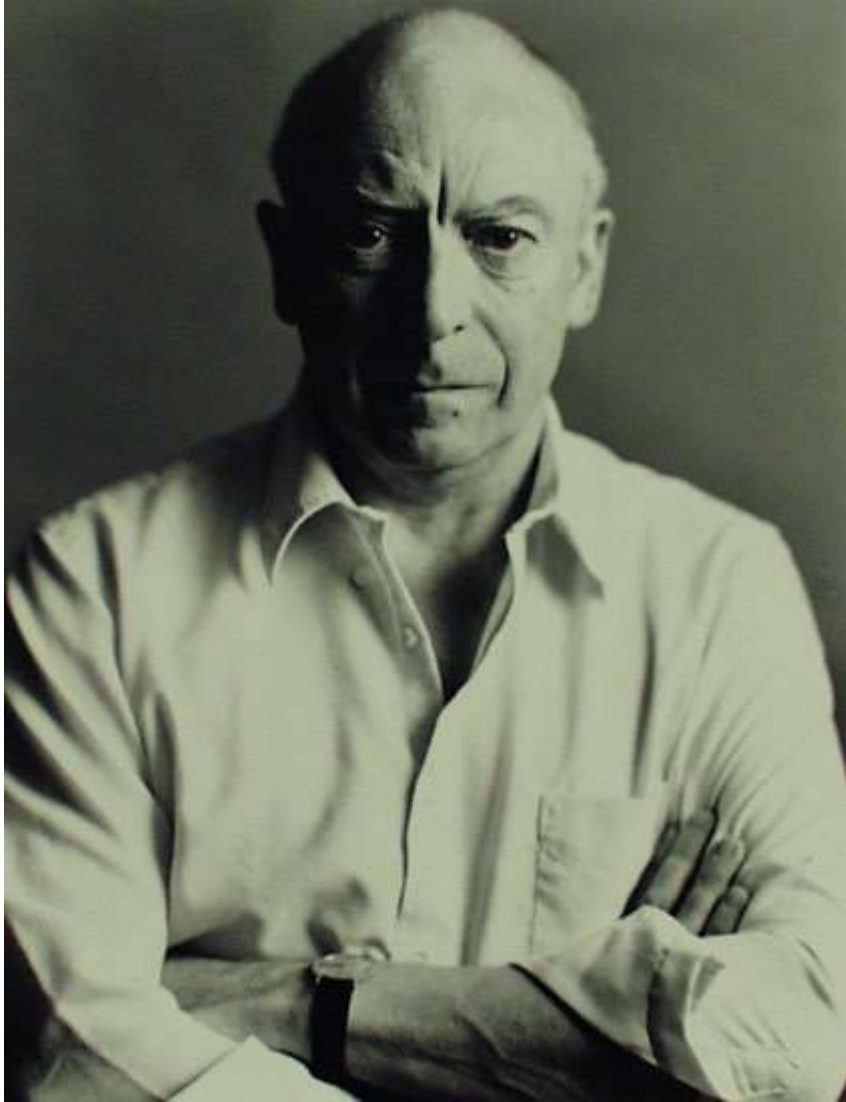


# ПОП АРТ

- Крајем педесетих година 20. века у Европи и САД долази до експанзије **масовних медија** и **индустријске производње робе** широке потрошње. Доба **потрошачког друштва** донело је промену система вредности и уметничке парадигме. Англоамерички **поп арт**, француски **нови реализам** и европска **нова фигурација** представљају хронолошки блиске, идејно и језички сродне, али не и истоветне уметничке манифестације масовног конзумеризма. Оне су проистекле из отклона млађе генерације уметника према елитизму „високе културе“ начелно и послератној апстракцији (апстрактном експресионизму, енформелу, лирској апстракцији и ташизму) посебно, које су биле разумљиве само уском кругу образованих познавалаца и љубитеља уметности.
- Носиоци ових нових тенденција, уметници урбаног менталитета прихватају реалност потрошачког друштва, а популарну културу и масовне медије доживљавају као ослобађајућу, егалитаристичку силу, чију **иконографију инкорпорирају** у своја дела у **аперсоналном маниру**. Тиме **настоје да повећају комуникативност својих радова и укину разлике између елитне, „високе“ уметности и масовне, „популарне“ културе**. И док амерички уметници афирмишу иконографију масовне културе без претензија на експлицитну социјалну критику, европски аутори стварају друштвено ангажовану, политичку уметност са критичким или иронијским конотацијама.



Иако се сматра америчким феноменом, поп арт поникао је у ЕНГЛЕСКОЈ средином педесетих година 20. века. Томе је претходило окупљање неколицине интелектуалаца и уметника са **Института за савремену уметност у Лондону**, који су **1952.** основали **Независну групу**. Чинили су је: уметнички критичар **Лоренс Аловеј**, уметник Ричард Хамилтон, вајар Едуардо Паолоци, архитекта Питер Смитсон, историчар архитектуре Питер Рејнер Банам и други. Закупљени феноменом популарне културе, они су на редовним састанцима водили расправе о њеним манифестацијама и импликацијама у САД (филм, SF литература, рекламни билборди, машине итд).



**РИЧАРД ХАМИЛТОН** (1922–2011) је 1957. дефинисао поп арт као „популаран (намењен широкој публици), пролазан (краткорочно решење), потрошни (који се лако заборавља), јефтин (масовно произведен), младалачки (намењен младима), духовит, секси, заводљив, гламурозан и високопрофитабилан“ правац. Пионирско и парадигматично дело британског поп арта јесте управо његов колаж ***Шта је то што чини данашње домове тако различитим, тако привлачним?*** (1956). На њему је приказан модеран стан у којем живе једна пин-ап девојка и њен набилдовани партнер. Као Адам и Ева у потрошачком рају, они су свој животни простор опремили производима широке потрошње:

телевизор, магнетофон, постер са репродукованом насловном страном стрипа, лампа са Фордовим амблемом на абажуру, конзерва шунке, реклама за усисивач, док се кроз прозор види реклама за популарни филм.

Сви наведени елементи преузети су из инвентара масовне визуелне културе. Хамилтоново дело не представља отворену критику савременог потрошачког друштва. Начелно, експоненти поп арта са занимањем и проницљивошћу посматрају свет у којем живе, испитују популарне предмете и призоре, а својим делима скрећу пажњу посматрача на њихову свеprisутност. Ипак, то не значи да енглески уметници нису били свесни начина на који масовна култура, посредством клишеа и манипулација, комуницира и утиче на широку публику. Да је реч о скривеној, имплицитној критици потрошачког друштва говори извесна доза хладне ироније, сатире и хумора, које ово дело носи у свом подтексту.





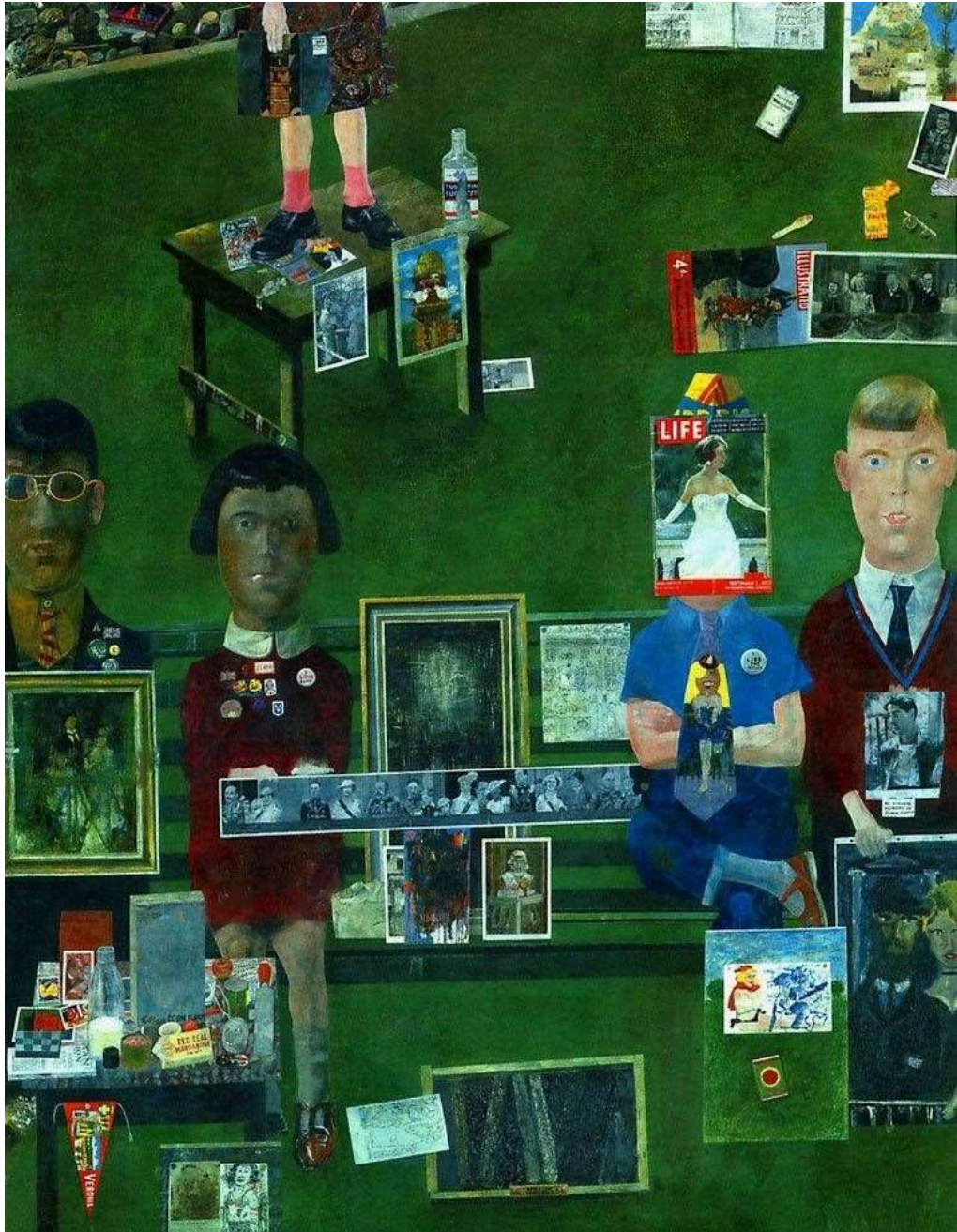
„Медијски номадизам“ – истраживање и испољавање у различитим медијима једна је од особина уметника поп оријентације. Најчешће, у питању је апропријација слика из масовних медија (филм, фотографија, тв, реклама) и њихово транспоновање у медије ликовних уметности. Од шездесетих година Хамилтон се посветио експериментима у медију фотографије, из којих су проистекле слика **Сањам о белом Божићу** (1967/68) и сериграфија **Сањам о црном Божићу** (1971). Слика представља неку врсту хроматског негатива, који приказује кадар из америчког филма „Бели Божић“, који је трансформисан у магични приказ. Иста секвенца приказана је на сериграфији, која делује као позитив.



**ЕДУАРДО ПАОЛОЦИ** (1924–2005) још почетком педесетих година прави колаже од исечака из новина и фрагмената разгледница и стрипова, који се сматрају антиципацијом поп арта (*Колаж* 1953).



Закупљен односом машинске технологије и уметности, Паолоци шездесетих постаје један од водећих експонената поп арта у медију скулптуре. То су варене конструкције које се крећу од строгих, једноставних форми од полираног алуминијума, до разрађених до детаља полихромних творевина. Змијолике, цевасте форме **Медеје** (1964) вероватно су надахнуте хеленистичком скулптуром *Лаокона са синовима*, али будући конципирана као хуманоидна машина, Паолоцијева скулптура делује као материјализација бића из научнофантастичног филма.



**ПИТЕР БЛЕЈК** (1932–2001) прихватио је идоле популарне културе, као што су Елвис Присли, *Битлси* и пин-ап девојке, и намерно их представљао у наивистичком маниру. Инспирирана соцреалистичком иконографијом, његова рана композиција *На балкону* (1955–1957) приказује припаднике радничке класе како држе канонска дела модерне уметности, која никада неће моћи да поседују. Истовремено, они су окружени представама преузетим из популарних медија и са реклама, као и сликама које су насликали Блејк и његови савременици.





