

# Увод у теорију модерне и постмодерне ликовне уметности

Аутор: Драган Ђаловић

## Садржај

### 1. РАЗУМЕВАЊЕ УНУТРАШЊЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

- 1.1. Измена парадигме
- 1.2. Боја у импресионизму и неоимпресионизму
- 1.3. Теорија боје
  - 1.3.1. Физичка својства боје
  - 1.3.2. Хармонија боја
  - 1.3.3. Контраст боја
    - 1.3.3.1. Контраст боје према боји
    - 1.3.3.2. Светло-тамни контраст
    - 1.3.3.3. Хладно-топли контраст
    - 1.3.3.4. Комплементарни контраст
    - 1.3.3.5. Симултани контраст
    - 1.3.3.6. Контраст квалитета
    - 1.3.3.7. Контраст квантитета
    - 1.3.3.8. Просторни ефекат боје
- 1.4. Разумевање композиције у сликарству ране модерне
  - 1.4.1. Елементи композиције
  - 1.4.2. Композицијска начела
- 1.5. Разумевање простора у сликарству ране модерне
- 1.6. Време у ликовном делу
- 1.7. Апстрактно сликарство
- 1.8. Поп-арт
- 1.9. Изван модерне
- 1.10. Скулптура
- 1.11. Архитектура
- 1.12. Преиспитивање граница
  - 1.12.1. Трагање за новим облицима уметничког изражавања
  - 1.12.2. Редимејд
  - 1.12.3. Уметност акције
  - 1.12.4. Перформанс
  - 1.12.5. Видео уметност
  - 1.12.6. Уметност нових медија

## 2. ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

- 2.1. Анализа значења уметничког дела
- 2.2. Оријентализам у уметности. Теоријска схватања Едварда Саида
- 2.3. Уметност и друштвени ангажман
  - 2.3.1. Друштвено-ангажована уметност у постоктобарској Русији
  - 2.3.2. Социјална уметност у Југославији
  - 2.3.3. Друштвени ангажман у југословенског послератној уметности
- 2.4. Уметност и политика

## 3. РАЗУМЕВАЊЕ ПОЈМА УМЕТНОСТИ

- 3.1. Појам уметности у европској традицији
- 3.2. Одређење појма уметности
- 3.3. Институционална теорија уметности
- 3.4. Марксистичка теорија уметности
  - 3.4.1. Извори за проучавање марксистичке естетике
  - 3.4.2. Модели марксистичке естетике
  - 3.4.3. Марксово разумевање односа базе и надградње
  - 3.4.4. Разумевање односа друштво-уметник у марксистичкој теорији
- 3.5. Структуралистичка теорија уметности
  - 3.5.1. Настанак и појам структурализма
  - 3.5.2. Знак и значење
  - 3.5.3. Жак Дерида и деконструкција

## 4. СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

## 5. ЛИТЕРАТУРА

# 1. Разумевање унутрашње организације ликовног дела

## 1.1. Измена парадигме

Разумевање форме, значења или статуса једног уметничког дела, условљено је теоријским системом унутар којег се то дело посматра. Да би једно дело било читљиво, неопходно је познавати теоријске оквире унутар којих оно може бити сагледано. Разумевање уметничког дела, као и саме уметности, условљени су читавим низом разрађених конвенција унутар уметничке теорије и праксе, на основу којих је том делу могуће прићи. Још и више, сама идентификација уметничког дела одређена је управо перспективом његовог смештања у оквире познатих друштвених и културних идентификација уметничке продукције. У том смислу је и свака негација утврђених уметничких приступа и уметничко-теоријских схватања, могућа једино у оквиру поступка њиховог поновног дефинисања. У противном, уметност би постала нечитљива, а у крајњој линији и непрепознатљива као таква.

Развој нових уметничких приступа унутар модерне, као што су напуштање централне перспективе, тежња ка самореференцијалности, преиспитивање улоге боје у сликарству, итд., поставио је захтев за изменом начина перцепције уметничког дела. Кроз читав низ манифеста, програмских текстова, дискусија, као и путем саме уметничке праксе, уметници с краја деветнаестог и с почетка двадесетог века, постављали су темеље једном новом уметничком језику. Нова уметност развијала се истовремено са изменом уметничко-теоријских схватања.

Супротстављање традиционалним вредностима и учвршћеним канонима академизма, почетком двадесетог века, представљало је тенденцију снажно изражену у различитим уметничким покретима широм Европе. Већ уздрманим ауторитетима све радикалније су се супротстављали авангардни уметници доносићи нове вредности, нове мисли, нове законе и нове уметничке приступе. Заокрет који су начинили импресионисти и постимпресионисти, у сликарству на прелазу из деветнаестог у двадесети век, почетком двадесетог века прихватили су фовисти и експресионисти, који су још више радикализовали одвајање од традиције академизма. У потрази за новим узорима Матис (*Matisse*) одлази у Мароко (1911. и 1912. године). Он изворе за свој рад налази у исламској орнаментици и персијској минијатури. С друге стране, експресионисти се окрећу афричкој скулптури, готичким дрворезима, народној уметности и фолклору.

У Русији, против естетизма с почетка двадесетог века, устају уметници млађе генерације, које предводе Михаил Ларионов и Наталија Гончарова. Они организују најпре групу *Пуб каро*, а потом *Магарећи реп*, с којом долази до осамостаљења руске модерне уметности и до прекида с француским и немачким сликарством.<sup>1</sup> Михаил Ларионов, оснивач *Магарећег репа*, 1913. године објављује *Манифест лучизма*. Лучизам је у први план ставио објект који емитује зраке, полазећи од схватања да се опажање своди на збир светлосних одблесака који допиру до човека, услед чега је његова перцепција релативна.

За разлику од лучизма као строге теорије окренуте чистом сликарству, футуризам се у Русији развијао као покрет ширег друштвеног ангажмана. Подстакнути европским футуристичким покретом, руски футуристи проглашавају безвредним и неважећим све

---

<sup>1</sup> Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, стр. 75.

претходно створене вредности позивајући на стварање нових. Они устају против традиције и канона у људским односима, против учмалости и буржоаске културе. Поставивши себи као циљ промену света и његово отварање према будућности, они захтевају изградњу нове уметности, али и нове уметничке теорије.

У оквирима српске авангарде, програмски текстови двадесетих година постају својеврсни документ радикализма.<sup>2</sup> Поред програмских текстова Милоша Црњанског, Станислава Винавера и Растка Петровића, за српску авангардну уметност од посебног је значаја манифест објављен у часопису *Зенит*. Зенитизам је проглашен за нову балканску уметност. То је „[...] ослобођење од свију академских окова и признатих лажи европског класицизма и барнумске цивилизације“.<sup>3</sup> Реч је о радикалном и политички ангажованом прогласу који позива на „Васкрс југобалканског пратица Човекохероја у унутрашњој духовној инкарнацији БАРБАРОГЕНИЈА“.<sup>4</sup>

Процес модернизације и друштвено-историјска кретања на прелазу између два века отворили су перспективу уметничког развоја на новим основама. Борба за нову уметност, али и борба за успостављање нових теоријских поставки на којима би се ова уметност развијала, претпоставили су напуштање постојећих оквира унутар којих је уметност била сагледавана. Раскид са дотадашњом праксом отворио је нове перспективе дајући снажан замајач даљем уметничком али и уметничко-теоријском развоју.

## 1.2. Боја у импресионизму и неоимпресионизму

Шездесетих година деветнаестог века Едуар Мане (Manet) изложио је две своје значајне слике: године 1863. *Доручак на трави* у Салону одбијених, и две године касније *Олимпију* у званичном Салону. Обе слике изазвале су оштру осуду и револт ондашње публике. Иако се *Доручак на трави* ослањао на уважене академске примере какав је Ђорђонеов *Пасторални концерт* (1510), преношење пасторалне теме у савремене оквире није било прихватљиво. Ђорђонеове нимфе замениле су модели, једна нага и једна делимично разодевена, приказане у пријатном дружењу с двојицом пристојно одевених младића. Смештање пасторалне тематике у савремене оквире указало је на лицемерје грађанског друштва, али је истовремено то био и чин одлучног супротстављања владајућем укусу, изграђеном на делма великих академичара какви су били Кабанел и Деларош.

*Олимпија*, насликана 1864, и изложена наредне године у званичном Салону, изазвала је још већи револт. И овде се Мане обраћа узорним изворима као што су Тицијанова *Урбинска Венера* (1538), која је и сама свој извор нашла у Ђорђонеовој *Уснулој Венери* (1508-1510). Међутим, приказ богиње Мане је заменио савременим актом, истичући еротичност у приказима који су величали класичну старину.

Мане, међутим, није изазвао оштру критику само обрадом теме, већ и самим начином сликања. Већ с тридесетједном годином Мане је експериментисао с импресионистичком техником широких потеза. Дела Веласкеза, а нарочито Гоје охрабрила су га да развије стил у којем је прецизност детаља подређена целокупном

<sup>2</sup> Више у: Паловић, Драган, „Авангарда у традицији“, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 13-14, Београд, 2009.

<sup>3</sup> „Зенит-Манифест“. Преузето из: Тешић, *Откровење српске авангарде*, стр. 241.

<sup>4</sup> Исто, стр. 241.

ефекту уједначене боје и покрета. Манеов начин сликања без црних сенки и с благом контуром привукао је младе сликаре. Међу њима налазила су се будућа велика имена импресионистичког покрета попут Монеа, Писароа, Реноара, Дега и Матиса, који ће у то време поставити теоријске темеље новог сликарства.

Године 1874, у атељеу фотографа Надара у капуцинском булевару, одвојивши се од Манеа, ови млади сликари први пут су изложили своја дела као група. Том приликом Моне (Monet) је изложио слику *Импресија, рађање сунца* (1873) по којој је покрет добио име. Овом сликом Моне је скренуо пажњу на игру светлости, централну тему импресионистичког покрета. Читав приказ трепери, а одблесак јутарње сунчеве светлости наговештава промењивост тренутка. Воду окупану благим сунчевим зрацима Моне дочарава кратким потезима жуте, наранцасте и зелене боје кроз које пробијају плави и црвени тонови. Оствареним сликарским потезом успостављена је разноликост површине. Дрвеће је насликано као паперјаста и релативно хомогена маса, плаветнило неба и воде у предњем плану насликани су сасвим глатко и равно, док су чамци и мост остварени чврстим, архитектуралним потезима. Тамно мрки и црни тонови изостају, а посебна пажња посвећена је модулирању прелива у свим деловима слике.

Са импресионизмом сликари су напустили атељеу у намери да на своја платна пренесу игру светлости из природе. Пејзаж, донекле занемарен у ранијој сликарској пракси улази у сам центар сликарског интересовања. Поред пејзажа импресионисти приказују забаве и игранке, коњске трке, градски живот, сцене из кафеа и позоришта. Стара сликарска средства и методи сликања били су одбачени. Жеља да се на платну ухвати игра светлости наметнула је захтев за поновним проналажењем одговарајуће дужине и карактера потеза, дебљине нанетог слоја боје, као и за усаглашавањем ритмова.

На импресионистичко разумевање боје значајно је утицала књига Ежена Шеврела *О закону симултаног контраста боје* из 1839. године. Шеврел је показао да се светлост састоји из основних тонова – плаве, црвене и жуте, и њихових комплементарних парова наранцасте, љубичасте и зелене. Из тог разлога импресионисти су за сликање сенки употребљавали једну од хладних боја – плаву или љубичасту, док су за сликање осветљених партија користили боје високог интензитета. На тај начин остваривана је палета чистих боја које се хармонизују помоћу симултаног контраста и закона о комплементарном слагању. Читава композиција била је подређена намери да се ухвати промене у тону до којих долази с променом осветљења, услед чега је у импресионистичким сликама дошло до растакања облика, које ће снажније бити изражено у каснијим сликарским праксама.

Разлагање светлости на сликарском платну Моне је остваривао спонтано, руковођен интуицијом. Супротно овоме, Жорж Сера (Seurat) и његови следбеници Пол Сињак (Signac) и Анри Едмонд Крос (Cross), залагали су се за научну анализу светлости и дубље повезивање уметности и науке. Супротно Манеовом сликарству које је откривало нова сликарска начела и законе, Сераово сликарство настајало је као илустрација теорија развијаних у претходном периоду. Неоимпресионисти који су се ослањали на савремена открића у физици, као и на стару студију Ежена Шеврела *Закон симултаног контраста*, и сами су настојали да своје ставове теоријски уобличе. Сера своје ставове износи у *Принципима*, а Сињак у књизи *Од Делаacroа до неоимпресионизма*, чије се прво издање појавило 1889. године. Ова потреба да се сликарска намера теоријски уобличи, представља нов феномен који ће током двадесетог века израсти у развијену праксу.

Неоимпресионистички метод укинуо је спонтаност и непосредност у извођењу. Слика је настајала као резултат рационално спроведене ликовне анализе и дословно примењене теорије. Метод који су неоимпресионисти развили подразумевао је разлагање боја на сликарском платну при чему је коначни колористички ефекат оствариван оптичким мешањем чистих пигмената. Различити елементи попут локалне боје, боје осветљења и њихове реакције, били су јасно раздвојени, и доведени у стање узајамне равнотеже и међусобне пропорције. Коначно, избор потеза био је условљен димензијама слике.

Међутим, за разлику од импресиониста који су обради боје подредили облик, неоимпресионисти су колористичку игру настојали да усагласе са строгим геометризмом форме. Жорж Сера, школован у академској традицији, био је поклоник античке скулптуре и старих мајстора попут Пјера дела Франческе, Пусена и Енгра. Радећи са својим млађим колегом Полом Сињаком, Сера је настојао да синтетизује колористичке експерименте импресиониста и класичну структуру ренесансне традиције, комбинујући најновије концепције о простору слике, традиционални илузионистички перспективни простор и најсвежија научна открића о перципирању боје и светлости. Његово највеће дело, а према многим теоретичарима и један од међаша у савременом сликарству, јесте слика *Недељно послеподне на острву La Grande Jatte* (1884-86). Две године Сера је радио на овој слици подробно анализирајући однос боје и простор слике. У овој слици Сера обрађује приказ из савременог живота. Он приказује Парижане како се одмарају на обалама Сене. У припреми композиције Сера је покушао да помири класичну традицију ренесансног перспективног сликарства и модерну заинтересованост за светлост и боју. Он брижљиво распоређује фигуре на платну прецизно дефинишући простор, док истовремено користи специфичну технику сликања ослањајући се на комплементарне парове, црвено – зелену, љубичасто – жуту и плаво – наранџасту, чију звучност појачава коришћењем беле. Но ова слика била је готово усамљени експеримент у остваривању перспективне дубине међу сликама које настају у каснијем периоду, а на којима се примећује наглашена тенденција обнављања дводимензионалности.

### 1.3. Теорија боје

#### 1.3.1. Физичка својства боје

Године 1676. Исак Њутн експериментално је доказао да се бела сунчева светлост, пропуштена кроз равнострану тространу призму, разлаже на спектар боја.<sup>5</sup> Овај разложени светлосни зрак може се пројектовати на екран и тако добити континуирани обојени спектрални сноп. Уколико би се овако добијен сноп сакупио помоћу конвергентног сочива, стапањем би се на другом екрану поново добила бела светлост. Уколико би се спектар поделио на два дела, на пример тако да први обухвата црвено-наранџасто-жуто, а други зелено-плаво-љубичасто, и уколико би се помоћу сочива сакупиле обе групе, добила би се два сложена светлосна зрака, које спајањем поново дају белу светлост. Ова два зрака налазе се у односу комплементарности. Отуда се и свака два обојена зрака која стапањем дају белу светлост називају комплементарним.

---

<sup>5</sup> Поглавље о теорији боје писано је на основу истраживања Јоханеса Итна.

Уколико би се из призматичног спектра издвојио један обојени зрак, на пример црвени, а потом помоћу сочива сакупили преостали – наранџасти, жути, зелени, плави и љубичасти, њиховим спајањем добио би се зелено обојени зрак. Овај зрак комплементаран је црвеном, који је претходно издвојен. Њиховим даљим спајањем поново би се добила бела светлост, те се може рећи да је свака боја спектра комплементарна сложеној боји насталој од свих осталих спектралних боја.

Свака спектрална боја може се тачно одредити таласном дужином и фреквенцом. Видљивим делом спектра називају се оне светлости чије се таласне дужине крећу између 400 и 700 милимикрона. Важно је нагласити да сами светлосни таласи нису обојени већ их ми препознајемо као различито обојене, а захваљујући квалитативним разликама у фотосензитивности.

Уколико два обојена филтра, на пример црвени и зелени, поставимо испред лампе са светлосним луком, као резултат би се добила црна. Црвени филтер из читавог спектра апсорбује све зраке осим црвеног, док зелени апсорбује све осим зеленог. Отуда, спајањем црвеног и зеленог филтра долази до апсорбовања свих боја спектра, те се као резултат добија утисак црне. За овако добијену црну кажемо да је супстрактивна. Супстрактивним бојама називамо све боје добијене апсорпцијом.

Боје предмета обично су супстрактивне боје. Једна зелена посуда изгледа зелено зато што апсорбује све остале боје светлости, а рефлектује само зелену. На који начин ће апсорпција бити остварена зависи од молекуларног састава површине предмета, као и од светлосног зрака којим је она осветљена. За зелену посуду кажемо да је зелена уколико је осветљена белом или зеленом светлошћу. Уколико бисмо исту посуду осветлили црвеном светлошћу, онда би иста посуда изгледала црно, јер црвена светлост не садржи у себи зелену која би се могла рефлектовати са површине суда.

Све боје које се употребљавају у уметности јесу пигментне боје. Ове боје су апсорпционе те њихово мешање подлеже законима супстракције. Када се комплементарне боје, или комбинације које садрже три боје првог реда – жуту, црвену и плаву – помешају у одређеној сразмери, као резултат супстракције добија се црна боја. Аналогним мешањем призматичних обојених светлости добија се бела као резултат адитивне мешавине.

### **1.3.2. Хармонија боја**

Под хармонијом боја подразумева се узајамно деловање двеју или више боја, које се налазе у међусобној равнотежи. Иако је доживљавање хармоничног односа боја у великој мери условљено субјективним осећајем као и конкретним културним утицајима, многи теоретичари заступају мишљење да је доживљај хармоничног односа, пре свега, физиолошки условљен. Уколико извесно време посматрамо црвени квадрат, а потом затворимо очи, као паслику видећемо зелени квадрат, и обрнуто, уколико посматрамо зелени квадрат, као паслику видећемо црвени квадрат. Уколико овај експеримент изведемо и са осталим бојама, приметимо да се као паслика увек јавља комплементарна боја.

Можемо извести и други експеримент. Уколико поставимо сиви квадрат на позадину једнако светле чисте боје, сиви квадрат видећемо као обојен комплементарном бојом боје подлоге на којој је постављен. На жутом, сиво ће изгледати светло љубичасто, на наранџастом – плавосиво, на црвеном – зеленосиво, на зеленом – црвеносиво, а на

љубичастом – жутосиво. Овакво виђење објашњава се унутрашњом тежњом да се успостави равнотежа, те се може рећи да је хармоничан однос сачињен од комбинација комплементарних боја, односно да хармоничан однос успостављају оне обојене светлости чијим се спајањем добија бела светлост. Хармоничан однос могу успоставити и више боја, но и овде важи правило да тако обојене светлости спајањем дају белу светлост, односно, када је реч о пигментним бојама, да се њиховим мешањем добија неутрално сиво.

Уколико жуту, црвену и плаву доведемо у међусобну везу, добијамо хармонични акорд. Код овакве комбинације свака од употребљених боја задржава свој одређени ефекат. Хармонија боја није условљена само квалитативним односом употребљених боја, већ и квантитативним односом, као и њиховом чистотом. Квантитативни однос неопходан за успостављање хармоније боја, може се изразити пропорцијом жуто: црвено: плаво односи се као 3:6:8. Овако постављени услов налаже да се наведене три боје могу наћи у хармоничном односу једину уколико су употребљене у овој сразмери.

Оне комбинације боја које задовољавају овако постављен критеријум називамо хармоничним, док све остале називамо дисхармоничним. Успостављање хармоничног односа, међутим, не треба схватити као критеријум за утврђивање композиције боја у једном уметничком делу. У историји уметности постоји велики број дела чија композиција боја није хармонична у овако дефинисаном смислу. Реч је о томе да се наглашеном употребом једне боје, или начињеном комбинацијом две или више боја, могу остварити одређени ефекти који су у служби уметничке замисли. Отуда у разумевању уметности треба увек имати у виду да уметност није производ успостављених математичких односа. Познавање ових односа и њихових ефеката значајно је за анализу уметничких дела све дотле док се њихово успостављање не сагледа као циљ уметничког стварања.

### **1.3.3. Контраст боја**

Постизање контраста претпоставља постојање разлике између два утиска која се пореде. Када овакве разлике достигну највиши степен реч је о дијаметралном, односно поларном контрасту. У теорији боје разликује се седам основних врста контраста. То су контраст боје према боји, контраст светло-тамног, контраст топло-хладног, комплементарни контраст, симултани контраст, контраст квалитета и контраст квантитета.

#### **1.3.3.1. Контраст боје према боји**

Контраст боје према боји најједноставнији је од седам постојећих контраста боје. Овај контраст односи се на поређење чистих боја, односно боја које се налазе у најјачем интензитету своје хроматске вредности, при чему се захтева однос најмање три међусобно јасно разграничене боје. Јачина контраста боје према боји смањује се уколико се три употребљене боје прогресивно удаљавају од трију боја првог реда. У боје првог реда спадају жута, црвена и плава, док се њиховим међусобним мешањем добијају боје другог реда – наранџаста, зелена и љубичаста. Даљим мешањем боја првог реда и боја другог реда добијају се боје трећег реда. Тако се мешањем жуте и наранџасте добија



жутонаранцаста, црвене и наранцасте – црвенонаранцаста, црвене и љубичасте – црвенољубичаста, плаве и љубичасте – плавољубичаста, плаве и зелене – плавозелена, итд. Најснажнији контраст боје према боји остварује се постављањем у међусобни однос жуте, црвене и плаве. Уколико се пореде боје другог реда овај контраст је слабији, а још слабији када се пореде боје трећег реда.

### **1.3.3.2. Светло-тамни контраст**

Најјачи ликовни израз светло-тамног контраста чини однос беле и црне, док се између ове две крајности налази читав скала нијанси сивог и хроматских боја. Велики број уметничких дела своју снагу црпе управо из употребе светло-тамног контраста. Снагу овог контраста добро је увидео Каравађо, а његове слике своју драматичност дугују управо вештом употребом односа светлости и сенке. Одређене ликовне технике, какве су дрворез и бакропис, своју изражајност остварују управо употребом светло-тамног контраста.

Иако су код употребе ахроматских боја односи остварени светло-тамним контрастом од пресудне важности, светло-тамни контраст од великог је значаја и у комбиновању хроматских боја. За разумевање односа хроматских боја од нарочитог је значаја чињеница да се чисте, засићене боје међусобно разликују по светлини. Тако је чиста засићена жута изузетно светла, док употреба ове боје није погодна за остваривање тамних нијанси. Супротно жутој, засићена чиста плава је веома тамна, док су светлоплаве нијансе бледе и нејасне.

Композиција насликана уз помоћ светло-тамног контраста може се састојати од два, три или четири основна тона. Тада кажемо да оваква композиција има два, три, односно четири плана, који међусобно морају бити добро усаглашени. Сваки од ових планова унутар себе може садржати мале тоналне разлике, али оне морају бити изведене тако да се разлике међу плановима не изгубе. Уколико тонови једне композиције нису сложени по главним плановима, унутрашње јединство се губи чиме истовремено слаби и снага израза.

### **1.3.3.3. Хладно-топли контраст**

Све хроматске боје можемо поредити и по критеријуму хладно-топлог контраста. Различитим експериментима показано је да се субјективни осећај топлоте, односно хладноће, може разликовати од три до пет степени у зависности од боје зидова просторије у којој се борави. Према субјективном осећају, све хроматске боје можемо поделити на топле и хладне. По овој подели жуту, жутонаранцасту, наранцасту, црвенонаранцасту, црвену и црвенољубичасту сматрамо топлим бојама, док, жутозелену, зелену, плавозелену, плаву, плавољубичасту и љубичасту сматрамо хладним бојама. Црвенонаранцаста представља најтолију боју, док је најхладнија плавозелена.

Међутим, да ли ћемо једну боју одредити као топлу или хладну у многоме зависи од тога у односу на коју боју је посматрамо. Две боје хладно-топлог пола, црвенонаранцасту и плавозелену, увек доживљавамо као топлу, односно, хладну боју, док све остале боје одређујемо у зависности од тога да ли се налазе у контрасту топлијих или

хладнијих тонова. Тако ће црвенољубичаста, иако топла боја, деловати хладно када се нађе поред црвенонаранцасте као најтоплије боје.

Употреба топло-хладног контраста отвара различите изражајне могућности у ликовним уметностима. Хладно-топли контраст, између осталог, садржи елементе којима је могуће дочарати перспективу. Код сликања пејзажа удаљенији предмети увек делују хладније по свом хроматском изразу пошто су подложни дејству дубљих наслага ваздуха. Поред тога, овим контрастом могу се добити јако звучни ефекти који доприносе остваривању снажнијег ликовног утиска.

#### **1.3.3.4. Комплементарни контраст**

Како је претходно истакнуто, две боје називамо комплементарним уколико тако обојене светлости стапањем дају белу светлост, односно, уколико њихови пигменти мешањем дају неутралну сиву. Све боје из хроматске скале имају само по једну комплементарну боју. Комплементарним паровима називамо парове жута – љубичасто, жутонаранцасто – плавољубичасто, наранцасто – плаво, црвенонаранцасто – плавозелено, црвено – зелено, и црвенољубичасто – жутозелено.

Сваки од комплементарних парова садржи три боје првог реда, односно жуту, црвену и плаву. Тако однос жута – љубичаста можемо сагледати као жута – црвена и плава, однос плава – наранцаста, као однос плава – жута и црвена, итд.

Експериментално је показано да појава паслике и ефекат симултаности указују на склоност успостављања равнотеже комплементарним делом пара, те се код посматрања неке обојене површине препознају комплементарне боје иако оне нису присутне. Отуда се може рећи да се утисак равнотеже остварује употребом комплементарних боја у одговарајућој сразмери.

Осим тога, сваки комплементарни пар има и своје особености. Тако жута и љубичаста не само што остварују комплементарни контраст већ представљају и крајњу вредност светло-хладног контраста. Црвенонаранцаста и плавозелена истовремено представљају и крајњи степен хладно-топлог контраста, док црвена и зелена, поред тога што су комплементарни пар, као две засићене боје имају и исту светлину.

На великом броју слика рађеним у комплементарном контрасту, поред контрастних комплементарних антипода, користе се и мешавине разних нијанси комплементарних антипода, које, играјући улогу прелазних тонова, уједначују хроматско сазвучје читаве композиције. Реч је о томе да се овим прелазним тоновима две комплементарне боје спајају у једну целину.

У сликарству се комплементарне боје користе и како би се добили звучни сиви тонови. Стари мајстори су складне нијансе сивог добијали управо превлачењем комплементарних тонова преко намаза чисте боје. Поентилисти су, пак, нијансе сивог добијали постављањем чистих боја једне до друге у тачкицама, чиме се остварује ефекат њиховог оптичког мешања.

### 1.3.3.5. Симултани контраст

Под симултаним контрастом подразумева се препознавање комплементарних боја иако ове објективно нису присутне. Комплементарна боја, као последица симултаног контраста, настаје „у оку“ посматрача, а да стварно није присутна на обојеној површини.

Деловање симултаног контраста може се показати на основу једноставног експеримента. Уколико на великој, јарко обојеној површини обојимо црни квадрат а преко њега поставимо прозиран флиспапир, квадрат ћемо видети као обојен комплементарном бојом боји којом је обојена подлога. Уколико је површина обојена црвено, црни квадрат имаће зеленкасто сиви прелив, уколико је, пак, зелена, квадрат ће имати црвенкасти прелив. Експеримент можемо поновити и са осталим бојама и увек ће свака боја изазивати своју комплементарну компоненту. Исти ефекат добићемо и уколико на великој површини обојеној неком чистом бојом поставимо неутрално сиви квадрат једнаке светлине са бојом основе. И у овом случају, сваки од малих квадрата одражаваће боју комплементарну боји његове основе.

Симултани контраст, међутим, не јавља се само у комбинацији сиве и неке друге хроматске боје, већ и између две боје које не морају бити потпуно комплементарне. Када се нађу једна поред друге, свака боја утицаће на суседну њеним померањем ка комплементарном пару, тако да обе губе од своје праве пиктуралне вредности остварујући посебан утисак.

Употреба симултаног контраста може повећати динамику колорита на слици. Како симултано настала боја објективно не постоји, већ настаје „у оку“ посматрача, она ствара утисак треперења промене јачине чиме се постиже снажнији ликовни ефекат. Поред тога, симултани контраст некада може изазвати и нежељене ефекте када је његово настајање неопходно спречити. Један од начина спречавања симултаног контраста јесте и употреба боја различитих светлина, јер се наглашавањем светло-тамног контраста смањује утицај симултаног контраста.

### 1.3.3.6. Контраст квалитета

Под појмом квалитета боје подразумева се чистота, односно засићеност једне боје.<sup>6</sup> Отуда се контраст квалитета може схватити као контраст између чистих, интензивних, јарких боја и замућених боја. Максимално засићене боје добијају се призматичним разлагањем беле светлости. Посветљивањем, односно потамњивањем чистих боја добијају се боје различите чистоте.

Свака боја може се замућити на четири начина. Чиста боја може се ослабити белом, када добија хладни квалитет. Мешањем са црном, чиста боја губи своју јаркост. Засићена боја може се помешати са сивом чиме се добијају тонови једнаке, веће или мање јаркости, али мањег интензитета у односу на интензитет чисте боје. Коначно, чиста боја може се замућити и мешањем са одговарајућом комплементарном бојом.

Иако саме боје могу бити мање или више засићене, њихов доживљај засићености зависи од оствареног контраста са бојом у односу на коју се пореди. У том смислу свака боја може изгледати интензивна уколико се пореди са другим замућенијим тоном, док иста боја може деловати замућено уколико се пореди са чистијим тоном.

---

<sup>6</sup> Засићеност боје јесте квалитет који се односи на то колико је нека боја блиска свом основном тону.

### 1.3.3.7. Контрат квантитета

Контраст квантитета подразумева површински однос два или више обојена поља. Различито обојене површине остварују различите ефекте у зависности од њихове међусобне сразмере. Будући да су обојене површине у сликарским композицијама најчешће фрагментарне, тешко је утврдити тачну размеру у којој се оне налазе. Међутим, како једна уметничка композиција није резултат математичких односа, то и разумевање контраста квантитета треба доста условно схватити.

Најопштије гледано, хармоничан однос међу обојеним површинама постиже се уколико се оне налазе у размери жута: наранџаста: црвена: љубичаста: плава: зелена, као 9: 8: 6: 3: 4: 6. То значи да ће се жута и љубичаста налазити у хармоничном односу уколико су три дела површине обојена жуто а један љубичасто. Наранџаста и плава остварују хармоничан однос уколико се површине обојене овим тоновима налазе у односу 2: 1, док црвена и зелена, уколико се користе у односу 1: 1.

На овај начин организоване обојене површине одају утисак смирености. Ипак, контраст квантитета у великој је мери условљен засићеношћу боја. Уколико црвену и зелену поставимо у однос 1: 1, оне ће остварити хармоничан однос једино уколико су употребљени њихови комплементарни тонови, у супротном утисак усклађености се губи. Свакако комбиновање боја нема увек циљ постизање равнотеже, већ је често подређено основној уметничковој намери.

### 1.3.3.8. Просторни ефекат боје

Просторни ефекат боје условљен је различитим факторима. Овај ефекат може се испољити кроз светло-тамни и хладно-топли контраст, као и преко квалитета и квантитета саме боје. Осим тога, просторни ефекат може се остварити и међусобним деловањем две или више комбинованих боја.

Уколико се на црној подлози поставе једна поред друге, без размака, шест боја – жута, наранџаста, црвена, љубичаста, плава и зелена, добија се утисак да жута иступа напред, а да се љубичаста повлачи у дубину. Остале боје добијају прелазне градације између жуте и љубичасте. Међутим, уколико исти низ боја посматрамо на белој подлози, онда се просторни утисак мења. У овако оствареној ситуацији љубичаста боја иступа напред, док се жута потискује у дубину. Реч је о томе да одређена боја остварује различите просторне ефекте у односу на обојеност подлоге на којој се налази. Поред тога, самом комбинацијом боја остварују се одређени просторни ефекти. Тако, чиста боја иступа напред у односу на замућену боју исте светлине. Ипак, просторно доживљавање боје условљено је и другим оствареним контрастима. Уколико је у оствареној комбинацији боја присутан и светло-тамни или хладно-топли контраст, ефекат дубине биће промењен.

#### 1.4. Разумевање композиције у сликарству ране модерне

У оквиру више развијаних приступа унутар модерне, започело је ослобађање слике њене миметичке контроле. Већ је у раним делима импресиониста, фовиста и експресиониста најављен раскид са академском традицијом деветнаестог века. Одвајање од миметичке традиције у сликарству посебно је било подржано новим разумевањем боје. Употреба боје, али и обликовање приказаних предмета почели су да бивају сагледавани као поступци пре свега подређени успостављању одређених унутрашњих односа у слици.

Фовизам је настао као спонтани уметнички покрет уједињавањем трију уметничких група сличних схватања. То су биле група сликара окупљених у атељеу Гистава Мороа (Матис, Марке, Камоан и Манген), група из Шатуа (Вламенк, Дерен) и група из Авра (Брак, Фриез, Дифи). Ови сликари вођени револтом и револуционарним уметничким схватањима окупили су се око Матиса који је био и стуб читавог покрета.

Фовисти су као основно изражајно средство препознали боју. Како би сачували њену изворну снагу они однос боја не заснивају на принципу доминантне хармоније, како су то чинили стари мајстори, већ према закону равнотеже којим се усклађују независне силе. Како би постигли жељене односе, фовисти су изградили нов репертоар сликарских поступака који је обухватао употребу контуре, неутралног тона и колористичког знака. Увођење контуре обезбедило је снажније деловање бојених површина али и слободније дефинисање форме. Неутрални тон није требало да оствари сопствену колористичку вредност, већ да утиче на остварење колористичког интензитета других боја. Колористички знаци у облику тачака, мрља, зареза, итд., беле, црне или боје површине на којој се налазе, требало је да оживе или пригуше бојену површину. Они се крећу слободно, независно од облика унутар којег се развијају, обезбеђујући општу експресију слике.

Паралелно с фовизмом, у области северне и централне Европе развијао се експресионистички покрет. Унутар овог покрета развијана су различита уметничка истраживања вођена интересовањем за људску судбину. У радовима експресионистичких сликара дошло је до изражаја схватање по коме уметничко дело не репродукује свет, већ је оно независно дело исте вредности као и природа.<sup>7</sup> Они се интересују за друштвене проблеме, износе критику урбаног живота и индустријализације. Слику света у којем доминирају похлепа, незапосленост, мржња, духовно посрнуће, експресионисти не желе да изнесу рационално, већ ослобађањем унутрашњих импулса. Отуда они у сликарству прихватају деформисање облика које је било својеврсни пандан општој тежњи за ослобађањем унутрашњих импулса.

Посебно значајну групу унутар експресионистичког покрета представља група *Плави јахач*, коју су 1911. године у Минхену основали Кандински, Марк, Кубин и Минтер. Они своју пажњу усмеравају на изградњу чистог сликарства, истичући да уметност није потребно обликовати према природи већ према унутрашњој нужности. У каталогу своје друге изложбе они износе програмску изјаву да док природа ствара своје облике у своје сврхе, дотле уметност ствара сопствене облике у уметничке сврхе. Уметничко обликовање сагледано је као ослобађање суштине, својеврсне унутрашње конструкције, која није подударна с привидом.

У одбацивању миметичног приступа слици, у овом раном периоду, најдаље су отишли Василиј Кандински, Казимир Маљевич и Пит Мондриан. Кренувши са различитих

---

<sup>7</sup> Трифуновић, нав. д., стр. 47.

становишта ова тројица аутора поставила су себи задатак да открију средства и начела којима би било могуће осамосталити слику тако да сам њен фокус буде усмерен на унутрашњи смисао и логичку устројеност независну од спољног света.

Одбацивши предмет, Кандински (Kandinsky) је посебну пажњу посветио боји. Прихвативши став да свака боја има четири основна звука – топло, хладно, светло и тамно, и три битна кретања – од посматрача, ка посматрачу и кретање у себи, Кандински у својим композицијама успоставља односе у којима боје остварују значење независно од асоцијације на реално. Боја за Кандинског има исто симболичко значење као и звук у музици. Одбацивањем предмета, управо је боји био дат задатак да испуни слику новим садржајем који није изражен дескриптивно, већ метафорично.

У каснијој фази Кандински ће одбацили динамично кретање боје. Читава структура слике је измењена и подређена строгој композиционој шеми. Нови приступ отвориће нов систем односа између линије, површине и боје у коме је боја вазивана за одређену геометријску форму и линију. Тако је жутој одговарао троугао, црвеној квадрат, а плавој круг. Однос употребљених облика и боје одређиван је унутрашњом логиком и динамиком саме слике. Тако је круг плав када има напон као компоненту, уколико је компонента пасивна, онда је црвен, али уколико је она активна, онда је жут. Своја теоријска схватања Кандински је изразио у две значајне студије – *О духовном у уметности*, и *Тачка и линија у површини*, у којима је изнео основне принципе свог сликарства.

За разлику од Кандинског који је у својим импресијама, барем у раној фази, још увек задржао везу са спољним светом, Маљевич укида сваки природни, предметни и историјски аспект у свом сликарству. Форму, Маљевич сагледава као енергију која боји своје кретање. Када у својим сликама употреби плаву, жуту, црвену или зелену боју како би дефинисао неки облик, он заправо одређује унутрашњу енергију слике. Након *Црног квадрата на белој основи* који је први пут изложио 1915. године, Маљевич ће са развојем сопственог приступа достићи апсолутну беспредметност, остварену у слици *Бели квадрат на белом*.

Супротно Маљевичевом радикалном прекидању свих асоцијативних веза са реалним облицима, оствареном већ *Црним квадратом на белој основи*, Мондријан (Mondrian) је до укидања предметности дошао процесом дуге редукције виђеног. Прихвативши кубистички аналитички метод, светлосну организацију површине и оштру линију, Мондријан се упутио ка свођењу објеката на њихову универзалну структуру. У жељи да открије оно опште, Мондријан је кренуо управо супротним путем од кубиста који су разлагали предмет да би дошли до онога што је у њему изузетно и појединачно.

Мондријан је веровао да иза промењивих природних форми лежи непромењива, чиста реалност. Како би до ове реалности дошао, он је морао да одбаци све што је субјективно. Тек одбацивањем доживљаја и осећања отворан је пут изналажењу објективног израза реалности. Отуда своје сликарство Мондријан и одређује као реалистично, али овај појам он не користи да изрази копирање природе, нити било какав покушај да се на платну изазове илузија о неком објекту, већ управо остваривање реалности која настаје у границама ликовних средстава.

