

ЕВРОАМЕРИЧКА СКУЛПТУРА ПОСЛЕ 1945.



ХЕНРИ МУР (1986–1986) у послератном периоду наставља да ствара у духу биоморфизма или на граници евоцирања људске форме. Понекад потпуно редуктивном методом, инспирисан древном египатском скулптуром. Тада настаје скулптура **Краљ и краљица** (1952/53). Фигуре уместо лица имају маске, тела су им спљоштена, а форме синтетизоване, али нису изгубиле краљевско достојанство и хијератичност става.



Као већина становника Лондона, и Мур је током Другог светског рата заклон од немачког бомбардовања налазио у метроу. Тамо је имао прилику да проучава структуру лежећих људских тела, која су му послужила као инспирација за скулптуре. Након рата наставио је да разрађује ову тему, стварајући скулпторалне ансамбле у којима се прожимају пуне масе и празан простор.

Тада Мур добија велики број поруџбина за **архитектонску пластику** на зградама универзитета и музеја у Европи и САД. Слободне скулптуре засноване су на елаборацији ранијих решења стојеће или лежеће фигуре (**Лежећа фигура** 1951). Већина их је изведена у бронзи и камену, а њихова форма варира од изразито угластих и грубих, до глатких и заобљених, биоморфних.





Године 1972. Мур ради велику бронзану скулптуру **Овце** (модел из 1971), коју је поставио у пољу иза свог атељеа. Реч је о две асоцијативне, органске структуре на граници апстракције, чија интеракција имплицира полни однос.



БАРБАРА ХЕПВОРТ (1903–1975) у послератном периоду креира серију скулптура са називом *Групе* (*Група I* 1951). Изведене у белом мермеру, оне су камерног формата, а по ефекту магичне. Инспирисане стеновитом конфигурацијом енглеских приморских пејзажа, оне представљају елаборацију њених ранијих решења.



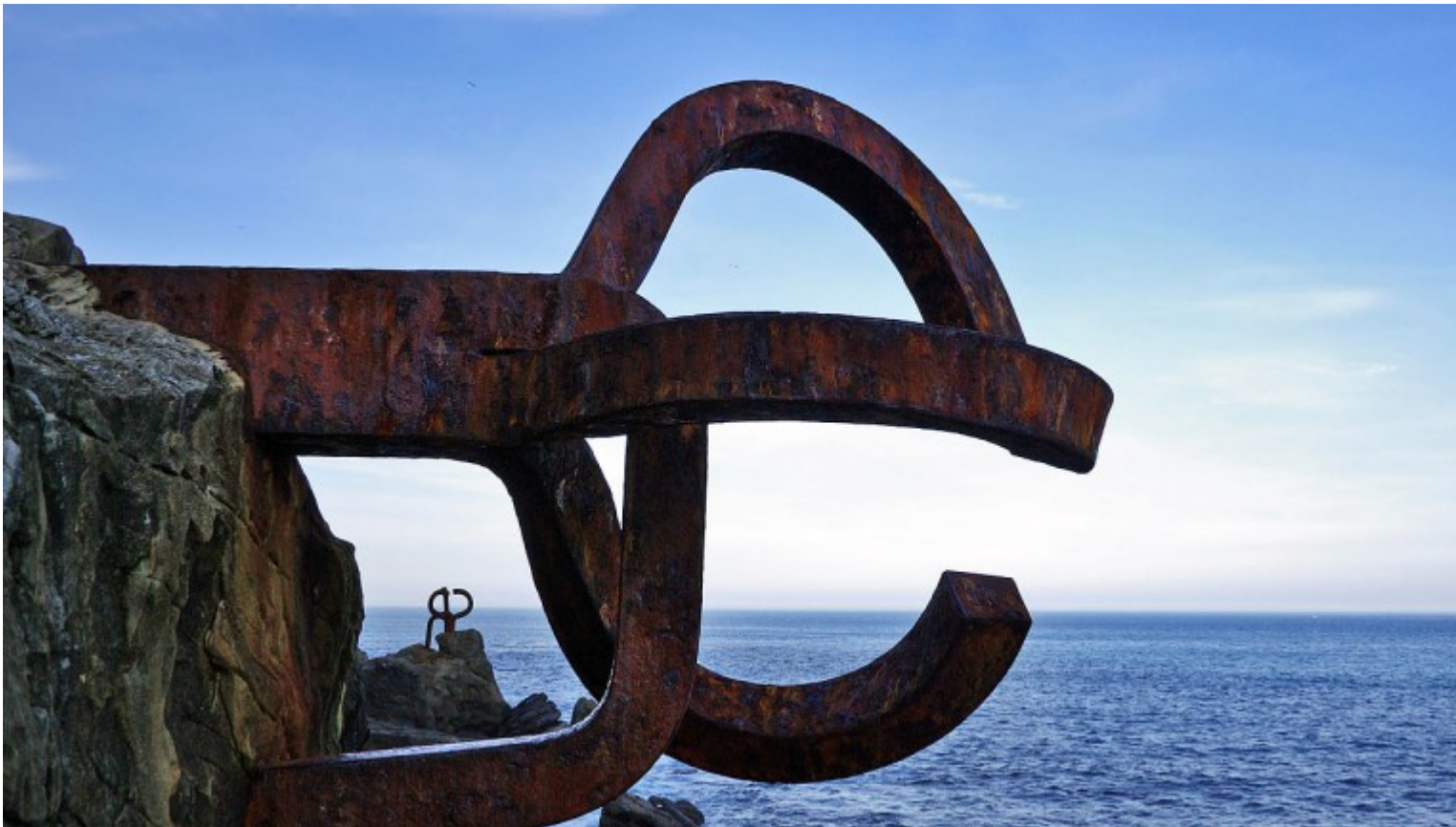
Након 1960. Хепворт добија бројне поруџбине, што јој је омогућило да ради скулптуре већих димензија, често ливене у бронзи. **Правоугаоници са два круга/Монолит** (1964) спадају у њена најапстрактнија послератна дела. Угаоне форме са кружним отворима директно су изведене из рељефних структура њеног супруга Бена Николсона. Кружни отвори чине природно окружење конститутивним елементом ове скулптуре.



Италијански уметник **МАРИНО МАРИНИ** (1901–1980) дао је значајан допринос послератној европској скулптури. Од тридесетих година разрађивао је тему коња са јахачем, а у послератном периоду она је у Маринијевим скулптурама трансформисана симбол патње и трагичне судбине човека као појединца (утицај филозофије и климе егзистенцијализма). ***Коњ и јахач*** (1952/53), издужених и раширених ногу подсећају на фигуре са Пикасове *Гернике*. Јахачеве руке су редуковане, а глава забачена у агонији, те он не контролише животињу.



ЂАКОМО МАНЦУ (1908–1991) у послератном периоду стварао је монументалне скулпторалне форме инспирисан делима ренесансе и барока, пре свега Гибертија и Микеланђела, Брамантеа и Бернинија. Најважнија његова дела представљају бронзана „Врата смрти“ **Катедрале у Салцбургу** и **цркве Светог Петра у Риму** (1952–1964). Обоје врата садрже велику, вертикалну плочу, на којој су изведени плитки рељефи са сценама Христовог мучења и смрти. На доњим плочама приказане су сцене страдања обичних људи. Композиција ***Смрт мучењем II*** приказује жену која са тугом посматра мушкарца који умире у тешким мукама обешен за ноге.



ЕДУАРДО ЧИЛИДА (1924–2002) био је по образовању архитект, али је скулптуром почео да се бави још у предратном периоду. Његова рана дела чине компликоване, испреплетене гвоздене структуре које подсећају на старе алате. После рата, користио је масивне, коване шипке, које је интерполирао у апстрактне, готово архитектонске склопове. Најзначајнија Чилидина остварења су монументални **Чешљеви ветра** (1977) постављени у његовом родном граду Сан Себастијану, у Баскији (Шпанија). То су масивне конструкције од гвожђа имплементиране у стене на морској обали, сложених симболичких значења везаних за човекову судбину.

И америчка послератна скулптура углавном се заснивала на конструкцији.

ДЕЈВИД СМИТ (1906–1965) радио је скулптуре техником варења челика, инспирисан скулпторалним делима Пикаса, Гонзалеса и Ђакометија. Томе у прилог говори ***Краљевска птица*** (1947/48), која подсећа на велики скелет праисторијских, агресивних крилатих створења.





Смитов рад **Слово** (1950) представља вертикалну челичну конструкцију у простору, чији елементи подсећају на Готлибове пиктографе. Иако плошна, ова отворена конструкција ствара варљиву илузију дубине, боје и покрета.



Током педесетих и шездесетих година Смитове скулптуре постају монументалније по димензијама и концепту. Серија **Агрикола** (1952–1959) представља наставак отворених, линеарних конструкција налик на Калдерова рана дела, док серију **Страже** (1956–1961) чине асоцијативне конструкције састављене од одбачених остатака пољопривредних или индустријских алата и машина. Смит је нађене или предмете индустријског отпада инкорпорирао у конструкцију, али тако да њихова изворна функција буде подређена теми и новом дизајну, у којем празнине играју једнако важну улогу као материјални елементи.

