

ПОСТМОДЕРНИЗАМ ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА

- Замор концептуалне уметности, крах нове левице и јачање десничарског таласа у европској и америчкој политици, слом комунизма на истоку Европе, енергетска криза, били су предзнаци једног новог доба које започиње крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година 20. века. У домену уметности, то је период демистификације модернизма, растакања његових естетичких и идеолошких матрица. Истовремено, модернизам се указује као историјско поље по којем је могуће номадски путовати, преузимати његове форме, представе или стилове у креирању **постмодернизма**.
- За уметност постмодернизма карактеристичан је прелазак са редуктивних, минималистичких и концептуалистичких приступа ка разноврсним, претежно **фигуративним/представним** праксама. У њима долази до **обнове уметничког објекта и реафирмације медија слике и скулптуре**, праћене методама обраде и прераде иконографског, формалног и стилског репертоара из ближег или даљег уметничког наслеђа модернизма. Радило се о **обнови слике** са својствима отворености ка скулптури, објектима, инсталацијама.
- Због **плурализма стилова**, истовремене коегзистенције различитих, а равноправних уметничких језика, у сагледавању уметничких кретања напушта се еволуционистички приступ који подразумева линеарни ток смењивања покрета и праваца. Такође, напуштена је модернистичка идеја напретка и оригиналности, а уметност се усредсређује на сопствено интерно поље деловања. Унутар тог аутономног поља отварају се многоструке могућности језичких и метајезичких операција, рефлексивности и референци, те у уметности осамдесетих постаје „све актуелно и све ретро“ (Жан Бодријар). **Уметник делује унутар званичног „система уметности“**.

- Почетак девете деценије 20. века обележен је појавом нових уметничких идеја и језика проистеклих из песимистичне духовне атмосфере својствене крају века и миленијума, чије парадигматичне манифестације представљају: „**нова представа**“ и „**трансавангарда**“ (у Италији), **нови експресионизам**, **Нови дивљи** (у Немачкој) или **лоше сликарство** и **Pattern Painting** (у САД). И док италијански уметници афирмишу принцип **еклектицизма** и **ретро читања** као основе своје методологије, немачки аутори покрећу питање успостављања **националног** уметничког **идентитета** и увођења **политичке димензије** у сликарство, исказане кроз опор и бруталну страст.
- Иако долази до обнове иконицке/представљачке компоненте у слици, фигура и фугурација нису изведене из света реалности, него из форми које постоје у **историји уметности**. То су облици који егзистирају у субјективном, имагинацији, сећању уметника. Призори, представе и догађаји обележени су аутобиографским, гротескним, хуморним, бизарним осећањима, субјективном перцепцијом или (ауто)ироничним штимунгом. Простор овакве слике је лабилан, недетерминисан, аморфан и плошан. Сликарска плоха је збирно место нагомиланих представа, облика, фигура изван сваког структуралног јединства, заокружености и логике просторно-временске целине. То је простор метафоричке плиткости, замршене и произвољне иконографије и интертекстуалне игре. Око 1980. поменуте карактеристике слике јављају се у великом броју регионалних варијанти европске савремене уметности.
- Уметници обнављају **мануелност** (занатску вештину), **субјективност** и **категорије сликарства и скулптуре**. Њихова уметност заснована је на **маниристичком принципу цитирања**, **културном номадизму** и **стилистичком еклектицизму**. Далеки и блиски језици, апстрактни и фигуративни, интернационални и локални, експериментални и традиционални, учени и популарни, сустичу се у једном делу, које **уметничке стилове прошлости користи као редимејд**, тј. као форме изведене из сећања, а потом слободно уведене у дело.

- Термин **трансавангарда** (Акиле Бонито Олива) алтернативна је ознака за уметност постмодернизма, а имплицира прелазну авангарду или авангарду прелазног периода. Међутим, она се суштински разликује од историјских авангарди и послератних неоавангарди по одбацавању поверења у пројективне циљеве уметности. Уместо тога, пристаје се на неминовност „кризе“, признаје се „слабост“ сопственог положаја у свету у којем још једино може да се мења уметност.
- Подела на „**врућу**“ и „**хладну**“ трансавангарду указује на разлике уметничких појава и сензибилитета у првој и другој половини девете деценије.
 - Појам „врућа“ трансавангарда обухвата фигуративне, наративне, фабулативне и **неоекспресионистичке** тенденције. Паралелно са тим виталистичким и екстатичким сликарством егзистирају изразито ерудитске појаве, као што је **анахронизам, сликарство меморије, учено сликарство (*pittura colta*), хиперманиризам, неонекласицизам** итд.
 - Појам „хладна“ трансавангарда покрива претежно **апстрактне идиоме**, геометријске и неогеметријске оријентације, **објектуалне и неоконцептуалне поетике**, а термини који се користе за такве уметничке праксе јесу: **неоекспресионизам** (Ђермано Ђелант) или **хладни барок** (Ренато Барили). Ове појмовне дистинкције служе оквирном систематизовању појава на изразито поливалентној и плуралистичкој уметничкој сцени на рубу потпуне непрегледности.
- Једина генерална ознака за ту обимну хиперпродукцију јесте **језички еклектицизам**, заснован на коришћењу поетика из даље или ближе уметничке прошлости, поступцима који се крећу од директних **цитирања**, преко индиректних употреба (*исписивања, дописивања*), до отворених **плагијата**, који су означени заједничким термином „**понављање с разликама**“. Тиме се доводи у сумњу модернистички мит о оригиналности, аутентичности и изворности уметничког дела, а уместо тога се афирмише уметничка пракса занована на знањима из историје уметности. Она подразумева не само **образованог** и ученог **уметника** већ и исто таквог **посматрача**. Ипак, то не значи да је уметност осамдесетих традиционална, она показује отвореност, неконвенционалност, антидогматизам.

- За означавање плуралистичких уметничких појава и језика девете деценије у **Србији**, где такође долази до обнове визуелности, ликовности, мануелности, обликовног сензибилитета, користи се термин „**нова представа**“ или **нова уметност осамдесетих**.
- Српска уметност осамдесетих нашла се у расцепу између доминантног „страха од иностраног утицаја“ и нетолеранције средине према авангардистичким конотацијама, као и према савременим уметничким идејама које доносе промене. Реч је о уметности нових генерација, која домаће стваралаштво изводи из изолације и укључује у актуелне уметничке токове у свету, а истовремено има генезу у делима пионира српског модерног сликарства, идеји аутономије слике и борби за еманципацију уметности.
- Њен развојни пут могуће је пратити кроз две различите уметничке линије:
 - Прва је **иконичка (фигуративна)** и условно речено „симболичка“ линија, која произилази из сликарства београдске „нове фигурације“ с краја шездесетих година.
 - Друга је **редукционистичка (нефигуративна)** линија, која поседује авагардистичке предиспозиције изведене из искуства историјског енформела шездесетих и нове уметничке праксе седамдесетих.
- Око 1979, под упливом популарне и рок културе, као и под утицајем масовних медија, долази до еклектичног експерименталног преплета те две уметничке линије.
 - Код прве, икониčnost добија подстицаје из савремених уметничких кретања, али истовремено у њој јача концептуални план дела.
 - Друга линија је изгубила снагу свог до тада радикалног супротстављања и таутолошке компоненте, али је ојачала (само)иронијску дистанцу према непосредном окружењу.

- На раскршћу ових линија артикулисана је уметност „нове представе“, чији су носиоци уметници три генерације.

1) Прву чине најмлађи аутори, који ступају на уметничку сцену око 1980. као носиоци постмодернистичких идеја и метода. Они су експоненти једног тока уметности „нове представе“ названог **нови талас**. Одликује га стилски еклектицизам и изузетни креативни набој, интензивно деловање и кратко трајање током прве половине девете деценије. Уз неколико изузетака на војвођанској сцени, *нови талас* је готово искључиво **београдски**, урбани и генерацијски уметнички дијалект, којег одликује снажна експресија и импулсивност.

2) Другу чини **иконичка** струја средње генерације уметника, сликарство континуитета које је проистекло из искуства београдске „нове фигурације“ (изузев Дамњана), чији носиоци разрађују изражајне моделе постмодернизма.

3) Трећа генерација уметника заснива свој исказ на **укрштању искустава нове уметничке праксе седамдесетих и „нове представе“**. Примена слике и скулптуре у испољавању ових уметника није подразумевала напуштање идеолошких упоришта и концептуалних претпоставки настанка уметничког дела. Ова струја заузима двоструку критичку позицију: како према еуфоричној уметности младих с почетка осамдесетих тако и према сопственом делу, а успоставља се као отклон у односу на доминантну климу постмодерне.