Укинувши морфологију, Мондријан боју полаже плошно, организујући је равнотежом супротности између три боје првог реда – црвене, плаве и жуте, и три ахроматске боје – црне, беле и сиве. Ахроматским бојама дата је вредност простора, док је хроматским бојама дата вредност материје. Остварене површине унапред су прорачунате, повучене линије геометријски су строге, једнако као и његов потез четком. Овако

сведеним средствима требало је, на основу контраста, опозиције и асиметрије, остварити чисте пластичне односе.

Ослободивши се миметичког приступа, уметници с почетка двадесетог века своју пажњу посветили су пре свега композицији, односно успостављеном односу посебних елемената који чине јединствену целину. Управо брижљиво обликовање ове целине, пажљиво балансирање посебних елемената који су у њу били укључени, сагледавано је као поступак који једном делу обезбеђује уметнички карактер.

### 1.4.1. Елементи композиције

Остваривање уметничке композиције претпоставља усаглашавање композицијских елемената према одговарајућим принципима које уметник прихвата. Елементи композиције у ликовним уметностима су линија, смер, пропорција, облик, текстура, валер и боја.

*Линија* представља најстарије средство уметничког изражавања. Она може бити дводимензионална, односно нацртана на равној површини, или пак тродимензионална, као нпр. линија остварена помоћу неке жице или настала на пресецима двеју површина на тродимензионалним објектима. Без обзира да ли је реч о дводимензионалној или тродимензионалној линији, она увек поседује одређен квалитет. Она може бити континуирана или испрекидана, валовита или назубљена, може бити тврда или мека, енергична или блага, итд. Захваљујући квалитету који поседује линија може остваривати различите утиске, али је њено доживљавање у великој мери условљено односом у који ступа са другим линијама или другим композицијским елементима.

*Смер* одређује положај како других ликовних елемената (линија, облик, површина), тако и оријентисаност читаве композиције. Према смеру линија може бити хоризонтална, вертикална или коса. Ове три основне оријентације могуће је препознати и у анализи облика, остварене површине или унутрашњој организацији читаве композиције. Усаглашавање ликовних елемената у једној композицији може бити подређено наглашавању одређеног смера, конфронтирању супротстављено усмерених елемената или пак њиховим довођењем у равнотежу.

*Пропорција* је ликовни елемент заснован на односу величине два или више елемената исте врсте (као што су облик, површина, валер, боја, итд.) унутар једне целине. Пропорција се често доводи у везу са усклађеношћу елемената једне композиције те су током историје уметници настојали да одреде правила идеалних пропорција. Иако се пропорције класичних композиција често наводе као узорне, утврђивање идеалних пропорција није могуће јер је њихово перципирање условљено постојећим културним контекстом.

Пропорција која се у литератури често доводи у везу са хармоничним односом је тзв. *златни пресек*. Златни пресек је однос величина у коме се мањи део унутар једне целине односи према већем делу једнако као што се већи део односи према целини. Математички се овај однос може изразити бројчаним низом у коме се креће од броја 1, који се сабира са самим собом добијајући 2, а затим се низ наставља тако што се сваки наредни број добија збиром последњег броја са претходним (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ...). Уколико би се било који број из овако начињеног низа поставио у однос са претходним бројем, добио би се приближни однос 1:1,618.

Назив *златни пресек* потиче од Леонарда да Винчија, мада је однос овако успостављених величина био познат још у античкој Грчкој. Тако је још Поликлет у скулптури *Дорифорос* изразио канон пропорција људског тела. Настојећи да оствари идеално складну људску грађу, Поликлет је све делове своје скулптуре подредио пропорцијама златног пресека. Овакав однос у деветнаестом веку препознат је као идеалан, те ће у каснијем периоду примена златног пресека бити од великог значаја не само у ликовним уметностима, већ и у дизајну.

*Облик* је ликовни елемент који одређује квалитет како самих уметничких дела (облик једне скулптуре, грађевине, или саме слике), тако и делова од којих је оно сачињено. У ликовним уметностима могуће је разликовати дводимензионалне и тродимензионалне, као и геометријске и аморфне облике. Основни геометријски дводимензионални облици су квадрат, троугао, круг и елипса, а њиховом комбинацијом могу се добити различите изведене форме. Сагласно овоме, као основне тродимензионалне облике можемо сагледати коцку, пирамиду, лопту и сферу.

*Текстура* је ликовни елемент којим се одређује квалитет неке површине. У ликовним уметностима је могуће уочити четири основне варијације текстуре, то су храпаво без сјаја, сјајно храпаво, глатко без сјаја, сјајно глатко. Употреба текстуре у ликовним уметностима има циљ да оптичким средствима дочара тактилни квалитет неке површине. Будући да су наша искуства у великој мери одређена и тактилним контактима, употреба текстуре има нарочито снажно емотивно дејство. Она може да појача или усмери одређени ефекат остварен у неком ликовном приказу, да делује симболички или асоцијативно.

Међутим, и само ликовно дело може имати своју текстуру. Она зависи од употребљених материјала, начина њихове обраде, или остварених наноса боје у сликарству. Како би се текстура саме слике разликовала од визуелно остварене текстуре на слици, користи се појам *фактуре* како би се њиме означио квалитет површине саме слике, без обзира које су текстуре на њој представљене. И фактура, једнако као и текстура, може вршити снажан утицај на примање једног уметничког дела. Као пример могу послужити Олденбургови (Oldenburg) објекти који снагу свог дејства утемељују управо у употреби овог елемента. Клас Олденбург потекао је у оквиру њујоршког поп-арта. Објекте израђене од обојеног гипса, од којих су многи представљали грубо моделоване и јарко обојене порције сладоледа, сендвиче, комаде колача, настале као својеврсна пародија артикала који се нуде у ресторанима или продавницама, Олденбург је временом заменио објектима израђеним од платна и винила, пуњених капоком. Пракса израђивања ових предимензионалних објеката временом га је довела до претварања тврђих објеката, као што је опрема за кухињу или купатило, у њихове меке верзије. Умекшани умиваоници, писаће машине, радијатори, итд., изневеривали су своју суштинску природу постајући узнемирујући коментари о вредностима савременог живота.

*Валер* је ликовни елемент којим се одређује количина осветљености једне површине. Између крајњих вредности белог – као пуне рефлексије, и црног – као потпуног одсуства светлости, могуће је уочити читаву скалу различитих валерских вредности. Према употреби валера поједине композиције можемо сврстати у два валерска кључа – дурски и молски. Дурски кључ односи се на употребу удаљених, контрастних вредности валерског спектра, док се молски кључ односи на употребу међусобно блиских, било светлих или тамних вредности. Одабир валерског кључа у великој мери условљава и



употребу *боје* као посебног ликовног елемента којим се одређује квалитет рефлектоване светлости с неке површине.

### 1.4.2. Композицијска начела

Ликовна композиција настаје као производ међусобног усклађивања композицијских елемената. Сам поступак довођења ових елемената у међусобан однос условљен је интенцијом аутора, те прихваћеном концепцијом унутрашње организације дела. Ипак, анализирајући овај поступак, могуће је уочити извешан број композицијских начела.

*Организацијски план*, представља начин довођења у однос различитих елемената. Могуће је издвојити три начина комбиновања елемената. Они могу бити идентични, тада је реч о репетицији; слични, када је реч о хармонији; или у потпуном контрасту, када је реч о дискорду.

*Репетиција* претпоставља понављање облика у простору. Реч је о појављивању идентичних облика у утврђеном просторном интервалу. Ове просторне интервале међу облицима у једној ликовној композицији, могуће је упоредити са временским интервалима унутар поетске или музичке композиције. Принцип репетиције може бити примењен на нивоу читаве композиције, али је много чешће довођење само одређених делова композиције у однос репетиције те њихово супротстављање осталим елементима ради постизања одређеног утиска.

У ликовним уметностима могуће је разликовати тачну и варирану репетицију. Тачна репетиција претпоставља доследно понављање, она се може изразити низом А, А, А, А, итд. Међутим, репетиција може бити изведена са изменом, тада говоримо о алтернацији. *Алтернација* би се могла одредити као наизменично понављање. Оваквим понављањем постиже се већа динамика, која опет зависи од саме алтернације, која може бити једноставнија или сложенија. Алтернацију можемо приказати низом А, а, А, а, А, итд., или А, В, С, а, b, c, А, В, С, а, b, c, итд. Алтернација се постиже понављањем неког елемента или односа елемената с променом једног или више својстава. Тако понављање неког елемента с променом смера, величине, текстуре, итд., представља алтернацију.

*Хармонија* представља комбинацију јединица које су на основу једног или више својстава сродне. Хармонија се може одредити као средњи интервал, односно разлика, у једној или више димензија. Тако, уколико се међу различитим јединицама може уочити сличност, било у облику, величини, боји, итд., каже се да су оне у хармоничном односу. Уколико је међу употребљеним елементима могуће уочити сличност на основу више димензија, тада се и хармоничност њиховог односа повећава.

Хармонију је могуће уочити и међу несличним елементима уколико међу њима постоји каква међусобна веза. Тако је међу несличним елементима могуће говорити о *хармонији функције*, уколико је приказане предмете на значењском плану могуће довести у какву функционалну везу (нпр. сто и столица), или хармонија може бити остварена на основу каквих асоцијација које приказани предмети остварују.

*Дискорд* представља крајњи контраст између различитих елемената. Уколико између две употребљене јединице није могуће успоставити везу на основу заједничких својстава, тада успостављени однос представља потпуни контраст, или опозицију.

Успостављање контрастних односа у уметности често изазива снажне ефекте те је његово коришћење једнако значајно колико и коришћење хармоније.

*Градација* представља такав распоред елемената у којем ред сличних или хармоничних ступњева повезује две крајности. Градација се може схватити као нарочита врста комбинације контраста и хармоније. Градацију је једноставно објаснити валерском лествицом где су бело и црно повезани непрекидним низом сивих, које према утврђеном критеријуму повезују ове две крајности. У уметности градација има нарочиту важност јер дефинише динамику кретања. У сликарству градацијом се могу остварити прелази између обојених површина, она може послужити сликару за постизање *ваздушне перспективе* како би дефинисао положај предмета у простору. Градацију смерова називамо *радијацијом*. У природи су бројни примери радијалних облика, као што су снежни кристали, цветови, морске звезде, итд., док као пример у уметности могу послужити розете.

*Разноликост контраста или интервала*, представља довођење у динамичан однос како различитих елемената композиције, тако и појединих делова унутар неког елемента. Остваривањем веће разноликости контраста и/или интервала остварује се већи просторни напон у композицији, чиме се њена привлачност, али и ефекат њеног дејства повећавају. Овај однос могуће је објаснити на примеру употребе боја. Наранџаста представља средњи тон између црвене и жуте, што значи да је интервал боје између наранџастог и црвеног, једнак интервалу између жутог и наранџастог. Овако употребљени тонови доведени су у однос градације, но уколико би се успоставио однос жуто – наранџастоцрвено – црвено, постигла би се већа разноликост.

*Јединство* представља једно од основних начела у традиционално схваћеној композицији. Још и више, у традиционалном одређењу композиција без јединства није могућа, јер се овакав однос сагледава као скуп композиција. Употребљени елементи морају бити међусобно доведени у такав однос да његов коначан утисак остварује јединственост композиције. Јединство би се могло одредити као међусобна усклађеност елемената композиције или њених делова тако да коначан исход представља једна композиција. Постизање јединства претпоставља усаглашавање остварених конфликта са доминантом, или међусобно интегрисање различитих конфликта (уколико композиција не подразумева постојање доминанте), тако да заједно чине целину која доминира над подређеним, супротстављеним деловима. *Конфликт* означава ликовни сукоб или визуелну напетост између супротстављених, контрастних елемената, било да је реч о линији, смеру, облику, просторном интервалу, текстури, валеру или боји. *Доминанта* претпоставља постојање преовлађујуће вредности. Уколико су вредности једног елемента наглашене, било акцентовањем њихове величине или понављањем, онда тај елемент, тако одређених својстава, унутар неке композиције сматрамо доминантом. Доминантан интервал или разлика у смеру, облику, површини, валеру, боји, итд., јача јединство композиције, док неједнаки интервали изазивају разноликост контраста.

## 1.5. Разумевање простора у сликарству ране модерне

Сликарски приступ који је развио Пол Сезан (Cézanne), отворио је нове путеве у разумевању композиције. Сезан је оштро критиковао губљење волумена, тежине и конструкције, којем је водило импресионистичко разумевање боје и тежња да се ухвати

игра светлости. Иако је у раној фази свој ликовни израз развијао под утицајем импресионизма, Сезан је импресионистичке поуке одлучно одбацио, усмеривши своју пажњу на конструктивне и структуралне проблеме слике. Градећи нову организацију слике, Сезан је одбацио традиционалну перспективу. У својим сликама он конструише специфичан простор који се, супротно статичној и тродимензионалној еуклидовској шупљини, развија планиметријским освајањем сликане површине. Због тога његова слика нема класичну дубину, али ни фиксирани фокус. Наместо утврђивања централне тачке посматрања, која је постојала у читавој сликарској традицији од ренесансе, Сезан предлаже нови тип посматрања света. Овај нови начин посматрања подразумевао је гледање из различитих углова и њихово повезивање у једној композицији. На тај начин Сезан је укинуо дубину у сликаном простору претварајући га у плитак рељеф.

Разлагање предмета на површине и његово свођење на основне геометријске облике – коцку, купу и ваљак, које је Сезан применио у свом ликовном поступку, даље су разрадили Кубисти. Њихова пажња није усмерена на колорит, већ управо на саму форму. Кубизам је као покрет настајао у дуготрајном истраживачком процесу окупљајући сликаре попут Пиакса (Picasso), Брака (Braque), Гриси (Gris), као и књижевнике, трговце сликама, критичаре и теоретичаре, повезане заједничким разумевањем даље перспективе уметничког развоја. Поред Сезановог приступа, на развој покрета су у великој мери утицали Сераов научни метод у грађењу слике, откриће иберијске и афричке пластике, те нова научна сазнања о простору.

Схватања која су развили Ајнштајн у теорији релативитета (1905), али и Херман Минковски у студији *Простор и време* (1908), отворила су у сликарству расправу о разумевању простора слике. Анализи простора, у савременој уметности, прилази се на основу различитих критеријума, тако је, према *својству* могуће разликовати реални и апстрактни простор, према *димензијама* простор се може поделити на дводимензионалан и тродимензионалан, док је према *структури* могуће разликовати простор форме, простор боје, простор светлости, простор материје и простор звука.<sup>8</sup>

Сугерисање дубинског простора може се остварити на више начина. Величина неке приказане фигуре може одредити разумевање њене просторне позиције. Овако остваривање дубоког простора условљено је положајем приказаних фигура у односу на остварене планове слике. Уколико се две фигуре налазе у истом плану, разлика у величини неће остварити утисак просторне удаљености, већ утисак разлике у њиховим димензијама. Низањем планова по одређеној дубинској скали остварује се илузија простора, док ступањ убедљивости ове илузије зависи од начина на који је пројекција перспективе остварена. Сам положај предмета оцењује се у односу на линију хоризонта, при чему код сликарских приказа доња линија платна означава најближе тачке, док се подизање представљених фигура у односу на њу доживљава као њихово удаљавање у простору.

Дубински простор могуће је сугерисати и преклапањем сликаних површина. Тако се фигура која у већој или мањој мери прекрива другу, доживљава као ближа. Снага овако дочараног дубоког простора остаје чак и онда када мања фигура прекрива већу. Поред тога, ближи предмети, по правилу су оштрији и јаснијих детаља у односу на удаљеније, њихова текстура је израженија, а површине су им чвршће омеђене и прецизније дефинисане. Остварене валерске вредности такође могу утицати на разумевање простора у слици. Уколико је извор светла у оствареном приказу постављен у предњи план, фигуре

---

<sup>8</sup> Исто, стр. 19.

предњег плана биће светлије, док ће са постепеним удаљавањем у равни слике постајати све тамније. Уколико је извор светлости постављен у задњем плану оствареног приказа, поредак валера биће обрнут. Распоред боја, у односу на укупну колористичку шему, такође утиче на разумевање просторних односа на слици, а о чему је претходно било речи.

Попут средњовековног сликарства које је укинуло статичан простор античке уметности и предложило вишедимензионалан и полисемичан божански простор иконе и фреске, модерно сликарство одбацило је јединствен простор ренесансног система како би изградило бројне и различите просторе.<sup>9</sup> Разумевање времена и простора засновано на Њутновим схватањима релативизираним је открићима до којих се дошло у савременој физици. Ново разумевање простора у сликарству често се кретало у смеру увођења четврте димензије којом је био идентификован однос простор-време. Простор слике постао је простор без еуклидовске равне шупљине, искривљен у различитим смеровима. Виђење света као статичне и трајно учвршћене шупљине која се може видети само из једног угла, почетком двадесетог века доведено је у питање. У намери да открију пуну истину о предмету, кубисти обилазе око њега приказујући га из различитих углова. Они уочавају различите визууре и пројекције које потом уклапају у јединствену композицију. Управо ово кретање око предмета схваћено је као увођење времена, као нове димензије слике. Дубину простора сада је требало реконструисати на основу спајања различитих тачака посматрања на површини слике, чиме је отворена нова перспектива у разумевању простора, док је дводимензионална структура слике остала очувана.

Настанак кубизма обично се везује за Пикасову слику *Госпођице из Авињона* (1907). Геометријско ломљење облика, укидање дубоког простора, представљање волумена на равnoj повшини, поставили су основне смернице новој уметности. Ослањајући се на утицај Матиса, Сезана те иберијске и афричке пластике, Пикасо ствара донекле еклектичну композицију, развијајући истовремено начело да се чак и фигура може подредити слици као целини. Фигуре су деформисане и подређене основној уметничковој замисли. Јединствена тачка гледања је одбачена, а читав приказ издељен на низ поља која се развијају у плитком простору.

Годину дана касније Брак ради своје пејзаже из Естака, којима је методологија кубизма значајно продубљена. Утицај Сезана на разумевање организације слике коју је градио Брак је очигледна. Међутим, супротно Сезану који се у свом приступу у великој мери ослања на обраду боје, Брак колорит својих студија подређује геометријској структури искошених планова који дефинишу простор слике. Остварен приказ разлаже се на основне геометријске облике раздвојене јасно дефинисаним линијама. Иако примењује извесно димензионално смањивање облика, доследно спровођење линеарне перспективе се одбацује. Обрада простора у потпуности је подређена утврђеној геометријској шеми која подразумева спајање различитих углова посматрања. Читава слика грађена је као прецизна геометријска конструкција, док је палета ограничена на употребу окер, зелених и плаво-зелених тонова. Нова схватања унутрашње организације слике развијана у оквиру кубистичких истраживања, објавиће радикалну измену дотадашњег приступа у сликарству.

Кубизам је у свом развоју прошао кроз више фаза. До 1911. године траје *аналитичка фаза*, у којој се сликани предмет ломи, отвара и разлаже на основне геометријске планове – фасете. На тај начин, предмет се смешта у плитак, готово дводимензионалан простор, губећи волумен и тежину. Супротно импресионистима,

---

<sup>9</sup> Исто, стр. 17.

кубисти плански сужавају своју палету, усмеравајући пажњу на обраду линије, површине и валер. У периоду од 1912. до 1914. године развија се *синтетичка фаза* у којој се предмет више не разлаже на мање форме од којих је сачињен, већ се трага за његовим специфичним деловима који се спајају међусобно у нову целину. Овакав поступак приближиће кубистичко сликарство готово потпуном апстраховању предмета. Према речима Лазара Трифуновића, вођени жељом да зауставе ово кретање ка апстракцији, кубисти су употребили два нова средства – типографију и колаж.<sup>10</sup> На кубистичким сликама почињу да се појављују исписана слова, комади тапета, новина, тканина и канапа, који се лепе на платно, укључујући отргнуте предмете вануметничког света у уметничку композицију. Са синтетичким кубизмом отвориће се нови путеви његовом даљем развоју. Године 1913, са Делонеовим *орфизмом* почиње да се развија усмереност ка боји, док ће касније, Озанфан и Жанере отворити пут *пуризму*, који је тежио поједностављивању пластичног језика.

## 1.6. Време у ликовном делу

Иако смо склони да слободу изражавања препознамо као предуслов уметничког стварања, интерпретативни оквири унутар којих се крећу различита читања, условљени су постојањем низа дистинктивних обележја, која су истовремено постављена и као основа за диференцијацију уметничких врста. Разлика између *tehne* и *poiesis*, постављена још у античко доба, продубљена је низом теоријских разрада којима је, током времена, учвршћивано веровање о потеби класификовања уметничких дела на основу утврђеног формалног критеријума. Наглашавање формалних одлика као кључно за дистинкцију уметничких врста, наметнуло је строга разграничења унутар простора уметничког деловања, у једнакој мери у којој су постављени оквири његовог читања, разумевања и доживљавања.<sup>11</sup>

Диференцирање уметничких врста по критеријуму простора, односно времена, први је систематски изнео Лесинг (Lessing). У студији *Лаокон или о границама сликарства и поезије* (1766), Лесинг као критеријум класификације препознаје просторно, односно временско простирање уметничког дела. Сликарство, скулптура и архитектура, у предложеном приступу, препознати су као просторне уметности, док су музика и поезија одређене као временске.

Схватање да одређене уметничке врсте претпостављају извесно време за реализацију дела, подстакло је развој става да је код њих, захваљујући специфичној структури, могуће пратити читав процес дешавања, док код оних условно одређених као „просторне“ то није могуће, већ је код њих могуће препознати само одређени тренутак. Лесинг, тако, истиче да када Хомер описује Ахилејев штит, он уствари говори како је тај штит направљен, а не како изгледа у свом финалном облику. На тај начин, како даље објашњава, Хомер читаоца ставља у један активан положај.

У уметничкој теорији, током времена развијана је склоност да се сликарство, супротно поезији и књижевности, сагледа као подесно да прикаже одређен тренутак, да укаже на одређен сегмент дешавања, али не и да предочи читав развој догађаја. Усвајање

<sup>10</sup> Исто, стр. 56.

<sup>11</sup> Више у: Ћаловић, Драган, “Визуелизација плеса“, излагање на научном скупу *Традиционална естетска култура: игра*, Центар за научна истраживања САНУ Ниш, Универзитет у Нишу, 2010.

веровања да се одређене уметничке врсте реализују у простору, а друге у времену, подстакло је учвршћивање становишта да се ток радње може успешно реализовати само унутар оних врста код којих је препознато постојање временске димензије, док се код оних које су биле одређене као „просторне“, овај ток радње може само наговестити.

Строго узевши, међутим, на основном материјалном нивоу, није могуће успоставити разлику између сликарства и поезије на основу просторно-временског критеријума.<sup>12</sup> Ова разлика последица је прихватања уверења да се поезија одвија у времену, супротно једној уметничкој слици, која се посматрачу разоткрива у тренутку. У уметничкој теорији, ово схватање засновано је на претпоставци да у примању поезије можемо поставити границу између пре и после, односно, да се значење и доживљај једне песме развија током извесног временског интервала у којем се она реализује, док се, супротно овоме, једна уметничка слика сагледава као дело које своја значења преноси у тренутку. Ипак, да бисмо једну слику потпуно доживели, да бисмо сагледали све њене унутрашње односе и разоткрили укупан значењски потенцијал који она носи, потребно је много више времена од једног тренутка.

Оно чиме и песник и сликар располажу заправо су знаци. Иако се ови знаци и начини њихове употребе међусобно разликују, они своја значења остварују тек у свести примаоца. Отуда и временски оквир једног приказа оствареног на каквој слици не треба тражити само у формалним одликама знакова од којих је она сачињена, или њиховим међусобним односима, већ у многоме и у начину читања овако оствареног приказа. Тако приказ једног дрвета можемо схватити као тренутак ухваћен сликарским потезом, али га једнако, с променом конвенције, можемо сагледати и као приказ дрвета у непрекидном протоку времена. Чак и онда када слика показује конкретан догађај, као што је на пример залазак сунца, временско трајање догађаја и даље остаје условљено начином читања, односно нашом склоношћу да временско трајање приказаног дешавања ставимо у одговарајуће оквире и на њих применимо одређене конвенције.

Супротно Лесинговом приступу, Мајкл Фрид (Fried), анализирајући модерну уметност, наглашава управо временску димензију „просторних“ уметности. У тексту „Art and Objecthood“ (1967), Фрид објашњава да задатак модерне уметности јесте да посматрача изведе изван свакодневне темпоралности, те да га премести у нарочито стање пре реалног времена.<sup>13</sup> На тај начин Фрид јасно указује на конвенцијску одређеност разумевања времена у једном уметничком делу.

Почев од краја деветнаестог века, како је Стефан Керн (Kern) показао у *The Culture of Time and Space* (1983, 2003), човеково перципирање и разумевање времена драматично се променило. Револуционарно промишљање времена нарочито је било подстакнуто развојем историје и психологије у двадесетом веку, као и теоријама Хенрија Бергсона, Алберта Ајнштајна и других. Комплексно разумевање времена одразило се и на развој уметности. Ово још увек није значило да су постојећа „ограничења“ сликарства и поезије нестала, али су она била трансформисана у предмете истраживања, као и у средства за проширење могућности уметничког израза.

Током деветнаестог века многи уметници поставили су питање на који начин се искуства у раду са одређеним уметничким медијем могу пренети у рад са неким другим. Између осталог, ово интересовање односило се и на занимање за временску димензију у

<sup>12</sup> Уп. Wallenstein, Sven-Olov, “Space, time and the artist: rewriting the Laocoon“, *Journal of Aesthetics & Culture*, Oxford, Vol. 2, 2010.

<sup>13</sup> Fried, “Art and Objecthood”, стр. 148.

сликарству, или пак на могућност да се путем слике дочара одређен звук. Истраживања о могућностима интерпретације плеса и музике у визуелним уметностима само су део овог ширег интересовања које је настављено током двадесетог века. Најпре је пажња била усмеравана на само приказивања плеса, који је често могао имати и симболичко значење, да би се касније ово интересовање све више кретало ка истраживању могућности интерпретације емоција које се путем плеса преносе.

Интересовање за плес и музику у ликовној уметности могу се пратити још од њених најранијих дана. Један од најстаријих приказа плеса представљају цртежи у Адаури на Сицилији, названи *Ритуални плес*. Фигуре изведене једноставном линијом повезане су у својеврсну арабеску ефектног визуелног ритма, који у очима посматрача дочарава покрет плесача.

Код модерних уметника, интересовање за плес нарочито је изражено код Анрија Матиса. Током читавог свог живота Матис се враћао тематици плеса. Користећи искуства примитивне уметности, стварао је сирову енергију и динамизам који препознајемо како у његовим сликама тако и у колажима из каснијег периода. Ова сирова енергија можда је најснажније изражена у слици *Плес* (1909-1910.) на којој је приказао пет фигура које у заносу игре формирају круг. Наге, с црном косом која им се спушта до рамена, приказане фигуре откривају нарочиту блискост преносећи утисак безбрижне игре.

Своје плесаче Матис измешта у крајње редукован простор. Перспектива је тек назначена увођењем два плана. Зеленим тоновима омеђена ивица у доњем делу платна сугерише чврсто постављено тло на којем се плес изводи. Осећај дубине остварен је увођењем контраста између плавих тонова који доминирају у горњем делу слике и смеђих тонова тела плесача. Овакав приступ у обради простора препознајемо и у сликама *Разговор* (1911), те *Портрет госпође Матис* (1912). Скученост простора у који је смештена госпођа Матис одаје утисак готово нужног излажења фигуре из дводимензионалног платна у простор посматрача. Супротно овоме, плитак простор плаве собе у слици *Разговор*, продубљен је зеленим и смеђим тоновима којима је дочаран призор екстеријера, смањујући на тај начин остварену напетост скучених фигура.

Међутим, у *Плесу* простор делује много отвореније. Утисак скучености овде потпуно изостаје, а бескрајна дубина плаветнила оставља довољно простора за слободан покрет фигура које плешу. Оне, за разлику од госпође Матис, не излазе из дводимензионалног простора платна, већ положајима тела продубљују простор у којем се налазе. Ово слободно кретање унутар простора слике посебно је наглашено централном фигуром предњег плана, која слободно урања у круг, као и утиском неспутаног покрета којим се фигуре крећу. Још један детаљ који упућује на неомеђеност простора слике јесте и прекинут круг између централне фигуре предњег плана и фигуре у левом делу платна. Растављене шаке сугеришу максималну напетост круга у којем се плесачи налазе, али не напетост изазвану скученошћу простора, какву препознајемо у слици *Разговор*, већ напетост изазвану могућношћу неограниченог ширења круга у неомеђеном простору у контрасту са реалним могућностима телесног уоквирења круга.

Као основни елемент у дефинисању простора Матис користи линију фигура. Овакав поступак можемо донекле упоредити са поступком примењеним у слици *Црвени атеље* из 1911. године. Уједначени црвени тон просторије превасходно је у функцији обједињавања композиције, док је његова улога у дефинисању простора сасвим неутрална. Ипак, црвени атеље иако омеђен није скучен, попут оног у слици *Портрет госпође Матис*. Он не успоставља ни контраст између плитког унутрашњег простора и отвореног

екстеријера, како је то учињено у сликама *Разговор* или *Црвени сто за ручавање* (1908). Линијом и сведеним колоритом простор је потпуно заокружен, он је испуњен ваздухом и својеврсним миром. Ипак, супротно затвореном простору *Црвеног атељеа* који одаје утисак спокоја, истим редукованим елементима, простор у слици *Плес* остаје узнемирујуће неограничен претварајући плаветнило неба у хипнотишући бездан на чијој ивици се плес одиграва.

У интервјуу за *Les Nouvelles* од 12. априла 1909. године, Матис истиче да је у *Плесу* поједностављеним средствима требало дочарати пет фигура које у готово екстатичном заносу плешу на врху каквог брежуљка под отвореним небом.<sup>14</sup> Међутим, без овог објашњења, самим посматрањем платна, било би готово немогуће са сигурношћу утврдити конфигурацију простора у којем се плес одвија. Неправилно омеђена зелена површина у доњем делу платна једнако може да представља и травом обрасли брежуљак који се уздиже под отвореним небом, али и бреговиту обалу какве реке или језера. Поред тога, зелена и плава површина су у таквом односу да би било тешко прецизирати да ли је тло уздигнуто, или се стрмо спушта према води каквог језера, или је можда реч о травом обраслој литици, или обали неке равничарске реке. Контрастирање плавих и зелених тонова у приказивању обале, препознајемо и у другим Матисовим радовима из овог периода, какви су *Купачице са корњачом* (1908), или слика *Боћари* (1908). Плава подлога динамичним потезима успешно дочарава кретање воде и у слици *Купач* из 1909. године. Ипак, у *Плесу* ова динамика изостаје. Статичност плаве донекле је у функцији наглашавања динамике покрета фигура, али и мистификације простора у којем се плес одвија. Већ ова неодређеност уноси извесну асоцијативну динамику. Готово колажна обрада зелене и плаве површине, своју статичност, на ликовном плану, замењује живом динамиком остварених значењских потенцијала. Нагост фигура, с једне стране, може нас упутити на претпоставку да је реч о купачицама које уживајући у дану плешу на обали. Ипак, ми више не можемо видети другу обалу какав је случај са сликом *Купачице са корњачом*, или направити јасну разлику између воде и неба, као у слици *Боћари*. Отуда и без ауторовог објашњења плава површина може бити схваћена и као небо. Неодређеност, међутим, постаје још јача уколико се осврнемо на слику *Музика* (1910). Пет нагих фигура налази се у истом простору у којем и фигуре *Плеса*. Зелена површина и на овој слици могла би да представља бреговиту, травом обраслу литицу изнад које се уздиже отворено небо, али једнако је можемо сагледати и као зелену обалу какве реке или језера. И управо у овој слици, асоцијативна динамика постигнута непрецизним дефинисањем простора, у контрасту са статичношћу фигура, долази још снажније до изражаја. Захваљујући овоме, Матис једнако у *Музици*, као и у *Плесу* остварује извесну значењску игру, чиме је, а кроз успостављање једне структуре отворене за читав низ значења, и сама временска димензија слике продубљена.

Дочарати проток времена и звука представља свакако један од највећих изазова у сликарству. Ипак, када је реч о приказима плеса, онда се овакав захтев поставља као неизоставан. Приказати плес не значи представити фигуре у заустављеном покрету, већ ухватити онај моменат унутар којег је могуће оживети сву динамику кретања. Једино на тај начин, овако остварен уметнички приказ може добити сву пуноћу и логичку заокруженост.

Говорећи о простору, већ смо указали на извесну асоцијативну динамику коју је могуће препознати у слици *Плес*. Исту стратегију Матис користи како би дочарао проток

---

<sup>14</sup> Néret, *Henri Matisse*, стр. 63.



времена, па и саму музику којом је плес праћен. Ипак, остваривању ове асоцијативне динамике, Матис не прилази на симболичком плану, већ редукованом употребом изражајних елемената и дестабилизацијом приказаних фигура. Немогућност датирања, па чак ни утврђивања доба дана или ноћи у којем се плес одвија, наглашава неопходност његовог сагледавања унутар посебног временског оквира, дефинисаног уметничком имагинацијом.

Стварност коју Матис приказује не треба тражити у емпиријској реалности. Лишене готово сваке сенке, приказане фигуре осветљене су тек у назнакама из различитих углова. Крајње лева фигура, лева фигура горњег плана, као и крајње десна фигура осветљене су с лева. Ово примећујемо како у коришћењу тамнијих тонова у обради тела, тако и у осликавању косе. Супротно њима, светлост на десну фигуру горњег плана пада из горњег десног угла, док је централна фигура доњег плана равномерно осветљена одозго. Неуједначено осветљење, као и одсуство сваке сенке коју би ове фигуре оставиле на тлу по којем плешу, ствара утисак готово митског простора, ослобођеног било каквих физичких законитости.

Митску димензију простора, у који Матис смешта своје плесаче, наглашава како универзалност теме, тако и немогућност датирања самог дешавања. Наге фигуре, представљене у цикличном кретању, ослобођене су сваког показатеља историјског контекста у којем су смештене. Плес који Матис приказује није плес неке одређене епохе, већ плес као универзална манифестација радости живљења. У том смислу утврђивање временског тренутка Матисовог *Плеса* остаје још мање могућ, него што је утврђивање места на којем се одвија. То није тренутак неког конкретног дешавања одређеног својим временским трајањем, већ самог плеса као дешавања које можемо пратити кроз читаву људску историју.

Захваљујући постигнутој динамици у приказивању фигура, као и у односу фигура и простора у којем су смештене, плес који Матис приказује добија једно снажно динамичко својство. Он није заустављен у времену, већ много пре, својим одвијањем указује на неповратан проток времена. Циклично кретање Матисових плесача као да нема ни почетка ни краја. Ни једним детаљем Матис не наговештава да ће се плес окончати. То није плес одређен неким добом дана, он не почиње и не завршава се ни с јутром ни с вечери. То није ни плес одређен трајањем неке светковине. То је плес покренут самим музичким заносом и оном исконском човековом потребом да кроз покрет изрази своја осећања. Отуда посматрајући циклично постављене фигуре посматрач и не стиче утисак заустављености тренутка или коначности плеса који се у овој Матисовој слици одвија. Он чак не може утврдити ни тренутак када је плес започет, као да је одувек био ту, и као да ће трајати докле год у човеку буде постојала потреба да се кроз плес изрази.

Одељујући приказ плеса од свакодневног разумевања темпоралности, Матис својој слици *Плес* даје извесну временску аутономију. Ову аутономију могли бисмо схватити као претпоставку постојања посебног времена ликовног дела на које се закони „реалног времена“ не морају нужно односити. На плану књижевности још је Виктор Школовски указао да је разумевање времена у књижевном делу резултат конвенција, односно, да се закони времена у књижевном делу не подудару са законима времена у „реалном животу“. Прихватање концепта конвенцијског разумевања времена у уметничком делу не можемо везати само за књижевност. Развој савремене уметности показује да су различити приступи у обради времена једнако присутни и у ликовним уметностима. У кубизму сликари спајају различите тачке посматрања на површини слике, уводећи време-простор

као нову димензију. Реч је о појму који је почетком двадесетог века заокупљао пажњу уметника, критичара, научника и теоретичара. Укидање јединственог угла посматрања већ је било најављено у претходним уметничким праксама, међутим са кружењем погледа око предмета, у кубизму, долази до његовог разлагања, те трансформисања самог простора унутар којег се налази. Неподударност између система слике и система посматрача последица је става да сваки систем има сопствено време и сопствени простор, који су, попут Ајнштајна у физици, кубисти усвојили у сликарству. У футуризму, кубистички поступак кружења око предмета замењује се активирањем унутрашње енергије предмета, његовим убрзавањем, умножавањем и деформисањем у простору. Делови једног предмета стапају се са другим, преплићу и прожимају, управо захваљујући тенденцији да се динамизам спољњег света унесе и у сликарство. У концептуализму уметност више није схваћена као визуелно опажање и стварање предмета, већ као намера и одлука, као дематеријализована идеја иза које остају документарни трагови. Уместо готовог уметничког дела предложен је процес, а у средиште постављен елемент времена. Временска димензија кључна је и за минималну уметност која се отвара за једну игру присуства и одсуства трансформишући посматрање дела, пре свега, у временски догађај. Увођење временске димензије, у ликовним уметностима, добија посебно на значају у читавом низу уметничких приступа развијаних у другој половини двадесетог века.

Стејси Бартон (Burton) у тексту „Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative“ указује да дубље разумевање времена и наратива у књижевности не може а да не узме у обзир чињеницу да је перцепција времена индивидуална и да зависи од случаја до случаја, како унутар једног књижевног текста, тако и међу различитим текстовима.<sup>15</sup> Овакво схватање могли бисмо пренети и на ликовне уметности. Ликовни текст данас смо спремни да посматрамо као отворену структуру превасходно окренуту продуковању нових значења, те у том смислу и успостављању различитих, често супротстављених, приступа у разумевању постављених просторно-временских односа. Оно са чиме се читалац једног ликовног дела сусреће јесу знаци, који тек у процесу читања остварују своја значења. Ово једнако важи и за разумевање времена једног уметничког дела. Прихватање претпоставке да „просторне“ уметности приказују одређен тренутак, значило би радикално негирање многозначности уметничког текста, што даље претпоставља наметање снажније конвенционализованих знакова, много ближих науци него уметности.

Поред тога, развој савремене теорије показао је да је једнодимензионално разумевање времена неприхватљиво, а ови ставови потом су пренети и у област уметничког стваралаштва. Отуда једном уметничком делу не можемо а да не припишемо извесну просторно-временску аутономију, и то како у односу на вануметничку стварност, тако и у односу на остала уметничка дела. Притом, ово не подразумева само прихватање става да се у једном роману могу описати године, па и деценије, већ и да се трајање једног приказаног „тренутка“ може протезати на читава столећа.

