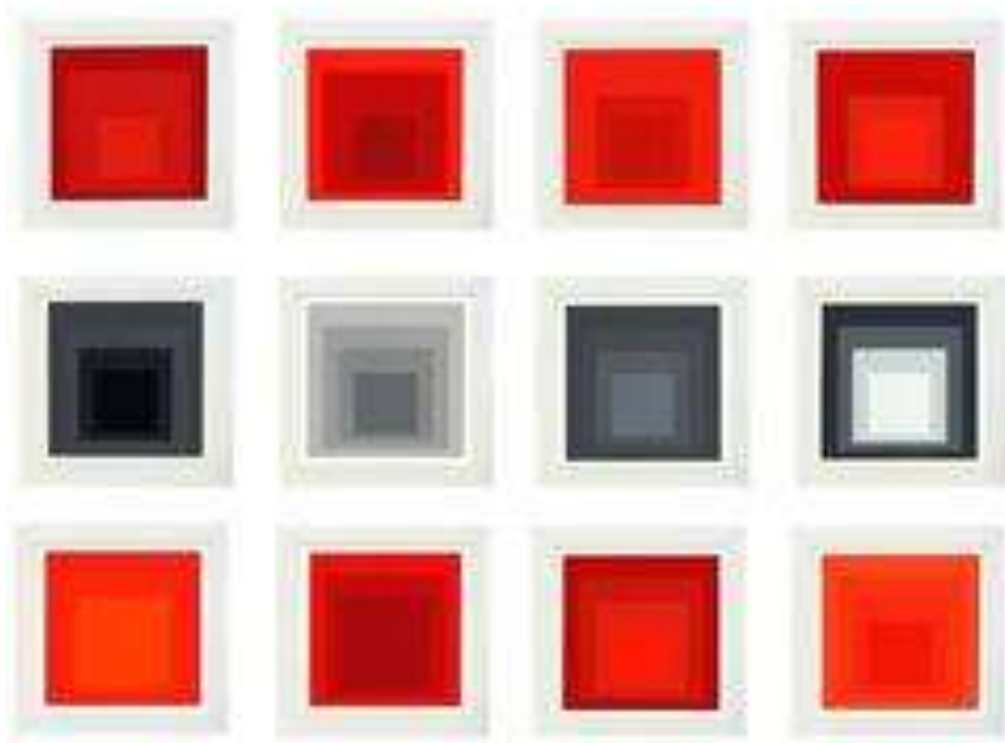


# НЕОАВАНГАРДА ШЕЗДЕСЕТИХ

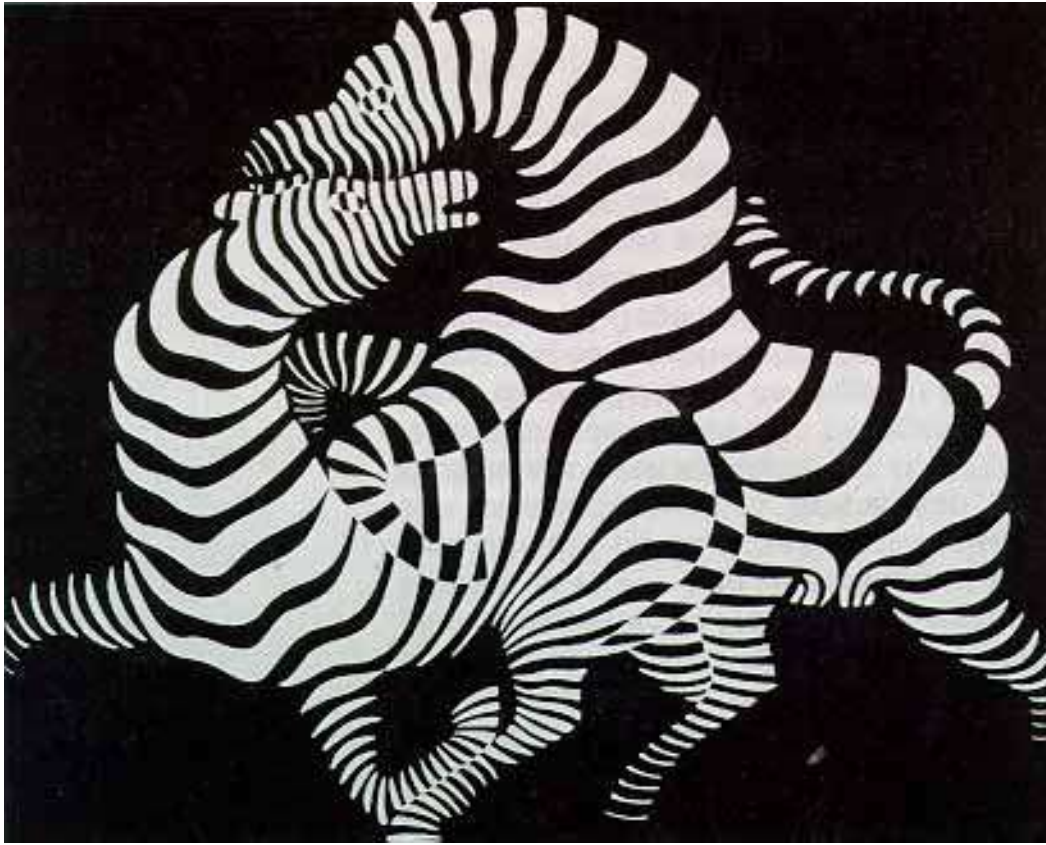
- Неоавангарду чине уметнички покрети и феномени артикулисани током шездесетих година, који су засновани на искуствима и принципима историјских авангарди двадесетих, као што су: **неодада, хепенинг, оп арт, примарне структуре/минимал арт, антиформна уметност, процесуална уметност, амбијентална уметност, сиромашна уметност, уметност концепта, ленд арт, перформанс, боди арт** итд.
- Заједничко свим овим тенденцијама јесте: примена **неконвенционалних медија и неуметничких средстава**, поимање уметности као **теоријске расправе** о природи уметности, реактуелизација **идеје** (концепта) као кључног чиниоца уметничког дела, рада или операције, ослањање на **нове технологије** и употреба **техничких слика** (фотографија, филм, видео итд.) у документарне и уметничке сврхе, као и увођњење **тела** уметника као медија уметничког испољавања.
- Одбацујући идеју уметности као привилеговане естетичке активности, експоненти неоавангарде предлажу тоталну **интеграцију уметности и живота**, те креирају **структуре, инсталације и амбијенте** којима привлаче и увлаче посматрача у животну ситуацију. Циљ њиховог деловања састоји се „у изналажењу средстава изражавања уметничког концепта“, а средства изражавања тих идеја постају крајње хетерогена и усмерена ка елементарним природним или индустријски произведеним материјалима или научно-техничким изумима.
- Раскид са класичним дисциплинама **сликарства и скулптуре** није значио искључивање сликарства, графике и цртежа из уметничке праксе, али се ови конвенционални медији третирају аналитички, редукују до **таутологије**, чиме се доводе у питање устаљена поимања суштине уметничког дела.

# ОП АРТ/ОПТИЧКА УМЕТНОСТ

- Истраживања оптичких и луминокинетичких феномена у уметности шездесетих година подразумевала су креирање **илузије покрета** и других сензација. Резултат је најчешће била тотална слика, у којој **мрежа или патерн** апстрактних форми или површина прекрива читаво платно и тежи ширењу преко његових граница.
- Термин **оп арт** односи се на дводимензионалне, али и тродимензионалне радове, чији оптички квалитети стварају специфичан тип **динамичке илузије**, која перцепцију посматрача доводи у сумњу. Реч је о опречности између физичке чињенице дела и визуелно-психолошког ефекта, који она изазива код посматрача. Оп арт је укључивао и експерименте са светлошћу, а његов суштински елемент био је техника рада заснована на **рационалној логици, теорији перцепције, математичким принципима** (репетиције, прогресије, аксономентрије итд.) и примени **нових технологија**.
- Као тенденција, оп арт је артикулисан током шездесетих година 20. века, а афирмисан залагањем Вилијама Сица, аутора изложбе „Осетљиво око“ одржане у Музеју модерне уметности у Њујорку 1965. Она је обухватала радове уметника апстракције различитих концепција, од сликарства обојеног поља до сликарства оштрих ивица (Лари Пунс, Морис Луис, Кенет Ноланд и Елсворт Кели), чији су хроматски односи или апстрактне форме изазивали оптичку илузију кретања/померања у оку посматрача.
- У Европи, оп арт је афирмисан 1966, када је Хулио Ле Парк освојио прву награду на Венецијанском бијеналу.



Проучавања оптичких аспеката боје на научној основи започета су још у неоимпресионизму (Сера, Сињак), али су за артикулацију оп арта кључна била дела и теоријски радови **Јозефа Алберса**, који после гашења Баухауса наставља уметничко деловање у САД. Алберсове теорије везане за релативност и амбиваленцију хроматских ефеката елабориране су у серији слика ***Участ квадрата*** (Маљевичевог). Оне нису демонстрација манипулације физиологијом и психологијом перцепције, али поседују одлике суштинске за оп арт.