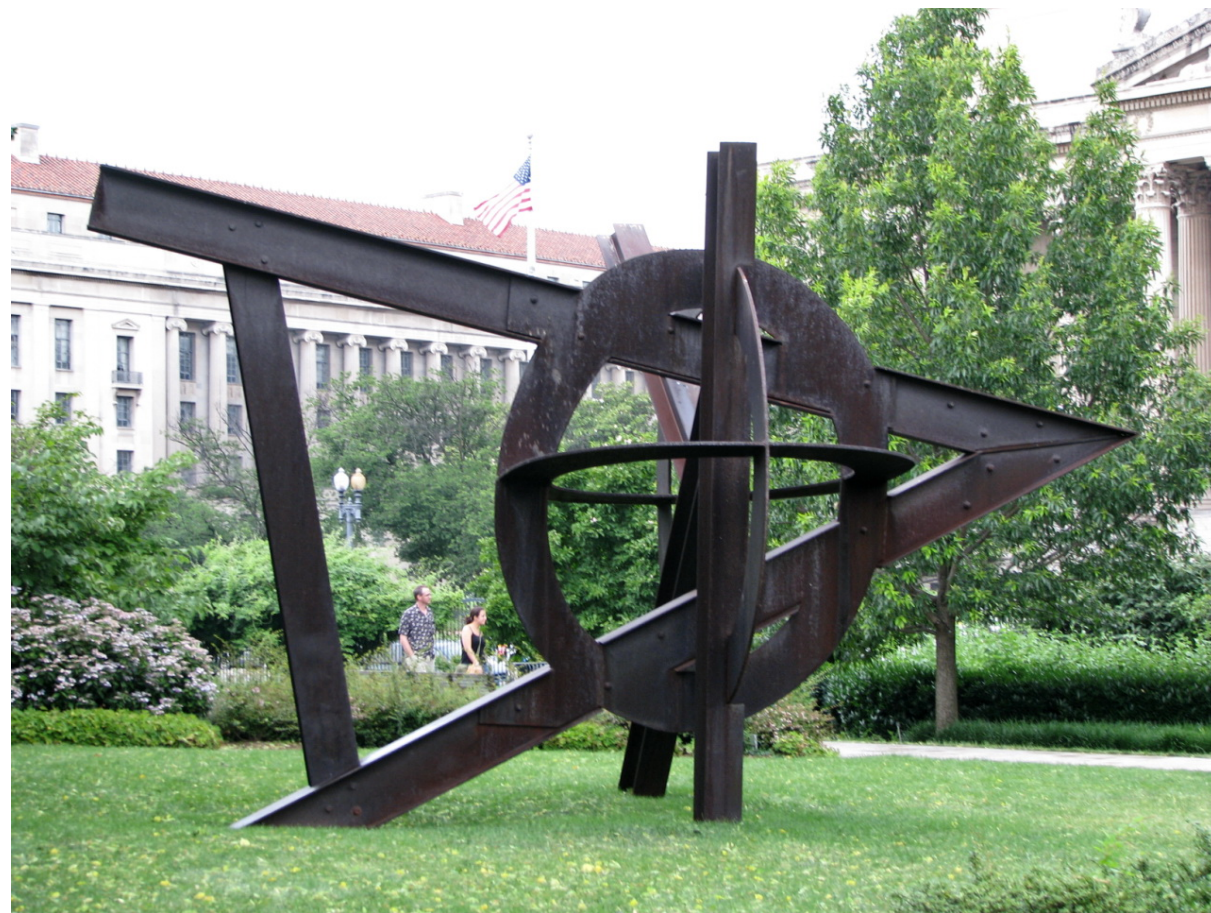


У својој последњој великој серији започетој 1961, са називом **Кубови** (1964), Смит је од нерђајућег челика креирао монументалне геометријске конструкције, чији распоред почива на асиметрији и равнотежи. На њихову површину, глатку или грубу, често је наносио боју. Иако носе печат уметникове руке, ове конструкције изузетне механичке прецизности и геометријског пресудно су утицале на минимализам.



МАРК ди СУВЕРО (1933) по доласку у Њујорк 1957. развија особен скулпторски идиом, испољен у делу **Првак у оживљању** (*Hankchamion* 1960/61). Оно се састоји од масивних, грубих дрвених фосни (стarih дасака), које су постављене у односе на ивици равнотеже. У такве структуре Ди Суверо је понекад инкорпорирао ланац, уже, бурад, гуме и друге одбачене предмете индустријске реалности.

Касније је радио монументалне, челичне и бојене конструкције, као што је **Аурора** (1992/93), уклопљене у урбане или природне амбијенте. Изведене у духу конструктивизма, ове структуре заснивају се на интеракцији апстрактних геометријских форми и околног простора, а неке од њих имају и покретне делове.

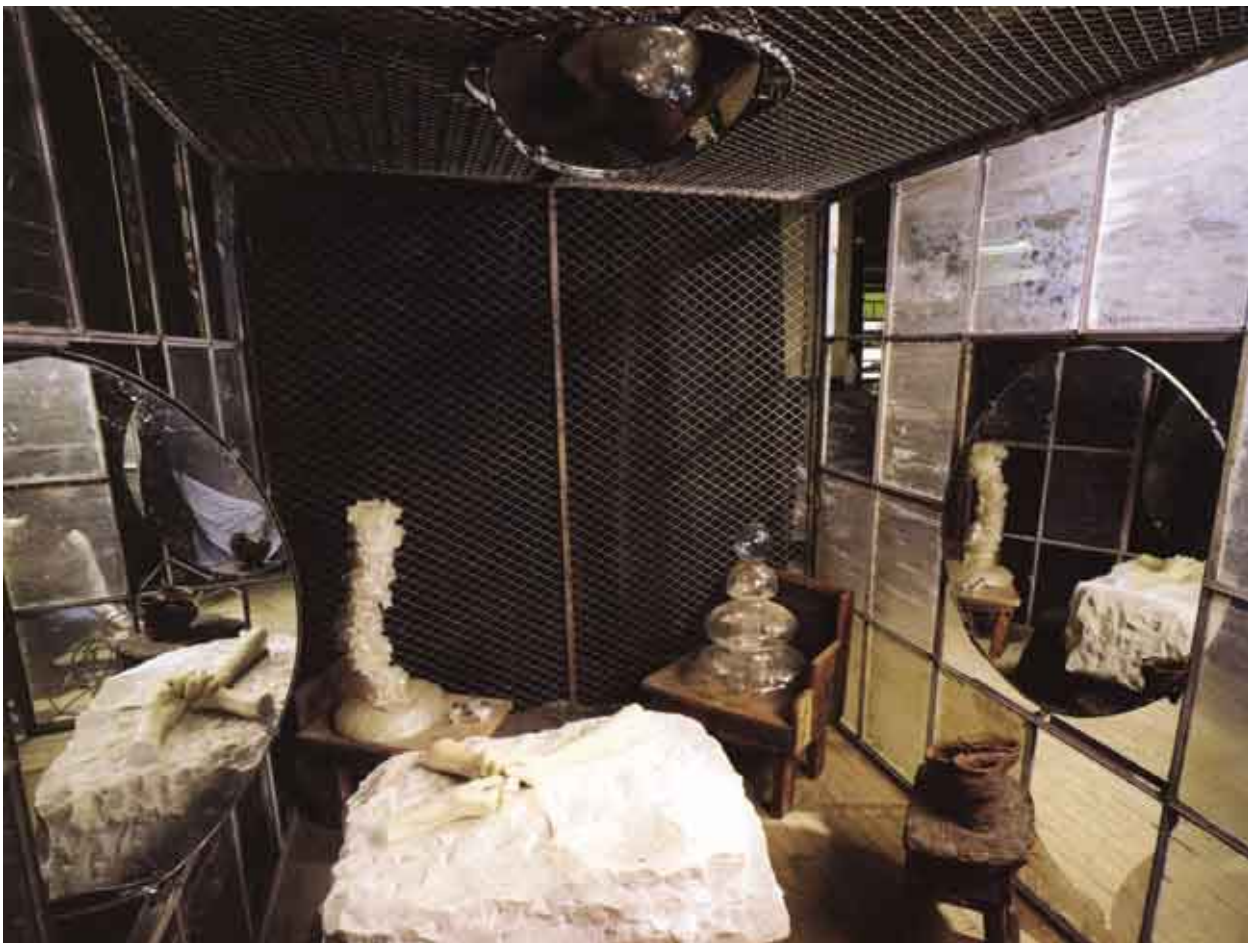




ЏОН ЧЕМБЕРЛЕН (1927–2011) скулптуром је почео да се бави шездесетих, а његова дела изведена поступцима деструкције и заснована на равнотежи контролисаног и спонтаног оперативног поступка, блиска су апстрактном експресионизму. Он је секао и ломио делове старих аутомобила, од којих је креирао грубе, апстрактне конструкције, као што је **Долорес Џејмс** (1962), али се противио читавањима дубљих, егзистенцијалистичких значења у своја дела.



Сликарка **ЛУИЗ БУРЖОА** (1911–2010) крајем четрдесетих година почиње да се бави скулптуром стварајући грубо тесане, вертикалне дрвене форме назване **Ликови** (1947), које су изведене по узору на Ђакометијева дела. Том циклусу припада дело **Карантанија I** (1947–1953), које се састоји од пет вертикалних бојених елемената изведених у дрвету и постављених на правоугаону основу. Током шездесетих Буржоа експериментише са различитим материјалима (латекс, гипс, мермер) и креира органске форме са јасним сексуалним конотацијама, укомпоноване у апстрактне скулпторалне целине са дрвеним постољима (**Кумул I** 1968).



Потом се Буржоа укључује у феминистички покрет и започиње серију инсталација са називом *Ћелије* (***Било би ти боље да одрастеш*** 1993), у којима се налазе различити предмети и делови намештаја. Крајем деведесетих почиње да ради серију монументалних, пауколиких скулптура од челика, бронзе и мермера под називом ***Мама***, које су постављене у јавном простору многих градова у свету.