Конечно, развој ликовних уметности у двадесетом веку показао је да Лесингова подела на „просторне“ и „временске“ уметности тешко може остати прихватљива. С једне стране оваква подела обезвређена је афирмацијом временске димензије у ликовним уметностима, док је, истовремено, с друге стране можемо сматрати непогодном и из разлога што су поједина дела ликовне уметности у потпуности напустила „просторност“ у оном значењу у којем Лесинг употребљава овај термин. Још се шездесетих година

---

<sup>15</sup> Burton, „Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative: Writing 'the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute'“, стр. 6.

двадесетог века, са појавом концептуалне уметности, у ликовним уметностима показало да простор уметничког дела више не може бити одређен на темељу његових материјалних својстава.

Развој савремене уметничке теорије и праксе показао је да разумевање односа између прошлости, садашњости и будућности, како у самом уметничком делу, тако и у односу између уметничког дела и „свакодневног искуства“, не може бити одређено својствима медија у којем је то дело изведено. То свакако значи да ни Лесингова подела уметничких врста на „просторне“, односно „временске“, из данашње перспективе, не може послужити као полазиште за перципирање просторно-временских односа у уметничком делу. Разумевање временског оквира једног уметничког дела, показало се много сложенијим од разумевања његових материјалних одлика. Измена парадигме отвара могућност новог читања уметничких дела. Захваљујући одбацивању претпоставке о материјалним ограничењима, анализа саме визуелизације и могућности њене интерпретације, намећу се као основни поступак у потпунијем сагледавању могућности утврђивања временских оквира у сликарству.

## 1.7. Апстрактно сликарство

Апстрактно сликарство поставило је пред публику захтев да уметничко дело посматра ван сваког односа са вануметничким призорима, јер апстрактна слика није апстрахована ни из какве реалности, већ представља чисто, „конкретно“ уметничко дело. Оно што је од посматрача захтевано јесте да своју пажњу усмери према успостављеним односима међу елементима слике, те и да свој доживљај слике изгради на основу успостављених односа у слици као самосталној целини.

Креатање ка апстракцији у првој половини двадесетог века, препознаје се код великог броја европских уметника који су истраживању односа елемената слике прилазили са различитих позиција. Цезар Домела (Domela) у својим радовима истражује однос строгих геометријских форми на којима је у то време радио Мондриан са наглашавањем доминације косих линија. Аугуст Хербин (Herbin) композицију организује као однос строгих геометријских форми на којима примењује плошну употребу чистих боја. Жан Горин (Gorin) своје слике и рељефе развија на трагу Мондрианових истраживања, испитујући осећај просторности остварен односом хоризонталних и вертикалних линија и обојених правоугаоних поља. У оквиру надреалистичког покрета Хуан Миро (Miró) развија стил којим се приближава апстрактном сликарству мада он никада не раскида у потпуности везу с предметом. Током Другог светског рата Миро ради гвашеве малог формата под називом *Сазвежђа*, у којима остварује сложене односе бојених облика снажног лирског карактера. Ови радови 1945. године били су изложени у Њујорку, а њихова колористичка снага и јединствена организација простора платна утицали су на појаву америчког апстрактног експресионизма. Шездесетих година двадесетог века Миро ће се највише приближити апстрактном сликарству стварајући композиције изразите визуелне снаге у којима ослобођеној боји конфронтира једнако слободне облике, али и даље не напуштајући везу с предметом који посматра.

Тридесетих година двадесетог века америчко експериментално сликарство било је претежно везано за геометријску апстракцију. Многи истакнути представници кубизма и геометријске апстракције с ширењем нацизма у Европи, емигрирали су у Америку. Међу

уметницима који су се нашли у Америци био је и Пит Мондриан, свакако један од најзанчајнијих представника геометријске апстракције. Ипак, амерички сензибилитет много је више погодовао развоју апстрактног експресионизма. Централна личност америчког апстрактног експресионизма био је Вилијам Де Кунинг ( de Kooning), који у својим радовима балансира између апстракције и фигурације. Динамичним покретом, пастуозном бојом и деформисаним облицима, Де Кунинг готово до саме крајности конфронтира супротстављене силе у својим композицијама.

За разлику од Де Кунинга, Марк Ротко (Rothko) на својим платнима ослобађа боју подређујући јој читаву површину слике. Има се утисак да је овим ослобађањем боја до те мере постала неухватљива да се никаквом интервенцијом она више не може спутати. Чак ни увођење тврдих геометријских линија, попут оних на слици *Бр. 18* (1952) не успева да наруши њено слободно кретање. И велики неправилни обојени правоугаоници, и издубљени правоугаоници или U-облици, више представљају реминисценције некадашњих облика разорених дејством боје, него што уоквирују њено простирање.

Супротно уметничким праксама настајалим на темељу Полоковог акционизма, шездесетих година развијана је пракса редефинисања композиције унутар самог сликарског медијума. Године 1961, у Музеју Гугенхајм у Њујорку, одржана је изложба која је указала на постојање струје у америчком савременом сликарству која је кренула другим путем у односу на онај који су зацртали апстрактни експресионисти. Сликари који су се кретали у овом смеру тежили су стварању представе која би се пре могла схватити као симбол, него као одраз или имитација нечега у природи. Они одбацују експресионистичко наглашавање индивидуалног геста, тежећи чистом, апстрактном сликарству. Одбацујући приступ који су апстрактни експресионисти развијали, многи амерички аутори почињу да траже нове путеве.

*Сликари оштрих ивица* раде у широким, плошним обојеним површинама омеђеним прецизно оцртаним ивицама. За разлику од геометријске апстракције, *сликарство оштрих ивица* тежи тоталном јединству у којем нема предњег и задњег плана. Године 1966. Лоренс Аловеј (Alloway) за Музеј Гугенхајм у Њујорку организује изложбу на којој су приказани нови приступи у апстрактном сликарству, обједињени називом *системско сликарство*. Овим изразом обухваћени су радови уметника који на својим сликама варирају једну тему, попут Кенета Ноланда (Noland) који између 1955. и 1962. године слика кругове – круг или серију концентричних кругова тачно центрираних на квадратном платну, да би око 1963. године почео да истражује односе остварене најпре јајоликим облицима постављеним изнад центра платна, а потом и прецизно осликаним, најпре симетричним а потом и асиметричним, шевронима који почињу у горњим угловима и спуштају се до центра доње ивице платна (карактеристичан знак „V“), Пола Филија (Feeley) који слика четворолиставе, и Рајнхарта (Reinhardt) који слика крстове, као и на слике које се састоје од једног обојеног поља, или на групе теквих слика.

У оквиру различитих приступа у америчком апстрактном сликарству шездесетих година, које Арнасон означава обједињујућим називом *сликарство обојеног поља*, свакако би требало истаћи рад Мориса Луиса (Louis), који течну боју наноси на незатегнуто платно стварајући обојене „велове“, састављене од групе неправилно обојених облика. Око 1960-1962. године, Луј користи дуге, паралелне траке чисте боје, које распоређује једну крај друге, задржавајући јасне, али благе ивице које се међусобно прожимају. Елсворт Кели (Kelly), који је током педесетих година био један од водећих сликара сликарства оштрих ивица, супротстављајући на својим платнима велике, светле, благо

неправилне облике правоугаоним површинама боје, током шездесетих година окреће се потпуније симетричним облицима – правоугаоним, као и спљоштеним овалима. Истовремено његову пажњу све више привлаче истраживања колористичких односа, примењујући на својим платнима правилно обојене правоугаонике распоређене слично табеларном прегледу боја.

Током шездесетих година многи аутори експериментишу са неконвенционално обликованим платнима.<sup>16</sup> Традиционални сликарски формати били су одбачени, а управо овај поступак био је сагледаван као суштински показатељ једног новог својства слике, а то је да, заправо, не буде *слика*.<sup>17</sup> Платно престаје да буде „прозор у други свет“, трансформишући се у својеврстни слика-објект, који је могао да поприми било који облик. Иако одступање од правоугаоног облика слике није новина у сликарству, супротно ранијим праксама када је неконвенционални облик био подређиван архитектури или потребама иконостаса, на пример, одбацивање правоугаоног облика, шездесетих година, било је подстакнуто потешком реализације саме слике, а не њеним уклапањем у ентеријер.

## 1.8. Поп-арт

Поп-арт је средином педесетих година двадесетог века рођен у Великој Британији. Ипак, највећи подстицај добио је шездесетих година у Сједињеним Државама, пре свега на њујоршкој уметничкој сцени, где је неколицина уметника, независно један од другог, инспирацију за свој рад почело да тражи у култури потрошачког друштва. Као најзначајнија имена америчког поп-арта, свакако би требало издвојити Ендија Ворхола (Warhol), Роја Лихтенштајна (Lichtenstein), Тома Веселмана (Wesselmann), Џемса Розенквиста (Rosenquist) и Класа Олденбурга (Oldenburg). Враћањем објекту, ови уметници супротставили су се апстрактном експресионизму, који је крајем четрдесетих и почетком педесетих година доминирао сликарством у Сједињеним Државама.

Најзначајнији сликар за стварање америчког поп-арт речника био је Роберт Раушенберг (Rauschenberg). Године 1955, Раушенберг је у галерији Еган изложио комбиноване слике у чијој изради се ослањао на технику колажа, инкорпорирајући у слику фотографије, исечке из новина или графике. Ипак, из овог периода потиче и једно много смелије решење. Реч је о раду *Постеља* (1955), који се састојао од јастука и јоргана испрсканих бојом у маниру апстрактног експресионизма. Боју Раушенберг користи као важан елемент у обједињавању композиције. Он у својим радовима настоји да оствари складну целину комбинујући разнородне елементе, ослањајући се при том и на искуства апстрактног експресионизма из којег је и сам потекао.

У исто време кад и Раушенберг, на њујоршкој сцени појавио се и Џаспер Џонс (Johns), аутор који је својим револуционарним приступом значајно утицао на формирање америчког поп-арта. У то време Џонс у енкаустици израђује слике мета и америчке заставе. Он посматраном објекту приступа с потпуном неутралношћу, претварајући своје слике у цитате добро познатих објеката. Поред слика, Џонс израђује и изванредан број скулптура којима проблематизује свакодневни предмет. Он у бронзи ствара скулптуре за које као модел користи конзерве од пива, или пак конзерву пуну сликарских четкица.

<sup>16</sup> Посебно треба истаћи Френка Стелу (Stella), Нила Вилијамса (Williams), Чарлса Хинмана (Hinman), Свена Лукина (Lukin) и Ричарда Смита (Smith).

<sup>17</sup> Клоц, *Уметност у XX веку*, стр. 48.

Према Арнасоновим речима, прецизније од иједног другог сликара Рој Лихтенштајн дефинисао је основне премисе поп-арта.<sup>18</sup> Он на својим сликама приказује увећане партије из стрипова и огласа, при чему се посебно интересује за приказе акције и сентименталне романсе. Преузете делове Лихтенштајн верно преноси на платно уљаним или акрилним бојама, ослањајући се на ограничен колорит и прецизан цртеж. Служећи се стрип техником све до штампарских мрља, Лихтенштајн, попут Џонса, али и Веселмана, Розенквиста и Ворхола, остваривању приказа прилази имперсонално, заузимајући неутралну позицију.

Савремени графички и индустријски дизајн, постери, телевизијске рекламе, новинске фотографије, били су материјал који је прожимао интересовања америчких поп-арт уметника, претварајући њихову уметност у својеврстно сведочанство урбаног начина живљења. Том Веселман ослањајући се на телевизијске рекламе и високотиражне часописе ствара урбани амбијент, који комбинацијом различитих елемената преузетих из свакодневног живота претвара у илузију стварног. Исечке стварности комбинује и Џемс Розенквист интерпретирајући разумевање стварности као скуп медијских цитата.

Свакако један од најугицајнијих америчких поп-арт уметника био је Енди Ворхол. Попут Веселмана и Розенквиста, он у својим сликама користи цитате преузете из свакодневног живота које доследно понавља одбацујући било какав лични коментар. Он верно презентира боце кока-коле и брилове супе у конзерви, интерпретирајући производе масовне потрошње као оне елементе који битно одређују стварност савременог човека. Ове слике могле би се схватити као актуелизована мртва природа коју више не чине чиније с воћем и вазе с цвећем, нити пак предмети симболичког значења, већ управо серијално понављани производи индустријског друштва.

Са оваквих приказа Ворхол прелази на испитивање савременог америчког фолклорног хероја. На тај начин он обнавља вишевековну сликарску праксу визуелизације мита, али наместо античких и хришћанских јунака, на његовим сликама појављују се јунаци масовних медија, попут Елвиса Прислија, Елизабет Тејлор, Мерлин Монро, Мао Цетунга, итд.

Средином шездесетих година Ворхол у својим сликама користи сцене разарања и великих несрећа преузете из дневних новина. Доследно увећавајући новинске фотографије на својим платнима, Ворхол указује да је то стварност каквом је ми видимо и према којој смо постали равнодушни. Настојећи да доследно пренесе стварност, Ворхол се крајем шездесетих година окреће филму у којем користи технику понављања, већ разрађену у сликама из претходног периода.

Цитате свакодневног у свом раду користи и Клас Олденбург. Поред објеката израђених од обојеног гипса, а касније и од платна и винила пуњених капоком, којима масовно произведене предмете своди на њихову форму, одузимајући им сваку утилитарност, а тиме и смисао, Олденбург ради нацрте споменика који представљају преузете предимензиониране предмете, попут ољуштене банане за Тајмс сквер, даске за пеглање за East Side, штисаљке у Филаделфији или печата у Кливленду, који у урбани амбијент уносе узнемирујуће коментаре о преминацији баналног у савременом животу.

Стратегију репродуковања користи и Едвард Кинхолз (Kienholz). У радовима попут *Бифеа* (1965) који представља својеврстну интерпретацију организовања слободног времена, *Чекања* (1965) у којем приказује старицу смештену усред онога што је за живота стекла, или *Државне болнице* (1964-66) који представља конструкцију болнице с

---

<sup>18</sup> Arnason, *Istorija moderne umetnosti*, стр. 582.

менталним болесником и представом коју он има о себи самом, Кинхолз ствара амбијенте у којима износи критику савременог живота.

Коришћењем цитата свакодневице поп-арт се у Сједињеним Државама развијао као враћање објекту. Уметник постаје хроничар свакодневног живота. Он указује на сву баналност којој је човек индустријског друштва подлегао. Чувено Гогеново питање *Ко смо, одакле долазимо и куда идемо?* готово да проналази свој одговор у деперсонализованим приказима америчког поп-арта. Конзумеризам, потчињеност свакодневној рутини, прихватање индустријских матрица представљају одредиште до којег смо стигли. То је свет у коме живимо, указују попартисти, али то је и слика нашег разумевања и доживљавања света, наших тежњи, нашег система вредности.

## 1.9. Изван модерне

Током раних седамдесетих година двадесетог века, према речима Хајнрика Клоца, показало се да је „врх копља“ авангарде отупео, а захтев да се аутономно уметничко дело преведе у живот, био је одбачен.<sup>19</sup> Тежња да се уметност изједначи са животом била је протумачена као отварање перспективе која неминовно води одустајању од саме уметности. Фикционалност сада је сагледана као битно одређење уметности од којег се не сме одустати. Одбацивањем пута на којем се уметност нашла у модерни, постмодерна се окреће оним ауторима који нису одустали од предметности, тражећи у њиховом делу подстицаје за утврђивање новог тока даљег развоја. У том смислу нарочит значај добијају касни Пикасо, касни Де Кирико, Франсис Пикабија и Макс Бекман.

Ово *враћање* с циљем да се пронађу нови путеви било је потакнуто жељом да се путем уметности живот „приповеда“, а не да се уметност с животом изједначи. На тај начин наративност поново постаје актуелизована. Уметност постаје велико откривање. Обнова фикције значила је показивање, путем уметности да фикција постоји и да она јесте нешто у шта се верује.

Шездесетих година двадесетог века Карл Хорст Хедике креће супротним путем од оног којим се кретало сликарство модерне. Он креће од геометријских облика искуствене стварности које уноси у своје слике. Он свој поглед усмерава на геометријске „композиције“ неонских реклама, на рефлектоване геометријске облике који чине део свакодневног искуства. Исходиште којем је водио конструктивизам постао је полазна тачка враћања на предметност.

Овим путем креће се и Бернд Цимер (Zimmer) трансформишући готово апстрактне композиције у пејзаж. На платнима великог формата Цимер слика житна поља и поља уљане репице организујући читаву слику у готово апстрактну композицију којој супротставља узан појас плавог неба, смештен у горњи део платна, који открива субверзију оваквог поступка. Модернистичка стратегија апстраховања, у постмодерни замењена је кретањем од беспредметности ка предмету. Међутим ово враћање није било остварено кроз радикално одбацивање искуства модерне, већ кроз поступно „раћање“ предмета из апстракције. Цимерове слике у сталном су стању напетости између апстракције и предметног. Оне истовремено могу бити опажене као пејзажи, али и као апстрактне композиције.

---

<sup>19</sup> Клоц, нав. д., стр. 63.

Током седамдесетих година двадесетог века тежња ка представљању кретала се у смеру прихватања фигуративне нарације која исходиште не налази у природи, већ у цитирању, односно култивисаном коришћењу остварених решења. Одбацујући императив трагања за *новим*, уметност седамдесетих година доводи у сумњу идеју напретка оличену у различитим друштвеним системима и одговарајућим културама. Стилски еклектицизам и номадизам цитирања, карактеристични за трансавангарду, остварење индивидуалности препознају у слободи баратања преузетим фрагментима из историје уметности. Сандро Кија (Chia) свој рад базира на коришћењу различитих ликовних приступа већ развијених у делима Пикаса, Сезана, Шагала, Де Кирика, итд., промовишући идеју о уметности која коначно задовољство налази у ослобађању тираније новине.<sup>20</sup> Овакав приступ развија и Франческо Клементе (Clemente) који постепено прелази с једног стила на други, ослањајући се на употребу стереотипова, референци и стилизација којима се уметност приближила успостављеном систему конвенција.

Трансавангарда сликарске стилове сагледава као *нађене предмете*, измештене из својих семантичких полазишта. Њиховим претварањем у својеврстни редимејд чија се посебност прочишћава током обраде ликовног дела, како истиче Акиле Бонито Олива, уметницима је омогућено понављање и укрштање непомирљивих референци.<sup>21</sup>

Враћање фигурацији отворило је простор развоју стратегије симулације у ликовним уметностима током осамдесетих и деведесетих година двадесетог века. Симулационизам, као теоријска и уметничка тенденција постмодерне, полази од претпоставке да је разумевање реалности условљено моделима приказивања развијеним у масовним медијима. Савремено разумевање симулације битно је условљено Бодријаровим теоријским разрадама. Жан Бодријар (Baudrillard) указао је на губљење разлике између стварног и привида. Укидањем свих референцијала, односно њиховим вештачким „васкрсавањем“ у системима знакова, започиње ера симулација. Ову еру Бодријар смешта у неки простор чија закривљеност не припада ни стварном ни истини. Симулацију, Бодријар одређује као производњу, помоћу модела, нечег стварног без порекла и стварности, нечег надстварног.<sup>22</sup> Дакле, више није реч о имитацији, дуплирању, или пародији, већ о замењивању стварног његовим знацима, односно о једној операцији одвраћања од сваког стварног процеса његовим операторним двојником. Ова „нова“ стварност производи се полазећи од минијатуризованих ћелија, матрица и меморија, модела управљања, те је могуће репродуковати безброј пута. И будући да га више не обавија ништа имагинарно, ово „ново“ стварно, јесте нешто надстварно, производ синтезе остварене зрачењем комбинаторијских модела. То надстварно, како даље наводи, већ је заштићено од имагинарног и од сваког разликовања између стварног и имагинарног, остављајући још једино места орбиталном враћању модела и симулираном стварању разлика.

За разлику од претварања или прикривања, које остављају нетакнут принцип стварности, симулација поставља питање разлике између „истинитог“ и „лажног“, „стварног“ и „имагинарног“. Супротно представи, која полази од принципа еквивалентности знака и стварног (чак и ако је та еквивалентност утопијска), симулација полази од утопије принципа еквивалентности, односно од радикалне негације знака као

<sup>20</sup> Bonito Oliva; Argan, *Moderna umetnost III*, стр. 28.

<sup>21</sup> Исто, стр. 32.

<sup>22</sup> Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, стр. 5.



вредности, од знака као ревизије и укидања сваке референце. У том смислу симулација обухвата читаво здање саме представе као симулакрум.

На плану уметности, симулацијска уметност се развија као пракса унутар које се прихвата приказ света симулације. Уметници својим радовима анализирају значења и представе које се унутар савремене културе стварају и прихватају као реалност. Овај уметнички приступ одликује се одсуством тежње за истраживањем новог, наместо чега се прихвата реинтерпетација већ разрађених модела приказивања, те прихватањем аисторијске присутности различитих остварених форми из историје уметности, отргнутих од својих изворишта.<sup>23</sup>

Утицај масовних медија на савремено друштво отворио је питање односа према меморији. Тежња за свакодневно новим медијским приказима довела је у питање човекову способност сећања. Одбацујући сагледавање стварности издвојене из прошлости, уметност се на прелазу из двадесетог у двадесет први век окреће развијању стратегије отпора, прихватајући форме које у исто време изражавају уметникову личност и објективне околности.<sup>24</sup> Наглашавање личне меморије, унутар једног уметничког рада, постаје чин супротстављања губитку сећања изазваном сталном тежњом масовних медија да садашњост представе као истргнути фрагмент непрекидног ланца продуктованих догађаја.

Постмодерна се у уметности јавила као одговор на крај авангарде и на функционализам модерне. Ипак, како примећује Хајнрик Клоц, она није водила крају, већ управо ревизији модерне.<sup>25</sup> Нова уметност развија се као плуралистичка, она одбацује прихватање јединственог програма, као и јединственог приступа уметничком делу. Уметници попут Цефа Кунса (Koons), Кени Шарф (Scharf), Милана Кунца (Kunc), у својим сликама примањују стратегију кича. На супротној страни развија се сцена нових просторних инсталација, које ради Иља Кабаков и др. Поред обновљене фигурације, која се може пратити и у скулптури, јавља се и нова апстракција, у којој уметници више не теже да дођу до краја слике, већ усвајају један непрограмски приступ који дозвољава слободан потез сликарске четке на платну великог формата. Герхард Рихтер (Richter) ослобађа снагу покрета обликујући платно као идиолектски сликарски запис. Он одбацује сваку програмску оправданост и модернистички приступ разумевања уметничког дела као илустрације одређене мисаоне експликације.

Нова апстракција, супротно прорачунатим односима које развијају сликари модерне, окреће се субјективном гесту. Шон Скали (Scully) ради непрорачунате апстрактне геометријске композиције насликане слободном руком. Остварене геометријске односе Скали остварује током самог сликарског поступка. Они настају као резултат спонтаног тока развоја слике, саме сликареве одлуке, а не као реализација унапред задатих геометријских односа.

Поред тога, Скали у својим сликама одбацује хомогену композицију. Он у геометријски организовану површину уноси мање композиције, чиме разара јединство слике. Слика више није јединствена целина, она је предложак за слободно кретање ока. Целовитост је на тај начин замењена слободним комбиновањем које сваког тренутка може бити разложено на засебне елементе, али и може бити посматрано као укупност остварених композиција.

<sup>23</sup> Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, стр. 307.

<sup>24</sup> Bonito Oliva; Argan, нав. д., стр. 58.

<sup>25</sup> Клоц, нав. д., стр. 169.

## 1.10. Скулптура

Трагање за новим решењима које су предузели уметници модерне, подстакло је у скулптури истраживање нових форми, испитивање могућности употребе нових материјала и техника, као и могућности разумевања скулптуре као конструкције или асамблажа, те развој приступа скулптури као обликованом простору. Супротно традиционалном приступу моделовања масе, скулптори у модерни своју пажњу све више усмеравају на могућности конструисања скулптуре, те истицање скулпторалног простора. Прве напоре у овом смеру учинио је још 1912. године Пикасо, нацртима за већи број кубистичких конструкција, као и радовима *Гитара* (1912.) и *Музички инструменти* (1914).

Иако су Пикасови експерименти, у раном периоду, остали усамљени у западној Европи, они ће подстаћи Владимира Татљина да у Русији развије идеју конструктивизма. Он ради низ рељефа, у дрвету, металу и картону, с површинама обложеним гипсом, глеђу и разбијеним стаклом. Ови рељефи, који до данас нису сачувани и о којима сведочи неколико репродукованих илустрација, представљају прва потпуно апстрактна остварења у историји скулптуре. У периоду између 1913. и 1916. године, Татљин посебну пажњу посвећује анализи простора. Он конструише слободне облике без чврсте основе, а 1915. године започиње рад на такозваним *контра-рељефима*, који су висили на жици у углу просторије, чиме је дестабилизовано традиционално разумевање позиционирања скулптуре у простору. Ипак, можда највише пажње привлачи његов модел за *Споменик трећој интернационали* (1919-1920), као амбициозан спој скулптуралног и архитектонског обликовања. Споменик је требало да буде висок приближно 395 метара, сачињен од накривљеног металног спиралног оквира и вертикалне решетке која затвара шупљину са четири стаклене целине у облику коцке, пирамиде, ваљка и полулопте. Ове компоненте замишљене су као ротирајуће, при чему се брзина њиховог кретања мења како се иде према висини. Коцка је требало да се око себе окрене за годину дана, пирамида за један месец, ваљак за један дан, а полулопта за један сат. У њима је требало да буду смештене различите институције совјетског друштва, радио-станица, конференцијске као и гимнастичка сала, те станица с рефлекторима који би на небу светлосним зрацима исписивала паролу дана. Наизглед статична форма, на тај начин била би претворена у гигантски „организам“ са сопственом унутрашњом динамиком.

Значајан допринос развоју конструисане скулптуре, у постоктобарској Русији, треба приписати и Александру Родоченку. У *Конструкцији даљине* (1920), сачињеној од дрвених блокова, Родоченко своју пажњу усмерава на истраживање апстрактних геометријских односа, док у раду *Висећа конструкција* (1920), састављеном од међусобно испресецаних кругова који се лагано покрећу при струјању ваздуха, скреће пажњу на могућност уношења покрета у скулптуру. Напредна истраживања руских авангардних уметника, међутим, неће имати утицаја на даљи развој скулптуре у Русији. Промена приступа у културној политици Совјетског Савеза натераће многа водећа имена ондашње руске уметности да подршку за свој рад потраже на Западу. Њихове идеје, одбачене на Истоку, утицаће на ставове западних уметника, подстичући даљи развој међународне скулптуре.

У Немачкој, Наум Габо испитује могућности увођења покрета у скулптуру. Он 1920. године израђује *Кинетичку конструкцију*, састављену од металне шипке која

вибрира помоћу мотора. Поред тога, он испитује могућност употребе пластике као скулпторског материјала. Четрдесетих година двадесетог века Габо развија конструкцију сачињену од мреже разапетих пластичних нити на рамовима од међусобно повезаних пластичних плоча, остварујући дубоко јединство облика и простора, који, у правом смислу речи продире у скулпторско дело.

Могућност коришћења покрета и жичане конструкције у скулптури привукло је и Александра Колдера (Calder). Године 1930, Колдер је пао под утицај Мондријана и Габоа када почиње да експериментише с апстрактним жичаним конструкцијама строге геометријске форме. Он конструише моторизоване мобиле с елементима који се покрећу у тродимензионалном простору, и рељефе с покретним деловима на површини дрвених дасака или унутар правоугаоног оквира. Једно од његових најпознатијих дела из раног периода је *Бели рам* (1934), у којем су жичана спирала, бели прстен и две мале лопте – црвена и црна, обешене на жици, као и обешени диск, постављени на једноставном плешном позађу. Када се покрене, велики диск се љуља попут клатна, спирала брзо ротира док се две лопте и прстен врте. Претварајући конструкцију у својеврсну сцену, Колдер уводи кретање као нераскидив елемент скулпторског планирања.

У каснијој фази Колдер се посебно интересује за слободне форме које распоређује у простору, а у којима се огледа утицај Мироа и Ханса Арпа. Нарочито су познати његови стојећи или висећи мобили које покреће ветар. Захваљујући оствареној осетљивој равнотежи, овим мобилима омогућено је разноврсније кретање чија су усмереност и динамика у великој мери биле одређене случајем. У каснијим радовима кретање су могле бити веома сложене, а у извесним случајевима покрети су могли стварати и звук. У монументалним формама, које ће развити наредних година, Колдер истражује могућности обликовања архитектонског простора. Један од најпознатијих радова из ове групе је структура са огромним листовима обојеним у црвено и црно с наранџастим акцентима, наручена 1957. године за зграду аеродрома *Кенеди* у Њујорку. Ипак сама замисао покретања мобила ваздушним струјањем у извесној мери је ограничила њихово остваривање у ентеријеру, усмеривши пажњу на шире могућности њихове реализације у спољашњем простору. Слобода покрета отуда је можда најпотпуније остварена управо у монументалним мобилима који попут каквог артифицијелног дрвећа освајају урбане просторе, какви су *Спирала*, израђена 1958. године за зграду УНЕСКО-а у Паризу, или пак мобил за фонтану Обласног музеја у Лос Анђелесу (*Здраво девојке!*, 1964), који окрећу водени млазеви који захватају лопатице.

Након Другог светског рата истраживање конструкција представља једну од доминантних линија у савременој скулптури. Дејвид Смит (Smith) експериментише са употребом елемената пољопривредних машина, подржавајући тенденцију коришћења нађених објеката, која ће у каснијим годинама постати све израженија. Марк ди Суверо (di Suvero) за своје конструкције користи старе дрвене греде, конструкционе челичне грађевинске елементе, попут Т-носача и I-носача, аутомобилске гуме, столице, бурад и друге одбачене предмете које уклапа у масивне структуре, које наглашавају сировост својих компонената.

Конструкциони приступ водио је све изразитијем промишљању скулптурално-архитектонских односа. Матијас Гориц (Goeritz) од 1949. године у Мексику реализује велики број архитектурално-амбијенталних апстрактних скулптура. Посебно је значајан његов експериментални музеј *Одјек* (1952-1953), у коме су читаве просторије испуњене масивним, искошеним геометријским структурама кроз које посматрач пролази.

Испитивање односа скулптуре и амбијента настављено је током шездесетих година у оквиру *примарне структуре*. Најчешће индустријски произведени облици, рађени према нацрту аутора, умећу се у амбијент трансформишући архитектонски остварен ентеријер. Скулпторско дело нуди се посматрачу као деперсонализовани објект који не представља ништа друго до оно што посматрач види. На линији оваквих истраживања Роналд Блејден (Bladen) остварује монументалне форме у облику слова X, често црно обојене, које попут баријера смешта у простор испуњавајући амбијент. Иако своју снагу црпу из амбијента у којем су смештени, Блејденови радови одбацују вишевековно развијано схватање односа скулптуре и архитектуре по којем је скулптурално моделовање подређено архитектонским структурама. Он чак одбацује и интеграцију скулптуре и архитектуре у јединствено обликован простор, наглашавајући унутрашњу снагу скулптуралне форме која далеко надилази понуђене оквире. На тај начин Блејден потенцира самосталност скулпторског дела којем је коначно понуђена могућност да слободно освоји простор, без страха да би својом формом могло да угрози ентеријер или урбани простор унутар којег се смешта.

### 1.11. Архитектура

Модерна архитектура развила се из схватања да је прочишћењем облика могуће задобити и духовну чистоту која би требало да прожме целокупно друштво. Наслеђени декоративни елементи били су одбачени а пажња архитеката окренута тражењу ишчишћених облика који би постали симбол утопијског пројекта стварања новог друштва. Новом архитектуром требало је променити и сâм начин живљења. Како истиче Хајнрих Клоц (Klotz), од фабрика је требало направити „светле широке радионице“, а станове окружити зеленилом где светлост и ваздух имају слободан приступ.<sup>26</sup> Само одбацивање орнаментике било је симбол напретка. Модеран човек желео је да раскине са пређашњом традицијом која је подразумевала орнаментално моделовање употребних предмета. Оваква пракса виђена је као израз „примитивних“ порива, али и као узалудно трошење радне снаге и капитала. Дух протестантизма можда нигде као у модерној архитектури и дизајну није достигао тако снажан израз. Нови градови, које је требало изградити, схваћени су као увођење у изградњу друштва једнаких, у којем рационалност и економичност представљају највеће врлине.

Модерна архитектура израстала је на једном дубоко хуманом пориву да се градска насеља трансформишу у функционално организован простор који ће обезбедити бољи квалитет живота. Решења која је нудила модерна архитектура, а која су током прве половине двадесетог века наилазила на многе отпоре, педесетих година почињу да бивају прихватана, али сада у једном вулгарном облику. Естетска решења која је модерна понудила, почињу да се интерпретирају као грађевински функционализам, подређујући хуману организацију простора економичности стамбене изградње. Окретање функционалности које је архитектура модерне најавила, у послератном периоду водило је приступу архитектури као инжињерском пројектовању фабрикованих компоненти које су се могле лако мултипликовати и којима је било једноставно испуњавати градски простор. Подређивање креативности императиву утилитарности, коначно је водило раскидању веза архитектуре с осталим праксама уметничког обликовања.

---

<sup>26</sup> Исто, стр. 117.

Међутим, почетком шездесетих година, када је изгледало да је архитектура заувек напустила заједницу уметности, поново је постављено питање даљих могућности развоја архитектонског обликовања. Могућности обнове архитектуре као уметности нису тражене у враћању прошлости, већ у даљем истраживању геометријских облика. Једноставне глатке фасаде попуштају пред „тектонским померањима“ која извиру из саме унутрашње структуре објеката. Био је то почетак трансформације који је најавио развој снажних форми које су одбацивале безличност пређашњих облика. Архитектура је кренула путем геометријских истраживања форме блиским оним које су спровођене у сликарству и скулптури.

Искуство грађења фабрикованих објеката и доминација принципа економичности, није, међутим, потпуно одбачено са одвајањем архитектонског обликовања од једноставног испуњавања захтева да се испуне различите функције објеката, који је наметнула касна модерна. Изградња индустријских хала, типских објеката супермаркета, бензинских станица, ресторана брзе хране итд., наставила је да се ослања на примену развијаног модела лако монтажног, јефтиног објекта усмереног искључиво на задовољење постављене функције. Објекат је претворен у монтажни скелет у потпуности подређен постављеној сврси, који је, с променом захтева могуће брзо и једноставно рециклирати. Поистовећивање архитектонског обликовања с поступком изналажења најфункционалнијег плана најснажније се задржало у пројектовању оних објеката чија је примарна намена највише подређена променљивим захтевима тржишног пословања. Ипак, чак и у овој области архитектонског рада могуће је уочити оне поступке који пружају отпор оваквом приступу. Један од примера свакако је и поступак осамостаљења фасаде, који је у пројектовању супермаркета ланца *BEST* применила група *SITE*. Један од најупечатљивијих примера је раздвајање фасаде од правоугаоног простора објекта између којих се нашао ред стабала дрвећа, које је затечено на простору где је објекат требало изградити, чиме је остварена чврста интеграција објекта с околином, те и подређивање захтева да се оствари строга функционалност захтеву да се објект уклопи у постојећи простор.

Паралелно са започетим истраживањима даљег развоја архитектонске форме и тражења могућности превазилажења дехуманизованих односа које је поставила касна модерна, развијала се и архитектонска струја која је решење проблема тражила у утопијским замислима града будућности. Крајем педесетих и током шездесетих година развијана су решења којима су превазилажене дотадашње границе техничких могућности, али која, упркос томе, нису одговарала суштинским потребама животног простора. Пројекти попут *Пространог града* (1959 – 1963.) Јоне Фридмана (Friedman), који се састојао од челичне конструкције постављене изнад изграђених насеља и у којој је требало да се налазе појединачне ћелије за становање, или *Интраполиса* (1960 – 1965.) Валтера Јонаса (Jonas) zamiшљеног као низ повезаних левкастих стамбених структура, нису, међутим, поступак архитектонског пројектовања вратили у домен креативног обликовања, већ су, управо супротно, настављали касномодерну линију развијања матрица, које су овога пута биле укључене у стварање мегаструктура којима није требало само подредити потребе њихових житеља, већ и потчинити природне одлике простора у којем би биле смештене. Равничарске пределе требало је преобликовати вештачким планинама, обалама придодати вештачки обликована острва, животи и радни простор поставити високо изнад земљине површине или чак пренети на морско дно. Трагање за хуманом функционалношћу на тај начин све је више губило везу са самом људском природом и

тежњом да се животни простор обликује тако да задовољи основне човекове потребе. Можда најизразитији пример подређивања човековог простора економичним фабрикованим структурама представљају грађевине Кишоа Курокаве (Kurokawa), попут *Хотела – капсуле* (1979), у Осаки, који житељу савременог мегаполиса има да понуди још једино могућност самоутамничења у модерно дизајнираној ћелији.

Техноутопијски пројекти касне модерне поставили су, међутим, питање смисла човековог напретка. Индустријализација, развој технике и модерних градова, наместо да обезбеде стварање хумано организованог животног простора, понудиле су као доступне просечном житељу још једино дехуманизиране фабриковане објекте који више подсећају на својеврсна складишта расположивих радника, него на простор организован према потребама његових становника, повезаних у функционалну заједницу.

Као одговор оваквим кретањима, али на супротним основама од историзирајуће постмодерне, крајем седамдесетих година двадесетог века, у архитектури се развија *деконструктивизам*, као поступак одбацивања сврховитог рационалистичког функционализма.<sup>27</sup> Архитекте попут Рема Колхаса (Koolhaas), Френка Герија (Gehry), Захе Хадид (Hadid) и др., развијају приступ заснован на модерном вокабулару којим се разбија стабилна архитектонска форма зарад наглашавања ликовне експресије. У пројектима који се својим искривљеним фасадама и рискантно избалансираним масама крећу на линији грађевинске остваривости, наглашено је напуштање строге функционалности и окретање архитектонске фикције ка истраживању нових облика, који више нису подређени могућностима комбиновања фабрички моделованих компоненти, већ могућностима стварања животног простора којим би се омогућила нова просторно-визуелна искуства, те друкчији доживљај урбаног окружења. Захваљујући овако конципираном приступу архитектонском моделовању, отворена је перспектива скретања архитектуре с пута којим је кренула у касној модерни, те њеног даљег развоја као уметничке, а не грађевинске праксе.

## **1.12. Преиспитивање граница**

Упоредо са формално-значањским истраживањима унутар утврђених уметничких дисциплина, развој модерне и постмодерне уметности оснажио је и ону линију која се кретала у смеру истраживања могућности остварења уметничке замисли изван оквира које је нудило традиционално схватање уметничких медија и могућности њихове употребе. Истраживања у овом смеру била су с једне стране подстакнута технолошким напретком, проналаском најпре фотографије и филма, те каснијим проширењем изражајних могућности развојем видеа и компјутерске анимације, док су, с друге стране, ова истраживања била подстакнута схватањем да уметник у остварењу своје замисли може прекорачити постављене границе уметничких дисциплина.

### **1.12.1. Трагање за новим облицима уметничког изражавања**

Одбацивање традиционалног разумевања уметничких дисциплина резултирало је хетерогеним истраживањима која су се кретала од авангардних експеримената, стратегије

---

<sup>27</sup> Исто, стр. 179-180.

