

Suvremena umjetnička praksa u nastavi: citatnost, recikliranje, prisvajanje (Appropriation art) - rekompozicija i redefinicija

Labaš, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:385655>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-01**

Repository / Repozitorij:

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



Sadržaj	
UVOD	2
1. SUVREMENA UMJETNIČKA PRAKSA: POJMOVI.....	4
1.1. Aproprijacija.....	5
1.2. Recikliranje	6
1.3. Citiranje	11
1.4. Rekompozicija.....	14
1.5. Redefinicija	15
2. APPROPRIATION ART- POVIJESNI RAZVOJ	16
2.1. Readymade Marcela Duchampa.....	19
2.2. Sherrie Levine	22
3.1. Marcel Duchamp	25
3.2. Barbara Krüger	27
4. REKOMPOZICIJA – FOTOMONTAŽA	31
4.1. Hannah Höch.....	33
4.2. David Hockney.....	35
5. POP ART- PRISVAJANJE MASOVNE KULTURE.....	36
5.1. Andy Warhol	41
5.2. Jeff Koons	44
5.3. Suvremeni hrvatski umjetnici	47
6. VIDEO ART- RECIKLIRANJE I APROPRIJACIJE.....	50
6.1. Gordon Douglas i 24 Hour – Psycho	51
6.2. Andy Warhol – Outer and Inner Space.....	52
7. PROBLEM VLASNIŠTVA	53
7.1. Licenca CC.....	55
8. SUVREMENA UMJETNIČKA PRAKSA U NASTAVI.....	56
ZAKLJUČAK	59
LITERATURA.....	60
Kratka biografska bilješka.....	63
Izjava o samostalnoj izradi rada.....	64
IZJAVA.....	65

UVOD

„Umjetnost se znatno promijenila od 1990. godine ili točnije, u vremenu koje je proteklo od pojavljivanja simbolističkog pokreta 1880-ih godina kao neposrednog preteče modernizma dvadesetog stoljeća.“¹

Pokušavajući odrediti vremenske granice, odnosno datum „rođenja“ suvremene umjetnosti, autorica knjige *Suvremena umjetnost, Catherine Millet*, smatra da se rođenjem suvremene umjetnosti može smatrati datum između 1960. i 1969. godine.

Suvremena umjetnost je razdoblje koje karakterizira brza promjena izuma i umjetničkih radova nastalih korištenjem različite tehnologije, a najvažnija karakteristika suvremene umjetnosti je upravo otvaranje umjetnosti prema svakidašnjem životu.

Pisanjem ovog rada željela sam pokušati razgraničiti i objasniti neke relevantne pojmove i prakse koji su specifični za djela suvremene umjetnosti. Pri tome sam se osvrnula na djela ostvarena u različitim medijima – od slike, skulpture i fotografije, do videa i video instalacije.

U prvom poglavlju ovog rada riječ je o suvremenoj umjetničkoj praksi te o pojmovima koji ju karakteriziraju. Recikliranje, prisvajanje i citiranje su procesi koju obuhvaćaju ponovnu upotrebu nečega (umjetničkog djela, fotografije, predmeta svakodnevnne upotrebe, videa...), dok su rekompozicija i redefinicija postupci kojima se nešto može promijeniti na umjetničkom djelu ili fotografiji.

U drugom poglavlju ovog rada prikazan je povijesni razvoj umjetnosti prisvajanja kroz radove umjetnika Marcela Duchampa i umjetnice SherrieLevine, jer da bismo mogli bolje razumjeti umjetnost prisvajanja, svakako je bitno poznavati njezinu povijest.

U trećem poglavlju ovog rada riječ je o umjetnicima koji prisvajaju djela drugih autora (Marcel Duchamp, Barbara Krüger) pa na tim djelima rade intervencije postupkom redefinicije. Dakle, oni nešto dodaju ili oduzimaju.

