

КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ



Крајем шездесетих година 20. века свет је захватила велика друштвенополитичка криза, изазвана великим социјалним разликама, капиталистичком експлоатацијом, растом незапослености и политичке репресије, Вијетнамским ратом и империјалистичком политиком САД. Одговор нове интелектуалне левице, покрета за људска права и студентске заједнице били су протести светских размера, којима је демонстрирано неслагање са идеалима масовног потрошачког и технократског друштва, а у први план истакнуто право на слободно исказивање „критике свега постојећег“. Залажући се за хумане циљеве, демонстранти су предлагали друштвене реформе, измену економске структуре и социјалних односа у савременом свету. Идеали младих били су: једнакост у сиромаштву и живот у колективу и на улици, мир, слобода, истина, а узорима су им били **Ернесто Че Гевара**, Мао Це Дунг, Јан Палах, дезертери из Вијетнамског рата и политички завереници. Ови утопистички програми наишли су на снажан отпор и репресију друштвенополитичких структура на власти, а гушење ове побуне 1968. имало је вишеструке негативне последице.

Оне су се манифестовале у распону од апатије, опште незаинтересованости и повлачења, преко пасивног отпора естаблишменту, до отвореног насиља и терористичких акција новоформираних милитантних група левичарске оријентације (*ЕТА* у Шпанији, *Црвене бригаде* у Италији, *Црвена армија* у Немачкој итд.).

- Уметност после 1945. стиче елитистички статус, уметничко дело постаје комерцијална роба, а трговина уметнинама уклапа се у механизме капиталистичке привреде, којима постепено подлежу и институције културе: државни музеји и приватне галерије, изложбене смотре, медији, уметнички часописи и ликовна критика.
- У атмосфери „великог одбијања“ 1968, долази до радикалне промене у феноменологији уметничког дела (у медијском и језичком смислу), стратегији понашања уметника и функционисању „система уметности“. Као реакција на затечене прилике, настаје **уметност** директне или индиректне **побуне** против политичког и уметничког естаблишмента. Њен критички, протестни карактер читава се у јавним иступањима и деловању уметника као појединца, који свој етички став исказује примењујући различите стратегије субверзије и отпора према механизмима функционисања званичног „система уметности“. У тежњи да избегну увођење уметности у јавну промоцију, институционалне и тржишне механизме, тј. у процес *реификације* – постваривања, претварања уметничког дела у комерцијалну робу, средство постизања друштвеног престижа и стицања материјалног богатства, уметници арткулишу нове, **алтернативе моделе уметничког испољавања** засноване на **формалном и медијском експерименту**. Тако долази до напуштања слике и скулптуре, те уласка у сферу „говора у првом лицу“.
- Уместо израде конкретног уметничког објекта, тежиште преокупација померено је на сам **процес уметничког рада и личност уметника**, његово **тело, језик, понашање, акције и интервенције** унутар или изван атељеа и институционално етаблираних, музејско-галеријских простора продукције и презентације уметничких дела. Инсистирајући на **идеји, плану, замисли** уметничког дела, уметници прибегавају декларативним изјавама (вербалним или писаним), ефемерним телесним акцијама и творевинама које по свом карактеру и својствима нису одговарале конвенционалним категоријама уметности. Њихове **медијски и језички хетерогене акције, творевине, структуре и амбијенти** конципирани су тако да увуку посматрача у непосредну животну ситуацију. Утемељена на парадоксу, сарказму, иронији и самоиронији, главнина уметности седамдесетих постаје својеврсна метајезичка делатност **утопијског карактера са особинама неоавангарде**.
- Одбацујући концепцију уметности као елитистичке, друштвено привилеговане активности, уметност концепта реafirмише идеју тоталне **интеграције уметности и живота**. На уобличавање њене идеологије пресудно су утицале **филозофске** поставке Теодора **Адорна**, Валтера **Бењамина** и Херберта **Маркузеа**. Маркузеве тезе о приоритету уметничке идеје и уметности као игре, о духовној аутономији индивидуе, о еманципацији и афирмацији чулности, о критичком мишљењу и друштвеној утопији, тј. „**друштву као уметничком делу**“, биле су блиске уметничким и животним схватањима носилаца уметности концепта. Захваљујући њој, до тада устројен на доминантно „мушком погледу на стварност“ западне цивилизације, уметнички свет Европе и САД афирмише продукцију **других, другачијих култура**, до тада маргинализованих **расних, класних и родних група (феминистичка уметност)**.

- Творац термина **уметност концепта** био је амерички уметник Едвард Кинхолц, а Сол ЛеВит је први свој рад *Серија скулптура „А“* (1967) одредио као концептуалистички, иако је био реализован сходно принципима минимал арта као конкретан, материјални предмет. Постепено, у његовом и делу водећих експонената минимализма преовладава концептуална основа заснована на **теоријским промишљањима уметности**. У једној од својих теоријских расправа ЛеВит пише:

„У концептуалној уметности идеја или концепт представља најзначајнији елемент једног дела [...] план или одлука (одлуке) доноси се унапред, а њено спровођење је узгредан посао. Идеја постаје машина која производи уметност“.

- На премисама минимализма и искуствима неодаде, хепенинга, поп арта и новог реализма, током седамдесетих година артикулисане су **различите варијанте уметности концепта**, али су оне биле усмерене ка **превођењу уметности из категорија материјалног предмета у подручје менталног процеса (језика, теорије, науке, информације)**. Инсистирање на теоријској занованости и менталној процесуалности уметности учинило је све миметичке и фантастичне форме уметничке креације ирелевантним. **Уметнички концепт је интуитиван и непоновљив, он произилази из идеје, животних и природних процеса.**
- Идеално концептуално дело састојало се из **идеје, описа, плана или пројекта**, захваљујући којем се могло поновити. На тај начин оно је било **лишено ауре уникатног, јединственог и непоновљивог уметничког дела** својственог високом модернизму. Иницијални концепт је остајао исти, а разноврсност се манифестовала како у форми његовог испољавања, тако и у амбијенту његовог презентовања (институционални и алтернативни простори, урбани и природни амбијенти). Тиме је **контекст** (пре свега његове идеолошке, социополитичке, економске конотације, а не физички аспекти) добио **једнак значај као и сам уметнички рад**. Другим речима, концептуална уметност проблематизовала је не само премисе стварања уметничког дела (материјал и техника), већ и устаљене начине његовог презентовања.

- Синтагма „**дематеријализација уметничког објекта**“ (Луси Липард) указује да извођење и довршење конкретног објекта није коначни циљ нити сврха уметничке операције, него да је она могућа и легитимна чак и ако **не резултира уметничким предметом као материјалном чињеницом**. Међутим, појам „дематеријализација“ не подразумева потпуно укидање и ишчезавање **уметничког дела**, него указује на његово **свођење на ментални процес и примат идејне** основе уметничког рада. Улога творца такве уметности састоји се „у изналажењу средстава изражавања те идеје“. Средства изражавања уметничких идеја су различита и углавном их чине **природни и неуметнички материјали или људско тело и језик**, а подразумева се и примена **нових технологија**.
- Почетни разлози интензивније употребе **фотографије, филма и видеа** леже у документарној функцији. Требало је регистровати и **документовати** уметничка понашања која се испољавају у **ефемерним акцијама телесне уметности (*performance* и *body art*)** или **нетрајне творевине и интервенције (*processual art* и *land art*)**. Иако фактички и физички одсутан са сцене извршења уметничке радње, лик уметника и његово понашање или акција присутни су пред гледаоцем посредством фотографије, филма и видеа. Због своје објективности и аперсоналности, **техничке слике** јесу средства документовања, а потом постају и средстава уметничког изражавања. Другим речима, оне током седамдесетих **постају аутономне и пуноправне уметничке дисциплине**, за чије се означавање уводе термини: **фотографија уметника, филм уметника и видео уметника**.
- Са језичким формулацијама уметничке идеје, **текст уметника и књига уметника** успостављају се као нове уметничке категорије које, с временом, улазе у тржишне механизме и постају музејски експонати, упркос иницијално супротним тежњама аутора. Ипак, раскид са доминацијом класичних дисциплина сликарства и скулптуре није значио искључивање **скулптуре, сликарства, графике и цртежа** из уметничке праксе, али се ови конвенционални медији **третирају аналитички и редукују до таутологије**, чиме се доводе у питање устаљена поимања суштине уметничког дела.