редимејда, преко хепенинга, перформанса, мултимедијалне уметности, све до уметничких инсталација, амбијената и концептуалне уметности.<sup>28</sup>

Већ је почетак модерне обележен увођењем низа уметничких пракси које подразумевају комбиновање разнородних уметничких метода. Уметници трагају за новим решењима, они истражују могућности колажа, асамблажа, фотомонтаже, употребу типографије, свој рад проширују на стварање апсурдних машина, остваривање акција или рад са вануметничким предметима. Марсел Дишан (Duchamp) укида илузију и подражавање стварности проглашавајући предмет, који управо предствља сам себе, за уметничко дело. Он уметност сагледава као идеју, одлуку, концепт самог аутора који одређени поступак проглашава уметничким. Курт Швитерс (Schwitters) развијујући идеју монументалног асамблажа сачињеног од различитих отпадака нађених на улици, жица, кутија, трамвајских карти, итд., приступа уметничком раду као поступку преображаја материјала нађеног у култури а не у природи. У оквиру српског надреалистичког покрета, почев од 1928. године, Ване Живадиновић Бор и Марко Ристић израђују фотограме, у којима тродимензионалне предмете кратким осветљавањем пресликавају на фотографски папир, претварајући их у светлосне трагове лишене волумена.

Напуштање граница традиционално схваћених дисциплина водило је развоју мултимедијалне уметности. Остварење мултимедијалног уметничког дела заснива се на прихватању идеје о могућности укрштања различитих медија у циљу остварења уметничке замисли. Иако је замисао мултимедијалног дела развијена још у деветнаестом веку у оквиру Вагнеровог концепта свеобухватног уметничког дела у коме се стапају елементи различитих уметности, попут песништва, сликарства и музике, до пуног развоја доћиће тек током двадесетог века. Нови приступи стварању мултимедијалног уметничког дела отворили су нове путеве који су нудили разумевање мултимедијалности изван оквира које су дозвољавале традиционалне сценске дисциплине.

У ширем значењу, појмом *мултимедијална уметност* обухваћене су различите уметничке стратегије које подразумевају стварање уметничког дела којим се делује на различита чула посматрача; здруживање различитих уметности тако да у свом коначном облику оне не чине истински интегрисану целину - *mixed media*; обједињавање различитих медијских, дисциплинарних и концептуалних приступа у јединствено уметничко дело чиме се отвара пут стварању нове уметничке дисциплине; развој *проширених медија* као облика интермедијалног рада уметника заснованог на прекорачењу, проширењу и умножавању својстава одређеног медија, при чему не долази до синтезе различитих медија већ је омогућено препознавање основне дисциплине која се проширује; те развој *интермедија* као замисли уметничког дела којим се наглашава међуоднос различитих медија, попут визуелне поезије.

Испитивање односа уметничке замисли и медија унутар којег је она остварена подстакло је развој *боди-арта* као облика уметничког рада при чему тело уметника или друге особе постаје средство остваривања уметничке концепције; стварање *уметничких инсталација* као успостављеног односа елемената у простору при чему је пажња уметника усмерена на сам распоред елемената, чиме се напуштају оквири традиционалног појма уметничког дела јер уметник распоређене елементе често не обликује, већ их као готове распоређује у простору. Супротно инсталацијама, код *амбијената* је пажња уметника усмерена на артикулацију целине и тоталитета отвореног или затвореног простора. За

---

<sup>28</sup> Наведене су само неке од уметничких пракси при чему није поштован критеријум њиховог хронолошког појављивања.

разлику од традиционално схваћених приступа, који подразумевају излагање уметничког дела унутар неког простора, амбијентална уметност обухвата простор као саставни део уметничког дела, било да је реч о простору галерије, урбаном простору, или је замисао амбијента остварена у природној средини. Тако футуристички, дадаистички и надреалистички амбијенти асамблажног типа настају повезивањем различитих елемената у сједињавајући простор ентеријера, попартистички амбијенти представљају радове у којима су дословно или пренаглашено остварени односи преузети из простора урбаног потрошачког света, оптички амбијенти обухватају просторије у којима су зидови прекривени приказима којима се остварује одређена визуелна илузија, или се ослањају на визуелне односе вештачке и/или природне светлости, ланд-арт амбијенти Роберта Смитсона (Smithson) интегришу интервенцију уметника у природно окружење, итд.

На традицији авангардних покрета с почетка двадесетог века, а нарочито Дишанове стратегије редимејда, шездесетих година двадесетог века уметници одбацују материјалну реализацију своје замисли сагледавајући сам концепт као уметничко дело. Развој *концептуалне уметности* био је подстакнут схватањем да је управо концепт суштински одредитељ уметничког дела а не реализација разрађене замисли која је сагледана као механички процес доследног спровођења концепта. С друге стране, концептуална уметност развија се и као одговор на растуће тржиште уметничким делима што је довело до уклапања уметничке продукције у систем капиталистичке привреде. Подређивање реализације уметничког дела његовој замисли, у том смилу представљало је својеврсну побуну против разумевања уметничког дела као робе подређене законима тржишта.

Током раног периода, између 1966. и 1971. године, рад концептуалних уметника карактерише интересовање за лингвистичке и семиотичке трансформације ликовног уметничког дела у текст. Године 1967. Џозеф Кошут (Kosuth) изложио је негатив реченичке дефиниције речи „вода“, усмеравајући своју пажњу на лингвистичка истраживања. Он нарочиту пажњу посвећује анализи таутолошких ситуација, односно схватању да дело објављује оно што јесте, а јесте оно што објављује. Његов рад *Осам стаклених енглеских слова* сачињен је од натписа на којем у првом реду пише осам зелених енглеских стаклених слова у неонском електричном светлу, у другом реду су слова плава, док су у трећем црвена, чиме дело именује само себе укидајући сваку могућност полисемије. У каснијем периоду пажња концептуалних уметника са лингвистичких и семиолошких истраживања све се више усмерава на анализу деловања институција културе, анализу прихваћених модела приказивања, повезивање искуства концептуалне уметности и рада с амбијентима, те анализу саме улоге уметника.

### 1.12.2. Редимејд

Појам редимејда (*ready made*) први је употребио Марсел Дишан да означи уметничка дела настала преузимањем и проглашавањем вануметничких предмета, за уметничке. Ови предмети у свет уметности могу ући без икакве формалне трансформације, или на њима може бити остварена каква интервенција. За први редимејд обично се сматра Дишанов *Бицикл-точак* (*Roue-bicyclette*, 1913), који представља точак бицикла без гуме, причвршћен непокретним делом за столицу. Дишан је урадио већи број радова ослањајући се на стратегију редимејда, ипак, вероватно његов најпознатији



редимејд је *Фонтана*, из 1917. године, који представља изврнути писоар, потписан са „Р. Мут“.<sup>29</sup>

Дишан полази од схватања да јудео-хришћанска претпоставка о стварању ни из чега – *ex nihilo*, није могућа, већ да уметник своја дела увек израђује од онога што му је унапред дато, чиме се уметнички рад заправо схвата као поступак редукције и избора онога што уметнику стоји на располагању. Чак и радове остварене у некој од традиционалних сликарских техника Дишан сагледава као својеврсне редимејде, истичући да се и индустријски произведена сликарска боја може сматрати редимејдом са којим уметници, у поступку свог рада, интервенишу.

Дишанова замисао редимејда даље је развијана у каснијим уметничким праксама. Уметници стратегију редимејда више не везују само за преузимање свакодневних или индустријски произведених предмета, већ отварају могућност коришћења ширег материјала преузетог из културе. У оквиру групе *Art & Language* развија се схватање да се различите теоријске конструкције такође могу прихватити као уметничка дела. Џозеф Кошут стратегију редимејда користи да дефиниције апстрактних појмова изложи као уметничка дела, док се на темељима замисли редимејда, током осамдесетих и деведесетих година двадесетог века развија *appropriation art*, као стратегија присвајања дела других уметника. Стратегија редимејда отворила је различите могућности приступу стварања уметничког дела, али је и указала да је дефинисање статуса уметничког дела уско повезано с његовом интерпетацијом, при чему унутрашња организација и формалне карактеристике дела не морају бити од кључне важности.

### 1.12.3. Уметност акције

Ослобађање боје започето још у импресионизму, захтевало је промишљање оваквог поступка до крајњих граница. Равномерним *drippingom* по читавој површини слике, Џексон Полок (Pollock) трансформише не само схватање композиције, већ и сам поступак сликања. Полоков поступак подразумевао је низ ритмичних покрета којима је боја капањем (из пробушене кантице или са каквог предмета уроњеног у боју) наносена на платно. Већ у Полоковим радовима из 1947. године могуће је уочити наговештаје поступка који ће развити у каснијем периоду. Радећи обично на великом формату платна положеном на земљу, Полок је развијао идеју *свеобухватне слике*, привидно без почетка и краја, која излази из граница платна. Слика није ивицом омеђена површина унутар које се развија уметничка визија, како је била схватана у прошлости, већ само исечак једне шире, бесконачне целине. Настајало као резултат остварених покрета, у великој мери али не и у потпуности условљено случајем и уметничком интуицијом, *акционо сликарство* указивало је на значај самог поступка сликања. Иако још увек фокусиран на платно, Полоков приступ подстакао је напуштање медија сликарства и сагледавање саме *акције* као уметничког чина. Непосредна последица оваквог развоја био је настанак *хепенинга* као нове уметничке форме.

Настанак хепенинга везује се за америчког уметника Алена Капроуа (Kaprow). Износећи аутобиографске податке о настанку ове форме, Капроу каже:

---

<sup>29</sup> „Фонтана“ је име фирме која је произвела писоар, док је Ричард Мут име њеног власника.

„Када сам имао осамнаест година, хтео сам да постанем најмодернији од свих сликара. Како се касније показало, ја сам постао најмодернији уметник тако што сам одустао од слике као медијума. Гледао сам тада један филм о Полоку који је на ливаду ставио неколико великих стакала тако да су испод тога могли да се виде трава и инсекти како гмижу. Он је на стакло озливао боје и сликао слику у којој су учествовали трава и инсекти. Ја сам помислио да би требало уклонити стакло између ливаде и боје [...]“<sup>30</sup>

Објашњавајући форму хепенинга Капроу истиче да за разлику од уметности прошлости, хепенинзи немају структурисан почетак, средину и крај. Њихова форма је отворена и подразумева извештан број догађаја којима човек посвећује већу пажњу. Хепенинг, према Капроом одређењу, не би требало да има публику већ само учеснике. Супротно позоришту које задржава границу између публике и учесника, у хепенингу се од публике очекује да буде укључена у сам догађај и да утиче на његове делове.

Реализација хепенинга била је усмерена на измирење естетског са стварним. Он није требало да буде позоришни комад утемељен у фикцији, нити уметничка провокација усмерена против грађанског морала попут уметничких дешавања организованих у оквиру дадаизма. Супротно флуксу или перформансу, уметнички хепенинг био је само дешавање, он није имао утврђену драматику почетка ни краја већ је започињао и полако нестајао. По речима Хајнриха Клоца, хепенинг је „[...] претпоставио могућност изједначавања живота и уметности и морао је, уколико би то успело, да остане тако случајно некомпонован попут живота, а да ипак кроз игру баци у самозабрав време тог живота“<sup>31</sup>

Замисао хепенинга иницирана је истраживањима у *Блек маунтин колеџу* у Северној Каролини и *Новој школи за социјална истраживања* у Њујорку. Већ средином педесетих година двадесетог века, на Кејдовим (Cage) часовима на *Новој школи за социјална истраживања*, експериментисано је са случајним и ненамерним акцијама, да би током 1958. и 1959. године, хепенинг био уобличен ка просторно-временски догађај. Поред преношења стратегије акционог сликарства у просторно-временска догађања и тежње за потпуним прожимањем уметности и живота, хепенинг карактерише и истраживање покрета, које је водило телесним радовима уметника заснованим на кретању људског тела у простору, као и отварање драмских форми спонтаним догађајима, те брисању границе између режисера, глумца и публике.

#### 1.12.4. Перформанс

Током шездесетих година двадесетог века перформанс је етаблиран као уметнички облик који прелази границе међу различитим медијима и тежи обједињавању уметности. Перформанс се може схватити као режирани или нережирани догађај заснован као уметнички рад који уметник или извођачи реализују пред публиком.<sup>32</sup> Шире схваћен, појам перформанса може бити употребљен као обједињујући појам за различите форме попут хепенинга, уметничких догађања (*event*) и акционе уметности. Перформанс се може сагледати и у оквиру постдрамског позоришта. Одбацивањем говорног, једно позоришно

<sup>30</sup> Капроу, Ален, из предавања на Вилијамс Колеџу, Масачусетс, марта 1987 (необјављено), цитат преузет из: Клоц, *Уметност у XX веку*, стр. 42.

<sup>31</sup> Клоц, нав. д., 44.

<sup>32</sup> Šuvaković, нав. д., стр. 241.

дело приближава се перформативној уметности која може укључивати елементе филма, музике, ликовне уметности и плеса.

Перформанс одбацује репрезентацију ставивши у први план презентацију неког збивања, идеје, фигуре, итд. Психолошки и илузионистички развој радње, карактера и атмосфере такође су одбачени, а уметник своју пажњу усмерава на активирање рецепијената. Уметник не жели да представи нешто друго, већ управо да истакне своје присуство. Својом концепцијом перформанс је окренут укидању границе између уметности и живота, јер један догађај, његовим наглашавањем постаје уметничко дело.

Према врсти остварене активности могуће је разликовати телесни перформанс у коме уметник своју пажњу усмерава на рад са сопственим телом, орални или звучни перформанс у коме се гласовно или звучно извођење сагледава као уметничко дело, говорни перформанс који се заснива на изговореном тексту, и плесни перформанс који користи елементе плеса и балета. Аутор перформанса не мора нужно бити и извођач, већ његова реализација може бити поверена професионалним глумцима, плесачима, музичарима, итд. Перформанс може, али не мора да буде директно изведен пред публиком. Праћење перформанса може бити медијски посредовано, било када публика прати пренос перформанса, или када се перформанс директно изводи пред публиком док се медијско посредовање користи како би се истакле одређене радње које публика не може да види. Као документ о перформансу могу послужити фотографије, записи о његовом извођењу или снимак читавог дешавања.

Различите праксе, које се у ширем смислу могу обухватити појмом перформанса, развијане су још током првих деценија двадесетог века. Облици уметничког понашања, укључујући овде футуристичке акције, различите акционе експерименте оствариване унутар руске авангарде, дадаистичка догађања, балетска извођења развијана унутар Баухауса, музички експерименти Џона Кејда, кореографска истраживања Мерса Канингама (Cunningham), хепенинг Алена Капроуа и неодадаистички рад Роберта Раушенберга (Rauschenberg), развијани на Блек маунтин колеџу у Северној Каролини током тридесетих година, могу се сагледати као рана фаза у развоју овог уметничког облика.

Од касних четрдесетих до касних шездесетих година двадесетог века, различите перформативне праксе развијане у Сједињеним Државама и Европи везују се пре свега за неодаду, флукус, експерименталну поезију, те кинетичку уметност и неоконструктивизам.

Средином шездесетих година двадесетог века, у оквиру боди-арта, немачког и аустријског акционизма, процесуалне уметности, концептуалне и постконцептуалне уметности, развија се поставангардни перформанс.<sup>33</sup> Пажња уметника све више се окреће разумевању могућности сопственог тела, истраживању његове издржљивости, прага бола, менталне снаге, али и његовог разумевања као скулпторског материјала. Поред тога, истражују се нови облици изражавања и комуницирања, те гестуалног понашања. Од раних осамдесетих година двадесетог века перформанс све чешће укључује различите иронијске и пародијске облике понашања, приповедни текст, или се ослања на замисао симулације понашања.

Од српских аутора значајан допринос развоју уметности перформанса дала је Марина Абрамовић. Почети њеног бављења перформансом везани су за циклус „Ритам“, у којем испитује границе сопствене издржљивости. Према њеним речима, коришћењем ножева, медикамената и бензина, желела је да помери границе менталних и физичких

---

<sup>33</sup> Исто, стр. 242.

могућности.<sup>34</sup> Посебно упечатљив рад из овог циклуса био је *Ритам 5*, чији је концепт био да лежи унутар запаљене звезде, сачињене од струготина дрвета поливених са око сто литара бензина а потом запаљених. Перформанс је требало да траје докле се ватра сама не угаси. Међутим рад је прекинут након што је публика приметила да је уметница изгубила свест а пламен ватре захватио њену ногу. Но без обзира што перформанс није доведен до краја, он на одличан начин указује на саму суштину перформанса као догађања, које иако има одређен концепт задржава извесну дозу непредвидљивости, јер се као уметничко дело посматра само дешавање, подухват или чин који уметник у свом животу предузума, чиме се оваква пракса битно одваја од позоришне представе.

### 1.12.5. Видео уметност

Развој видео уметности везује се за шездесете године двадесетог века, када нову технологију у својим радовима почињу да користе Нам Џун Пајк, Лес Левин, Брус Нојман, и др. Рани период развоја видео уметности карактерише употреба видео технике за документовање процесуалних уметничких радова, истраживање видео технологије и продуковање рада који естетски учинак остварује преко електронске слике, те примена видео технике у перформансима где је сам видео схваћен као елемент акције уметника.<sup>35</sup>

Током седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века уметници користе видео технику за стварање видео скулптура и видео инсталација. *Видео скулптура* је рад сачињен од више монитора на којима се пројектује електронска слика, чиме се посматрач истовремено суочава са конкретним просторним објектом и са приказима који се на екрану емитују, при чему обликована структура коју граде монитори или у коју су монитори уграђени и видео приказ могу али и не морају бити у односу подударности.<sup>36</sup> Коришћење монитора и видео приказа за успостављање амбијенталних односа кроз њихово повезивање са објектима који су на неки начин доведени у везу са самом видео структуром, отворило је простор уметничким истраживањима у области *видео инсталација*, где видео постаје саставни део рада који излази из оних оквира које обезбеђује видео технологија.

Развој савремене технологије отворио је и нова питања. С развојем телевизијске слике као уоквирене површине на којој се приказују слике стварног, отворено је питање да ли је управо телевизија медиј у којем се до крајњих граница остварује репродукована стварност у форми илузионистичке слике света која прети да замени непосредно искуство. Препознајући телевизијску слику као *потпуну илузију*, видео уметници одустају од симулације стварности прилажећи простору монитора као ограниченом пољу фикције. Својим видео радовима, аутори попут Нама Џуна Пајка (Paik) и Волфа Фостела (Vostell) устају против телевизијске реалности. Пајк телевизијску слику смањује на једну белу пругу, или је превише брзим низањем слика трансформише у нечитљив говор. Фостел је забетонирао телевизијски пријемник оставивши само једну малу рупу за воајера, премештајући гледање телевизије у сферу забрањеног и недоличног. Даглас Дејвис (Davis) телевизијски екран окреће према зиду задржавајући само одсјај светлости телевизијског монитора као траг постојеће телевизијске реалности. Као одговор на телевизијску тежњу

<sup>34</sup> Ристовић, „Марина Абрамковић / Ја сам мост...“, разговор с уметницом, стр. 25.

<sup>35</sup> Šuvaković, нав. д., стр. 370.

<sup>36</sup> Исто, стр. 370.

да се прикажу увек нова дешавања, видео уметност развија стратегију приказивања готово непокретних слика на телевизијском екрану. Фридрике Пецолд ради видео инсталацију *Последња породица*, која се састоји од три монитора на којима су приказани портрет жене, пса и мушкарца, на којима је покрет сведен на једва видљиво отварање очију, лак покрет главе, или пак неочекивано зевање пса. Бил Вајола (Viola) у просторној инсталацији *Tresh – hold* користи исту стратегију. Инсталација је споља ограничена тракама на којима се смењују актуелне вести новинских агенција, док пролаз одатле води у просторију на чијим зидовима се емитују пројекције три портрета – два мушкарца и једне жене, који спавају. Екранско дешавање сведено је на покрете дисања, као супротност актуелним извештајима који се могу пратити у масовним медијима.

Видео уметност, међутим, не развија се само као критика телевизијске стварности, већ и као преиспитивање илузионистичке традиције у западној уметности. Фабрицио Плеси (Plesi) ствара видео рад који сачињава покретни монитор на којем се емитује приказ чаше пуне течности која, како се монитор приближава вентилатору, постаје све узнемиренија до потпуног изливања пред самим вентилатором. Плеси у својим радовима испитује могућности употребе фикције, при чему фикцију никада не уводи у стварност. Она увек остаје у границама фиктивног понуђена посматрачу да је као такву препозна.

Прихватање наративног и симболичког презентовања различитих садржаја унутар видео радова остварених од друге половине седамдесетих и током осамдесетих година двадесетог века, водило је развоју постмодернистичке видео уметности која се током осамдесетих и деведесетих година развија у смеру наративног видео рада блиског телевизијском програму или кратком филму, али и ка техноестетским експериментима са виртуелним и симулацијским просторима.<sup>37</sup> Од посматрача се све више очекује да учествује у реализацији дела или утиче на његов ток. Џефри Шо реализује пројекат *Legible City* у којем се од посматрача очекује да држи управљач бицикла и окреће педале док се пред њим појављује град од слова који се мења у зависности од правца који гледалац одабира. Инсистирањем на интерактивности дела, публика се измешта из посматрачке, контемплативне позиције, да би била укључена у сам чин остварења дела, чиме акценат више није стављен само на ментално уживљавање, већ и на лично искуство.

### 1.12.6. Уметност нових медија

Током осамдесетих и почетком деведесетих година двадесетог века уведен је појам *нови медији* којим је требало истаћи специфичности компјутерски подржаних дигиталних и умрежених електронских медија. Развој дигиталне технологије и интернета омогућили су нове облике децентрализације на плану меморисања и размене информација, али и настанак медијског простора нове врсте, тзв. *сајбер-простора* (cyberspace).<sup>38</sup> Поред тога, развој дигиталне технологије отворио је и нове могућности примене уметничких техника и концепција развијаних унутар различитих уметничких пракси модерне и постмодерне. Техникама колажа и монтаже развијаним још у првој половини двадесетог века, стратегији редимејда, заинтересованости за семиолошку и лингвистичку анализу концептуалних уметника, стратегији уметничке примене визуелног материјала масовне

<sup>37</sup> Исто, стр. 370.

<sup>38</sup> Више у: Ћаловић, Драган, „Киборгизација vs. еволуција“, у: *Традиционална естетска култура: тело и одевање*, Центар за научна истраживања САНУ, Универзитет у Нишу, Ниш, 2009.

културе коју прихватају уметници поп-арта, примени поступака симулације, цитирања, итд., с развојем дигиталне технологије и специјализованих софтвера за компјутерску анимацију отворене су нове могућности примене.

Од посебног значаја за развој уметности нових медија била је појава интернета. Већ је почетком деведесетих година препозната могућност употребе интернета као уметничког медија. Године 1993. Доун Химскерк (Heemskerk) и Дирк Пејсменс (Paesmans) покрећу веб-сајт *jodi.org* као уметнички рад, ослањајући се на дадаистичку стратегију колажног комбиновања фотографија и текстуалних записа, преузимајући и комбинујући нађене слике и HTML текстове. Две године касније, словеначки уметник Вук Тосић уводи термин *net-art* који ће убрзо бити прихваћен да означи различите уметничке праксе које се ослањају на употребу интернета.

Развој дигиталне технологије и интернета није, међутим, само отворио нове могућности уметничком раду, већ је пред уметнике поставио и нова питања. Дигитализација културних форми, утицај информационих технологија и нових комуникацијских могућности, подстакли су уметнике да могућности нових медија употребе за тематизацију неких од проблема савременог друштва. Многи уметници нових медија користе интернет како би истражили могућности конструисања и моделе перципирања идентитета у условима развоја компјутерски посредоване комуникације. Америчка уметница тајванског порекла Шу Ли Чиенг (Shu Lea Cheang) у свом раду *Брендон* (<http://brandon.guggenheim.org>), који на нелинеаран начин тематизује истинит догађај из 1993. године када је двадесетједногодишња девојка Тина Брендон (Teena Brandon) силована, а потом и убијена због прихватања мушког идентитета, истражује однос доживљавања и перципирања родног идентитета у савременом друштву. Проблем идентитета у нет-арт пројекту *Mouchette.org*, који је представљен као рад тринаестогодишње тинејџерке, доведен је у везу са проблематизовањем сагледавања уметничког дела као аутентичног израза чије је разумевање условљено препознавањем идентитета његовог аутора.

Уметност нових медија развија се као уметничка пракса која израста из дигиталног окружења ослањајући се не само на техничке могућности примене нових технологија, већ и на анализу њиховог утицаја. Сајбер-простор препознат је као ново окружење које је могуће уметнички обликовати и унутар којег је могуће остваривати уметничке акције као одговор на постојеће друштвене односе.<sup>39</sup> Користећи нове медије, уметник једнако одбацује позицију дистанцираног хроничара као и критичара савременог друштва, постајући активни чинилац креирања сајбер-окружења, истовремено реинтерпретирајући моделе перципирања и разумевања *online* комуницирања и *web* информисања, али и трансформишући статус интернет корисника од њиховог превасходног разумевања као корисника информационих медија и потрошача *eBay*-а, у чланове интернационалне уметничке публике.

---

<sup>39</sup> Више у: Ћаловић, Драган, „Савремени медији између имагинације и рефлектоване стварности“, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 15, Београд, 2010.

## 2. Значење уметничког дела

### 2.1. Анализа значења уметничког дела

Анализа значења уметничког дела подразумева претпоставку да уметничко дело у себи садржи одређену поруку која се анализом дела може сазнати. Ову поруку може већ сâм аутор да иницира, под претпоставком да прихвата могућност изражавања одређених схватања путем уметничког дела. Међутим, значење неког уметничког дела може бити тумачено и независно од полазних интенција аутора, чак и онда када аутор није имао никакву намеру да својим делом нешто саопшти, односно да на тај начин пренесе било каква значења. Оно што се поставља као питање јесте да ли су значења једног уметничког дела, до којих се дошло анализом самог дела а без строгог ограничавања оним значењским оквиром који је аутор желео да постави, дакле да ли су тако добијена значења заиста значења тог уметничког дела, или је реч о његовим погрешним интерпретацијама. У том смислу могуће је уочити и две основне тенденције у анализи значења уметничког дела. На једној страни налазе се присталице интенционализма који сматрају да ауторове намере одређују значење раду. Супротно овоме налази се схватање да уметничко дело продукује значења независно од основне интенције аутора, односно да разумевање значења једног уметничког дела зависи од теоријске позиције са које се анализи дела прилази.

Интенционализам подразумева прихватање становишта да је значење једног уметничког дела условљено ауторовом намером, односно значењем које је аутор том делу желео да да. Другим речима, правилна интерпретација једног дела, према оваквом схватању, увек је условљена интерпретацијом коју је сâм аутор понудио. Идући даље за оваквим ставом, интенционализам би се у строжем смислу могао одредити и као схватање да једно уметничко дело може значити једино оно што је аутор њиме намеравао да изрази, чак и онда када оно што је аутор мислио, није ни делимично повезано са конвенционалним значењем знакова од којих је текст сачињен. Данијел Нејтан (Nathan) овакво схватање тумачи као посебно критично, јер би у сукобу између конвенционалног читања једног текста и ауторовог образложења, интенција аутора била одлучујућа у коначној интерпретацији дела.<sup>40</sup> Отуда је посебно значајан став појединих присталица интенционализма, да је разумевање значења једног уметничког текста одређено конвенционалним значењем знакова од којих је он сачињен, али да интенција аутора игра посебну улогу у превазилажењу могућег двосмисла, али и различитог тумачења тропа или остварених уметничких асоцијација.<sup>41</sup> Свака недоумица око могућег разумевања одређених односа знакова у неком уметничком тексту, отуда би била разрешена консултовањем основне интенције аутора, чак и када је реч о недоумицама да ли одређене изразе треба схватити дословно или у пренесеном значењу.

Проблематика се даље усложњава када је реч о делима за које не постоје конкретни историјски извори о ауторовој намери. Реконструкција ауторове интенције, у анализи једног уметничког дела, тешко да би била могућа чак и на основу постојања историјских извора, под претпоставком да ових извора уопште има, на основу којих би се могли извући закључци о доминантном схватању, интересовању и ангажовању у конкретним историјским околностима унутар којих је дело настало. Ово пре свега због тога што познавање општих интересовања која је могуће регистровати на неком локалитету у

<sup>40</sup> Nathan, "A Paradox in Intentionalism", стр. 32.

<sup>41</sup> Исто, стр. 33.

конкретном временском раздобљу, па чак и онда када су она директно везана за сферу уметничког стварања, увек оставља отворено питање да ли је и конкретан аутор у конкретном делу следио та интересовања и схватања, да ли је намеравао да изрази нешто што би се могло укључити у општу тенденцију или не. Чак и када би постојали поуздани факти о израженој интенцији једног аутора у осталим његовим радовима, они не би могли са сигурношћу бити пренети и на дело истог аутора о којем овакви подаци не постоје. Иако би овакви подаци у великој мери отворили могућност правилног разумевања интенције аутора у конкретном уметничком делу, они не би нудили поуздан ослонац у његовом тумачењу нити у превладавању сумње да тим, конкретним делом, аутор није наступио са жељом да изрази нешто супротно ономе што је у својим другим делима желео да каже.

То значи да уколико аутор није одредио тумачење једног дела, објављујући сопствену намеру на шта је тим делом желео да укаже, ничим другим не би било могуће доћи до правилног разумевања значења дела. Схватање о немогућности разумевања значења једног текста, без јасног ауторовог одређења његове намере која је значења текстом желео да пренесе, могуће је уочити у појединим како уметничким, тако и правним теоријама, о чему говори Нетан.<sup>42</sup> Он као најутицајније приступе наводи теоријска схватања Ерика Хирша (Hirsch), и у америчкој правној мисли, теоријске позиције Роберта Борка (Bork). Хирш објашњава да једна издвојена реч нема никаквог значења док неко том речи не мисли нешто.<sup>43</sup> У основи Хиршовог става, дакле, налази се схватање да један издвојени знак нема за себе фиксирано значење, већ он добија своје значење једино кроз промишљање његовог примаоца. Односно, прималац је тај који у знаку препознаје значење, тј. који тај знак користи да за њега веже одређено значење. Отуда Хирш закључује да је значење једног текста условљено начином на који ће аутор, читалац, или критичар тај текст разумети, односно процесом њиховог повезивања значења са једним знаком, или текстом. С обзиром на могућност да различити читаоци различито схвате један текст, као и на реално одсуство сваке стандардизације за усклађивање ових неслагања, удаљавање од основне интенције аутора, значило би скретање у неодређеност и анархију. Како је „интерпретативна анархија“ неприхватљиво решење, Хирш закључује да је једини избор прихватање интенционализма.<sup>44</sup>

Међутим, иако значење које је један аутор намеравао да пренесе својим делом представља нешто што у знатној мери одређује разумевање значења тог дела, оно га ипак не одређује у потпуности. Читање и разумевање текста, условљени су одређеним интерпретативним законитостима, као и самим могућностима преноса значења. Укључивање једног текста у комуникацијски процес подразумева његово подређивање прихваћеним конвенцијама интерпретације и разумевања пренетог значења. Реч је о појави коју Нејтан означава као „интенцију другог реда“ (*second – order intention*), а која се у уметности, по његовом мишљењу, може манифестовати на два начина, као „аутономија“ (*autonomy*) и „урамљивање“ (*framing*).<sup>45</sup>

*Аутономија* означава појаву да једно уметничко дело, још у току свог настајања, може да „изневери“ настојања његовог аутора. Значења која је аутор својим делом намеравао да пренесе, у крајњем исходу не морају да буду остварена. С друге стране, у

---

<sup>42</sup> Исто, стр. 36.

<sup>43</sup> Исто, стр. 36.

<sup>44</sup> Исто, стр. 36.

<sup>45</sup> Исто, стр. 40.



самом процесу стварања може доћи до развоја одређених значења, друкчијих од оних која су аутора инспирисала на стварање тог дела. Међутим, и онда када не дође до ове *ревизије текста*, једно готово уметничко дело добија извесни значењски потенцијал, који није у потпуности омеђен изворним ауторовим намерама. Постојање овог значењског потенцијала, а не директно пренетих унапред утврђених значења, резултат је самог поступка стварања уметничког дела, али и саме намере аутора. Нејтан чак постојање ове *ревизије текста* сматра предусловом разумевања једног текста као уметничког.<sup>46</sup> Уколико би пак намера аутора била да пренесе одређено конкретно значење, и да обезбеди разумевање дела искључиво у складу са сопственом намером, онда би се уметност кретала у правцу изналажења најпрецизнијих модела изражавања. Историја уметности показује, међутим, да су уметничка дела увек, у мањој или већој мери, вишезначна. То значи да један уметнички текст, управо због изражене полисемије, никада није ни могао да достигне научну прецизност преношења значења. Наиме, захваљујући паралелном постојању више значења пренетих путем једног текста, чак и под претпоставком да један текст сасвим прецизно преноси више значења истовремено, отвара се питање да ли су та значења у неком односу хијерархије или не, и да ли постоји одређени редослед њиховог читања.

С друге стране, један уметник својим уметничким делом често има намеру да пренесе и одређена осећања, да код посматрача изазове одређене емоције. Како су емоције увек субјективне, то је и доживљај једног текста који преноси одређена осећања, а самим тим и однос према том тексту и начин његовог читања, субјективно условљен. И не само то, него је и пренос осећања путем једног текста, најчешће и условљен „заборавом“ на намеру онога који та осећања путем уметничког дела преноси. Откривање намере да се једно уметничко дело разуме, а затим и доживи на одређен начин поставља оквире могућем доживљавању тог дела. У том случају, пред примаоца би био постављен задатак да постигне унапред задат доживљај дела у складу са унапред утврђеним значењем, а не да створи властити доживљај, потакнут вишезначношћу дела које посматра. Другим речима, доживљај уметничког дела био би стално интелектуално контролисан тежњом да се не изневери основна интенција аутора, и да се кроз идентификацију са аутором оствари одређен доживљај дела. Међутим, овакав поступак заправо би подразумевао кретање у смеру репродуковања ауторовог доживљаја дела, а не ка успостављању властитог односа. Још критичнији приступ развија Гадамер (Gadamer), који самозаборав онога који прима један поетски текст као и самозаборав онога који га репродукује, одређује чак као услов идентификације тог текста као поетског.<sup>47</sup>

У том смислу, уколико се од једног уметничког дела очекује да истовремено пренесе одређена значења и да изазове одређене емоције, онда се не може рачунати са интенционализмом. Јер заборав интенције аутора, неопходан за емоционално доживљавање једног дела не би дозволио тумачење значења тог дела са позиције интенционализма, с друге стране разоткривање намере аутора ради тумачења значења које дело носи, спречило би могућност његовог доживљавања.

*Урамљивање* је процес издвајања једног уметничког дела у односу на његово окружење. Процес урамљивања у традиционалним уметничким приступима и формално је

---

<sup>46</sup> Исто, стр. 41 - 42.

<sup>47</sup> „The poetic creation [...] is the existence of what it intends – so much so that even the poet who hearts it can not think of himself as the one who said it“. (Gadamer, „On the Contribution of Poetry to the Search for Truth“, стр. 113.)

означен физичким издвајањем дела, попут урамљивања једне слике или издвајања позорнице на којој се неко сценско дело изводи, итд. У савременим уметничким приступима, овакав формални приступ урамљивању дела често изостаје, међутим то још не значи да овакви приступи укидају границу између уметничког дела и његове околине. Ова граница обележена је, по Нејтановом схватању на два начина. Најпре наглашавањем одсуства оквира, кроз увођење контраста у односу на раније уметничке приступе у којима он и физички постоји, а чиме се заправо показује свест о његовом постојању, и реферирањем једног уметничког рада на друге уметничке радове, чиме се успоставља дистинкција између уметничке и вануметничке продукције.<sup>48</sup> На крају, он закључује, *урамљивање* је неодвојиви поступак од самог стварања уметничког дела, јер би одсуство било какве врсте рама (омеђеног простора смештања) једног дела, као процес његовог заокружења у једну затворену целину, неминовно отежало његово целовито сагледавање.

*Урамљивање* јесте процес издвајања уметничког дела из средине унутар које се оно посматра. То је процес успостављања границе између уметничког и вануметничког света. У том смислу би и захтев да се значење једног уметничког дела посматра једино кроз могућност његовог реферирања конкретних захтева аутора, значио потребу за сталним евоцирањем конкретних оквира разграничења између тог дела и средине у тренутку његовог настанка. Процес разумевања значења једног уметничког дела, следећи овакве захтеве, подразумевао би разумевање конкретних историјских околности настанка дела и биографије аутора, путем којих би се дошло до конкретних ставова аутора тог дела, и значења која је он тим делом желео да пренесе, који, будући да по истом овом приступу важе једино посматрани из конкретних историјских околности, реферирају на схватања унутар конкретних историјских услова настанка тог дела. Овакав приступ би, на тај начин, знатно ограничио универзалност једног уметничког дела.

Анализу значења уметничког дела, отуда би било погрешно схватити као откривање интенције аутора, већ управо као откривање значењског потенцијала које једно дело поседује. Иако она значења која је аутор намеравао да уметничким делом пренесе играју значајну улогу у разумевању тог уметничког дела, то још не значи да се значење једног дела у потпуности исцрпљује у намери аутора. То свакако, још увек не значи да је једно дело отворено за неограничен број интерпретација, већ да значења једног уметничког дела зависе од самог уметничког текста који заджава извесну аутономију у односу на самог аутора, али и од самог контекста унутар којег се анализи значења прилази.

## 2.2. Оријентализам у уметности. Теоријска схватања Едварда Саида

Седамдесетих година прошлог века, Едвард Саид (Said) формулисао је теорију о *оријентализацији* Оријента, према којој су различити текстови о Оријенту, укључујући овде литерарне текстове, научна знања, уметничке приказе, итд., настали на Западу, временом створили значењске оквири унутар којих је Оријент био сагледаван, разумеван и доживљаван.<sup>49</sup> Ови оквири утврдили су могућности интерпретације Оријента, његове културе и становништва, а према Саидовом мишљењу, временом су се пренели и на сâм

<sup>48</sup> Nathan, нав. д, стр. 42 – 43.

<sup>49</sup> Више у: Ћаловић, Драган, „Утицај 'Оријентализма' Едварда Саида на разумевање дела западне уметности“, у: *Уметност у култури*, Београд, 2008.

Оријент, намећући оријенталном човеку оквире за сагледавање сопствене културе и разумевање властитог положаја. Посебну улогу у процесу *оријентализације* Оријента, Саид приписује западној уметности. Према његовом мишљењу, западна уметност је, путем остварених приказа Оријента, учврстила одређена значења којима је разумевање и доживљавање самог Оријента даље било усмерено.