Četvrto poglavlje ovog rada nadovezuje se na prethodno, a riječ je o procesima prisvajanja, recikliranja i o fotomontaži. Fotomontaža je tehnika kombiniranja

¹Lucie- Smith Edward (2003). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing- Tehnička knjiga: Zagreb, str. 382.

dijelova fotografija u jednu jedinstvenu sliku. Hannah Höch i David Hockney umjetnici su o kojima se govori u ovome poglavlju, a njihova umjetnička praksa u velikoj mjeri uključuje procese prisvajanja, recikliranja, ali i citatnosti.

Poglavlje pod nazivom „*Pop art- prisvajanje masovne kulture*“ daje uvid u to kako je upravo interes za masovne medije i primjenu istih u umjetničkim djelima uzrokovao prisvajanje predmeta svakidašnje upotrebe. Umjetnici su preuzimali različite proizvode, fotografije, slike poznatih osoba iz časopisa i svojim intervencijama na njima stvarali nova umjetnička djela. U ovome poglavlju dan je uvid u umjetničku praksu Andya Warhola, Jeffa Koonsa i hrvatskog umjetnika Željka Badurine.

Osim predmeta svakodnevne upotrebe, gotovih umjetničkih djela i fotografija, mogu se reciklirati video i film, a o tome je riječ u šestom poglavlju ovog rada. Gordon Douglas i Andy Warhol samo su neki od umjetnika koji se koriste postupkom prisvajanja i recikliranja u svojim djelima te tim procesima stvaraju nove filmove ili video uratke.

Prisvajanje tuđih djela otvorilo je pitanje autorstva. O tome do kuda seže granica prisvajanja i kako se može zaštititi autorsko pravo na određeno djelo riječ je u sedmom poglavlju ovog rada pod nazivom „*Problem vlasništva*“, a u zadnjem poglavlju rada riječ je o suvremenoj umjetničkoj praksi u nastavi, tj. o načinu njezine realizacije u nastavi.

1. SUVREMENA UMJETNIČKA PRAKSA: POJMOVI

U posljednjih nekoliko desetljeća umjetnost se bitno izmijenila s obzirom na oblike umjetnosti koji su joj neposredno prethodili. Promijenila su se područja interesa umjetnosti, smjerovi djelovanja i načini njezina manifestiranja pa takvu umjetnost nazivamo suvremenom umjetnošću. Kada govorimo o suvremenoj umjetnosti, govorimo o umjetnosti dvadesetog stoljeća. Umjetnici nove generacije diljem svijeta započinju umjetničku aktivnost koja se razlikovala od već uvriježene aktivnosti u njihovim sredinama. Umjetnici su željeli iskoristiti napredak tehnologije i težili su drugačijoj umjetničkoj komunikaciji. Upravo iz tog razloga u umjetnosti su se počele događati promjene koje su značile inovaciju, tj. došlo je do novih pojava i nove umjetničke prakse. No, usprkos brojnim aktivnostima i opsežnoj dokumentaciji, poznavanje nove umjetničke prakse ostalo je u široj javnosti nepotpuno, nedovoljno i pogrešno interpretirano.

Neki od razloga koji su doveli do promjene načina umjetničkog djelovanja i shvaćanja pojma umjetničkog djela bili su ratovi, ekonomske krize, kulturnopolitička situacija u svijetu i utjecaj filozofske misli na umjetnike. Umjetnici su počeli reagirati na zbivanja, koja su se u tom periodu javila u svijetu, a takva orijentacija je bila prirodan i po sebi razumljiv okvir djelovanja.

Suvremena umjetnička praksa obuhvaća procese kao što su citatnost, recikliranje, prisvajanje (aproprijacija), rekompozicija i redefinicija.

Sada kada smo naveli neke procese kojima se suvremeni umjetnici koriste u svojoj praksi bilo bi dobro pojasniti što je tim procesima zajedničko. Apropijacija, recikliranje i citatnost jesu procesi kojima se suvremeni umjetnici služe u svojoj praksi, a tim procesima zajedničko je to što oni obuhvaćaju ponovnu upotrebu nečega, bilo da je riječ o nekom umjetničkom djelu, fotografijama ili nekim materijalima. S druge strane, rekompozicija i redefinicija su postupci kojima se nešto može promijeniti na nekom umjetničkom djelu ili fotografiji, no o tome će nešto više biti rečeno u sljedećim poglavljima.