Најекстремнији вид испољавања уметничке идеје представљале су **језичке формулације**, артикулисане у оквиру **аналитичке струје** уметности концепта. Поимање уметности као теоријске расправе о природи уметности, те реактуелизација **речи и текста** као легитимног медија уметничке операције били су својствени англоамеричким уметницима окупљеним у групи **Art & Language/Уметност и језик** (1968). Њено примарно деловање било је усмерено на истраживања таутолошких система – **лингвистичких дефиниција појма уметности**. Акценат је био на **интелектуалном доживљају и комуникацији** једне **идеје**, а подстицаји су долазили из лингвистичких аналитичких теорија Лудвига Витгенштајна, семиотике (наука о знацима) и теорије информација.



На изложби *Информација* одржаној 1970. у Њујорку, **ЏОЗЕФ КОШУТ** (1945), амерички уметник и члан групе *Art & Language*, изложио је **Једну и три столице** (1965). Ова инсталација састојала се од дрвене столице, црно-беле фотографије која у природној величини приказује исту столицу и паноа са репродукованим текстом - дефиницијом појма „столица“ преузетом из речника. Иако је задржао својства „предметности столице“, овај рад истовремено је указивао на промену структуре, развој од идејног аспекта рада ка стварном објекту. Ослањајући се на принципе семиотике, Кошут је повезивањем визуелне представе и мисаоног процеса демонстрирао механизме функционисања **знака**. У овом случају, „означавање“ (дефиниција столице - текст) и „означено“ (столица - предмет) комбиновани су како би настала „столица као знак“ (фотографија столице). Путем означавања, сурогата визуелног представљања и концепта, Кошут је семиотичку анализу трансформисао у уметност креирајући нову врсту знака – „метазнак“.

wa-ter (wá'tér), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *walō*, water, also to Gr. *ὑδωρ*, Skt. *udan*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*¹, *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H₂O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ('mineral water') obtained from a mineral spring (as, "the *waters* of Aix-la-Chapelle").

Потом, Кошут изоставља прва два корака аналитичког процеса и у серији радова *Уметност као уметност* фокусира се на **метазнак, једнозначну лингвистичку форму**. То су увећане фотокопије његове теоријске експликације концепта *Уметност као идеја као идеја* (1966) и енциклопедијских дефиниција различитих појмова (*Вода* 1967), које су одштампане и каширане на паное постављене у изложбени простор. **Таутолошки карактер** ових радова огледа се у томе што дело потврђује оно што је само по себи очигледно, именује само себе и тиме укида било какву могућност полисемије (вишезначности). Међутим, једном направљена и изложена у галеријском простору, увећана копија језичке дефиниције одабраног појма добила је карактер визуелне уметности и естетског предмета сличног минималистичким објектима.



Енглески концептуални уметник **ЛОРЕНС ВЕЈНЕР** (1942) тврдио је да „без језика нема уметности“. У уметничкој концепцији овог аутора било је потпуно ирелевантно да ли ће његове „изјаве“, које чини серија језгровито формулисаних предлога, попут **А 36 x 36"** *Уклањање греде или гипсаног подупирача или панела са зида*, бити реализоване или не. Одлуку о томе да ли ће идеја бити реализована препуштао је реципијенту (примаоцу/посматрачу) уметничког рада. Битно је било да његово дело егзистира у уму посматрача, који тако постаје власник истог.