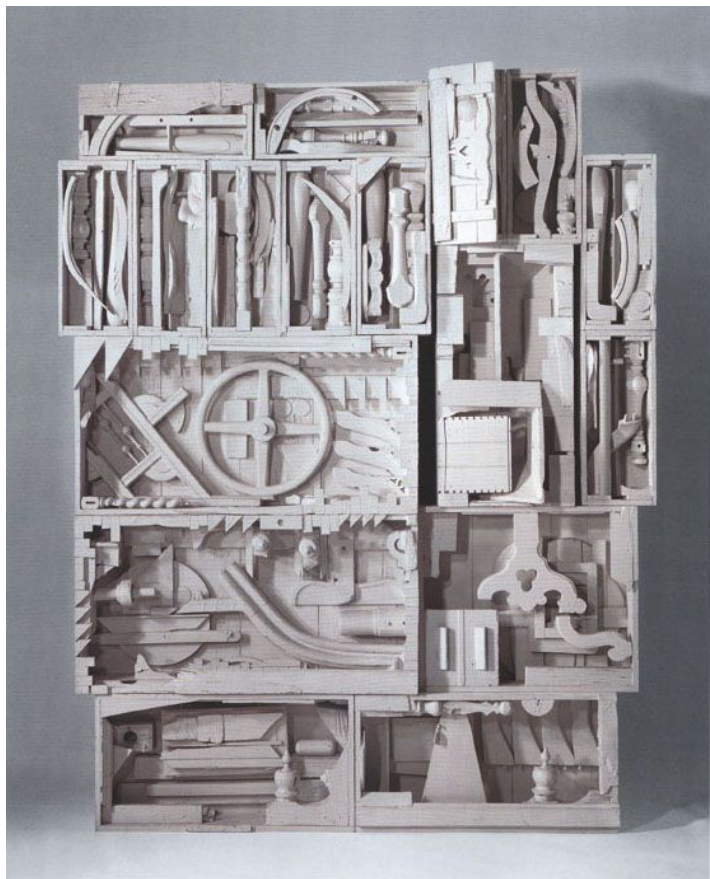


ЏОЗЕФ КОРНЕЛ (1903–1972) дао је значајан допринос традицији дадаистичких асамблажа и својим радовима знатно утицао на представнике неодаде. Од средине тридесетих, под утицајем Дишана, али и Мироа и других надреалиста, креирао је мале кутије са предњом страном од стакла, у које је стављао нађене предмете (лоптице од плуте, фотографије, мапе). Посећивао је сале са апаратима за игру, библиотеке, радње са јефтином робом, сувенирнице, уметничке галерије и биоскопе, трагајући за ефемералијама које су постале део његових асамблажа. Тако се у средишту ***Слот машине Медичи*** (1942) налазе репродукције ренесаног портрета, више prizora из неких филмова и симболи којима преиспитује однос прошлости и садашњости.



Настојећи да појача утисак носталгије, Корнел је често прибегавао намерном оштећивању површина или креирао асамблаже од компоненти, које су стварале утисак трошности изазване протоком времена. У раду **Без наслова, Хотел „Рај“** (око 1945), оглас за хотел је похабан, а боја на дрвеној кутији испуцала и огуљена. Као и **Кавези** настали током четрдесетих година, овај рад садржи слику егзотичне птице, папагаја. Конелова дела представљају антиципацију неодадаистичких асамблажа.

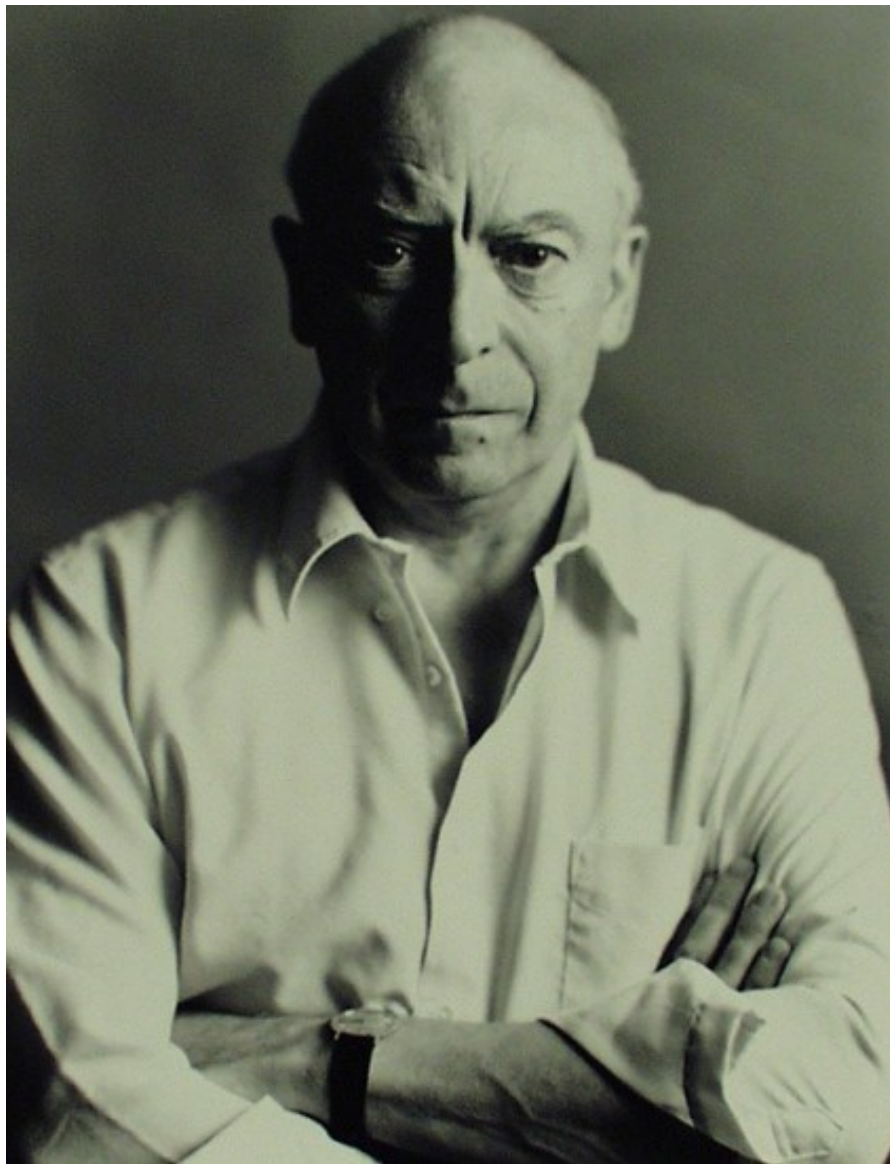




ЛУИЗ НЕВЕЛСОН (1899–1988) током тридесетих година школовала се у Европи, код Ханса Хофмана у Минхену, а по повратку у САД, инспирисана надреалистичким делима почиње да прави асамблаже. Током педесетих то су дрвене панелне конструкције са кутијама испуњеним мноштвом брижљиво аранжираних нађених предмета (делови намештаја, столарије, степенишних балустрада од дрвета), које је бојила црном, белом, а шездесетих година и златном. ***Капела за венчања I*** (1959) део је веће инсталације са називом *Свадба*. То је слободностојећа конструкција, која својим укупним изгледом асоцира на олтар - место религиозних церемонија и древних ритуала. Током шездесетих година дела Луиз Невелсон добијају прецизне, понекад симетричне форме блиске духу минимализма (***Амерички дуг британском народу*** 1960–1965).

ПОСТСЛИКАРСКА АПСТРАКЦИЈА: СЛИКАРСТВО ОБОЈЕНОГ ПОЉА и СЛИКАРСТВО ТВРДИХ ИВИЦА

- Паралелно са апстрактним експресионизмом, а делимично као реакција на њега, у САД је артикулисан читав комплекс сродних, али особених апстрактних идиома, који су означени збирним термином *постсликарска апстракција*.
- Чинили су га: ***сликарство обојеног поља*** и ***сликарство тврдих/оштрих ивица***. Заједничко овим типовима апстрактног сликарства јесте поништавање индивидуалног сликарског рукописа и тежња ка „тоталној“ слици или празном обојеном платну.



У оквиру шире струје постсликарске апстракције крајем педесетих и почетком шездесетих година артикулисано је специфично сликарство оштрих/тврдих ивица. Према америчком критичару **Лоренсу Аловеју**, сликарство „тврдих ивица“ (*hard-edge painting*) представља супротност експресивној апстракцији. Одликују га малобројне, али за разлику од сликарства обојеног поља егзактно дефинисане апстрактне форме на површини платна, чије су ивице јасно одељене и беспрекорно изведене. Апстрактне форме су сведене на два-три тона и третиране као засебни ентитети. Ова строга редуктивност у функцији је поништавања просторног илузионизма слике. Тежи се јединственом сликовном пољу, у којем нема ни предњег ни задњег плана.



МАРК РОТКО (1903–1970) током четрдесетих година слика надреализмом надахнуте, плутајуће и биоморфне облике, које крајем деценије почињу да се спајају унутар већих бојених површина и трансформишу у **обојена поља** нејасних, флуидних ивица (**Број 18** 1948). Убрзо је поједноставио форме, свдећи их на обојене правоугаонике који плутају по површини слике (**Без наслова** 1949). На платно је наносио танке, лазурне слојеве боје, уз знатне варијације тоналитета, а ивице остављао флуидним како би појачао илузију кретања по дводимензионалној сликарској плохи.



