

НЕЕКСПРЕСИОНИЗАМ

ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДЕВЕТЕ ДЕЦЕНИЈЕ

- Средином девете деценије први, ударни талас неоекспресионистичке „нове слике“ на београдској уметничкој сцени јењава и постепено прелази у ситуацију **неекспресионизма**.
- Уметност друге половине осамдесетих окренута је истраживању, елаборацији тема и садржаја назначених почетком декаде, али истовремено јача поље концептуалног. Напуштање наглашене експресивности и кретање ка неоекспресионизму не значе прелом, већ пре усавршавање ликовног мишљења манифестованог у раним осамдесетим. Одбацује се или миноризује култ нове субјективности, инспирације, јаких осећања и уместо тога се афирмише „**хладно и празно стање актуелности**“.
- У уметничким садржајима није могуће повући линију раздвајања два поменута модалитета постмодерног мишљења. Наиме, оба делују унутар културе антиномија.
- Заслуга неоекспресионистичке уметности осамдесетих лежи у проблематизацији питања представљачког, репродукованог, појавног, симулираног и утварно-метафизичког. Неекспресионизам одговара на ова питања, али то чини другачијим оперативним и обликовним поступцима и смирењим језиком.
- У облицима експресионизма прве половине осамдесетих већ је отворено питање временско-просторног кретања и поништавања **временске матрице**. Неекспресионизам доприноси превазилажењу императива за новим и другачијим у уметности. Полазећи од идеја и достигнућа трансавангарде, он делује унутар напуштене или разорене унидирекционе концепције времена.
- Носице неоекспресионистичке струје чини неколицина млађих уметника, али и старијих, који нису били непосредно укључени у новоталасну атмосферу и њој сродне појаве.

- У складу са тезом о аутентичности сваке уметничке средине и инсистирањима на фактору ***genius loci*** (дух места), средином осамдесетих и у југословенском културном и уметничком простору дошло је до препознавања посебних регионалних идентитета, који су око 1989. могли бити издвојени у посебне **националне и језичке корпуре**.
- Почетна експресија слаби, материјализација је мирнија и боље усклађена са концептуалном основом дела. Иако се развија ка доминацији снажних уметничких индивидуалности, услед чега сценом влада потпуна дисперзија уметничких позиција, уметност друге половине осамдесетих обележена је **укрупњавањем основних концепата** и превазилажењем стихијског карактера „новог таласа“.
- У другој половини девете деценије наглашеније је присуство Предрага Нешковића, Душана Оташевића, Радомира Дамњановића Дамњана. Издвајају се дела Марије Драгојловић, Мрђана Бајића, Милете Продановића, Зорана Гребенаровића и других. За област фотографије посебно је значајан рад Станислава Шарпа. Упечатљиво је деловање појединих протагониста нове уметничке праксе седамдесетих, пре свега Раше Тодосијевића и Горана Ђорђевића.

УМЕТНОСТ И МЕМОРИЈА – РАЗЛИЧИТИ ПРИСТУПИ

- Видове **цитатности**, било да је реч о дословном навођењу или о понављању с разликама, срећемо у радовима неколицине српских уметника још од раних осамдесетих. Међутим, сви они негују различите приступе артефакту историјског дела или модела, који у њиховом делу постаје предмет метајезичке операције и прераде. Ипак, у том **ослањању на историјску меморију** могу се издвојити два начелна приступа:

1. Први заступају аутори који, маколико се отворено позивали на узоре и моделе из прошлости, не одустају од тежње да поступцима **дописивања** са знатним уделом **разлика** свом делу дају печат оригиналности, траг сопственог рукописа, испољавајући **позитиван однос према ликовним особинама уметничког дела**. Они гаје извесну дозу обзира и поштовања, позитиван став према **узорима из прошлости**.

2. За друге је приступ уметности прошлости прилика да искажу негативан, **негаторски однос према традицији**. Такав став испољава се у поступцима **преписивања без** значајнијих или икаквих **разлика** (реплике, копије, плагијати) или, пак, у поступцима **ироничних и хуморних трансформација иконографских решења и тема из уметности прошлости**. Таква операција се може сматрати субверзивном у односу на образац који се користи, али не у статусу оригинала него у статусу **стереотипа**. Историјски предложак користи се као основа за цинична поигравања са темама из уметности прошлости, као и њеном духовном ауром и појмом естетске вредности.

- Могуће је разликовати неколико нивоа **учене (ерудитске) уметности (Arte colta)**, која интелектуализује и концептуализује обраду предложака, али се на оперативном плану користи различитим средствима и изражајним формама, од конвенционалног сликарства до амбијенталне уметности. Ради се о **извантрадиционалистичким виђењима проблема цитатности**, која негују савремени ликовни говор изван неоконзервативних токова.

Милета Продановић је у радовима насталим после 1986. формулисао везу носталгије и романтичарског виђења прошлости, са ученим исписивањем. Често обраћање средњем веку показује комбинацију неколико приступа:

- од претекста и мизансцена потребних да обележе савремени тренутак, његов карактер и расположења,
- преко романтизованих тема као што су ходочашћа и увођења „иконографије краја“ кроз теме туге и смрти,
- до увођења окултних и езотеричних момената.

Године 1988, на самосталној изложби у Београду излаже циборијуме као што је ***Nigra Sum*** (1987),





ротонду *Мартиријум невино оужених* (1987/88) и композицију *Куга обилази Ангијари* (1987).

Продановић цитатност преноси у своје просторне радове и конструкције. Форме табернакла, ротонде или полиптиха улазе у област понављања с разликама. Концептуални ниво, као и онај оперативни, кореспондирају са оним симболичким и икониčким. Употребом боје, црног и злата, Продановић означава асоцијативни и симболички ниво својих радова. Потреба за истицањем алегоријских садржаја надјачава ликовност. Гомилање бројних значењских планова и истицање ауторове ерудиције сврстава Продановићев рад у најшире оквире појма **учене уметности**. Са књигом *Вечера код свете Аполоније* (1984), он затвара опус типичне постмодерне фикције, чија фасцинација прошлим приказује нови однос који уметник успоставља са временом у којем ствара.



Милован Де Стил Марковић такође креира инсценације подсвесног. Међутим, његова изложба амбијент ***Еухаристија*** (1985) не показује снагу ученог, али поседује амбицију да створи сценску имитацију - симулакрум сакралног простора. Називи радова, као што су *Златни храм* (1983), *Велика инвокација* или *Свети ратник*, указују да је реч о исписивању које више води рачуна о просторној симболици него о конкретним цитатима садржаја или иконографских предлога. Марковићева наративна израста из геста, перформанса и театарског, а не из ликовног. У центар рада се поставља псеудосакрални, симулирани обред, који путем спектакла уписује нова значења и читања. Марковићева дела, инсценације, амбијенти и перформанси из овог периода показују склоност ка мултимедијалном изразу, ка еkleктичким операцијама, хибридима наслеђа и симбола, субјективном виђењу историје.



Рад **Зорана Гребенаровића** показује склоност ка методу језичке реконструкције. Његове слике-објекти у техници уља на дрвеном панелу из друге половине осамдесетих проистекли су из елаборације принципа инверзне, ортогоналне перспективе и у основи су засновани на истраживањима простора. Геометријски облици су тек формални избор, али не и најважнији повод настанка ових, у основи иконокластичких радова. На искуствима вишегодишњег изучавања и бављења иконописом, Гребенаровић издваја простор и перспективу као централне теме своје ликовне анализе. Он истиче да је нееуклидовски простор, простор нематеријалног и духовног, суштински везан за *genius loci* и темеље византијске естетике, основа његових истраживања. Ове слике-објекти су логичан исход формалних истраживања започетих на скулптурама-конструкцијама из њујоршког периода (1984–1987), као што је **Поглед горе** (1986).