VOLUME 3 NUMBER 1

SEPTEMBER 1974

ART-LANGUAGE

DRAFT FOR AN ANTI- TEXTBOOK

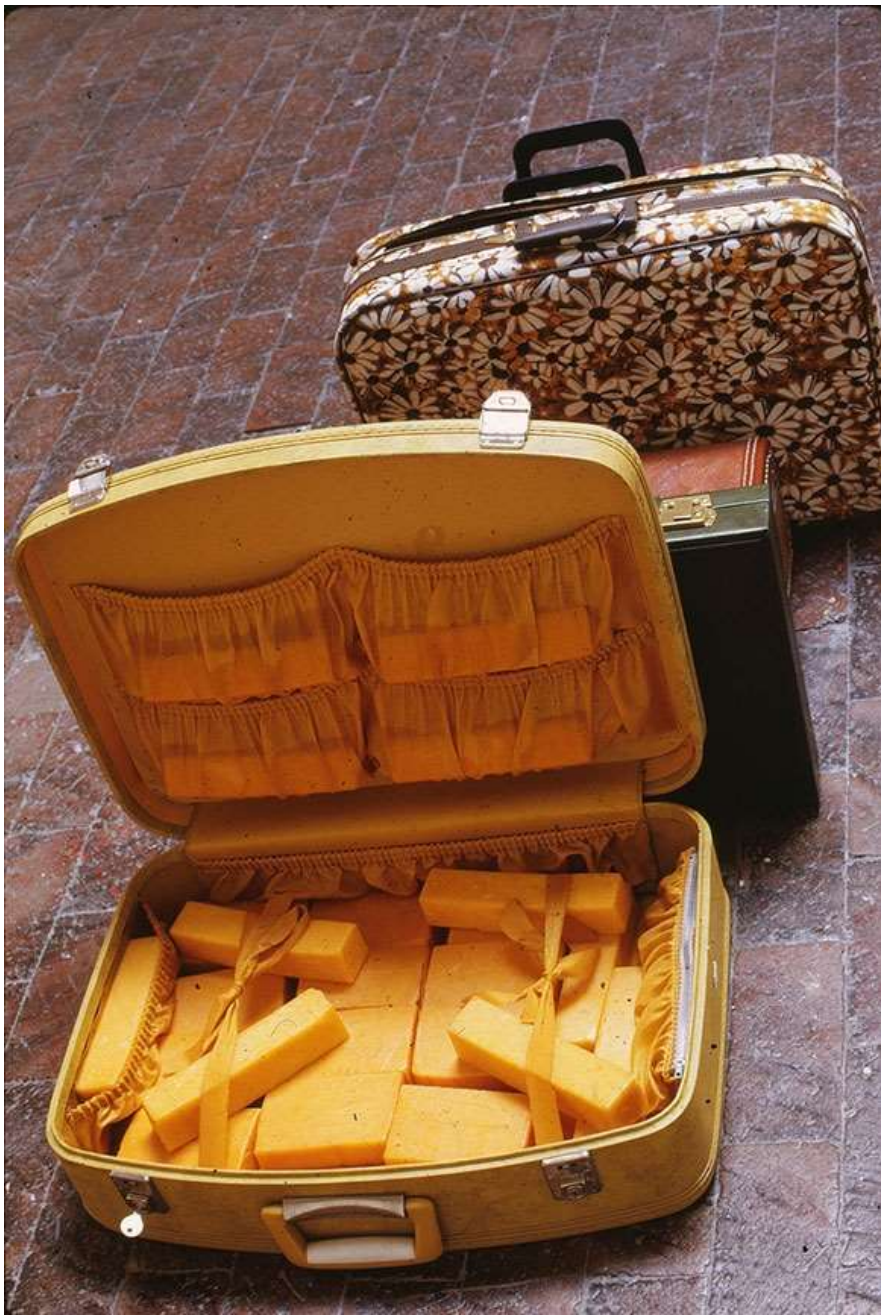
*Ian Burn
Mel Ramsden
Terry Smith*

Price £1.00 UK \$4.00 USA

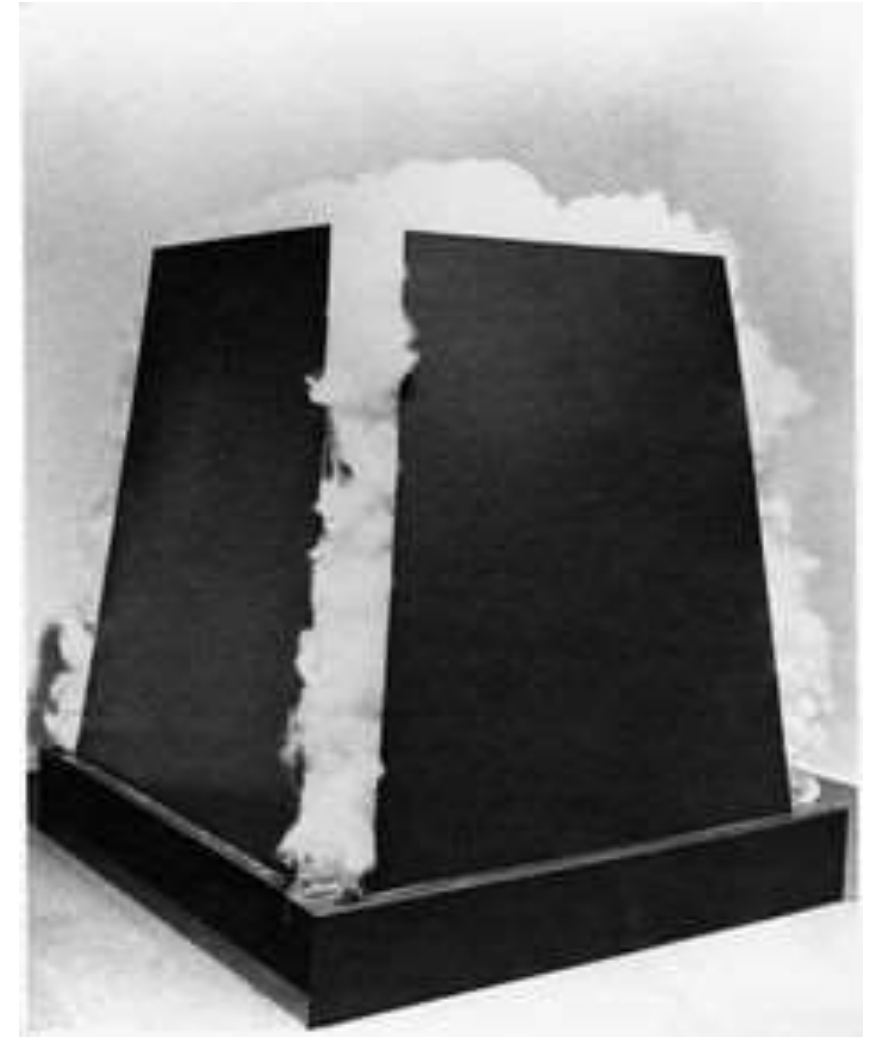
All rights reserved

Одбацивши визуелно искуство (чулну перцепцију), експоненти аналитичког концептуализма су, инсистирајући на менталном процесу, открили нове могућности изражавања у домену језика и лингвистичких система. Штампани **медији: књиге, часописи, прогласи, каталози, рекламе, поштанске и телеграфске поруке (*mail art*), фотокопије, дискусије**, сматране су извором информација и непосредног, кумулативног доживљаја. Као такве, употребљаване су као средства изражавања уметничког става, комуникације и мишљења о уметности, али и о укупном социокултурном контексту.

- Други ток представља **процесуална уметност**, која се ефемерношћу, променљивошћу и антиформом својих творевина супротставила ванвременској, стабилној и конзистентној структури минималистичких објеката. Афирмишући **ентропију** (деградација/трошност материје и енергије) као примарни критеријум при избору материјала, њени експоненти рачунају на преображавајуће ефекте времена или разорно дејство природних процеса као изражајно средство. Сачињена од **одбачених, сиромашних или органских материјала** (ваздух, ватра, вода, земља, камен, лед, снег, трава, пиљевина, кукурузне пахуљице итд.), **дела процесуалне уметности лишена су стабилне структуре, граница и постојаности**. Акција уметника завршава се у тренутку када изабере материјал и распореди га у ентеријеру или екстеријеру разбацивањем, нагомилавањем, сабирањем итд. Остало је препуштено силама природе: време у садејству са гравитацијом, температуром, атмосферским падавинама итд. Тако уметност постаје метафора природног процеса, а идеја чини само један од аспеката уметничког дела.



ДИТЕР РОТ (1930–1998) изложио је 1970. у једној немачкој галерији 40 кофера напуњених различитим врстама сира. Током изложбе сир се покварио и почео да цури из кофера, што је привукло ројеве мува. Идеја метаморфозе, распадања и нестајања као природних процеса лежи у основи овог дела, које припада процесуалној уметности.



ЈАНИС КУНЕЛИС (1936–2017) је 1971. у једној римској галерији направио шталу и у њу довео живе коње, истражујући однос органског света природе и вештачког света институционалне презентације уметности. Идеја контрастирања меке и тврде материје (исто С. Дали), антиформе и форме стоји у основи његове ***Котонијере*** (1967), у којој су бела, мека влакна белог памука комбинована са црним, тврдим челиком.



Процес настанка ***Свезане решетке*** (1971/72) **ЏЕКИ ВИНСОР** (1941) био је спор и готово ритуалан, а састојао се у стрпљивом расплитању дебелих старих ужади, чија су јој влакна послужила за сложено повезивање челичне решетке. У другом раду, Винсор је прво направила вишеслојни ентеријер-амбијент (од гипса, листова злата и флуоресцентних пигмената) унутар коцке, а потом је разорила динамитом. Касније је покупила делове, обновила унутрашњост и реконструисала спољне зидове коцке. На крају је ***Разнети комад*** (1980–1982) поново изгледао целовито, мада су на њему остали видљиви трагови стварања, деструкције и реконструкције. Суштину овог рада чини афирмација процеса деструкције, односно онога што се на физичком плану дешавало са формом и материјалом од којег је начињено дело.

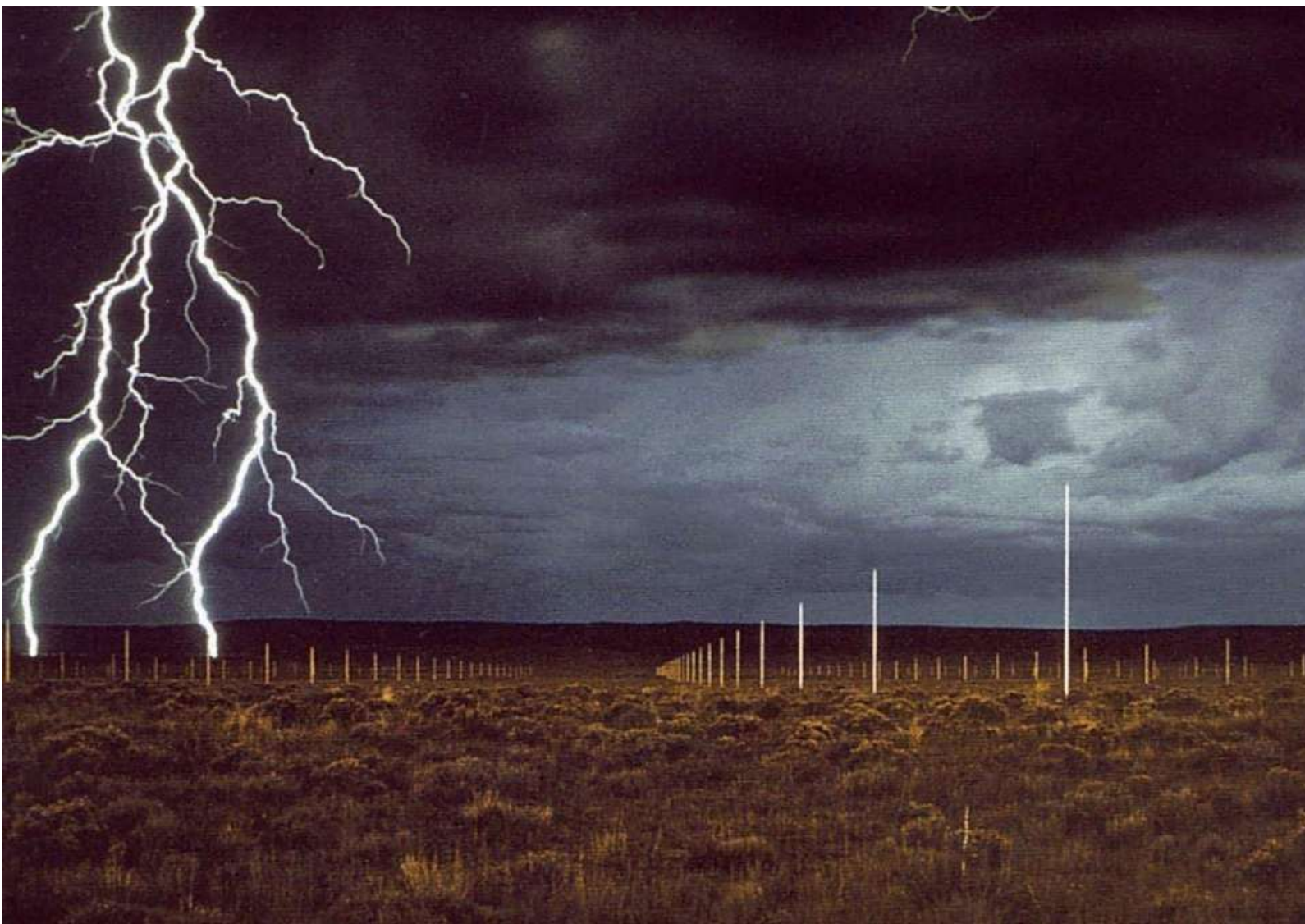
- Истом дискурсу припада и **земна уметност** (*land art*), интервенције уметника везане за одређену локацију у природи. Заснован на идеји повратка природи и инспирисан мегаструктурама древних цивилизација, **ленд арт** се као **покрет антиестетског, антиурбаног и антииндустријског карактера** уклапао у широку тенденцију примитивне уметности 20. века. Међутим, у делима ленд арта није примарна селекција материјала, него избор **природне локације и процес њене просторне трансформације интервенцијом уметника у садејству са силама природе**.
- Настали у дијалогу са формама природног амбијента (пустиња, планина, прерија итд.) далеко од цивилизације, ови монументални уметнички захвати су, осим географских мапа, детаљног описа затеченог стања на терену и уметничког пројекта, подразумевали ангажовање инжењера, конструктора, тешке механизације и друге опреме, као и знатна финансијска средства за реализацију. Они су донели промену перспективе посматрања **завршеног пројекта**, који је **могао бити** у потпуности **сагледан једино из ваздуха**. Мада су ленд арт радови често **ефемерни и физички неприступачни** широј публици, они су јој познати посредством богате пратеће документације: филмова, фотографија, цртежа, пројекта (елабората) и мапа, који су излагани у галеријама.
- Током седамдесетих, идеја да се уметност транспонује у природу добила је нову, друштвену димензију везану за покрет заштите природне средине и културног (археолошког) наслеђа.