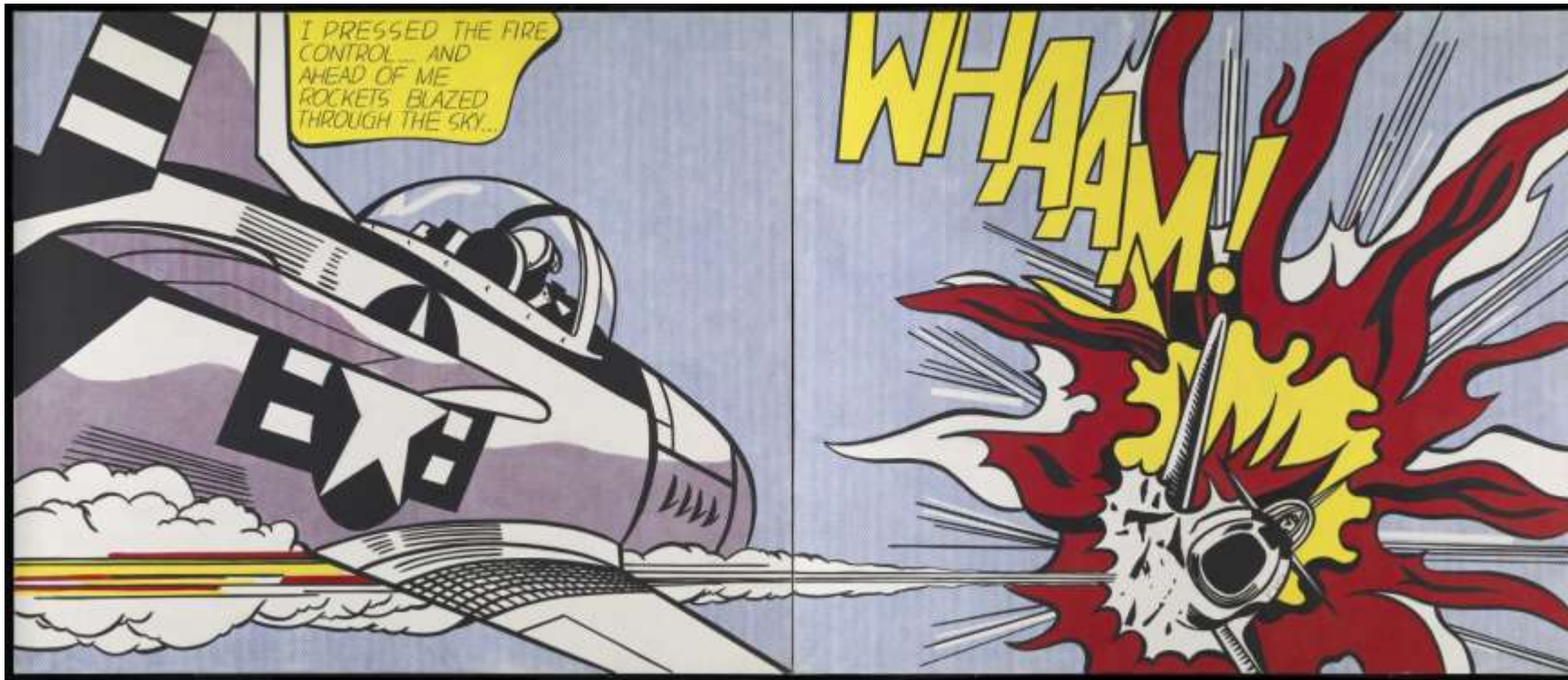
Американац **РОНАЛД БРУКС КИТАЈ** (1932–2007) уметничко образовање стекао је на Оксфорду и лондонском Краљевском колеџу, а имао је кључну улогу у артикулацији британског поп арта. Сликао је фрагментарне сцене из свакодневног живота или догађаје и личности из савремене историје. У поступку извођења примењивао је широке, равне бојене површине комбиноване са линеарним акцентима, што је било својствено већини експонената поп арта. Типичан пример је слика *Јесен у центру Париза (према Валтеру Бењамину)* из 1972/73. На њој је приказана сцена из париског кафеа, чији је актер Валтер Бењамин, левичарски оријентисани немачки критичар јеврејског порекла. Уз доњу ивицу платна приказана је црвена силуета човека који замахује пијуком, који као да симболизује несреће из 1940. које су навеле Бењамина на кобни пут у Шпанију, пошто су нацисти окупирали Париз.

Китајев коментар на суштину Бењаминовог критичарског захвата, једнако важи и за ову слику: „Бењаминову задивљујућу и сложену **монтажу**, која чврсто спаја убрзане слике из текстова са онима из подељеног света, један следбеник назива **цитатом** и признаје да управо та слика-слагалица обележава све што је Бењамин написао“.

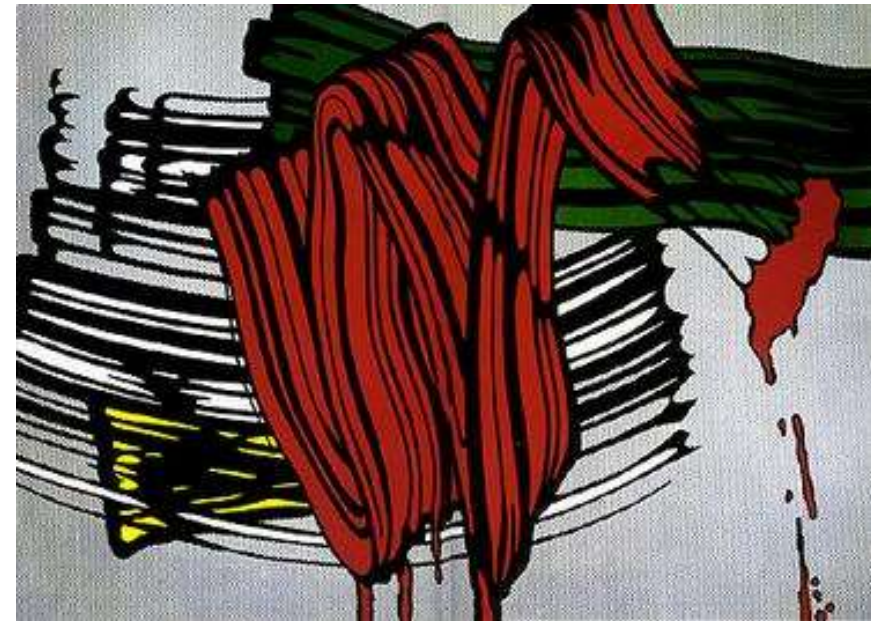
- САД: Експоненти америчког поп арта у својим делима приказују свакодневне, баналне или вулгаризоване призоре модерне индустријске и меркантилне Америке. Неретко усвајајући теме и мотиве постојећих дела модерне уметности (цитат), своје слике изводили су у неутралном, аперсоналном маниру. Без претензија да критикују америчко потрошачко друштво, они су приказивали свет свакодневице, урбани амбијент, ентеријере и предмете као амблеме савременог друштва. Углавном су то нови, у радњама или супермаркетима излагани и купљени предмети или њихове идеализоване представе са билборда или телевизијских реклама.



**РОЈ ЛИХТЕНШТАЈН** (1923–1997) својом праксом дефинисао је основне постулате америчког поп арта. Уметничку каријеру започео је крајем педесетих година, узимајући за полазиште најбаналније рекламе и стрипове, које је верно увеличавао на сликама. Притом се ослањао ограничену палету боја (каква се примењује у комерцијалној штампи) и чврст, прецизан цртеж. Тако су настале слике које документују, а истовремено и благо пародирају познате представе, амблеме и симболе модерне Америке. Ослањајући се на предлошке из популарних **стрипова**, Лихтенштајн је симулирао тачкасту структуру фотомеханичког репродуковања приказа и најчешће бирао сцене везане за сентименталну љубавну причу (*Уплакана девојка* 1963) или акцију.



Серији слика насталих током шездесетих по предлошку из стрипа, припада монументална композиција **Бууум!** (1963). Драматична тема, базирана је на херојским приказима борби америчких пилота у Другом светском рату. Прецизно конструисана, лишена спонтаности, ова слика је својеврсна историјска композиција поп генерације. Реализована на исти, прецизан и аперсоналам начин, **Велика слика бр. 6** (1965) приказује увеличан, широки гестуални потез са комбинацијом дрипинга, те представља иронични контраодговор поп арта на апстрактни експресионизам.





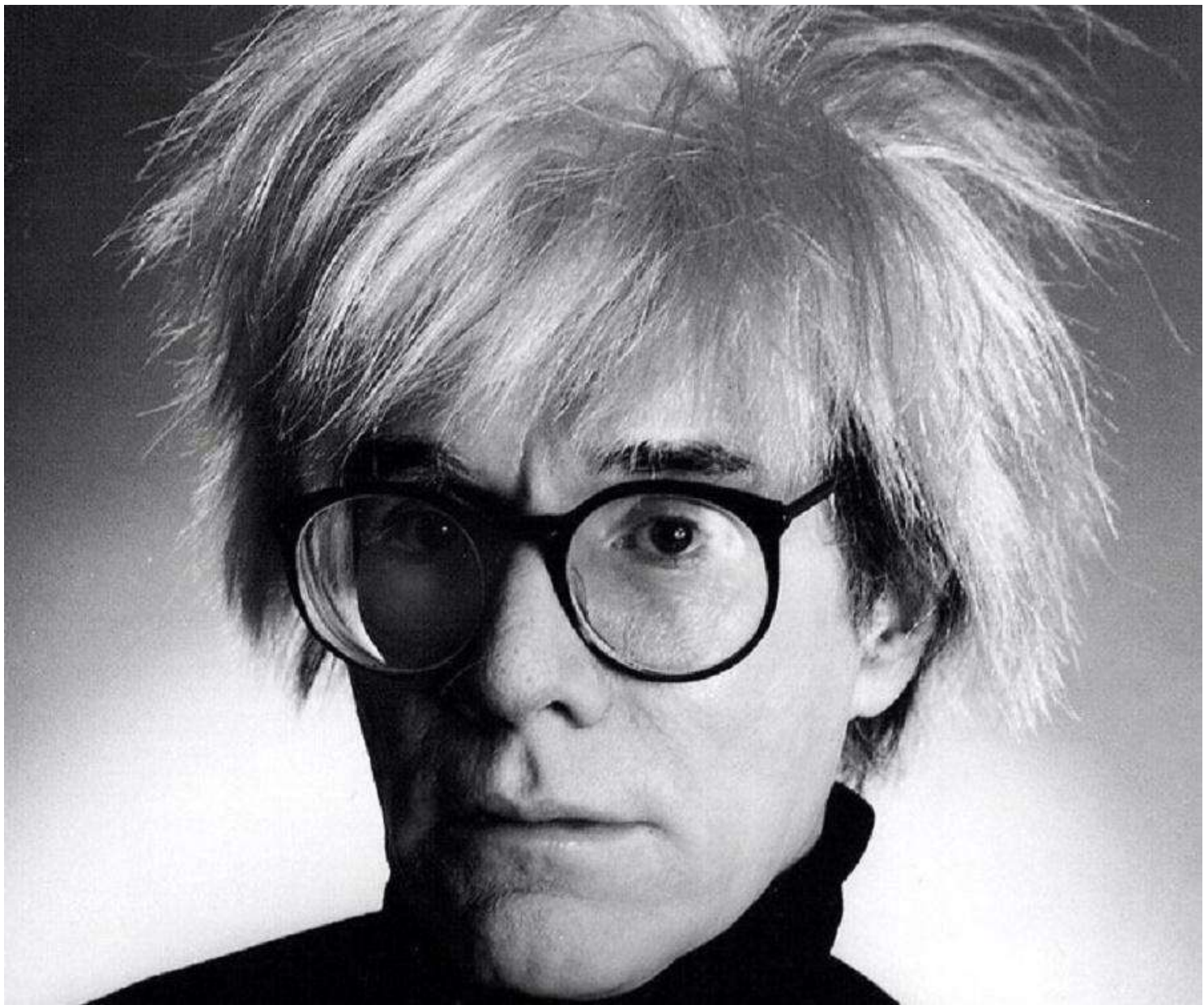
Лихтенштајн се често инспирисао модерном уметношћу и правио слободне интерпретације или парафразе слика Пикаса, Мондријана и других аутора. У композицији **Уметников атеље: плес** (1974) приказао је мртву природу на столу уметничког атељеа, у чијој се позадини назире фрагмент модификованог призора са Матисове слике *Плес II*. Упркос том постмодернистичком „цитатном“ детаљу, коначни утисак је попартовски. Јасно је да је **Спаваћа соба у Арлу** (1992) изведена према Ван Гоговом делу *Моја соба*, коју је Лихтенштајн знао посредством репродукција. Међутим, он је не само драматично повећао димензије предлошка, већ и трансформисао рустични амбијент Ван Гогове слике у модерни урбани ентеријер. Тршчане столице заменио је светложутим цевастим столицама дизајнираним у Баухаусу.

Током читаве каријере Лихтенштајн је правио слободностојеће бронзане скулптуре, које су представљале верзију његових слика у три димензије. То су више слике-рељефи или скулпто-слике, него класичне скулптуре масивног, компактног волумена.

***Експресионистичка глава*** (1980)

подсећа на угласте форме са изломљеним контурама својственим графикама немачких експресиониста. Форме обојене интензивним, основним бојама уклопљене су у црне контуре и испуњене шрафурама.





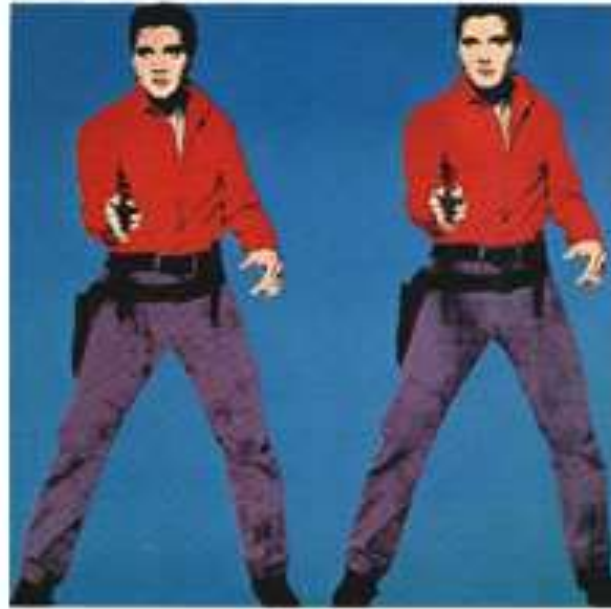
**ЕНДИ ВОРХОЛ** (1928–1987) је захваљујући својим сликама, предметима, андерграунд филмовима, личним имиџом и начином живота, у свести јавности у поистовећен са поп артом. У почетку је стварао слике базиране на популарним стриповима, али је убрзо почео да слика рекламне садржаје и мотиве комерцијалних производа, као што су флаше Кока-коле, конзерве Кемпбел супе и Брило картонске кутије.