Касније, код Гребенаровића тежња да се просторно, пластички и оптички конституисана слика, која почива на премисама лабилног система са више тежишта или фрагментисаних недогледа, прецизније и чистије формулише, постаје доминантна. Слике-објекти **Поподневни изглед** (1988), **Отворени поглед** (1988) и **Сан** (1989) лишени су асоцијативних структура, симболичких својстава и фигуре. Сви елементи истичу намеру да се избегне материјализовани догађај. Постмодернизам додатно омогућава уметнику да слику гради на даљем поништавању треће димензије и несистематској конструкцији простора. У својој фронталној фасади слика никада није потпуно плошна, дводимензионална, него је састављена од ирегуларних, закривљених просторних планова, најразличитијих илузионистичких дисторзија. Присуство метафизичких значења у оваквој слици је неоспорно: картезијански (рационални) модел виђења, заводљивост огледалних одраза и појавности напуштен је у корист онтолошких вредности „неухватљивог“. Слике-објекти Гребенаровића и амбијенти Продановића и Марковића на три различита начина тумаче савремено читање традиције, у којем доминира метафизички аспект.



На посве другачији начин артикулисана је цитатност у делима Чедомира Васића и **Игора Степанчића**, те Гордане Јоцић и Петра Ђузе. Васић и Степанчић се баве различитим виђењима архитектуре и њеним исписивањем. Степанчић се у циклусу **CAT-Hedrals** (1987/88) посветио наводима и представама Града, Споменика и Катедрале као симбола и места његове историје. Призори, рељефи-инсталације на зиду самосвојне су целине, које симулирају проблем цитатности и истичу друге квалитативне садржаје.

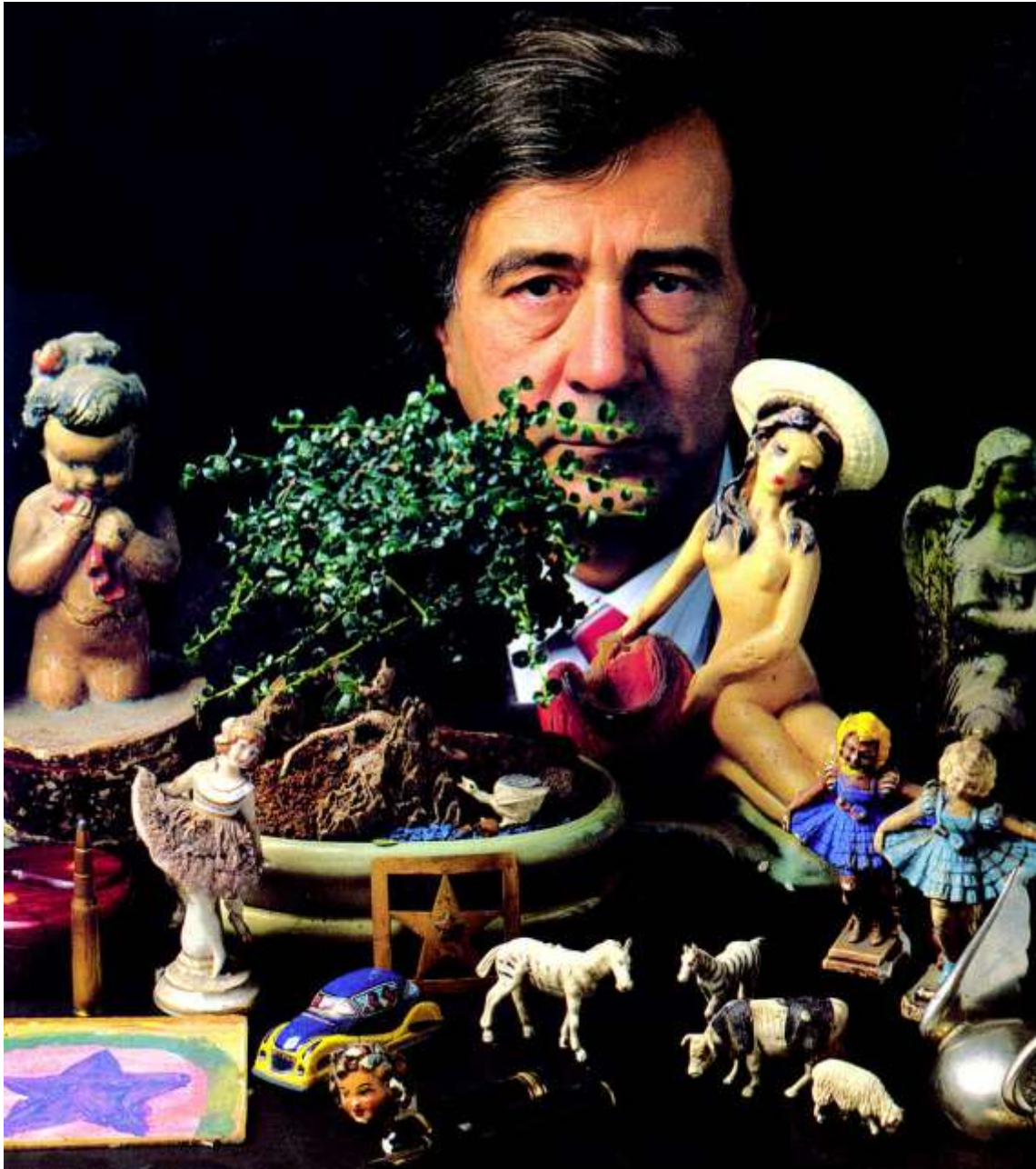


Слике **Чедомира Васића**, као што су *Барнет Њумен у Риму*, *Мојсије у Млецима* или *Амор Бернини* (1986/87), измештају историјске предлошке из првобитног контекста, али користе могућности које пружа минимално прерађени цитат. Ипак, призори које Васић користи предмет су другачије обраде. Ослањајући се на јукстапозицију мотива, Васић ствара „немогуће“ комбинације надреалних својстава.



Београдском сликарству континуитета, недотакнутог експресионизмом осамдесетих, припада и дело **Гордане Јоцић**. Идеју артикулисану у циклусу *Додир* (1982), она наставља да разрађује у другој половини девете декаде. Предлошке за слике преузима са репродукција дела Ван дер Вејдена, Ботичелија, Антонела да Месине и Тицијана. Смисао њене операције понављања са разликама разазнаје се тек када се сагледа целина циклуса. Везивно ткиво ове серије чини тема додир са свим конотацијама (чулним, емотивним, еротским итд.), које изазива не само физичко већ и духовно стање додир. Помак ка реконструкцији теме, пре него ка тачном навођењу предлошка извршен је операцијом цепања репродукције и поновног састављања у уникатном објекту ауторске слике, као и колажирањем више разнородних фрагмената. Дело Гордане Јоцић блиско је италијанском сликарству **анахронизма** и другим облицима неекспресионизма у српској уметности друге половине осамдесетих.

- Напред разматрана, морфолошки посве различита дела, везује једино њихово почетно опредељење за метод цитата и поновних исписивања, као и изучавање везе уметности и њене меморије. Већину одликује утишана експресија и употреба посредних средстава, као и тежња ка аперсоналном изразу. Често се користи репродукција, колаж или, пак, визуелни податак узет са репродукције, фотографије или неког популарног текста.



Стратегије симулације, важне су и за онај ликовни језик који везу уметности и меморије разрађује у **поп кључу**. То се пре свега односи на радове **Предрага Нешковића** и Душана Оташевића током осамдесетих. Поникло из круга београдске нове фигурације дело Нешковића и Оташевића зановано је на постмодерном тражењу хумористичке или иронијске коегзистенције са стварношћу и светом. Нешковићева склоност ка бележењу и понављању популарне хералдике у осамдесетим огледа се у језичким манипулацијама симбола популарне, масовне и медијске културе.