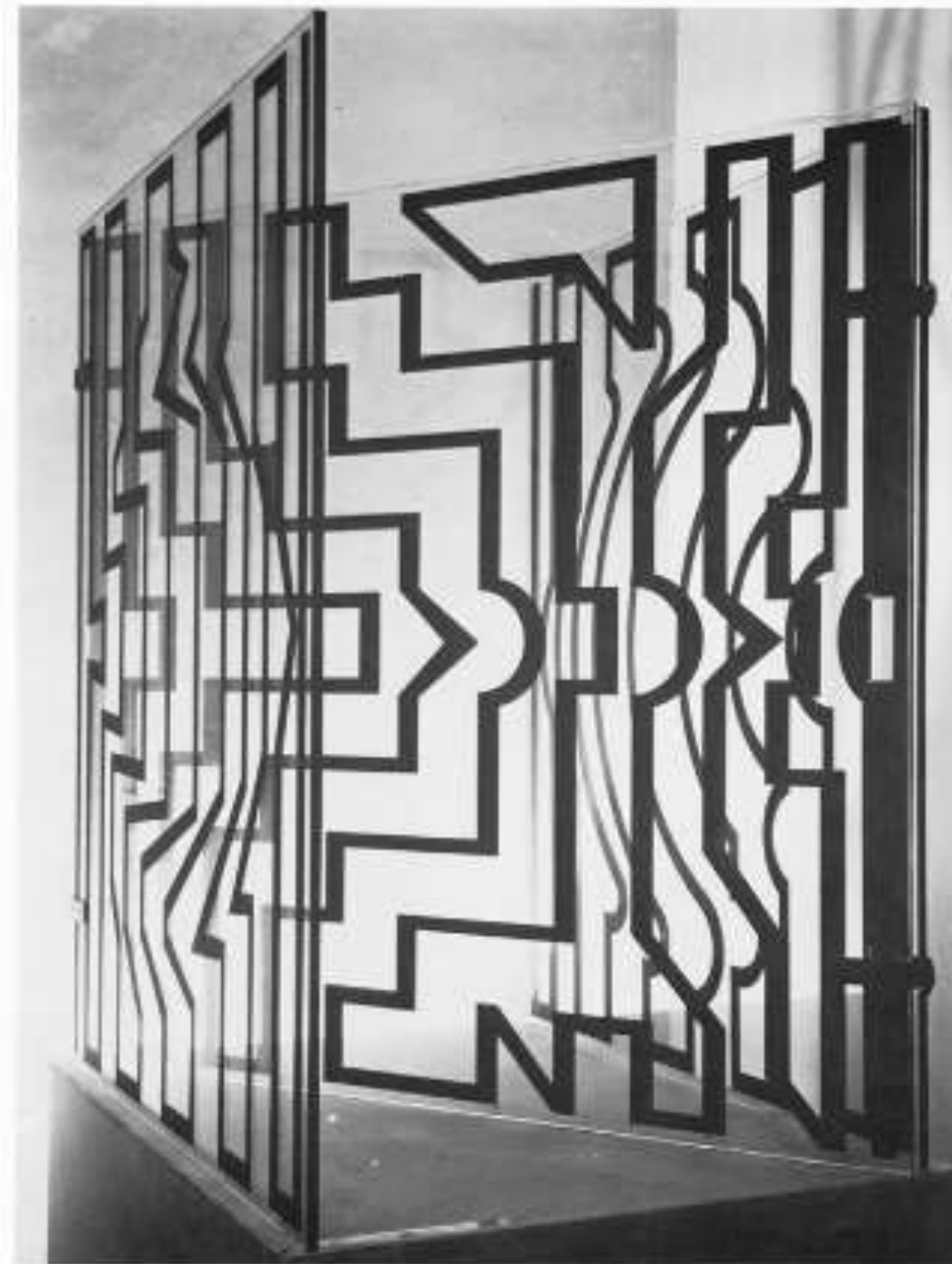


Мађарско-француски сликар **ВИКТОР ВАЗАРЕЛИ** (1908–1997) био је најутицајнија личност оп арта и творац готово свих оптичких инвенција на којима је почивала уметност визуелне илузије. Његове ране слике из четврте деценије 20. века припададе на апстрактној, тј. конкретној уметности заснованој на органским или геометријским формама. Реч је о варијацијама „зебра и тигар“ трака (***Зебре*** 1938. и ***Два тигра*** 1938), у којима је кроз дисторзије форми и скраћене ритмове (ширења и скупљања трака) постигнут ефекат просторне дезоријентације и оптичке амбивалентности.



Током **четрдесетих година** Вазарели се посветио оптичким експериментима и проучавању теорије перцепције. Његови ***Фотографизми*** су црно-бели цртежи и слике. Неки од њих, намењени искључиво репродуковању, настали су преклапањем цртежа-позитива (на хартији) и цртежа-негатива (на пластичној фолији). Када се та два цртежа синхронизују, добија се гушћа, кондензована верзија линеарне структуре. Приликом подизања и спуштања пластичне фолије, цртеж као да се покреће и мења пред очима посматрача. У овом случају, дословни покрет стварао је оптичку илузију.

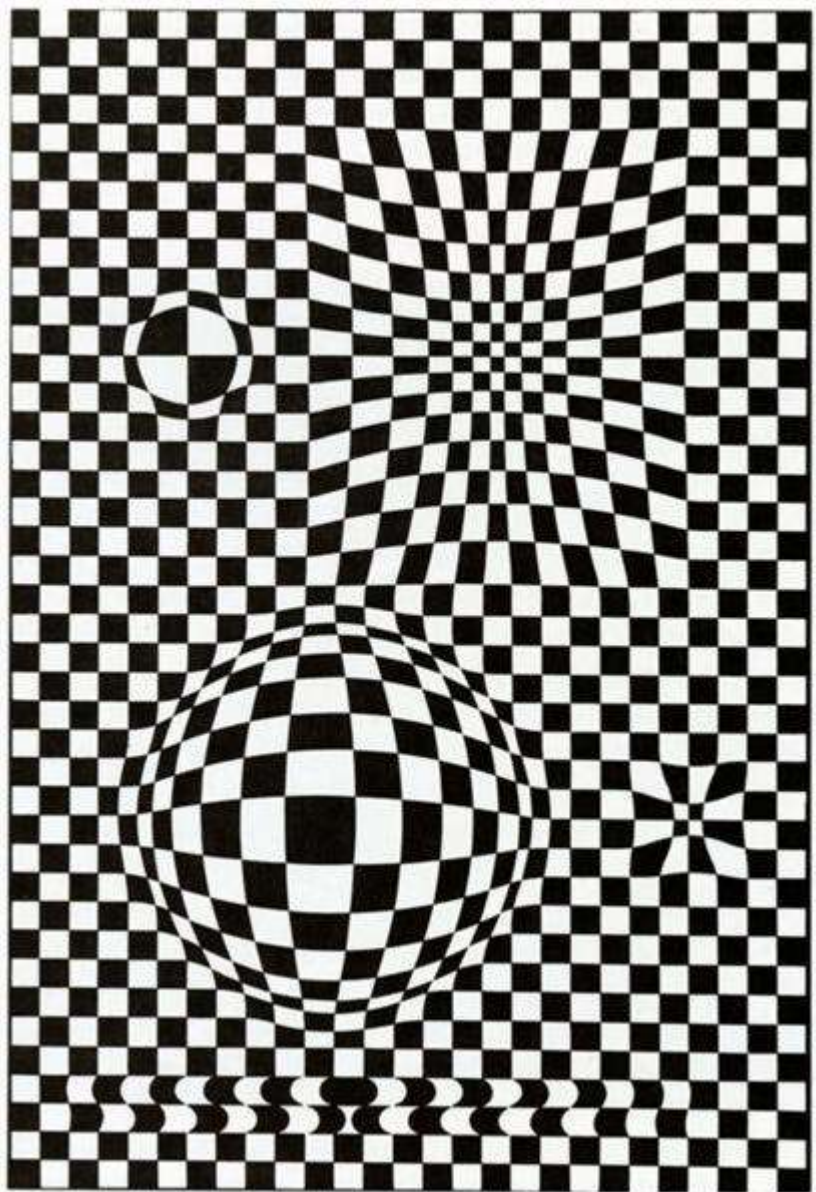
У серији *Дубоки кинетички радови*, Вазарели је концепт пластифицираног цртежа применио на велике стаклене панеле, као што је ***Sorata-T*** (1953). Реч је о стакленом триптиху монументалних димензија, чији се панои постављају под различитим углом и тако добијају различите, променљиве линеарне конфигурације. Ова и друге Вазарелијеве „рефракције“ стварају оптичке ефекте сличне оним постигнутим помоћу огледала.



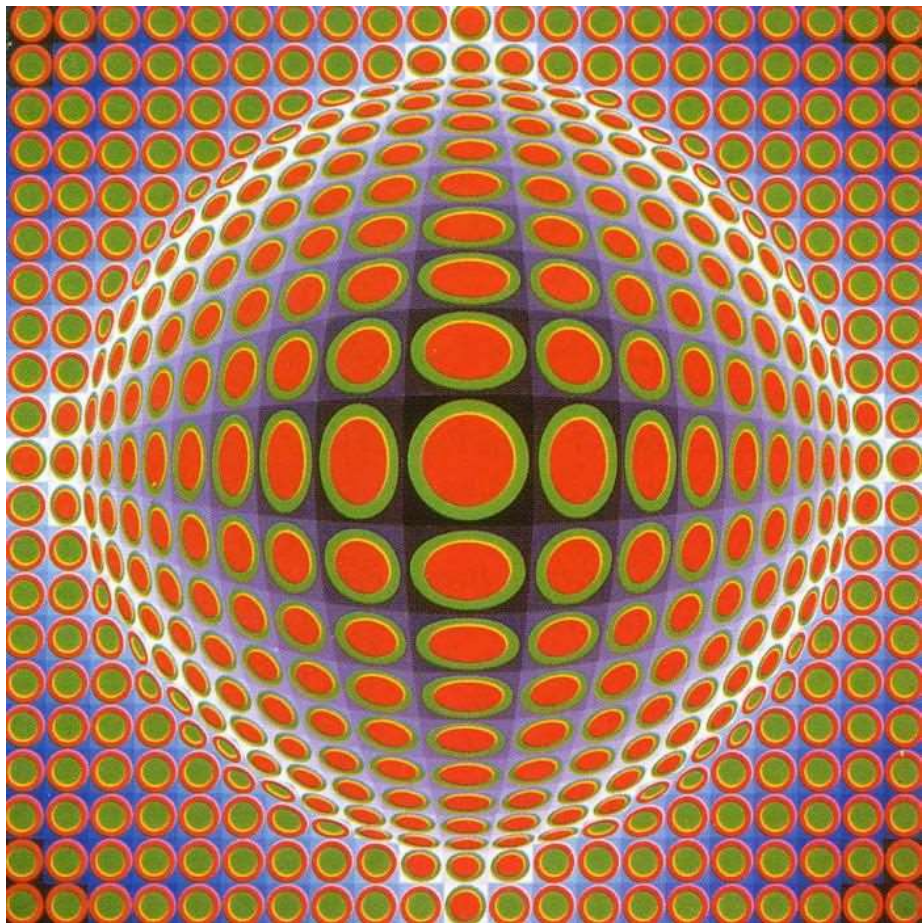


Године **1955**, поводом самосталне изложбе у Паризу, Вазарели је своје теоријске ставове о оптичкој уметности публиковао у ***Жутом манифесту***. Његова концепција „кинетичке пластике“ засноване на вишедимензионалној илузији, превазилазила је конвенционалне категорије слике и скулптуре, које је сматрао анахроним. Залагао се за поништавање индивидуалног знака, тј. за **деперсонализацију ауторског рукописа** у уметничком делу, сматрајући да у савременој, технолошки развијеној цивилизацији уметност треба да има ширу друштвену функцију, да буде комуникативнија (а не лична).

Улогу уметника сводио је на инвенцију оригиналне идеје, која се материјализује кроз математички организоване, универзалне геометријске облике и стандардизоване боје нанесене у аперсоналном поступку. Тако конципирана уметничка замисао могла се пројектовати, репродуковати или умножити у различитим медијима и формама – мурал, књиге, таписерија, витраж, мозаик, слајдови, филм или телевизија. На тај начин, традиционални концепт уметничког дела као уникатног, непоновљивог објекта намењеног елитној мањини замењен је концептом друштвене утилитарности уметности (слично руском конструктивизму и Баухаусу).