- Упркос брзим, плуралистичким и хронолошки непрецизним кретањима, начелна периодизација унутар уметности „нове представе“ ипак је могућа. То су:

1) **Нови талас**, као облик краткотрајног мултимедијалног деловања младе генерације уметника од 1982. Дивља и на моменте некултивисана визуелност, чије су одлике изразита **материјалност** и снажан **колоризам**, који повезују нови талас са **трансавангардно-неоекспресионистичким** поетикама. Методе субверзије, цитатности и деконструкције јављају се у рудиментарном облику недореченог језика примарне експресије.

2) Изван *новог таласа*, истовремено делује низ аутора на линији **континуитета са модернизмом**, као и уметници **постконцептуалне** оријентације.

3) Друга половина девете деценије обележена је доминантинм **неоекспресионизмом**, у оквиру којег делује низ уметника са посве различитих, апартних уметничких позиција. Оне се могу класификовати у два основна усмерења. Први се везује за методе **цитатности** и понављања с разликама, односно проблематику **уметности** и њене **меморије**. Други вид уметничког испољавања заснован је на стратегијама **симулације** и везан је за нову поетику **предмета** у уметничком делу.

4) На самом крају девете деценије долази до обнове геометријског и гестуалног језика (**нео гео** и **неоенформел**), који се првенствено посвећује проблему форме и излазе из домена „нове представе“.

НОВИ ТАЛАС – БЕОГРАД РАНИХ ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА



У раној фази, београдска уметност „нове представе“ протекла је у знаку **новог таласа**, конгломерата израза и расположења трендовског карактера. Раширеност медијске културе, повећање репродуктивних могућности везаних како за саму уметност, тако и за информатику, подстичу настанак посмодернизма у Србији. Часопис **Момент** (1984–1991) и институције „система уметности“, попут Студентског културног центра и Музеја савремене уметности у Београду посредством изложби и других јавних манифестација правовремено указују на референтна струјања у оновременој уметности постмодернизма у САД и Европи.

Američko slikarstvo sedamdesetih godina



Изложба ***Америчко сликарство седамдесетих година*** (МСУ 1979) афирмише идеју укидања гринберговске модернистичке линије развоја и естетике мејнстрима, а истиче у први план значај популарне и масовне културе и уметничког говора, који су својствени срединама изван великих културних центара (регионализам). Карактеристични идиоми су варијанте патерн сликарства и изванестетско „лоше“ сликарство хибрида. Шокантни утисци које су дела са ове изложбе изазвала, довели су до промене поимања сликарства и садржаја слике. Међутим, еклектицизам доведен до мутација на граници кича и пастиша није био у потпуности прихваћен у европској култури. Ипак, идеја интеграције у „ниже“ облике културе, рок, филм, римејк и тв менталитет, као и глобална култура супститута и сурогата, деловали су веома сугестивно на младе српске уметнике.



Београдски *нови талас* манифестовао се као део свеукупног генерацијског стваралаштва. У контексту домаће уметности, издваја се као трендовска, еклектична, хибридна појава, померених и нечитких критеријума, изван програма и конвенција „чистих“ медијских одређења. У кратком периоду од 1979/80. до 1984/85, захватио је готово све уметничке дисциплине – књижевност и позориште, музику и њене текстове, видео и фотографију (**Драган Папић**), ликовну уметност, стрип, независно издаваштво итд.

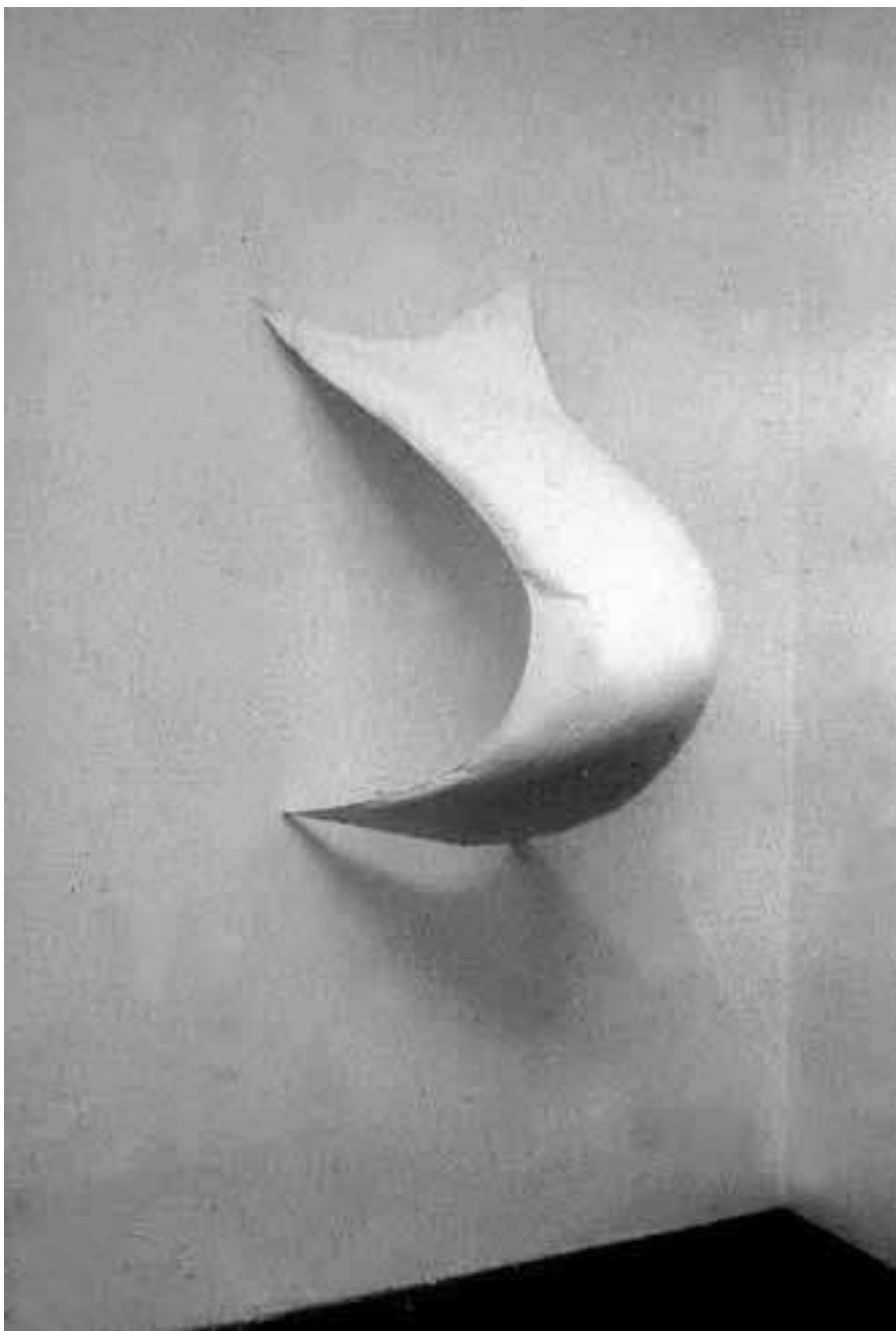
Овај генерацијски жаргон изражавао је став о узбурканој и несигурној стварности. Поводи за индиректну друштвену критику налазе се у све убрзанијој кризи, идеолошком, етичком и економском краху, буђењу национализма и јачању конзервативних струја званичне, етаблиране културе и уметности у Југославији. *Нови талас* је заузео конфликтан, дрзак, провокативан и алтернативан став пасивног отпора. Начин на који су то у музици учинили **Идоли** и рок групе **Шарло акробата**, **Електрични оргазам** и **Екатарина Велика**, кроз перманентно причање једног да би се саопштило друго (алегорија), детектује се и у ликовној уметности тог времена.



Немоћан да се одупре систему, уметник се окреће **субјективном** свету у којем је утопија једино још могућа. Радило се о отпору некритички прихваћеним уметничким моделима и опредељењу за недисциплиновано, изванжанровско деловање. То је показала промотивна изложба *Нови сада* (*New Now* 1982), која наговештава уметност стихијских расположења и јаких осећања. Слика је постала површина „психичке пројекције“, а **експресија** је праћена грубом и брзом материјализацијом, гомилањем, богаћењем и ослобађањем боја, геста, прича и представа. Детектују се облици игре **еклектизмом и меморијом** повесног поља сликарства, комбиноване са визуелним формама **урбане културе и субкултуре**, стрипа, филма и сл. Нова визуелност се декодира између општих обележја духа времена и унутар локалног урбаног миљеа. Задржавају се и извесна искуства постконцептуалне праксе, а модели испољавања у **медију слике и скулптуре** обогачени су **амбијенталним и просторним компонентама**. Плурализам ставова и израза представљао је додатни стваралачки постицај, па стога *нови талас* није представљао заокрет ка конвенционалном и традиционалном.