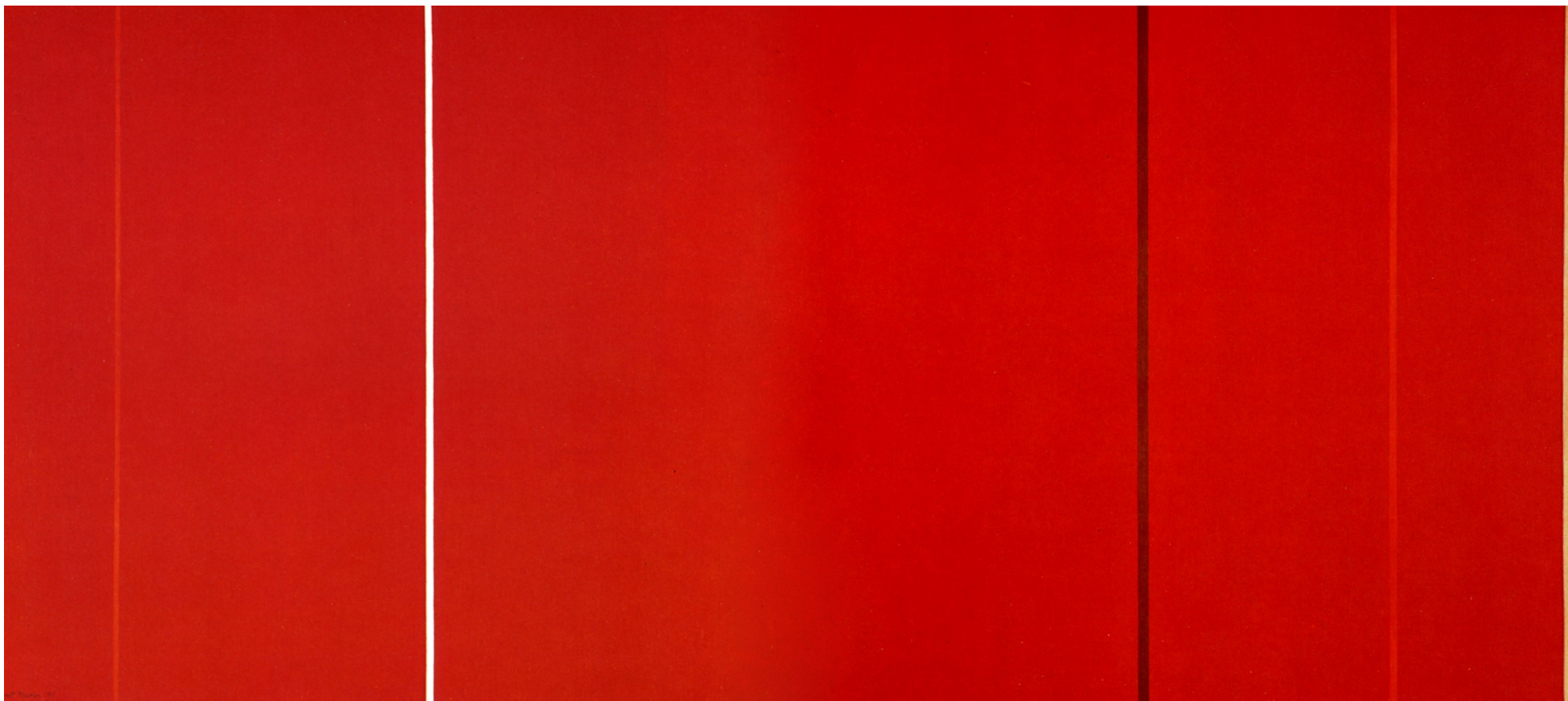
Током наредне две деценије Ротко је варирао и елаборирао овај хофмановско-гринберговски концепт слике, заснован на кинетичком ефекту, илузији кретања, пулсације обојеног поља напред-назад. Захваљујући снажном визуелном дејству обојених поља и ефекту њиховог бесконачног ширења по површини платна лишеног композиционог фокуса, Роткова дела имају тенденцију апсорбовања посматрача у слику.



Крајем педесетих Ротко уводи плету тамнијих, хладних нијанси (**Бело и зелене у плавом** 1957). Током шездесетих година атмосфера на сликама постаје још мрачнија, као резултат уверења њиховог аутора да и најапстрактнија уметност може да изрази осећања „трагедије, екстазе и судбинског“. Тада Ротко изводи серију слика за капелу у Хјустону (**Зидне слике** 1965/66), које је реализовао готово једнообразно, у црном и смеђем тону. Оне чине интегралну целину са осмоугаоном грађевином (архитекте Филипа Џонсона) и променама светла у њеној унутрашњости. Бојена поља су конзистентнија, мање аморфна него на ранијим делима и прилагођена амбијенту.



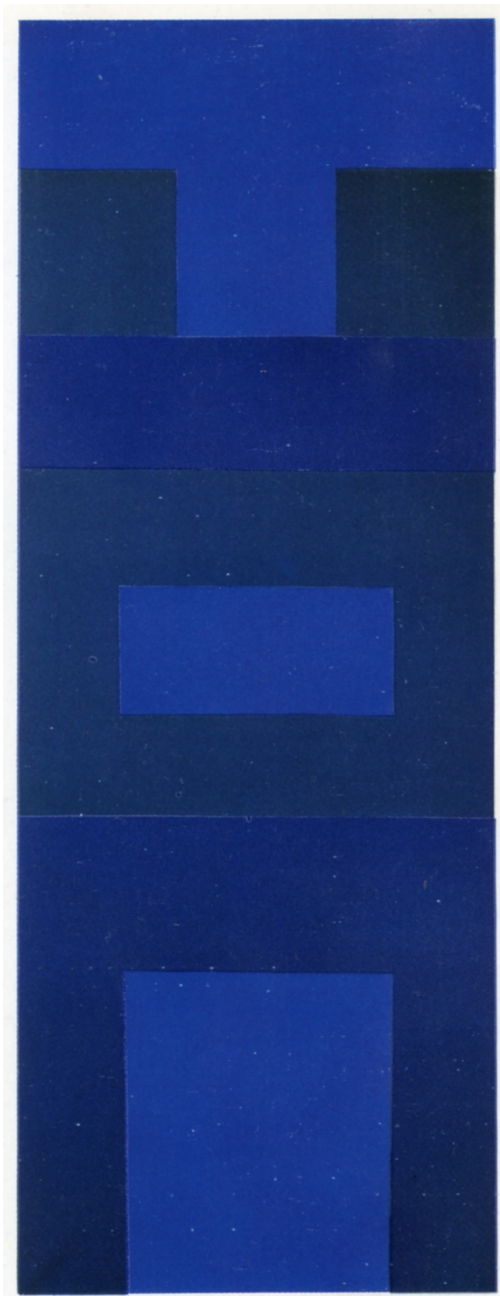
БАРНЕТ ЊУМЕН (1905–1970) на почетку каријере слика апстрактне, биоморфне облике. Године 1948. настаје композиција ***Онемент I*** (1948), која је представљала прекретницу у његовом раду. Реч је о монументалном, уједначено обојеном пољу, које пресеца вертикална линија, тзв. „зип“ или узани, контрастно бојени појас, постављен по дужини платна. Форма „зипа“ је варирала од неправилних, руком сликаних уских трака које деле *обојено поље* до правих, *оштрих ивица*, изведених уз помоћ селотејпа. Међутим, линија није формални елемент на површини платна, него има улогу отварања просторног плана слике.



На монументалној слици **Херојски, узвишени човек** (*Vir heroicus sublimus* 1950/51) „зипови“ варирају у боји и валерима. У појединим случајевима су у снажном контрасту са сјајним, монохромним фоном, а некад се утапају у црвену основу. Неретко, они се тумаче симболички, као сублимни супститут за усправну људску фигуру.



У периоду 1958–1964. Њумен је насликао серију од четрнаест слика са темом Христових страдања, **Станице крста** (*Lema Sabachatani*). „Зипове“ је варирао и ускладио у односу на целину циклуса и технику (уље, акрилик итд. на сликарском платну), а на послењим сликама из ове серије употребио је само не-боје (црну и белу). Циклус говори о универзалној људској патњи.



ЕД РАЈНХАРТ (1913–1967) после раних експеримената са геометријском апстракцијом током четрдесетих година, почиње да поједностављује палету и своди је на монохромiju. Прве слике представљају *обојена поља*, а изведене су у црвеној и плавој боји (***Апстрактна слика/Плаво*** 1952).



Последње, **црне слике** опажају се као монохромна поља, али се пажљивијим посматрањем уочавају „унутрашње слике“: мањи правоугаоник, квадрат или централни крст, који се незнатно разликују у валеру или тону. Слично Родченковим „црним сликама“, оне делују хипнотички. Иако је Рајнхарт боју наносио четком, успевао је да њене трагове неутралише на површини. Његов циљ био је да елиминише сваку асоцијацију, спољни знак, елемент или симбол, те да слику сведе на једно доминантно, целовито визуелно искуство. Својим радикалним ставовима о природи уметности снажно је утицао на носиоце минимализма и уметности концепта.