У својој студији *Оријентализам* (1978), Едвард Саид износи схватање да Оријент постаје видљив, разумљив, детерминисан и уопште присутан тек захваљујући западним техникама представљања, заснованим на институцијама, традицијама, конвенцијама и договореним кодовима разумевања њихових ефеката, а не на удаљеном и аморфном Оријенту. Оријент се на тај начин *оријентализује*. Смештен изван демаркационе линије, Оријент бива коригован, чак и кажњен што лежи изван граница западног друштва, „нашег“ света. Реч је о процесу који не само да обележава Оријент као „провинцију“, неку врсту „лабораторије“ оријенталисте - истраживача, већ „тера“ западног читаоца да оријенталистичку кодификацију прихвати као истински Оријент.<sup>50</sup> Став да оријентализам, као специфична димензија политичко - интелектуалне културе има много више везе са „нашим“ светом, него са самим Оријентом, који се налази у основи његовог стајалишта, Саид је даље разрадио у својој књизи *Култура и империјализам* (1994).<sup>51</sup>

Термин *оријентализам*, Саид користи да означи скуп снова, слика и појмова који се везују за све оно што лежи источно од линије раздвајања. Ипак он оријентализам не види као какву европску фантазију о Оријенту, већ као створени корпус теорије и праксе, у који се, током времена, материјално зантно улагало. Ово трајно улагање претворило је оријентализам (као систем знања о Оријенту) у „[...] прихваћену решетку кроз коју је Оријент, као кроз филтер, улазио у западну свест, баш као што је исто то улагање умножавало – и учинило одиста продуктивним - исказе који су из оријентализма прелазили у општу културу”.<sup>52</sup> Оријентализам, са оваквог становишта, схваћен је као дисциплина која репрезентује институционално западно знање о Оријенту.

Овако утемељен, оријентализам према Саидовој тврдњи делује у три смера, у смеру оријенталиста, самог Оријента, и западних „потрошача“ оријентализма.<sup>53</sup> Заснован на онтолошкој и епистемолошкој дистинкцији која се повлачи између Оријента и (најчешће) Окцидента, оријентализам је, као стил мишљења, утицао на велики број аутора (романсијера, песника, филозофа, теоретичара, итд.), да прихвати „разлику“ између Истока и Запада као полазну тачку у својим истраживањима, уметничким приказима или политичким извештајима, који се тичу Оријента, његове историје, људи, обичаја, итд.<sup>54</sup> Овако разрађивани ставови, потом су послужили другим истраживачима Оријента, али и онима, које Саид назива „потрошачима“ оријентализма, да образују сопствена стајалишта. Реч је о томе да се прикази Оријента и модели његовог разумевања ослањају на већ постојеће моделе разумевања Оријента, његовог приказивања и декодирања текстова који се њиме баве. На тај начин, овако конструисани текстови имају моћ не само да створе одређени корпус знања, већ и реалност коју, на први поглед, обрађују. На крају, овако разрађиван систем мишљења, по Саидовој тврдњи, наметан је и самом Оријенту.

---

<sup>50</sup> Said, *Orientalizam*, стр. 93.

<sup>51</sup> Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Random House, Vintage Books, New York, 1994. У српском преводу: Said, Edvard, *Kultura i imperijalizam*, (prev. Bogojević, Vesna), Beogradski krug, Beograd, 2002.

<sup>52</sup> Said, *Orientalizam*, стр. 16.

<sup>53</sup> Исто, стр. 93.

<sup>54</sup> Исто, стр. 11.

Већ у античкој Грчкој, у периоду постављања темеља европске културе, демаркација између Оријента и Запада изгледала је веома јака. Саид као пример два најдубља сусретања са Оријентом наводи Есхилове *Персијанце* и Еурипидове *Бакхе*. У *Персијанцима*, можда је најбитнији моменат тај да је говор Азије дат преко европске имагинације, где је Европа стављена у положај победника над непријатељским *Другим*. Читавој Азији, која је репрезентована кроз глас остареле персијске краљице – Ксерксове мајке, приписано је осећање пораза. У *Бакхама*, Еурипид указује на ексцентричност оријенталних мистерија и фанатично понашање које оне подразумевају. У другом веку старе ере, по Саидовом мишљењу, у европској свести Оријент је већ био подељен на просторе који су упознали и освојили Херодот и Александар Велики, и оне који раније нису били познати. Оријентализам, као скуп теорија и модела приказивања, стао је на место политичке визије стварности наглашавајући разлику између познатог („ми“) и страног („они“).

Разумевање Оријента и установљење моделâ његовог приказивања, у каснијем ће периоду бити подржано страхом од арапске војске, посебно у време арапског држања Пиринејског полуострва, и касније током крсташких ратова, као и сталном опасношћу од даљег ширења Османског царства. Током осамнаестог и деветнаестог века и експанзије европског колонијализма, продирање на Оријент представљало је географско освајање *Другог*, његово физичко потчињавање. Овај продор ка *Другом*, при том је често представљан као мисионарско ширење европског знања и културних вредности, а не као агресорски акт инициран економским интересом и жељом за већом политичком моћи. Запад, који је сам себе представио као носиоца напредних идеја, културног и привредног просперитета, као утемељитеља научне истине и логичке мисли, преузео је на себе „просветитељску“ улогу проношења знања, моралних вредности и утврђених културних модела, у ваневропске крајеве.

Европски продор на Оријент створио је оквире читавом корпусу теоријских студија, али и уметничких приказа, којима је усмеравано разумевање и доживљавање Оријента. У великом броју оријенталистичких студија, попут Патрејевог (*Patri*) *Арапског духа; Темперамента и карактера код Арапа*, Сани Хамади (*Hamady*); Бергеровог (*Berger*) *Арапског света данас*, итд., арапско друштво приказано је готово искључиво у негативном контексту. Оријенталцу – арапском јунаку, одузете су све „позитивне“ особине Западњака. Стварање овакве слике о Оријенту, у великој су мери подржали преводи *Хиљаду једне ноћи* на европске језике, као и исламска есхатологија, по којој је рај, за разлику од хришћанског схватања, место телесног уживања. Корпус причâ о постојању харемâ османских пашâ и бегова на које се морала обратити пажња као на једну од необичности за Европу претећег царства, још један су чинилац одређења Оријента као места блуда, разврата и препуштања свакавим телесним ужицима.

Овакав приступ Оријенту развијан је и у европској уметности. Међу најрепрезентативније европске приказе Оријента, свакако спада Енгрова (*Ingres*) слика *Турско купатило* (1863). Приказана женска тела, обнажена и у заводљивим позама, ослобођена су сваког уздицања идеала вечне љубави. Наместо тога, она аутору служе да оствари један еротизован приказ, да без моралних стега и друштвене осуде прикаже атмосферу доколице, спокоја, неке врсте безвремене самодовољности и неоптерећеног окретања задовољењу телесних потреба. Визуализација *мита о оријенталној појсуди* отворила је могућност обраде, за оновремену Европу, табуизираних тематике у уметности. Оријент је тако, у приказима западних уметника, постао отворен простор у којем су се

могле иживети различите потиснуте фантазије, морална прекорачења, али и простор у којем је било могуће остварити различите креативне потребе уметника, ослобођене крутих моралних стега грађанског друштва.

Међутим, овде је реч и о *приказу* Оријента, односно следећи Саидову теорију, о једној од упоришних тачака у његовом даљем разумевању, замишљању и доживљавању. Оријент, на тај начин, постаје простор чије је сагледавање одређено европском интерпретацијом у великој мери заснованом на уметничкој имагинацији. Уметнички прикази Оријента у западној уметности, ослобођени европских моралних и традиционалистичких стега, утичу, према Саидовом уверењу, на сâм Оријент, тиме што повезани са вануметничким корпусом знања, стварају чврсто упориште његове даље интерпретације. На тај начин, Оријент, путем оваквих приказа постаје детерминисан, или, у Саидовој терминологији *оријентализован*.

Супротно Енгровом илустровању *мита*, Клод Моне (Monet) у слици *Мадам Моне у јапанском костиму* (1876), кроз приказ жене заогрнуте у јапански кимоно остварује приказ читавог Оријента. За разлику од персијске краљице у Есхиловим *Персијанцима*, у Монеовом приказу Оријент, схваћен као *Друго*, није идентификован са оријенталном женом, већ са њеном маском. У име Оријента више не проговара оријентална жена, већ у њу прерушена европљанка. Како чин прерушавања подразумева селективно преузимање оних особина које се из одређеног угла намећу као суштинске, тако овакав уметнички поступак симболизује грађење селективне и из једног угла усмерене слике Оријента. Прерушена у Јапанку, госпођа Моне неодољиво подсећа на оријенталну заводницу, заоденуту источњачком традицијом. Лик оријенталног ратника сведен је на асоцијацију. Он је избрисан као што су „избрисани“ и Персијанци у коначној победи Грка. Оријентални мушкарац постаје део колективног сећања али никако стварност, он је декор на тканини огртача који чека да буде збачен пред европским „просветитељем“. У костиму Јапанке, са лепезом у бојама француске заставе, госпођа Моне смештена је у простор који је више сцена него ентеријер. Монеова слика одличан је пример разумевања Оријента као „затворене позорнице“ придодате Европи, чији фантастични свет сачињавају чудовишта, ђаволи, хареми и полузамишљени хероји и њихови подвизи.<sup>55</sup>

Од Другог светског рата, а посебно од сваког арапско - израелског рата, арапски муслиман све више улази у домен америчке поп - културе добијајући потпуно типизиран карактер. Као што је постепено долазило до стварања мноштва хибридних презентација Оријента (које све, опет, граде јединствену слику о Оријенту), тако су се и ови стереотипови мењали са променом политичких околности. Од страственог номада који јашући камилу прелази пустињу, након Јунског рата 1967. године, Арапин постаје „[...] отеловорење некомпетенције и лаког пораза [...]“.<sup>56</sup> Међутим, после рата 1973. године, лику Арапина све се више придодaje претеће значење. Арапи су поистовећени са насилним, фанатичним, полудивљим фундаменталистима који не угрожавају само Израел, већ и читаву западну културу и успостављени систем вредности. У водичу кроз наставу, који су 1975. године, саставили студенти Колеџа Колумбија, истиче се да се свака друга реч арапског језика односи на насиље, с коментаром да је дух једног народа најбоље осликан кроз језик. Поред овога, изношени су и ставови да је крајња спона међу Арапима њихова мржња према Јеврејима, чиме је већ унеколико одређен стереотип *лика Арапина*

---

<sup>55</sup> Исто, стр. 88.

<sup>56</sup> Исто, стр. 378.

допуњен још снажнијим виђењем као милитантног религиозног фанатика необуздане агресивности.

Рад иранске уметнице Ширин Нешат (Neshat) базиран је на могућности коришћења стереотипова о *милитантном Оријенту*, а на основу већ изграђене теоријске подлоге, као и под утицајем актуелне историјске ситуације и постојећих културних разлика. У својим фотографијама она приказује себе у лику иранске жене, традиционално забрањене, који често комбинује са куранским текстом као „одредитељем“ читавог муслиманског поступања и реаговања. Религијска догма препозната је као основни одредитељ читавог западноазијског простора, као и могућности деловања, размишљања и доживљавања света унутар њега. У аутопортрету под називом *Seeking Martyrdom* (1994 - 1995), текст је постављен иза лика, док ауторка обема рукама држи пушчану цев. Она свој лик трансформише у лик исламске мученице - свете ратнице, проговарајући у име читавог Оријента. Оријент више није сагледан само као фантастични свет легендарних хероја, раскошних палата, харема, сензуалности и мистике, већ и као оно *Друго* Европи. То није више простор само *посебног* културног идентитета, већ и простор *друкчије* културе, друкчијих схватања, друкчијег система вредности, чије је разумевање условљено корпусом значења које је Запад о Оријенту створио. Оријент захватајући простор некадашњих европских колонија нуди контрастну слику Западу, то је представа о *Другој* која постоји једино кроз Запад, и која једино тако и може бити опажена као Оријент у одређењу које му је придодато.

Отварањем могућности да се преко теорије о *оријентализацији* Оријента, Едварда Саида понуди интерпретација значења оних уметничких дела која на неки начин приказују Оријент или говоре о Оријенту, као и могућности да се на основу ове теорије поставе оквири даљем уметничком стварању, могуће је говорити о постојању интерпретативног модела посматрања Оријента као *Другог*, који би се у анализи значења ових дела могао применити. Поред тога, идући даље за овом теоријом, западна уметничка имагинација учествује у изградњи оваквог интерпретативног модела, а чије важење није ограничено искључиво на сферу уметности. Односно, један уметнички приказ Оријента, сагледан из угла Саидове теорије, увек носи и могућност потенцијалног разумевања као дела ширег процеса *оријентализације* Оријента. То значи да се западној уметничкој имагинацији придаје могућност учествовања у креирању оквира унутар којих се спроводи разумевање реалног. Будући део културе унутар које се спроводи установљење разумевања Оријента као *Другог*, и будући да и сама у томе учествује, западна уметност, захваљујући примени Саидове теорије, постаје репрезент моћи западне културе да путем властите уметничке имагинације намеће интерпретативне моделе који важе и ван сфере уметности.

### **2.3. Уметност и друштвени ангажман**

Прва половина двадесетог века, обележена светском економском кризом 1929. године, трауматичним ратним призорима и развојем екстремистичких идеологија, изазвала је код уметника и интелектуалаца, у читавом Западном свету, сумњу у достигнућа модерног друштва. Уметници све експлицитније испољавају одређену друштвену опредељеност, одбацујући схватање уметничког дела као метафизичке творевине. Они као програм усвајају захтев за изградњу уметности која би била у служби

друштвене критике и преображаја. Окретање уметности друштвеној стварности, током четврте деценије двадесетог века представљало је тенденцију готово светских размера.

Изван Европе, нарочиту пажњу привлачи друштвена ангажованост уметника у Мексику. Значајна пажња посвећена је изради монументалних мурала на којима је требало приказати историју мексичког народа. Од сликара муралиста посебно се истичу Хосе Клементе Ороско (Orozco), Дијего Ривера (Rivera) и Давид Алфаро Сикеирос (Siqueiros). Поред њих свакако би требало истаћи и Фриду Кало (Kahlo). Као мексичка уметница она је усвојила нов систем вредности који је ишао у корак са револуцијом и подржавао потрагу за националним идентитетом. У својим сликама она одлучно одбацује утицај Европе и Северне Америке, враћајући се преколумбовским коренима и шпанском културном утицају. Кроз идентификацију са мексичком нацијом и њеним културним коренима Фрида Кало изражава јасан политички став. Њена левичарска политичка усмерења нарочито ће бити експлицтно изражена у позној стваралачкој фази. Из овог периода посебно се истичу три платна. То су *Марксизам ће подарити здравље болеснима*, *Фрида и Стаљин* и недовршен Стаљинов портрет.

Поред тога, она је истрајала и на једној другој линији борбе, на линији сталног сукоба са сопственим ограничењима и личном несрећом. Отуда се њена уметност може схватити не само као политички ангажована, већ и као ангажована на једном много више личном нивоу. То је уметност која искрено истраје на очувању хуманих вредности, и осликава ону унутрашњу човекову борбу када је суочен са животним недаћама. Коначно, њена уметност јесте ангажована и у циљу афирмисања женског писма. У времену у којем су сликарским светом доминирали мушкарци, Фрида се појављује са својим дубоко емотивним сликама, које приказују унутрашњу борбу, љубав према Дијегу, трауму абортуса. Она није окренута приказу модернизације, напретка технике и науке, унутрашњег живота и снова, попут њених европских савременика, већ изражавању дубоко личног односа према самом животу.

Иако су историјска дешавања током прве половине двадесетог века нарочито снажно подстакла уметнике да свој рад усмере у циљу измене друштвених околности, шири друштвени ангажман уметника може се пратити како пре, тако и после периода модерне. Велике друштвене промене које су се догодиле у источноевропским земљама са падом социјалистичких режима, навеле су уметнике на преиспитивање сопственог положаја у новоствореним околностима. Руски уметник Олег Кулик, поставља питање искључености источноевропских уметника из утврђеног система односа којима је одређен развој уметности на Западу. Он поставља симболичко питање *уједати или лизати*, као питање психичког, културног и геополитичког опстанка. У свом раду Кулик пореди положај источноевропских уметника са статусом паса луталица, затечених постојећом ситуацијом и без реалне перспективе. Постављено питање резултат је разочарања и срушених надања, али и недоумице коју стратегију даље применити. Пре пада „гвоздене завесе“ руски уметници који су се својим радом супротстављали званичној политичкој линији, доживљавали су своју активност као херојску, верујући да негде на Западу постоји место за њих. Међутим, пад социјализма није донео очекивану промену односа на плану уметности. Поред отварања многобројних егзистенцијалних проблема, постављено је и питање смисла истрајавања на развијању постављених уметничких приступа. Стара концепција друштвеног ангажовања кроз уметност изгубила је некадашњи смисао, док је истовремено перспектива даљег опстанка у уметничком животу постала недовољно јасна. У том смислу Куликово питање постаје есенцијално. Оно не упућује само на положај

источноевропског уметника, већ и на успостављене односе у уметничком животу у источноевропским земљама, па и на саму перспективу даљег уметничког развоја у источној Европи.

### 2.3.1. Друштвено-ангажована уметност у постоктобарској Русији

Почетком двадесетог века Совјетски Савез био је земља великих идеала. Сврगाвање царске породице осветлило је нове хоризонте које је требало освојити. У оно време, ништа није било немогуће, од Татљиновог плана за споменик Треће интернационале, до крчења сибирске дивљине. Стара уметност требало је да буде срушена заједно са одбаченим друштвеним конвенцијама. Још пре увођења социјалистичког реализма, у Совјетском Савезу је развијано неколико предлога којима се настојало да се дефинише нова уметност. Тако се Мајаковски залагао за „тенденциозни реализам“, Алексеј Толстој за „монументални реализам“, Фјодор Глатков и Јуриј Лебедински су га називали „пролетерским“, док су се *раповци* залагали за термин „дијалектичко-материјалистички метод у уметности“, а појавили су се и називи „херојски реализам“, „романтични реализам“, „дијалектички реализам“, итд.<sup>57</sup> Још двадесетих година, Анатолиј Васиљевич Луначарски изнео је концепцију „социјалног реализма“ у коју је требало уклопити идеје различитих сукобљених група. Године 1926, у чланку посвећеном Мејерхољдовом позоришту, он елаборира своју тезу о проширењу реализма, где као могућност у том циљу види уношење извесне романтике у реалистички опис, или пак могућност да уметник „стварност показује стварнијом него што јесте“.<sup>58</sup> Овакав реализам Луначарски назива „монументалним“, истичући да управо овакав приступ одговара револуционарној епохи.

Одмах након Октобарске револуције у Совјетском Савезу отпочиње рад на стварању нове уметности. Совјетски уметници били су опчињени идејом новог друштва које је требало изградити. Свој задатак видели су у потреби да том долазећем друштву обезбеде адекватну уметност. Плуралитет уметничких приступа прве деценије након 1917. године може се схватити као „одмеравање снага“ уметничких концепција, у којем је социјалистички реализам обезбедио себи превласт. „Дух тоталитаризма“, који је у оно време владао у Совјетском Савезу, пренео се и на уметност. Саживот различитих уметничких концепција стога и јесте био неодржив, јер је свака, управо себи настојала да обезбеди статус „уметности новог друштва“. И зато, када су совјетски теоретичари и историчари књижевности изводили закључке о законитом развоју социјалистичког реализма, у неком смислу се са њима, донекле, и можемо сложити. Јер уколико су Совјети започели рушење старог поретка са жељом да изграде монолитно друштво будућности, онда је такво друштво захтевало и монолитан приступ разумевању уметности. Отуда се и уметнички плурализам током првих постоктобарских година није могао одржати. Он је био трагање за најпогоднијим приступом уметничкој проблематици, кристализација схватања, наметање ставова. То што је социјалистички реализам однео превагу, резултат је више фактора чији је спој у том тренутку донео коначну одлуку.

Руски авангардни покрет представљао је снажан, али унутар себе веома разноврстан фронт уметника који су одлучно одбацивали традицију позивајући на изградњу нове уметности. Циљеви које су авангардисти себи постављали често су

<sup>57</sup> Лукић, *Руска књижевност у социјализму*, стр. 160.

<sup>58</sup> Стојнић, „Развој социјалистичког реализма“, стр. 95.



излазили из сфере естетског, приближавајући се програмским задацима спровођене политике. Припадници авангардних покрета себе су често видели као самостални одред унутар шире револуционарне борбе. Међутим, јачањем захтева за све већим уметничким ангажовањем у политичкој борби, јачао је и сукоб између различитих авангардних фракција. Не само што је свака од уметничких група своју уметничку концепцију сматрала као једину исправну, већ и као једину могућу унутар започетих друштвених реформи. Полазећи од става да, као што постоји једна правилна политичка платформа револуције, тако може постојати и само једна правилна уметничка платформа, сукоби унутар авангардног покрета израстали су до нивоа искључивости и личне нетрпељивости.

Унутрашњи сукоби и непостојање јединства унутар авангардног уметничког фронта, неразумљивост авангардних концепција изван уских уметничких кругова, снажно укорењена реалистичка традиција, конзерватизам политичких вођа, низак општи културни ниво највећег дела совјетског становништва, довели су до постепеног размимоилажења уметничке авангарде и политичког вођства, које се све више окретало концепцији лако схватљиве и приступачне уметности најширим круговима становништва. Сâм Лењин снажно се залагао за уметност коју „маса разумеју и воле“, односно за повезивање револуционарне уметности са наслеђеном баштином. Ново стајалиште, које је политичко руководство све више било спремно да прихвати, отварало је простор замаху академизма и оживљавању реалистичке традиције. Овакав приступ схваћен је и као знатно ефикаснији у ширењу пропагандне поруке, чиме су његове политичке позиције биле додатно учвршћене. Успостављан на затеченом историјском наслеђу, као и на новим револуционарним околностима, фронт реалистичке уметности израстао је у снажну фракцију која се супротстављала разједињеним авангардним концепцијама.

Коначну превласт реалистичког фронта омогућило је доношење резолуције ЦК СКП(б) „О реорганизацији књижевно-уметничких организација“, 23. априла 1932. године, у којој је РАПП критикован због херметизовања књижевног живота и због поистовећивања методе у књижевном стваралаштву са филозофским методама.

Неколико месеци након усвајања резолуције, 26. октобра 1932. године, у стану Максима Горког, Стаљин и неколицина партијских руководиоца сусрели су се са групом совјетских писаца. На том разговору Стаљин је уметнички метод совјетске књижевности дефинисао као метод социјалистичког реализма, а саме писце назвао „инжињерима људских душа“.<sup>59</sup>

Двадесет деветог октобра 1932. године, само три дана након Стаљиновог сусрета са совјетским књижевницима, Александар Фадејев је у *Литературној газети* (*Литературная газета*), у тексту „Старо и ново (питања уметничког стваралаштва)“ објавио социјалистички реализам као водећи правац совјетске књижевности. Међутим, коначно теоријско утемељење социјалистичког реализма биће спроведено две године касније, августа 1934. године, на Првом савезном конгресу совјетских писаца, и то, пре свега, у рефератима Максима Горког и Андреја Жданова, као и у Статуту Савеза совјетских писаца, који је на том конгресу био основан.

У наредном периоду дошло је од кристализације принципа на којима је Први конгрес совјетских писаца утемељио социјалистички реализам. То су *принцип истинитости* (односно, верног одражавања динамичког кретања стварности), *принцип партијности*, *принцип народности*, *принцип класне и идеолошке условљености*

---

<sup>59</sup> Петровић, *Марксизам и књижевност*, I, стр. 25.

књижевног стварања, имплицитни васпитни карактер и тенденциозност књижевности у остваривању васпитних циљева.<sup>60</sup>

На Првом конгресу совјетских писаца Андреј Жданов изнеће разраду Стаљиновог одређења уметника као „инжињера људских душа“ која ће битно одредити даљи развој уместности у Совјетском Савезу и земљама тзв. „народне демократије“. Као услов остварења оваквог захтева Жданов наводи неопходност познавања живота. Једино упознајући живот, уметници отварају себи могућност да га реално прикажу. Према његовом мишљењу, то не подразумева приказивање живота као објективне стварности, већ управо као стварности у њеном револуционарном развоју.<sup>61</sup> Ово уметничко представљање, даље, требало је да буде повезано са задатком идеолошког преображаја и васпитања „радних људи“ у духу социјализма. Овако дефинисан књижевни метод Жданов означава као метод социјалистичког реализма.<sup>62</sup> Књижевност заснована на овом методу развија се као тенденциозна књижевност, чија је тенденција, по Ждановљевом одређењу, усмерена ка ослобађању радника „јарма капиталистичког поробљавања“.<sup>63</sup>

Пред социјалистички реализам, као основни метод совјетске књижевности и књижевне критике, стављен је захтев да у књижевно стварање унесе једну друкчију реализацију романсиране стварности. Ова „револуционарна романтика“, кроз приказивање живота радника и њихове борбе, повезује „практични рад“ са хероизмом и „грандиозним перспективама“.<sup>64</sup> Отуда, Жданов закључује, совјетска књижевност требало би да буде усмерена на стварање хероја и приказивање будућности. Овако створену слику будућности требало је схватити као реалност, јер, по Ждановљевим речима „[...] наша будућност се већ данас припрема планским и свесним радом“.<sup>65</sup> Да би књижевник могао да одговори овако постављеним захтевима, и да би био у стању да превлада „заостајање свести за економским развојем“, он би требало да буде, наставља Жданов, окренут сталном раду на сопственом изграђивању и идеолошком образовању у духу социјализма.<sup>66</sup> Једино овим радом, уметник би себи обезбедио могућност да преображава свест својих читалаца, односно, да постане инжењер људских душа.

Својим ставовима Жданов се ослања на раније изнет став Горког о потреби стварања спреге реализма са романтизмом. Он је, као битну одлику новог правца, истакао један нови тип романтике, коју је назвао револуционарном. Реч је о романтичарском заносу реалном стварношћу, који је требало да буде схваћен као одговор на „грандиозну перспективу“ социјалистичког друштва. У том циљу је Жданов совјетској књижевности одредио неколико смерница. Она је, пре свега, требало да буде оптимистичка, затим, да „гледа напред“, и најзад, да буде у служби радника и колхозника.

Захтеви који су најпре постављени књижевности, убрзо су били пренети и на остале уметничке врсте. Јануара 1948. године, Жданов је на конференцији композитора, диригената и музичких критичара напао буржоаску музику и затражио стварање патриотске, совјетске музике.<sup>67</sup> Нарочиту пажњу требало је посветити опери, хорској музици и песми, свакако због јачине ефекта који се њима може постићи.

<sup>60</sup> Стојнић, нав. д., стр. 93-94.

<sup>61</sup> Жданов, „Говор на првом конгресу совјетских писаца“, стр. 179.

<sup>62</sup> Исто, стр. 180.

<sup>63</sup> Исто, стр. 180.

<sup>64</sup> Исто, стр. 180.

<sup>65</sup> Исто, стр. 180.

<sup>66</sup> Исто, стр. 181.

<sup>67</sup> Колаковски, *Главни токови марксизма*, III, стр. 140.

Совјетска критика је посебну пажњу посвећивала писању упутстава за израду уметничких дела „у духу социјализма“. Реч је о својеврсним моделима које је требало усвојити, чиме се није остављало много простора ауторској иновацији. Уметничка продукција временом је била сведена на понављање устаљених шаблона. Потчињавање „официјелној“ тематици и придржавање постављеним нормама, довели су до стварања дозвољених матрица, односно типизираних модела којима је требало заменити креативност у уметничком поступку. На тематском плану, уметност је требало да подржи приказе изградње, индустријализације и колективизације, да прикаже удаљене совјетске крајеве, руско село, да велича Револуцију и њена достигнућа, да прикаже ратне подвиге совјетских народа, итд. Поред овога, уметницима су наметана и одређена формална решења, попут „теорије бесконфликтности“ (могао је постојати сукоб само између доброг и бољег), одбацивања критичности (послератну тешку реалност књижевност је требало да идеализује), увођења срећног завршетка, изградње идеалног позитивног јунака, итд.

На теоријско-естетском плану, пред уметност социјалистичког реализма постављен је низ критеријума којима је нови „метод“ био одређен. Првенствени захтев који је постављан, био је да соцреалистичка уметност заузме *позицију у класној борби*, и да директно или индиректно у њој учествује, односно да буде *партијна*. То је, заправо, значило директно потчињавање уметности утилитарним циљевима, и њено стављање у службу дневно-политичких захтева совјетске власти.

У Статуту Савеза совјетских писаца, социјалистички реализам схваћен је као *социјално-дидактичка књижевност*, где је пред ауторе постављен захтев да *истинитост* и историјску конкретност повежу са циљевима идејног преображаја и васпитања радника. Централни комитет инсистирао је на томе да се „императиви социјалистичког реализма“ ускладе са „императивом истине“, где се као критеријум истине постављала „перспектива реалног историјског кретања друштва ка социјализму и комунизму“. <sup>68</sup> Реч је о комплексној слици стварности, којом је требало заменити сваки критички приказ постојеће ситуације.

Како би учествовала у изградњи социјалистичког друштва, уметност је требало да постане *васпитна*. У том смислу је од аутора захтевано да створе представу о идеалу, било да га приказују непосредно, или да негативно оцењују оно што се том идеалу супротставља. Пре свега, ово је подразумевало изградњу позитивног јунака. При том, позитивни јунак, следећи метод социјалистичког реализма, није смео да буде стављен у ситуацију у којој не може да реализује своје потенцијале, нити се пак смео поставити на погрешно стајалиште, или на било који начин довести у заблуду. Он је требало да тежи „социјалистичком идеалу“, или, прецизније, идеалу који је прописала Партија. Оваквим поступком социјалистичко друштво приказивано је као друштво отворених могућности, које не спутава остваривање људских потенцијала, док, с друге стране, социјалистички идеал, пројектован на позитивног јунака, ничим није смео да доведе у сумњу „чистоћу“ и исправност партијске идеологије.

У атмосфери стаљинистичких чистки и државног терора изграђивана је уметност која је славила перспективу новог друштва. Уметници су били стављени у положај државних чиновника, чија је активност директивно усмеравана. Послератна културна политика у Совјетском Савезу сузила је простор дебатама из теорије уметности. Часописи, који су били носиоци идеолошке борбе у области књижевности и уметности, какви су били *Литературный критик*, *Литература и марксизам*, *Красная новь*, и други, престали

<sup>68</sup> Кирпотин, „Уочи Првог конгреса“, стр. 180.

су да излазе. До обнављања књижевних и уметничких дебата дошло је тек средином педесетих година, након Двдесетог конгреса КПСС. Преиспитивање теорије социјалистичког реализма се у посебним публикацијама, зборницима и часописима може пратити од 1956. године, када је Одељење за комплексне студије Института за светску књижевност „А. М. Горки“, при Академији наука СССР, отпочело расправу о токовима у савременој светској књижевности.<sup>69</sup> На основу спроведеног истраживања, Институт је објавио зборник под насловом *Питања књижевности* (1956), а априла месеца исте године почео је да излази истоимени часопис, као орган Савеза писаца СССР и Института за светску књижевност Академије Наука СССР. С променом друштвених околности, осетила се потреба да се критички преиспита положај књижевности и уметности у претходном периоду. Ставовима догматичара највише је замерано спутавање уметничке слободе и директно потчињавање партијском руководству, инсистирање на револуционарном романтизму, развијаном у атмосфери култа личности, спутавање слободног развоја уметничке форме, као и прихватање тзв. „теорије бесконфликтности“ и устаљене шеме књижевног јунака, као и неодрживост њене поделе на „позитивне“ и „негативне“ јунаке.

### 2.3.2. Социјална уметност у Југославији

Тенденције ширег друштвеног ангажовања уметника током четврте деценије двадесетог века пренеле су се и на југословенске просторе. Драматичне друштвене околности у земљи подстакле су југословенске уметнике да направе паралелу са догађајима ван земље, постајући отворенији за стране утицаје. У тадашњој Југославији, пре свега захваљујући левој оријентацији одређеног броја уметника и интелектуалаца, постојала је повољна клима за развој ангажоване уметности. У првој половини двадесетог века, друштвено-политичка ангажованост се у југословенској уметности испољава у оквиру надреализма, социјалне уметности, партизанске уметности током Другог светског рата, и социјалистичког реализма.<sup>70</sup>

У међуратном периоду у Југославији, друштвена ангажованост уметника испољена је кроз различите уметничке покрете обједињене термином *социјална уметност*. Припаднике овог покрета карактерише критички однос према друштву и заузимање активног положаја у актуелним друштвеним променама. У овом периоду јавља се и све интензивнија друштвена ангажованост писаца. Њихову пажњу све више заокупљају проблеми савременог друштва - социјална борба, живот радника и сељака, све већа класна подвојеност, итд. Социјално заинтересовани уметници често су и идеолошки лево оријентисани, те се кроз њихов рад све више почиње да провлачи марксистичка мисао,

---

<sup>69</sup> Стојнић, нав. д., стр. 100.

<sup>70</sup> Иако се за југословенску уметност настајалу током Другог светског рата углавном одомаћио назив „уметност народноослободилачке борбе“, оваква класификација отвара низ проблема у вези са одређењем садржаја овог појма. Пре свега, овакво одређење отвара проблем критеријума селекције, да ли је то временско обележје, идеолошка подлога или основна тематика. Са тенденцијом промене угла посматрања периода Другог светског рата, у савременој српској историографији, отвара се могућност сагледавања ослободилачког деловања и ван партизанских редова и утицаја Комунистичке партије, чиме се проширује обим ранијег одређења *народноослободилачке борбе*. Из ових разлога, у наредном тексту биће коришћен термин *партизанска уметност / књижевност*, да означи уметничку активност настајалу унутар партизанских редова, или ону која је на неки начин била повезана са деловањем југословенских партизана током читавог периода Другог светског рата у Југославији.

због чега су често били и политички гоњени, а највећи број часописа леве оријентације био забрањен. Након гушења надреализма, знатан број његових носилаца, занесен критичким ставовима развијаним унутар покрета социјалне уметности, прихватио је теоријска становишта развијана унутар овог покрета.

Рађање социјалне уметности у Србији, обично се везује за изложбу Мирка Кујачића 1932. године. Поред слика, Кујачић је изложио и једну урамљену радничку цокулу са потписом *Зимски мотив. Резервисано за музеј хуманих друштава*. За ову прилику он је припремио и *Манифест* у којем је социјална уметност дефинисана као колективна уметност правде, пожртвовања и братства. Иако би се изложба по свом изразу могла одредити као ларпурлартистичка, Кујачић је својим манифестом оштро одбацио праксу ларпурлара и париски естетизам. Појављивањем на изложби у плавој радничкој блузи, својим манифестом, и за оно време у Србији шокантним *Зимским мотивом*, Кујачић одбацује уметност париске школе, позивајући на колективну дисциплину и борбу против традиција и вечне лепоте. Међутим, Кујачићева схватања, неподржана његовим сликарским радовима, изузев *Зимског мотива*, више се могу разумети као побуна или позив на демонстрацију него као стварна стваралачка естетика.

Кујачићева схватања подстакла су друге уметнике на размишљања у овом смеру, што је резултирало покретањем групе *Живот* 1934. године. Група је настала на састанку уметника у Београду, у атељеу Мирка Кујачића. Састанку су, поред Кујачића присуствовали Ђорђе Андрејевић Кун, Драган - Баја Бераковић, Ное Живановић, Владета Пиперски и Ђурђе Теодоровић.<sup>71</sup> На састанку је уочена потреба стварања једне нове борбене уметности која би била у стању да се успротиви постојећем стању не само у ликовним уметностима, већ и у друштву уопште. Група је устала против "модернизма", лепог као умирујућег средства које замагљује класну суштину, против *l'art pour l'art* и за *l'art pour l'idé*.<sup>72</sup> Није постојао никакав писани програм, а као основ узете су идеје Мирка Кујачића изречене у његовом манифесту. На састанку је одлучено да припадници групе стварају дела са социјалном тематиком, као и да користе све постојеће легалне форме за свој рад и остваривање програма групе.

Најистакнутији представник социјалне уметности у Србији био је Ђорђе Андрејевић Кун. Раскид са његовим дотадашњим лирским ставом представљају графике *Тестераш*, *Хармоникаш*, *Улица*. У сликарству Кун такође настоји да социјалне теме помири са ликовношћу. Програмски најпотпуније дело *У хелију*, Кун ради 1939. године. Реч је о тонски развијеној слици, у којој су већ постављени основни елементи његовог стила из периода социјалистичког реализма. Свакако треба истаћи његову мапу цртежа од 12 листова *За мир и слободу* (1939), коју издаје по повратку из Шпаније, а која је одмах по изласку била забрањена и заплењена.<sup>73</sup> Поред Куна, у српском социјалном сликарству посебно се истичу Мирко Кујачић, који је социјалној тематици прилазио служећи се динамичним гестом колористичког експресионизма, као и Бора Барух, код кога се тежња ка социјалној уметности примећује већ у платнима *Гатари* и *Радник*. Изразитије социјално опредељење Барух показује радовима *Мајка с дететом*, *Фабрика* и *Предграђе*, које приказује на изложби Удружења ликовних уметника, крајем 1937. године, а затим наставља платнима *Фабрика крај Сене*, *Colonne Vandome* и скицом *Збег*, који су се нашли

<sup>71</sup> Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, стр. 244.

<sup>72</sup> Протић, *Југословенско сликарство 1900 – 1950.*, стр. 137.

<sup>73</sup> Ћосић, "Социјална уметност у Србији", стр. 10.

на његовој самосталној изложби 1938. године. У време ове изложбе, Барух и формално дефинише своје ликовне и друштвене ставове приступањем групи *Живот*.

Социјално сликарство у Србији настаје првенствено као вид борбе лево оријентисаних уметника против постојећег режима и социјалних неправди. Поред овога, у ликовном погледу, оно је представљало протест ликовном естетизму четврте деценије двадесетог века. Слика постаје одраз стварности правог живота. Она није више подређена уживању грађанске класе, већ борби прогресивних снага, које њеној ликовности дају одређену друштвену улогу. Међутим, стављајући тематику у први план свог интересовања, социјални сликари су често запостављали развој самог ликовног израза. У том смислу се и, као основни недостатак социјалног сликарства четврте деценије, често наводи чињеница да оно није успело да нађе нову форму, већ је прихватало ликовни језик грађанске уметности коју је истовремено оспоравало. Како примећује Лазар Трифуновић, “та вера и заблуда да ће се нова револуционарна уметност створити старим сликарским средствима и методама, задржала га је у оквиру света који је хтела да сруши, [...]”.<sup>74</sup>

Са окупацијом Југославије окончао се и покрет социјалних тенденција у српском сликарству. Овај покрет првенствено се може схватити као одговор уметника на друштвене околности једне епохе, као тежња да се кроз уметност изрази одређени политички став. Због малог броја ангажованих уметника и хетерогеног схватања социјалне уметности, овај покрет у српском сликарству није успео да постане уметничка школа. Иако је својом доктринарношћу и догматизмом одбијао од себе можда највећа уметничка имена оног доба, својим идејама, а нарочито због негирања владајућих естетских норми, постајао је пријемчив младим уметничким генерацијама. Ипак, због непостојања специфичне ликовне естетике и јединства стила, покрет се пре може видети као печат духовног стања епохе, него као један уметнички израз оног доба.