Амерички уметник **ДЕНИС
ОПЕНХАЈМ** (1938–2011) је 1969. у
Холандији реализовао рад
Прецртана летина, тако што је на
једном пољу пшенице узорао
линије у облику латиничног слова Х.



Слично томе, *Миљу дуг цртеж* (1968) **ВОЛТЕРА ДЕ МАРИЈЕ** (1935–2013) састојао се од две дуге паралелне линије изведене у једној калифорнијској пустињи. Рад *Минхенска земна соба* (1968) Де Марија је реализовао транспортујући 500 кубика земље у једну галерију. Пола метра дебели слој црнице распоређен по поду галерије, представљао је текстурални и колористички контрапункт белим глатким зидним површинама, а ваздух у просторијама испунио свежим мирисом природе. За посетиоце било је то комплексно искуство проистекло из синтезе чулног и естетског доживљаја (синестезија).



Де Марија је у раду **Подручје муње/Светлеће поље** (1970–1977) комбиновао пиктуралност и ефемерни карактер европског ленд арта са монументалним размерама америчке земне уметности. Уметничка инсталација, сачињена од 400 високих стубова од нерђајућег челика постављених у новомексичком басену, привукла је муњу, како је Де Марија и планирао. На тај начин постигнуто је жељена синтеза уметности и природе (земље и неба). Мали број људи имао је прилику да види непоновљиве, ефемерне ефекте овог дела у садејству са моћним природним феноменом, али су они забележени на фотографијама.



РОБЕРТ СМИТСОН (1938–1973) је 1968. преместио комаде камена пешчара из родног Њу Џерсија у једну њујоршку галерију и нагомилао их у једном углу, у којем је било постављено огледало. У овој и каснијим галеријским инсталацијама тог типа, Смитсон је стратешки постављао огледала како би аморфној маси камених комада и минерала дао нову форму. И када се чинило да је пренос из природе у галеријски простор зауставио процес трансформације камења, овај узорак из природе је помоћу огледала илузионистички увећан. Тиме је додатно наглашен његов потенцијал да се мења у карактеру, а постављањем у нови контекст он постаје уметнички објекат. Спој различитих материјала, необликованог камена и минерала из природе и фабрички направљених кутија од огледала, указује на дијалектички однос између ентропије и постојаности. Свестан контрадикторних ефеката трансфера природних материјала у галеријски простор са огледалима, Смитсон је проблематизовао однос између места/*изворне локације* и не-места/галеријске *не-локације* наглашавајући да „њихова енергија представља метафору промене“.



Крајем шездесетих Смитсон је напустио галеријске инсталације и интервенисао на отвореном. Инспирацију за земну структуру **Спирала Џети** (1969/70) нашао је на Великом сланом језеру (Јута, САД). На једном делу обале Смитсон је пронашао индустријску развалину (преосталу од постројења за испитивање резерви нафте) и пејзаж нагрижен, опустошен динамиком природних процеса. Управо на тој локацији одлучио је да реализује свој монументални рад. На језерској површини наталожио је шест хиљада тона земљане масе и формирао спиралу, која фасцинира својим елегантним навојима и колористичким ефектима материјала.

Спирална форма проистекла је из Смитсонових промишљања о терену и ентропији (постепеној деградацији, пропадању материје и енергије), као и могућностима да се она заустави. С временом, насип је нестајао и поново се појављивао у зависности од нивоа воде у језеру, а данас фотографије и филмови представљају једино сведочанство о његовом постојању.



Смитсонови последњи радови тог типа су *Прекинути круг/Спирално брдо* у Холандији (1971) и *Рампа Амарило* у Тексасу (1973).

Радови Смитсонове супруге **НЕНСИ ХОЛТ** (1938–2014) представљају специфичне архитектонско-скулпторалне ансамбле, у потпуности интегрисане у природу. Те монументалне форме представљају својеврсне опсерваторије, фиксне тачке са којих се одређује позиција земље, сунца и звезда. Један од њених најзначајнијих радова је **Камени забран: стеновито прстење** (1977/78), замишљен као трајна инсталација на отвореном (Вашингтон, САД). Инсталација се састоји од два кружна, концентрична зида. Унутрашњи зид дефинише централни простор, док спољашњи обележава кружни коридор између прстенова. У зидовима постоје лучни и кружни отвори, који омогућавају физички приступ у и кроз конструкцију. Кружне форме и прорачунате пропорције овог дела подсећају на Стоунхенџ, конструисан да измери соларну годину.





МЕРИ МИС (1944) надахнута природним тереном, пољем у чијем се средишту налазио брежуљак, креирала је ***Ротационо поље*** (1981) на поседу Државног универзитета Гавернерс (Илиноис, САД). Помоћу редова стубова зракасто распоређених по терену потенцирала је ефекат просторног ширења архитектонске структуре у облику ватреног кола у средишту. У централни брежуљак укопани су високи бедеми налик на фортификације. У њиховом средишту налази се врт са осматрачницом, начињеном од изукрштаних балвана, која се издиже над скривеним извором воде. Стубови артикулишу широки, отворени пејзаж, а башта изнад које се сустичу, представља својеврсно светилиште и заклон.