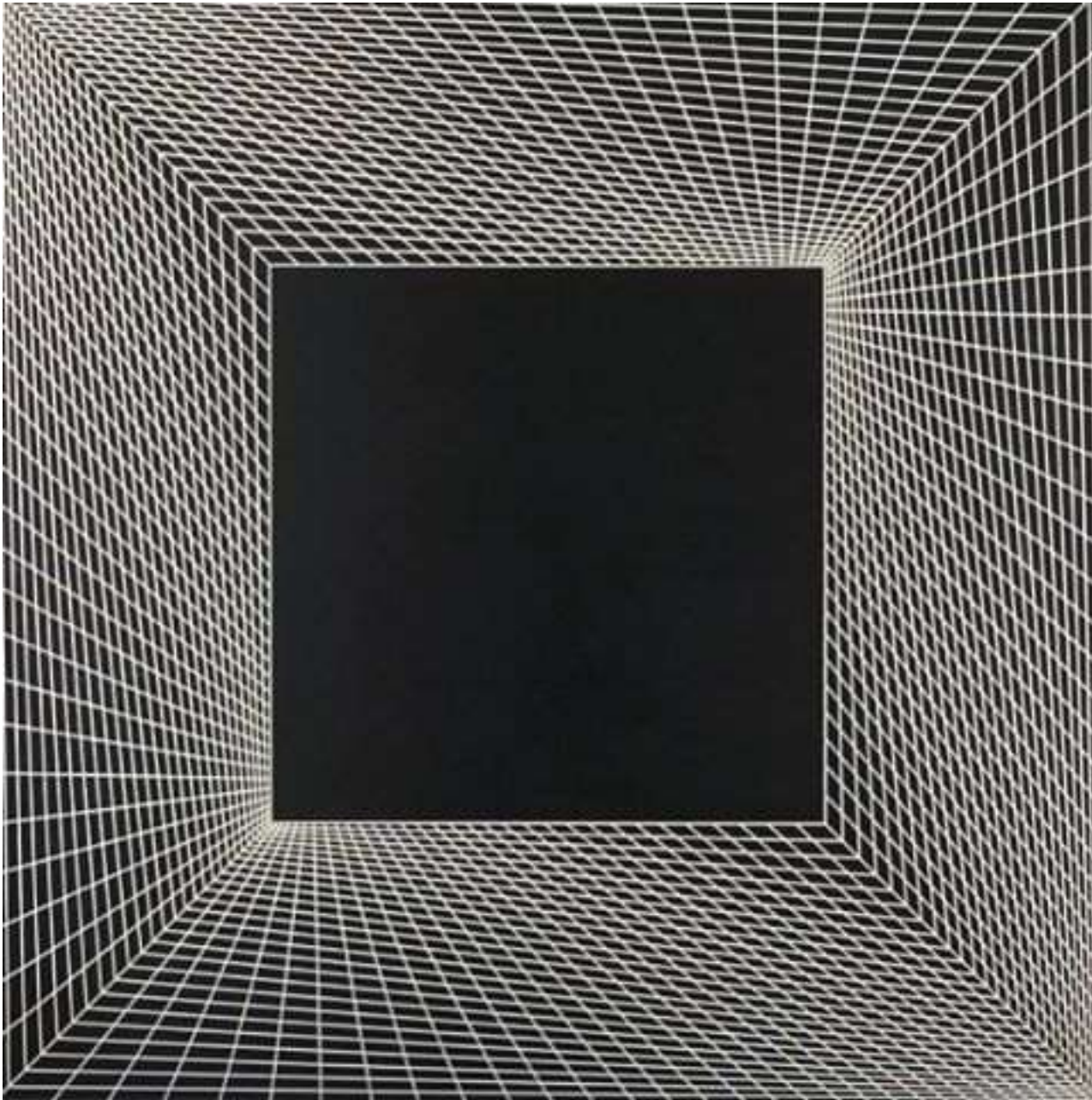
Настала у складу са принципима функционисања модерних технологија, средстава масовне комуникације и идејом демократизације уметности, Вазарелијева црно-бела дела била су намењена широј публици (**Vega** 1957). Бело је за Вазарелија представљало „заједницу боја“ или светлост, а црно „ништавило боја“ или сенку, а дела заснована на односу ове две не-боје одликовао је дуализам позитив-негатив. Тај систем заснован на односу **црно-белих** шах поља одражавао је, према његовом мишљењу, бинарни језик савремене кибернетике.



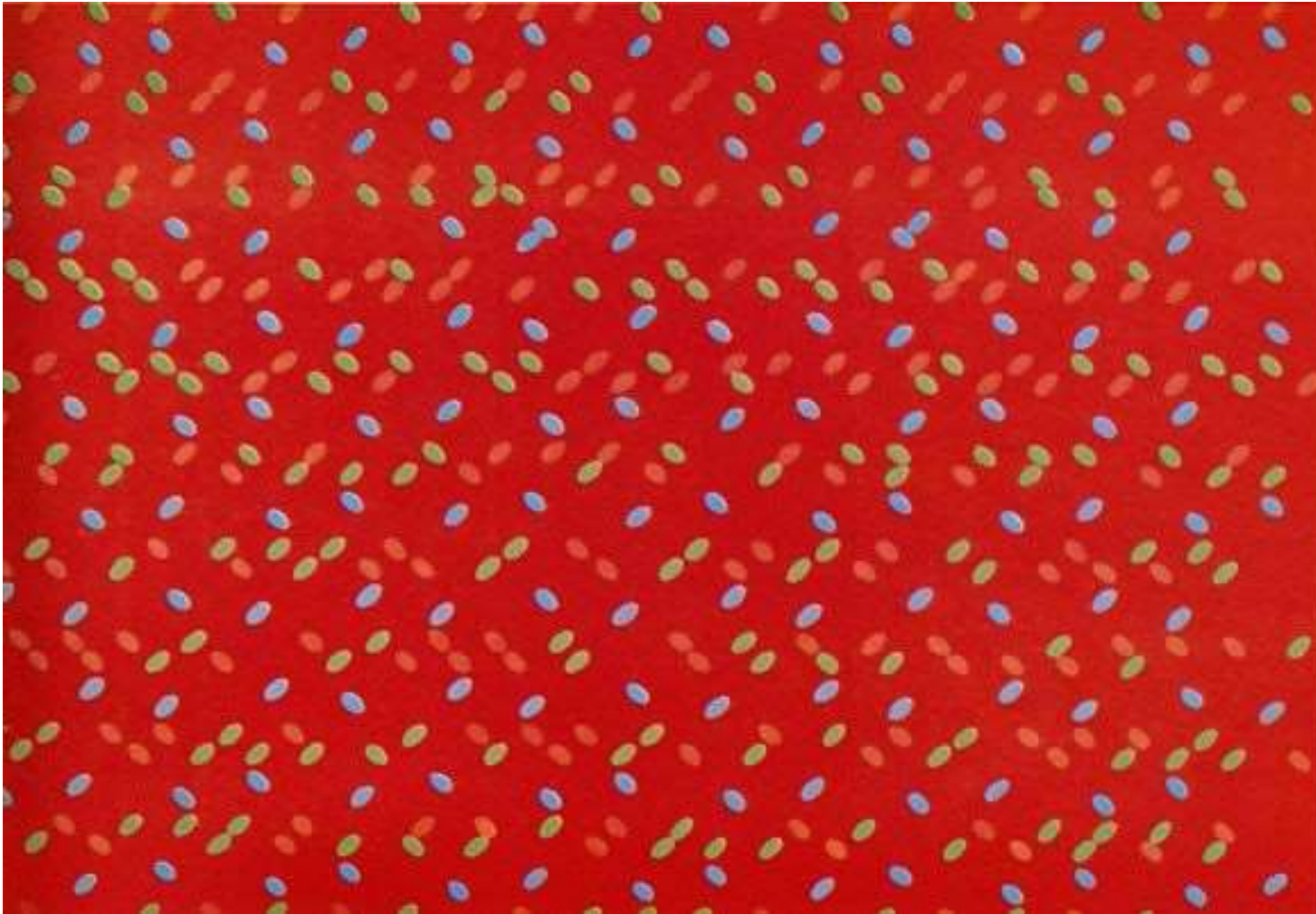
Вазарели је потом још више рационализовао свој уметнички програм и афирмисао однос **форма-боја**. Помоћу *би-форме* (форма језгра и форма основе слике) и *би-боје* (однос позитив-негатив) он конституише пластички свет слике. Од средине шездесетих уводи однос **светлост-боја** и елаборира систем геометријских мултипла кроз примену инверзне перспективе и аксонометрије. Постављајући мале, фронтализоване и искривљене геометријске форме (квадрат, троугао, круг итд.) јарких боја на подлогу једнако интензивне, али контрастне боје, Вазарели је стварао ефекат треперења и илузију кретања сликарске плохе (*Vega Per* и *Vega Nor* 1969).



**БРИЏЕТ РАЈЛИ** (1931) у почетку је користила црне, беле и сиве траке као серијске јединице или формалне прогресије, које је постављала фронтално или под различитим угловима, креирајући илузију таласања или лелујања сликарске плохе (***Струја бр. 2*** 1968). Каснијом употребом различитих нијанси боје, појачала је ефекат динамичке илузије.



**РИЧАРД АНУСКЈЕВИЧ** (1930), као ученик Јозефа Алберса у САД, често је користио комплементарне боје и праве линије како би створио пулсирајуће визуелне ефекте на својим сликама. У ***Инфлексији*** (1967), он је закренуо правац зракастих линија на свакој страни квадрата. Оно што на први поглед делује као традиционална перспективна пројекција изненада почиње да се изврће и покреће, тако да посматрач није у могућности да диференцира планове и смер њиховог илузионистичког кретања (унапред или уназад).



**ЛАРИ ПУНС** (1937) је током шездесетих артикулисао специфичан вид системског или *pattern* сликарства заснован на примени комплементарних боја и репетицији стандардизованих апстрактних јединица са оптичко-илузионистичким ефектима. На композицији **Немогућ спој** (1964) наизглед случајан, а уствари прецизно грађен и математички прорачунат систем/патерн малих, светлих елипса ствара вибрантан, ефекат треперења на интензивно црвеној подлози. Његове слике истовремено су идентификоване као оп арт и као сликарство обојеног поља.