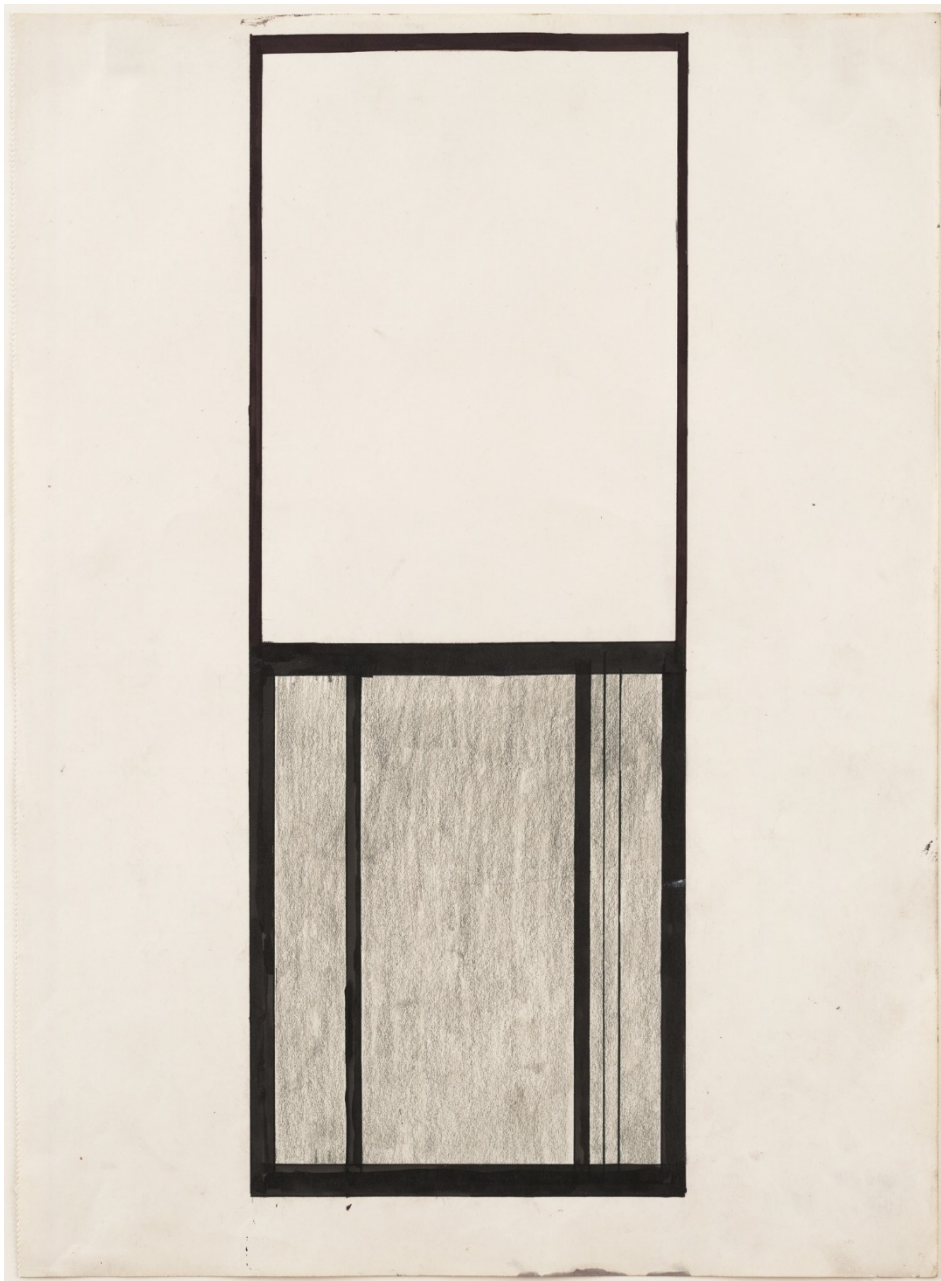


МОРИС ЛУИС (1912–1962) је пуштао течну боју да се разлива и тече по укосо постављеном, ненашпанованом платну. Тако је елиминисао траг четке и постигао ефекат полупрозрачно *обојеног поља*. Лазурним слојевима боје креирао је тонске таласе (**Каф** 1959/60), кривудаवे или паралелне траке чисте боје које стварају ефекат дуге (**Усељавање** 1961). Мада се одвојене бојене траке јасно разазнају, њихове ивице су флуидне и незнатно се прожимају.

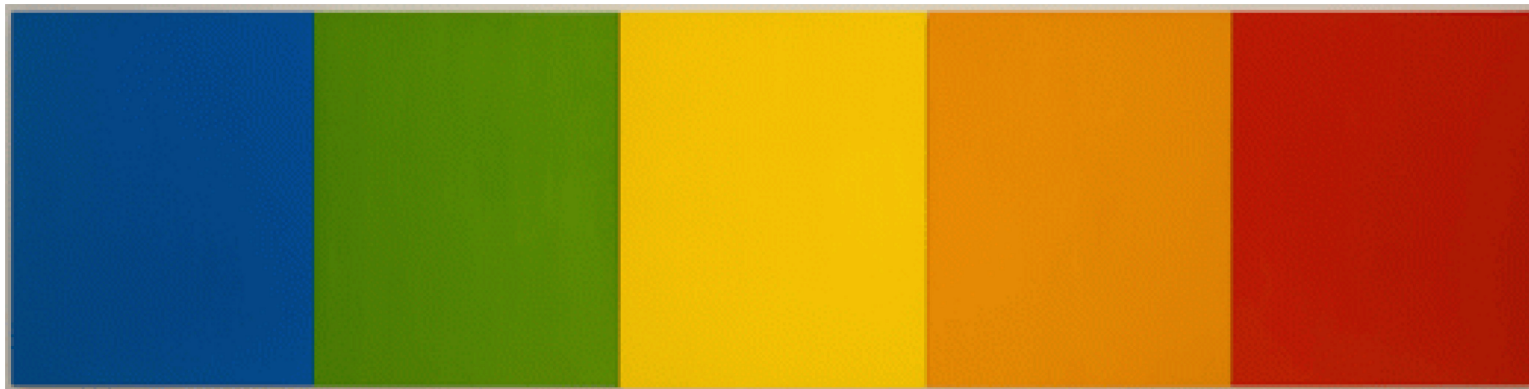




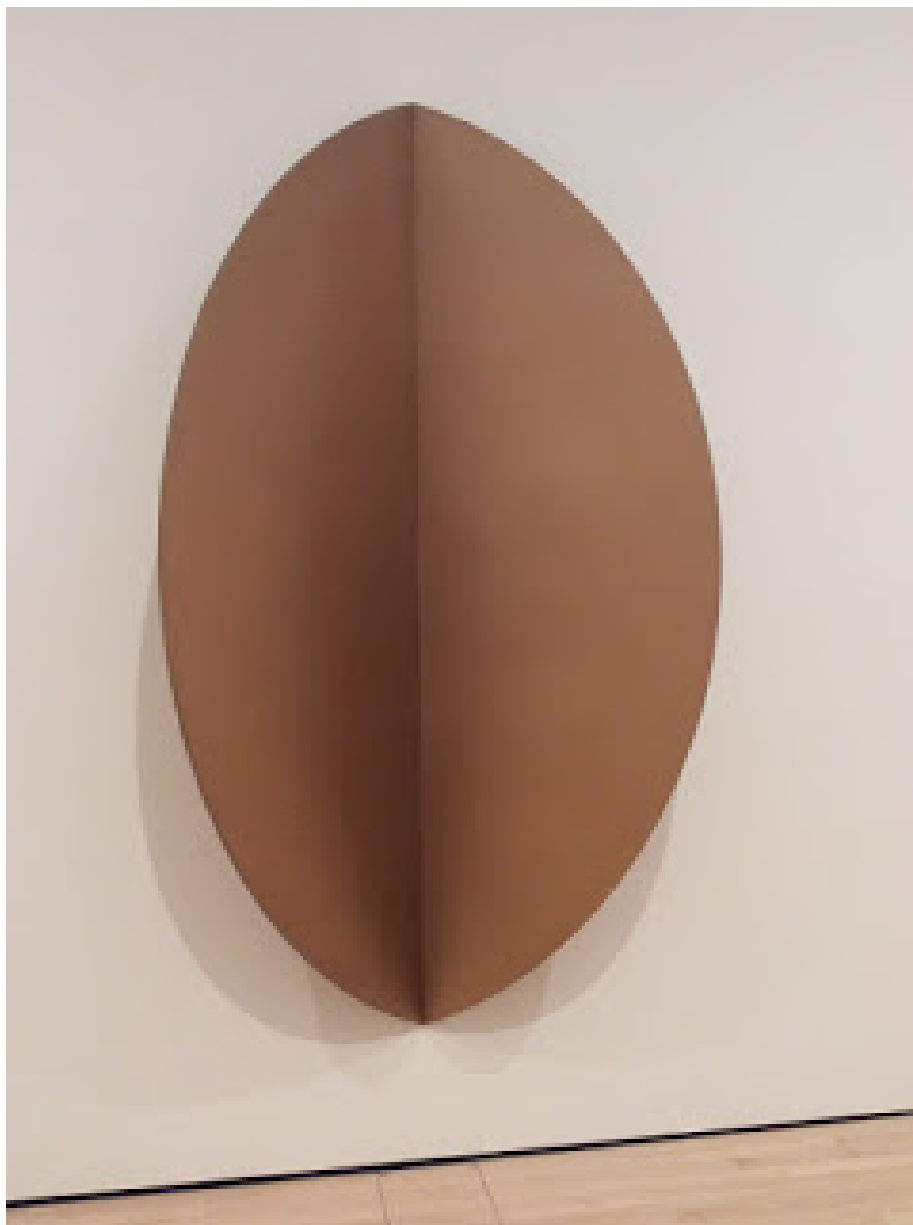
ЏУЛС ОЛИТСКИ (1922–2007)
творац је агресивно бојених
површина платна. Од 1963.
слике је натапао течном
бојом, преко које је
нанолио друге боје. У
каснијим радовима, као што
је ***Јарко жуто*** (1967),
бојене слојеве нанолио је
спрејом на платно. Потом је
обојено поље дефинисано
ивицама, угловима и
унутрашње зоне грубо
моделовао бојом.