Социјална скулптура је у међуратној Србији била релативно слабо развијена. Ово је, пре свега, било условљено општим друштвеним околностима, али и укусом грађанског друштва, које је одређивало тржиште и диктирало поруцбине уметницима, који су им се, будући без обезбеђене материјалне базе, морали повиновати. Вероватно најснажнија скулпторска личност био је Владета Пиперски. Посебно се издвајају његови радови *Млади радник*, *Везиља* и *Шваља*. Поред Пиперског, свакако би требало истаћи и Петра Палавицинија и његову фигуру *Радника*, урађену у снажном реалистичком маниру, као и Франа Динчић-Менегела са радовима *На згаршиту*, *Сироте*, итд, док се код Драгомира Арамбашића (*Рибар с мрежом*) и Ђурђа Јовановића (*На згаршиту*, *Сироте*) више може говорити о упливу нових мотива, али без дубље идејне ангажованости.

Више успеха социјална уметност имала је у графици. Ово је у великој мери било условљено већом могућношћу уметника да, у једној техници која захтева мања финансијска улагања, задржи независан положај од тржишта, као и техничкој могућности умножавања, која је ишла на руку борбеном програму покрета социјалне уметности. Упркос чињеници да графика као техника, у периоду између два светска рата, није била у довољној мери прихваћена од стране српских уметника, ангажована графика управо у том периоду доживљава своју пуну експанзију. У том смислу, од посебног су значаја листови Ђорђа Андрејевића Куна (*Космајска улица*, *Хармоникаш*, *Просјак*, *Машта и хумор*), Мирка Кујачића (*Рибари* и *Девојке са пијаци*), Арпада Балажа (*Копачи*, *Берба*), Михаила С. Петрова (*Праља* и *Пред колибама*), Богдана Шупута (*Багер*, *Београдско пристаниште*,

---

<sup>74</sup> Трифуновић, нав. д., стр. 249.

*Истовар, Грађа београдског моста, Пејзаж с дереглијом, Братислава Стојановића (Портрет незапослено радника, Бетонирање I, Бетонирање II), итд.*

Од посебног је значаја мапа графика *Крваво злато* (1937), Ђорђа Андрејевића Куна, коју је одмах по штампању полиција забранила. Мапа износи потресне сцене из радничког живота у Борском руднику. У овој, као и у његовој другој мапи *За мир и слободу* (1939), инспирисаној шпанским грађанским ратом, а насталој на основу скица које је урадио учествујући у борби, примећује се утицај Франса Мазерела (Masereel), који је у оно време био узор свим социјалним графичарима у Европи. Графике се одликују смелим и динамичним цртежом, снажним црно-белим контрастом и добрим осећајем за структуру плоче.

У тексту *Манифеста*, објављеног поводом самосталне изложбе 1932. године, у предговору мапе *Рибари* (1934), као и на другим местима, мирко Кујачић износи схватања која, како напомиње Јерко Денегри, чине темељ концепта социјалних тенденција у српској уметности између два рата.<sup>75</sup> У овим текстовима Кујачић, између осталог, као најизражајније средство социјалне уметности види управо графику. Овакво схватање, у великој мери, било је одраз става да су линија и цртеж елементи који преносе намеру и интелект, те у том смислу највише одговарају захтевима социјалне уметности. Значај графике, као масовног медија који је могуће ставити у функцију агитације, посебно ће доћи до изражаја у ратним годинама. Пре свега због њене репродуктивности, графика ће, поред цртежа, представљати доминантни медиј у партизанској ликовној уметности током Другог светског рата.

Са почетком Другог светског рата, развој уметности настављен је у знатно отежаним условима и скученим оквирима. Највећи број уметника и књижевника повлачи се из јавног живота, док мањи број прилази партизанским одредима или пада у политичко заробљеништво. У таквим условима настаје уметност рата и отпора, која на извесан начин продужава социјалне тенденције предратног периода. Политизација уметности и књижевности у духу пролетерске револуције и антифашистичке борбе, започета још пре рата, у ратним условима постајала је све изразитија.

Рад ликовних уметника током ослободилачке борбе схваћен је као важан део агитационо-пропагандне делатности и битан елемент у објашњавању идеја и циљева револуције. Пиво Караматијевић пише:

“[...] рад ликовних уметника био је саставни део, десна рука партизанске агитације и пропаганде... они су својим радом доприносили да се непосредније схвате идеје и циљеви народне револуције, а тиме и да се непрекидно мобилишу и њени борци”.<sup>76</sup>

Читав процес планирања културног рада у партизанским редовима био је поверен културно-просветним одборима четâ и батаљонâ. Ови одбори, почели су се организовати већ првих дана устанка, са формирањем првих партизанских одреда.<sup>77</sup> Касније се уводи пракса стварања посебних *културних екипа*. У *Статуту пролетерских народноослободилачких бригада* (објављеном у *Билтену Врховног штаба*, 1942. године, бр. 14-15, фебруар-март; и прештампаном у *Зборнику докумената и података о народноослободилачком рату југословенских народа*, том VI), културна екипа се одређује

<sup>75</sup> Денегри, Јерко, “Српска графика 1900-1950”, стр. 45.

<sup>76</sup> Цитат преузет из: Вукелић, “Југословенска уметност у Народноослободилачком рату 1941/1945”, стр. 74.

<sup>77</sup> Бандић, *Историја књижевности југословенских народа 1941-1945*, стр. 137.

као саставни део штаба, а њена функција се дефинише у смеру да: „[...] врши политичко-пропагандни рад на идеолошкој изградњи бораца. Њоме руководи вођа. Он по упутствима политкомесара припрема све културне приредбе, забаве, сѐла, манифестације, разрађује разне прогласе, темате, стара се о умножавању и изради политичког материјала“.<sup>78</sup> Програми организованих приредби били су подређени раду на ширењу и учвршћивању идеологије и објашњавању политике партизанског покрета. У већим јединицама су, поред културних екипа, постојали и агитационо-пропагандни одсеци, који су, такође, укључени у организовање културно-уметничке активности у партизанским редовима.<sup>79</sup>

Уметничко стваралаштво из периода Другог светског рата, пре свега је интересантно због специфичности услова у којима настаје, много више него по формално-стилским карактеристикама. Ово је и разумљиво јер у ратним условима рада и сталној егзистенцијалној угрожености није могло бити речи о развоју стваралаштва усмереног ка достизању виших уметничких циљева. У тренутку када се велики број југословенских уметника и књижевника прикључио партизанским редовима, а многи су били послати у концентрационе логоре, настаје један посебан израз с циљем не само да послужи као интимни запис догађаја, већ и као покушај да се путем уметности пружи отпор окупатору. Специфичне околности и потребе током Другог светског рата, често су захтевале посебно ангажовање од уметника партизана. Они се, у већини случајева, ангажују на припреми и илустровању летака и плаката, писању прогласа, уређивању партизанских листова и часописа. У периоду борбе за ослобођење југословенских народа, партизанска уметност отворено је стављана у службу војне и политичке агитације и пропаганде.

Период Другог светског рата представља посебну етапу у развоју југословенске уметности. Иако спутавано ограничавајућим околностима, уметничко и књижевно стваралаштво није потпуно замрло. Оно се креће између револта и позива на ослобођење, и беспошtedних хроника ратне епохе. Намењена преношењу порука о суровој ратној свакодневици, ова дела данас представљају непосредне сведоке револуције, сведочанства о страдањима, херојству и исконској човековој потреби за самоодржањем.

### 2.3.3. Друштвени ангажман у југословенској послератној уметности

Развој југословенске уметности послератног периода био је условљен започетим друштвеним променама. Са доласком Комунистичке партије на власт у Југославији након Другог светског рата, идеја о изградњи новог друштва изгледала је реално остварљива. Ово је подразумевало не само успостављање друкчијег државног уређења, већ и наметање нових односа у свим сферама друштвеног организовања. Новоуспостављена власт је, поред многих обећања „бољег и срећнијег живота”, донела и строго дефинисане оквире деловања уметничке праксе. Социјална тематика и лево оријентисана теоријско-уметничка стремљења, добила су официјелни карактер. Иако развијана и пре рата, у оквиру социјалне уметности и кроз рад београдских надреалиста, ангажована уметност је тек након ослобођења добила своју пуну форму.

<sup>78</sup> Исто, стр. 137.

<sup>79</sup> Реч је о различитим активностима културног, просветног и забавног карактера, као што су одржавање аналфабетских течајева, организовање културно-забавних музичких и позоришних приредби, предавања за војнике и народ на ослобођеној територији, усмене новине, посела, забаве, приредбе мозаичног програма које су углавном имале политички, културно-уметнички и забавни део.



Многи представници југословенске авангарде су још у предратном периоду подржавали идеологију левице и прихватили уметност социјалистичког реализма. Након Другог светског рата, њихове пројекције нове стварности прерастају у зацртани програм праћен конкретним акцијама. Изградња социјализма као „друштва будућности” већ је отпочела, а уметници, укључујући ту и оне потекле из редова предратне авангарде, требало је да у читавом процесу узму учешћа. Многи од њих су, попут Коче Поповића, право на учешће у читавом процесу полагали и на основу свог истакнутог положаја у револуционарној борби.

У послератној Југославији, пресудну улогу у одређењу културног оквира новоуспостављеног друштва имао је апарат за агитацију и пропаганду. Већ је само његово оснивање наговештавало афирмацију оних поступака, који су путем културне продукције, имали циљ да подрже политички програм успостављене власти. Пред уметнике је стављен задатак да свој рад подреде партијским циљевима. Уметници почињу да обрађују призоре с радних акција, политичке манифестације, призоре из ослободилачке борбе, ужасе концентрационих логора, итд. Читавој уметности наметнут је задатак културног преваспитавања. Она је требало да изрази „мисли и жеље народа”, и прикаже напоре изградње новог, социјалистичког друштва. Стара уметност, окарактерисана као „декадентна“ и „реакционарна“, била је одбачена заједно са старим друштвеним уређењем и системом вредности. Ново доба захтевало је нове конвенције, нову реторику, али и нову иконографију.

Развој послератне уметности у Југославији требало је да крене у корак са започетим политичким променама. Уметност је, у времену великих друштвених кретања, била схваћена као неодвојива од општег курса. Она је, на симболичком плану, требало да поведе исту борбу коју је званична идеологија водила у измени постојећих друштвених односа. Уметност је постала борбена снага партијске политике у сфери културе. Од ње је очекивано да на непосредан начин објасни циљеве започете борбе за стварање социјалистичког друштва, али и да постане манифестација те борбе.<sup>80</sup> Промене на плану политике, путем идеолошки усмераване културне политике, добијале су свој пандан и у спровођеним променама у сфери уметности. Путем официјелне уметничке теорије и уметничке критике, југословенској уметности наметане су како промене на плану израза, тако и захтеви за обрадом одређене тематике. Усвајањем става о документарној улози уметности, односно њеним сагледавањем као одраза стварности, а потом и наметањем захтева за обрадом одређених тематских целина, официјелна уметничка теорија је, у послератном периоду, југословенске уметности стављала у функцију остварења визије новог друштва.

Већ је Први конгрес ликовних уметника ФНР Југославије, почетком децембра 1947. године у Загребу, показао измењен положај уметника и уметности. У главном реферату „О могућностима, задацима и перспективи наше ликовне уметности“, Ђорђе Андрејевић Кун истиче да уметницима Југославије петогодишњи план даје нове теме и инспирације: „они имају часну улогу да изразе и овековече овај историјски покрет”.<sup>81</sup> Манифестацију оваквог става, у ликовним уметностима, најбоље остварује слика Боже Илића *Сондирање*

---

<sup>80</sup> Уп. Ćalović, Dragan, „Odnos prema istini u jugoslavenskoj umjetničkoj teoriji u razdoblju od 1945. do 1952. godine“, u: *Pitanje o istini u suvremenoj filozofiji i znanosti*, Zagreb, 2010.

<sup>81</sup> Андрејевић Кун, Ђорђе (1947). О могућностима, задацима и перспективи наше ликовне уметности, реферат на Првом конгресу ликовних уметника ФНРЈ.

терена на Новом Београду (1948).<sup>82</sup> Слика је први пут изложена на VII изложби УЛУС-а, крајем 1949. године. Како својим димензијама (240x440 cm), тако и читавим композиционим планом, *Сондирање терена* има све одлике монументалног сликарства. Симетрично распоређеним масама, Илић остварује хармонијску равнотежу док је динамика постигнута назначеном фабулом. Читав план слике је сценски постављен. Актери дешавања су весници новог друштва, окупљени у заједничкој изградњи социјалистичке домовине. Брисан простор који слика приказује, претворен је у непрегледно градилиште, испуњено доброорганизованој масом радника, дизалицама, заставама, скелама и различитом грађевинском механизацијом. Стиче се утисак да је све становништво укључено у процес обнове и изградње, а целокупна земља претворена у јединствено градилиште. Вештим сликарским потезом Илић остварује апологију рада на обнови земље.

У оно време, у југословенској уметничкој теорији постојао је чврсто изграђен став да би и уметници, својим радом, требало да дају допринос обнови и изградњи земље. Подстакнут званичним програмом, Илић својом сликом преноси извештај директно са терена, из жиже општеномодног ангажовања на изградњи новог друштва. Међутим, *Сондирањем*, Илић не остварује само сведочанство једног догађаја, већ преноси и дух времена. Стављена у службу државне пропаганде, слика није била само глорификација рада и најава новог друштва, већ постаје и својеврстан симбол сведржавног напретка, али и напредности нове идеологије.

Снажно израженим агитацијским и дидактичким својствима, слика у потпуности задовољава захтеве постављене уметничке догме, по којој је уметности дата васпитна улога у служби дневно-политичких циљева. У том смислу, слика није само приказ надљудских напора на изградњи нове социјалистичке стварности, већ и позив свима, да се у тај процес укључе. Готово пророчки, Илић наговештава будући напредак, благостање и јединствена настојања свих југословенских грађана. Поред тога, *Сондирање* треба разумети и као сведочанство већ започете будућности. Својом сликом, Илић преноси поруку да се историја дешава овде и сада, и да су југословенски грађани већ узели у њој учешћа.

Једна од успелијих тематизација изградње (остварених у соцреалистичком маниру), свакако је и фреска на Бледу, Славка Пенгова, за коју је 1948. године добио Прву награду Комитета за културу и уметност. Реч је о монументалној композицији релистичког израза, са видљивом стилизацијом у духу совјетске соцреалистичке школе. Фреска представља својеврсну глорификацију напретка, подстакнутог социјалистичком изградњом. Здружени радници, с ашовима и крамповима, одлучним и хитрим кораком освајају простор према посматрачу. Чврстог погледа, смелог држања, ови слободни градитељи будућности, не продају свој рад „буржоаском експлоататору“, већ, јединствени у свом науму, постављају темеље новом југословенском друштву. Задњи план претворен је у непрегледно градилиште са дизалицама, скелама и постављеним конструкцијама, далеководима, док у предњем плану, пажњу привлачи лик девојке, која у левој руци, држећи југословенску заставу, а у десној одојче, сигурним кораком предводи масу радника. Очигледно је овде реч о алегоричком приказу напретка, будуће југословенске државе и нових покољења која ће наставити процес југословенске социјалистичке изградње.

У низу ликовних остварења, у којима је приказана обнова земље, каква су *Изградња моста у Богојеву* (1947), Милана Коњовића; *Поглед на Нови Београд у изградњи*

<sup>82</sup> Илић, Божа, *Сондирање терена на Новом Београду*, уље на платну, 240x440 cm, 1948.

(1948), Предрага Милосављевића; студије радника и омладинаца са радних акција Ивана Табаковића (1947); готово амблематско дело *Девојка са српом* (1949), Миливоја Николајевића; *Ударници алексиначких рудника* (1950), Михаила Петрова; *Литострој* (1947), Тоне Краља; *Градња моста на Лашви* (1947-48), Младена Вежа; *Градња железничке пруге* (1948), Фрања Мраза; скулптуре Рада Станковића *Електромонтери* (1948), *Обалски радник* (1952); итд.; свакако треба издвојити и *Мешалицу за бетон*, Исмета Мујезиновића.<sup>83</sup> Слика даје приказ омладинаца и омладинки, снажних младића и жена, који, здружени под окриљем црвене заставе, подигнуте на какву греду, постављају темеље новом друштву. Пирамидално устројена, композиција остварује стабилност и специфичну мирноћу, саткану од динамике покрета њених актера. Готово нема повезаност учесника и њихова преданост послу, објављују нераскидиво јединство и истрајност у приближавању новог сутра.

Мешалица за бетон, смештена у центар композиције, обједињује фигуре радника у јединствену масу, задржавајући их у доњој половини платна, док, истовремено, отвара простор ка хоризонту у горњем делу слике. Младић са колицима, приказан у предњем плану, положајем свог тела и динамиком покрета усмерава поглед ка мосту који пресеца слику на два, симболички супротстављена, дела. Динамичној маси радника и механизације из предњег плана, супротстављен је задњи план слике, са приказом младића и девојке, који обасјани топлим сунчевим зрацима, стоје на мосту окренути леђима посматрачу. Уздигнут изнад радних напора осталих актера приказаног догађаја, овај пар симболички наговештава перспективу новог сутра, усмеравајући машту посматрача ка хоризонту. Смештен у једини осунчани део читавог приказа, представљени пар директно усмерава машту посматрача иза оградe моста, ка оном што је већ изграђено, али и оном што ће тек бити изграђено. На тај начин, Мујезиновић отвара могућност уживљавања у надолazeћу будућност. То је разрешење мука, оправдање зноја и уложеног труда. То је оно светло које се уздиже над скелама испресецаном долином и које се већ пробија за врхом бреговитог хоризонта.

Изразит пример соцреалистичке графике са тематиком изградње, свакако су и *Рудари*, Тоне Краља.<sup>84</sup> Овим радом, Краљ приказује динамику рударског посла. Набрекле мишице радника дочаравају мужевност ових хероја новог друштва. Мушка фигура, која доминира у централном делу листа, заузима готово читав простор рударског окна. У њеном ставу, напетим мишицама, начину на који је осветљена, има нечег колосалног. Монументални приказ радника, који у својој графици износи Тоне Краљ, опева химну херојима рада. То је „песма“ у славу напретка, новог света и благостања. Краљеви рудари нису опхрвани болом и тежином свог посла (што је био доминантан приступ у социјалној графици), већ су потакнути неуморним еланом, чврсто усмерени ка новом путу напретка и благостања.

Прикази рада и градилиштâ постаће готово програм ондашње југословенске уметности. Један од првих задатака нове власти била је обнова ратом разрушене земље, у коју је требало да буде укључено све становништво. Од уметника је очекивано да се својим радом, величањем овог великог подухвата, укључе у читав процес. С друге стране, схваћена као одраз стварности, уметност новог социјалистичког друштва је имала и обавезу да прикаже оно што се дешавало ван уметничких кабинета и атељеа. На тај начин, она је постајала сведочанство „величине радног полета и постигнутих резултата“, који су

<sup>83</sup> Мујезиновић, Исмет, *Мешалица за бетон*, уље на картону, 70,5x47,5 cm, 1947.

<sup>84</sup> Краљ, Тоне, *Рудари*, литографија, 1950.

под окриљем нове власти остварени. Објаве рада на изградњи земље биле су подржане не само путем визуелних и литерарних приказа, већ и интензивним фотографским извештавањем о започетом масовном процесу. Овим је, с једне стране, стварана специфична атмосфера оптимизма новог социјалистичког друштва, док је, с друге стране, готово отворено, остваривана пропагандна намера.<sup>85</sup> Обећања „бољег сутра“ требало је да обезбеде виђење социјалистичке борбе као напредног светског процеса, а представнике нове власти, као способне и истинске доносиоце просперитета.

Послератни период југословенским грађанима није донео само окончање ратних страдања, већ и друкчију историјску перспективу. Други светски рат представљао је преломни период у којем није извојевана само слобода југословенским народима, већ је стварана и њихова нова држава. То је био период утемељења идеологије, која ће усмерити читав даљи политички курс земље.

Нова друштвена кретања одредила су и даљи развој југословенској уметности. Од уметника је очекивано да својим делима стану уз борбу за остварење социјализма. Започете друштвене промене одразиле су се на југословенску уметност, како на формалном тако и на тематском плану. Захтеви за интензивнијим ангажовањем уметника, између осталог, су подразумевали и евоцирање ратних страхаота и страдања југословенских народа, али и истицање улоге Комунистичке партије и партизанског покрета у ослобођењу земље.

Већ јула 1945, Вања Радауш штампа мапу линореза *Ми памтимо...*, на основу отисака насталих крајем 1943. године. Гоњен ратним страхотама које је видео у Лици, Банији и на Кордуну, Радауш грозничаво ради, и у партизанским техникама штампа 54 отисака, од којих је у тренутку публиковања мапе сачувано 48. Графике су рађене у високој штампи, грубим изразом, којим су тек назначене контуре на црној површини папира, чиме је страхота призора још више појачана. Сцене спаљених, и у бомбардовањима разрушених градова, са престрављеним лицима, готово да преносе звиждук бомби, мирис дима и повике настрадалих. Једино ужарени хоризонти уносе неку врсту сабласног осветљења. Престрављени људи, заробљени у овим стравичним призорима, језиви лик целата који у левој руци држи секиру а у десној одрубљену људску главу ослоњену на пањ, застрашујуће сцене прекланих људи натопљених крвљу, призори масовних вешања са спаљеним селима у даљини, силоване а потом преклане девојке са ликом непријатељског војника који „потписује“ злочин, ауторизује учињене страхоте и начињене патње ратом захваћеном становништву, полураспаднути људски лешеве расути по пустарама који језиво подсећају на крхкост живота, призори безумних масовних убијања, беживотна тела која тону у бездан кречњачких јама или пак у таласима реке налазе своје коначно уточиште, сељаци који испред спаљених кућа чекају да буду стрељани, фашистички војници који у болницама од кревета до кревета убијају немоћне или своју жртву пробадају бајонетом, усташки војници окрвављени дечјом крвљу, ухваћени графичким ножићем у безумном насиљу, набијене на колац, искасапљене, спаљене, живе претестерисане жртве почињених страхаота, које сведоче о мучеништву народа и ратним зверствима, све су то актери Радаушевих графика. Готово плакатски решен лик нацистичког војника, који усправно стоји испред непрегледних гробова које је сâм ископао, носећи у десној руци таблицу с натписом „Seig heil“, као да безуспешно

---

<sup>85</sup> О употреби фотографије у пропагандне сврхе видети детаљније у: Тодић, Миланка, *Фотографија и пропаганда: 1945-1958*, ЈУ Књижевна задруга, Бања Лука, Helicon, Панчево, 2005.

покушава да закорачи према посматрачу, да изађе из тог мрачног света страдања, смрти и трулежа, не схватајући да је и сâм временом постао беживотан.

Можда најуспелији приказ страдања у послератном југословенском сликарству представља Кунова слика *Сведоци ужаса*.<sup>86</sup> Реч је о оригиналном сведочанству страдања током Другог светског рата, које се кроз ослањање на изграђено читалачко искуство и доминантно разумевање „ужаса“ тек у оквирима ратних страдања, повезује са ратном тематиком. Иако, посматрајући Кунову слику, не можемо са сигурношћу рећи да ли је реч о евоцирању ужаса из ратног периода, или о намери аутора да створи атмосферу ужаса универзалног важења, можемо претпоставити да се доминантно тумачење ове сцене, у раном послератном периоду, кретало у смеру евоцирања догађаја из периода рата. Пишући о овој слици, Радован Зоговић истиче да је Кун кроз приказ људи које су непријатељи довели да гледају извршење ужаса над својим сусељанима, дао њихова ужаснута лица, узбуђења и мисли као субјективне одразе објективних догађаја.<sup>87</sup>

Смелим кадрирањем, слика не даје директни приказ ратних страдања, већ, скрећући поглед са самог догађаја на његове посматраче, постаје упечатљиво сведочанство опште атмосфере испуњене страхом, револтом и страдалништвом, једног минулог периода. Укоченим гримасама и избезумљеношћу погледа, Кунови *сведоци* непосредно дочаравају страхоту која се пред њиховим очима дешава. Запрепашћење, саосећање, потрешеност, осуда самог чина, али и уплашеност пред монструозном стварношћу, дочарани су у изразима лица портретисаних, положајем њихових тела, грчом којим приказана жена привлачи новорођенче себи, покушавајући да га заштити од ужаса стварности. Сама страхота призора, пренета кроз реакцију присутних, остављена је да се иживи у мислима посматрача.

Међутим, оно што призор чини још језивијим, је уплашеност приказаног дечака, чији поглед није окренут ка самом догађају. Он као да покушава да побегне пред опасношћу која се приближава. Закупљени ужасом који се пред њима дешава, приказани посматрачи не примећују сопствену угроженост. Они постају сведоци, али и будуће жртве ужаса, учесници у ширењу вртлога људске патње, укључени у непрекидни циклус страдања.

Од многобројних дела послератног југословенског сликарства, која обрађују тематику ослободилачке борбе, каква су: *Прелаз преко Сутјеске* (1946), *Збег* (1950), *Рушење пруге* (1946-1948), *Прелаз преко Неретве I* (1944), *Прелаз преко Неретве II* (1946), *Прелаз партизана у чамцу* (1947), *Ноћ у Зеленгори* (1951) Маријана Детонија; *Сутјеска* (1948), Ђорђа Теодоровића; *Партизанска колона* (1948), Франце Михелича; *Жена борац* (1947), Дора Клеменчич-Маја; *Партизанска колона* (1946), Вита Глобочника; итд., можда посебно треба издвојити готово плакатски приказ двојице рањеника, у слици *Из пете офанзиве* Воје Димитријевића, у којој су страдање и међусобна повезаност бораца дочарани кроз симболички приказ ослепљеног партизана који на својим леђима носи рањеника без ногу, док му он говори пут; као и *Прелажење Неретве* (1948), Исмета Мујезиновића, у којој аутор приказује борце како се спуштају самом обалом реке, носећи рањенике на носилима и леђима, са пушком у руци.<sup>88</sup> Неретва, готово потпуно заклоњена телима партизана, замењена је незадрживом бујицом бораца, нераскидивим ланцем који наместо срушеног моста спаја две обале.

<sup>86</sup> Андрејевић Кун, Ђорђе, *Сведоци ужаса*, уље на платну, 82x102 cm, 1948.

<sup>87</sup> Зоговић, „К лицу човјека!“, стр. 3.

<sup>88</sup> Мујезиновић, Исмет, *Прелажење Неретве*, уље на платну, 165x110 cm, 1948.

Свакако, један од најупечатљивијих примера обраде ратне тематике и евоцирања „херојског карактера“ партизанске борбе, представља слика *Колона* (1946), Ђорђа Андрејевића Куна.<sup>89</sup> Слика приказује младе партизанске борце како с пушком на рамену, смирено и самоуверено прелазе планинске врлети. Рађена експресивним сликарским потезом, али и чврстим, готово илустративним цртежом, слика представља покушај да се на што снажнији начин пренесе порука о величини партизанске борбе. Плакатска експлицитност, попут оне у слици *No pasaran* (1945), отворено показује уметникову намеру да оствари својеврсну апологију борбе.<sup>90</sup> Без обзира да ли је реч о шпанском грађанском рату или о Другом светском рату у Југославији, идеја слободе, као и бескомпромисна борба да се слобода оствари, биле су основне смернице Кунове сликарске визије. Патње и страдања нису оно што аутора занима. Кунови партизани су једри и одлучни борци, њих петорица приказаних, само су део непрекидног ланца, који знатно превазилази рам платна. Безвремено протицање колоне бораца, тихо и одлучно, још једном подсећа на оштрину погледа жене на слици *No pasaran*, њеном окамењеном изразу лица и положају руку којима држи пушку. Идеја слободе, коју Кун овим својим радовима преноси, није идеја слободе као недостижног идеала, као утопијског маштања, већ слободе као јединог пута, као неминовног разрешења периода страдања. Управо та коначност достизања идеала слободе, то бескомпромисно настојање да се она оствари, јесте оно што посматрачу *Колоне* преноси једно страхопоштовање према ослободилачкој борби југословенских партизана, и према самом лику борца и његовој истрајној тежњи у остварењу идеала правде, слободе, равноправности, нове будућности.

У величању хероике ослободилачке борбе у југословенској послератној уметности, посебно место припало је споменичкој скулптури. Поводом расписивања конкурса владе НР Србије за израду пројеката и идејних скица за споменике у Јајинцима, Крагујевцу, Титовом Ужицу, Белој Цркви, Краљеву, Приштини и на Фрушкој Гори, Ото Бихаљи Мерин у тексту „О споменицима достојним бесмртних дела“ (1948), истиче да су монументални споменици у свим епохама представљали симболе свог времена. Отуда се јавља и потреба, како даље истиче, да се у епохи „пожртвоване, свесне и херојске борбе против фашистичког нечовечства“ остваре адекватни уметнички одрази стварности.<sup>91</sup> Овим споменицима требало је не само сачувати успомену на „херојску историју“ југословенских народа, већ остварити васпитање нових нараштаја, у духу „новог југословенског патриотизма“. По речима Ота Бихаљија, овим споменицима требало је у камену и бронзи остварити уметничку материјализацију примера „[...] хероизма, величине човека и смелости у борби за национално ослобођење и остварење социјализма“.<sup>92</sup>

Захваљујући многобројним државним наруџбинама, као својеврсни симболи извојеване слободе, широм земље подизани су споменици у славу Револуције. Потискивано ангажовање скулптора, припадника социјалне уметности међуратног периода, са променом друштвених околности, добило је свој пунији израз. Један од првих споменика посвећених ослободилачкој борби у Југославији, израдио је Антун Аугустинчић у Батиној Скели на Дунаву. Рад је започет почетком 1945. године, а трајао је нешто више од две године. Спомеником је требало сачувати сећање на сусрет југословенских партизанских јединица с јединицама Црвене армије. То је био

<sup>89</sup> Андрејевић Кун, Ђорђе, *Колона*, уље на платну, 185x216 cm, 1946.

<sup>90</sup> Андрејевић Кун, Ђорђе, *No pasaran*, уље на платну 65x54 cm, 1945.

<sup>91</sup> Бихаљи Мерин, „О споменицима достојним бесмртних дела“, стр. 2.

<sup>92</sup> Исто, стр. 2.

монументални приказ „нераскидивог пријатељства“ југословенских и совјетских народа, али и симбол утемељења нове идеологије на југословенским просторима.

Захваљујући интензивном државном улагању у подизање споменика револуције, Југославија је у послератном периоду претворена у огромно градилиште. У свим крајевима земље ничу споменици у славу партизанске ослободилачке борбе и костурнице палим жртвама. Наративност облика и могућност да се алегоријски пренесу прикази борбе, страдања и херојства, нарочито су изражени у првим послератним годинама. Тражење узора у реалистичкој традицији било је подржано званичним захтевима за прихватање теорије социјалистичког реализма, али и личним афинитетом аутора старије генерације. У моделовању фигуралних композиција настојало се да се ухвати динамика покрета и да се пренесе снага унутрашње психолошке борбе приказаних ликова. Стилизацијом портрета бораца стварао се тип партизана који се развијао до симбола ослободилачке борбе. Угледање на совјетску традицију, подржано званичном теоријом, било је акт симболичког укључивања Југославије у јединствене идеолошке оквире са земљама „народне демократије“.

Тематика партизанске ослободилачке борбе била је једнако обрађивана у југословенским ликовним уметностима као и у литератури. На тај начин требало је задржати сећања на страхоте рата, али и истаћи улогу југословенских власти, Комунистичке партије и Јосипа Броза у ослобођењу земље, и налажењу нове перспективе југословенским народима.<sup>93</sup> Прикази борбе, страдања и херојства постајали су симболи „величанственог пута“ којим су југословенски народи дошли до остварења коначне слободе. То је било сећање на херојски период стварања темеља новом југословенском друштву. Евоцирање подвига југословенских партизана и партијских челника нудило је херојску слику нове власти али и стварало специфичну атмосферу која је у оно време постојала међу југословенским грађанима, вођеним вером у остварење новог друштва.

## 2.4. Уметност и политика

Савремена уметност често је стављена у функцију одређеног политичког деловања. Уметност, у оваквим приступима, постаје простор где је ван партијских трибина и активистичких скупова могуће изразити став о конкретним политичким питањима која одређују „сада и овде“ али и одређују могућности будућег кретања једног друштва. Развијање све експлицитнијег политичког става уметника може се схватити као манифестација развоја грађанске одговорности. Оно показује не само прихватање демократског начела слободе да се став изрази, већ и неопходности да се то учини. С друге стране, овакав став представља и позиционирање уметности унутар тренутних политичких токова. Као облик јавног изражавања и деловања, различите уметничке праксе прихватају улогу уметничких медија за трансмисију вануметничких значења. Отварањем канала преноса политичких порука у оквиру различитих уметничких пракси, намеће се потреба успостављања оквира њиховог могућег читања.

Развој излагачке праксе и уметничких салона, подстакнут развојем грађанског друштва, отворио је могућност уметницима не само да покажу своје радове, већ и да изразе одређени политички став. Јачање грађанске класе отворило је могућност

---

<sup>93</sup> О учешћу уметности на репрезентацију лика Јосипа Броза Тита, више у: Ђаловић, Драган, *Јосип Броз Тито: студија имиџа*, Задужбина Андрејевић, Београд, 2006.

превазилажења ограничених оквира дотадашњег уметничког тржишта. Нови извори финансирања и чести боемски услови живота уметника, довели су до изградње става о уметнику као слободном критичару друштва. Овим су и могућности критике и друштвеног ангажмана путем уметности биле знатно проширене. Уметничке изложбе, отуда, нису биле виђене само као продајни салони, већ и као прилика уметницима да независно изнесу одређена схватања.

Ипак, напуштање уметности уских оквира дотадашње елите и окретање ширем слоју поручилаца, иако је отворило могућност да се путем уметности отвореније изрази одређени став, у крајњој линији није довело до њеног потпуног ослобађања, односно није резултирало коначним одбацивањем постављених захтева поручилаца. Постојеће друштвене конвенције, сфере интересовања и модели интерпретације, остали су и даље битни одредитељи уметничких интенција и опсега понуђених могућности. На тај начин, демократизација уметности није значила ослобађање уметника потчињености постављеним конвенцијама, већ заправо замену самих конвенција. Уместо уског слоју раније интелектуалне и економске елите, уметност је све више постајала подређена схватањима нових поручилаца чија се економска моћ уздизала с изменом друштвених околности. Иако је демократизација уметности проширила оквире уметничког тржишта, она ипак није укинула њену финансијску зависност. Тржишна условљеност уметничке продукције, само је на новим основама позиционирала уметничку делатност. Уметност је постала део новоуспостављених производних односа, којима је и њено разумевање и вредновање било одређено.

Овако отворена перспектива тумачења, отвара и могућност интерпретације успостављене праксе организовања великих уметничких изложби. Замишљене као својеврсне уметничке смотре, као преглед одабраних уметничких радова, оне присвајају улогу механизма приказивања пресека уметничких кретања. Са успостављањем читавог система жирирања, именовања селектора, кустоских захтева и тематских одређења, уметнички салони постају институције етаблирања уметности. Појављивање одређеног дела на изложби престаје да буде само показатељ ауторовог става да узме учешћа у оваквој манифестацији, већ много више одредитељ његовог статуса. Престиж уметничке манифестације на којој је рад приказан, постаје важан чинилац у одређењу вредности уметничког дела. Ово се пре свега односи на одређење његове тржишне вредности, мада не би требало искључити ни став да оваква пракса утиче и на оцењивање његове уметничке вредности.

У успостављеним тржишним односима, и у условима постојеће интерпретативне перспективе, учешће на изложбама могло би бити виђено као поступак освајања тржишта. Уметничка продукција, потчињена захтевима кустоске праксе, с једне стране постаје директно потчињена успостављеним тржишним условима и постојећим нормама визуелизације, док, с друге стране, посредством разрађеног система жирирања, њен развој у великој мери постаје оптерећен потребом за уклапањем у доминантне идеолошке оквире. Захваљујући овоме, анализа излагачке праксе уметничких салона, бијенала, изложби које организују престижне уметничке институције, и радова изложених на оваквим манифестацијама, отвара с једне стране могућност разоткривања субверзивног деловања уметника, читање њихових ставова и разоткривања критике, док с друге стране, отвара могућност разоткривања доминантних идеологија кроз анализу излагачке праксе, односно анализу самог критеријума селекције радова.



Однос српске уметности, а у оквиру овога и визуелних уметности, према актуелним друштвеним токовима, одређен је положајем уметника у географски, културно и економски омеђеном простору у којем она настаје. Положај Балкана као тампон зоне на географској карти Европе додатно усложњава могућности друштвено-ангажованог деловања унутар српске уметности. Тиме што представља простор којем су културни, економски и политички модели западног друштва наметнути или увезени као већ разрађени обрасци, „готова решења“, без створених предуслова да они буду реално прихваћени или да представљају наставак већ започетог процеса, Балкан отвара могућност да буде посматран кроз парадигму постколонијалног дискурса.<sup>94</sup> Тиме се, с једне стране, српском уметнику, кроз његово географско позиционирање, намећу очекивани модели репрезентације и интерпретације друштвених околности, већ разрађени у поетикама уметника који долазе из земаља тзв. „трећег света“. С друге стране, географска припадност европском континенту и повезаност са европском традицијом у периоду ране европске историје, намеће захтев за друкчијом перцепцијом српске уметности. Настала конфликтна ситуација додатно се усложњава уколико јој се приступи и са етичког становишта стављајући уметника у положај сталног преиспитивања властитог става.

Постављен у нестабилан оквир дефинисања односа локално-глобално, српски уметник стављен је у позицију сагледавања сопствене друштвене позиције кроз призму нестабилног националног идентитета. Определивши се за одређени приступ у интерпретацији конкретних друштвених односа у националној средини из које потиче, уметник се заправо и самоодређује, и то не само преко властитог односа према конкретним политичким кретањима, већ и преко дефинисања сопственог националног идентитета. Румунски уметник Дан Пержовски (Perjovski) још је 1993. године на рамену истетовирао име своје земље. Овакво означавање асоцира на праксу концентрационих логора смештајући га у оквиру унапред дефинисаних односа. Његовим територијалним позиционирањем заправо је одређен и његов идентитет.

Питање односа националног и личног идентитета, поставља и ауторка Милица Томић у свом видеораду *Ја сам Милица Томић*, у којем са екрана гледа посматрача изговарајући реченицу у којој спаја два одређења сопственог идентитета - аутоодређење преко свог имена и аутоодређење преко националне припадности. Исту форму примењује на педесетак светских језика - „Ја сам Милица Томић, ја сам Српкиња“, „Ich bin Milica Tomić, Ich bin Deutch“, „I am Milica Tomić, I am American“, итд, приликом чега се на њеном телу појављују нове крваве ране. Овим радом ауторка сукобљава однос према властитом идентитету и саморазумевање засновано на историји и постављеним стереотиповима. Она преиспитује однос према властитим националним траумама и њихово рефлектовање на одређење сопственог идентитета.

Исти проблем заокупља и ауторку Ивану Јакшић, која на својим сликама приказује мотиве преузете са улазних виза европских земаља.<sup>95</sup> Проблем идентитета и однос према „другом и друкчијем“ у границама нове Европе и изван њих, институционализован кроз различите апарате државне управе, и спроведен кроз читав низ легитимација, намеће потребу за преиспитивањем новоуспостављених односа и са етичког становишта. Конвенционална припадност одређена пасошем и важећом визом, дефинише конвенционални идентитет иза кога стоји ограниченост слободе. Ограниченост кретања, боравка и грађанског статуса, дефинисана читавим низом законских норми, заснована на

<sup>94</sup> Карнечи, „Балканско око: стратегије кустоса“, стр. 79-80.