Поп реторика и локално кодирање садржаја и мотива, током седамдесетих код Нешковића прераста у занимање за серијско, изванестетско, свакодневно, бизарно и кич, што је представљено кроз језик близак патерн слици (*Тапет* 1973, *Одмор* 1974, *Лабудови* 1976). Нешковићева дела из прве половине осамдесетих пример су међустилског, номадског деловања и стратегије сложености. Путем пастиша, цитирања, имитација, сурогата и репродукција, она стварају аутентичну локалну варијанту „**лошег**“ сликарства. Ту поетику утемељену на популарном и предметном, Нешковић развија ослобођен методолошке доследности и конвенција „високе“ уметности. У стратегији нивелације значења и релативизације мотива, он за слику одабира предложак (предмет) који је већ претходно копиран или посредован у неком репродуктивном медију, јер је свеprisутност медијских обрада условила да чак и уметност прошлости буде сведена на потрошне **стереотипе**. Најчешће, Нешковић такав предложак преузима из света употребних или декоративних предмета локалне популистичке или кич културе (гипсани одливци, фигурине, гоблени, колор репродукције, пластични сувенири итд.).



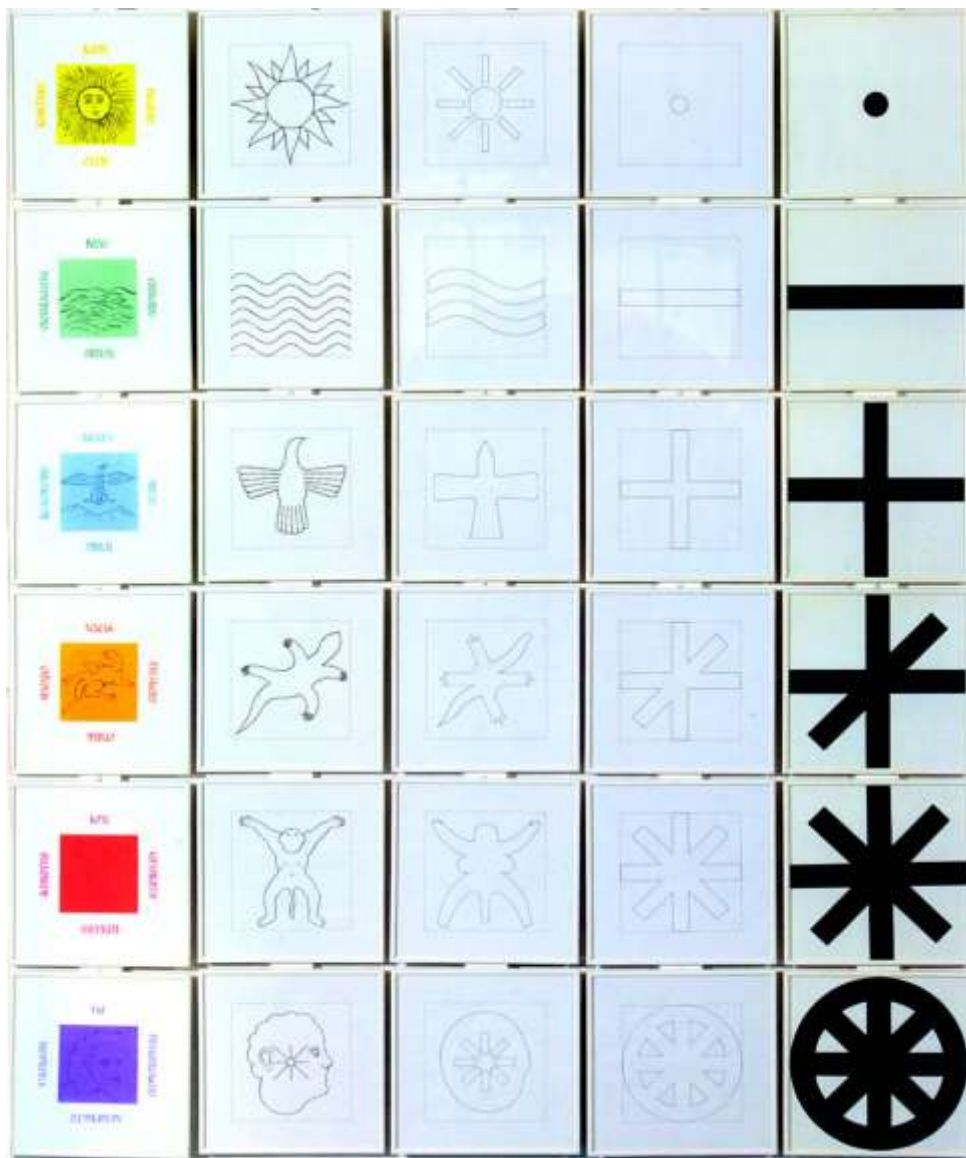
Исти приступ Нешковић има и када су у питању представе из историје уметности, он преузима копије и репродукције дела минулих епоха када оне престају да буду део елитне културе и постају предмети масовне употребе (**У част Ђота** 1984). Најзад, уметник користи и стереотипе масмедијске културе и стрипа (Супермен, Бим и Бум итд.). У питању је операција трансфера знака од његових примарних до секундарних функција. Са друге стране, начин материјализације Нешковићеве слике остаје у медију сликарства, а израз је крајње сведен и свесно сиромашан. Представа је изведена углавном на сировој или само грундираној подлози, која носи фрагменте приказаног. Тиме Нешковић неутралише просторне планове и димензије слике, задржава дводимензионалност плохе и избегава просторно-временску сугестију.



Површина носи анонимне и безличне представе, које су неодређено груписане у целине и то у серијама, а у простору који је покретљив, отворен и аморфан (*Порцеланске фигуре* 1980, ***Пародија*** и *Гипсотека* 1982).



Касније варирање средњовековних тема и предложака у Нешковићевим радовима (*Хасанагиница II* 1985, *Велуће II* 1986), наводи на закључак о ритуалном понављању, чија је последица истицање копије „наспрот жаргону аутентичности“ и успостављање уметничког дела као „естетске еквиваленције традиционалног“. Категорија **времена** је други важан елемент Нешковићевог рада. Сагледавајући време као синхрону мрежу догађаја и призора, Нешковић креира радове који пркосе линеарној временској путањи. Тиме се суптилно подвлачи одсуство идеје развоја као дијалектичког прогреса и, уместо тога, нуди типично постмодернистички концепт развоја као различитости у понављању сличног или истог, увек хладног и неекспресивног набрајања огољених чињеница.



Сродну уметничку позицију и склоност ка аперсоналном показује и **Душан Оташевић**. Он се није одрекао права да иронично коментарише стварност и њена општа места постави на пиједестал хуморно-уметничког. Све до циклуса *Троношка ерминија* (1987) и пројекта *Илија Димић* (1990), Оташевић је био крајње резервисан према турбулентној атмосфери осамдесетих и експресивним набојима у уметности. У циклусу са ученим и намерно архаизованим називом ***Троношка ерминија*** (1987), Оташевић је у објектима различитих медија (слика, цртеж, фотографија, предмет) реализовао необични наратив, у којем су само неки од података истинити, док је већина лажна и измишљена. Истина је да манастир Троноша (16. век) заиста постоји, а измишљено је то да је у њему нађена Ерминија, која наводно представља приручник за припремање и коришћење сликарског материјала. У том „вековима старом“ сликарском кодексу сабрана су одређена правила (иконографски програми, технолошке рецептуре и препаратуре), којих уметник треба да се придржава приликом израде ваљаног уметничког дела. Прича о Троношкој ерминији служи Оташевићу као претекст за експликацију става да уметност не настаје на основу утисака о спољном свету него се рађа из сопствене повести, тј. историје уметности, односно уверења да је уметничко дело артифицијелни универзум са аутономним законима. У питању је типична постмодернистичка фикција на тему уметност-историја уметности, духовита уметничка интрига као стратегија симулације, али и дубоко мисаона игра аутора.