# ЛУМИНОКИНЕТИЧКА УМЕТНОСТ

- Током шездесетих поједини уметници истражују феномене светлости и покрета, на трагу експеримената Дишана, Габоа, Мохоли-Нађа и Калдера. Они у различитим медијима креирају уметничке творевине које, путем **светлости, боје, покрета и звука** делују на чула посматрача. Удружени у експерименталне групе, они колективно иступају на бројним међународним изложбама.
- Иако је луминокинетичка уметност представљала интернационални покрет, главни подстицаји дошли су из Европе, пре свега Француске, Италије и Немачке, где је артикулисан правац **Нове тенденције**. Међутим, промотивна изложба организована у Галерији Дениз Рене у Паризу 1955, обухватала је дела различитих уметника, почев од Дишана, Калдера, Вазарелија, до Јакова Агама, Пола Берија, Жана Тингелија и Хезуса Рафаела Сота. Била је то програмски неконзистентна селекција, којом су били обухваћени радови који на најразличитије начине третирају феномен **светлости и покрета**, илузионистичког и реалног подједнако.
- Принцип тимског рада и анонимности уметника, проистекао из друштвених импликација уметности, био је својствен шпанској групи **Екипа 57**, италијанским уметницима окупљеним у миланској **Групи Т** и падованској **Групи Н**, париској **Групи за истраживање визуелних уметности** (GRAV, оснивач Хулио Ле Парк) и немачкој **Групи Zero** из Дизелдорфа (оснивач Ото Пиене). Међутим, ентузијазам да се делује колективно и остане анониман убрзо је ослабио, те су уметници наставили да раде и наступају индивидуално.



Појам *кинетичка уметност* у ужем смислу подразумева примену механичког покрета, а у ширем значењу обухвата и дела која стварају илузију покрета, виртуелну динамику. Међутим, нису сва дела која се померају кинетичка, нити се свако кинетичко дело неизоставно помера. Дело кинетичке уметности подразумева покрет унутар или изван његове структуре, који ствара специфичне визуелне ефекте. Те специфичне ефекте могу изазвати ветар, машина или посматрач, који се креће око дела или манипулише самим делом. Као и у оп арту, може се десити да се ни дело ни посматрач не покрећу, а да ефекат буде кинетички. Међутим, **суштинска разлика између оп арта и кинетичке уметности је та што оп арт има претежно сликарски карактер, док кинетичка уметност подразумева конструкцију или инсталацију у простору.** Идеју покрета у уметности афирмисали су још италијански футуристи, али претходницу кинетичке уметности представљају покретне структуре руских конструктивиста (Татлина, Родченка, Габоа и Певснера). Међутим, у њиховим делима покрет/ритам био је подједнако важан као и простор, структура или представа. Ипак, без обзира на покретљивост већина њихових линеарних/жичаних конструкција лишених масе деловала је статично. Модерна дела кинетичке уметности стварају форму или представу у простору помоћу покрета као елемента трансформације. Није од суштинског значаја да та форма или представа има масу, него да објекат у покрету модификује и ограничава, тј. заузима одређену област у простору, као **Габоова *Кинетичка конструкција*.**

Поједина дела кинетичке уметности блиска су оп арту по употреби светлосних ефеката и просторној амбиваленцији. Први такав пример представља **Светлосно-просторни модулатор Мохоли-Нађа**, где су светлосне рефлексије металних површина његове машинске конструкције стварале илузију скулпторалне чврстине. Као што објекти у покрету ограничавају и дефинишу одређену област у простору, тако и светлост покреће и обухвата одређени простор око ове машине. Та **илузија скулпторалности светлости и креирање амбијента** били су од суштинске важности за артикулацију кинетичке уметности.





Пресудан утицај на развој кинетичке уметности имао је **Александар Калдер**. У својим раним мобилима из тридесетих година он је искористио потенцијале струјања ваздуха и ветра и, тако, разрешио проблем покретачке снаге. Од краја четрдесетих година, Калдер концепт мобила разрађује и трансформише у монументалне архитектонско-скулпторалне ансамбле у отвореном простору, чије се прецизно уравнотежене полуге са органским црно-белим формама на крајевима покрећу под утицајем ветра (*Спирала* 1958). Каснијом елаборацијом мобила Калдер је омогућио да они функционишу као аутономне, целовите стојеће структуре на отвореном, састављене од обојених, статичних и покретних елемената (*La grande vitesse/Велика брзина* 1969).

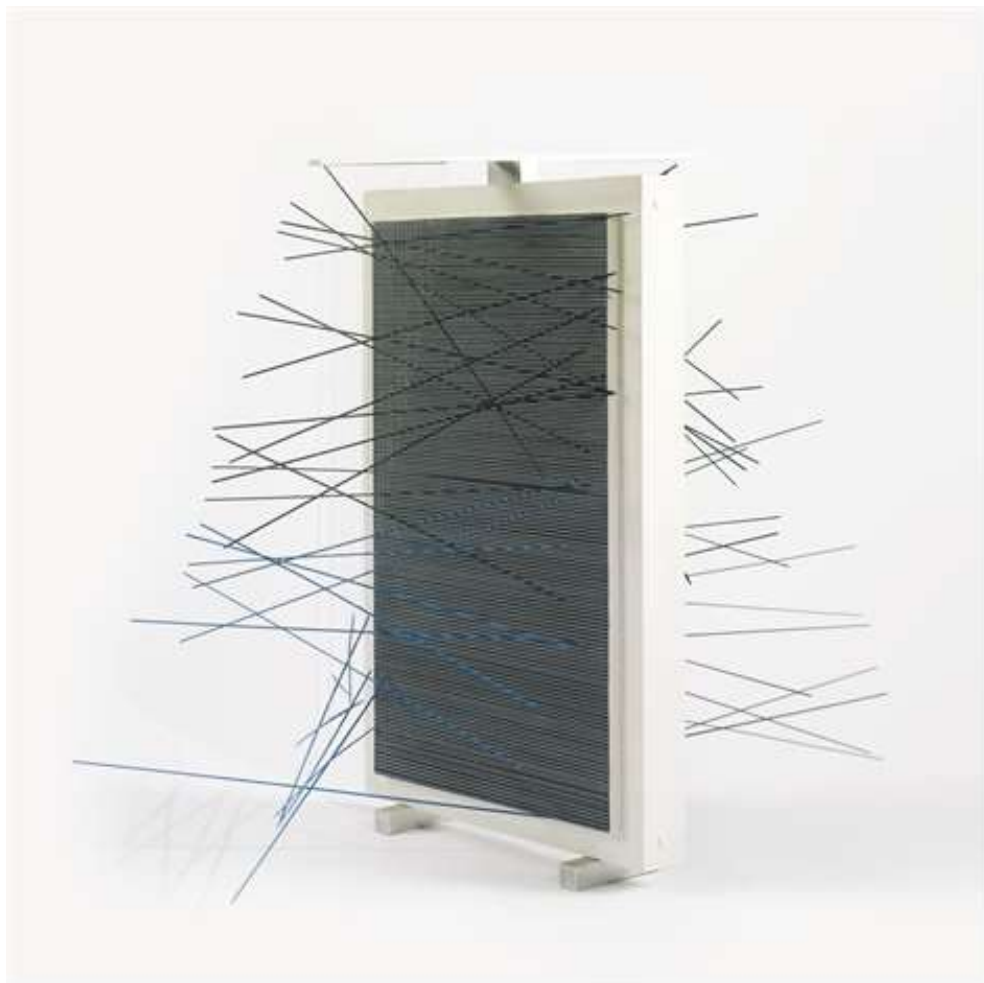
- Водећи експоненти послератне кинетичке уметности своје радове конципирају на четири начина, и то су:
  1. дела која укључују стварни покрет, чија покретачка снага могу бити природни феномени (ветар), машине или магнетна поља;
  2. статична дела која стичу кинетички ефекат захваљујући кретању посматрача;
  3. дела чији кинетички ефекат зависи од манипулације посматрача;
  4. дела која укључују динамичко-просторну пројекцију светлости.



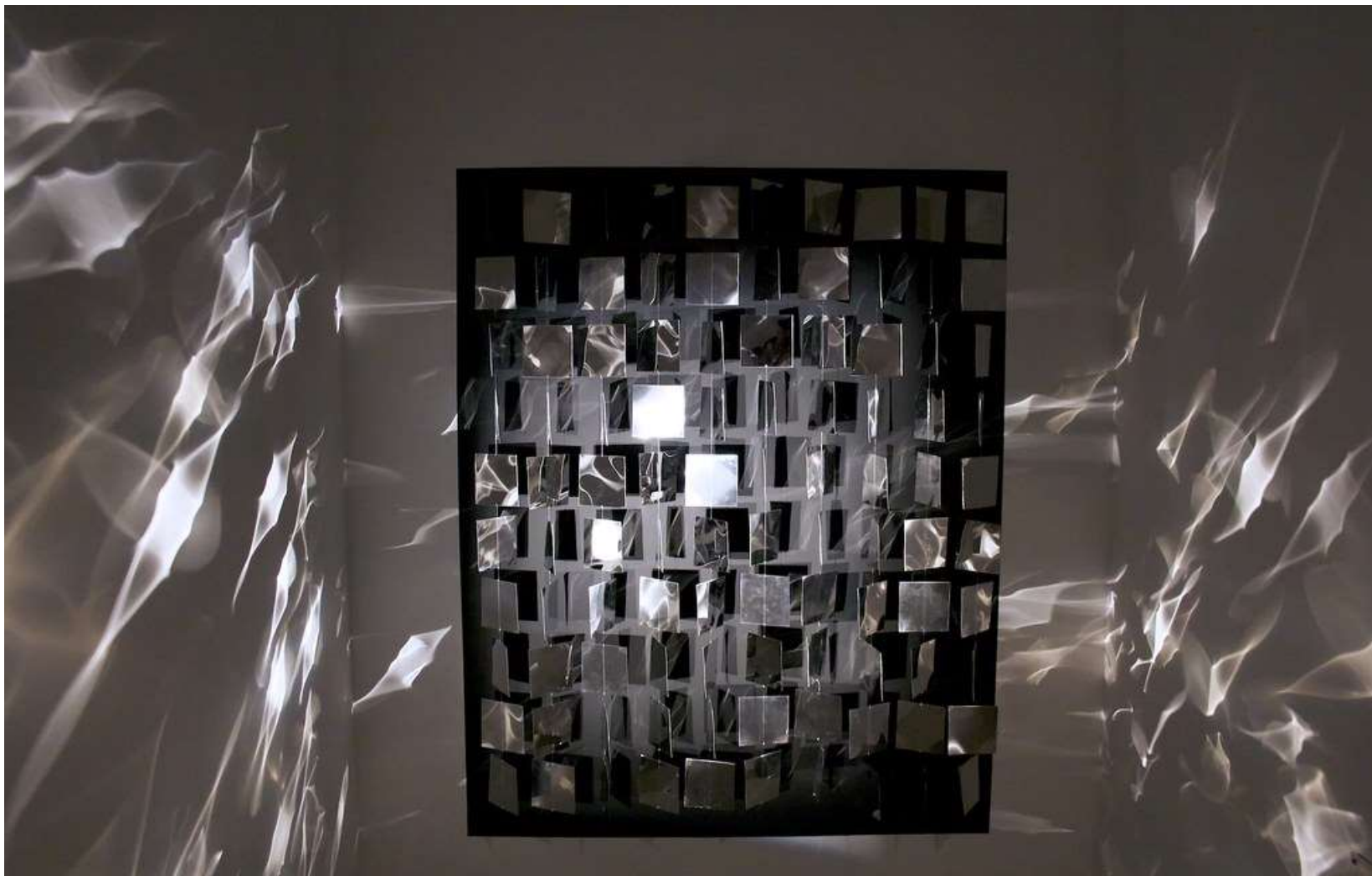
Амерички уметник **ЏОРѢ РИКИ** (1907–2002) је конструисао структуре помоћу дугих и танких металних шипки постављених у крхку равнотежу, а које је могао да покрене ветар или додир (*Четири усправљене линије* 1967).