<sup>95</sup> Јакшић, Ивана, *Визе*, (радови рађени у техници уље на платну), 2000/2004.

критеријуму националне припадности, постаје посебно проблематична посматрана из угла европске историје двадесетог века.

Проблем евидентирања грађана на основу националног статуса, спроведено кроз посебно организован бирократски апарат, обрађује и румунска уметница Александра Кроитору (Croitoru). У свом раду *Имигрант (Immigrant / Instructions for use, 2006)*, у којем поставља хипотетичку ситуацију поновног увођења закона о одевању. Визуелно обележавање популационих група одређено по критеријуму верске припадности и конвенцијама које тој групи одричу припадност доминантној заједници, а регулисано законима о одевању, била је уобичајена пракса широм Европе која је трајала све до периода просветитељства. Практика обележавања обновљена је у нацистичкој Немачкој током Другог светског рата. Александра Кроитору, својим радом, поставља питање шта ако би ова пракса поново била уведена кроз све ригиднији систем прописа о правима имиграната и све израженије одређивање идентитета грађана према критеријуму националне припадности.

Заузимање критичког става према скорашњој историји и евоцирање трауматичних догађаја, отворило је дијалог о табуизираним темама захтевајући преузимање одређене одговорности, али и реално сагледавање властитог положаја у актуелним политичким дешавањима. Рад *Контејнер (2006.)* Милице Томић управо кореспондира са потиснутим значењима, одбацујући традицију колективне амнезије и занемаривања претходних искустава. Рад представља реконструкцију злочина који се догодио у Мазар-и-Шарифу у северном Авганистану, новембра 2001. године, када су војници Северне алијансе пуцали у контејнер пун ратних заробљеника. Реконструкција је извршена у околини Београда где су професионалне полицијске јединице ангажоване да из аутоматског оружја пуцају у контејнер, при чему је коришћена муниција произведена у СФРЈ 1988. године, иста она која је коришћена у рату на Косову све до 1999, кад су тела косовских Албанаца била пребацивана контејнерима-хладњачама, да би на крају заједно са контејнером била бачена у реку. С обзиром да је рад извођен на више локација у свету, он отвара питање политике државе у којој се догађај реконструише. Догађај из северног Авганистана доводи до проблема локалног злочина у којима људи, различите националности, постају жртве политичких, војних или трговачких трансакција, односно, по речима уметнице „вишак у тој трансакцији, којег се на брзину треба ослободити“.

По тврдњи Бориса Гројса (Groys), савремена уметност условљена је културним и политичким контекстом. Читање уметничког дела, али и очекивања која се пред њим постављају, отуда се могу сагледати као, у извесној мери, условљена перципирањем средине из које оно потиче. Посматрајући специфичне историјско-политичке околности којима је одређен развој уметничке сцене на почетку двадесет првог века, уочава се постојање утврђених оквира могућег деловања, битно одређених географским позиционирањем конкретне уметничке праксе. Развој уметности на простору Балкана, у том смислу, може се схватити као битно одређена ширим балканским контекстом, али и положајем у којем су се балканске државе нашле у постсоцијалистичком периоду. Уметници са простора бивше Југославије, из Румуније, Бугарске и Албаније, стављени су у положај репрезентата *Другог*, посматраног кроз већ изграђену мрежу стереотипова и модела разумевања и доживљавања њиховог положаја. Одређен као простор „иза“, или по речима Гералда Мата (Matt) као „антитеза западноевропској цивилизацији унутар Европе“, Балкан постаје мање географски појам, а више „нулта тачка“ на културној мапи Европе, отворена за уплив различитих пројектованих значења проистеклих из

конфликтног доживљавања односа исток-запад. Укључивањем балканских друштава у већ утврђен систем *могућих* значења отвара се питање флексибилности оквира аутопрезентовања, али и *дозвољених* могућности друштвеног деловања путем уметности.

### 3. Разумевање појма уметности

#### 3.1. Појам уметности у европској традицији

Иако различите облике креативног деловања можемо пратити кроз читаву људску историју, делатности које смо данас спремни да подведемо под појам уметности, нису на исти начин биле сагледаване у различитим културама и временским периодима, једнако као што ни самом појму уметности, током прошлости нису придавана једнака значења. Савремено значење појма уметност, у европској традицији, кореспондира са античким појмовима *tehne* и *poiesis*, који су се односили на различите облике људског деловања. Појам *техне* представља сложен концепт који бисмо данас могли превести речима: умеће, вештина, занат, мануелна делатност, и сл. Међутим, како истиче Џозеф Кокелманс (Kockelmans), овај појам изворно се није односио на сâм поступак израде, већ пре свега на знање уопште, односно, на такву врсту знања којом човек делује у природи.

Појам *техне*, у античком периоду, обухватао је, између осталог, сликарство, вајарство и архитектуру. Иако данас, сасвим оправдано, ове делатности сматрамо уметностима, те смо у том смислу спремни да их доведемо у везу са књижевношћу, музиком или плесом, код античких аутора није постојала спремност да се међу овим делатностима препозна чвршћа повезаност. Делатности попут песништва, драме, музике или плеса, за античке Грке нису имале много тога заједничког са делатностима обухваћеним појмом *техне*, пре свега зато што нису подразумевале никакав одређен рад или мануелну делатност. Супротно „вештинама“ обухваћеним појмом *техне*, ове делатности довођене су у везу са божанским надахнућем. Екстатично стање песника и музичара било је објашњавано деловањем муза које надахњују човека. Будући да надахнуће долази споља и да песник или музичар не владају у потпуности њиме, рад музичара, односно песника, омао је много већи углед и престижнији друштвени статус у односу на делатност сликара и вајара. Појам уметника, у данашњем смислу, много је ближи античком појму *poietes*, којим је означаван неко чија је делатност подстакнута божанским надахнућем, него појмовима *tehnites* и *dimiurgos*, који су били повезани са мануелном, занатском производњом. Ипак, и међу овим појмовима постојала је извесна разлика. *Dimiurgosom* називан је онај човек који се бави општекорисним радом који има јавни карактер, какви су израда јавних скулптура и слика, изградња јавних објеката, итд., док је *tehnites* био занатлија чија дела нису била јавног карактера.

С развојем интересовања за проучавање уметности, јавила се и потреба систематизације делатности које су у овај систем укључиване. Први разрађен систем „слободних вештина“ (*artes liberales*), формулисао је Марцијан Капела (Capella) у петом веку. Овај систем обухватао је граматику, реторику, дијалектику, аритметику, геометрију, астрономију и музику, док су сликарство, вајарство и архитектура остале изузете.

Оваква шема даље је развијена у средњем веку, када су поменуте вештине груписане по сродности. Седам слободних вештина разврстане су у две велике групе –

*Trivium* и *Quadrimum*. *Trivium* је обухватао граматику, реторику и дијалектику, док су *Quadrimum* сачињавале аритметика, геометрија, астрономија и музика. Као пандан слободним уметностима, у средњем веку формулисан је систем „механичких уметности“ (*artes mechanicae*). Крајем једанаестог и почетком дванаестог века, Хуго од Светог Виктора, сачинио је први попис механичких уметности. У листу коју је он понудио били су укључени: *Lanificio* (умеће кројења и одевања), *Armatura* (вештина заштите оружја и оруђа за рад), *Navigatio* (вештина навигације), *Agricultura* (пољопривреда), *Venatio* (вештина лова), *Medicina* (лекарско умеће), и *Theatrica* (уметност забаве). Архитектура, сликарство и вајарство, ни у овом систему нису добиле засебно место, већ се помињу тек као подгрупа *арматуре*, заједно са другим занатима. Поред ове, развијане су и друге систематизације где се међу механичким вештинама помињу и *Mercatura* (вештина трговања), *Venatoria* (вештина лова и ратовања), *Coquinaria* (вештина справљања хране), итд.

За разлику од слободних вештина које су се изучавале у школама и средњовековним универзитетима, механичке вештине училе су се у оквиру струковних занатских удружења – гилди или цехова. По завршетку обуке и демонстрирању вештине, ученик механичких вештина постајао је мајстор, чиме је добијао дозволу да се самостално бави одређеним послом. Супротно овоме, студенти слободних вештина добијали су академска звања, која нису само упућивала на поседовање одређених знања, већ и на поседовање друштвеног угледа које је то знање носило.

Овакво схватање слободних вештина задржало се све до ренесансе, када сликарство, вајарство и архитектура почињу да добијају истакнутије место. Ове делатности све више почињу да се сагледавају као повезане са науком и литературом, оне више нису схваћене као искључиво занатска вештина, већ као интелектуална делатност. Сликари, архитекти и вајари, у ренесанси не ретко теже универзалном образовању, преносећи своја интересовања са поља ликовних истраживања и на област науке, технике, поезије, итд. Алберти, тако, није само архитекта, већ и математичар и филозоф, Леонардо да Винчи значајан допринос не даје само развоју сликарства, већ и технике и анатомије, Микеланђело је истовремено вајар, сликар и песник, итд.

У новој духовној клими коју је донела ренесанса, све је мање било спремности да се визуелне уметности сагледају као доминантно мануелна делатност. Сликаство, вајарство и архитектуру требало је јасно одвојити од заната. Ђорђо Вазари (*Vasari*) у овом смеру уводи појам *Arti del disegno*, којим обухвата визуелне уметности. Кључан моменат у дефинисању статуса визуелних уметности свакако представља и оснивање уметничке академије у Фиренци 1563. године, чиме је образовање сликара, вајара и архитеката премештено из надлежности занатских удружења у сферу високог образовања. Промена односа према визуелним уметностима утицала је и на измену статуса визуелних уметника. Ђорђо Вазари пише чувено дело *Животи славних сликара, вајара и архитеката*, у којем износи прве исцрпне биографске белешке о ликовним уметницима од античког периода.

Током седамнаестог века, у Француској, први пут је јасно формулисана идеја да до тада различите делатности, попут визуелних уметности, поезије и музике, могу сачињавати јединствену групу „лепих уметности“ (*beaux arts*). Шарл Перо (*Perroult*) износи одређење осам „лепих уметности“, у које убраја: елоквенцију, поезију, музику, архитектуру, сликарство, вајарство, оптику и механику. Интересовање за лепо, чулно и пријатно, које је нарочито обележило духовна кретања у осамнаестом веку, подстакло је настојање да се „лепе уметности“ групишу на основу критеријума опонашања лепоте у

природи. Прво разрађено раздвајање „лепих“ од „механичких“ уметности на основу „задовољства“ које „лепе“ уметности пружају, износи Абе Бато (Batteux). Он јасно издваја музику, поезију, сликарство, вајарство и плес, као лепе уметности, насупротив механичким уметностима, које имају утилитарни карактер, док у групу уметности које комбинују својства обе групе, убраја елоквенцију и архитектуру.

У оквиру интересовања за лепо, у осамнаестом веку јавља се интересовање и за сферу чулног. Уметност се не сагледава само као делатност окренута остваривању лепог, већ и као делатност која је у основи окренута чулним сензацијама. У овом периоду установљавају се и нове теоријске дисциплине посвећене изучавању уметности. Александар Баумгартен (Baumgarten) предлаже заснивање естетике као посебне филозофске дисциплине са тим именом. Он у основи прихвата Аристотелову поделу филозофије, разликујући „теоријску филозофију“, која се огледа у метафизици и физици, од „практичке филозофије“, која обухвата етику и филозофију права. Као трећу област филозофије Баумгартен препознаје гносеологију, која садржи естетику као „науку о осетилној спознаји“, и логику, као науку о рационалној спознаји. Естетика је, према оваквом приступу, схваћена као општа теорија о лепом, односно као теорија која истражује норме чулне спознаје.

У осамнаестом веку као посебна дисциплина развија се и историја уметности. Њено утемељење везује се за Јоакима Винкелмана (Winkelmann), и његово дело *Историја уметности старог света* (1764). У овом периоду развија се и категоризација унутар самих „лепих“ уметности. Тако Лесинг (Lessing), у чувеном делу *Лаокон, или о границама сликарства и поезије*, из 1766. године, уводи поделу уметности по просторно-временском критеријуму.

У ово време долази и до формирања првих специјализованих уметничких институција. Формирају се модерни музеји и галерије усмерени на прикупљање, чување и излагање уметничких дела. Поред тога, појављују се занимања специјализована за проучавање уметности, долази до снажнијег развоја уметничке публике и уметничког живота, а област уметничког рада и питања ауторских права бивају законом регулисана.

У деветнаестом веку развија се идеја ларпурлара (*l'art pour l'art* – уметност ради уметности), којом је изузетан статус уметности додатно подржан. Реч је о концепцији по којој уметност треба да постоји као самостална делатност, окренута сопственим садржајима, а не као делатност стављена у службу вануметничких циљева. Иако се овакво схватање одржало током деветнаестог и двадесетог века, оно ипак није успело да одржи снажнију доминацију. Супротно оваквом приступу, уметност се много чешће развијала као *l'art pour l'idé* (ангажована уметност), односно као делатност уско повезана са различитим облицима друштвено-ангажованог деловања.

Све до краја деветнаестог века, различита остварења, а на основу њихових формалних одлика, било је релативно лако сврстати у неку од признатих уметничких врста. Међутим, у двадесетом веку, са развојем нових уметничких концепата, долази до снажне диверсификације у уметности, тако да су многа дела, препозната као уметничка, у својим елементарним концепцијама потпуно различита од оних које су наслеђене. Колико год се једна уметничка слика настала у периоду романтизма разликује од слике настале у времену високе ренесансе, оне су обе настале на приказивачкој традицији и обе представљају оригиналан ауторски израз остварен у некој од препознатих сликарских техника. Међутим, померања која су у двадесетом веку остварена у уметности, увела су читав низ концепата којима су границе традиционално схваћених уметничких врста

значајно проширене. Захваљујући овоме, питање да ли се једно дело може сматрати уметничким додатно је усложнено. Одговор на питање шта је то што једно уметничко дело чини уметничким, покушао се наћи у оквиру различитих теоријских приступа. Међутим, засновани на различитим теоријским основама, развијани приступи отворили су различите, често супротстављене интерпретације, указујући на комплексност постављене проблематике.

### 3.2. Одређење појма уметности

Могућност теоријског промишљања уметности, претпоставља могућност разликовања уметности од не-уметности. Клајв Бел (Bell), у том смилу, као средишњи проблем теорије уметности поставља управо одређење квалитета уметничког дела, односно онога што уметничко дело одваја од других врста објеката. Да би се уопште могло говорити о уметности, потребно је прецизно дефинисати класу „уметничких дела“, односно шта је то по чему се ова класа разликује од свих других класа. Иако људи у својој свести често праве класификацију којом класу уметничких дела разликују као посебну, да би се теоријски засновано могло прићи проучавању уметности потребно је одредити који је то квалитет који је заједнички и карактеристичан за све што припада тој класи. Свакако, ни Бел не сумња у то да се овај квалитет налази здружен са другим квалитетима, но он истиче да је само један квалитет суштински док су сви остали пратећи. Он поставља питање: „Који је то квалитет заједнички за све објекте који подстичу наша естетска осећања? Који је квалитет заједнички за Аја Софију и за призоре катедрале у Шартру, за мексичке скулптуре и персијске зделе, кинеске тепихе, Ђотове фреске у Падови, и ремек-дела Пусена, Пјера дела Франческа, или Сезана?“<sup>96</sup>

На постављено питање Бел одговара да је управо форма та која је заједничка свим уметничким делима. Иако Бела превасходно интересују визуелне уметности, он настоји да формулише једну општу дефиницију уметности која ће обухватити нужне и довољне услове које један објект треба да задовољи да би се могао сматрати уметничким. То значи утврдити својства која би један објект требало да поседује да би био уметничко дело.

Овакав приступ, ипак, није остао без замерки. Аутори, попут В. Б. Галија (Gallie) и Мориса Вајца (Weitz), овакав приступ сматрају неостваривим. Гали сматра да су све дефиницијске теорије подривене једном есенцијалистичком заблудом коју у својој основи садрже. Реч је о претпоставци да дефинисање једне супстанце или активности, мора да подразумева и спознавање њихове суштине или крајње природе, и то помоћу метода различитих од оних који се користе у експерименталним и математичким наукама.<sup>97</sup>

Међутим, без обзира на постојеће потешкоће, велики број аутора настојао је да у оквиру својих теоријских спекулација одреди шта је то уметност, и шта је то што уметничко дело чини уметничким. Ипак, ни једна од ових дефиниција није наишла на опште прихватање. И Белово истицање „уметничке форме“, и „стварање облика који симболизују људска осећања“ у тумачењу Сузан К. Лангер (Langer), и разумевање уметности као „израза интуиције“ по тврдњи Бенедета Крочеа (Croce), и марксистичко одређење уметности као „субјективног одраза објективне стварности“, итд., наилазе на

<sup>96</sup> Neill, A.; Pidley, A. (yp.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, стр. 100.

<sup>97</sup> Gallie, W. B., „The function of philosophical aesthetics“, у: *Mind*, No. 57, 1948, стр. 302-321. Преузето из: Grejam, *Filozofija umetnosti*, стр. 198.

супротстављања и суочавају се са озбиљним недостацима. Реч је о томе, да је веома лако супротставити се било којој од ових дефиниција указивањем на признате уметничке форме или уметничка дела с којима није у могућности усагласити дату теорију.<sup>98</sup>

С друге стране, још се од Канта (Kant) у естетици поставља питање да ли теорија уметности треба да се бави субјективним стањима духа, односно, да ли треба да је окренута теоријском промишљању ставова посматрача / публике, или објективно постојећим артефактима, тј. самим уметничким делима. Другим речима, да ли је реч о теорији који се бави оном врстом људског расуђивања и/или перцепције који се јављају приликом сусрета с уметничким делима, или је то теорија о самим објектима – сликама, скулптурама, драмама, итд.<sup>99</sup> Тако је очита супротстављеност између ставова Клајва Бела, који своју пажњу усресређује на објекте истичући значај форме, и експресивистичких и романтичарских схватања која у први план стављају стање духа, како уметника тако и посматрача. Поред ове две, савремена теоријска разматрања отварају и трећу могућност. Реч је о функционалистичким и институционалистичким теоријама уметности, које своју пажњу не усресређују нити на естетски став, нити на појединачна дела, већ на општу активност стварања и опажања уметности, као и на друштвену улогу тих активности.<sup>100</sup> Тиме је пред савремену теорију уметности постављен озбиљан проблем, да ли она треба да трага за уопштавањима о артефактима, о ставовима, о функцијама или о активностима.

Развој савремене теорије поставио је питање језика и разумевања појма уметности. Истраживања која су вршена у овом смеру указала су да језик представља културни производ, те је у том смислу, постављено питање и да ли је појам „уметности“ могуће сагледавати унутар претпоставке о постојању одређеног објекта/ категорије/ активности или става који налази универзалну примену и који је индиферентан према културном контексту и историјском развоју. Тако Џенет Волф (Wolff) истиче да је одговор на питање шта је оно што треба сматрати уметношћу у сваком тренутку производ друштвених околности, а не природе самих уметничких објеката.<sup>101</sup> Оцена уметничких дела, њихово разумевање и прихватање, условљени су конкретним друштвеним интересима и околностима. Ставови уметничке критике и теорије подложни су историјским утицајима и променама колико и само поимање уметности.<sup>102</sup> Тако и дистинкција између уметности и вештине, коју у први план истиче Колингвуд (Collingwood), није преводива на језик Платона и Аристотела, итд.

Супротно оваквим ставовима, традиционална филозофска естетика, полази од уверења о могућности разумевања уметности као универзалне и историјски непромењиве. Позицију традиционалистичке естетике Гордон Грејем (Graham) објашњава утицајем Платоновог учења да све што постоји поседује вечиту, непромењиву „Форму“, коју ствари које око нас видимо, одражавају или опонашају.<sup>103</sup> То значи да је традиционалистичка

---

<sup>98</sup> Треба истаћи разлику између дескриптивних и нормативних дефиниција. Дескриптивна дефиниција има циљ да обухвати све оно што се назива уметношћу, док је циљ нормативне дефиниције да у свему што се назива уметношћу издвоји оно што такав назив заслужује. У том смислу, кренувши од дескриптивне дефиниције није могуће послужити се тактиком да се сва она дела која се не уклопе у дефиницијом постављене оквире означе да нису „права уметност“, док нормативна дефиниција то омогућава.

<sup>99</sup> Greјam, *Filozofija umetnosti*, стр. 201.

<sup>100</sup> Исто, стр. 201.

<sup>101</sup> Wolf, J., *Aesthetics and Sociology of Art*, George Allen and Unwin, London, 1988, стр. 14. Преузето из: Greјam, *Filozofija umetnosti*, 202.

<sup>102</sup> Greјam, нав. д., стр. 202.

<sup>103</sup> Исто, стр. 203.

естетика искључива према савременим теоријама, иако обе настоје да обухвате исти предмет истраживања. Кренувши од става да су уметничка пракса, критика и институције уметности производи друштва, те као такве, ове категорије нису ни утврђене ни коначне, већ се морају схватити кроз призму историјског развоја, извесан број савремених истраживања дискредитује традиционалистичку естетику не само кроз критику њене методе, већ и критиком да настоји да објасни нешто што заправо не постоји.

### 3.3. Институционална теорија уметности

Између традиционалистичког филозофског и савременог социолошког приступа, налази се институционална теорија, чији је најпознатији представник амерички филозоф Џорџ Дики (Dickie). Ова теорија прихвата становиште савремене социологије уметности, по којем се критеријуми за дефинисање уметничких дела разликују у времену и простору, но својим настојањем да ту чињеницу претвори у темељ филозофске дефиниције уметности, она истовремено остаје и у оквирима традиционалне естетике.<sup>104</sup> По овом приступу, уметничко дело јесте артефакт којем релевантни критичари и институције (уметнички свет) дају статус уметничког дела. Односно то је оно што свет уметности прогласи уметничким делом.

Оваквом дефиницијом Дики успева да успешно разреши проблем историјске промене критеријума за разумевање уметничког дела. (Једно дадаистичко уметничко дело у Ренесанси или Бароку, на пример, не би као такво било прихваћено). Међутим, оваквим приступом, Дики се суочава са три озбиљна недостатка. Најпре, његова дефиниција: „Уметничко дело у класификационом смислу представља (1) артефакт (2) скуп аспеката који јој дају статус кандидата за признавање вредности од стране одређене особе или одређених особа које делују у име одређене друштвене институције (уметничког света)“, <sup>105</sup> кружна је природе. Наиме, он уметничко дело дефинише кроз призму уметничког света, док је дефинисање „уметничког света“ поново упућено на одређење уметничког дела. Затим, оваква дефиниција суочава се са озбиљним проблемом критеријума за установљење институције која има моћ да одређује статус уметничком делу. Идеја о постојању друштвене институције која одређује *статус* није нова. Најочитији пример је закон. Разумевање једног дела као злочина одређено је искључиво институцијама закона које га таквим проглашавају. Другим речима, злочин је оно што је успостављеним правним системом проглашено за злочин. Међутим, када говоримо о закону, онда говоримо о једној чврсто утемељеној институцији, којој ауторитет даје читав низ механизма којима се регулише доношење, надгледање и спровођење конвенцијом прихваћених норми које важе у једном друштву или на међународном нивоу у одређеном историјском тренутку. С друге стране „свет уметности“ не располаже признатим процедурама за додељивање статуса. Као пример може послужити Дишанов рад *Фонтана*, који су признати критичари најпре одбацили као неуметнички (одбивши да га изложе); да би касније, ништа мање признати критичари почели да га сматрају уметничким делом. Пошто исти артефакт мора или бити или не бити уметничко дело, то подразумева да је једна група критичара погрешила, те се ни једна од ове две реакције не може посматрати као поступак који намеће било какав закључак о статусу тог дела као уметничког.

<sup>104</sup> Исто, стр. 204.

<sup>105</sup> Dickie, G., *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, стр. 34.



Уколико се вратимо на Дикијеву дефиницију, можемо закључити да критичари који Дишаново дело нису препознали као уметничко или нису припадали „свету уметности“, или нису припадали истим друштвеним околностима унутар којих важе јединствене конвенције о разумевању једног дела као уметничког. Ово нас даље враћа на кључни методолошки проблем одређења критеријума за детерминисање 1) „света уметности“, 2) „прихваћених конвенција унутар света уметности“, и 3) „критеријума за прецизно временско и географско одређење оквира унутар којих важе постигнуте конвенције о одређењу статуса уметничког дела“. Односно шта је то на основу чега нека особа или институција припада свету уметности? Која је процедура прихватања конвенција унутар „света уметности“, те који су механизми обезбеђивања њиховог спровођења и дословног поштовања? Као и, који су то критеријуми на основу којих се утврђује временско и географско одређење оквира унутар којих се спроводи поштовање прихваћених конвенција?

Без прецизног одређења ових критеријума, теорија коју износи Дики, суочава се са озбиљним проблемом западања у одређену врсту субјективизма, где се мишљење ауторитета (критичара, кустоса, итд.) прихвата као коначно само на основу његовог друштвеног положаја. На тај начин би не само функционисање „света уметности“ било потпуно нефункционално (различите институције и различити критичари имали би право на супротстављена мишљења јер не постоји јединствена светска *организација света уметности* нити такве организације постоје на националним нивоима), већ би и свако засновано деловање унутар уметничке теорије, уметничке праксе, историје уметности или уметничког тржишта било потпуно онемогућено. Тржиште уметничким делима било би превише ризикантно да би могло да постоји, јер нешто што је у одређеном тренутку роба на том тржишту, у другом тренутку више не би имало тај статус. Дакле није реч само о паду и расту цена, већ о непрецизном и променљивом критеријуму учешћа на тржишту. Историја уметности би стално морала да рedefинише предмет свог проучавања, док би теорија уметности, будући заснована на субјективним интерпретацијама, тешко могла да одржи теоријску утемељеност.

У вези са овим је и трећа примедба коју Гордон Грејем износи на рачун Дикијеве теорије. Овакав приступ, који би поред осталог ишао у прилог дубоког конзервативизма (оно што уметнички свет не прихвата постаје неприхватљиво), преуско посматра друштвени контекст уметности. Наиме, „свет уметности“, уколико уопште о овако чему има смисла говорити, није некакав далеки и изоловани ентитет, већ склоп институција и активности неизоставно повезаних с друштвом у целини. Односно, уметност се не може посматрати само унутар функције коју јој приписују људи који се њоме баве, јер је неопходно сагледати је у једном ширем контексту.<sup>106</sup>

### 3.4. Марксистичка теорија уметности

Теоријско изучавање уметности отворило је питање разумевања функције уметности. Инсистирање на „практичном ефекту“, посебно је изражено у оквиру марксистичког приступа. Ово је у складу са марксистичком перспективом унутар које сврха интелектуалне активности није само да разуме свет, већ и да га измени. Тони Бенет (Bennett), посматрајући историју марксистичке теорије уметности уочава два основна

<sup>106</sup> Grejam, нав. д., стр, 206.

циља. То су настојање да се форма и садржина књижевних текстова (Бенет говори о књижевности али се ово може пренети и на уметност уопште) објасне њиховим довођењем у везу са економским, политичким и идеолошким односима у којима они постоје, и затим, настојање да се одреде какви се политички ефекти могу приписати књижевним делима, те да се у складу са тим заузме одређена позиција (став) према различитим типовима књижевне праксе.<sup>107</sup>

### 3.4.1. Извори за пручавање марксистичке естетике

Сваки покушај заснивања марксистичке теорије уметности суочен је са базичним проблемом непостојања чврстог естетичког система у филозофском корпусу његових оснивача. Карл Маркс (Marx) и Фридрих Енгелс (Engels), као творци *историјског материјализма*, нису написали ни једно дело посвећено естетичким проблемима. Ипак, филозофски систем који су они поставили требало је да објасни широк опсег друштвених односа који није искључивао уметничку продукцију, њено разумевање и повезаност са историјским токовима друштва. Полазна становишта за разумевање марксистичког схватања уметности отуда би требало тражити у расутиим естетичким ставовима које су Маркс и Енгелс износили расправљајући о филозофским, економским и политичким проблемима. Иако разумевање уметности није спадало у њихова примарна интересовања, истраживања у овом смеру нису могла бити заобиђена.<sup>108</sup> Ово пре свега зато што је историјски материјализам прихватио концепцију разумевања културне делатности у светлу њене зависности од друштвених услова и промена, а такође и због личног афинитета Маркса и Енгелса према књижевности коју су редовно пратили, а донекле и посредно у којој учествовали преко утицаја на своје пријатеље писце.

У више наврата Маркс је започињао рад на обухватнијим естетичким студијама. Већ 1842. године, непосредно након одбране своје докторске тезе, Маркс је писао студију о хришћанској уметности којом је требало доказати атеизам Хегелове концепције уметности. Поред тога, Маркс је желео да напише студију о Балзаку, а 1857. године прихватио је да напише општи теоријски чланак о естетици. Међутим, ниједан од ових радова Маркс није извео до краја.

Значајне ставове за разумевање уметности из угла Марксовог филозофског система, треба тражити у великом броју објављених текстова у којима се Маркс у одређеној мери, осврће и на ову проблематику. У овом смислу посебно су вредне Маркове припремне белешке за *Свету породицу*, познате под именом *Филозофско-економски списи из 1844. године*, као и *Немачка идеологија* из 1846. године. Значајан је и податак да се у периоду између 1857. и 1859. године Маркс посвећује студирању теорије и историје естетике, теорије из дела хегеловца Фридриха Теодора Фишера, а историје из Мајеровог конверзационог лексикона. У то време, своје погледе на културу Маркс износи у уводу *Прилога критици политичке економије* и у оквиру примедби на Ласалову драму *Франц фон Зикинген*.

---

<sup>107</sup> Bennett, T., *Formalism and Marxism*, Methuen, New York, 1979, стр. 104. Preuzeto iz: Grejam, *Filozofija umetnosti*, стр. 208.

<sup>108</sup> Уп. Ћаловић, Драган, „Проблем заснивања марксистичке теорије уметности“, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 11/12, Београд, 2007.

Принуђени да естетичкој проблематици приђу без системски развијеног ослонаца у темељима филозофског система које су поставили Маркс и Енгелс, марксистички теоретичари покушали су да на различите начине употпуне постојеће ставове. Као погодна схватања којима би марксистичка естетика могла бити употпуњена често су истицани ставови Шилера, Дидроа, Гетеа, и руских револуционара попут Бјелинског, Чернишевског и Доброљубова. Међутим, и овим допунама многи естетички проблеми остали су нерешени.

### 3.4.2. Модели марксистичке естетике

Могућност извођења различитих естетичких интерпретација, на основу полазних Марксових ставова, резултирало је развијањем различитих приступа, или према речима Сретена Петровића, различитим типовима или моделима марксистичке естетике.<sup>109</sup> Упорисне тачке ових модела налазе се у различитим Марксовим текстовима. *Естетика мимесис*, свој ослонац тражи у Марксовим књижевно-теоријским и критичко-уметничким радовима, у *Манифесту комунистичке партије* и *Немачкој идеологији*. У оквиру овог модела доминира став да марксистичку естетику треба изградити ослањајући се на Хегелов узор. Реч је о гносеолошком приступу заснованом на идеји уметности као *сознања* и *одражавања*. Као пример оваквог приступа Петровић наводи радове, Дела Волпеа, Плеханова, Тодора Павлова. Други модел, или *естетика поиесис*, полазиште налази у *Прилогу критици политичке економије*, а од посебног значаја је фрагмент о неједнаком односу базе и надградње, у одељку о античкој уметности - *Рани радови*, као и у *Тезама о Фојербаху*. У овом приступу уочава се утицај Канта и позног Шелинга. Ова интерпретација заснована је на идеји уметности као непосредне форме *израза динамичког, креативног бивства* (онтолошка интерпретација). За представнике овог модела Петровић наводи Блоха, Меринга, Зандера, Лефевра, Ли Мертен. Трећи тип интерпретације Петровић условно одређује као *естетику естезис*. У овом типу полази се од тумачења неких ставова у *Капиталу*, посебно става о „царству слободе“ и „царству нужности“, као и од одељака у *Раним радовима* из 1844. године, а нарочито од идеје о „ослобођењу чулности“. Овај приступ развија се под шилеровско-фројдистичким утицајем и под утицајем раног Шелинговог система естетичког идеализма. Уметност се у оквиру овог приступа види као *игра имагинације*, ослобођена и од *сознања* и од *изражавања* основа бивства.

Као додатни проблем заснивања јединственог система марксистичке естетике Сретен Петровић наводи став да ни сами творци марксизма нису дали основе које би пружиле могућност да се успешно формулише неки затворени систем.<sup>110</sup> Он, даље, објашњава да један систем марксистичке естетике оспорава вредност модерној уметности, уважавајући дела традиционалне „реалистичке“ уметности, док други, супротно овоме, модерној уметности даје највише место доводећи у питање традиционалну уметност. Посматрано у целини, естетика изведена у духу Маркса на два фронта истовремено је оспорила и афирмисала читаву историју уметности. У том смислу различити системи признају аутономију и вредност уметности, односно оспоравају је, а да то није у стању један једини систем. Отуда Петровић поставља питање о смислу изграђивања

<sup>109</sup> Петровић, *Марксистичка естетика*, стр. 17.

<sup>110</sup> Исто, стр. 18.

марксистичке естетике узевши у обзир да ће према досадашњем теоријском искуству она нужно оспорити неки део уметничког стварања.

Актуелност питања о проблему заснивања „марксистичке естетике“, током двадесетог века, тешко да је била оспоравана. Ово није било условљено само постојањем потребе да се заузме став о могућностима изградње естетике као дисциплине унутар једног филозофског учења, већ и постојањем специфичних друштвено-историјских околности, одређених сукобом супротстављених приступа у организацији државног уређења.

Стефан Моравски естетику не схвата као филозофску дисциплину у традиционалном смислу речи, као практичну дисциплину у оквиру филозофског система, али ни као посебну науку, потпуно самосталну у односу на филозофију. Моравски полази од става да су и филозофски и посебно научни рад у естетици једнако неопходни - први ради разјашњења фундаменталних категорија и принципа, а други ради методичког савладавања постављене проблематике, те би, у крајњем исходу, естетику требало посматрати као посебну друштвену науку о естетским и уметничким појавама, као вредносним појавама са филозофским утемељењем.<sup>111</sup> Пошто заузима позитивно стајалиште према заснивању естетике уопште, Моравски, иако и сâм заступа становиште да нема обавезујућег модела „марксистичке естетике“, настоји да идентификује критеријуме њеног одређења. У том циљу Моравски дефинише изванредан број мисаоних мотива, заједничких за различите приступе унутар „марксистичке естетике“.

Као први заједнички мотив Моравски наводи *историјско гледиште* у разумевању и тумачењу уметничких и естетских појава. Проучавање уметности у оквиру марксистичког приступа, на основу овога, не остаје у оквирима историје уметности, већ се анализи естетског прилази из ширег историјског оквира. Други мотив, карактеристичан за „марксистичку естетику“, јесте *проучавање уметности с гледишта класне борбе и друштвене борбе уопште*. Овај мотив подразумева неопходност приступу уметности који узима у обзир и анализу ванестетских и вануметничких чиниоца, конкретно - класну борбу. Треба имати у виду да овај приступ не оправдава свођење уметности на ове чиниоце. Трећи мотив јесте *разумевање појма рада као једног од извора уметности*. Уметност се у оквиру „марксистичке естетике“ сагледава не само као стваралачка делатност већ и као рад. Следећи мотив обухвата *посматрање уметности са становишта теорије отуђења*. Уметност се јавља као израз отуђења у условима класне егзистенције човечанства, али, истовремено, уметност се јавља и као могућност савладавања феномена отуђења. Уметник је, у „марксистичкој естетици“, схваћен као творац културе, али, у исто време, и као личност која се и сама формира под утицајем културе. Још један битан мотив „марксистичке естетике“ јесте, по казивању Моравског, и *реалистичко гледиште* које се повезује са проблемом мимезе. Овај последњи мотив се, као обавезујући, може сматрати донекле критичним, те у том смислу треба напоменути да га Моравски не изводи на основу анализе делимичног развоја „марксистичке естетике“, већ га уводи као обележје сваке „марксистичке естетике“.

---

<sup>111</sup> Дамјановић, „Марксистичка естетика у историјском погледу“, стр. 10-11.

### 3.4.3. Марксово разумевање односа базе и надградње

По Марксовој тврдњи, сви људи у друштвеној производњи свог живота улазе у одређене односе производње. Ови односи су нужни и независни од њихове воље, а одговарају ступњу развитка њихових производних снага. Укупност ових односа сачињава економску структуру друштва на којој се диже правна и политичка надградња и којој одговарају одређени облици друштвене свести.<sup>112</sup> Ови друштвени, политички и интелектуални процеси одређени су начином производње материјалног живота. Материјалне производне снаге друштва, на одређеном ступњу свог развоја, долазе у противречност са постојећим односима производње, тј. са односима својине у којима су се дотад кретале. Тада наступа епоха социјалне револуције. Измена економске основе повлачи, спорије или брже, и преврат читаве надградње. Ове промене условљене су постојећим могућностима. Нови односи производње не замењују старе док материјални услови постојања за њих не сазру у самом старом друштву. Даље, у својој анализи Маркс изводи да су буржоаски односи производње последњи антагонистички облик друштвеног процеса производње. Међутим, производне снаге које се развијају унутар буржоаског друштва истовремено стварају и материјалне услове за разрешење тог антагонизма.

Маркс подвлачи разлику између материјалне промене у економским условима производње, и промене коју је могуће пратити у правним, политичким, религиозним, уметничким и филозофским облицима. Управо преко ових других, које назива идеолошким облицима, људи постају свесни тог сукоба и доводе га до разрешења.

Објашњавајући развој надградње, Маркс напомиње да идеолошке области као што су филозофија, религија, итд., имају један предисторијски инвентар, који је историјски период затекао и преузео. Ове представе такође су засноване на економици, али како даље истиче, махом у негативном смислу. Низак економски развој предисторијског периода има за допуну, а каткад и као услов па чак и узрок самом себи, лажне представе о природи. Ове представе временом се замењују другим које назива такође заблудама, али мање апсурдним од претходних. Историја наука заправо представља историју постепеног уклањања ових заблуда. Међутим, како ове заблуде не произлазе из неке засебне области већ из нарочите сфере поделе рада, односно како они који их продукују сачињавају самосталну групу у оквиру друштвене поделе рада, тако и ове заблуде врше повратни утицај на читав друштвени развој, укључујући ту и економски.<sup>113</sup> Објашњавајући овај процес на примеру филозофије, али се ово такође може односити и на уметност, религију итд., Маркс истиче да материјална база представља само један од узрока развоја филозофске мисли. Њен развој условљен је и мисаоним материјалом који јој је завештан од претходника на који се она ослања и из кога исходи, те и економски неразвијене земље могу имати висока достигнућа у филозофији, али ће даљи развој и мењање филозофског материјала бити условљен економским развитком. Утицај економског развитка остаје и даље доминантан, али он може бити посредно изражен, односно, утицај економског развитка се испољава у оквиру услова прописаних самим појединим областима (мисли се на област филозофије, религије, књижевности, итд.). У случају филозофије, дејство економских утицаја биће изражено пре свега индиректно на затечени мисаони материјал који су оставили претходници, док ће много већи директни утицај имати политички, правни и морални одрази материјалне базе. Захваљујући повратном ефекту, политичким,

<sup>112</sup> Маркс, Енгелс, *О књижевности и уметности*, стр. 15.