Језик, чије је „понављање с разликама“ окренуто могућностима које у савременој уметности подстиче авангарда двадесетих, Оташевић крајем девете деценије укључује у облике неекспресионизма. У причи о Илији Димићу заплет симулације иде корак даље. Изложбом у Галерији *Sebastian* у Београду (1990) наводно је објављено више деценија задоцнело откриће уметничког опуса извесног Илије Димића (1901–1938), о коме је у тексту каталога изложена врло богата животна биографија. Из ње се сазнаје да је неко време боравио у Баухаусу, да се дописивао са Татлином, да га је Мицић безуспешно врбовао да постане зенитиста, те да је аутор низа уметничких дела изведених у духу историјског конструктивизма, од којих се једно чува у једној уметничкој галерији у Келну. Реч је о потпуно измишљеној причи, чији је сценариста био теоретичар филма Бранко Вучићевић, док је Оташевић био реализатор, режисер и творац новонасталих (наводно реконструисаних) Димићевих радова (***Конструкција Икар 1934***, 1990). Кроз Пројекат *Илија Димић* и њему сродне радове, могуће је пронаћи везу са методама које у том периоду примењују Дамњан и Горан Ђорђевић. Ове сродне одлике нису искључиво везане за појам симулације и везу копије и оригинала, него за проблематизацију уметничког идентитета и релативизацију улоге стваралачког субјекта у настанку уметничког дела. Тако Оташевић, попут Нешковића, негира унидирекциону путању савремене уметности.



„ДРУГА ЛИНИЈА“ И РЕМАТЕРИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНИЧКОГ РАДА

- **Радомир Дамњановић Дамњан**, у духу нове уметности седамдесетих равнодушан је према атмосфери осамдесетих. *Мртве природе* (1980–1982) и, нешто раније слике-копије *Лажни Де Кирико* и *Лажни Кара* (1976), показују да Дамњан уметнички језик осамдесетих сагледава из ракурса „друге линије“. Он манипулише постулатима и флоскулама афирмисаним у уметности осамдесетих, поиграва се са материјалним и појавним до најчистије симулације „уживања у сликању“, све док слика не постане поље обесмишљавања израза и не прерасте у сопствену супротност, негацију тог истог „уживања“. Окретање ка прошлости читава се у позивању на „класичне“ теме и жанрове, као и у оживљавању поентилистичке технике сликања. Међутим, код Дамњана, оно што се показује није оно што треба видети. Употребом конвенционалног може се бити једнако субверзиван и у томе је смисао Дамњанове „стратегije камелеона“.



Лажни Де Кирико и Лажни Кара (1976) понављају ремек-дела ових уметника као општа места историје модерне уметности. Међутим, датоване су у време настанка копије и носе печат *Un falso*, чиме Дамњан јасно указује да је у питању фингирање фалсификата, а не право кривотворење чувених слика двојице експонената метафизичког сликарства, који су и сами били творци стереотипа према сопственом изворном делу-прототипу. Наиме, Де Кирико је познат по томе што је правио бројне реплике по сопственим делима придавајући им вредност подједнаку и равноправну са оригиналима. С друге стране, Кара који се кретао од авангардног футуризма, преко метафизичког сликарства, ка ретроградној тенденцији *Novocento*, представља претечу и парадигму релативистичке бодријаровске тезе по којој је у култури постмодернизма „све актуелно и све ретро“.



Упркос латентном авангардизму, ова дела носе два податка кључна за Дамњанов рад током осамдесетих. Наиме, они показују да се конвенција сликарског медија може спровести без икаквог емотивног уплива или експресивног набоја, односно да уметник може да делује са позиција неекспресионизма. С друге стране, конвенцијом сликарства исти медиј се може обесмислити и негирати не само као аутентичан, већ и као производ „уметничког хедонизма“. Дамњан се током девете декаде опредељује за равнотежу између манифестовања идеолошких предзнака нове уметничке праксе седамдесетих и делања у оквирима конвенционалних медија. Та равнотежа је нејасна, јер не разоткрива границе између става „изигравати живот и живети“ и приступа који удружује „таутологију и референцијалност“.



У деветој деценији омиљена форма дезинформације добила је могућност, потенцијал атака на слику из ње саме. Претходницу су представљале Дамњанове ***Мртве природе*** (1981) и ***Аутопортрети*** (1979), у којима измештање сликарског поступка у извансликарско поље није лишено ироничног приступа и ометања конвенционалног жанра. Игра преваре назире се и креће ка потпуној симулацији слике. Сликајући по сопственом лицу и телу или предметима и платну, а потом ангажујући друге да фотографишу те радове, Дамњан уводи посматрача у замку између стварности и привида. Наиме, јавља се дилема јесте ли ту заиста реч о сликарству (будући да је обављен сликарски поступак) или, пак, о фотографији (јер је то медиј презентације уметничког рада)?

Одговор није једнозначан, него је двосмислен, истовремено потврдан и одричан. У овој енигми једино је неоспорно то да је прави аутор рада уметник као творац идеје, онај који утврђује полазне пропозиције по којима се даље одвија описана уметничка радња и спекулација. Морандијевски конципиране ***Мртве природе*** су прелазни тренутак који спаја слике-копије са сликама-симулацијама.



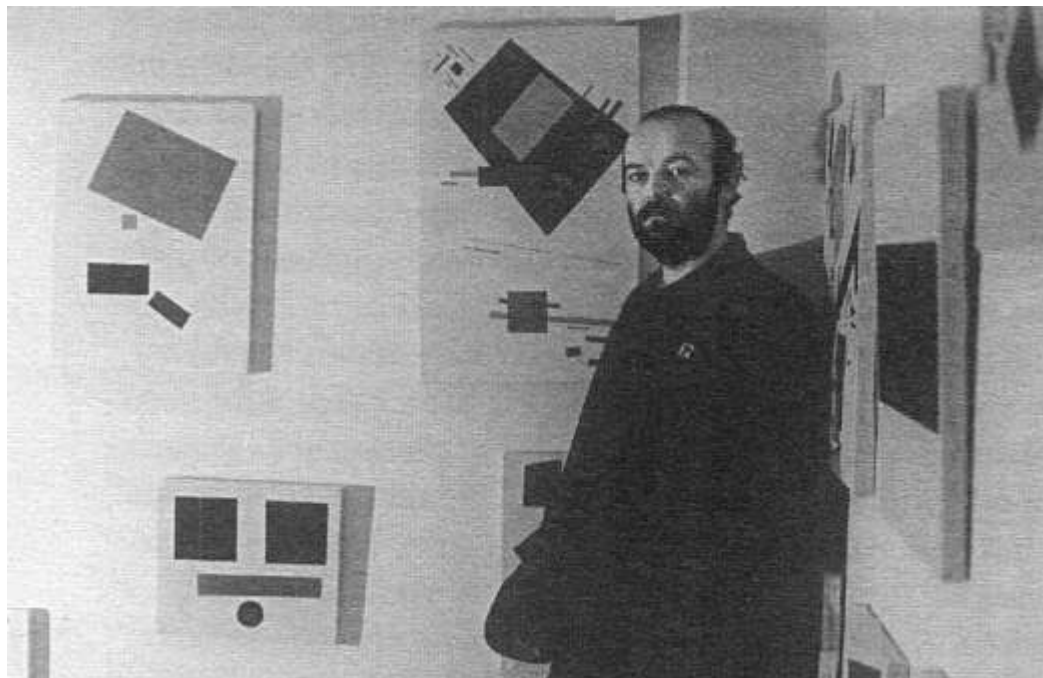
Драгољуб Раша Тодосијевић се ни у деветој деценији није одрекао ангажованости уметничког рада. Његов рад *Шта је уметност?* (перформанс, видео, фотографије итд.) из претходне деценије значио је наставак десакрализације појма уметничког и традиционалних премиса уметничког дела, а специфична врста одговора на постављено питање стигла је у радовима типа *Положај за спавање* (1979, 1980–1985), слике поновљеног *Пикаса* (1988) или кроз бронзане одливке-скулптуре *Бетовен са штаповима* и *Месечева соната* (1988/89).