Једна од ударних улога при пробоју новог расположења на београдској уметничкој сцени осамдесетих припада ауторском пару **Жестоки**. Чинили су га Милован Де Стил Марковић и Властимир Микић – Власта Волкано, који форсирају сирову и неконвенционалну слику засновану тренутним импровизацијама. Ипак, сродности у ликовном речнику њихових радова су малобројне и површне, оно што их повезује јесу заједнички животни назори и склоности ка контракултурној и медијској околини, литерартури и рок музици. Својим упечатљивим медијским наступима и понашањем у духу субверзије обележили су почетак *новог таласа*.



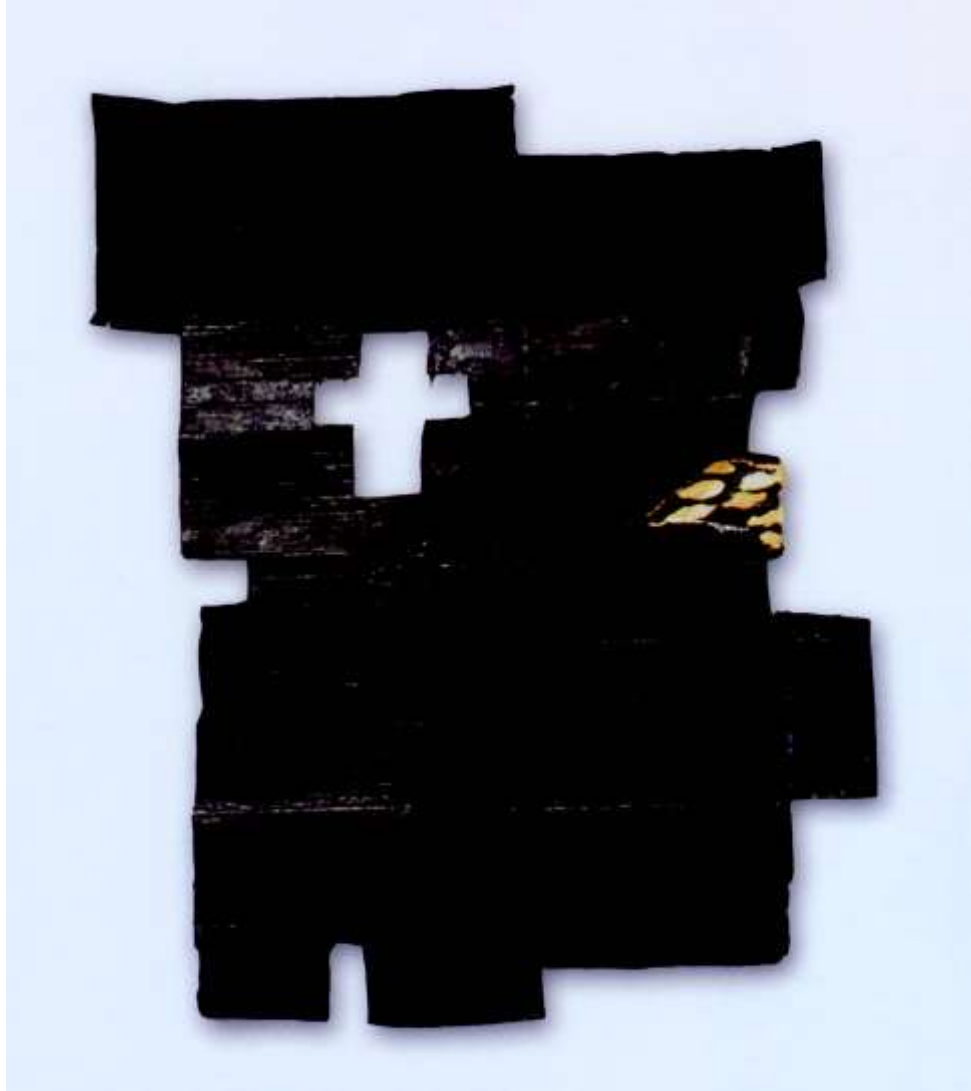
Властимир Микић је до 1985, када одлази из земље у САД, типични представник новог таласа. Његово сликарство је антихијерархијско, идејно и иконографски еклектичко, блиско трансавангардном визуелно дискурсу. Микићеви најранији радови (***Једра*** око 1980) јесу просторно-скулпторални експерименти.



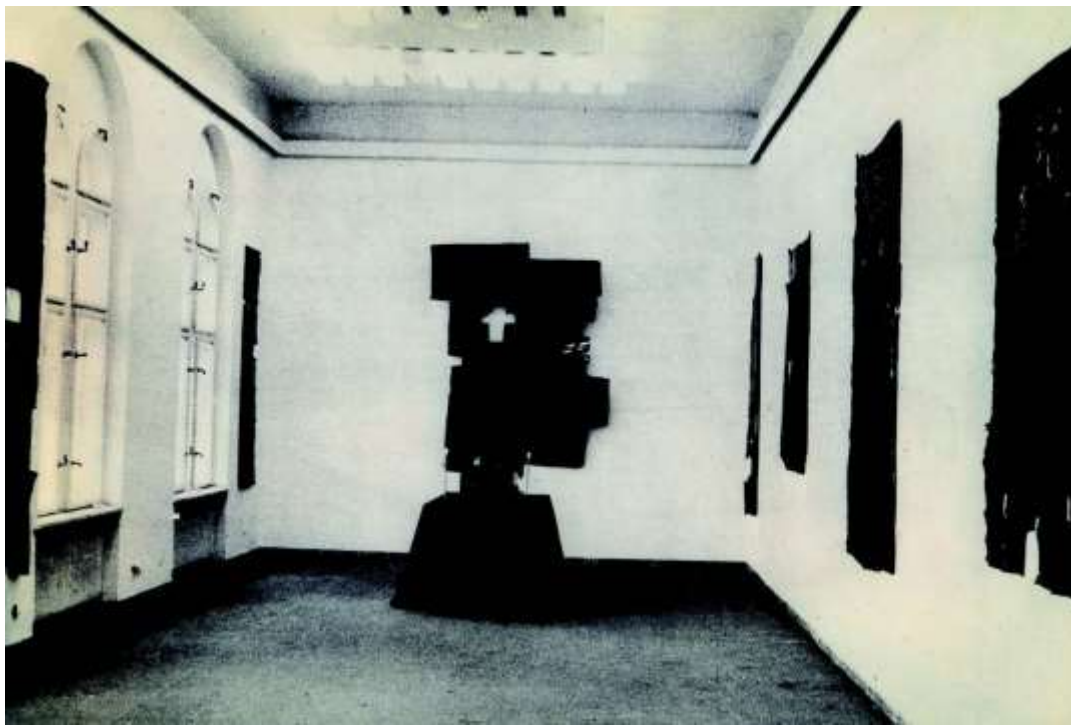
Потом настају **Бојене газе** (1981), које уводе колорит, али су лишене скулпторалности. На изложби **Слепе мрље система** (СКЦ 1983) Микић излаже „жестоко“ сликарство са духовитим призорима и називима: *Шаргарепа, шаргарепа, домовина наша лепа* или *Системске алатке & Ратници подземља*, чија је иконографија под јаким утицајем стрипа и фотографије. То су фигуре неких застрашујућих ликова, монструма и мутаната, провокативне по начину извођења.



У овим делима, пример „деградиране“ цитатности доведен је до утиска невештог, инфантилног и неартикулисаног, а ликовни исказ је гестуалан и колористички интензиван и сиров. Та дела демистификују сам сликарски чин. Призори и представе се нагло мењају, у брзом и импулсивном потезу, што је нарочито приметно код скицираних и недовршених фигура из циклуса *Савезник* (у слици **Бели анђео** 1983). То је својеврсна прича у сликама у којој је пиктуралност занемарена до крајности. Ивице слика су остављене недовршеним, а по њима су исписани називи дела.