На слици **210 флаша Кока-коле** (1962) Ворхол ствара решеткасту структуру у којој понавља један те исти мотив у хоризонталним редовима као на рафовима у супермаркету или фабричкој траци. Касније, свој њујоршки атеље, који је убрзо постао место окупљања и рада многих младих уметника, назвао је *Фабрика*. Исте, 1962. године завршио је серију од 32 слике са представом конзерве **Кемпбел супе** (број радова одговарао је броју укуса супе које је производила ова фирма). Приликом премијерног излагања у Галерији „Ферус“ у Лос Анђелесу, Ворхол је поставио слике на беле зидне полице, као да се радило о стварним намирницама.

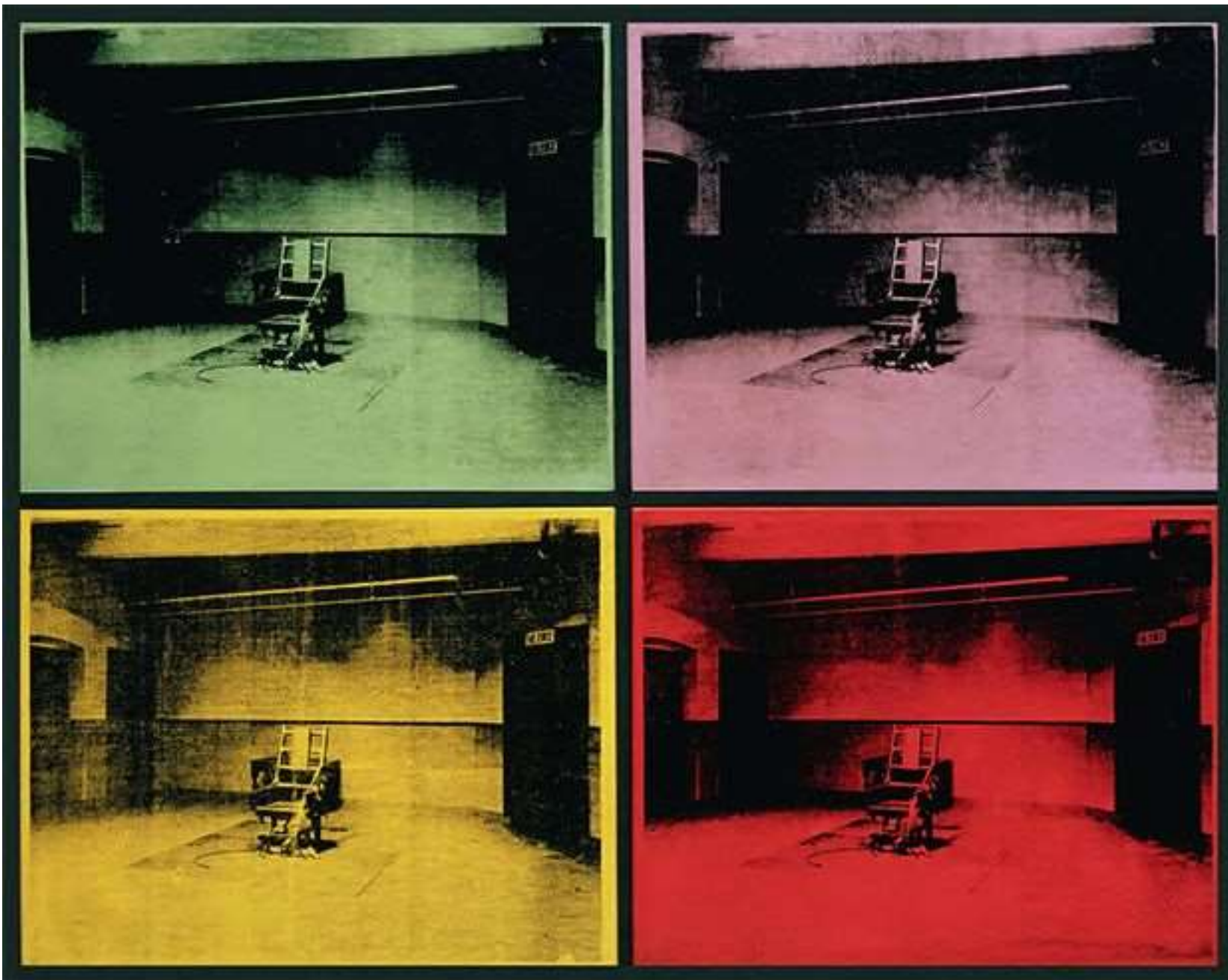


Потом се окренуо испитивању савремених америчких поп икона и холивудских звезда, као што су **Елвис Присли**, **Елизабет Тејлор** и **Мерилин Монро**, а током седамдесетих и личности светског џет-сета и политике, као што су **Жаклина Кенеди** или кинески комунистички лидер **Мао Цедунг**. Прве радове на ову тему засновао је на фотографијама преузетим из штампе, а касније је и сам фотографисао своје моделе.

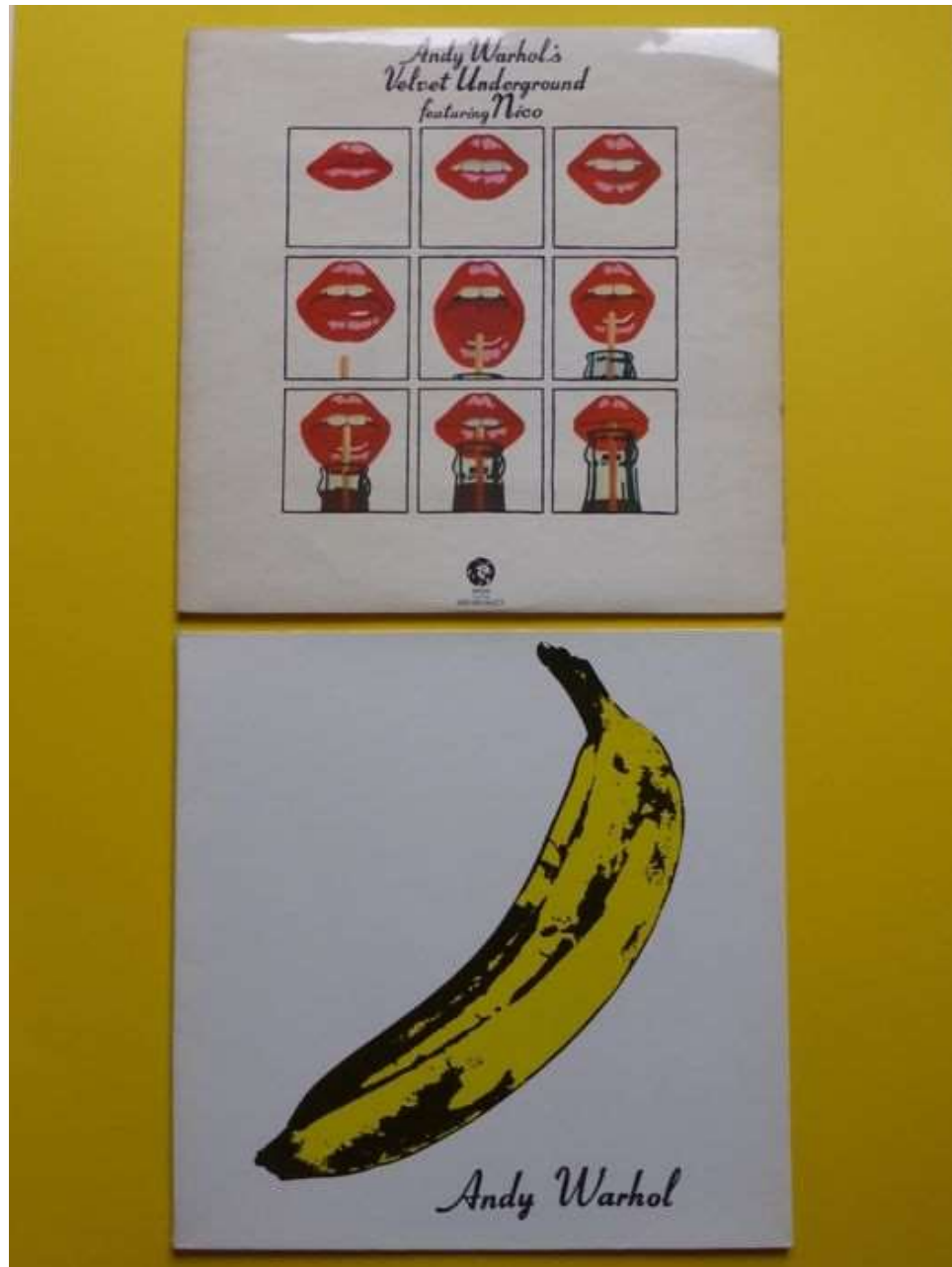




После 1962, представе поменутих личности реализовао је у техници ситоштампе, која је поништавала ауторски рукопис и омогућавала умножавање радова у великом броју примерака. На портрету тек преминуле **Мерилин Монро** (1962), Ворхол је допустио да отисак остане несавршен и тиме имплицирао трагедију њеног приватног живота. У конципирању призора применио је принцип **репетиције** истог мотива – лица филмске звезде са незнатним варијацијама. Приказ делује попут низа екрана/кадрова који се настављају у недоглед.



Истовремено, направио је и серију композиција на основу новинских фотографија смрти и саобраћајних несрећа, којима је желео да укаже да чак и када су у питању тако потресни аспекти савременог живота њихова свакодневна свеприсутност у масовним медијима ствара равнодушност код посматрача. ***Мала електрична столица*** (1964) преузета са старе фотографије, приказује језиву, празну комору за егзекуције, у чијем је центру електрична столица и упозорење за тишину на зиду. Издвојена или понављана у низу, сцена постаје хладан приказ, колико због апстрактне строгости композиције, толико и због асоцијација које буди.



Крајем шездесетих Ворхол је почео интензивно да снима ауторске филмове, у којима је његов принцип једноличног понављања добио хипнотички ефекат. Истовремено, почео је да промовише рок групу *Velvet Underground*, за чији је дупли „Бели албум“ дизајнирао **омот за грамофонску плочу**, тада уобичајени носач звука. Потом је себе и своју околину учинио темом уметности. Опремљен сребрном периком и ставом увежбане пасивности, Ворхол је постао култна личност Њујорка, нарочито после преживљеног покушаја атентата 1968, када га је Валери Соланс ранила ватреним оружјем.



Током седамдесетих, Ворхол је углавном радио графичке портрете дречавих боја са ликовима својих пријатеља, особа из света уметности и славних личности. Међу најупечатљивијим радовима су његови камуфлажни аутопортрети, настали током осамдесетих (***Последњи аутопортрет*** 1986). Прерушавање је веома погодновало интровертној и повученој личности овог уметника, који је упркос томе фабриковао свој лик за јавно конзумирање.



**ЏЕЈМС РОЗЕНКВИСТ** (1933–2017) у почетку је сликао билборде изнад њујоршког Тајмс сквера. Искуство сликања комерцијалних реклама огромних формата, било је кључно за његове ране слике из шездесетих година. Најпознатије му је дело ***F-111*** (1965), насловљено по америчком бомбардеру чија се представа протеже целом дужином слике. Композиција је састављена од низа фрагментованих секвенци/призора уништења комбинованих са прозаичним мотивима сијалице, шпагета или главе девојчице која вири испод хаубе за сушење косе. Боје су екстремно дречаве, а тај ефекат је појачан рефлексијама са алуминијумских плоча аплицираних на платно. Након премијерног излагања у Галерији „Лео Кастели“ у Њујорку 1968, ова слика је постала једно од најпопуларнијих остварења поп арта и симбол антиратног става (против америчке војне интервенције у Вијетнаму).

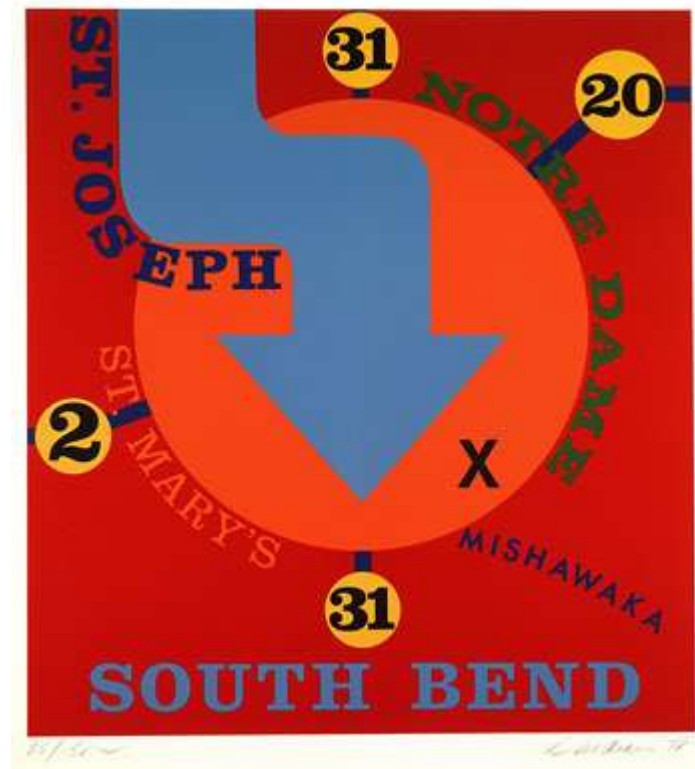
**ТОМ ВЕСЕЛМАН** (1931–2004) је у својим асамблажима из шездесетих пародирао америчке рекламе. Реч је о конструкцијама сачињеним од реалних елемената (сатови, телевизијски сетови, клима уређаји) и фотомонтажних „погледа кроз прозор“, употпуњених звучним ефектима. У раду *Ентеријер бр. 2* (1964), присуство стварних објеката поништава баријере између насликаних форми и саме реалности.