- Веза уметности и меморије постоји унутар критике не само језика и система уметности, већ и културе и друштва начелно. Тодосијевић демистификује традиционализам обликовних принципа и вредносних критеријума уметничког дела. Демистификацији и карикирању изложено је све што Тодосијевић сматра лажним, испразним, препотентним и превреднованим у савременом, пре свега домаћем свету уметности.
- Пикасов мит, према његовом мишљењу, представља облик „социјалистичког средњег решења“, на основу којег систем површним прихватањем „безопсаних“ модернистичких митова амортизује и отупљује ударце авангарде и аутентичног, радикалног модернизма. Пикасо је за Тодосијевића метафора хибрида модернизам-естетизам-етатизам и мисаоног склопа средине која живи у константном страху од „завере“ авангарде.
- Тодосијевића не занима толико ни посмодерна методологија, колико изградња новог метајезичког система из бића уметности, који би био у стању да се супротстави уметничком мејнстриму. У деветој деценији Тодосијевићев рад *Шта је уметност?* мења облик и, навлачећи лажно рухо материјала, боје, платна, гипса или бронзе, постаје циничнији у својој мисији обезвређивања. У постмодерном добу показало се да је то могуће и кроз стварање дела као материјалне чињенице. Прибегавајући стратегијама прерушавања и персифлаже (изругивања) Тодосијевић се споља ослања на теме, форме и технике „класичне“ уметности, посредством којих саопштава нешто посве друго од оног што се у његовим радовима види.



Концептуалне претпоставке рада **Горана Ђорђевића** крајем седамдесетих и потоње окретање „просторима културне диверзије“ у осамдесетим годинама, сврставају овог уметника у ред истинских заступника „друге линије“. Ђорђевић је свој рад поставио изван главних уметничких кретања и диктата времена, али и насупрот владајућем уметничком мејнстриму. Његово интересовање везано је за истраживање и деловање из уметности, њених садржаја и закона. Од изложбе *Гласници апокалипсе* у СКЦ-у (1980), инцидентно и не без призвука скандала, Ђорђевић поставља основне тезе свог рада. Оне се тичу поништавања разлике између копије и оригинала, као и проблематизовања односа између кича и авангарде. У раду *Гласници апокалипсе*, уметник понавља једну своју младалачку „ружну, неукусну и изнад свега дилетантску“ слику, коју сходно назначеним питањима проглашава за уметничко дело.



Следи ***Копирање Мондријана*** (1983), да би се потом проблематика односа копија-оригинал заострила, али и изгубила репликом и инсценацијом чувене ***Послење футуристичке изложбе 0.10*** и њујоршке изложбе *Armory Show* (1986), уз подухвате анти и пост датирања копија. Такав став би се могао окарактерисати као анти-меморија и анти-стваралаштво. Ђорђевић својим радовима отвара нова питања о ауторству, појму аутентичног, идентитету и поимању категорије времена.



Копија изложбе ***Armory Show*** (1986) врхунац је деградације материјалног унутар постмодерне стратегије симулакрума и један је од најконсеквентније спроведених уметничких концепата. У Ђорђевићевој одлуци да се бави репродукцијом копија по узорима/предлошцима из историје (модерне) уметности у основи стоји принцип **апропријације**. Присвајају се готови предлошци, који су поступком копирања или дословног цитирања (без разлика) произведени у радове којима сам аутор одриче вредност оригинала, али им придаје улогу и значење једног врло провокативног симптома. Уметност која губи супстанцију истинитог, управо се зато везује за своје време, а Ђорђевићев концепт у потпуности кореспондира са културом сурогата и њеним кризама: кризом ауторског субјекта, кризом вредности, кризом идентитета. Ђорђевићеве копије значе порицање модернистичког идеализма у име постмодернистичког скептицизма.

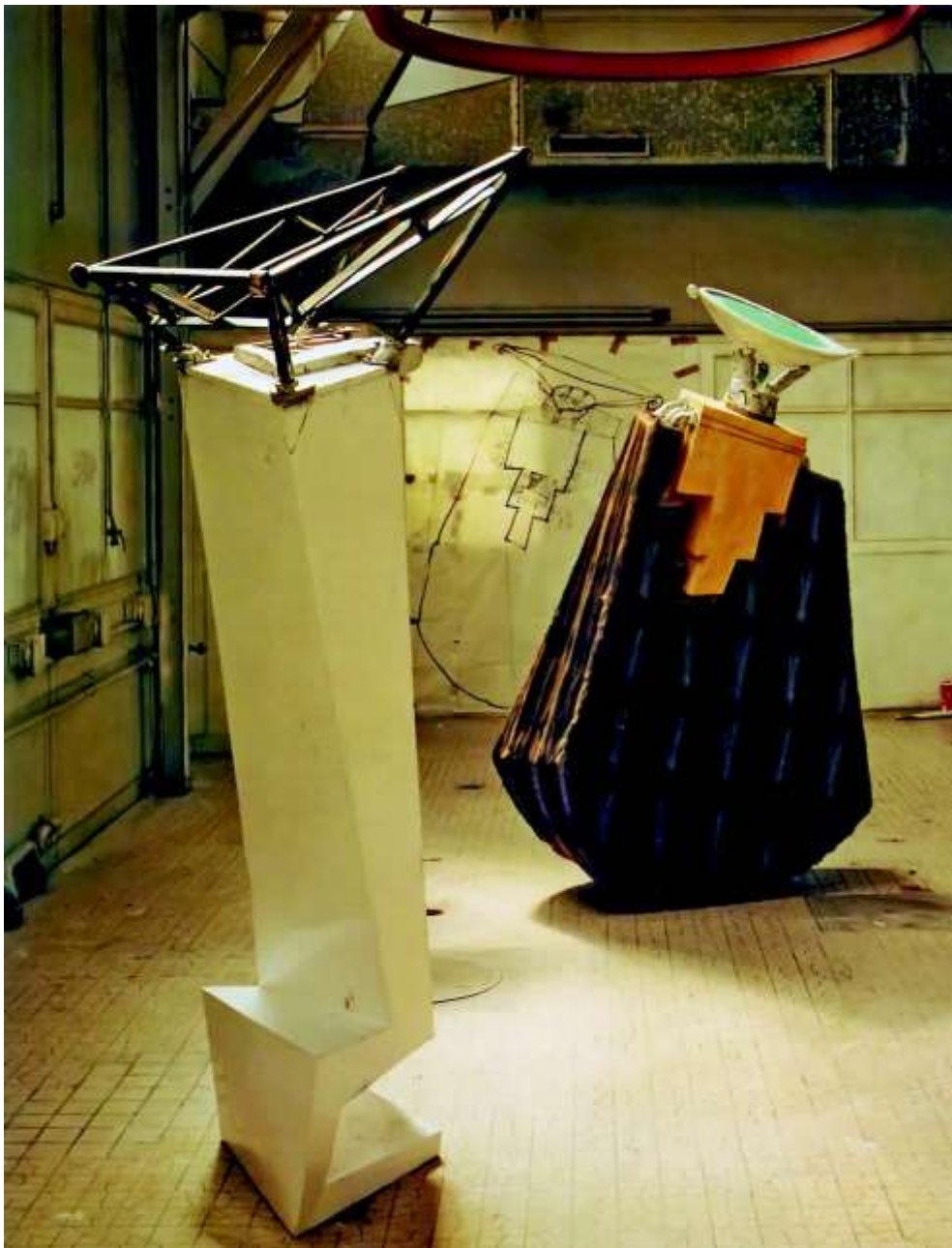


Амбивалентан однос према новој ликовности и рематеријализацији уметничког рада евидентан је и у раду Зорана Поповића, Неше Париповића и Слободана Ере Миливојевића. Од средине осамдесетих **Ера Миливојевић** развија серију *Палета* и низ медијски амбивалентних и демистификујућих поступака везаних за појам слике-објекта (***Концептуална маска*** 1986).