Године 1982. **Милован Де Стил Марковић** у СКЦ-у отвара изложбу *Фрагменти слике: споменик*, која је логичан наставак његовог *Новог простора* (СКЦ 1980) и *Амбијента за тв емисију „Петком у 22“* (1981, у коауторству са Микићем). Док је код *Новог простора* видан опрез при увођењу нових елемената дуг постконцептуалном мишљењу, *Амбијент* и *Фрагменти* (1982) поседују импулсивну и снажну пластичко-колористичку компоненту, са више програмских амбиција и концептуалног претекста.



Приметно је Марковићево интересовање за просторне одлике рада, као и за одбацивање конвенционално схваћене слике. Од предложака и бојених фрагмената он ствара композицију разбијене и разграђене слике. Слика је свесно разорена да би се од њених остатака успоставио амбијент као целина просторног окружења, који треба да се наметне тензијом, енергијом, експресијом деструкције. Елементи, мањи сликани фрагменти **Црног простора** (1983) и **Фрагменти слике** (1982) намерно су уништавани и комадани да би се од њих направиле друге поставке и нови радови. Они су уситњавани и умножавани до нестанка и поништавања материјалног, целовитог, конзистентног дела. Променљивост и непостојаност рада, негаторски однос према материјалу и његова деструкција, показују уметникову склоност ка авангардистичкој десакрализацији појма довршеног уметничког дела и одбацивању његове музејске фетишизације. У складу с тим, Марковић ради са неуметничким материјалима и супстанцама (битуменом, пигментима итд.), које касније није било могуће сачувати од пропадања. Његови радови имали су утилитарну сврху, употребљавани су за различите поставке све до сопственог уништења.



Група ***Alter Imago***, коју су чинили Тахир Лушић, Нада Алавања и Владимир Николић, интелектуализују и полемички се односе према ликовној уметности тренутка. Ова група студената историје уметности прва, уметничким делима и теоријом, јасно дефинише стратегију нове визуелности. Они делују на линији обнове „нове представе“ и говора о повесним категоријама слике. Иако претежно херметични, њихови теоријски текстови афирмишу језички еклектицизам, хетерогено преплитање, номадско лутање, склоност ка обрасцима из историје уметности. По својој формацији, они поседују предиспозиције за коришћење тематског и стилског наслеђа историје уметности као полазишта за настанак нових, „других“ и „другачијих“ слика или представа, па отуда назив групе *Alter Imago*.

Сваки од чланова групе је предмете својих испитивања тражио у различитим историјским раздобљима (од антике и средњег века, преко ренесансе, до модерне). Притом је свако од њих, вршио сопствене трансформације, дописивања и понављања с већим или мањим разликама. То што се неко дело (или неки његов мотив) из историје уметности узима као предложак не значи аутоматски његово позитивно вредновање. Напротив, то дело може бити употребљено, али и злоупотребљено. Другим речима, за све чланове групе у овој игри прераде дело мора да поседује „плус и минус фасцинацију“. За класичне ликовне критеријуме, сликарска продукција групе показује слабости техничке и занатске природе, али њихов циљ није био „добра“ слика, него слика која се бави сопственим, интерним питањима. Она подразумева постојање „друге“, тј. „другостепене“ или претходне слике, која се третира дискретним цитатним поступком.





Лушић и **Николић** уносе у своје радове агресивна, перцептивно-хаптичка (тактилна) својства. Код Лушића се неретко ради о сликаним формама на непостојаним подлогама (папир, картон) великих формата, постављених у простору, тј. конструкцијама. У њима доминира неоекспресионистички дух испољен кроз тензију форми и нелагодну жестину грубог колорита. Свесно се ствара агресивна и „ружна“ површина која представља антитезу идеји „уживања у слици“. Густо и мрко ткиво боје и материјала, непропустљиво и непријемчиво за светлост, херметички је затворено и цинично према класичним предиспозицијама слике. Око 1985/86. Лушић зауставља ово прљање слике и као предложак свог сликарског рада узима пејзаж, те прочишћава и смирује композицију (*Решетка I и II* 1987). **Николићеве** слике такође имају опор и сиров израз (*Yello Prop* 1983/84). Циљ оваквог призора је да симулира интензитет емоције и да разори естетику пиктуралности модернистичке слике.



Радови **Наде Алавање**, као што је пројекат *Assisi Träume* (1983), те дела ***Giardino Comunale*** (1986) и *Giardino della Virtú*, показују стабилнији сликарски темперамент и квалитете.

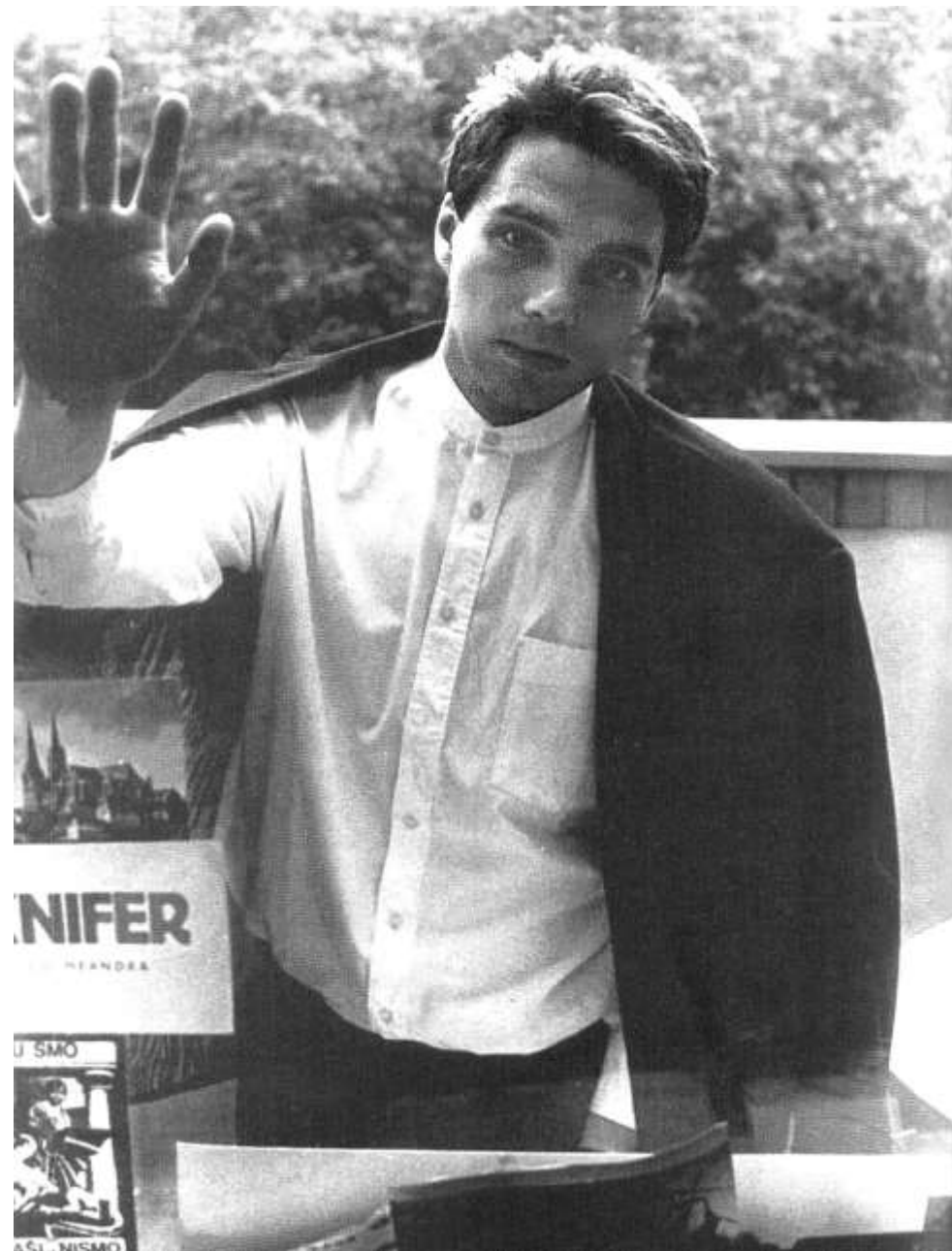


Њен истанчани сликарски нерв и историчарско-уметничко образовање, уз апропријацију класичних мотива, одолевају новоталасној анархији и хаотичности. Избегавајући драматизацију и агресивну комуникацију, њене слике одликује чиста ликовност, висок степен визуелне културе. Алавања подвлачи стално присуство светлости у слици и инсистира на пажљиво одабраним композиционим и колористичким односима. Померањем и комбиновањем планова, дисторзијом простора и фрагментарним коришћењем архитектонских елемената, она наглашава паралелне перспективне изгледе и различите ракурсе.