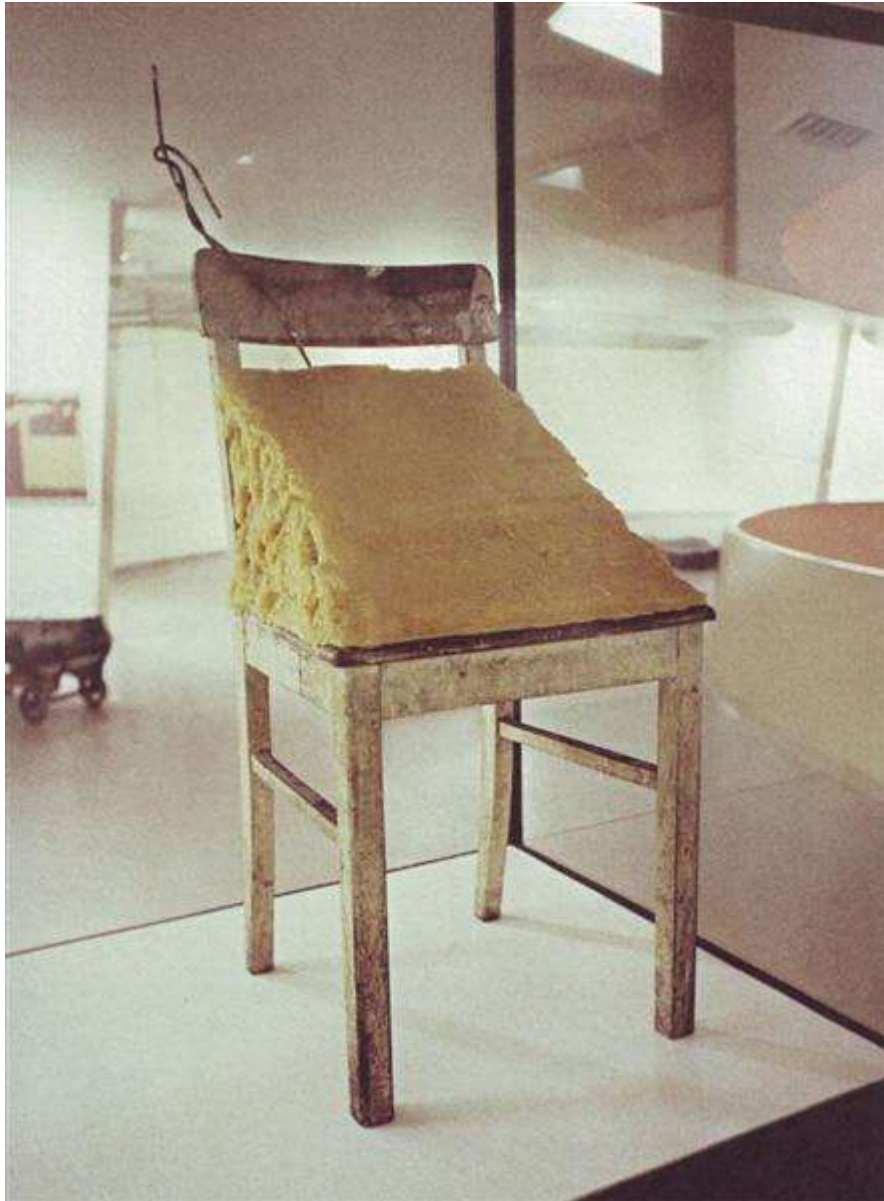
АЛЕН СОНФИСТ (1946) заокупљен је идејом Аркадије, обнове митског, „златног доба“, када је човек живео у хармонији са природом. ***Кругови времена*** (1986–1989) реализовани у околини Фиренце, представљају кружни врт конципиран као својеврсна „историја вегетације“. Попут година дрвета, сваки концентрични круг, од централног до периферног, представља једну еру. У средишту се налази девичанска природа из времена пре човековог постојања. Следи башта Етрураца, потом бронзани одливци угроженог или искорењеног дрвећа, па прстен лавора који алудира на грчке утицаје у Италији. Појас са камењем евоцира поплочану улицу историјског тосканског стила, док су на ободу заступљене пољопривредне културе модерне Тоскане.



- Поједини уметници концептуалистичке оријентације користе своје **телo као медиј** или **средство** спровођења одређених процедура и акција. Реч је о појединачним или групним наступима уметника перформативног карактера са особинама сценско-плесно-музичко-светлосно-ликовног спектакла, који су лишени конвенција и правила традиционалне позоришне праксе (јединство места, времена и радње). То је не само начин визуелног испољавања (понекад праћен филмским и видео пројекцијама), већ и вербалне комуникације засноване на ритуалном извођењу и идеји синтезе уметности и живота.
- **Боди арт** и **перформанс** подразумевају слободан избор теме, пратећих материјала и медија, начина, фреквенности и контекста извођења: приватни и јавни, институционални и алтернативни, урбани и рурални амбијенти. Насупрот спонтаности хепенинга, перформанс и боди арт имају **промишљену, прецизно осмишљену структуру** и не подразумевају увек непосредно учешће посматрача. Комуникација са публиком остварује се на нивоу „колективно несвесног“ (Јунг), посредством мимике, геста, покрета, говора тела уметника и атмосфере места, односно укупне психичке енергије са ефектом колективне катарзе. Ипак, то не значи да су боди арт и перформанс у потпуности контролисани, они нису лишени случајних ефеката и непланираних реакција тела уметника или публике. То су „**отворене**“ **изражајне форме** претежно аутобиографског и ауторефлексивног карактера, у чијем је фокусу питање положаја човека као појединца у затеченом идеолошкополитичком или социокултурном контексту.

Током седамдесетих година велики број уметника опредељује се за перформанс као вид уметничког испољавања. Један од најзначајнијих експонената био је немачки уметник **ЈОЗЕФ БОЈС** (1921–1986). После трауматичног искуства Другог светског рата, када је у авиону Вермахта оборен у подручју Крима, Бојс је био чврсто решен да врати хуманост у уметност и живот, утопијски верујући у потенцијале, моћ уметности да свет учини бољим местом за живот. Уметничку каријеру започео је као скулптор, стварајући инсталације и објекте у традицији неодаде. Притом је примењивао различите методе и материјале, који су за њега лично имали посебан, симболички значај, а које је кроз уметничку праксу преводио у носиоце значења. Осим прављења **објеката** и **инсталација** од природних материјала, Бојс је и своје **тело** је обмотавао крзном и салом или премазивао медом. Тим ритуалним чином евоцирао је традиционалне, шаманске процедуре лечења татарских племена, захваљујући којима се опоравио од катастрофалних озледа узрокованих обарањем авиона.





Заснивајући уметничку праксу на материјалима који су широко доступни, Бојс је своје радове сматрао „стимулансима за трансформацију идеје скулптуре и уметности уопште“. Тиме је дао значајан допринос редефинисању појма уметничког дела и афирмацији **„уметности проширених медија“**. Бојсова „скулптура“ по својој суштини није ни фиксна, ни завршена. У већини случајева, она се налази у стању сталне трансформације, метаморфозе коју иницирају хемијске реакције – процеси ферментације, труљења, сушења употребљених материјала (***Столица од сала*** 1964). Ти радови спадају у домен процесуалне умерности.

Године 1965, Бојс је у Дизелдорфу извео перформанс ***Како мртвом зецу објаснити слике*** (1965). Окружен различитим материјалима (крзно, сало, жица и дрво), он је држећи у наручју мртваг зеца непрестано говорио о уметности и уметничким делима на зидовима галерије. Бојс је веровао да у човеку постоје три бића: природно, друштвено и слободно, а да се људска слобода, као највиши облик егзистенције, остварује у уметности и антиуметности. Посредством уметности настојао је да успостави духовно јединство у савременом човеку, враћајући му енергију и потребу за трансформисањем његових политичких и културних односа са светом. Овим, наизглед бизарним и морбидним перформансом, Бојс је указао на сложена и амбивалентна осећања, која у посматрачу изазивају уметничка дела која се непосредно баве неестетским темама каква је смрт. Човекова природна, инстинктивна реакција на безопасно мртво биће које уметник држи у рукама, поништавала је сваку „естетску дистанцу“ или „ауру“, својствену конвенционалном уметничком делу. Златна маска на Бојсовом лицу дала му је шамански изглед и улогу врача који бајалицом, ритуалним чином успоставља контакт и јединство са душама животиња.