НЕЕКСПРЕСИОНИЗАМ ПОЈАВНОГ И ПРЕДМЕТНОГ

Око 1987. скулптуре **Мрђана Бајића** и цртежи-колажи Марије Драгојловић издвајају се као носиоци језика блиског неекспресионизму. Бајићеви модели/скулптуре из 1987. представљају увод у његове радове с краја осамдесетих и почетка деведесетих. „Скулптура представе“ сада је дефинисана као доминантни израз овог уметника. Она представља надреално, алогично, поетско, метафизичко виђење предмета. Бајић задржава извођачку дисциплину и наставља да испитује неочекиване комбинације природних и вештачких материјала. Преображај предмета одвија се у немогућој представи, која настаје у међупростору, далеко од редимејда, али и од дескриптивног и миметичког (*Ковачница* 1989, чесма, клавир, фабрика итд.). То је специфична врста пластике, која је својом реторичношћу у тродимензионалној форми обогатила медиј скулптуре. Принцип преображаја пластичке форме у предметни знак (и обрнуто) налази се у основи ове обликовне имагинације, која рачуна на вишезначност.





Код модела којима је посвећена *Књига* (1988) Бајић наглашава архитектоничност форме. Плошност и негација волумена, ту и тамо задржани детаљи – фрагменти, готово да сасвим нестају и уместо тога се отварају архетипски облици куће, табернакла, славолука и обелиска, тј. прототипова који захтевају изградњу-конструкцију и самостално просторно функционисање. Фигура се сада своди на знак стидљивог учешћа у догађају. Маске (главе, портрети) затварају овај надреални представљачки круг, а њихово присуство у скулптури-предмету дају му мутантне, хуманоидне облике, док лабилне, безличне конструкције предмета стварају утисак антропоморфног. Њихово одсуство умањило би димензију метафизичког, утварног и збуњујућег. Све до радова из париског периода (*Орман за црвене кошуље* и *Дисати и питу* 1990–1992) овако анксиозно присуство „главе“ или фигуре без тела, представљало је редовни елемент Бајићевих радова.



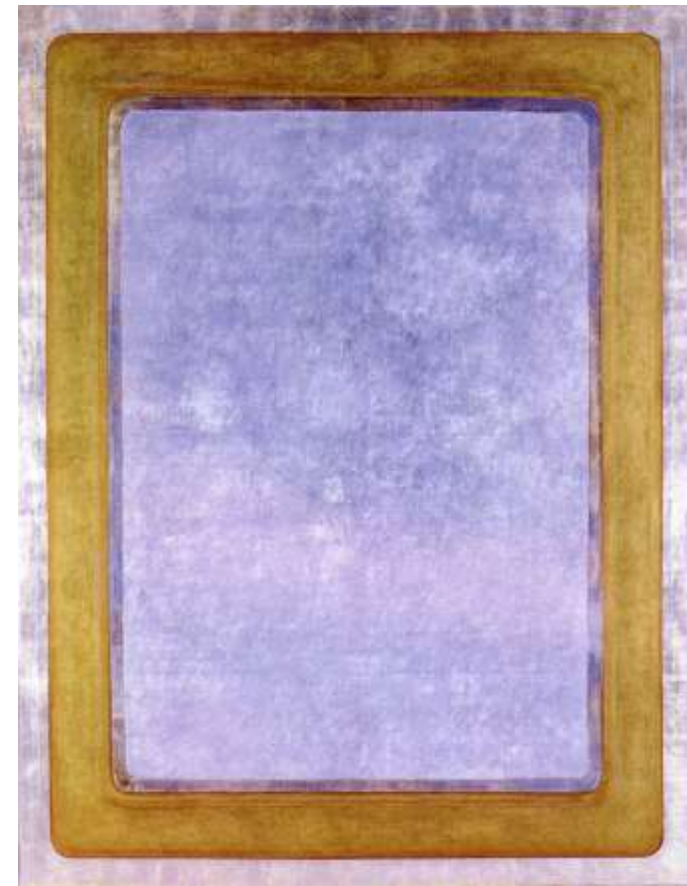
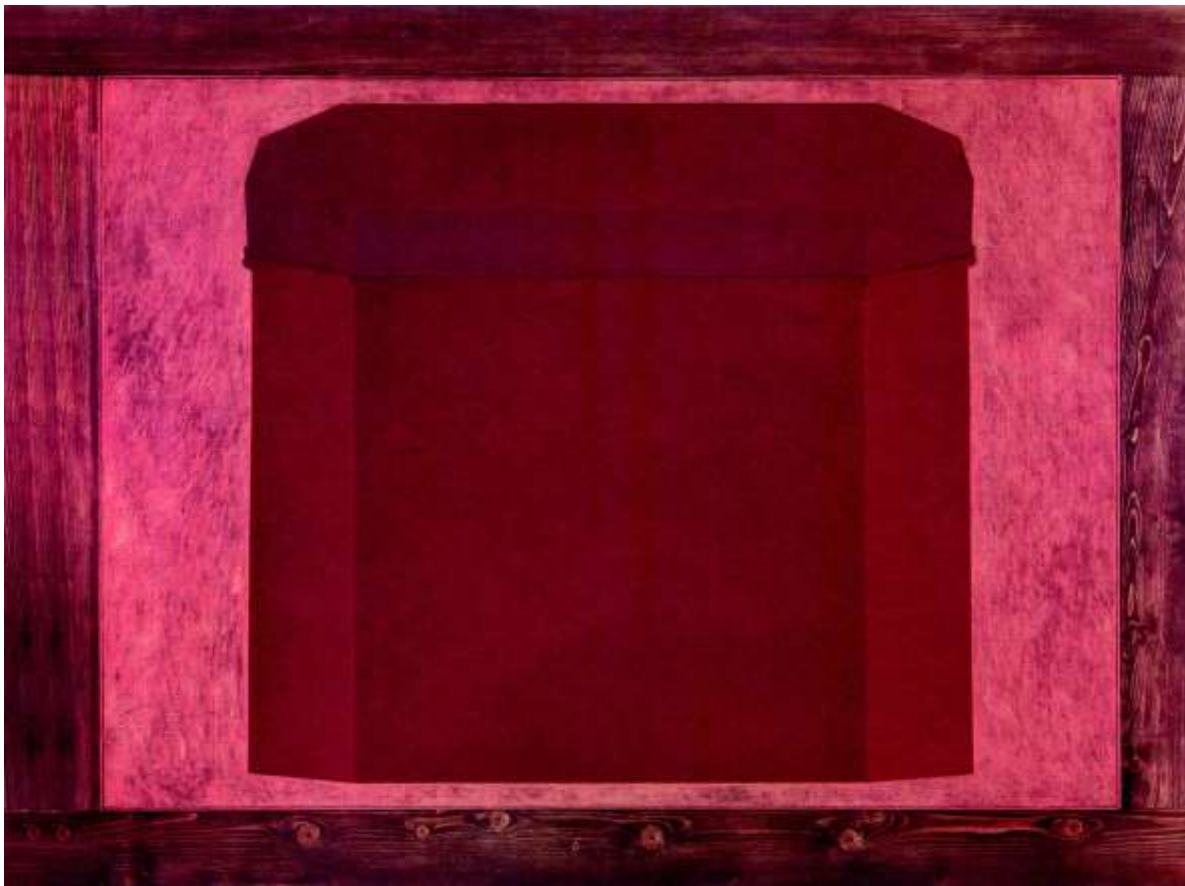
Бајићев улазак у раскошну скулптуру означила су дела из 1989: **Трансформатор**, *Колица*, *Ковачница*, *Гвоздено доба*, **Хидроцентрала** итд. Материјали се обликују ливењем, резањем и сечењем, док се форме ублажавају и тапацирају, спајају и сукобљавају, а да у њима више нема трага уметникове руке. Бајићеве скулптуре одликује хаптички квалитет, алогичност и ефекат изненађења. Врхунац тих неочекиваних тактилних квалитета представљају скулптуре „обучене“ у вештачки плиш, лажно крзно или праву кожу. Избочине ишчашене статике и напете равнотеже, привлаче пажњу експлозивном бојом и меком текстуром.