Храм, обелиск, темељи,
рушевине и поломљени
стубови Медитерана преко
којих се изливају слапови
светлости, указују на
Алавањину фасцинацију
класичном, античком,
медитеранском традицијом
виђеном из особеног,
емоцијама обојеног угла.

У периоду 1983–1985. са групом *Alter Imago* излаже и **Милета Продановић**. Међутим, због сложених интертекстуалних захвата, он се делимично издваја из новоталасне атмосфере раних осамдесетих. Већ око 1985. он креира сложени, концептуализовани опус раскошне и бароклизоване амбијенталности и спектакла.





Циклус полиптиха *Canticum Canticorum* (1981–1983) јесте његово најраније остварење у оквиру којег разматра проблем интерелације језика/текста и слике/представе. Дело је предмет интердисциплинарне и метајезичке операције понављања с разликама, плод еклектике са вишеструким значењима. Продановићева веза са новим таласом огледа се у перцептивним својствима дела: у нервозном гесту, екстатичним бојама и израженој фактури, те знаковно-симболистичком репертоару флуоросцентних ауреола, златне кише, еруптивног сударања и контрастирања.



Миомир Грујић Флека је, такође, један од типичних представника београдске мултимедијалне уметничке сцене осамдесетих, а његово сликарство и укупна активност подвлаче идеју субверзивног уметничког понашања, које свесно остаје у алтернативној и антиофицијелној позицији.



Овај врсни познавалац збивања у подручју рока, стрипа, популарне литературе и субкултуре, био је аутор теоријских текстова и уредник часописа *4F*, организатор многих медијских приредби и окупљања. Грујићеви **пиктограми и идеограми** проистекли су из потребе за материјализацијом идеја популарне литературе, као и сопствених светоназора. Садржаји његових слика су: опскурност, декаденција, агресивност, егзибиционизам итд, па је стога визуелни идиом којим се користи далеко од „доброг“, ликовно улепшаног и психолошки омекшаног сликарства.



За рани период уметности „нове представе“ значајно је и дело **Ласла Керкеша**, који током седамдесетих деловао у оквиру суботичке групе *Bosch+Bosch*. Од 1976. године он ствара тзв. „слике без назива“, које представљају аутентичну претходницу „нове представе“. То су радови малих формата изведени на „сиромашној“ подлози (картон, шперплоча, даска) и сиромашним материјалима, дела сирове и бруталне експресије, која одражавају ауторово немирење са академским виђењем „обнове слике“ (*Без назива* 1984).

Имагинација и фантазмагорија одликују Керкешове аутобиографске, сликане записе егзотичних путописа, успомена, фатаморгана и пустињских градова, као што је **Успомена времена** (1986). Мотиви су изведени из крајње личног, али и глобалног иконографског репертоара. Његове конфигурације представа подсећају на сцене неког чудног, агресивног бестијарија, на неке опасне и отровне биљке, остатке људских ликова, корпусе тела без глава и удова. Представљени без икаквих пиктуралних ефеката, они су крајње неугодни и мучни за посматрање. Све је посно, оскудно, са потезима угребаним или урезаним неким оштрим предметом. Резултат је готово кошмарни запис уметниковог тренутног, неуротичног психичког расположења, а не слика као довршени естетски објекат. То је пре слика у стању разградње, деконструкције на граници материјалног опстанка. Дубином и снагом емотивног уношења, Керкеш је близак немачком сликарству *Нових дивљих*. Ипак, крајњи ефекти његовог сликарства остају изван рок менталитета београдског *новог таласа*.