1.1. Aproprijacija

Aproprijacija se odnosi na prisvajanje nečega (fotografije, književnog djela, filma i sl.). Neki umjetnici uzimaju već gotova tuđa djela, a ta djela koja oni „prisvajaju“ služe im kao predložak od kojeg oni dalje razvijaju svoja umjetnička, književna ili filmska djela, odnosno služe im kao polazište, a oni ta djela dalje kreiraju na neki drugi način. Umjetnici koji prisvajaju tuđa djela ne krađu niti plagiraju , već „posuđuju“ djelo i doraduju ga, znači, ne ponašaju se prema djelima koje prisvajaju kao da su njihova vlastita, barem ne u potpunosti. Isto tako, aproprijacija se odnosi i na djela koja su već preuzeta i (dopunjena, prerađena), ali svejedno takva djela netko preuzima i opet doraduje na svoj način. Prisvajanjem umjetnici zapravo žele da gledatelji prepoznaju izvorno djelo, ali se nadaju da će gledatelji vidjeti izvorno djelo u umjetnikovu novom kontekstu, bilo da je riječ o slici, skulpturi, kolažu ili cijeloj instalaciji.

Važno je napomenuti da se i kod najsavršenije reprodukcije gubi nešto, a prema tekstu Waltera Benjamina, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, taj gubitak jesu „ovdje i sad“ umjetničkog djela tj. njegova jednokratna egzistencija na mjestu gdje se nalazi. „Ovdje i sad“ originala tvori pojam njegove autentičnosti.

Autentičnost nekog predmeta glavna je srž svega što on prenosi od svog postanka, od njegove materijalne postojanosti do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva. Zapravo, pojam autentičnosti se najviše koristi u kontekstu vjerodostojnosti nekog djela.

Također, prema tekstu Waltera Benjamina, sama recepcija umjetničkog djela odvija se uz različite naglaske, među kojima se ističu dva polarna. Jedan od tih naglasaka leži u kulturnoj vrijednosti, a drugi na izložbenoj vrijednosti umjetničkog djela, a svako pojedino djelo zapravo koleba između dviju polarnih vrsta recepcije. Kulturna vrijednost djela označava skup radnji i postupaka koji imaju određeno simboličko značenje na pojedinca, odnosno, „kulturno“ djelo ostavlja na pojedinca određeni dojam koji je bezvremenski, koji ne traje samo u tom trenutku već traje zauvijek. S druge strane, izložbena vrijednost umjetničkog djela je ona vrijednost koju djelo koje je izloženo u tom trenutku, trenutku izložbe, ostavlja na promatrača.

Dakle, recepcija umjetničkog djela koji je nastao aproprijacijom, također ovisi o ta dva polarna naglasaka. Prilikom promatranja umjetničkog djela, promatrač često prepozna iz kojeg je umjetničkog djela novo djelo nastalo, a to u većini slučajeva ne

smeta umjetniku koji je posudio nečiji rad u kreiranju svog rada, već i sam umjetnik želi da promatrač prepozna izvorno djelo, da ga uspoređi s njegovim novonastalim djelom i da pokuša shvatiti što je autor prisvajanjem umjetničkog djela želio prenijeti promatraču.

1.2. Recikliranje

Recikliranje se odnosi na ponovnu upotrebu nečeg što je već bilo u upotrebi, a često je služilo u neke druge svrhe.