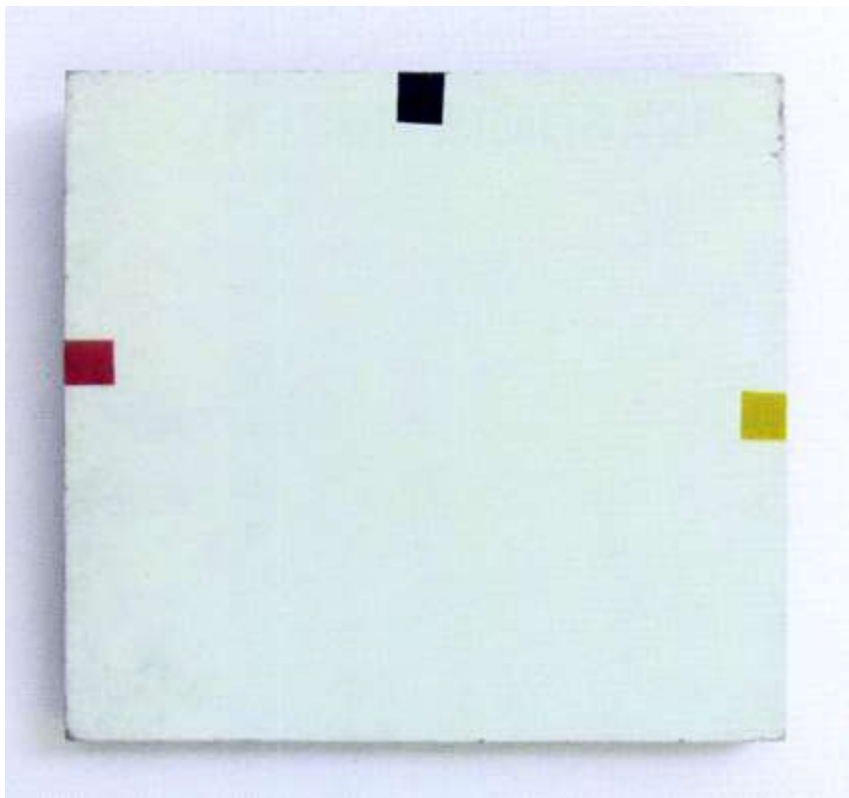
Бајићеве скулптуре у простору одликује лабилна равнотежа, асиметрија, искривљеност, нагнутост, децентрираност. Та доминантна несигурност сугерише симболичко виђење разорене слике света, која опстаје упркос свим законима логике. Симболички се подвлачи губитак средишта и постојане слике света, губитак који, обележавајући време и простор у којима ове скулптуре настају, значи и доноси несигурност, напетост, непостојање утопијског пројекта, слом старог света, ишчекивање неизвесног краја. У питању је апсурд, али не онај мучног егзистенцијалистичког дефетизма, него онај који се прима с подсмехом отмене и стоичке дистанце својствене постмодернизму.



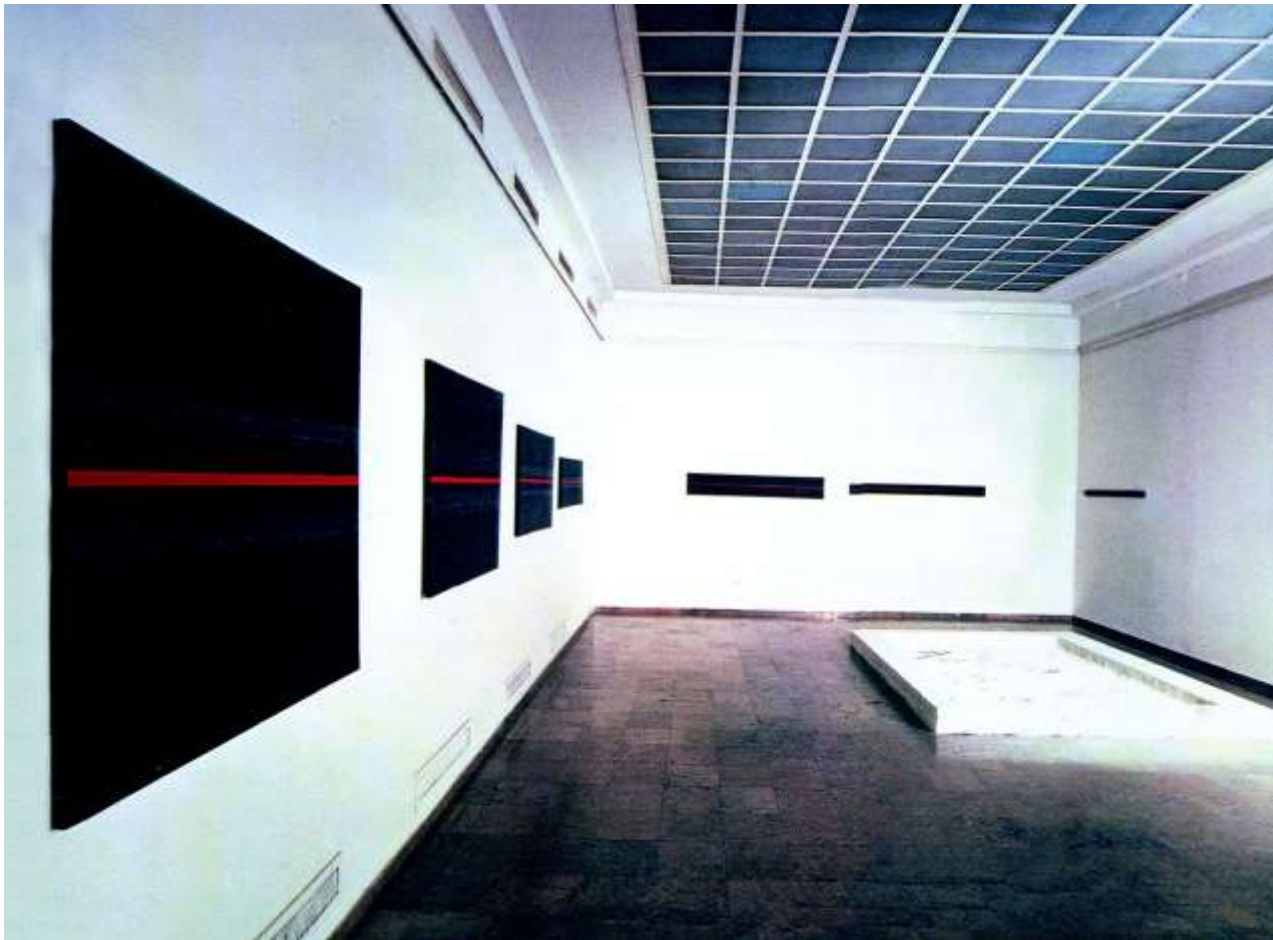
Марија Драгојловић током прве половине девете деценије удаљена је од сликарства „нове представе“ и нове субјективности. Њена дела *Збирке малих радова* (1978–1983) и *Цртежи* (око 1982) показују сасвим индивидуализовани и вантрендовски говор мирних средстава, минуциозног цртежа и префињених материјала, као и везивање за интимистичке конотације предмета. У колажима-цртежима (1983/84–1987) Драгојловић наставља причу о предметима, отвара нове могућности представљачког и димензију духовног у неуметничким објектима и садржајима. *Фотеља*, *Столица*, *Орман* или ***Кутуја*** (1988), делови су њеног свакидашњег окружења и ентеријера, комади које она представља у њиховом оностраном, тајном или невидљивом животу и светлу. Саопштавање фрагмената сопственог света лишено је реторике популарног и поигравања смислом. Предмети су приказани са амбицијом стварања метафизичке димензије и новог квалитета „хладног“ поетског интимизма. Попут Магрита, Драгојловић се упушта у неку врсту визуелне спекулације о томе какав јесте и какав може да буде однос између предмета и његове представе, тј. како се предмет као тродимензионална материјална појавност може приказати као дводимензионална, дематеријализована и фиктивна присутност у слици.