Током седамдесетих година Рики је проширио репертоар изражајних средстава увођењем **правоугаоних, квадратних, троугаоних или кружних облика од алуминијума** који су, постављани у прецизну равнотежу, стварали ефекат неприметних и замршених модела у покрету.



**ХЕЗУС РАФАЕЛ СОТО** (1923–2005) правио је конструкције од металних цеви аранжираних тако да и најмање струјање ваздуха или додир доводи до њихових осцилација (***Мало двоструко лице*** 1967). Касније конструкције од пластичних струна/жица добиле су монументалне размере и карактер архитектонске структуре или амбијента, у који је посматрач могао физички да уђе. Илузија покрета настаје када се посматрач креће око или кроз инсталацију, док је њена структура сама по себи статична.



Радови париске **Групе за истраживања визуелних уметности** (*Groupe de recherche d'art visuel – GRAV*), као што је **Лавиринт** (1963), укидају дистанцу између уметничког дела и посматрача, а подразумевају његову активну партиципацију у стварању тренутног (променљивог) изгледа дела. Сачињен од металних листова који се покрећу на додир, **Лавиринт** мења форму на додир посматрача. То умногоме променило улогу уметника, јер он не ствара завршено уметничко дело, него **ситуацију** из које оно настаје. Удео случаја у креирању дела на такав начин постоји, али је уметникова концепција та која га контролише. Осим мобилних елемената, у овој структури постоје сегменти који остају статични и неподложни трансформацијама.



Светлост је најнематеријалнији од свих елемената којима поједини експоненти кинетичке уметности оперишу, и то на два начина: *скулпторски* и *сликарски*. **Сликарски третман светлости** подразумева њено пројектовање са задње стране платна или екрана, док **скулпторална употреба** светлости подразумева дефинисање простора помоћу ње. Помоћу самог извора светлости, снопа или ауре светлости и осветљених површина, носиоци ових приступа трансформишу амбијент увлачећи посматрача у његову орбиту, али су њихови циљеви и резултати били посве различити.

**ХУЛИО ЛЕ ПАРК** (1928) аутор је маштовитих инвенција везаних за покрет светлости и оптичке илузије (*Континуирано светло са искривљеним формама* 1966). Заједно са осталим члановима *Групе GRAV*, своја дела заснивао је на примени модерних технологија и **скулптоском** третману свтлости.



**ОТО ПИЕНЕ** (1928–2014), оснивач немачке *Групе Zero*, имао је амбицију да створи монументалне **пројекције светлости** у отвореном простору, најчешће **на ноћном небу**. Он такође третира светлост скулпторски.

Амерички уметници Ден Флевин, Лери Бел и Роберт Ирвин своја интересовања везали су за светлост и нове технологије, које су комбиновали са принципима минимализма.



**ДЕН ФЛЕВИН** (1933–1996) је користио неонску расвету као опрему и као извор светлости. У његовим радовима флуоресцентне цеви функционишу као скулптура (***Споменик Владимиру Татлину*** 1964), стварајући различите ефекте, без обзира да ли су укључене у струју или не. Флевин је помоћу светлости трансформисао и читаве амбијенте, као у инсталацији постављеној у Гугенхајмовом музеју у Њујорку (***Без назива***, 1992).





У истом духу **ЛЕРИ БЕЛ** (1939) је правио **стаклене кутије**, које су блистале дугиним бојама и наводиле посматрача да их перципира пре као објекте, него као нематеријалне светлосне ефекте.



**РОБЕРТ ИРВИН** (1928) је успео да сликарским третманом светлости још радикалније трансформише амбијент. Користећи разапето, полупрозирно платно осветљено у позадини, он је у Центру за уметност Вокер у Минеаполису креирао сабласно празан амбијент хипнотичког дејства (***Без назива***, 1965–1967). Такође, креирао је светлосне инсталације у отвореном простору, надахнуте околним амбијентом и природним формама, а намењене активној партиципацији публике (***Девет преграда, девет стабала*** 1983, Трг испред Осигуравајућег друштва у Сиетлу).



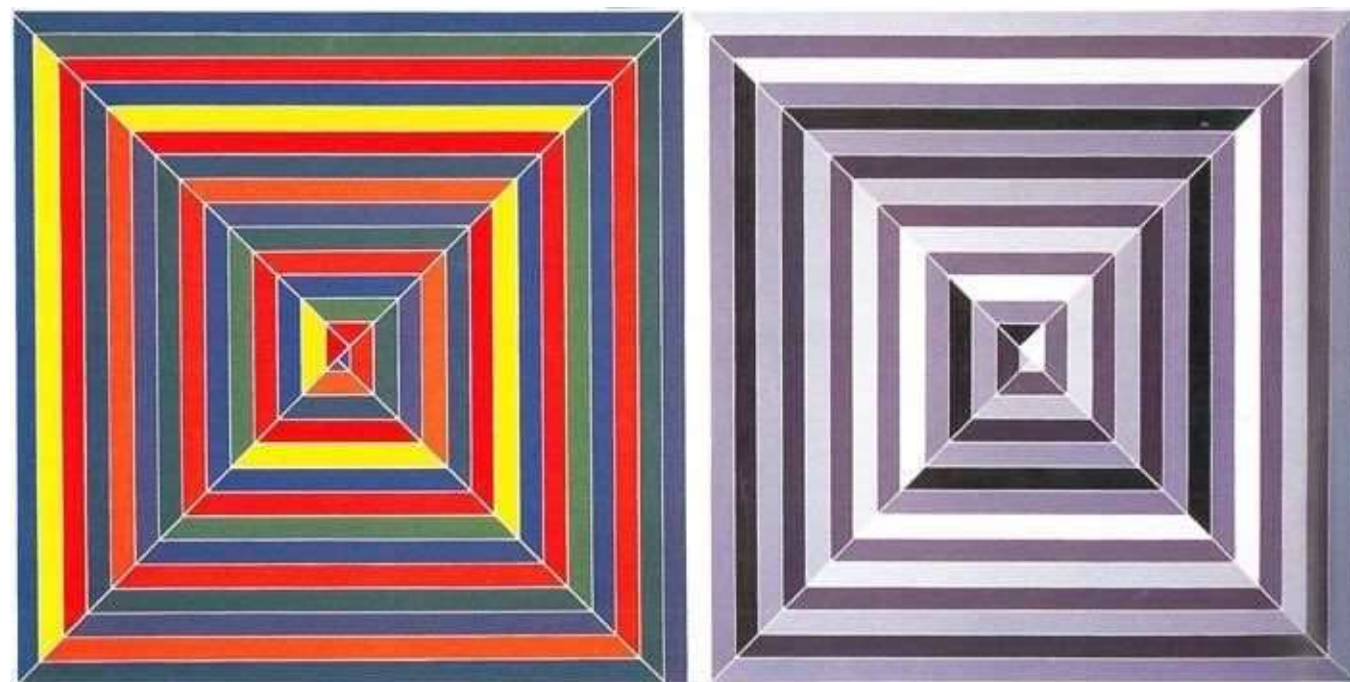
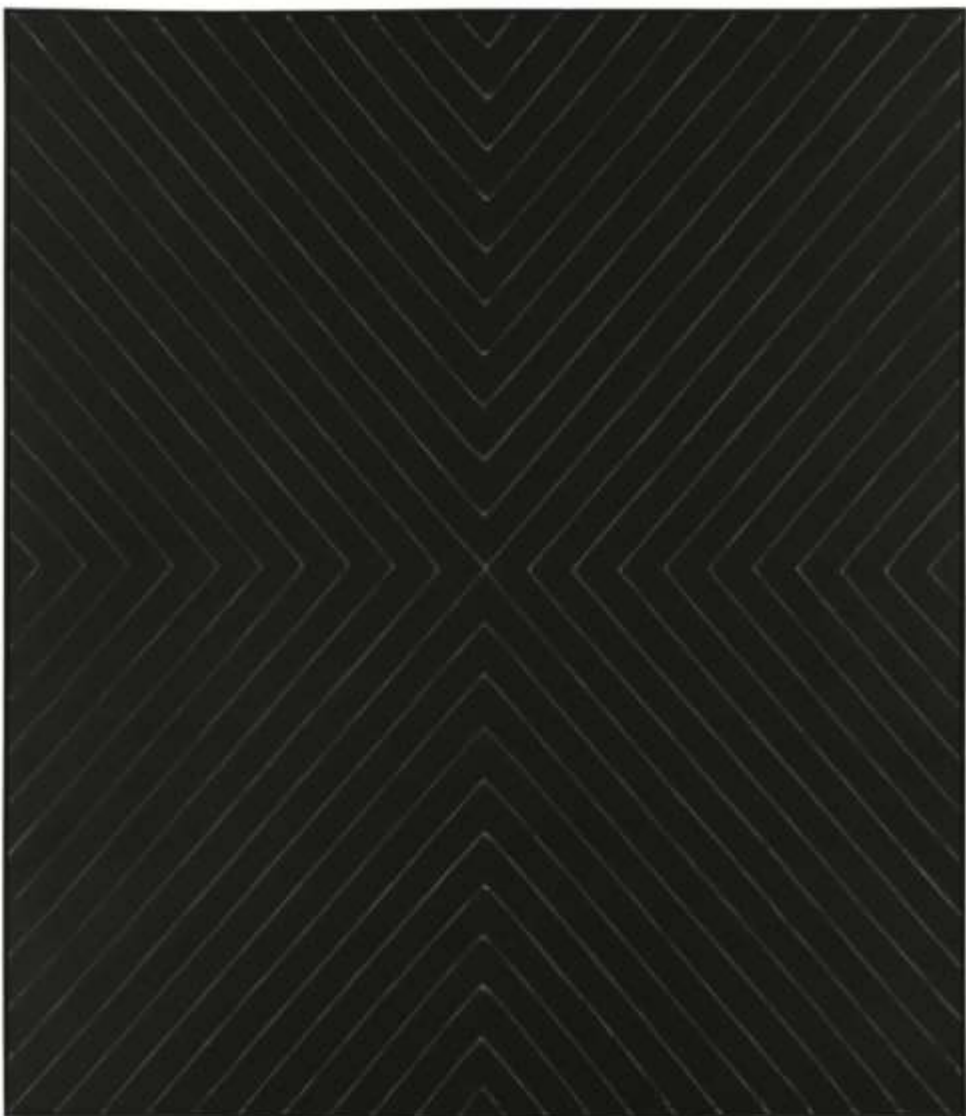
Америчка група **Експерименти у уметности и технологији** (*Experiments in Art and Technology* – EAT) проистекла је из серије перформанса у којима су учествовали Раушенберг, Кејџ и Били Кливер, инжењер. Јавности се представила **1966**, наступима **9 вечери, позориште и градитељство**, који су укључивали плес, електронску музику и видео пројекције – слично мултимедијалним јавним наступима историјске авангарде.