<sup>113</sup> Исто, стр. 17.

правним и другим одразима економског кретања, у границама њихове опште зависности од економских услова, дата је могућност утицаја на материјалну базу.

### 3.4.4. Разумевање односа друштво – уметник у марксистичкој теорији

У *Немачкој идеологији*, Маркс износи тврдњу да су у свакој епохи мисли владајуће класе заправо владајуће мисли те епохе. Другим речима, класа која представља владајућу материјалну силу друштва истовремено представља и владајућу духовну силу тог друштва.<sup>114</sup> Како су средства за духовну производњу у рукама оне класе у чијим су рукама и средства за материјалну производњу, то значи да је духовна производња у једном друштву увек потчињена владајућој класи. Уколико владајућа класа одређује цели опсег једне историјске епохе, онда се она јавља и као произвођач мисли, односно регулише производњу и расподелу мисли своје епохе, а то даље значи да су управо њене мисли заправо и владајуће мисли епохе.

Следећи овакво схватање, Лењин износи тврдњу да би ослобађање књижевности, а у ширем контексту и читаве уметности, заправо имало за претпоставку њено ослобађање од финансијске зависности. Тек остварењем овог услова, књижевности би био обезбеђен слободан развој. То би даље значило заснивање једне књижевности ослобођене од капитала, која би с једне стране морала остати непрофитна, јер не би смела постати средство богаћења појединаца или група, док би, с друге стране морала стајати изнад сваке финансијске условљености.<sup>115</sup>

Овакво схватање битно ће одредити развој уметности и уметничке теорије у социјалистичким државама током двадесетог века. Решење за укидање финансијске зависности уметничке продукције тражено је у успостављању механизма медијације на новим основама. Ипак, ово није водило истински независном развоју уметности, већ подређивању уметности постављеном партијском програму. Уместо старих поручиоца захтеве је пред уметност постављала партија, а уметнички развој био је подређен укупном државном плану друштвеног развоја.

Заснивање „марксистичке естетике“ чини се посебно критичним у условима историјске повезаности марксистичке филозофске мисли са партијском политиком у социјалистичким земљама током двадесетог века. У земљама Источног блока, где је марксизам био уздигнут на ниво официјелне теорије, посебно је било раширено разумевање „марксистичке естетике“ као инструктивне дисциплине. Захваљујући оваквим кретањима, „марксистичка естетика“ у социјалистичким земљама подређивана је постављеном политичком програму, док је уметност стављана у функцију остваривања државне пропаганде.

---

<sup>114</sup> Исто, стр. 25.

<sup>115</sup> Лењин, „Партијска организација и партијска књижевност“, стр. 4-5.

### 3.5. Структуралистичка теорија уметности

#### 3.5.1. Настанак и појам структурализма

Развој структуралистичке теорије, најпре у области лингвистике да би се потом пренео и на област теорије уметности, културе, итд., отворио је могућност посматрања уметничких форми, као система знакова и означитеља који се донекле могу упоредити с природним језицима. Зачетник структурализма у лингвистици био је швајцарски лингвиста Фердинанд де Сосир (Saussure). Сосир уводи дистинкцију између говора (*parole*) и неизговораног и нечујног језичког система (*langue*), који одређује структуру и значење исказа (они који се служе једним језиком, уопштено посматрано, не познају нужно и његову граматику и структуру). По његовом мишљењу, задатак лингвистике јесте да конструише, односно да изведе *langue* на основу његове реализације у *parole*. Скривени *langue* разликује се од конкретних исказа, од очљивог *parole*, али ипак, он може да се манифестује у тим истим исказима. На пример, граматика једног језика реализује се у изговореним реченицама унутар тог језичког система. Овакво становиште значило је отварање могућности разоткривања реалности иза појавног облика а да се при том не позивају у помоћ окултни или метафизички ентитети. У области лингвистике, то је значило могућност синхронијског а не само дијахронијског објашњења. Другим речима, структуралистичка лингвистика отворила је могућност разумевања појавних облика посредством вечно присутног структурног система, те се стекао утисак да она нуди средство теоријског ослобађања од бележења историјских промена, каквим је до тада била обележена наука о језику.

Посебно значајну улогу у утемељењу структурализма одиграли су московски лингвистички кружок и прашки лингвистички круг, чија је делатност, пре свега, везана за период између два светска рата, мада се утицај најзначајнијих представника ових школа, попут Р. Јакобсона и Јана Мукаржовског, може пратити и у оквиру савременог структурализма. У овом раном периоду своју активност почиње и тзв. копенхагенска школа, настала 1933. године, чији су главни представници В. Брендал и Л. Хјелмсев, као и америчка школа, на чијем су челу били Е. Сапир и Л. Блумфилд.

Термин „структурализам“ везује се за Мукаржовског, који га је применио на разматрања у области науке о књижевности и естетике. Иако утемељен у лингвистици, структурализам је своју примену нашао у различитим областима, те се поред лингвистичког развија естетички, социолошки или, уже, антрополошки структурализам, итд. Из тог разлога, данас је готово немогуће дати задовољавајућу дефиницију структурализма којом би биле обухваћене све структуралистичке оријентације. Тешкоће у дефинисању структурализма најчешће се у литератури образлажу разноврсношћу видова структурализма, као и у приписивању различитих значења основним категоријама, као што су структура, систем, целина, итд. У том смислу, многи аутори слажу се да би било прецизније говорити о структуралистичким теоријама, него о структурализму као једној општој теорији.

Продор структурализма у област теорије уметности у великој мери дугује Мукаржовском. Развијајући структуралистичку теорију уметности, Мукаржовски нарочиту пажњу усмерава на откривање унутрашње законитости развоја уметничке структуре, при чему само уметничко дело сагледава као знак. Приступајући уметничком

делу, он истиче да се структуралистичка анализа уметничког дела мора односити на све његове компоненте, како садржајне, тако и формалне.

Педесетих година двадесетог века структурализам стиче ширу теоријску афирмацију, за шта је нарочито значајан рад француског антрополога с филозофским образовањем Клода Леви-Строса (Levi-Strauss). Леви Строс прихвата идеју о друштву као смисленом тоталитету, у коме су све делови или сектори међусобно тесно узајамно повезани и зависни, чинећи јединствену структуру. Године 1949. Објављује *Основне структуре сродства*, као резултат истраживања о породицама урођеничких племена у Америци. Након овог, уследиће низ значајних дела, као што су *Раса и историја* (1952), *Тужни тропи* (1955), *Структурална антропологија* (1958), *Дивља мисао* (1962), те *Митологије* (четири књиге: 1964, 1966, 1968, 1971).

Бавећи се, између осталог, структуралном анализом митова, Леви-Строс као основну структурну јединицу мита предлаже *митем*, аналогно фонему у језику. Саме јединице Леви-Строс сматра замењивим, док оно што остаје трајно јесте структура мита. Иако, како истиче, анализа мита мора говорити и о њиховом садржају, сâм садржај није оно што је битно, већ је управо битна сама његова структура.

Од представника структурализма свакако треба споменути и Жила Делеза (Deleuz), који својим теоријским разрадама успева да изгради *филозофију разлике*, насупрот *филозофији идентичности*. Разлика се, у Делезовим разрадама, може схватити као основна категорија. Но ипак, ово истицање разлике не треба приписати само Делезу, њен значај препознајемо у Хегеловој (Hegel) филозофији, као и у структуралистичкој лингвистици, у којој категорија „бинарне опозиције“ има велику важност, итд.

Централна теза Делезове теорије јесте крај субјекта. Човеку, уместо као субјекту, Делез прилази као скупини, односно нарочитом систему. Према његовом мишљењу, управо је разлика оно на основу чега се може схватити и сâм идентитет, који се заправо и своди на понављање разлике.

За развој структурализма свакако треба споменути и значај Мишела Фукоа (Foucault). Знање једне епохе Фуко назива *епистемом*, препознајући њену нарочиту структуру. Епистеме различитих епоха, како сматра, међусобно се битно разликују, те у том погледу међу њима постоји изразити дисконтинуитет. Нова епистема не настаје из старе, већ потпуно неочекивано и необјашњиво, у врло кратком временском интервалу, у којем стара епистема ишчежава, постајући превазиђена. Оваквим схватањем Фуко потцењује континуитет у развоју научног знања, апсолутизујући дисконтинуитет. Иако се с овог гледишта не може предвидети какво ће знање бити у будућности, Фуко ипак наслућује да ће модерно знање ишчезнути, те да ће наступити „смрт човека“, коју су већ нагостили Достојевски и Ниче схватањем о „смрти бога“ и о „нат човеку“.

Структурализам је у теоријским разматрањима свој врхунац достигао шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, након чега се појављују тенденције, које иако проистекле из овако постављеног приступа, указују на извесне његове недостатке. Различити приступи оријентисни у овом смеру, означени као *постструктурализам*, отворили су нове перпективе у развоју савремене теорије.



## Знак и значење

Подстакнут истраживањима учињеним на плану језика, Фердинанд де Сосир предложио је утемељење семиологије као опште науке о знацима, у чијем би се оквиру, као један њен део, налазила и лингвистика. Сосир истиче да је језик систем знакова који изражава идеје, те се у том смислу он може упоредити са писмом, војничким знацима, симболичким ритуалима, формама учтивости, итд. Отуда је могуће замислити једну науку која би испитивала живот знакова у друштвеном животу.<sup>116</sup> Ову науку Сосир назива *семиологијом* (грч. σημεῖον, *semeion*). Она би као циљ имала испитивање самих знакова и закона који њима управљају. Лингвистика, као део ове опште науке, имала би задатак да дефинише оно што од језика чини посебан систем у скупу семиолошких чињеница, док би семиологија, за разлику од лингвистике која се бави језиком у ужем смислу, за свој предмет имала сваки систем знакова, укључујући уметничка дела, ритуале, медијске текстове, итд.

Лингвистички знак, као основна јединица језичког система, представља јединствени спој онога *чиме се означава* и онога *шта се означава*. Овакву природу знака уочили су још грчки стоици разликујући *семеион* (у средњовековној латинској терминологији *signum*) и *семаион* (лат. *signans*). Ову поделу преузима и Сосир, који лингвистички знак одређује као комбинацију акустичке слике и појма. Акустичка слика није материјалан звук, већ психички отисак тог звука, односно представа коју нам о њему даје сведочанство наших чула.<sup>117</sup> У том смислу Сосир посебно наглашава да акустичке слике, које имају психички карактер (ово се најбоље показује чињеницом да ми можемо да говоримо сами себи или да читамо један текст не мичући ни устима ни језиком) не треба поистоветити са фонемама, које су неодвојиве од гласовног чина (дакле односи се само на изговорену реч). Акустичка слика и појам уско су спојени те их није могуће раздвајати. Реч је о томе да, на пример, *књига* јесте знак само зато што носи појам „књиге“, тако да идеја чулног дела имплицира идеју целине. Како би избегао многосмисленост, Сосир за назив целине користи реч *знак* (франц. *signe*), док *појам* (*concept*) и *акустичку слику* (*image acoustique*) замењује са *означено* (*signifiant*) и *ознака* (*signifié*).

На овај начин дефинисан лингвистички знак има два битна својства. То су *произвољност* и *линеарни карактер*. Произвољност подразумева да је веза између *ознаке* и *означеног* произвољна. Ово свакако не значи да ознака зависи од индивидуалног избора (Сосир наглашава да није у моћи индивидуе да било шта промени на занку који је једном већ установљен у лингвистичкој групи), већ да је *немотивисана*, односно произвољна у односу на означено.<sup>118</sup> Тако, на пример, појам „књига“ није везана никаквим унутрашњим односом с низом гласова к-њ-и-г-а, који му служе као ознака. Овај појам могао би да буде представљен било којим другим низом, а доказ овоме јесте постојање разлика међу језицима, те и само постојање различитих језика.<sup>119</sup>

Линеарни карактер ознаке условљен је њеном аудитивном природом, односно чињеницом да се одвија у времену. Ово начело Сосир назива фундаменталним, истичући

<sup>116</sup> Sosir, *Opšta lingvistika*, стр. 25.

<sup>117</sup> Исто, стр. 83 – 84.

<sup>118</sup> Исто, стр. 86.

<sup>119</sup> Када је реч о ономатопејама и узвицима, Сосир наводи да су оне споредног значаја, а да је њихово симболичко порекло делимично спорно.

да од њега зависи сав механизам језика.<sup>120</sup> Супротно визуелним ознакама (нпр. поморски знаци, итд.), које могу показивати симултане компликације у неколико димензија, акустичке ознаке располажу само линијом времена (ово се најбоље види кад се представе писмом, односно, пошто се редослед у времену замени просторном линијом графичких знакова).<sup>121</sup>

Разумевање једног знака, те разумевање и читавог текста, условљено је владањем одређеним конвенцијама којима је условљено повезивање ознаке и означеног у оквиру једног знака, али и међусобно повезивање различитих знакова. Међутим, ове конвенције које утичу на разумевање знака или неког текста, нису увек једнако снажно утемељене. Снага конвенције условљена је самим знаком и његовом употребом (у зависности од тога да ли је реч о *моносемичкој* или *полисемичкој* употреби знака), његовом контекстуалном употребом, али и раширеношћу њеног прихватања.

Ефикасност преноса порука, теоријски захтева да свакој ознаци одговра по један, и само један, означени, и обрнуто, да се сваки означени може изразити само једном ознаком. Овако постављен захтев подразумева моносемичну употребу знакова, која је изражена у научним језицима, системима сигнализације и, уопште, логичким кодовима. Многи системи, међутим, прихватају однос у којем једна ознака може да упућује на више означених, те да сваки означени може да буде изражен помоћу више ознака. Овакав однос нарочито је изражен у уметности.

У англосаксонској традицији, од теоретичара који своју пажњу усмеравају на разумевању знака и значења, посебно се истиче Чарлс Перс (Pierce). Перс знак одређује као нешто што стоји неком за нешто на неки начин или у неком својству. Перс развија и класификацију знакова, разликујући *иконички* знак, који успоставља своја значења на основу визуелне сличности са објектом означавања; *индекс*, који успоставља значења на основу узрочне повезаности са појавом коју приказује (нпр. ветроказ, жива у термометру); и *симбол*, који значења успоставља на основу конвенција.

Процес у коме нешто има улогу знака назива се *семиоза*. Могуће је разликовати три димензије семиозе, то су: *синтактичка димензија*, која говори о формалним односима знакова и знаковних комбинација; *семантичка димензија*, која говори о успостављању односа знака и објекта који означава или заступа у језику; и *прагматична димензија*, која говори о односу знака и његовог корисника.

Према мишљењу Умберта Ека (Eco) за разумевање знака пресудно је разумевање функције знака. Функција знака остварује се кад израз и садржај улазе у међусобни однос. Тако схваћени знакови су привремени или технички резултат правила и процеса кодирања. Отуда он истиче да је значење једног знака културна јединица, која је дефинисана местом у систему осталих културних јединица. Из тог разлога Еко значајну пажњу посвећује контексту у коме се знак појављује, као и условима избора нечега за знак.

Примењујући семиолошки приступ на разумевање уметности, Еко истиче да специфичност естетске организације уметничког дела, повлачи модификацију кодова, чиме се отвара могућност новом кодирању. Овим новим кодом, како верује, служи се само један уметник, а његово разумевање сведено је на ограничену уметничку публику. Овај код, могао би се назвати приватним кодом, или идиолектом. Отуда се може закључити да

---

<sup>120</sup> Sosir, нав. д, стр. 88.

<sup>121</sup> Разумевање знака разрађено је у потоњим теоријама. Значајан је допринос Ч. С. Перса, Ч. Мориса, Р. Барта, У. Ека, и др.

се од уметничке публике, заправо, очекује да открије индивидуалне и појединачне кодове уметника, односно да реконструише његов лични семиотички систем.

Идеје структурализма, развијане у лингвистици, већ у првој половини двадесетог века постају прихваћене и у науци о уметности. У области књижевности посебно су значајна истраживања Владимира Пропа и Цветана Тодорова. Још двадесетих година двадесетог века, у оквиру руске формалистичке школе, Владимир Проп поставља проблем структуре књижевног дела. Бавећи се анализом књижевног текста, проп износи схватање да се извесне константне функције и области деловања, оцртане карактерним типовима, као што су „негативни јунак“, „старалац“, „тражена особа“, и тако даље, могу открити у различитим ликовима из појединих прича. У овом смеру од посебног је значаја његово, данас већ класично дело, *Морфологија бајке*. Анализирајући значајан број руских народних бајки, Проп препознаје повратне мотиве. Као пример оваквог схватања могу се упоредити четири мотива: 1) Краљ даје орла јунаку. Орао односи јунака у другу краљевину. 2) Старац даје коња Сушењку. Коњ односи Сушењка у другу краљевину. 3) Чаробњак даје Ивану барку. Барка односи Ивана у другу краљевину. 4) Принцеза даје Ивану прстен. Из прстена излазе млади људи који одводе Ивана у другу краљевину.

Анализом ова четири мотива може се закључити да иако се имена јунака мењају, као и њихова својства, радње и функције остају исте, чиме се указује на очигледно сродство које међу њима постоји. Претпоставивши постојање одређених функција као непромењивих елемената приче, Проп предлаже дефинисање одређене типологије приче, која се заснива на тим основним функцијама.

Овакав метод анализе, којим се прича своди на њене основне компоненте, Леви-Строс (Lévi-Strauss) примењује на опис и тумачење митова. Попут Пропа, он показује да је значење мање у самој фабули, а више у структури формалних инваријанти или митема. У овом смеру креће се и анализа Цветана Тодорова, који инсистира на блиској повезаности граматичких и књижевних структура. Тодоров књижевне ликове посматра као „именице“, њихове атрибуте као „придеве“, а радње које они извршавају као „глаголе“, са правилима која су заснована на моделима граматике, односно на правилима којима су одређене комбинације врста речи.

## Жак Дерида и деконструкција

Ослањајући се на кантовца Литреа, који је граматологију одредио као промишљање слова, абецеде, слогова, читања и писања, те на Гелбову *Студију о писању, заснивање граматологије* (1952), Жак Дерида (Derrida) предлаже заснивање *граматологије* као науке о писму.<sup>122</sup> Кренувши од прихваћеног уверења да је најпре постојао говор, те да је писмо потом откривено, Дерида указује да уколико је говор (реч) означитељ (ознака), писмо се онда може схватити као „означитељ означитеља“, јер замењује говор, који у овом процесу бива не само означитељ, већ и означено. Супротно оваквој поставци, Дерида износи веровање да се писмо јавља упоредо са говором, ако не и пре њега. Он сумња у разлику означитеља и означеног, субјекта и објекта, сагледавајући овакво разликовање као израз теолошког доба или метафизике логоцентризма. Дерида, наиме, напомиње да лингвистички знак не може постојати пре писма, те да писмо није нешто спољње у односу на говор, чиме се руши и сама идеја знака.

<sup>122</sup> Derrida, *O gramatologiji*, 1976.

Иако потекао из структурализма, Дерида се супротставља структуралистичком приступу. Он сматра да је незасновано надање да се при суочењу са делом, текстом, митом, или причом, може открити нешто што би помогло да се одреди она *права* интерпретација њихове суштине. Уместо тога, Дерида износи да је могуће једино *играти* се са њима.<sup>123</sup>

Деридину концепцију слободне интерпретације одушевљено су прихватили поједини теоретичари. Овакав приступ постао је познат као *деконструкција*, схваћена као систематска разградња „наметнутих“ структура. Дерида верује да правилно схватање структурализма води ка ослобађању од саме идеје структуре, односно, ка одређеној врсти слободе која отвара неодређено велики број „читања“ (позна Деридина дела управо се свде на такву активност). Деконструкција одбацује идеју о природном, иманентном или правом значењу, те се интерпретација креће путем на коме нема погрешке, нема истине, нема порекла. Међутим, прихватање овакве концепције намеће схватање да ниједна интерпретација не може бити погрешна. Отуда Хабермас (Habermas), Деридину позицију одређује као ирационалистичку. Заснована на Деридином становишту, теорија би запала у положај самоискључивања као заснованог промишљања јер би било немогуће направити било какву дистинкцију, укључујући и поделу на уметност и не-уметност.

---

<sup>123</sup> Derida, „Snaga i značenje“, „Struktura, znak i igra u humanističkim naukama“, u: *Pisanje i razlika*, 1990.

#### 4. Списак репродукција

Сл. 1. Клод Моне, *Импресија, рађање сунца*, уље на платну, 48 x 63 cm, 1873.

Сл. 2. Анри Матис, *Плес*, уље на платну, 260 x 391 cm, 1909 – 1910.

Сл. 3. Божа Илић, *Сондирање терена на Новом Београду*, уље на платну, 240 x 440 cm, 1948.

Сл. 4. Клејз Олденбург, *Soft Toilet*, винил пуњен капоком, 132,08 x 76,2 cm, 1966.

Сл. 5. Џенин Антони, *I soaked my hair dye and mopped the floor with it*, перформанс, 1992.

Сл. 6. Џон М. Армледер, *Rewind, Fast-Forward, Any Speed*, инсталација, 1998.

Сл. 7. [www.jodi.org](http://www.jodi.org)

Сл. 8. Милица Томић, *Контејнер*, 2006.

## 5. Литература

Андрејевић Кун, Ђорђе, О могућностима, задацима и перспективи наше ликовне уметности, реферат на Првом конгресу ликовних уметника ФНРЈ, 1947.

Arnason, H. H., *Istorija moderne umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1975.

Бандић, Милош, *Историја књижевности југословенских народа 1941-1945*, Независна издања Слободан Машић, Београд, 1993.

Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, (prev. Aćin, Jovica), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2007.

Benjamin, Walter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: *Eseji*, (prev. Tabaković, Milan), Nolit, Beograd, 1974.

Бихаљи Мерин, Ото, „О споменицима достојним бесмртних дела“, у: *Књижевне новине*, бр. 21, год. I, 6. јул 1948.

Бихаљи Мерин, Ото, „Поводом слике Боже Илића Сондирање терена на Новом Београду“, у: *Борба*, год XIV, 9. Јануар, 1949.

Blant, Entoni, *Umetnička teorija u Italiji 1450-1600*, (prev. Milosavljević Ault, Angelina), Clio, Beograd, 2004.

Bloch, René (ур), *Уметност, живот и пометња / 47. Октобарски салон*, каталог изложбе, 29.09 – 05.10.2006, Културни центар Београда, Београд, 2006.

Богдановић, Милан, „Нови мотиви у преображају нашег живота“, у: *Књижевне новине*, бр. 5, год. I, 16. Март, 1948.

Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. Filipović, Frida), Svetovi, Novi Sad, 1991.

Bonito Oliva, Akile; Argan, Đulio Karlo, *Moderna umetnost*, III, (prev. Marjanović, Milena), Clio, Beograd, Rotografika, Subotica, 2006.

Burton, Stacy, „Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative: Writing 'the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute'“, у: *Comparative Literature*, University of Oregon, Vol. 48. No 1, Winter 1996.

Vatimo, Đani, *Kraj moderne*, (prev. Banjanin, Ljiljana), Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1991.

Vels, Liz (ur.), *Fotografija*, (prev. Radović, Katarina; Miklošević Muhur, Paula), Clio, Beograd, 2006.

Вукелић, Огњен et al., “Југословенска уметност у Народноослободилачком рату 1941/1945”, у: Здунић, Драго (ур), *Револуционарно сликарство*, Спектар, Загреб, 1977.

Vuksanović, Divna, *Filozofija medija*, Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja štampa, Beograd, 2007.

Gamulin, Grga, „Umjetnost na zaokretu“, u: *Republika*, god. III, br. 4, 1947.

Gavrić, Zoran; Belić, Branislava (ur.), *Marcel Duchamp*, Samostalno izdanje, Bogovađa, 1995.

Gilbert, Ketrin Everet, *Istorija estetike*, (prev. Puhalo, Dušan), Dereta, Beograd, 2004.

Goldberg, Rose Lee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson Ltd., London, 2001.

Grejam, Gordon, *Filozofija umetnosti*, (prev. Paunović, Zoran), Clio, Beograd, 2000.

Grojs, Boris, „Руски уметник осамдесетих“, u: *Projekat*, br. 3, 1994.

Дамјановић, Милан, „Марксистичка естетика у историјском погледу“, предговор у: Моравски, Стефан, *Марксизам и естетика*, I, (превод са италијанског Стојановић, Југана), Побједа, Титоград, 1980.

Deicher, Susanne, *Piet Mondrian*, Taschen, Köln, 1999.

Денегри, Јеша, „Савремена српска уметничка сцена у међународном контексту“, у: Петровић, Светлана (ур), *Континентални доручак / 45. Октобарски салон*, каталог изложбе, 10.09 – 31.10.2004, Београд, Културни центар Београда, Београд, 2004.

Денегри, Јерко, “Српска графика 1900-1950”, у: Протић, Миодраг Б. (ур), *Југословенска графика 1900-1950*, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977-фебруар 1978.

Денегри, Јеша, „Уметност глобалног света као уметност тоталног плурализма“, у: Ђаковић, Зорана (ур), *Међународна конференција Континентални доручак, 2004*, Културни центар Београда, Београд, 2004.

Derida, Žak, *O gramatologiji*, (prev. Prohić, Eleonora), Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

Дерида, Жак, *Истина у сликарству*, (прев. Ћузулан, Спасоје), Јасен, Никшић, 2001.

Dickie, G., *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

Düchting, Hajo, *Cézanne*, Taschen, Köln, 2009.

Đilas, Milovan, „Izveštaj o agitaciono-propagandnom radu“, u: *V kongres Komunističke partije Jugoslavije, 21-28. jula 1948*, stenografske bilješke, Kultura, Beograd, 1949.

„Ekspoze ministra Milovana Đilasa o razvitku kulturnog života u Jugoslaviji“, u: *Književne novine*, god. I, br. 11, 1948.

Elger, Dietmar, *Expresionism*, Taschen, Köln, 2007.

Жданов, Андреј А., „Говор на првом конгресу совјетских писаца“, у: Петровић, Сретен, *Марксизам и књижевност*, I, Просвета, Београд, 1983.

Жунић, Драган, *Весела естетика*, Алтера, Београд, 2008.

Zaječaranović, Gligoriје, *Savremena filozofija*, други део, Prosveta, Niš, 1995.

Здунуић, Драго (ур.), *Револуционарно кинарство*, Спектар, Загреб, 1977.

Зоговић, Радован, „К лицу човјека!“, у: *Књижевне новине*, бр. 2, год. II, 11. јануар 1949.

Zogović, Radovan, „Osvrt na naše književne prilike i zadatke: Referat na Prvom kongresu književnika Jugoslavije u Beogradu“, u: *Republika*, god. II, br. 11-12, 1946.

Zogović, Radovan, *Formalizam i subjektivizam pod maskom naprednosti, Na poprištu*, Kultura, Beograd, 1947.

Zogović, Radovan, „Izjava u diskusiji po izveštajima“, u: *V kongres Komunističke partije Jugoslavije, 21-28. jula 1948*, stenografske bilješke, Kultura, Beograd, 1949.

Kandinski, Vasilij, *O duhovnom u umetnosti*, (prev. Jović, Bojan), Esotheria, Beograd, 1996.

Карнечи, Магда, „Балканско око: стратегије кустоса“, у: Ђаковић Зорана (ур), *Међународна конференција Континентални доручак, 2004*, Културни центар Београда, Београд, 2004.

Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Harvard University Press, 1983, 2003.

Ketenman, Andrea, *Frida Kalo*, (prev. Obradović, Marija), IPS: Media, Beograd, 2007.

Кирпотин, Валериј, „Уочи Првог конгреса“, у: Лукић, Света, *Руска књижевност у социјализму*, Нолит, Београд, 1971.

Kle, Paul, *Zapisi o umetnosti*, (prev. Jović, Bojan), Esotheria, Beograd, 1998.

Клоц, Хајнрих, *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995.



Колаковски, Лешек, *Главни токови марксизма*, III, (превод Тубић, Ристо), БИГЗ, Београд, 1985.

Koplston, Frederik, *Istorija filozofije*, (prev. Žunjić, Slobodan), BIGZ, Beograd, 1991.

Krkač, Kristijan (ur.), *Uvod u filozofiju*, MATE d.o.o., Zagreb, 2009.

Лењин, Владимир Илич, *О књижевности*, зборник, (превод Живковић, Драгиша), Рад, Београд, 1963.

Лењин, Владимир Илич, „Партијска организација и партијска књижевност“, у: *О књижевности*, зборник, (превод Живковић, Драгиша), Рад, Београд, 1963.

Лукић, Света, *Руска књижевност у социјализму*, Нолит, Београд, 1971.

Марх, Karl, *Kapital*, (prevod Pijade, Moša; Čolaković, Rodoljub), I-III, Kultura, Beograd, 1964.

Marks, Karl; Engels, Fridrih, *Manifest komunističke partije*, (prevod Pijade, Moša), Kultura, Beograd, 1947.

Marks, Karl; Engels, Fridrih, *Nemačka ideologija*, (prevod Nedeljković, Dušan), I-II, Kultura, Beograd, 1964.

Маркс, Карл; Енгелс, Фридрих, *О књижевности и уметности*, избор, Рад, Београд, 1970.

Мат, Гералд, „Културе у кретању. Размишљања о либерализацији уметности у епохи глобалне колорације“, у: Ђаковић, Зорана (ур), *Међународна конференција Континентални доручак, 2004*, Културни центар Београда, Београд, 2004.

Мат, Гералд, „Откривање Балкана“, у: Петровић, Светлана (ур), *Континентални доручак / 45. Октобарски салон*, каталог изложбе, 10.09 – 31.10.2004, Београд, Културни центар Београда, Београд, 2004.

Merenik, Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Veopolis, Beograd, 2001.

Миленковић, Горан; Стојменовић, Виолета (ур.), *Изнадреализма Ване Бор*, Народна Библиотека Бор, Бор, 2009.

*Millennium off art on / 41. Oktobarski salon*, katalog izložbe, 25.10- 15.11.2000, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2000.

Mijušković, Slobodan (ur.), *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, (prev. Ćurić, Slobodan), Geopoetika, Beograd, 2003.

Mijušković, Slobodan, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva: umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd, 1998.

Mitrović, Andrej, *Angažovano i lepo*, Narodna knjiga, Beograd, 1983.

Mišević, Radenko (ur.), *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorija forme*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.

Можина, Мелита Стеле, „Словеначка графика 1900-1950“, у: *Југословенска графика 1900-1950*, каталог изложбе, уредио Протић, Миодраг Б., Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977-фебруар 1978.

Моравски, Стефан, *Марксизам и естетика*, I, (превод са италијанског Стојановић, Југана), Побједа, Титоград, 1980.

Nathan, Daniel O., „A paradox in intentionalism“, у: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No 1, January 2005.

Neill, A.; Pidley, A. (ур.), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Mc Graw-Hill, New York, 1995.

Néret, Gilles, *Henri Matisse*, Taschen, Köln, 2006.

Noris, Kristofer, *Dekonstrukcija*, (prev. Milićević, Jasmina), Nolit, Beograd, 1990.

Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Taschen, Köln, 2007.

Paul, Christiane, *Digital Art*, Thames & Hudson, London, 2008.

Petrović, Svetlana (ur), *Zum in zum aut/ 43. Oktobarski salon*, katalog izložbe, 10.10-15.11.2002, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2002.

Петровић, Светлана (ур), *Континентални доручак / 45. Октобарски салон*, каталог изложбе, 10.09 – 31.10.2004, Културни центар Београда, Београд, 2004.

Петровић, Сретен, *Марксизам и књижевност*, I, Просвета, Београд, 1983.

Петровић, Сретен, *Марксистичка естетика*, БИГЗ, Београд, 1979.

Поповић, Јован, „Велика годишњица“, у: *Књижевне новине*, бр. 14, год. I, 18. мај, 1948.

Поповић, Јован, „За теоријско уздизање културних кадрова и повећање квалитета књижевно-уметничких дела“, у: *Књижевне новине*, год. II, бр. 1, 1949.

Поповић, Јован, „Идејност даје крила талентима“, у: *Уметност*, год. I, бр. 1, 1949.

Поповић, Јован, „Партија и књижевност“, у: *Књижевне новине*, год. I, бр. 20, 1948.

Поповић, Јован, „Писци пред тематиком Ослободилачког рата“, у: *Књижевне новине*, бр. 4, год. I, 9. март, 1948.

Поповић, Јован, „Реч књижевника“, у: *Књижевне новине*, год. I, бр. 1, 1948.

Поповић, Јован, „Уметници и лик нашег човека“, у: *Књижевност*, бр. 1, год. III, јануар, 1948.

Протић, Миодраг Б. (ур.), *Југословенска графика 1900-1950*, каталог изложбе, едиција *Југословенска уметност XX века*, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977-фебруар 1978.

Protić, Miodrag B., “Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam”, u: Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska umetnost XX veka: četvrta decenija*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971.

Protić, Miodrag B., *Ivan Tabaković: retrospektivna izložba 1914-1976*, katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, april-maj 1977.

Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska grafika 1900-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, decembar 1977-februar 1978.

Protić, Miodrag B., “Jugoslovenska grafika 1900-1950 (struktura razvojnog procesa)”, u: Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska grafika 1900-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, decembar 1977-februar 1978.

Protić, Miodrag B., *Jugoslovensko slikarstvo 1900-1950*, BIGZ, Beograd, 1973.

Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975.

Protić, Miodrag B., “Jugoslovenska skulptura 1870-1950”, u: Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975.

Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska umetnost XX veka: četvrta decenija*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971.

Protić, Miodrag B., “Peta decenija - Socijalistički realizam (1945-1950)”, u: Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975.

Protić, Miodrag B., *Savremenici: Likovne kritike i eseji*, Nolit, Beograd, 1964.

Protić, Miodrag B., *Skulptura XX veka*, Jugoslavija, Beograd, Spektar, Zagreb, Prva književna komuna, Mostar, 1982.

Pušić, Marija, "Srpska skulptura 1880-1950", u: Protić, Miodrag B. (ur), *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975.

Riemschneider, Burkhard; Grosenick, Uta (ur.), *Art at the Turn of the Millennium*, Taschen, Köln, 1999.

Ристовић, Сава, „Марина Абрамовић / Ја сам мост...“, разговор с уметником, у: *Пројекат*, Нови Сад, бр. 2, децембар 1993.

Ротенберг, Анда, „Континентални доручак – српска варијанта“, у: Петровић, Светлана (ур), *Континентални доручак / 45. Октобарски салон*, каталог изложбе, 10.09 – 31.10.2004, Културни центар Београда, Београд, 2004.

Sagner, Karin, *Claude Monet*, Taschen, Köln, 2006.

Said, Edvard, *Kultura i imperijalizam*, (prev. Bogojević, Vesna), Beogradski krug, Beograd, 2002.

Said, Edvard, *Orijentalizam*, (prev. Gojković, Drinka), Biblioteka XX vek, Zemun, Čigoja štampa, Beograd, 2000.

Sontag, Suzan, *O fotografiji*, (prev. Filipović, Filip), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2009.

Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, (prev. Marić, Sreten), Nolit, Beograd, 1969.

Stamenković, Marko (ur.), *Art-e-conomy*, Sanimex, Beograd, 2007.

Стојановић, Сретен, *О уметности и уметницима*, Просвета, Београд, 1952.

Стојнић, Мила, „Развој социјалистичког реализма“, у: *Књижевна критика и марксизам*, Институт за књижевност и уметност у Београду, Просвета, Београд, 1971.

Sulaž, Fransoa, *Estetika fotografije*, (prev. Jovanović, Ana A.), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2008.

Tešić, Gojko (ur.), *Avangarda: teorija i istorija pojma*, Narodna knjiga- Alfa, Beograd, 1997.

Тешић, Гојко, *Откровење српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2005.

Tešić, Gojko, *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*, Institut za književnost i umetnost, Svetovi, Beograd, Novi Sad, 1991.

Тодић, Миланка (ур.), *Позитив / негатив, 44. Октобарски салон*, каталог изложбе, 06.10 – 31.10.2003, Културни центар Београда, Београд, 2003.

- Тодић, Миланка, *Фотографија и пропаганда: 1945-1958*, ЈУ Књижевна задруга, Бања Лука, Helicon, Панчево, 2005.
- Tribe M., Reena J., Grosenick U. (ur.), *New Media Art*, Taschen, Köln, 2006.
- Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, Будућност, Нови Сад, 1994.
- Трифуновић, Лазар, *Српско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд, 1973.
- Ћаловић, Драган, „Авангарда у традицији“, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 13/14, Београд, 2009.
- Ћаловић, Драган, *Јосип Броз Тито: студија имиџа*, Задужбина Андрејевић, Београд, 2006.
- Ћаловић, Драган, „Киборгизација vs. еволуција“, у: Жунић, Драган (ур), *Традиционална естетска култура: тело и одевање*, Центар за научна истраживања САНУ, Универзитет у Нишу, Ниш, 2009.
- Ćalović, Dragan, „Odnos prema istini u jugoslavenskoj umjetničkoj teoriji u razdoblju od 1945. do 1952. godine“, у: *Pitanje o istini u suvremenoj filozofiji i znanosti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2010.
- Ćalović, Dragan, „Problem zasnivanja marksističke teorije umetnosti“, у: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Београд, бр. 11-12, 2007.
- Ћаловић, Драган, „Савремени медији између имагинације и рефлектоване стварности“, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 15, Београд, 2010.
- Ћаловић, Драган, „Утицај 'Оријентализма' Едварда Саида на разумевање дела западне уметности“, у: *Уметност у култури*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2008.
- Ćalović, Dragan, „*Filozofija medija: estetizacija realnog u doba njegove masovne (re)produkcije*“, у: *Pro Femina*, Београд, бр. 46-50, 2008.
- Посић, Божица, „Социјална уметност у Србији“, у: Здунић, Драго (ур), *Револуционарно сликарство*, Спектар, Загреб, 1977.
- Fried, Michael, „Art and Objecthood“ (1967), у: *Art and Objecthood* (Fried), University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Hall, S., Crichter, C., et al., *Policing the Crisis*, Macmillan, London, 1978.
- Džalto, Davor, *Decem concepti et termini*, Megatrend univerzitet, Београд, 2009.
- Šinko, Ervin, „Umjetnik i publika“, у: *Republika*, god. III, br. 5, 1947.

Šnel, Ralf (ur.), *Leksikon savremene kulture*, Plato Books, Beograd, 2008.

Шотра, Бранко, „Запажања са изложбе савремених војвођанских уметника“, Књижевне новине, год. I, бр. 10, 1948.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, Prometej, Novi Sad, 1999.

Wallenstein, Sven-Olov, “Space, time and the artist: rewriting the Laocoon“, *Journal of Aesthetics & Cilture*, Oxford, Vol. 2, 2010.