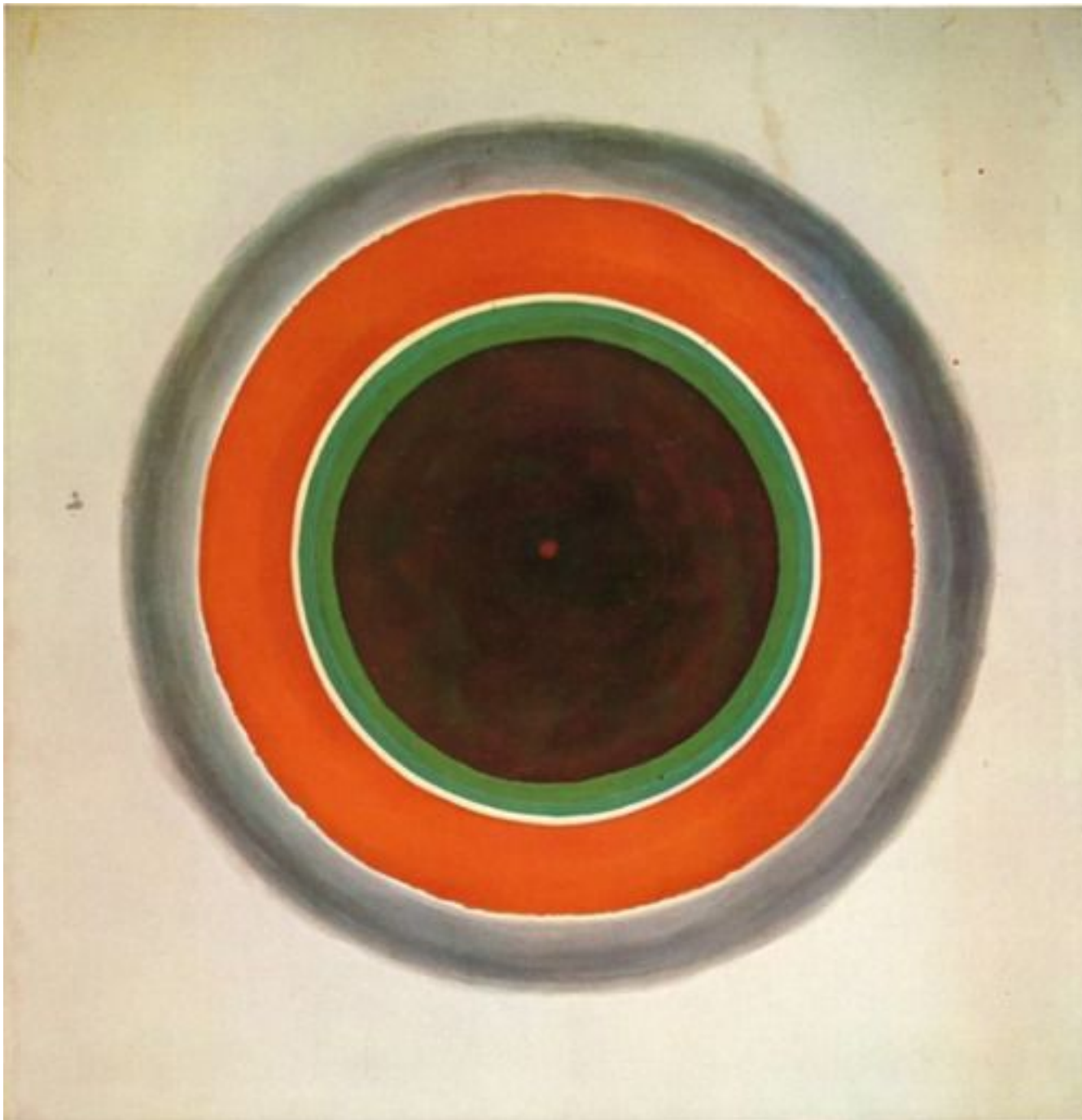
ЕЛСВОРТ КЕЛИ (1923–2015) био је водећи експонент сликарства „тврдых ивица“. Упркос апстрактном изгледу већине Келијевих слика, њихови иницијални предлошци налазе се понекад у природним, реалним формама. Томе у прилог говори слика ***Прозор, Музеј модерне уметности, Париз*** (1949). Кели се у САД вратио 1954. и настанио у Њујорку, где је наставио да експериметише са бојом и апстрактним облицима оштрих ивица.



На сликама насталим почетком шездесетих, Кели поставља једна поред других поља вибрантних боја једнаког интензитета (**Наранџасто и зелено** 1966), понекад у хоризонталном низу (**Плава, зелена, жута, наранџаста, црвена** 1966) као Родченко (три монохрома из 1921). Услед колористичких тензија долазило је до утиска експанизије бојених површина, које су поткопавале разлику између слике и скулптуре. У каснијем периоду, Кели није правио разлику између слика и скулптура, па је неке његове радове тешко медијски класификовати.



Тако ***Мандорла/Без назива*** (1988) представља бронзани одливак који показује тенденцију ка рељефној пројекцији. Ови медијски амбивалентни Келијеви радови засновани су на формама изведеним из сликарства, али су оне конструисане од нерђајућег челика и пројектоване у простор.



КЕНЕТ НОЛАНД (1924–2010), иако је проливао течне боје на негрундирано платно као и Луис, дошао је до посве другачијих резултата – сликарства *тврдих ивица*. У тим радовима из средине педесетих, реафирмисао је центар сликарске плохе. Од тада, па до 1962. примарна форма којом се користио био је круг или серија концентричних кругова, прецизно обојених и центрираних на квадратном платну (***Топео звук на сивом пољу*** 1961). Како је однос кругова према квадрату неминовно вишезначан, око 1963. Ноланд је почео да експериментише са другим формама, првенствено елипсоидним које је постављао незнатно изнад центра платна.



Потом је Ноланд прешао на траке симетрично постављене у облику латиничног слова „V“, које су полазиле из горњих углова и завршавале се у једној тачки непосредно изнад доње ивице платна (**Пуцањ** 1964). Својим визуелним дејством, начином на који су постављене и компоноване, пруге су дале ново значење површини и ивицама платна, креирајући визуелну хармонију ликовних елемената.



Током друге половине шездесетих, Ноланд је наставио да експериментише са бојама и апстрактним облицима, те проширује вокабулар. Помоћу симетричних трака сада је креирао асиметричне композиционе склопове. То су слике са незнатно закошеним тракама у облику слова „V“, у којима Ноланд испитује изражајне потенцијале система вертикалног зонирања и колористичких варијација (***Мост*** 1964), а у другим случајевима експериментише са градираним хоризонталама (***Градирана експозиција*** 1967). Тако је дошао до хоризонтално или вертикално конципираних композиција, на којима је примена растера омогућила истицање ивица платна помоћу рама.

НЕОДАДА - Крајем педесетих година Дишанов концепт антиуметности приближио је неколицину америчких уметника идејама дадаизма и радовима Курта Швитерса, који је био кључни узор Роберту Раушенбергу и Џасперу Џонсу, водећим експонентима неодаде.



РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ (1925–2008) школовао се после Другог светског рата у САД и Европи, а од 1948. и на *Блек маунтин колеџу* (*Black Mountain College*), експерименталној школи у Северној Каролини, у класи Јозефа Алберса, некадашњег професора Баухауса. Међутим, пресудан утицај на његово формирање у том периоду имали су композитор **Џон Кејџ** и кореограф **Мерсије Канингем**, идеатори многих иновативних, интермедијалних форми уметничког испољавања. Под њиховим и утицајем тада актуелне идеје/тенденције „**проширених медија**“, Раушенберг за креирање својих дела користи широк спектар неконвенционалних, неуметничких материјала и мноштво различитих, комбинованих техника експерименталног карактера. Својим радовима допринео је померању граница у схватању уметничког дела и уметности.



Године 1950, Раушенберг са бившом супругом **Сузан Вејл** реализује рад ***Без наслова/Двоструки Раушенберг*** (1950), експерименталном фотографском техником цијанотипије на плавом папиру. У истом периоду ради и радикално сведене апстракције, црне и беле монохроме, као и конструкције од одбачених елемената урбане реалности, тежећи синтези уметности и живота.



Половином педесетих, по повратку у Њујорк, прави колаже и асамблаже, а на сликарско платно почиње да аплицира фотографије, графике и новинске исечке. Године 1955, започиње рад на серији тзв. „комбинованих слика“ (*combine painting*), као што је **Кревет** (1955). Овај рад укључивао је јорган и јастук, преко којих је боја прскана у маниру апстрактног експресионизма, који Раушенберг никада није у потпуности напустио.



„Комбинована слика“ **Монограм** (1959), заправо представља асамблаж сачињен од препариране ангорске козе са аутомобилском гумом око трупа, која је постављена на осликану и колажирану хоризонталну основу (постоље). И док *Кревет* саржи извесне сличности са предметом наведеним у називу, хетерогени елементи *Монограма* не реферирају ни на једно заједничко, универзално значење, што је одлика и других Раушенбергових радова. Комбиноване слике воде порекло од колажа и асамблажа Швитерса и Корнела, с том разликом што Раушенбергова дела показују тенденцију радијалног простирања, те имају карактер просторних инсталација. Тиме овај уметник проблематизује границе свих до тада постојећих дефиниција уметничког дела.



Године 1962, Раушенберг почиње да фотографије и новинске исечке транспонује у технику ситоштампе, а потом од њих прави калеидоскопске слике. У раду *Посед* (*Estate* 1963) аплицирао је мноштво различитих мотива, почев од саобраћајних знакова, преко *Статuye Слободе*, до унутрашњости Сикстинске капеле. Иако наизглед хаотични, ови фрагменти су пажљиво распоређени унутар мрежасте структуре призора и повезани матриksom – уметниковим гестуалним потезима четке. Пошто је добио главну награду на Венецијанском бијеналу 1964, Раушенберг је, као гаранцију да неће понављати своје инвенције и решења, позвао пријатеља да униште све његове матрице за ситоштанпу, које је користио у претходним радовима.



Током шездесетих Раушенберг се прикључује Кејџу и Канингему у неколико заједничких перформанса и плесних наступа, као и у дизајну позоришних сценографија, костима и осветљења. Раушенберг је осмислио кореографију за плесни наступ **Пеликан**, који је 1963. био изведен у дворани за вожњу ролера у оквиру Поп фестивала у Вашингтону. Био је то наступ троје играча посвећен браћи Рајт, пионирима ваздухопловства, те су мушки плесачи током наступа носили конструкције налик на отворене падобране.