# МИНИМАЛ АРТ/“ПРИМАРНЕ СТРУКТУРЕ”

- Термин *минимализам* (1965) је генерална ознака за уметност крајње **визуелне редукције**. Експоненти минимал арта залагали су се за поништавање разлика између сликарства и скулптуре на трагу **Дишановог** редимејда, којим је релативизована улога уметника у настанку уметничког дела и његова вредност као продукта уметникове мануелне вештине. Минимализам се залагао за примат тродимензионалног **објекта**, па је отуда произашла алтернативна терминологија ознака покрета „примарне структуре“. **Татлинова** девиза „реални материјали у реалном простору“ пресудно је утицала на идеологију минимал арта. Градивни материјал у објектима минимал арта је **индустријског порекла**, његов идентитет није нарушен моделовањем уметника, он не означава било шта друго осим оног што јесте (**таутологија**). То је својеврсни фабрикат, који се механички израђује, али не умножава. Минималисти су прихватили **Мондријанов** став да уметничко дело треба да буде потпуно, до краја осмишљено, пре него што се приступи његовој реализацији.
- Заснован на редукцији и рационалној логици и реду, њихов **план** (концепт) је транспонован у објект математички прецизном, систематском и аперсоналном методологијом. **Кубус** је за њих био ултимативни израз јасноће, редуктивне једноставности, концептуалне строгости и **савршене симетрије**. Други тип минималистичких објеката реализован је по принципу прогресивне **репетиције** идентичних јединица, стандардизованих кубичних **модула** у низу. Лишени наратије и крајње ауторефлексивни, они у први план истичу своју материјалност, физичност.
- Минималисти су порицали уверење модерниста да уметничко дело треба да буде аутономно, независно од друштвеног контекста и, супротно томе, придавали су велики значај **амбијенту** у којем се објект налази. Такође, наглашавали су неопходност **интеракције публике** и објекта, тврдећи да уметничко дело не треба посматрати само из једне тачке. Тежећи да постане масовна уметност интегрисана у живот, минимализам је био један од најригиднијих неоавангардних тенденција друге половине 20. века.



За предисторију минимал арта значајно је дело двојице уметника, а то су Ентони Каро и Френк Стела. Британски скулптор **ЕНТОНИ КАРО** (1924–2013) представља спону између модернизма и минимализма. Током педесетих формирао се у атељеу Хенрија Мура, а од почетка шездесетих година почиње да експериментише са новим материјалима и ради скулптуре варењем метала. Кароов циљ био је да створи **оптичку супстанцу и форму** – пиктуралну, скулпторалну или архитектонску, која је интегрални **део амбијента**, те су његови радови деловали мање као физички објекти, а више као дематеријализоване оптичке појаве. То су дела блиставих површина (**Подне** 1960) или различито постављених дрвених елемената у простору (**Ривијера** 1971–1974), која остављају утисак лебдења.



Сликарьство **ФРЕНКА СТЕЛЕ** (1936) такође припада граничном подручју између модернизма и минимализма. Почетком шездесетих он ради тзв. „црне слике“, вертикалног правоугаоног формата са симетрично постављеним чиодама, слично Ноландовом *Пуцњу*. Својом аутореференцијалношћу и неутралним површинама, оне су антиципирале минималистичке објекте у методолошком и просторном смислу (*Замбези* 1959). Због симетричности и понављања истог мотива у слици *Цасперова дилема* (1962/63), ово дело је блиско минимализму, али поседује и извесне оптичке квалитете. Линије означавају подручја на која Стела није нанео боју и формирају правилне призме које се крећу од ивица платна ка његовом центру.

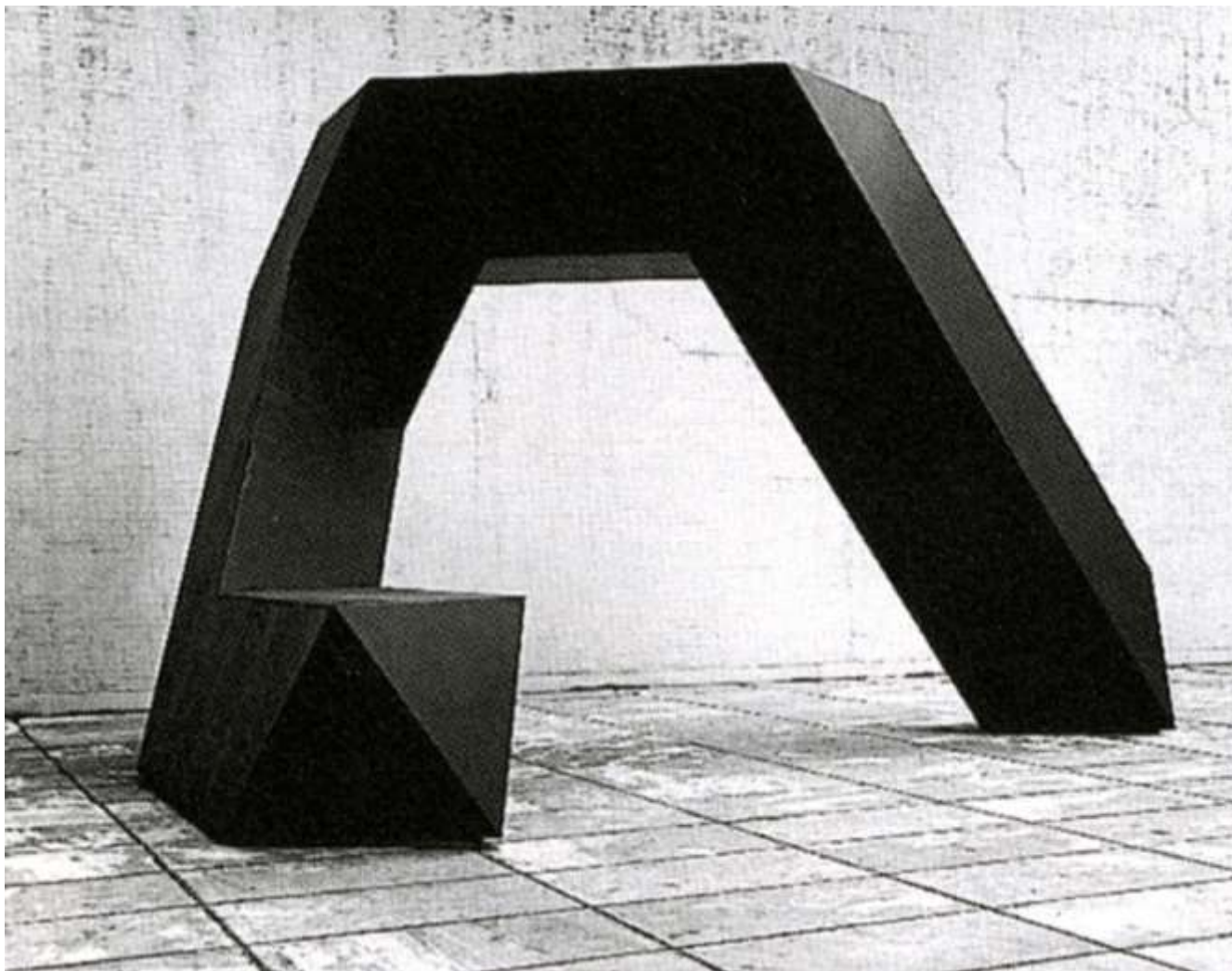


После колористичких експеримената са тракама које су стварале оптичке ефекте (серија „**V композиција**“ 1968), Стела је почео да експериментише са различитим облицима основне подлоге са дубоким ивицама, које су слици давале предметни карактер. Године 1967. почео је да користи интензивне боје, повезујући полукругове са правоугаоним или дијамантским формама. Поједини радови, као што је **Agbatana III** (1968), били су конципирани као својеврсни триптиси са полукружним горњим ивицама. Минималисти су веома ценили ове Стелине радове са својством објекта.



Током седамдесетих година, Стела се приближио тродимензионалном сликарском рељефу, интензивног колорита и динамичне структуре. Ти апстрактни радови, настали наношењем уљане боје и лака на алуминијумску подлогу, поништавали су границе између сликарства и скулптуре (**Капуја** 1970). Мада формално нису сродна минималистичким објектима из шездесетих, Стелина дела идејно су блиска овом покрету.

Најзначајнији експоненти минимализма су: **Тони Смит, Доналд Џад, Роналд Бледен и Роберт Морис.**



Ставови скулптора **ТОНИ СМИТА** (1912–1980) о природи уметности пресудно су утицали на артикулацију минималистичког програма. Идеја да човек мора да непосредно искуси уметност, резултирала је великим, апстрактним творевинама, које руше границе између конвенционалних категорија сликарства и скулптуре. Објекат ***Цигарета*** (1961) изискује учешће посматрача, јер док се он креће око ове структуре, поједине особине дела постају очигледне, док се друге губе из вида. Другим речима, потребно је активирати сећање и покрет да би се Смитов рад у потпуности сагледао и доживео. Упркос асоцијацијама на свакодневне, обичне предмете, ово скулпторално дело поседује и извесне пиктуралне квалитете.