Веселман је готово опсесивно сликао женске актове, а њихове варијације објединио у серији *Велики амерички акт* (**Велики амерички акт 57** 1964). Деценијама је сликао ове безличне америчке секс симболе, чије примитивне и пнеуматске форме тела иронизују популарне конвенције лепоте, које су успоставили пинап часописи.



**РОБЕРТ ИНДИЈАНА** (1928–2018) инспирисао се делима америчких уметника с почетка 20. века, као што је Чарлс Демут, чему у прилог говори слика **Бројка 5** (1963). На њој је насликао речи: ЈЕСТИ, ВОЛЕТИ, УМРЕТИ, али је задржао једноставност која сугерише светлост неонских реклама. Поменуите речи је компоновао од шаблонских слова и прецизних, *hard edge* бојених облика. Индијанине речи-слике у свом подтексту носе кодирану осуду расне дискриминације у америчком друштву, какву срећемо у његовој серији мапа **Јужне државе** (1978).







Међутим, Индијана је постао планетарно познат по речи ЉУБАВ изведеној у различитим медијима и монументалним димензијама, као што је алуминијумска скулптура **Љубав** (1972).



Уметник шведског порекла **КЛЕЗ ОЛДЕНБУРГ** (1929) аутор је низа радова базираних на мотивима свакодневних, обичних објеката (почев од **прехранбених производа**, до употребних предмета), које је извео у различитим медијима и димензијама.



Његово најзначајније рано дело састоји се од две инсталације *Улица* и *Продавница*, реализоване почетком шездесетих у Њујорку. **Улица** (1960) је направљена од уобичајеног урбаног отпада (новина, врећа, картона) који је уметник цепао и аранжирао у фрагментоване конфигурације, а потом допунио цртежима налик на графите. Ослоњени на зидове или окачени да висе са таванице, ови предмети неправилних ивица формирају „метафорички мурал“ који, према речима Олденбурга, опонаша „оштећене животне силе градских улица“.



Инсталација ***Продавница*** (1961) била је постављена у једној радњи на Менхетну, где је уметник правио и продавао своје радове заобилазећи, тако, уобичајене тржишне механизме - уметничке галерије. *Продавницу* је од пода до плафона испунио скулпторалним творевинама насталим по узору на јефтину робу широке потрошње, која се могла наћи у приградским продавницама, почев од женског рубља, преко реклама, до хране.



**Сладолед, сендвич, хамбургер, направљени су од муслинске тканине потопљене у гипс, које су потом постављене на жичане рамове/сталке и обојене дречавим тоновима.**



Простор ових инсталација Олденбург је повремено користио за извођење перформанса. Специјално за њих шивени су предмети од платна са испуном, који су понекад осликавани. Биле су то његове прве независне, „мекане скулптуре“ (*Подни колач/Гигантски комад торте* 1962). Ускоро, Олденбург је почео да користи као материјал и сјајни обојени винил, од којег је (по узору на Далијева дела) правио мекане и расклопиве предмете, као што су **тоалетне шоље**, писаће машине или делови аутомобила. Изложени дејству гравитационе силе они се мењају и постају млитаве, опуштене форме, које реферирају на рањивост људског тела.





Дело **Геометријски миш** (1969–1971) је монументална структура направљена од осликаног челика и алуминијума. Инспирисан формом старе филмске камере, овај рад представља чврсту и апстраховану верзију животињског бића. Био је намењен постављању у отвореном простору. Од средине шездесетих Олденбург је радио цртеже свакодневних предмета, као нацрте за споменичке скулптуре монументалних размера: покретне маказе, ољуштена банана и изврнути сладолед на штапићу (**Предлог за колосални споменик на Парк авенији**, Њујорк 1965).

Ови предлози провоцирали су конвенционална схватања јавне скулптуре као херојске и комеморативне. Касније, Олденбург је реализовао своје замисли у више градова света. Најпознатија је конструкција ***Кашика, мост и трешња*** (1985–1988), која је постављена у парку испред Вокеровог уметничког центра у Минеаполису.







Осим у Њујорку, поп арт се од почетка шездесетих година појављује и у локалним културама САД, пре свега у Калифорнији. **ДЕЈВИД ХОКНИ** (1937) био је Китајев студент на Краљевском колеџу у Лондону, а као уметник и медијска личност деловао је у Лос Анђелесу. Најчешће, сликао је себе и своје пријатеље, њихова лица, фигуре, куће и дворишта у деликатном, наивно дечјем маниру, по узору на Дибифеа. Базен, као статусни симбол, такође је био тема његових слика. На композицији ***Велики пљус!*** (1967), изведеној хладним синтетичким бојама, Хокни је комбиновао равне бојене површине и демонстрирао умеће хиперреалистичког сликања воденог пљуска. Изведена према фотографији, слика представља заустављени, замрзнути тренутак догађаја.



Касније, Хокни користи медиј фотографије за испитивање просторно-временских односа, којима су се бавили Брак и Пикасо у периоду аналитичког кубизма. Хокнијев **Бруклински мост, 28. новембар 1982** јесте фотомонтажа, у којој централни мотив граде десетине мањих фотографских секвенци. Ову и друге композитне фотографске представе Хокни је назвао „џојнери“ (енгл. *to join* – спојити). Сличан метод рада применио је и у сликама, као што је **Посета Кристоферу и Дону, Кањон Санта Моника** (1984). Ова панорамска композиција приказује фрагментовани простор уметникове куће са силуетним фигурама домаћина и његових пријатеља између којих се провлаче мотиви изломљене представе кањона. Сliku одликује комбинација широких, немоделованих и пиктурално третираних бојених површина интензивног колорита.



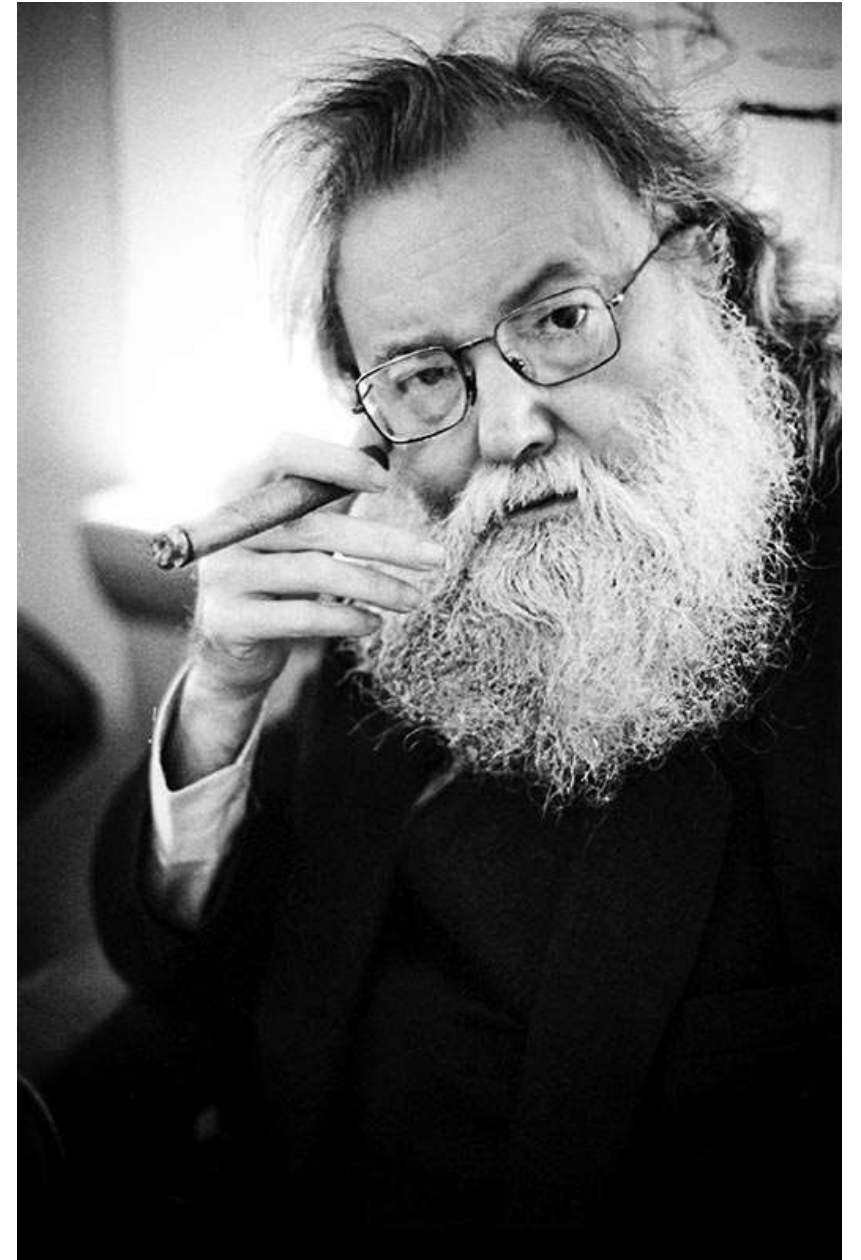
**ЕДВАРД КИНХОЛЦ** (1927–1994) аутор је амбијенталних творевина које еманирају његов саркастичан, чак опак поглед на амерички начин живота. За амбијентални рад ***Бар Бинери*** (1965) направио је сцену у природној величини, на којој је распоредио фигуре направљене од гипсаних одливака живих модела и бизарне детаље, који читавом амбијенту дају гротескни карактер. Фигуре седе или стоје, пуше, причају или зуре у празно, а уместо лица имају сатове који показују десет сати и десет минута. Бар је суморно место пуно отуђених појединаца, који убијају време бежећи од размишљања о смислу властите егзистенције.

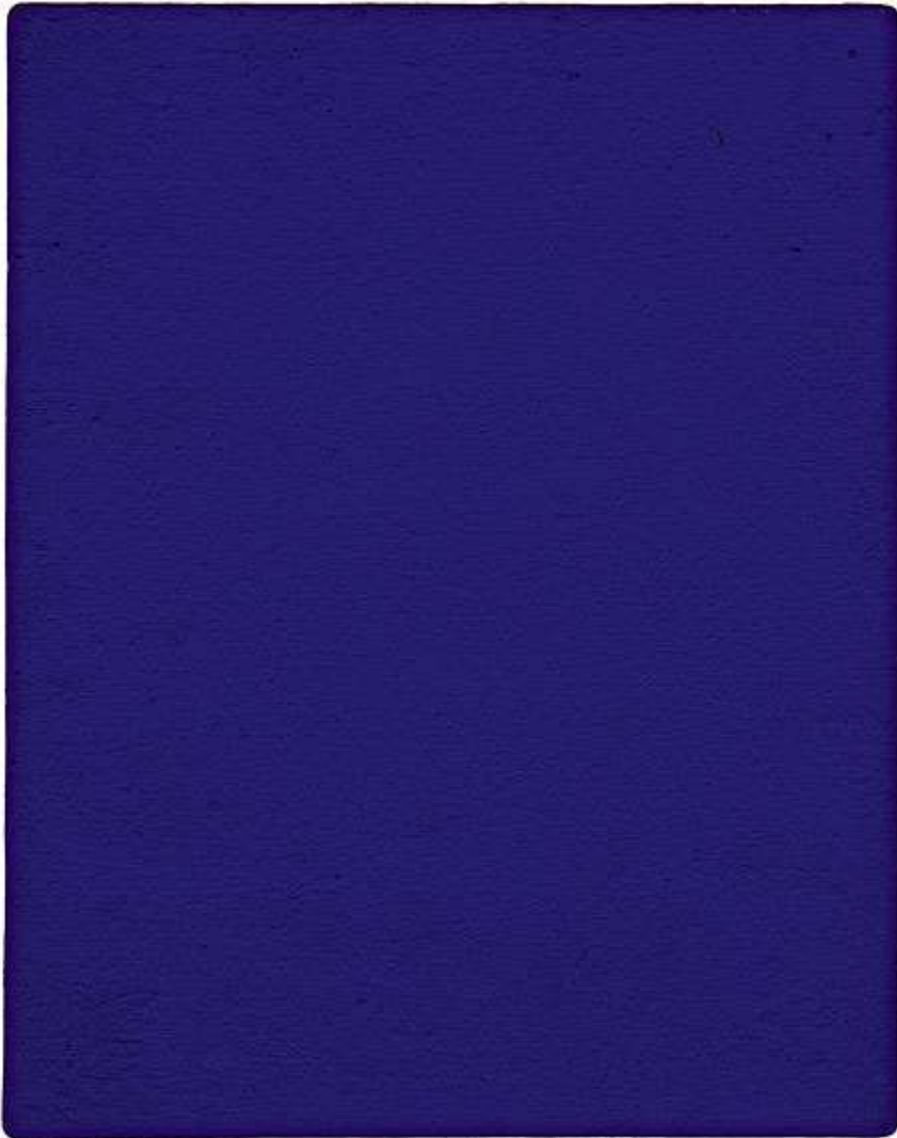


Кинхолцова **Државна болница** (1966) је конструкција болничке ћелије са менталним болесником и његовим дублером, који су узнемирујуће реалистички моделовани и смештени на прљаве душеке гвозденог кревета на два нивоа. Инсталација је постављена у клаустрофобични амбијент осветљен једном сијалицом, а посматрач стиче увид у дело кроз решеткасти отвор на таваници. Затворена у неонски текст-балон (мотив из стрипа), фигура на горњем душеку не успева ни у мислима да побегне од стварности. Два обличја истог бића, од којих једно са златном рибицом која плива у његовој стакленој глави, чине ово дело крајње језивим.