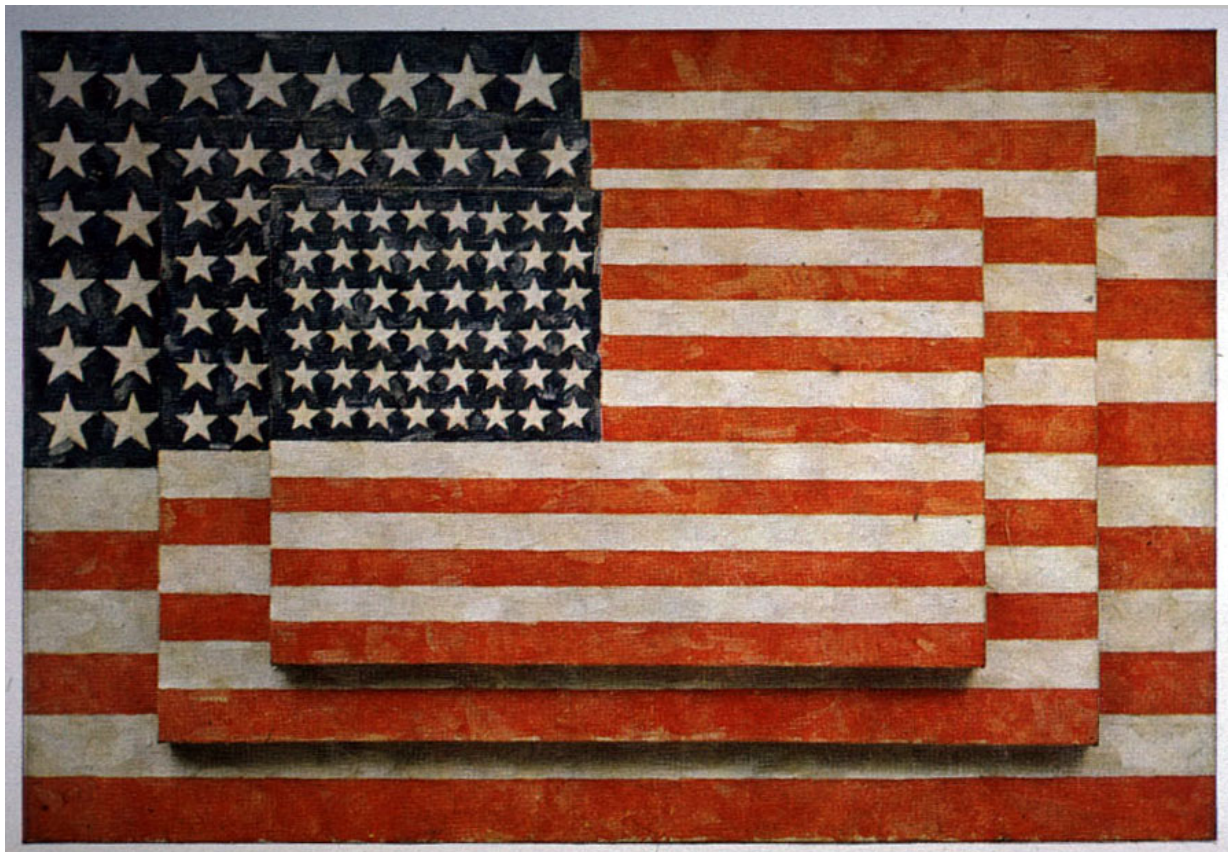


Током седамдесетих Раушенберг ради серију асамбљажа *Картон* који се састоје од одбачених предмета, графика, фотографија и тканина (*Одалиска*). У серији *Иње* (*Плава тканина из серије Иње* 1974) применио је експериментални поступак, како би фотографије пренео на ненашпанована платна, која су била окачена на зид. Приликом проласка публике, она су се померала, а њихов циљ био је „дематеријализација површине“.

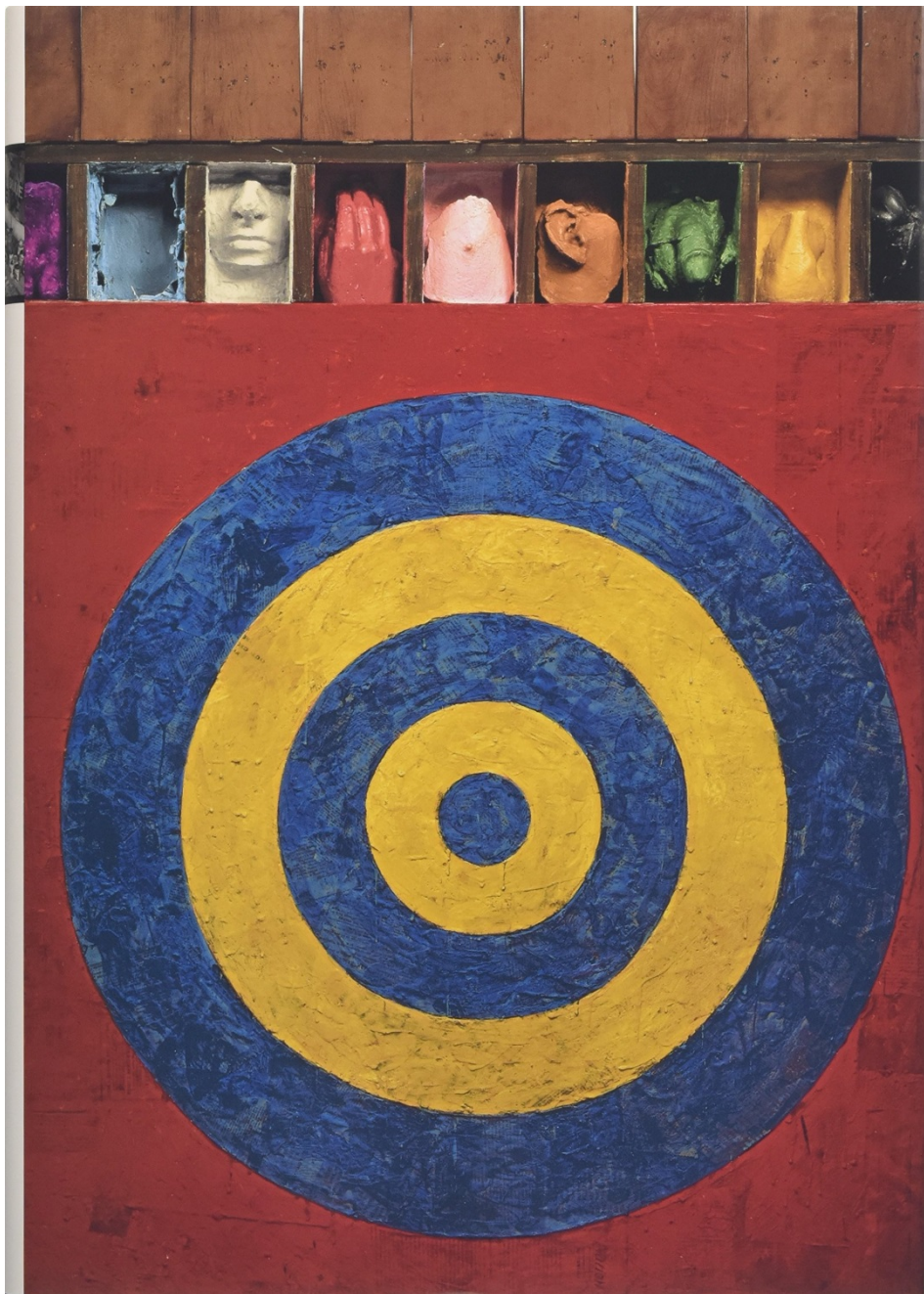




Године 1984, покренуо је седмогодишњи пројекат са називом „Раушенбергова међународна културна размена“ (ROCI – *Raushenberg Overseas Cultur Interchange*), у оквиру којег је путовао у десет страних, политички осетљивих земаља (СССР, Кина, Тибет, Куба, Мексико, Чиле итд.). Акцију је завршио са пројектом **ROCI USA** (1990), када су настали призори, који су компликованим експерименталним техникама транспоновани на површину од нерђајућег челика. Тај комад челика садржи деформисани приказ архитектонског мотива, а истовремено рефлектује активност публике у галерији.



ЏАСПЕР ЏОНС (1930) на њујоршкој уметничкој сцени појавио се средином педесетих година, кад и Раушенберг, са којим је развио однос узајамне подршке и професионалне сарадње. У почетку је сликао америчку заставу и мете техником енкаустике, а боју наносио у лазурним, прозирним слојевима (***Застава*** 1954/55). Такође, сликао је бројеве, слова, речи и мапе САД са великом прецизношћу, али имперсонално, тако да делују као реални механички произведени предмети, а не илузионистичке сликарске представе. Та концептуална и перцептивна амбиваленција својствена је и његовим каснијим делима.



Мета са гипсаним одливцима/Алегорија сликарства (1955) јесте још једна енкаустичка слика, али је уз њену горњу ивицу постављено девет дрвених кутија са поклопцима који могу, али и не морају бити подигнути. У њима су смештени различито бојени гипсани одливци делова људског тела. Осим поделе између неутралне мете и одливака делова тела који буде снажне, узнемирујуће емоције, у овом асамблажу постоји и подела између ових фрагментарних елемената. Ти раскомадани делови тела загонетног распореда, имплицирају насиље.