Колажи су рађени са необичном концентрацијом карактеристичном за укупни оперативни поступак Марије Драгојловић. Изведени су оловкама у боји, кинеским тушем, златном и сребрном на различитим хартијама пажљиво одабраних, префињених квалитета. Ипак, тај скоро ритуални процес стварања дела, прецизног поступка, јасних средстава и смишљених материјала, само на први поглед оставља утисак миметичког приказивања. Представа-предмет, издвојена из стварног простора, смештена је у недефинисани простор сликарске плохе. То нарочито долази до изражаја у платнима великих формата (**Кутије** и **Огледала** 1989–1990). Од тог свечаног и церемонијалног саопштавања предмети добијају статус реликвије и конотације сакралног. „Лебдење предмета у простору“ показује пуну субјективност перцепције уметнице.



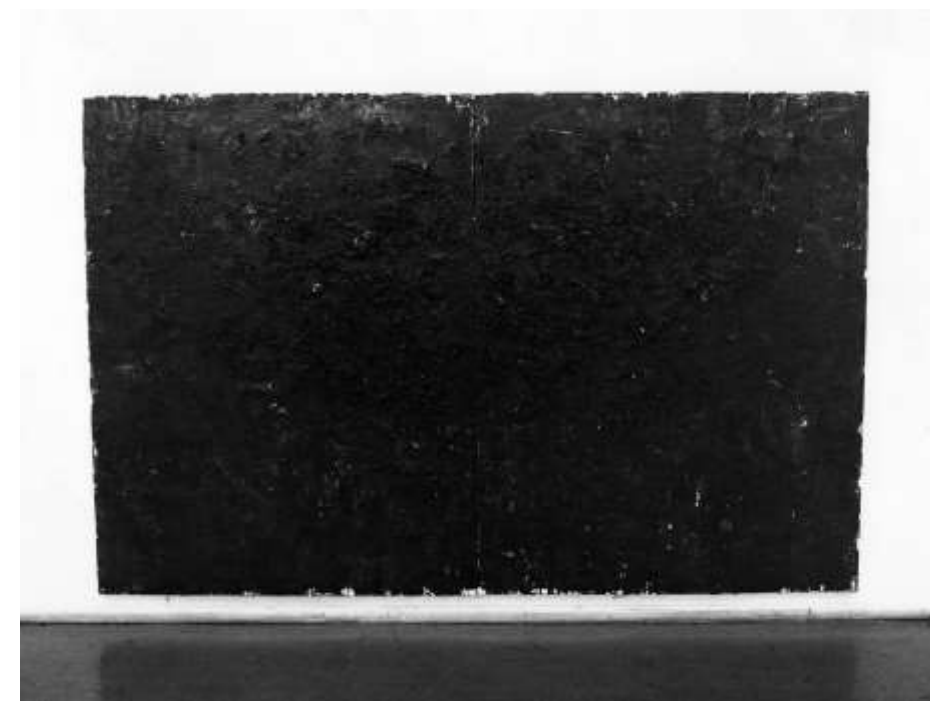
Идеје које у другој половини осамдесетих износе опуси Марије Драгојловић и Мрђана Бајића најављују нову формулу уметничког говора. Томе у прилог говори низ уметничких феномена око 1989/90, означених другачијим расположењем – губљењем или напуштањем афекта, усећавајућих момената, експресије и сл. То посебно важни за сликарство с краја девете деценије, пре свега за **нову геометрију – „нео-гео“** (Драгомир Угрен *Без назива* 1982, *Verbumprogram Achromia* 1985,

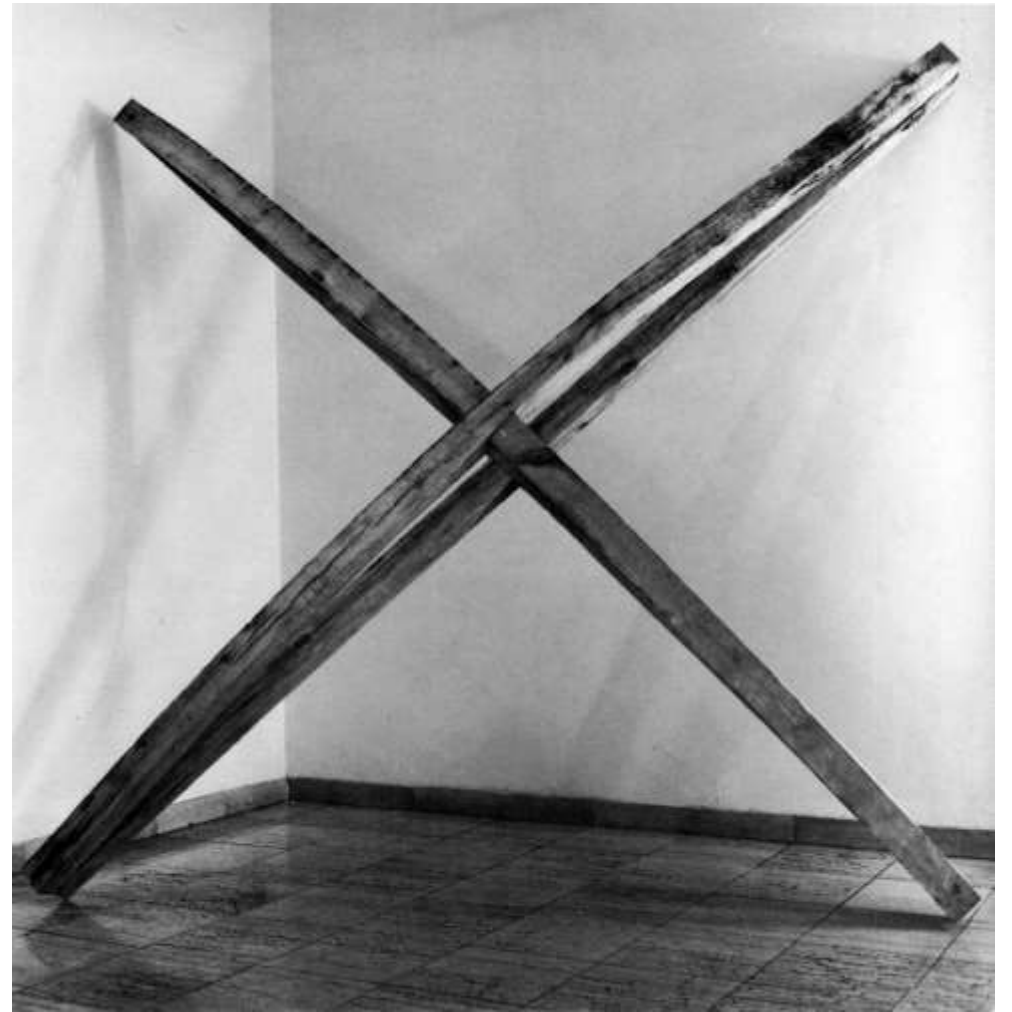


дело **Марице Преших** *Хоризонтални црни лимес* 1987, **Феђе Кликовца** *Без назива* 1990)



и **нови енформел** (Александар Рафајловић Дланско око 1985, Петар Донков *Без назива* 1987, Слободан Пеладић *Без назива* 1989), који се окрећу рематеријализацији форме, истраживању структуре и формално-пластичких својстава уметничког дела. Ова плејада уметника, око 1989. сасвим излази из контекста „нове представе“ и концепата окренутих вези уметности и повести, методу цитатности, ретро феномена, наративних садржаја итд. Јачање афинитета према испитивању феномена конкретног, антиформе и аутохтоних ликовних елемената и садржаја, истискује симболичке садржаје и преусмерава пажњу на онтолошка питања уметности.





Слична струјања евидентна су и у скулптури око 1990, у делима Драгана Јеленковића, **Срђана Апостоловића** (*Специалист* 1989), **Душана Петровића** (*Скулптура* 1989),



Добривоја Крговића (*Инсталација* 1989) и **Здравка Јоксимовића** (*Висинска разлика* 1989). Излазећи из домена „нове представе“, нови језик уметности уводи нас у једно ново раздобље и говор форме, који је обележио последњу декаду 20. века.