# НОВИ РЕАЛИЗАМ

Године 1960, у Француској је основан покрет *нови реализам*, чији је идеатор и идеолог био **Пјер Рестани**. Овај критичар био је организатор првог наступа експонената овог покрета у Милану 1960. и аутор пратећег **манифеста** у којем су дефинисани циљеви групе уметника, коју су чинили: **Ив Клајн, Арман, Жан Тенгели, Франсоа Дифрен** и други. Друга изложба одржана идуће, 1961. године у Паризу, имала је назив *40 степени изнад Даде*, чиме је указано на сродност *новог реализма* са овим авангардним покретом. Мада су поједини циљеви групе, као што је побуна против хегемоније апстрактног сликарства, били блиски експонентима поп арта, резултати су били посве различити. Представници европског покрета били су заинтересовани за деконструкцију идеје оригиналног и индивидуалног уметничког дела својственог модернизму, али не и за преузимање мотива популарне културе, нити за призоре из масовних медија.

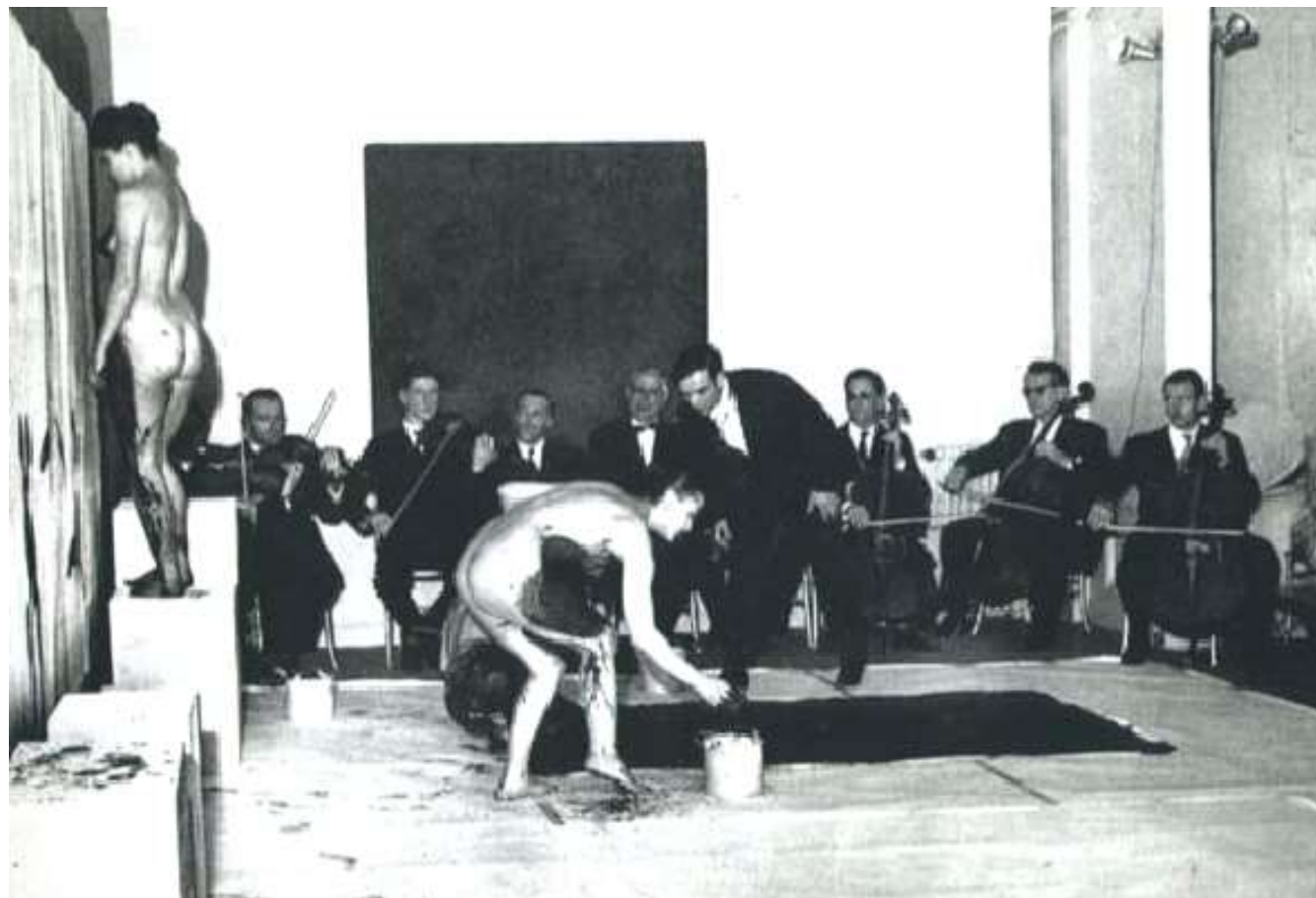




**ИВ КЛАЈН** (1928–1962) био је централна фигура новог реализма, а бавио се минималном и концептуалном уметношћу, боди артом и перформансом. Мистични, спиритуални аспект Клајнове уметности, одвојио је његова дела од поп арт радова америчких савременика. Наиме, Клајн је био следбеник опскурног култа и спиритистичког удружења „Ружа и крст“ и носилац црног појаса у цудоу. У монохромним, плавим апстракцијама (**Монохромно плаво** 1961), сликама које су први пут изложене **1957.** у Милану, Клајн је прекрио платно заслепљујућим ултрамарин пигментом, који је патентирао као I. K. B. (*International Klein Blue*/Интернационална Клајнова плава). Та плава је алхемијски симбол јединства, спокоја, нематеријалног и ослобођеног духа. На површини ових монохромних слика нема ни трага уметникове руке, те су представљале сушту супротност гестуалној апстракцији.

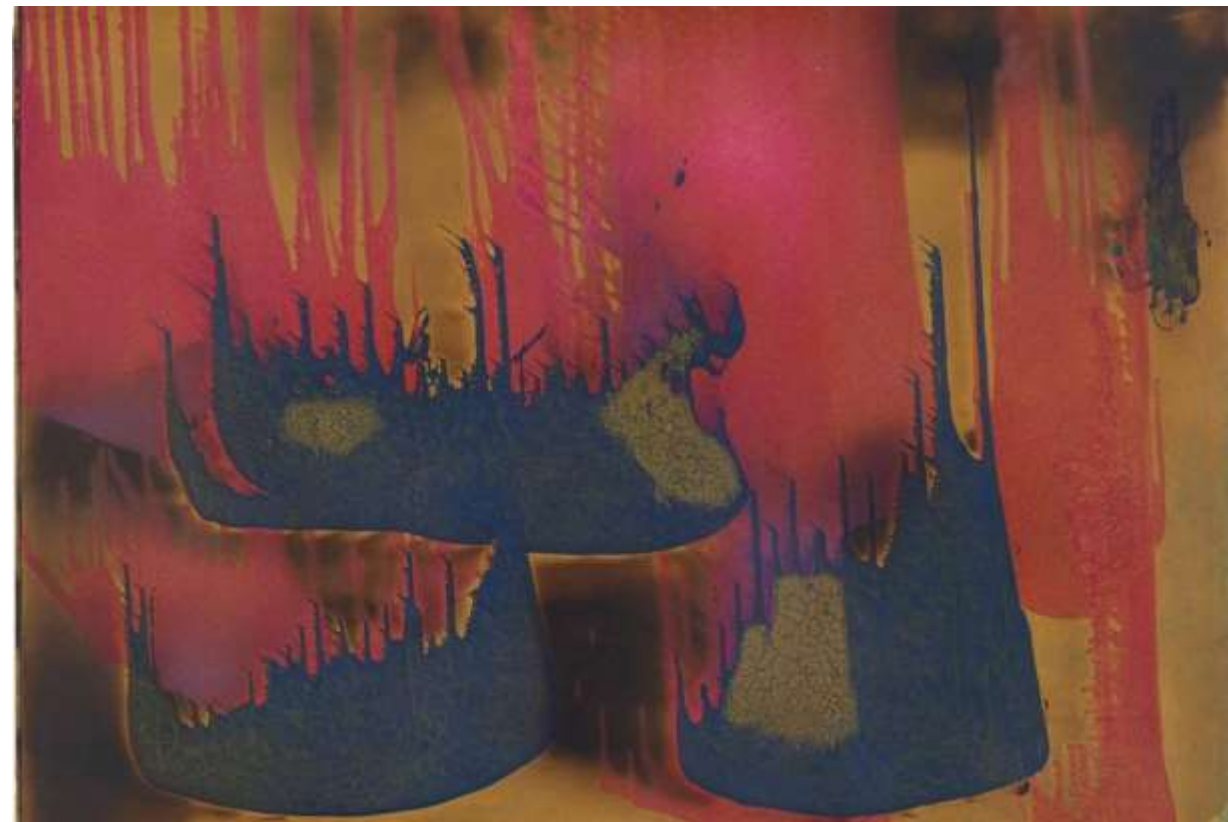


Године 1958, Клајн је у једној париској галерији приредио изложбу са називом *Празнина*, чији су зидови остали празни током читавог трајања изложбе. Потом је себе фотографисао како скаче са симса једне зграде у предграђу Париза (***Скок у празно, 23. октобар 1963***), у намери да „демонстрира левитацију“. Ради се о фотомонтажи изведеној тако да се џудо стручњаци, који испод држе заштину цераду, не виде. Суштина овог рада сублимирана је у уметничковој изјави: „Данас, сликар простора треба заиста да уђе у простор како би сликао. Али то мора без трикова и варки, не авионом, падобраном или ракетом, он мора ући у њега сам, индивидуалном, аутономном силом. Једном речју, он треба да буде способан да левитира“.

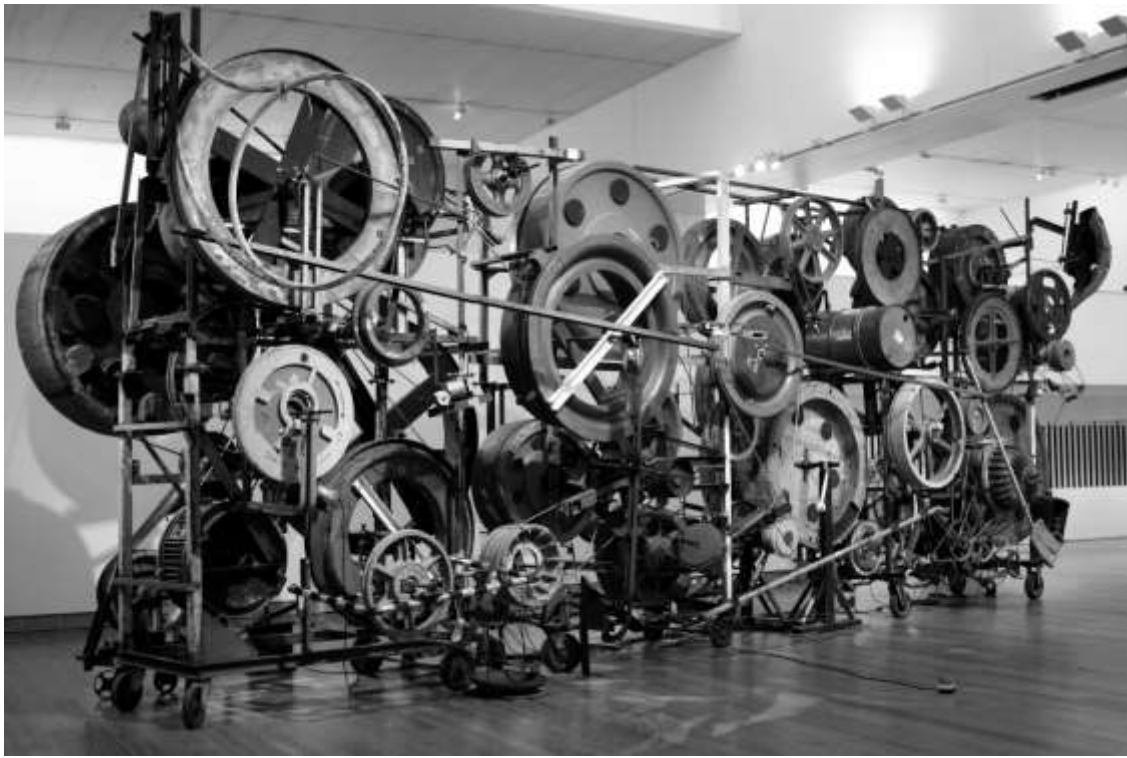


Клајнове плаве „антропометрије“ из 1960 (*Умотана антропометрија 20/Вампир* 1960), изведене су уз помоћ „живих четки“, нагих модела који су, према његовом упутству, били прекривени плавом бојом (I. K. V.) и потом се прислањали на бело платно, како би оставили отиске својих тела.