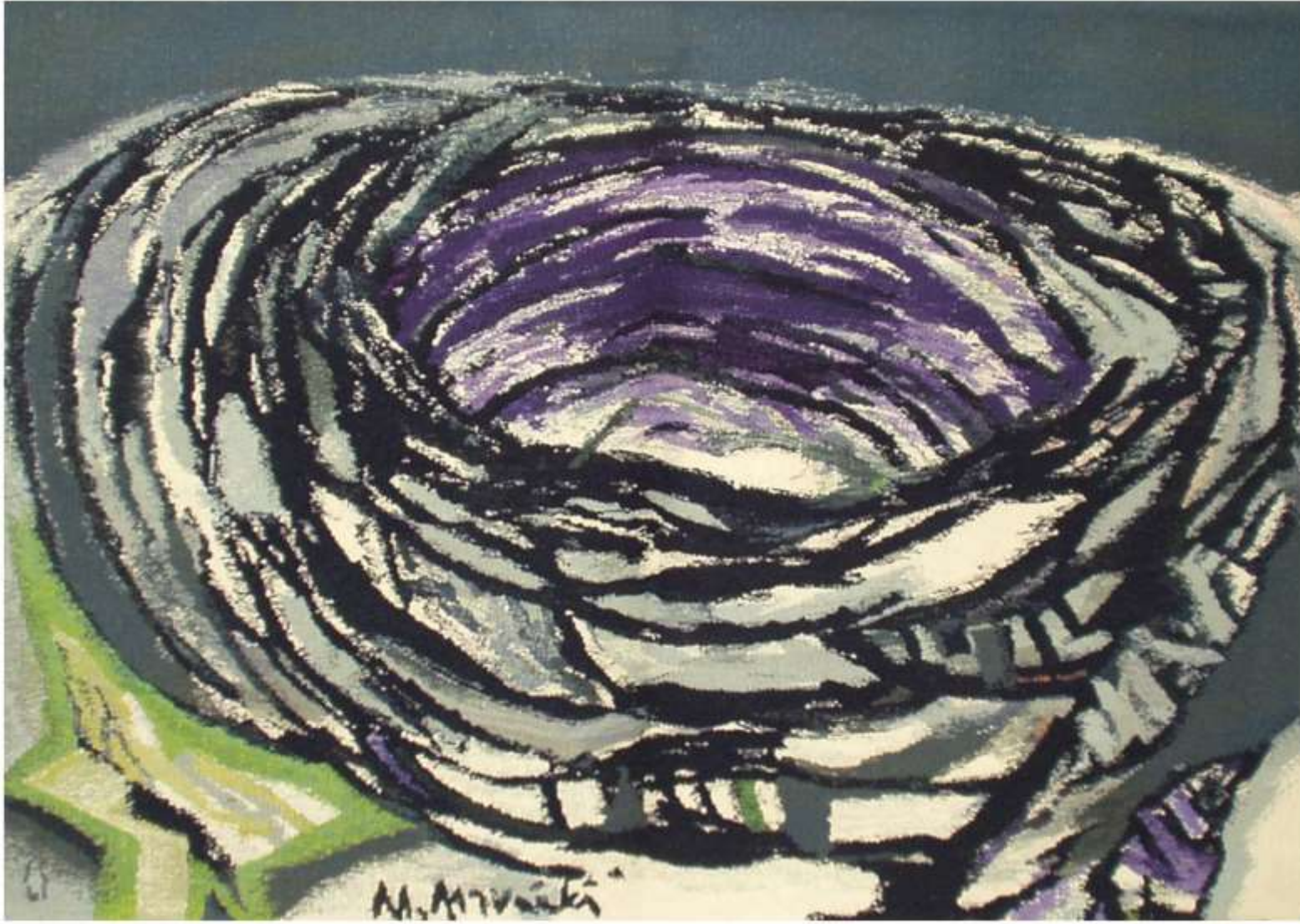


СЛИКАРСТВО КОНТИНУИТЕТА И ВИДОВИ НОВЕ ЕКСПРЕСИЈЕ

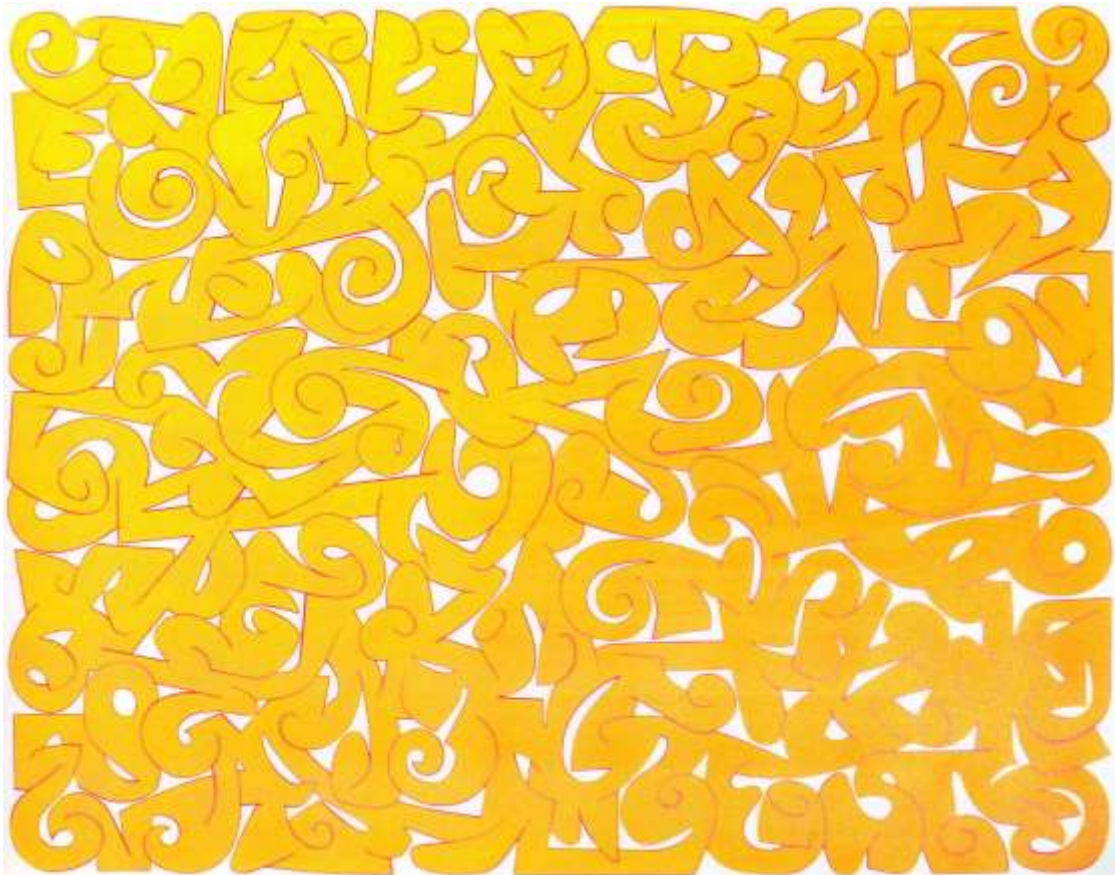
- Један број сликара, као што су Бора Иљовски, Милан Циле Маринковић, Предраг Нешковић, Марија Драгојловић, Милена Ничева, Гордана Јоцић и други, током осме и почетком девете деценије ствара изван доминантних уметничких линија. Поједина њихова дела делимично се уклапају у домен експресивног и „нове представе“.
- С друге стране, аутори попут Јармиле Вешовић, Слободана Трајковића, Миленка Првачког, Душана Тодоровића или Марија Ђиковића, крећу се унутар експресивних ликовних проседеа и сликарских конвенција. Реч је о струји која, уверена у могућност развоја сликарства, показује извесну резерву према иновативним иностраним подстицајима. Упркос томе, ови уметници спадају у најшири круг „нове представе“. У идеолошком смислу, а и по оперативном поступку, ови аутори нерадо се упуштају у радикалне заокрете и подухвате. Њихово сликарство континуитета даље разрађује облике аутономије модернистичке слике, у оквиру њој иманентних стандарда и конвенција.



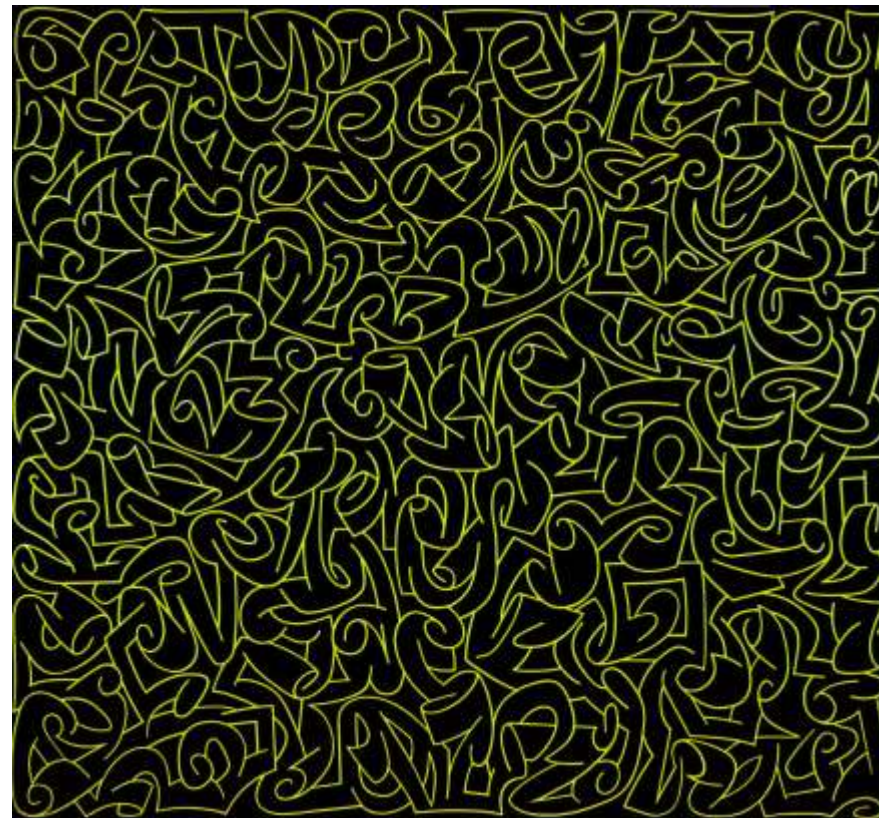
Поједина дела **Милана Цилета Маринковића** сажимају готово све репрезентативне одлике „нове представе“ и подложна су ишчитавању унутар популарног и локално-урбаног београдског контекста. Она почивају на афинитетима аутора према поп уметности и њеним садржајима, али и на дубљем разумевању експресионизма прожетог елементима урбаног „београдског“ жаргона (*Пролазна соба* и *Глава једног лава* 1987).



Рајске приче (1984) Слободана Трајковића и *Извештај о времену* (1983) Душана Тодоровића, као и циклуси ***Вулкана*** (1984/85) **Миленка Првачког**, садрже елементе трансавангардне поетике и фантазије, сновиђења и сублимне еротике. Егзотика, раскошан колорит и дисциплинована сликарска вештина издвајају Првачког, као водећег војвођанског сликара девете деценије.



Бора Иљовски током осамдесетих негује језик „патерн“ слике (*Поново и увек* и *Наопако уздигнуће* 1986). Доследно инсистирајући на идеји аутономије слике, он игнорише дескрипцију, реторику и друга средства изван ликовних и формалних елемената слике. Иљовски ствара пуристичку слику иманентну модернизму и спретно користи квалитете орнаментa, његова својства структуралног и декоративног. Остајући нереференцијалан, орнамент постаје основ за читање естетских својстава слике, која је најближа *неекспресионизму* друге половине девете деценије.



Ипак, у опусу Иљовског могу се детектовати елементи постмодерног мишљења. Иљовски афирмише идеју уређеног хаоса бескрајне и пулсирајуће, орнаментисане површине. Тиме истиче симболичка својства орнамента, чији су почетак и крај изгубљени у лавиринтској путањи линије (***Жути цртеж на црвеном пољу*** 1982. и ***Узнемирени шаблон*** 1984). То су за осамдесете карактеристични примери поништавања композиционог фокуса и губитка хијерархије одређујућих елемената нове слике.