Смитов црни монолит **Коцкица** (1961–1966) поседује још већу сродност са обичним предметом, по којем је и добио назив. Међутим, димензије коцке су енормно увећане и она не носи уобичајене одлике предмета за игру. Посматрач је чак не може ни сагледати из једне тачке/положаја, он мора да се креће око објекта. Међутим, што се више приближава коцки, то му она изгледа већа, што указује на варљивост визуелне перцепције.



**ДОНАЛД ЦАД** (1928–1994) био је један од најзначајнијих експонената и теоретичара минимализма. Његов теоријски спис ***Специфични објекти* (1965)** био је од суштинског значаја за дефинисање идеје преиспитивања традиционалних категорија сликарства и скулптуре, на којој је почивао минимал арт. Према Цадовом мишљењу, немогуће је „специфични објекат“ класификовати као слику или као скулптуру, нити је могуће описати га пре него што физички настане. Специфични објекат не говори о стварању структуре, он указује на концепт (идеју) и поништава однос форма-позадина.



У својим радовима Џад је идентичне јединице, кубичне модуле ређао и понављао у правилним интервалима (**Без наслова** и **Напредовање** 1965). Правио их је од необојеног, галванизованог гвожђа или алуминијума, чиме је потенцирао важност индустријски произведеног материјала у минимал арту.



Касније, Џад је модуле бојио јарким алуминијумским бојама и правио **коцке од плексигласа** са металним бочним странама. Ова дела лишена су основе или постоља својственог конвенционалној скулптури, она могу бити размонтирана, одложена и наново склопљена. Модул је увек одређујући фактор структуре објекта, а композиција је одбачена у корист једноставног аранжмана заснованог на симетрији, репетицији и континуитету.



Џад је инсистирао да његови објекти припадају минимал арту, који се суштински разликује од конструктивизма и геометријске апстракције. Разлика је, према његовом уверењу, почивала у потрази за **апсолутним јединством или целовитошћу**, која настаје симетричним понављањем идентичних јединица. Као и већина минималиста, Џад је постепено повећавао димензије својих радова. Године 1977, почео је да конструише објекте великих димензија од бетона, који су постављени у природном амбијенту као структуре реда и хармоније (**Без назива** 1977, Минстер).



**РОНАЛД БЛЕДЕН** (1918–1988) користио је монументалне геометријске форме, најчешће црне, које су у простору у којем су постављене деловале као велике баријере (**Икс** 1967, Галерија Фишбах у Њујорку). Његови модели прављени су од обојеног дрвета.



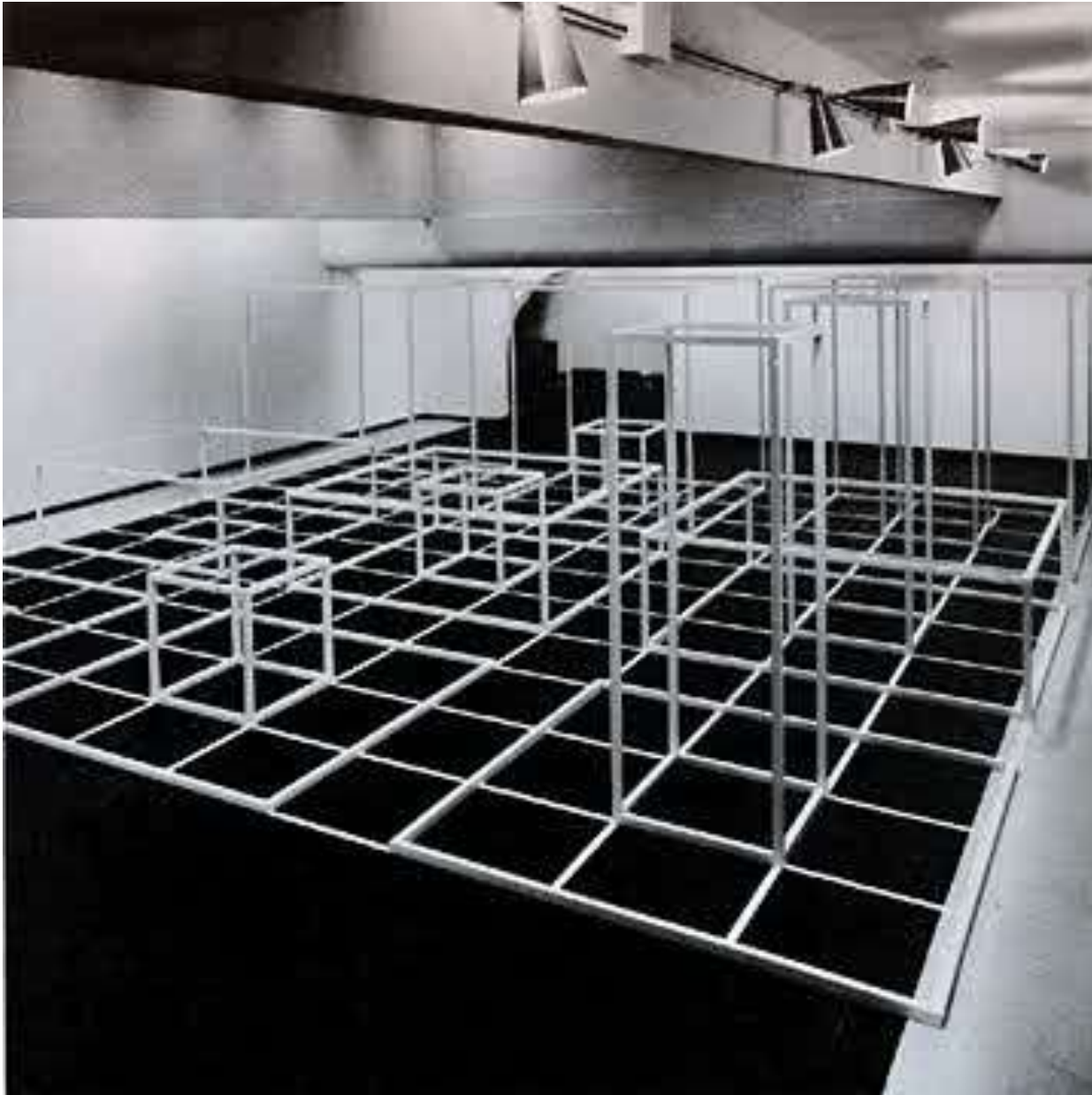
**РОБЕРТ МОРИС** (1931–2018) током шездесетих година био је један од водећих уметника и теоретичара минимализма, а касније водећа личност амбијенталне скулптуре и концептуалне уметности. Његов програмски текст ***Белешке о скулптури (1966)*** указује на претходнике минимализма и гешталт принципе као идејна исходишта минимал арта. Заснована на перцепцији, теорија ***гешталта*** (немачки – облик, форма) говори о способности човека да одређене визуелне односе перципира као јединствене целине. Сходно томе, Морис је закључио да значајан фактор у процесу перцепције представљају димензије објекта, уз значењске импликације везане за просторе јавне и приватне сфере живота, у које су ти објекти постављени.



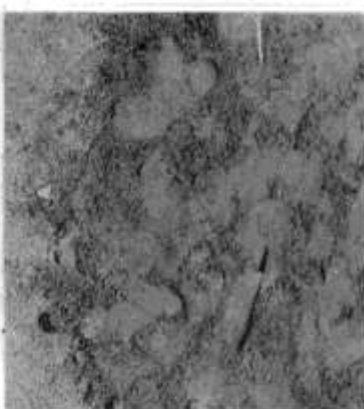
То је навело Мориса на пионирски подухват организовања читавих одаја, кроз јединство скулпторалне масе и простора. Током шездесетих и седамдесетих година, монументалност минималистичких објеката расте и долази до њиховог наменског прављења за одређени простор или место. То је резултирало коришћењем галеријског простора као елемента архитектонско-скулпторалне организације минималистичког дела. Један од првих експеримената ове врсте била је Морисова **изложба** одржана **1964. у њујоршкој Галерији „Грин“**. Морис је велике, геометријске модуле интегрисао у галеријски простор тако да је он постао елемент скулпторално-архитектонског ансамбла. Као и у другим минималистичким радовима, и овде је композиција мање битан елемент у односу на величину, боју, светлост, облик објекта и његову везу са амбијентом/простором.



Импликације које ствара скулптура у простору током седамдесетих година проширене су у уметности концепта и ленд арта. Крајем шездесетих Морис је разорио своје објекте, интерпретирајући минималистичку естетику у тешкој тамносивој тканини (филц), која је губила облик, без обзира што је прецизно и геометријски правилно кројена (**Без назива** 1967). Уз Ричарда Сераа, Морис се тим радом профилисао као један од експонената **антиформ тенденције**. Тзв. „**разбацаним комадима**“ (1968), тј. инсталацијама начињеним од индустријских металних отпадака, крзнутих коцки, цилиндара, сфера и решетки, супротставио се идеји целовитости, материјалној јасноћи и реду својих ранијих минималистичких радова. У оквиру тог очигледног нереда, из „континуитета детаља“ поникла је уметност антиформ фрагмената.



**СОЛ ЛЕВИТ** (1928–2007) познат је по врсти серијских минималистичких структура, које су састављене од отворених конструкција коцки, постављених тако да формирају јединице чије се димензије прогресивно и пропорционално увећавају. Коцкама је повећавао димензије све док нису почеле да доминирају архитектонским простором у који су смештене (*Серија скулптура „А“* 1967, Галерија Двен у Лос Анђелесу), комбинујући принцип реда и нереда.



ЛеВитов теоријски текст ***Цртице о минималној уметности (1967)*** припремиле су терен за појаву уметности концепта. ЛеВит је тврдио да најважнији аспект уметничког дела није његова форма, него **идеја** која стоји у његовој основи. Ову тезу практично је демонстрирао 1968, када је у Холандији извео рад ***Кутија у рупи***. Ово концептуално дело се састојало од металне кутије, коју је уметник закопао, прекрио земљом и документовао серијом фотографија.



Почетком седамдесетих ЛеВит је на начин другачији од Морисовог користио галеријски простор – он је цртао директно по зидовима. Ови **цртежи на зидовима**, обично уништавани по затварању изложбе, најчешће су представљали гомилање геометријских облика или трака исцртаних помоћу лењира и оловке, а потом бојених различитим нијансама. Све то било је праћено писаним текстом са прецизним инструкцијама, који је омогућавао ЛеВитовим асистентима да уместо њега реализују рад. Резултат је била геометријска апстракција завидног естетског квалитета.



ЛеВит је и касније наставио да прави привремене зидне инсталације (**Слика бр. 652** 1990, Уметнички музеј у Индианаполису). Чак и када су зидови префарбани, ЛеВитово дело је наставило да постоји у детаљно разрађеној идеји, концепту и могло је бити реконструисано на основу његових писаних инструкција.