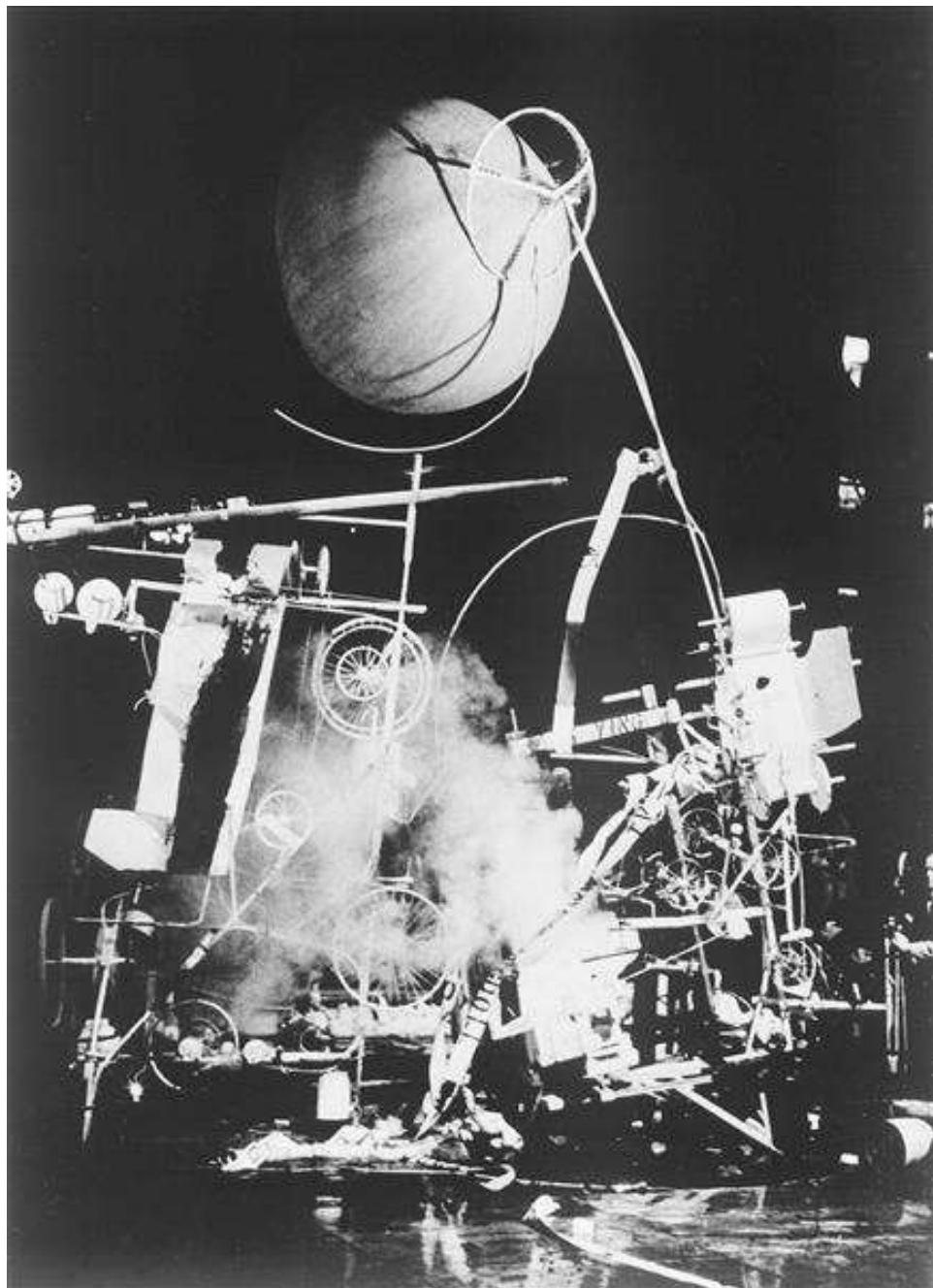


У серији *Космогонија* (***Космогонија 22*** 1961) Клајн је експериментисао са ефектом кише која пада на платно, прекривено влажном плавом бојом. Када је правио „ватрене слике“, користио се правим пламеном да би спалио бојене слојеве и, као резултат, добио ватром изобличене површине. У каснијим радовима, примењивао је исти поступак, али је уз плаву додавао црвену и жуту боју (***Ватрена слика*** 1961/62). Инсистирајући на духовном садржају, Клајн се битно одвојио од доминантне струје новог реализма, засноване на аперсоналности слике или скулптуре као објекта, који је сам по себи био сврха.



За **ЖАНА ТЕНГЕЛИЈА** (1925–1994) швајцарског уметника и експонента *новог реализма*, механизовано кретање било је основни медиј уметничког експеримента. После серије „мета материја“, „**мета-матичких**“ **рељефа** којима је увео звук и случај у покретне машине, Тенгели је средином педесетих представио машине које сликају, као покушај демистификације уметничког поступка у гестуалном сликарству. До 1959. усавршио је „**Мета-матикс**“ - машину за сликање, која је произвела око 40.000 слика у духу апстрактног експресионизма на дугачкој ролни папира, која је потом исечена у листове.





Године 1960. Тенгели одлази у Њујорк, где преко Ники де Сен Фал успоставља контакт и сарадњу са експонентима неодаде и Кејџом. Тада од урбаног отпада креира рад **Омаж Њујорку** (1960). То је машина пројектована тако да саму себе уништи. Овом хепенингу присуствовала је публика, а остаци машине чувају се у Музеју модерне уметности у Њујорку.



**НИКИ де СЕН ФАЛ** (1930–2002), француска уметница активна у Њујорку, успоставља сарадњу са *новим реализмом* почетком шездесетих, када почиње да прави *Пуцњеве* (1961). То су рељефне структуре, које је бојила пуцањем из пиштоља у вреће напуњене бојом, која је методом случаја прекривала рељефе. Ови радови представљали су пародију извођачког поступка акционог сликарства, али и ритуалних перформанса.



Сен Фал је најпознатија по фигурама жена, скулптурама *Нана*, које представљају архетип свемоћне жене. Те обле скулптуре начињене од отпадака и гипса, живо су обојене (*Црна Венера* 1965–1967). Дело *ОНА-катедра* (1966) представљала је лежећа женска фигура монументалних размера, између чијих се ногу налазио улаз за посетиоце. Он их је водио у унутрашњост, лавиринтске просторије у којима су биле смештене различите инсталације, планетаријум и биоскоп на чијем су репертоару били искључиво филмови Грете Гарбо. Дело је уништено, а глава се чува у Музеју модерне уметности у Стокхолму, за који је иницијално и било направљено.



**АРМАН** (1928–2006) био је близак пријатељ и уметнички такмац Клајну. Године 1960, једну париску галерију испунио је смећем, а изложбу назвао *Пуноћа* као супротност Клајновој „Празнини“. Он је ломио предмете на ситне комаде (виолина) или правио асамблаже – пластичне и провидне контејнере-фигуре у којима се сакупљао истоветне предмете (старе сабље, оловке, чајници, наочаре), које је назвао „акумулацијама“. Тако провидни женски торзо, ***Боја моје љубави*** (1966), садржи гомилу обрнутих туба, које испуштају бљештаве млазеве боје у стомак и препоне.



Једну групу асамблажа Арман је назвао „пубелама“ (фра. *roubelles* – канта за смеће), а тај термин реферирао је на расипничко понашање карактеристично за савремено потрошачко друштво и, истовремено, алудирао на еколошка питања рециклажног отпада, из којег се, према Арману, „може створити визуелна поезија“ (**Велика пубела** 1965). То је било слично идејама Швитерса и Раушенберга. **Трајни паркинг** (1982) је бетонски торањ, у који је уграђено око шездесет аутомобила. Постављен је у парк недалеко од Париза. Засновано на принципу реструктуирања употребљених или оштећених материјала у нове, естетске форме представља метафору уметникове наде да је још увек могуће спасити свет од еколошке катастрофе.





**СЕЗАР** (1921–1998) од краја педесетих прави асамблаже од отпадака старог гвожђа и делова машина, које су сродне радовима америчког уметника Џона Чемберлена. Почетком шездесетих година повезује се француским покретом *нови реализам* и ствара „компресије“. То су асамблажи настали гњечењем каросерија старих аутомобила под великим притиском, које су потом трансформисане у блокове разнобојних материјала (*Жути бјуик* 1961).





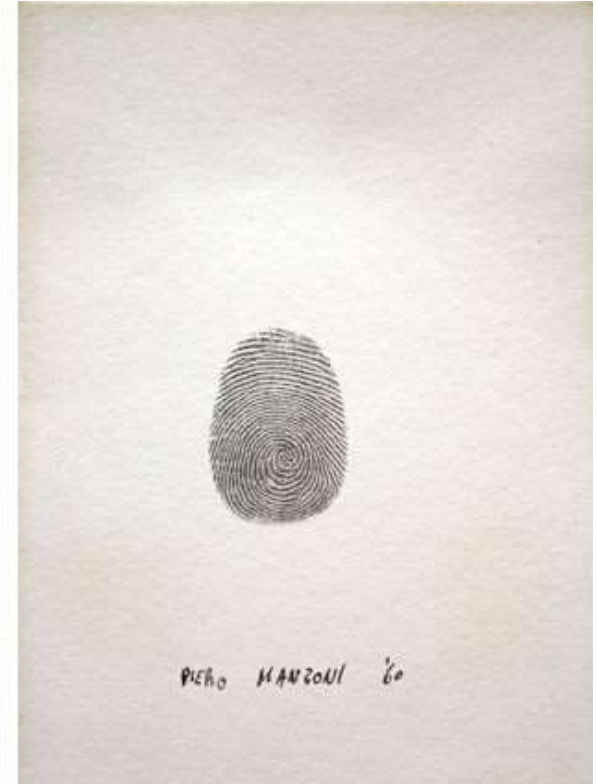
Бугарски уметник **КРИСТО ЈАВАШЕВ** (1935) пребегао је из Источног блока и 1958. дошао у Париз, где је успоставио контакт са носиоцима *новог реализма*. У том периоду почео је да увија нађене предмете у тканине. Упаковане форме варираше су од препознатљивих облика (**столица**, жена, аутомобил) до неидентификованих предмета (**Пакет** 1962). У суштини, била је то нова, апстрактна скулптура-објекат. Кристо је своје најамбициозније пројекте претходно скицирао у цртежима и колажима. Године 1968, у сарадњи са супругом Жан-Клод успео је да умота у тканину прву грађевину, **Kunsthalle у Берну** (Швајцарска).



Брачни пар Кристо – Жан-Клод најпознатији је по монументалним амбијенталним пројектима, који укључују не само паковање целих зграда, већ и знатних површина пејзажа. Пројекат ***Ограда која тече*** (1972–1976) изведен је у приобалном подручју Калифорније, а у постављању ове инфраструктуре дуге око 40 километара учествовало је 60 квалификованих радника. Осим припремних скица, елабората, фотографија и филмова, подразумевао је сакупљање новца и одобрења власника земљишта за реализацију пројекта на њиховом поседу, те сагласности локалних власти и удружења за заштиту животне средине. Када је коначно постављена, ограда је попут сјајног зрака светлости вијугала по терену, да би се коначно угасила у Пацифику. Размонтирана је после две недеље, уз констатацију да није нанела штету ни флори ни фауни. Године 1995. на позив немачког Парламента умотална је зграда **Рајхстага у Берлину**. Као и сви други пројекти ауторског пара Кристо – Жан-Клод, сваки детаљ паковања Рајхстага представљао је својеврсни перформанс, документован бројним фотографијама.



Италијански уметник **МИМО РОТЕЛА** (1918–2006) први је применио технику **деколажа** – цепања плаката. Поступак се састојао у лепљењу једних преко других фрагмената исцепаних плаката, чији је резултат била нова композиција, конфигурација. Призор настао на тај начин сличан је оном који креирају модерни палимпсести, исцепани плакати који се свакодневно срећу на местима за рекламу у урбаним срединама. Ротела је скидао са зидова те плакате, обично оне који су рекламирали италијанске филмове, потом их постављао на платно, а онда цепао слој по слој (*Без наслова* 1963).



**ПЈЕРО МАНЦОНИ** (1933–1963) после изложбе у Милану 1957, када као провокатор у духу дадаистичке традиције излаже потписане **конзерве** напуњене његовим изметом, 1960. почиње да **потписује тела** нагих модела и пријатеља, те да уз ове „живе редимејдове“ издаје потврду о њиховој аутентичности.



