз истраживање унутрашње структуре и спољашње текстуре материјала. Потом је уследио прелазак са конкретног уметничког објекта на тело и нематеријалне односе као изражајно средство, сходно постулатима „релационе естетике“. У том духу Остојић изводи перформанс ***Лични простор*** (1996) у трајању од два сата. Она је своје наго и обријано тело, које је прекрила слојем белог мермерног праха, изложила физичком напору непомичног стојећег става и погледима посматрача. Исцрпљујућа, нема присутност увезује наслеђе традиционалне скулптуре (женски акт) и кастрациону узнемиреност која констелира око тела жене. Овај рад проблематизује питање изражавања личних слобода, права и одговорности везаних за порозну природу граница приватног и јавног, њиховог раздвајања и/или узајамног прожимања.



Затим у низу перформанса, видео и фото радова (*Акција током студентског протеста, Џозефина Бојс, Пет сатова, Мета* из 1997–1999), Остојић се приклонила садржајима прожетим јаким политичким набојем (*Илегално прелажење словеначко-аустријске границе, Чекање на визу пред конзулатом Аустрије, Тражим супруга са пасошем Европске уније и Укрштања* из 2000), који су представљали пролог у њен мега пројекат ***Стратегије успеха/Серијал са кураторима*** (2000–2003). Овај *Серијал* чине: четвородневни перформанс и телесни чин ***Ја сам твој анђео*** (2001) изведени на Бијеналу у Венецији, перформанс-инсталација *Само изволите!* (Рим, 2001), перформанс *Софа за куратора* (Грац, 2001), те видео и серија фотографија *Летњи одмор са куратором* (2003) приказани на Бијеналу у Тирани. У средишту ових епизода је тема индискретних односа релативно непознате младе уметнице са познатим и утицајним кустосима. *Серијал* проблематизује стварне или потенцијалне, видљиве и скривене механизме који делују унутар институционалног система савремене уметности. Иако у форми привидно подсећа на лаки жанр тв-новела, цео *Серијал* еминентно је политички, јер проблематизује културне политике, политике излагања савремене уметности, политике руковођења културним и уметничким установама.



У ту политичку димензију Остојић као жена-уметница уводи додатну, прикривену или отворену, на драстичан или суптилан начин испољену компоненту сексуалности. Индикативан је сам назив пројекта *Стратегије успеха*, који упућује на могући закључак да „успех“ у савременом тржишно-медијском систему уметности није гарантован иманентним вредностима уметничког рада, него зависи од ефикасности разноврсних промотивних „стратегија“ и скривених механизма укључених у процесе продукције и дистрибуције савремене уметности.