U ekološkom pogledu recikliranje se odnosi na postupak sakupljanja odbačenih proizvoda, razvrstavanje i njihovo pretvaranje u nove materijale za izradu novih proizvoda slične ili iste namjene. U recikliranje spada sve što se može ponovno iskoristiti, a da se ne baci. Isto je i u umjetnosti. U umjetnosti recikliranje obuhvaća nastanak novih umjetničkih djela iz ili pomoću nekih materijala koji su se već ranije koristili u nečemu. Ti materijali postaju dio umjetničkih djela, tj. oni tvore umjetničko djelo i samim time dobivaju novu funkcionalnost. Također, recikliranje je upotreba „pronađenih objekata“ u umjetničkim djelima– njihova primjena u slikama, asamblažima, u konstrukciji skulptura, *readymadea* i prostornih instalacija.

Umjetnik Marcel Duchamp ubraja se među prve umjetnike koji su koristili već pronađene stvari u svojim djelima. Tako je nastalo djelo, *Kotač bicikla* (1913.), koji se sastojao od kotača montiranog na stolac, kao protest protiv prekomjerne važnosti koja se pridaje umjetničkim djelima. (Slika 1.) Duchamp je stvorio novo umjetničko djelo procesom recikliranja jer je reciklirao kotač bicikla, ali i stolicu te je tim objektima podario novu funkciju i značenje, koje proizlazi iz njihovog spoja.



Slika 1. *Marcel Duchamp, Kotač bicikla*²

Procesom recikliranja u svojoj umjetničkoj praksi služio se i španjolski umjetnik Pablo Picasso. Picasso je još davne 1943. godine spojio dva pronađena dijela bicikla-sjedalo i upravljač i od njih je stvorio skulpturalnu formu, koju je nazvao *Glava bika*. (Slika 2.) Umjetnik se služio praksom recikliranja u ovome umjetničkom radu (*readymade-u*), tako što je upotrijebio sjedalo i upravljač bicikla, koji su prethodno pripadali drugom kontekstu (ne-umjetničkom).

Readymade-i su bili banalni predmeti koje umjetnici uzimaju iz okoline i označuju ih kao umjetnička djela.

U svojoj umjetničkoj praksi, postupkom recikliranja služio se i umjetnik Robert Rauschenberg. Rauschenbergov najsnažniji izum bile su tzv. kombinirane slike-najpoznatiji primjer je najvjerojatnije *Monogram* (Slika 3.) u kojem rabi prepariranu kozu i automobilsku gumu gdje je upotrijebljenim predmetima podario novu funkcionalnost.

²<http://slikovnica-gorgim.blogspot.hr/2011/10/marcel-duchamp-kotac-bicikla-1913.html> (preuzeto 7. rujna 2016.)



Slika 3. *Robert Rauschenberg, Monogram*³

Reciklirati se mogu gotova umjetnička djela, ali mogu se reciklirati i fotografije. Umjetnici mogu reciklirati i svoje i tuđe fotografije, a zatim ih mogu upotrijebiti u novim radovima i to postupcima kao što su rekompozicija i redefinicija.

Za primjer sam uzela hrvatsku umjetnicu Vlatku Horvat. Autorica reciklira svoje stare obiteljske fotografije i na njima radi intervenciju. Njezine stare fotografije su ponovno fotografirane i onda je nešto na njima presavinuto ili izrezano. (Slika 4.)



Slika 4. *Vlatka Horvat, kolaž*⁴

With the Sky on Their Shoulders (1-30), 2011

³wtfarthistory.com (preuzeto 20. rujna 2016.)

⁴www.vlatkahorvat.com (preuzeto: 19. rujna 2016.)

Osim fotografija, autori su reciklirali i video i filmske snimke, kao što je to učinio Andy Warhol u svom video radu *Vanjski i unutarnji prostor (Outer and Inner Space, 1966.)*

U sklopu ovog poglavlja bitno je spomenuti i pokret „*arte povera*“ iz razloga što je to pokret koji je zagovarao recikliranje u umjetnosti i to iz materijala koji su jeftini i opće dostupni kao što su kamen, zemlja, ugljen, novine i slično.