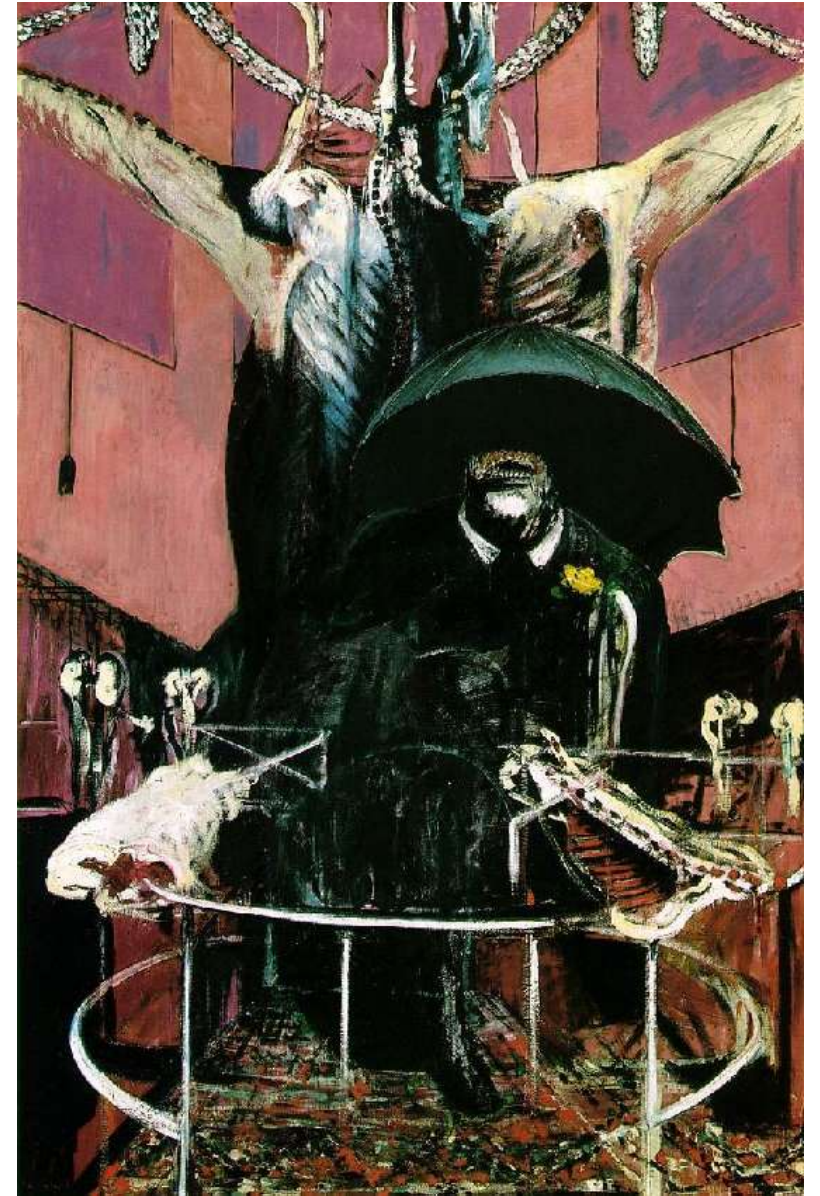
Потом се као члан италијанске групе *Нуклеарна уметност* (*Arte nucleare*) залаже за уметност експлозивне снаге. Под утицајем Клајнових дела Манцони 1958. почиње да ради серију ***Ahroma***, безбојних радова лишених било какве представе. Они су укључивали читав спектар неконвенционалних, „сиромашних“ материјала као што је шљунак, који су аплицирани на платно. Године 1959, настаје ***Ahrom/Безбојно*** као реминисценција на спацијализам, просечена платна Луча Фонтане. У овом раду, Манцони је илузију исечености платна сугерисао једноставним набирањем тканине.



# НОВА ФИГУРАЦИЈА

Овој широкој уметничкој струји артикулисаног шездесетих година на подручју Старог континента припадао је и један енглески уметник, који је неговао особен фигурални израз. **ФРЕНСИС БЕЈКОН** (1909–1992) био је сликар аутодидакт, аутор представа са узнемирујућим садржајима, пионир послератног „сликарства суровости“. То су мрачне, насилне и гротескно деформисане фигуралне представе, проистекле из Бејконовог суочења са нихилизмом савременог света и осећања угрожености властите и егзистенције других појединаца у њему.

На раној *Слицу* (1946) Бејкон је креирао застрашујућу монтажу призора, проистеклих из његове имагинације. Из дубоке сенке коју ствара кишобран, израња доњи део главе, крвавих бркова над уснама извијеним у болној гримаси. Биће са жутим цветом у реверу, изгледа као да позира за конвенционални портрет. Торзо фигуре се губи у тами, а окружује га овална, цестава структура на коју су закачени комади меса. Испод ногу фигуре налази се простирка налик оријенталном сагу. Над целом композицијом доминира рашчеречено трупло телета (реминисценција на Рембрантово дело), окачено као распеће испод гротескно неприличних висећих елемената. Формална разједињеност композиције појачава узнемирујуће дејство слике. Реч је о критичкој представи немилосрдне, злочиначке нацистичке тираније.





Бејкон се инспирисао делима Ђота, Рембранта, Веласкеза и Ван Гога, али је ове иницијалне предлошке драстично трансформисао у својим мрачним визијама патње. Године 1949. започео је серију слика према Веласкезовом *Портрету папе Иноћентија X*. Портретисани је на Бејконовим сликама углавном приказан како седи у недефинисаном простору. Фигура је замагљена, као да је прекривена копреном, а линије перспективе оцртавају стаклену кутију унутар које је тело заробљено.



**Глава VI** (1949) приказује лице са широм отвореним устима, из којих као да излази ужасан крик. На овом делу Бејкон је спојио Веласкезов предлошак са секвенцом из Ејзенштајновог филма *Оклопњача Потемкин*, у којој успаничена васпитачица уз врисак испушта колица са бебом пошто је кроз монокл погођена у око. Аутор је намерно прикрио значење ове серије слика, које ни до данас није дешифровано.



Попут Бекмана, Бејкон је често сликао триптихе, јер је тај формат везивао за представе људске патње. **Триптих мај-јун 1973** (1973) је потресан, али дирљив постхумни портрет сликаревог пријатеља Џорџа Дајера, односно приказ његове страшне патње у болести са фаталним исходом. На три одвојене композиције, које су по начину представљања покрета и следу радње готово кинематографске, Бекон је кроз затамњена врата приказао пријатељеву сабласно бледу фигуру. На централном призору, приказана је како је у нагнутом положају, док се црнило излива на под као злослутна сенка. Реч је о сировом, огољеном приказу живота, лишеном сваког декора и наде.





Дело српског уметника **ВЛАДИМИРА ВЕЛИЧКОВИЋА** (1935) припада дискурсу „сликарства суровости“ и атмосфери безнађа, зebње и кошмара (*Непознати II* 1964). Реч је о метафоричком визуелном саопштавању апокалиптичних визија и призора деструкције, о фасцинацији темама смрти и уништења, које Величковића приближавају Бејкону.



То су фантастични призори неких стравичних догађаја који нису локализовани местом и временом радње или трупла неидентификованих хуманоидних бића приказана у тренутку експлозије ткива, под ударом скривених сила (*Велика глава* и *Велика глава V* 1966). Ипак, Величковић даје назнаке да се то безразложно, страшно физичко насиље одвија у могућем и стварном простору, о чему сведоче дрвене рампе са паралелним пругама какве срећемо на модерним саобраћајницама или граничним прелазима (*Стуб* 1963). Ова бића нису жртве неког метафизичког зла, него жртве савременог урбанизованог и техничког света, а Величковић сведочи о њиховом болном и окрутном крају.



Монументалне слике, као што је **Велико страшило** (1963) јесу парафраза распећа које деривира из северњачке традиције и Гриневалдове идеје о „агонизацији тела“. Код Величковића је агонизација тела утемељена у његовој спознаји о трагичности и трагици људске егзистенције, као и на критичком односу према савременом свету, сумњама у његову добронамерност.

- Из револта према формализму високомодернистичке апстракције током шездесетих година и у Србији је артикулисана **нова фигурација** или сликарство *нове предметности*, хронолошки и идејно подударно са француским *новим реализмом* и англоамеричким *поп артом*. Дела Драгоша Калајића, Душана Оташевића, Радомира Рељића и Предрага Нешковића настала у том периоду представљају значајан отклон од елитне, високе уметности. Она су заснована на концептуализовању и превођењу елемената популарне културе у уметнички материјал. Уметници ове оријентације уносе у своје представе и мноштво литерарних, анегдотских и пародијских садржаја, често са отвореним, критичким референцама на актуелне уметничке и друштвене прилике, као и политичке догађаје.



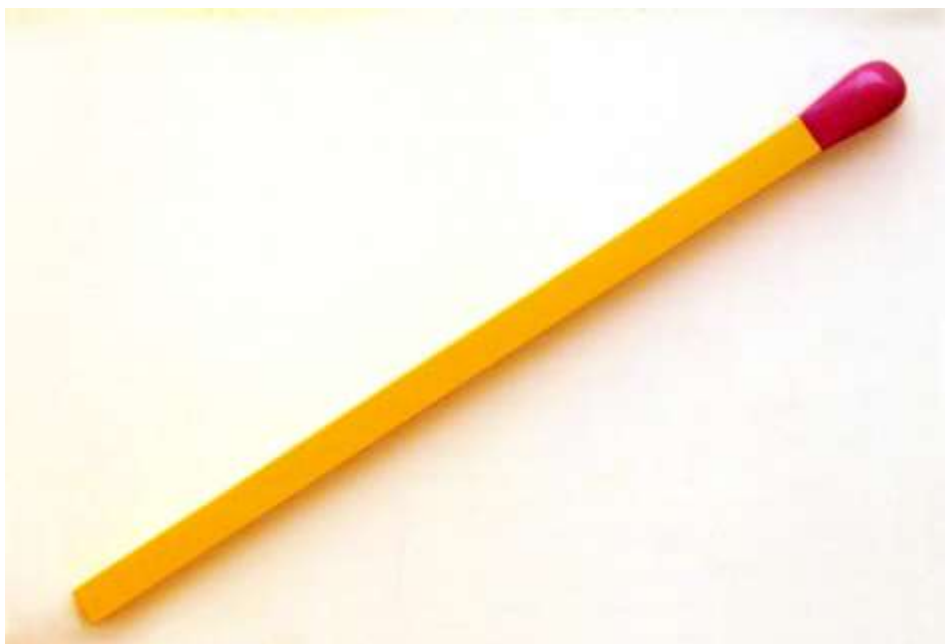
**ДАГОШ КАЛАЈИЋ** (1943–2005) током боравка у Риму 1963–1966. ствара дела која су спој језика модернизма и меланжа скептицизма и фасцинације савременим добом. То су дела конципирана по принципу растера, мреже, у којима се низом екранских призора, фрагментарно гради прича у сликовном пољу (*Incantata No. 35* 1963). У сваком од „кадрова“ налазе се увек другачији мотиви: знакови, текстуре, апстрактне форме или фигуративни призори. Неки од њих су „цитати“ пређашњих, туђих мотива, али нису искључиво окренути репертоару историје уметности, него пре свега популарним призорима савременог доба. Присутни су и поп елементи у иконографији, као и „ворхоловски“ портрети.



Тако компонована слика не поседује јединствен простор, него афирмише фрагментарност призора, језичку хетерогеност и семантичку поливалентност. Ово мноштво различитих фрагмената држи на окупу једино заједнички оквир. Да није њега, слика би могла да се наставља потенцијално у готово бескрајни низ секвенци, попут филмске пројекције или телевизијске емисије (*Дневник* 1963).

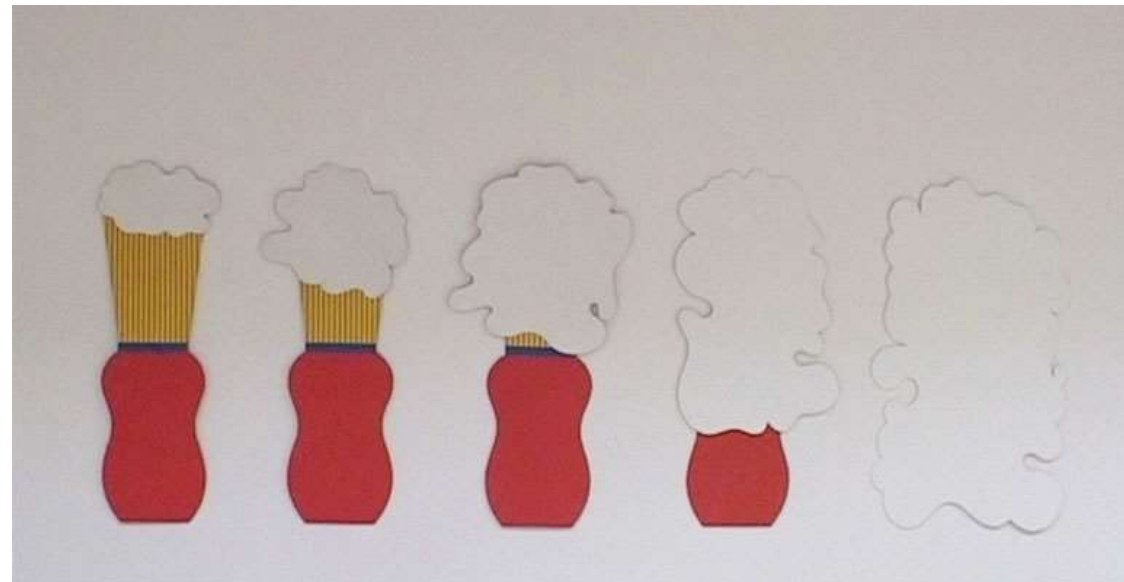
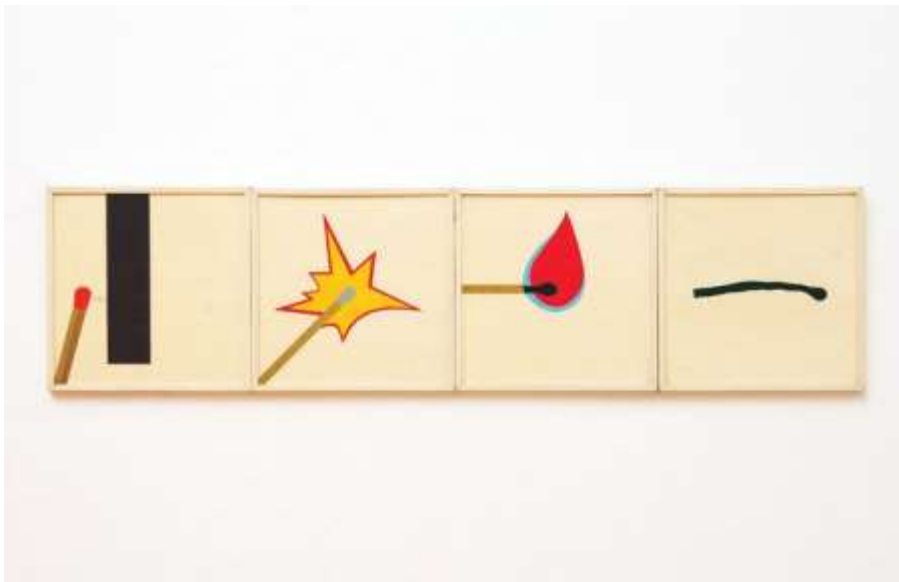


Међутим, уместо афирмације и глорификације нове масмедијске стварности, ради се о циничној констатацији пуког постојања такве стварности. Ова Калајићева дела су *high-tech* нове фигурације и најранији примери таквог концептуализовања слике у српском сликарству (*Дневник* 1965). Калајић заступа **недоследност** уметничког става као нови уметнички кредо утемељен на негацији линеарне историјско-временске наративе и афирмацији принципа **синхронитета**, ироничног односа како према историји културе тако и према реалности, што га чини претходником постмодернизма у српској уметности.