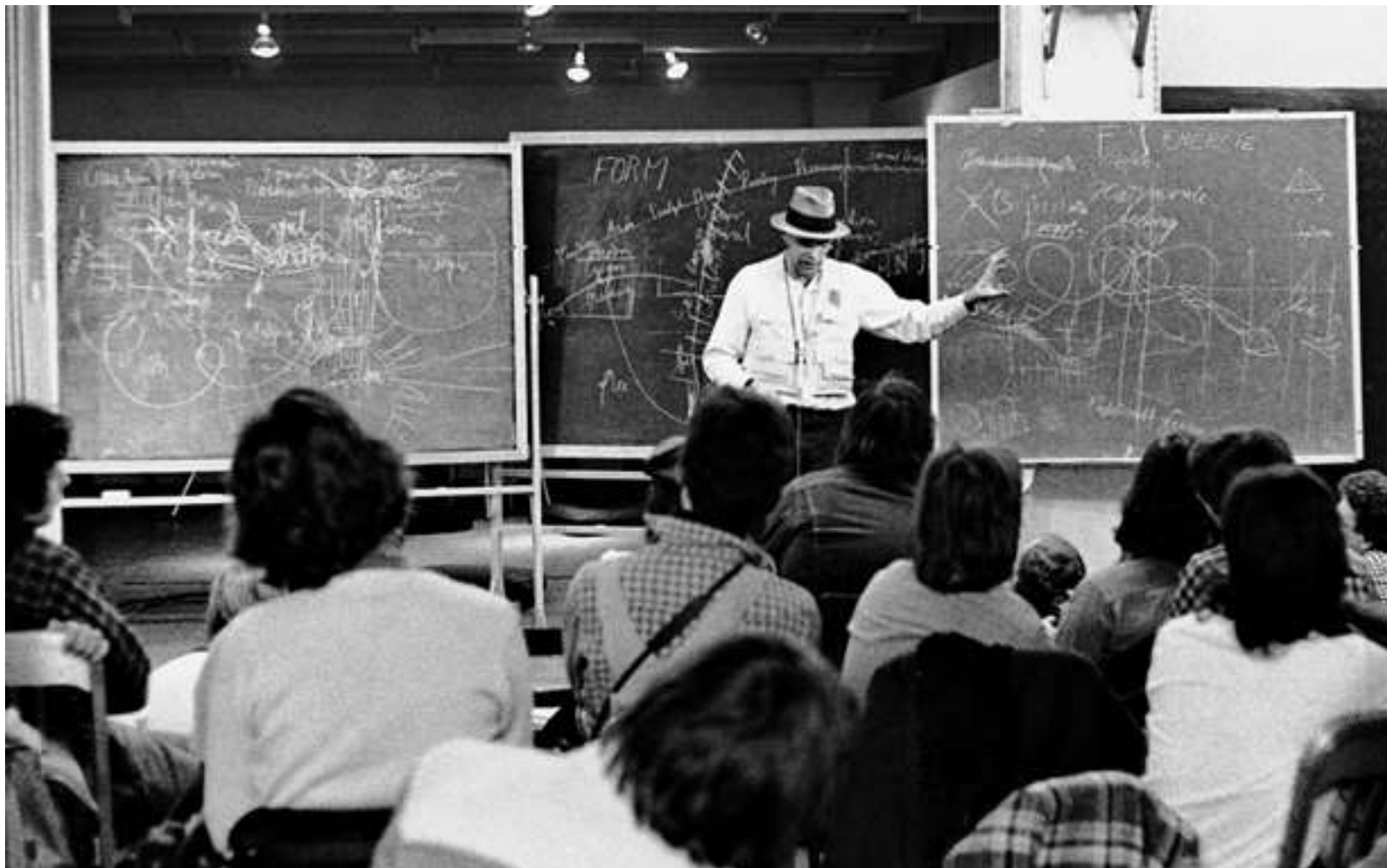




Током дугих **разговора са публиком** Бојс је образлагао лична схватања уметности, а својим **радовима и акцијама** проблематизовао актуелна друштвена и политичка питања савременог света. У инсталацији ***Свежањ*** (1969) поставио је неживе објекте на начин који је будио контрадикторне, позитивне и негативне асоцијације. Санке, на пример, могу се везати за операцију спасавања (као што је била она за време Другог светског рата, захваљујући којој је уметник преживео), једнако као и батеријска лампа, сало и крзно. Истовремено, *Свежањ* садржи асоцијације на елементе војне опреме нацистичких јуришних одреда, те има и агресивне конотације.



После перформанса **Прање ногу** (1971) са јасном асоцијацијама на чин Христовог милосрђа и љубави према човеку, Бојс своје деловање усмерава на политички мотивисану друштвену акцију. У међувремену, напустио је међународну асоцијацију *Флуксус/Fluxus* познату по хепенинзима, мултимедијалним перформансима, поштанским акцијама, публикацијама, концертима и фестивалима, у оквиру које је једно време деловао (1962–1965), сматрајући њену стратегију неефикасном у погледу друштвеног активизма и трансформације социополитичке структуре савременог света.



Бојс је основао Немачку студентску партију (1967), Организацију за демократска права (1971) и Слободни међународни универзитет уметности у Дизелдорфу (1972), а у својим **предавањима** о уметности инсистирао на креативности сваког човека, као и етичкој и политичкој одговорности уметника.



Сустрет и контакт београдских уметника сличне оријентације (Марина Абрамовић, Слободан Ера Миливојевић, Недељко Неша Париповић, Драгољуб Раша Тодосијевић, Зоран Поповић) са Бојсом на **Фестивалу у Единбургу** (1973) и Фестивалу проширених медија „Априлски сусрети“ у Београду (1974) имао је далекосежне позитивне последице на даљи развој уметности концепта у Србији.



Акцијом ***Сађење 7.000 стабала храста*** током манифестације Документа у Каселу (1982), Бојс је скренуо пажњу на проблем заштите животне средине.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "*Fluxed* into another world." South.
 3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.
Flux (flŭks), n. [OF., fr. *l.* *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See *FLUTTER*; cf. *FLUSH*, n. (of cards).] 1. *Med.*
 a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

2. Act of flowing; a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream, a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. *REFLUX*.
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.
 Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-silica fluxes, and fluoric, neutral. b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union. c To air

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

У основи идеологије међународног покрета **ФЛУКСУС** (*Fluxus* 1960), који је окупио интелектуалце, скулпторе, сликаре, архитекте, дизајнере, књижевнике, композиторе и представнике перформативних уметности (позориште, плес, филм, музика), стајало је уверење да је оно „лично уметничко само на корак удаљено од политичког“. *Spiritus movens* ове неформалне асоцијације уметника био је **Џорџ Мацјунас**, аутор **Манифеста** (1963), у којем је реafirмисана идеја синтезе уметности и живота, којој је покрет тежио у мултимедијалним активностима својих експонената.



Перформанс **Сеци** (1965), који је извела **Јоко Оно** седећи на сцени и чекајући да њујоршка публика великим маказама исече њену одећу, означио је крај веселог каприца у раду групе *Fluxus* и прелазак на политички провокативне наступе феминисткиња.



КАРОЛИН ШНИМЕН (1939–2019) крајем шездесетих усредредила се на однос културе, уметничког естаблишмента и савременог друштва према женама. Саркастични перформанс ***Унутарњи свитак*** (1975) састојао се из разматавања и читања свитка који се налазио у вагини уметнице, као и њеног говора против друштвено конструисане слике жене као објекта мушког погледа и жеље.



ХАНА ВИЛКЕ (1940–1993) је у својим перформансима такође третирала питање положаја жене у доминантно мушком свету уметности. Представљајући себе као заводницу, она мења позе пред фотографском камером како би наговестила задовољство и цену такве објективизације. У серији фотографија ***SOS starification object*** (1974–1982), које на први поглед асоцирају на модне илустрације, пажљивијим посматрањем откривамо да су на тело уметнице залепљене жваке савијене у облику вагине као знаци туге и дубоке анксиозности, који ове фотографске представе лишавају заводљивости. На тај начин Вилке је желела да покаже како друштво сажваће и испљуне не само жене, већ и мањинске етничке групе.

Радови попут овог проблематизују естетичка правила на којима почива критичка рецепција и валоризација уметности.