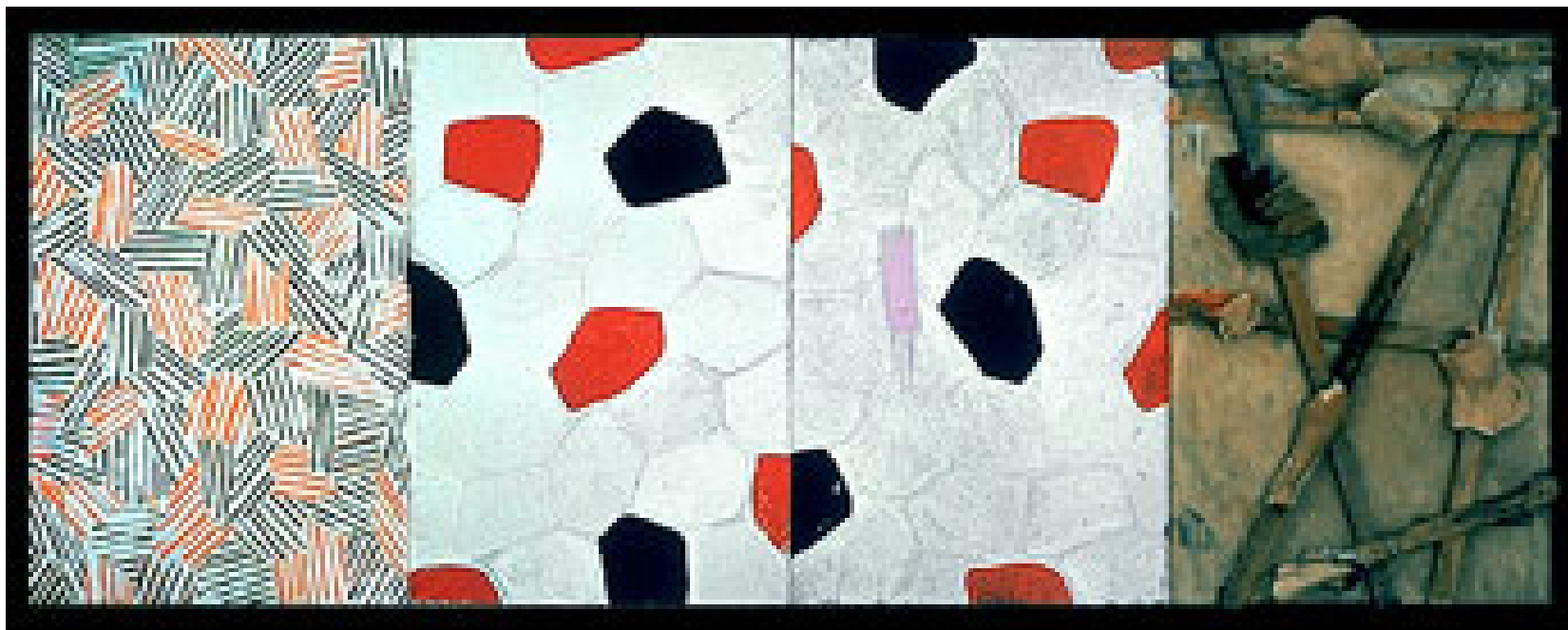
Један од Џонсових најпознатијих неодадаистичких објеката јесте **Осликана бронза** (1960), којом је овековечена један банални предмет - конзерва пива. Наиме, Џонс је у бронзи излио две конзерве Балантајн пива, а потом на њима насликао етикете. Тако је постигнут парадокс, јер оно што изгледа као продукт масовне индустријске производње, уствари је јединствено уметничко дело. Иако конзерве изгледају идентично, једна је отворена и изливена као шупља, док је друга затворена и пуна.



Џонсове слике настајале током шездесетих година одликују експресивни потези четке и аплицирање реалних предмета на површину платна. На осликаној платненој подлози рада **Поље** (1964), конзерва пива Балантајн је заједно са другим предметима, помоћу магнета у облику слова, причвршћена за основу по вертикалној оси. Метална слова се читају као „црвено – жуто – плаво“ али, као и њихов пар насликан на платну, она не означавају нужно боју коју читамо. Џонс често на једном истом раду примењује алтернативне форме репрезентације, а уз слова користи и боје.



Асамблаж **Сувенир II** (1964), састоји се од литографије у боји са представом Џонсовог портрета аплициране на керамички овал и окружене исписаним називима боја. Овал је причвршћен на позадину нашпанованог платна окренутог на наличје, које је заједно са џепном лампом и ретровизором бицикла аплицирано на осликану подлогу налик на слику (слично Ернсту).



Током седамдесетих година Џонс је радио слике које успостављају специфичан дијалог између апстракције и фигурације, у којима је развио сложен, херметичан систем представљања, чему у прилог говори монументална четвороделна композиција, полиптих **Без назива** (1972). На крајњем левом панелу применио је тзв. „укрштено шрафирање“ изведено повлачењем паралелних линија, на средња два елабирирао је шаблон „мозаичке камене плоче“ (изведене угљеном и техником енкаустике), док су на крајњем десном, дрвеном панелу зашрафљени фрагменти женског и мушког тела као мете насиља.



У каснијим радовима насталим у духу постмодернизма, као што је акварел *Купање* (1988), Џонс је кодиране аутобиографске референце унео међу представе - „цитате“ изведене из радова других уметника. Бочно се налазе илузионистички „закуцани делови“ Пикасових слика (*Портрет жене* и *Сламени шешир са плавим лишћем*) на начин који нас подстиче да их у свести реконструиремо. Између та два сегмента насликана је славина каде, а уз леву ивицу платна фрагмент дрвене подне облоге. Најзад, у позадини је стилизовани мотив болесног демона преузет са сцене *Искушавање светог Антонија* на Гриневалдовом Изенхајмском олтару. Џонс је модификовао Гриневалдов мотив до непрепознавања, будући да је фигуру не само представио монохромно, већ и заротирао. Читав приказ граде представе које се истовремено узајамно обогаћују, али и противрече једна другој, формално и садржински.



ХЕПЕНИНГ- Идеја синтезе уметности и живота била је у основи покрета историјских авангарди, али и неоавангардних тенденција заснованих на ефемерним акцијама и догађајима артикулисаних крајем педесетих и током шездесетих и седамдесетих година.

Водећи заговорник оваквих форми уметничког деловања био је **АЛЕН КАПРОУ** (1927–2006), који је хепенинг дефинисао као „асамблаж догађаја изведених или опажених више пута и на више места“. Хепенинг се може одиграти у уметничким или извануметничким, урбаним или руралним амбијентима, интимним или јавним просторима, сукцесивно или у временским размацама. Његове акције могу бити спонтане или осмишљене, преузете из свакодневице. Оне се изводе без проба и увежбавања, а не подразумевају обавезно ни конвенционалну публику. Хепенинг није само импровизовани догађај, него је то и акција или понашање уметника (перформанс, *body art*), која може да има структуру, синопсис или план. Понекад може да подразумева публику која, у зависности од уметникове идеје/концепта, у већој или мањој мери учествује или неpartiципира у догађају. Блиско повезана са хепенингом кроз концепт директног укључивања посматрача као активног учесника у уметничкој акцији, била је и *амбијентална уметност* – тродимензионални простор који уметник креира.



Хепенинг је проистекао из футуристичких и дадаистичких јавних наступа који воде порекло из италијанске *commedia del'arte* (16-18. век), а на његову артикулацију умногоме је утицала гестуалност, ритуални карактер извођења дела и тренутачност деловања сликара апстрактног експресионизма. Осим у САД, хепенинге су су током педесетих изводили и уметници у Европи (група *Zero*, Дизелдорф) и Јапану (група *Gutai*, Осака). Капроу је први јавни хепенинг са називом **18 хепенинга у 6 чинова** одржао 1959. у њујоршкој Галерији „Рубен“. На фотографији **Домаћинство** (1964) документована је сцена из истоименог хепенинга Алена Капроуа, у оквиру којег учесници лижу џем са хаубе аутомобила који ће се ускоро запалити.





На формирање Алана Карпоуа знатно је утицао композитор **Џон Кејџ**, који је крајем педесетих прешао у Њујорк и почео да предаје у Новој школи за социјална истраживања. Кејџ је био идеатор бројних, неконвенционалних уметничких експеримената, који су укључивали случајне звуке и непланирано, спонтано учешће публике. Његов чувени перформанс, **концерт тишине 4'33"**, изведен је **1952.** у Њујорку музикализацијом неинтенционалних тонова. Састојао се у томе да је пијаниста, уместо да свира, седео на диркама клавира четири минута и тридесет три секунде. Музичке тонове су стварали случајни, неконтролисани звуци и апартни тонови, који су се чули током овог перформанса.



РЕД ГРУМС (1937) је свој први перформанс ***Зграда у пожару***, извео такође у Њујорку 1959. Он је играо Бледог човека са фотографије који, у потрази за љубавном тајном, гони Девојку из Беле кутије у Ложачеву јазбину. Будући да је перформанс ефемерна акција која не резултира трајним, материјалним објектом, за документовање таквог начина уметничког испољавања коришћене су техничке слике (фотографија, филм и касније видео). На фотографији је забележен тренутак када Ложач одвлачи Бледог иза завесе, пошто га је претходно онесвестио ударцем.



У каснијем периоду Грумс је почео да прави мултимедијалне, амбијенталне радове монументалних размера, од исечених одбачених фигура и предмета осликаних блиставим, контрастним бојама. Континуирано је ширио поље свог рада, што је резултирало конструкцијама, као што је **Метеж/Гужва на Менхетну** (1975/76). То је амбијентални рад монументалних димензија конструисан у предворју једне пословне зграде на Менхетну.





ЏОРЏ СИГАЛ (1924–2000) низ година блиско је сарађивао са Аленом Капроуом, који је подстакао његово интересовање за скулптуру конципирану као амбијентално дело. До 1961. Сигал је изливао у гипсу фрагменте људског тела по живим моделима, а затим их умотавао у завоје и састављао у целе фигуре. Таква техника и процес рада омогућили су му да забележи детаље анатомије и фацијалне мимике модела, а да истовремено сачува грубу текстуру завоја. Фигуру или групу фигура постављао је у стварно окружење, амбијент лифта, кафеа, биоскопа или аутобуса, заједно са пратећим реквизитима покупљеним на отпаду (***Вечера*** 1964–1966). Будући да фигуре није бојио, оне су остављале утисак утвара у реалном свету.



Статична и мистична атмосфера одликује поменуто и многа друга Сигалова дела, као што је ***Девојка која ставља огрлицу од скарабеја*** (1975). Од средине седамдесетих, Сигал је калупе живих модела користио за изливање фигура у бронзи или гипсу, које су као **скулптуре** постављене на отвореном, у јавном простору.