АМБИЈЕНТ И СКУЛПТУРА

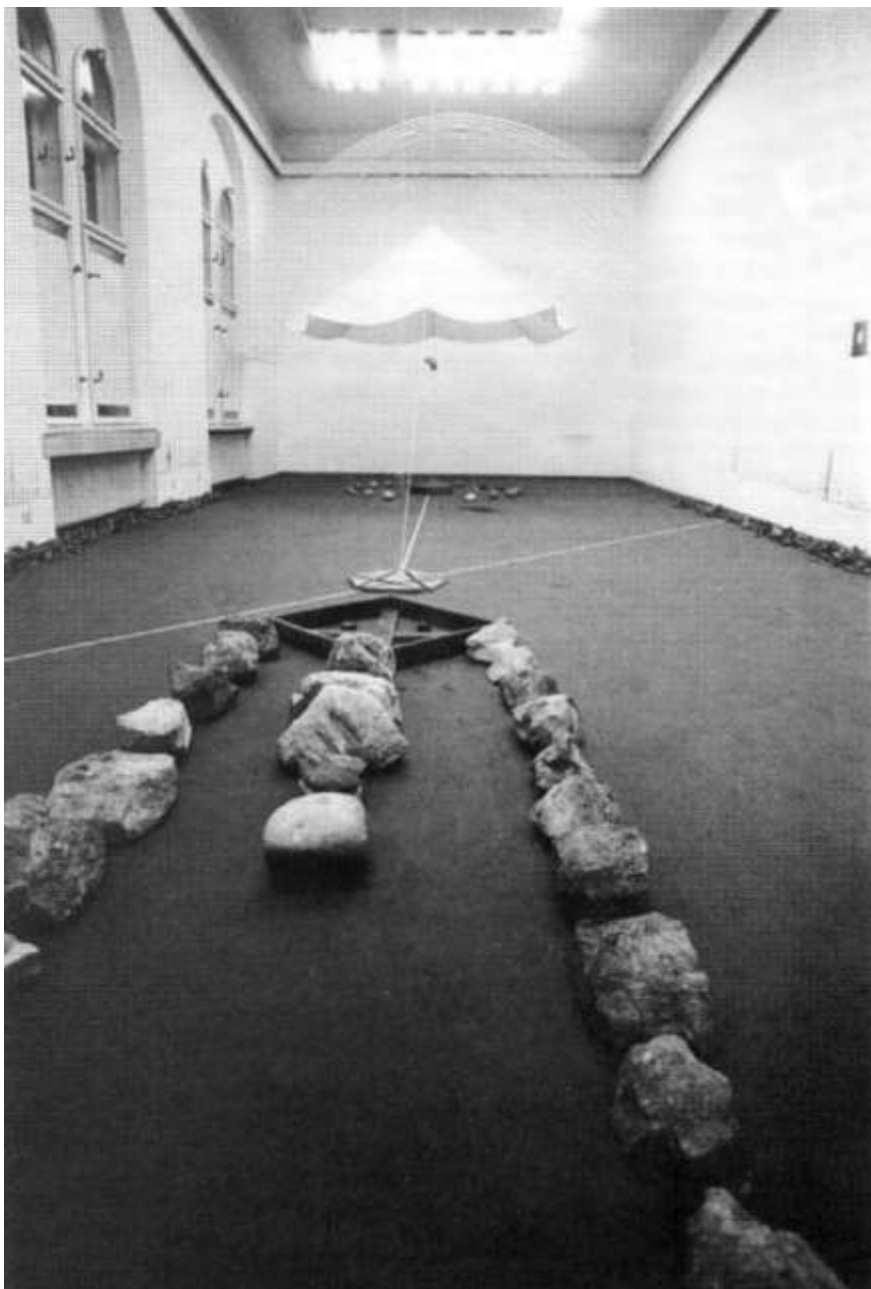


Од раних осамдесетих година, просторни радови заокупљају уметнике различитих приступа. Тако **Милован Де Стил Марковић** у делима ***Црни простор*** (1983) и *Еухаристије* (1985) од великих комада картона, неправилних исечака реализује тотал-амбијенте концентрисаних повесних и симболичких значења, којима истиче елементе сценографског у раду.



Циклус *Еухаристије* означава тренутак Марковићеве преоријентације ка „историјској меморији“, и то оној источне, византијске провенијенције. Међутим, иако у знаку „присуства прошлости“ *Еухаристија (Време церемоније* 1986) не носи „свети“ (мистични, метафизички, религијски, алхемијски) призвук, него пре поседује световни, лаички ефекат. У питању је индивидуални језик као знак и симбол, језик директног дејства енергије простора, а не језик са могућностима означавања и симболизовања „садржаја“. Реч је о стратегији *симулације*, којом се симулира привидно сакрално да би се саопштило нешто уметнички стварно и реално.

- Код **Лушића** и **Алавање** ради се о облицима мизансцена. Алавања ту идеју материјализује низом скулптура-стубова у делу *Colonna adorata*, а Лушић често слика на већ припремљеним конструкцијама од панела избегавајући ограничавајућа својства рама и платна. То су театарско-сценске целине, слике-паравани, покретне и подложне просторној манипулацији. Везу сликарства и затеченог амбијента, *Alter Imago* демонстрира и својим интервенцијама *in situ*, као што је *Arte nelle rovine* (Ријека, 1983) и *Raesaggio storico* (Зрењанин, 1984), изведеним у ентеријерима старих кућа или зидина.



Први покушаји стварања свеобухватног, псеудосакралног амбијента присутни су у раним радовима **Милете Продановића**. Амбијент ***Gradual*** (1981), први је предлог овакве, „сценске“ поставке. Изведен је у духу и материјалима „сиромашне уметности“, те не показује тежњу ка обогаћивању реторичког визуелног израза. Ипак, он садржи све битне идеје о просторном раду, које је Продановић елаборирао у каснијим делима. Огољена симболика *Graduala*, после 1983. уступила је место обогаћеном дијапазону садржаја и материјала.



Уместо „сиромашне“, Продановић прелази на раскошну, експресивну и колористичку израду. Каснији радови, као што су *Viaggio*, *In Africisco*, ***Nigra Sum*** (1987) и *Ararat* (1988), садрже концептуалне елементе назначене у делу *Gradual*. Изложба је за Продановића визуализовани и опросторени сценарио, који за основу има одређену литерарну или историјско-уметничку тематику. Притом, његова улога као уметника не лежи у дословном приказивању тих сижеа, него у инвенцији фикционалних представа или иконичког знака, који треба да понесе и поднесе тежину „садржаја“ уграђених у значења изложбених целина и самих дела.

Средњи век и Византија су културна раздобља на које Продановић у својим сликовним и, посебно, просторним (олтари, циборијуми, ротонде) склоповима реферира. Међутим, рефреренце на та раздобља он извлачи из фикционалних обрада митова и легенди, које су већ прошле обраду и прераду у савременој медијској и популарној продукцији. Продановићев **алегоријски** дискурс увек је посредно ангажован: говори се једно да би се саопштило друго. Цитатност је заступљена најпре на концептуалном плану као претекст, док се на иконичком плану тек одгонета. Визуелна, ликовна страна дела одговара ликовном језику наглашене експресије, израженог геста, јаког колорита и перцептивне сугестивности.



Апарат (1988)

- Негирање граничних линија између сликарства и скулптуре евидентно је и код неколицине вајара, као што су Мрђан Бајић, Драгослав Крнајски, Вељко Лалић и други. Промењена спрега „материјал-облик-простор“, већ назначена у делу појединих сликара, у вајарству долази до пуног изражаја. Мењају се и умножавају значења скулптуре, материјала и представе, померају границе ка „нескулптури“.
- Основне одлике скулптуре осамдесетих година су: експресивна материјализација, оживљавање реторике и фрагментисане фигурације. То је скулптура лишена масе која, негирајући волумен, најчешће негира и друге историјски прихваћене конвенције материјализације и радног поступка.



Задржавајући извођачко умеће и афинитет према материјалима **Мрђан Бајић** осамдесетих година започиње разградњу значењског плана скулптуре, традиционалистичких и нормативних одговора на питање шта је савремена скулптура. Његови **цртежи, колажи** и скулптуре (1981–1983) спадају у домен истраживања „медијумске двосмислености“. Они се баве једном условном фигурацијом, која тежи губљењу сопствене садржајне супстанције.



То су кадрови жанр-сцена, актова и купачица, изведени у духу новоталасног читања историјско-уметничких константи и стереотипа. Године 1982. Бајић реализује серију радова са називом **Купачице** и **Собе** (Турска, Јутарња, Пространа, Неонска, Ноћна, Нежна, Лулу, Тиграста, Вулгарна), у којима се служи интимистичким призвучима тела (фигуре и акта). То су ликовно-просторне композиције живе реторике и наглашеног декоративног аспекта.





Скулптура је обилато обојена, али боја има пре емпатијска него дескриптивна својства. Бајићу је важније да сугерише приповест, атмосферу и расположење, него да описује и опонаша призор. Као и у каснијим његовим радовима, обликовна вештина комбинована је са популарним и интимистичким призорима.