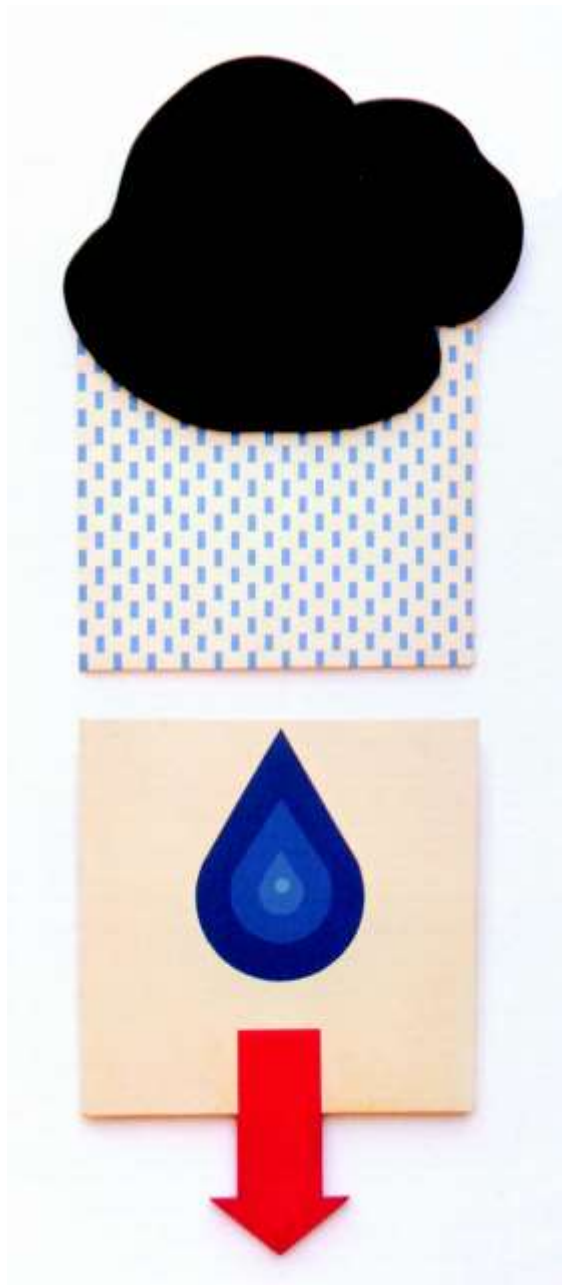


**ДУШАН ОТАШЕВИЋ** (1940) својим сликама-објектима највише се приближава поп арту и удаљава од рецидива модернистичке слике детерминисане равнином и рамом. Реторика популарних, урбаних предмета-симбола налази се у средишту његовог стваралаштва, а радови потврђују тезу да сваки предмет може постати уметничка прерађевина. У Оташевићевим делима иронија и демистификација сликарске вештине јесу основне концептуалне поставке. Везивањем за репертоар „баналне“ или „кич“ свакодневице, предмета насталих и корићених у друштву масовне потрошње, Оташевић је учинио први и најрадикалнији искорак ка поп уметности. Томе у прилог говоре његови радови: *Шубица* (1954) и *Море! Море!* (1966), где су свакодневни потрошни предмети постали симболи и носиоци тематике. Ове слике-објекти су конкретни предмети или производи изведени руком уметника, али на начин који то ради занатлија, и конципирани тако да под одређеним условима могу бити поновљени и умножени.





Друга важна компонента Оташевићевих радова јесте временска наратија, сугестија прогресије тока радње у истом делу. Отуда су поједина дела конципирана као полиптиси, при чему у сваком од поља могу да се прате промене у материјалним и физичким стањима неке предметне појаве или радње, као што је паљење и гашење шибице (*Полиптих* 1966), цурење воде у фиктивну посуду која се постепено пуни (*Полиптих* 1966) или нарастање пене на четки за бријање (*Чисто бело Оташевићево дело I-V* 1969).



Са делом *Плакала је на мом рамену као киша* (1966), у Оташевићеве призоре увлаче се метафора и алегорија, које отварају шире поље алузија које се плету унутар и уоколо приказане тематике.



У појединим радовима, као што су *Друже Тито, љубичице бела* и *К комунизму Лењиновим курсом* (оба из 1967), Оташевић кроз поједностављену реторику поп арта исказује критичко-политички став, што ће током седамдесетих и осамдесетих година бити повод проблематизовању београдске *нове фигурације* као идеолошке или политичке уметности. Поменута дела најранији су примери постмодерног пародирања соцреалистичког идеолошко-нарративног тока и латентно постојеће догматске идеологије. Оташевићев уметнички *credo* и реализација дела чине дефинисану, хомогену целину: иронији става одговара иронија форме и иронија садржаја.



У средишту преокупација **РАДОМИРА РЕЉИЋА** (1938–2006) јесте визуелизована фабула (а не форма), те његовим сликама најчешће претходи неки посебни, извансликарски повод. Начелно, у питању је једна интимна, субјективна нарација у чијем је средишту човек, најчешће сам аутор прерушен у ликове које слика. И док једна група слика представља израз критичког односа према *homo sapiensu* (**Клање кентаура** 1968/99), друга је окупљена око хедонизма *homo ludensa* и необичних, аутобиографских фабулација, чему у прилог говоре слике **Путовати** (1964) или **Ното Volans** (1966).



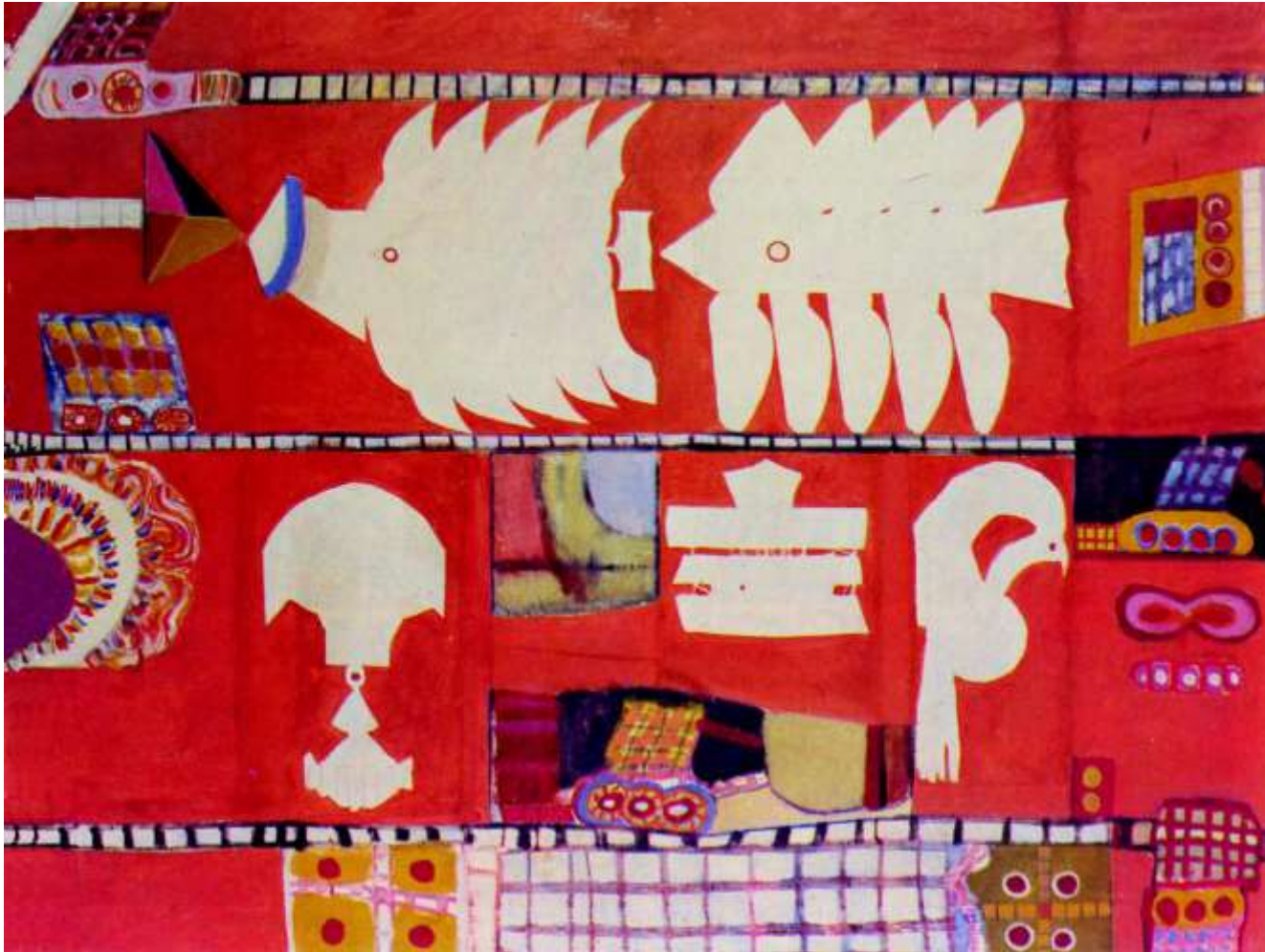


Енигматска основа наратива изречена кроз веома сложени иконографски репертоар одликује дела *Атомизирани самурај* (1962) и *Музичка жртва* (1966), у којима су произвољно и субјективно комбиноване историјске и текуће чињенице, еротске фантазије и фабуле. Рељићеве слике конципиране су попут ребуса, као депо криптичких порука. Реч је о интелигентној игри завођења, замки за посматрача који, тек што је помислио да је открио смисао слике, бива суочен са бесмисленошћу свог наводног открића.





Рељић је свој „очајнички“ хумор с временом развио у „црни хумор“. Дело *Europa, terra incognita* (1969) израз је Рељићевог неповерења, револта и антиратног става. Одликује га недескриптивни и дисонантни цртеж, слободан третман хроматске материје и намерна, привидна немарност у рукопису. У основи Рељићевог дела лежи скептично и саркастично преиспитивање историје, човекове улоге и мисије у њој, односно сумња и неповерење уметника у написане истине.



**ПРЕДРАГ НЕШКОВИЋ** (1938) ствара најоптимистичкија дела послератног српског сликарства. Његове слике су својеврсни *dolce vita* шездесетих. Свет предмета и знакова у Нешковићевом сликарству средине шездесетих јесте свет дечачке визије и игре (*Историја лета* 1965). Он начелно припада иконографији локалне популарне културе, али је филтриран кроз лични, искошен и дистанциран поглед на садржаје и амблеме савременог живота.



Слике *Елементи рата*, *Полетање* (1966) и *Дама са шеширом* (1969) имају порекло у „табаковићевском“ духу ноншалантне критике и ироније. Оне су најближе идеологији поп арта, ставом да се питањима савременог живота прилази пре с позитивног, него с негативног становишта. Таква одлука довела је Нешковића ка стварању хиперреалности, симулактума доброг, бољег, најбољег света. Плакатски карактер допринео је већој комуникативности, лакшем читању и ширем прихватању Нешковићевих радова у локалној средини.



- Немарни, а ангажовани језик београдске *нове фигурације* јесте својеврсни облик критике затеченог стања у уметности, друштву и политици. Та критика била је уперена како у саме темеље друштвене и културне структуре, тако и у институционализовану високомодернистичку уметност. Експоненти *нове фигурације* београдског круга измешали су различите идеолошке кодове на начин сличан ономе како је то чинила југословенска политика, али је овај уметнички покрет хумором и иронијом изиграо њену озбиљност и најавио њену карневалску смрт.