БЕЧКА ГРУПА позната је по сексуалним садомазохистичком тортурама, бруталним телесним ритуалима и церемонијалним жртвовањима животиња током јавних наступа. Према **Херману Ничу**, водећем експоненту и идеологу групе, акције овог „**Оргијско-мистеријског театра**“ требало би разумети као метафоре рата, геноцида, масовног покоља и механизма убијања, које је усавршила савремена цивилизација или, пак, као покушај потпуног ослобађања света од хришћанских ритуала и политичких игара моћи.

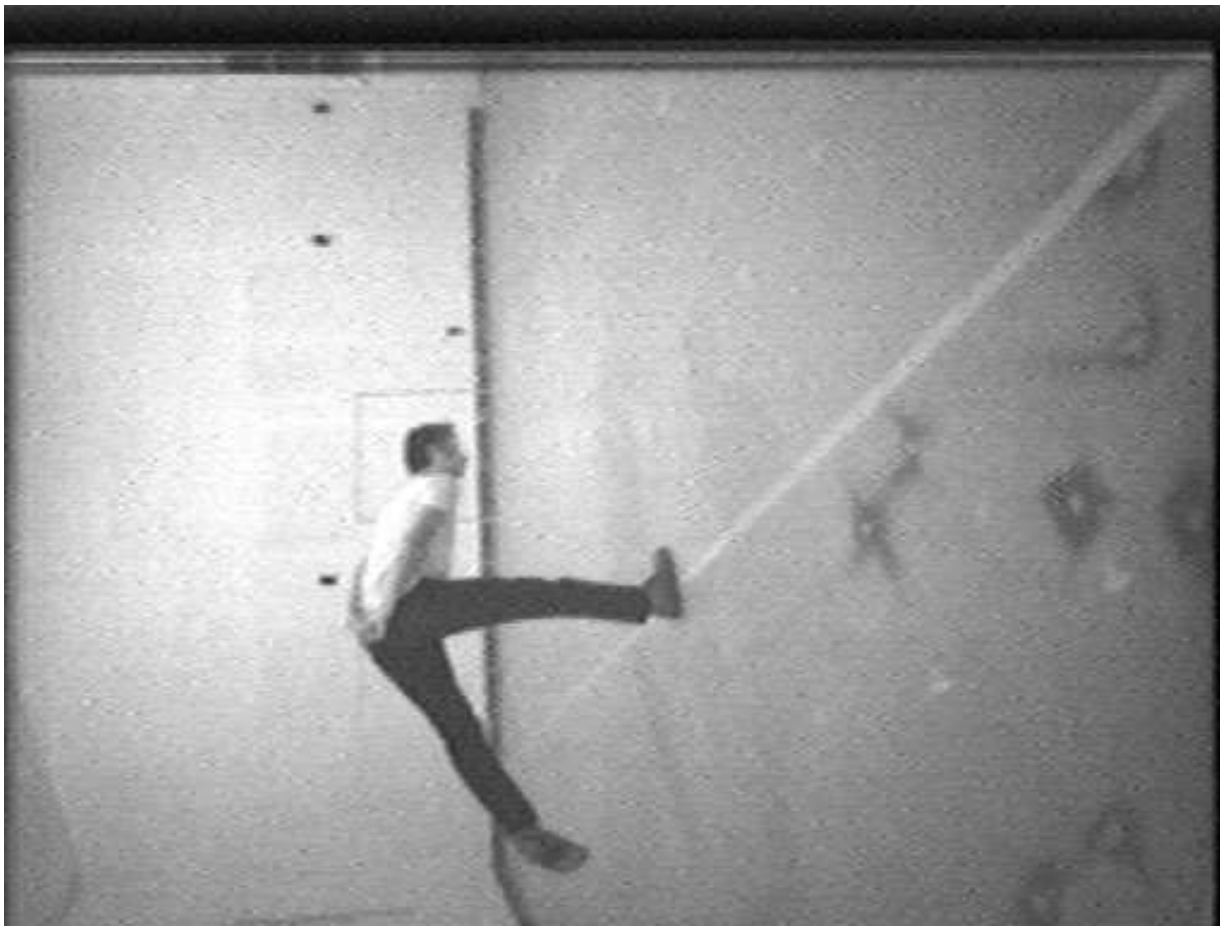
Кулминацију деловања групе представљао је наступ Рудолфа Шварцкоглера 1969, када је уметник преминуо од последица самокастрације и вађења очију.



НЕМ ЦУН ПЕИК (1932–2006) био је уметник перформанса другачијег типа. Откривши изражајне могућности видеа, он је са компоновања електронске музике прешао на визуелну уметничку праксу. Један од његових видео радова ***ТВ грудњак за живу скулптуру*** (1969) приказује виолончелисткињу Шарлот Мурмен „одевену“ у грудњак начињен од два минијатурна телевизора, док изводи Пеикову композицију. Године 1967. када су Пеик и потпуно нага Мурмен извели ***Секстроник оперу*** у Њујорку, виолончелисткиња је била ухапшена због „вређања јавног морала“.



Насупрот овим провокативним перформансима, неке од Пеикових инсталација биле су лирског, чак контемплативног карактера. У ***ТВ врту*** (1974–1978) гледаоци су позвани да се прошетају пасторалним амбијентом у којем су у растиње постављени тв монитори, путем којих су емитоване блиставе видео слике.



БРУС НОЈМАН (1941) у почетку је снимао филмове у свом атељеу, у којима је он сам био режисер и једини глумац. Неки од тих радова (*Ход наглавце* и *Ход под спорим углом/Бекетов ход* 1968) снимљени нагнутом камером, садрже дозу хумора, али и оптичке илузије. У перформансу *Аутопортрет фонтана* (1966–1970) Нојман је себе претворио у живу досетку, инспирисану Дишановим редимејдом *Фонтана*. Нојманови каснији радови представљали су илустрацију његове изјаве: „Мене не занима да дам свој допринос колекцији предмета што представљају уметност, ја желим да испитам могућности онога што уметност може бити“.



Нојманове инсталације изведене помоћу неонских лампи које се пале и гасе, приказују непријатне представе (нпр. човека пре и након што је обешен) или речи. Тако рад ***Виолине, виолентност (насиље), тишина*** (1981/82) садржи наведене речи у различитим положајима, које се претварају у збрку апстрактних облика и блиставих боја, слично радовима луминокинетичке уметности.



Рани радови **ПИТЕРА КЕМПУСА** (1937) састојали су се од инсталација затвореног струјног кола. Када им се посматрач приближио, не приметивши камеру која га снима, доживљавао је изненађење суочен са пројекцијом сопственог лика. У овим радовима Кемпус је истраживао како посматрач реагује, не само на физичком, већ и на психолошком нивоу, када себе види на неочекивани начин (у улози извођача).



Почетком седамдесетих година Кемпус је снимио серију кратких видео радова, у којима је истраживао промњливу природу сопственог лика. ***Три транзиције*** (1973) следе идеју трансформације и фокусиране су на аутора као извођача. Међу необичним метаморфозама које су том приликом забележене, налазе се и оне настале наношењем шминке која растаче форме Кемпусовог лица. У другој секвенци он као да спаљује свој лик који се рефлектује у огледалу. У оваквим вињетама лице, као основа персоналног идентитета, постаје маска која се мења и спречава посматрача да стекне увид у ауторски лик.



Лондонски уметнички дуо **ГИЛБЕРТ И ЏОРЏ** трансформисали су себе у „живе скулптуре“, а у уметност перформанса и боди арта унели ноту формалне отмености пародирајући традиционалне наступе у мјузиколовима. Да би реализовали перформанс ***Скулптура која пева. Под аркадама*** (1969), они су лица и шаке прекрили метализираним бојама, направили фризуре својствене датом времену и обукли типично енглеска одела, играли и отварали уста као да певају песму емитовану са носача звука, према којој је читав рад добио назив. Касније, у своје перформансе уводе саопштења, разговор, досетку, али и озбољну критику на рачун уметничког естаблишмента.



Уметница која наступа по мјузиколовима и снима за престижне продуцентске куће (***O Superman*** 1981), док истовремено изводи перформансе јесте вишеструко талентована **ЛОРИ АНДЕРСОН** (1947). Она је аутор спектакуларних, друштвено ангажованих и наративних перформанса, као што је ***Сједињене државе*** (1978–1982). Он је укључивао цртеж, скулптуру, компоновање, свирање виолине и певање, модерне технологије, а за тему је имао: транспорт, политику, социјалну психологију и новац. Спајајући слике и текст, звук и технолошке изуме, Андерсон је публику провела кроз серију саркастично-ироничних „говорних песама“ изведених специјално израђеним неонским гудалом и праћених спектакуларним слајд-шоу ефектима.