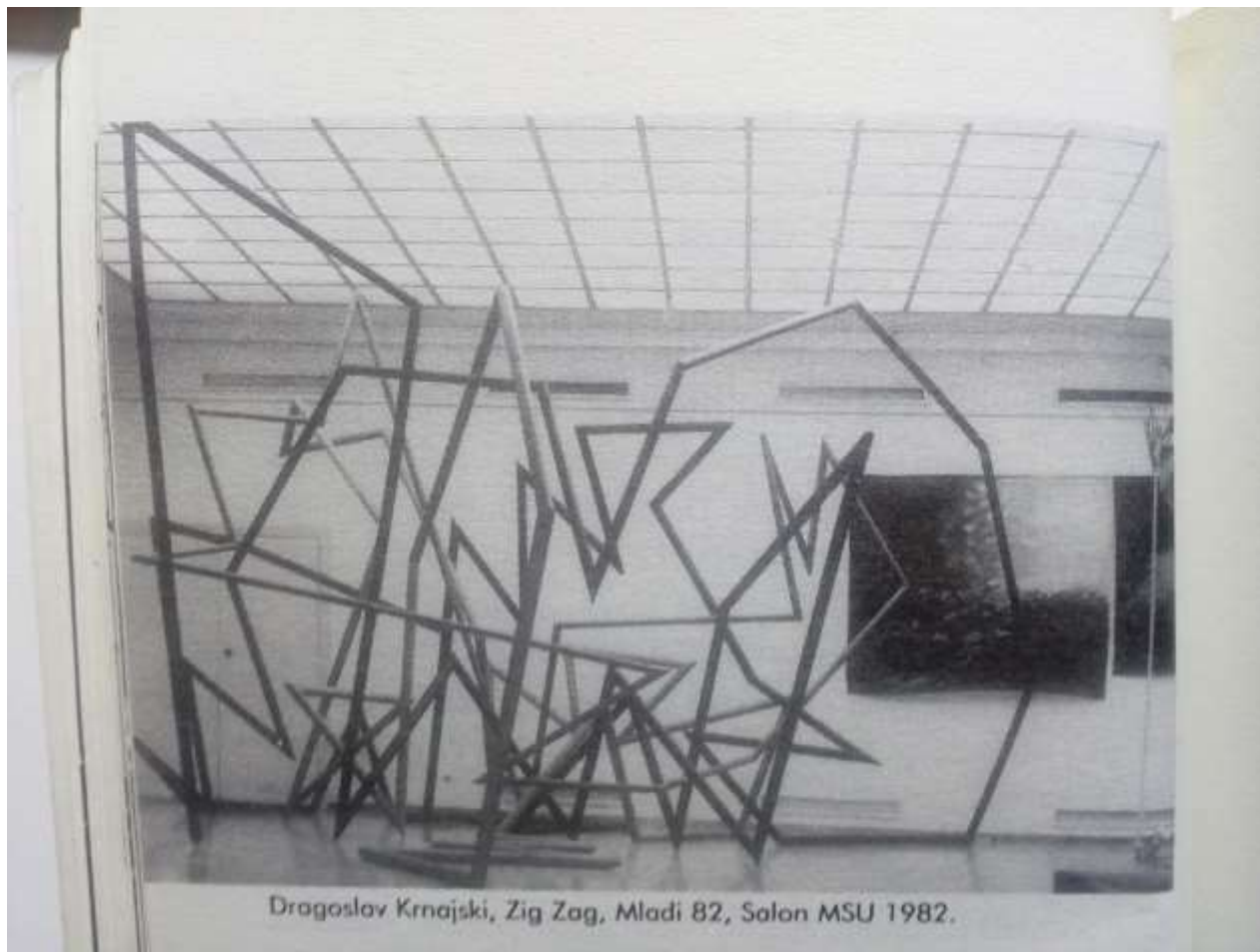
Даље потирање масе и њено свођење на рељеф евидентно је у серији зидних композиција *Златна грана* из 1983, као што су: **Ноћ**, *Дан*, *Bloody* и **Летети**, у којима се маштовита прича и материјали допуњују. Појачава се експресивно својство боје зато што сада један основни тон носи расположење дела и има јасан симболички набој. Форма такође има асоцијативна својства. Код зидних комада платно је подлога радног процеса, који обухвата фазе од сликања до наношења вајаних делова или њихових фрагмената.





Када је реч о претексту Бајић, на пример у раду ***Мајски стуб*** (1983), користи мотиве и приповести из романа *Златне гране* Џејмса Фрејзера. У основи Бајићевих радова из овог периода је интересовање за паганско, егзотично, архетипско, ритуално својство фигуре.

Рад Мрђана Бајића током осамдесетих утицао је на дела млађих вајара активних у наредној деценији, а суштина тог утицаја огледала се најпре у извртању и разградњи академизоване и естетизоване скулпторалне форме, у иронијском одвајању од стереотипа „споменичког“, у опредељивању за мање форме, у истицању рукописа и трага руке. На тај начин скулптура се поставља између строгих захтева материјализације и изведбе с једне стране, а с друге, поетских и маштовитих виђења популарних и неконвенционалних призора и садржаја. Најзад, Бајићева скулптура сугерише идеју сурогата, имитације и супститута, посебно када је реч о неканонском схватању фигуре.



Рад **Драгослава Крнајског** показује другачији развој унутар „скулптуре у проширеном пољу“.

Обликовање се одвија по принципу „више од површине, мање од волумена“, а празнина и шупљина су речитије од масе и битније као конститутивни елементи дела. Рад Крнајског усмерен је на интервенцију у простору и пејзажу или креирање скулптуре-конструкције. Његови рани радови могу се поделити у две целине. Прву чине инсталације којима уметник, користећи стакло, огледало, воду као градивни материјал или прибегавајући интервенцији у пејзажу, негира масу, волумен и саму конвенцију скулпторског медија. Другу целину чине инсталације сродне редимејду, које користи у стварању „обојених простора“, складишта употребних предмета од пластике.

Проблемски значајнија су дела из прве целине, јер је управо из њих Крнајски у другој половини деценије елаборирао карактеристичне конструкције и транспарентне неволуминозне, „линеарне“ скулптуре у гвожђу или челику. У овој групи радова експресија делује ка (у) простору, али није изражена у поступку рада на делу или обради материјала. Типичан пример је ***Zig-zag*** (1982) инсталација-конструкција од картонских обојених туба, лишена материјалности и масивности пластичког тела, која се неограничено, дивље и агресивно пружа по простору галерије.



Начелно, од поставке изложбе у галеријском простору зависи амбијентални и инсталацијски ефекат радова Крнајског. На његовим изложбама у истом простору објекти су били постављени на поду и зиду или окачени о таваницу. То су бриколажне творевине изведене од чврстих (метала, дрвета, лесонита), фрагментованих (стакла, огледала, жице), трошних (картон, папир) или неконзистентних материјала (вода). Значај изложбене поставке упућује да уметник одлуку о њиховом постављању доноси на лицу места, али поштујући природу материјала. Његова дела из осамдесетих успостављена су на принципу конкретности, али и трансформабилности материјала (често помоћу боје), те на приципу сведености или редукцији форме. Форме су једноставне и прегледне, отворене ка метафоричким значења, која су наговештена називима: *Фараонов кристал – Египатска принцеза*, *Ослепљивање Самсона*, *Гај* и *Младунче змај* (1984), *Сунце над Балтиком*, *Медуза* и *Небо и месец у мору* (1987).



Сродну, али неагресивну и „меку“ обликовну мисао показују радови **Вере Стевановић**, најчешће изведени комбинацијом природних и „сиромашних“ материјала. Они су по правилу складно усаглашени са излагачким простором, а одликује их изразита мануелност, фрагилност и ефемерност. Сачињени су углавном од природних (шибље, грање, плодови) и материјала погодних за мануелну обраду (папир, картон, тканина, канап), као и материјала без претеране тежине и запремине у неконзистентном стању (земља, песак, прахови, перје).



Њени радови врло ретко настају изван галеријског простора, а будући да су реализовани *in situ*, изложба се указује као уметнички пројекат, након чије реализације и затварања рад престаје да постоји. Изузетно, неки фрагменти или елементи постају градивни материјал (али не и готова форма) за нови рад. Изложбени простор, његови стубови, углови, зидови, подови и таванице усклађени су са њеним творевинама, чему у прилог говоре поставке дела **Папирни низови** (Рим, 1986) и **Вертикални углови** (Панчево, 1988).



- Попут сликарске, ни вајарска сцена прве половине девете деценије нема чисте формалне или језичке одлике и јединствене намере. Наглашена је парцијализација појава, као и јака лична обојеност опуса. Ипак, могуће је издвојити неке опште одлике: доминантна нарација, хиперматеријализација изван конвенција скулптуре, медијска амбиваленција, те стилска еклектичност. Као и сликарство, скулптура остаје недоречена и у процесу тражења властитог идентитета.