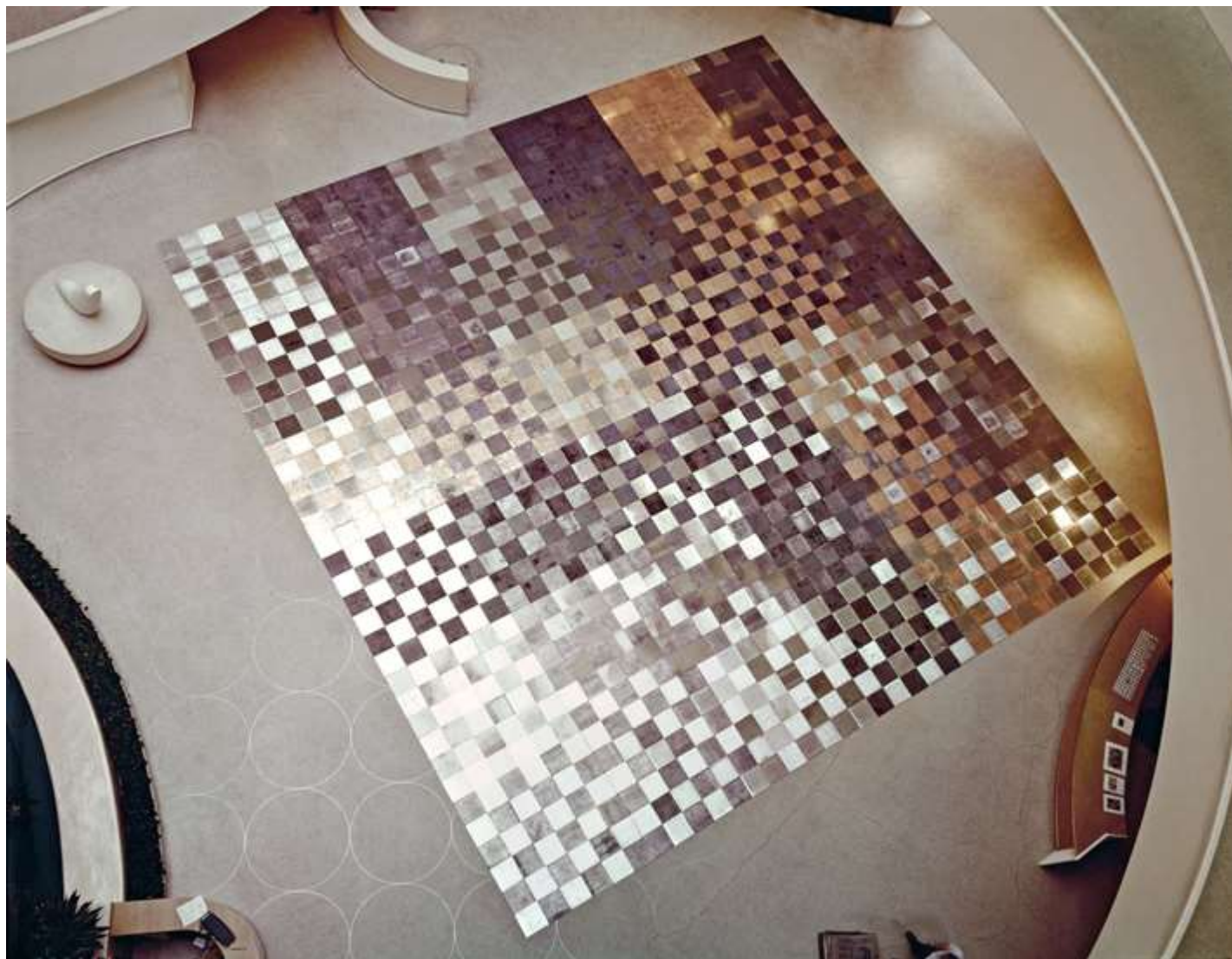


Први радови **КАРЛА АНДРЕА** (1935), настали под утицајем дела Бранкусија (*Бескрајни стуб*) и идеја Френка Стеле, биле су вертикалне дрвене греде изрезане тестером и наслоњене на зид (*Последње мердевине* 1959). Аранжман идентичних дрвених модула у делу *Пирамида* (1959, реконструисана 1970, Музеј Соломон Гугенхајм у Њујорку) оставља утисак тесаних форми, иако су оне обликоване индустријски, а не употребом ручне тестере. И код других његових радова насталих почетком шездесетих, пластички аранжман има наративну основу (*Бунар* 1964–1970).



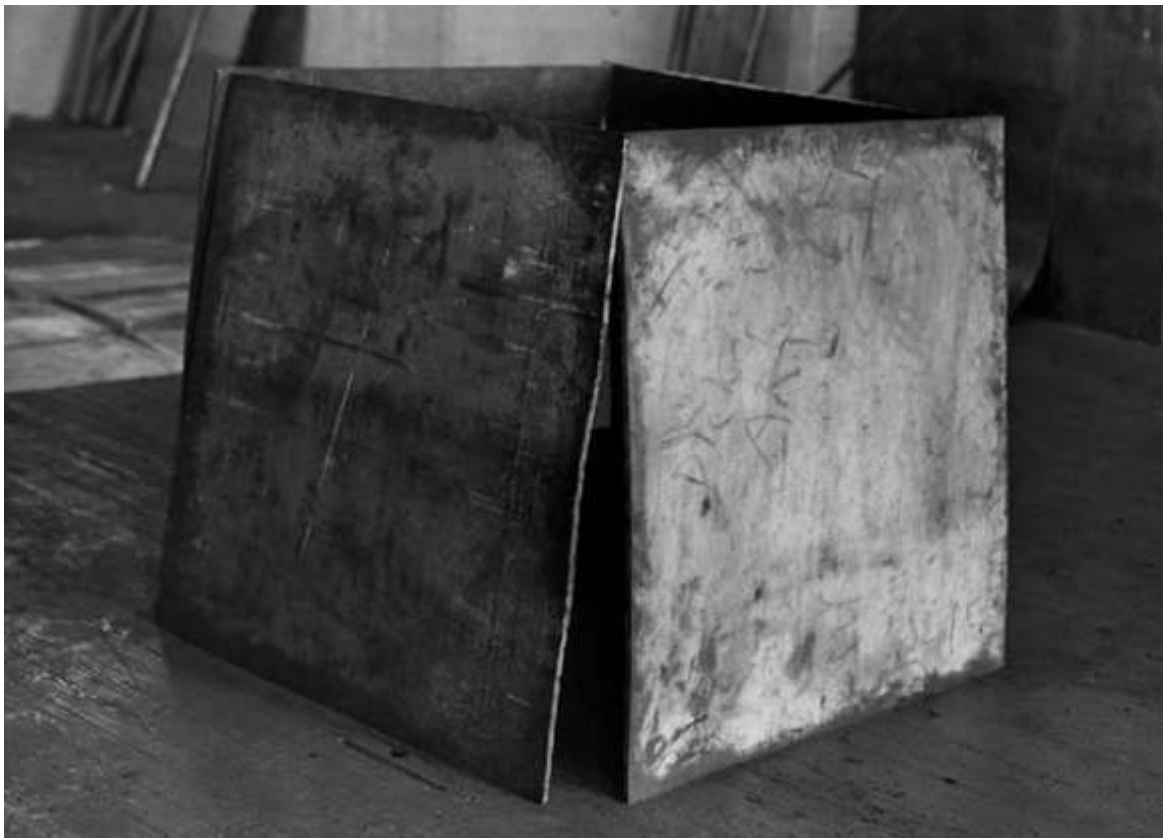
После 1965. Андре је почео да прави хоризонталне скулптуре, познатије као „подни објекти“. Дрвена **Полуга** (1966–1970) положена на под представља почетак нове фазе његовог стваралаштва. Објекти као што је овај, сачињени су од индустријски обликованих материјала и могао их је реализовати било ко придржавајући се уметникове замисли. Дрвене греде постављене хоризонтално, цигле, блокови од сипорекса или идентичне, стандардизоване металне коцке распоређене по поду, конципиране су као структуре по којима треба ходати.

Од средине шездесетих Андре више није конструисао скулптуре у атељеу, него *in situ* - у изложбеном простору галерије или музеја. Сматрао је да дело треба реализовати само тамо где ће бити изложено. Један од његових најинтригантнијих објеката јесте **37 комада** (1969), настао поводом његове самосталне изложбе у Музеју Соломон Гугенхајм у Њујорку. Оно се састоји од квадратних плоча направљених од различитих врста метала (алуминијум, бакар, челик, олово и цинк), које су постављене на под у приземљу. Објекат је добио име по 37 једнаких квадратних елемената чији распоред креира декоративни патерн, уз додатни квадрат којим је уоквирена целина. Публика је могла да га сагледа док се пење или силази спиралном рампом.





**РИЧАРД СЕРА** (1939) правио је објекте од тешких листова метала (челика или олова), који су ослоњени једни на друге или постављени једни преко других. Упркос различитим формама његових радова, у њима је доследно испитиван природни облик самог материјала. Сера је надахнуће налазио у његовим физичким особинама. Облик ***Каишева*** (1966/67) настао је тако што су прецизно исечене гумене траке у аморфној гомили окачене на зид. Постављање неонске траке у ову композицију повећало је гледачеву свест о замршености форми, тј. **антиформи**, које су створили гумени каишеви.



**Кућа од карата** (1969) направљена је од оловних плоча, тешких око две тоне. Привидно спонтан аранжман плоча парадоксално наглашава њихову тежину и ствара утисак о опасној, али узбудљивој неизвесности – потенцираној насловом, који упућује на нешто пролазно, трошно – на кућу направљену од карата која нема тежину. Међутим, постојаност ове конструкције потенцирана је материјалом и његовим композиционим склопом. Сера је радио и тзв. „**разбацане скулптуре**“ (*scatter sculpture* 1968). Оне се састоје од искиданих оловних табли разбацаних по поду и растопљеног олова прсканог дуж ивице зидова, а радови попут овог припадају **антиформ тенденцији**.



Током седамдесетих и осамдесетих година Сера је постепено повећавао димензије својих објеката, комбиновао челичне плоче и уклапао их у околни урбани амбијент, демонстрирајући прелазак са скулптуре прављене у ентеријеру на скулптуру као део пејзажа. Томе у прилог говори **Нагнутаи лук** (1981) иницијално постављен на Трг Фоли у Њујорку. Будући окарактерисан као „гвоздена завеса“ и „гнусни комад зарђалог метала“, градске власти су га уклониле 1989. Последња примедба указивала је на једну од суштинских одлика овог дела, која га је повезивала са **процесуалном уметношћу**. С временом, процес оксидације давао је површини скулптуре богатију и комплекснију текстуру.