Захваљујући смислу за хумор, бритком језику, брижљиво планираном сценском наступу, Андерсон је концептуалну уметност приближила широј публици у целом свету. У Београду први пут је наступила 1990, а потом 2006. двочасовним перформансом *Песме и приче* поводом обележавања 150 година рођења Николе Тесле.

Иако је инаугурисала низ нових категорија уметничког дела, које су захтевале посве другачије критеријуме валоризације, начине интерпретације и појмовни инструментаријум, концептуална уметност није успела да демократизује уметност, нити да избегне тржишне механизме, институционализацију (колекције, изложбе и каталози) и снобовску публику.

ХИПЕРРЕАЛИЗАМ

- У америчкој уметности интересовање за материјалну, чулно опажајну стварност имало је дугу традицију и није јењавало чак ни у време експанзије апстракције после Другог светског рата. Током седамдестих година група уметника реактуелизује **концепт мимезиса и конвенцију сликарства** артикулишући *хиперреалистички* стил. Та **илузионистичка верзија реализма** била је заснована на сликарском **подражавању фотографије**, а не на непосредном посматрању стварности.
- У питању су фотографски прецизне, оптички тачне представе заустављене радње, призора са улица, мртвих природа и људских лица, изведених хладним, **аперсоналним оперативним поступком**. Активност уметника своди се на техничку перфекцију извођења и постизање веристичке илузије стварности, претежно уз ослонац на клише, аерограф или дијапозитив/слајд.
- Овај повратак на иконички знак и поступак заснован на *trompe l'oeil* (оптичка варка) углавном је био лишен дубљих значења и идеолошких предзнака, а као покрет промовисан је 1972. на квадријеналној смотри *Documenta V* у Каселу.

ЧАК КЛОУЗ (1940) био је један од најеминентнијих експоненанта хиперреализма. У свом раду, користио се фотографијом као предлошком. Помоћу растера једнаких квадрата, преносио је сваки детаљ на платно. Са хиперреализмом ти квадрати су постали екстремно мали, како би било могуће пренети не само крупну форму, већ и најситније детаље. Да би нашао неку врсту противтеже у овом механичком поступку, Клоуз је почео да слика аутопортрете и портрете својих пријатеља, ликове постављене фронтално и у крупном плану, на платну великих димензија. Заробљена у плитком простору, лица са свим својим физичким несавршеностима изложена су немилосрдном погледу посматрача (*Лунда* 1975/76). Клоуз одбацује поступак сликања четком, уместо које користи прскалице (*airbrush* или аерограф). Тако је постигао глатку, неутралну површину, сличну оној на фотографијама и слајдовима. Његови ликови делују истовремено као хероји и као потлачени антијунаци, врло слично портретима америчког регионализма или фотографијама из полицијских досијеа.





Клоуз даље експериментише у извођачком поступку тако што сваки квадратић мреже испуњава отиском сопственог прста умоченог у мастило. У каснијим делима сваки квадрат је испунио ромбовима или овалима, ломећи фигуру на геометризоване квантуме - честице (***Аутопортрет*** 1991). Изум који је појачао тензију између мануелних и механичких аспеката оперативног поступка, те флуидних и фиксних елемената слике, истовремено је пореметио равнотежу између слике и система, па је слика престала да буде подређена доминантној мрежи. Био је то највећи степен слободе до којег је уметник у хиперреализму могао да дође.



Сликарьство **РИЧАРДА ЕСТЕСА** (1936) представља парадигму хиперреализма. У свом раду он користи и на различите начине комбинује више фотографија, као у слици ***Одраз аутобуса*** (1972). Иако његова дела одликује равни, планарни квалитет стакла, провидне површине истичу у први план оно што се рефлектује, тј. оно што је насликано на његовој површини. На тај начин Естес ствара амбивалентни, илузионистички ефекат спољашњег-унутрашњег света, који приказује из посматрачеве перспективе. Утисак планарности појачава равномерно изоштрени фокус којим уметник разлаже дводимензионалну површину слике, коју испуњава мноштвом стварних и виртуелних информација.

Оптичко богатство слике открива значај који је фотоапарат имао за конституисање овакве концепције реализма. Јер, у периоду уметничког рада на слици све се мењало – светлост, одрази, годишње доба, фреквенција и циркулација саобраћаја и људи. Методи традиционалног реализма заснованог на непосредном посматрању стварности не би могли, у делићу секунде, забележити метеж модерног мегалополиса.

ОДРИ ФЛЕК (1931) сматра се ауторком прве праве хиперреалистичке слике. Она је сликала теме које су њеним делима дале емоционални и психолошки садржај, несвојствен хиперреализму. У илузионистичком стилу насликала је особене, савремене верзије *vanitas* мртвих природа (**Точак среће** 1977/78). То су композиције са накитом, козметичким препаратима и огледалима – атрибутима женске таштине, међу којима се налазе и традиционални мотиви лобања, календара и свећа – симболи смрти (*memento mori*), који подсећају на пролазност живота и бесмисленост похлепе и нарцизма. Флекова своје слике компонује на традиционалан начин, а потом фотографише, прави слајд и пројектује на платно, па тек онда слика ербрашом преко пројектоване слике. Претрпане мотивима и „кадриране“ по узору на барокне мртве природе, слике Одри Флек одликују интензиван колорит и сложени, амбивалентни просторни односи.





МАЛКОМ МОРЛИ (1931–2018) је рано прихватио хиперреализам, али је због одуства жеље да подражава блистави изглед фотографије само делимично везан за овај правац. Међутим, он је користио фотографски материјал (илустрације из новина и туристичких брошура) у студијама и припремним цртежима за своје радове (***Вечера на броду*** 1966). Да би указао на артифицијелност иницијалног предлошка, Морли је симулирао белу, необрађену ивицу репродукције у боји или фотографије. Иако је порицао постојање политичког ангажмана у својим делима, избор тема, као што је забава богатих Американаца у време великих социјалних немира, није лишен ироније и имплицитне критике друштва.

СИЛВИЈА ПЛИМАК МЕНГОЛД (1938)

концентрисала се на израду уверљивих слика дрвених подова, верно приказујући линије дашчица које се спајају у илузионистички приказаном простору. Године 1972. у своје композиције почела да уводи огледала. Слика ***Супротни углови*** (1973) приказује један угао са огледалом, у којем се огледа супротни угао исте просторије. У првом тренутку, рам огледала личи на оквир врата која воде у суседну просторију. Међутим, убрзо постаје јасно да је „простор“ суседне просторије уствари илузија, као и остатак слике.





Фотографски прецизни цртежи, графике и слике **ВИЈЕ КЕЛМИНС** (1939), уметнице литванског порекла, такође припадају хиперреализму. Она је користила снимке неправилног терена – пустиње, морских таласа и месечевих кратера. Насликана површина, често богате текстуре, постаје готово идентична са самим планом слике, подривајући сваки утисак објективне „удаљености“ од насликаног мотива. Резултат је често идентичан – преображај фотографског предлошка у сликани приказ близак је апстрактној „тоталној слици“. Врхови таласа на ***Великом мору бр. 2*** (1969) тако су изнијансирани да је реализам фотографије дочаран бескрајно сложеним облицима на површини слике.



Игра реалности и артифицијелности у делима
скулптора **ДЈУАНА ХЕНСОНА** (1925–1996) поприма
бизарне, хиперреалистичке ефекте. На први
поглед, његове скулптуре својом непосредношћу
смањују раскорак између уметности и живота. Да
би постигао утисак веродостојности, Хенсон се
користио калупима узетим са живих модела.
Одливке је радио у полиестерској смоли, а
накнадно је додавао поре, боре, неравнине, верну
боју пути. Скулптуре је одевао у праву одећу и
постављао у ставовима својственим људима у
реалним ситуацијама у трговинама, на улици,
туристичким локацијама (*Туристи* 1970) итд.