Arte povera (umjetnost siromaštva) pojavila se u Italiji sredinom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, a u ostatak Europe proširila se sedamdesetih godina. Naziv „*arte povera*“ skovao je kritičar Germano Celant. Prema Celantu: „*Arte povera* je izraz takvog pristupa umjetnosti koji je u osnovi nekomercijalan, nestalan, banalan i antiformalistički te zaokupljen prvenstveno fizičkim svojstvima medija i promjenjivošću materijala. Njegova važnost je umjetnikovu bavljenju materijalima i ukupnom stvarnošću te u njegovu pokušaju da tu stvarnost interpretira na način koji je, premda ga je teško razumijeti, suptilan, neuhvatljiv, privatn i intenzivan.“⁵

Možda je Celant želio time reći da bez obzira na to što je *arte povera* načinjena iz „siromašnog“ materijala, ona u sebi sadrži ono što je trenutno aktualno, bilo da je riječ o političkim pitanjima, književnosti ili nečemu sasvim drugačijem.

„Pokret“ su osnovali talijanski umjetnici Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Kounellis, Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone i Gilberto Zorio. „*Arte povera* nikada nije postojala kao umjetničko udruženje.“⁶ Iako se spomenuti umjetnici nisu doživljavali kao grupa ipak je svima njima bilo zajedničko to što su koristili umjetnost kao polazište iz kojeg se obraćaju životu, a svoju ideju o recikliranju u umjetnosti ipak su uspješno prenijeli na druge umjetnike.

⁵Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb, str. 321.

⁶Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef (2000). *Umjetnost 20. stoljeća*. V. B. Z., Zagreb, str. 557.



Slika 5. Michelangelo Pistoletto, *Venus of the Rags*⁷

Michelangelo Pistoletto je praksom recikliranja stvorio umjetničko djelo *Venera s dronjcima* (*Venus of the Rags*, 1967). Djelo je postalo simbolom pokreta *arte povera*.

„*Venus of the Rags* je umjetničko djelo koje ima mnogo značenja. Prije svega, tu je prisutan proces recikliranja: on predstavlja potrošeni potrošački proizvod koji se vratio u život zahvaljujući besmrtnoj ljepoti golog kipa.“⁸

S razvojem tehnologije i mogućnošću primjene različitih medija u umjetničkim radovima, pojavila se mogućnost recikliranja i u digitalnom obliku. Kako je umjetnost krenula u digitalnom smjeru, javili su se različiti računalni programi koji olakšavaju umjetnicima postizanje njihovog cilja (*photoshop*), ali i naredba *copy/paste* koja je sam postupak recikliranja još više olakšala.

⁷TATE (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>, 25. rujna 2016.)

⁸slought (https://slought.org/resources/the_voice_of_pistoletto, 25. rujna 2016.)

1.3. Citiranje

Citiranje je postupak kojim se doslovno preuzimaju elementi (tekstovi, slike, filmski dijelovi, itd.) i kao takvi uključuju u nova umjetnička djela.

„Citiranje je vrlo široko primjenjivan postupak u umjetnosti kojim se jedan umjetnički oblik prenosi u cijelosti ili interpretiran koristi u drugom obliku. Nalazimo ga ne samo u djelima likovnih umjetnika prošlih razdoblja nego je veoma raširen u modernoj umjetnosti, kako u likovnoj umjetnosti, tako i u književnosti, fotografiji, filmu.“⁹

U književnosti se citiranje odnosi na navod nekog teksta, tj. na izravno navođenje ili umetanje drugog teksta (tuđeg ili vlastitog) u matični tekst. Ali što označava citatnost u likovnoj umjetnosti? Citatnost u likovnoj umjetnosti odnosi se na doslovno preuzimanje, ili na referiranje na neko drugo djelo ili artefakt – preuzimanje, navođenje, implementiranje, imitiranje, kopiranje, preslikavanje istog, u cjelini, ili fragmentarno (to se može odnositi i na stilske karakteristike, elemente i kompoziciju, i sl.).

U suvremenoj umjetnosti citate nalazimo u slikama, kolažima, asamblažima, performansima, fotografiji, videu, filmu, itd.

Za primjer poslužit će djelo umjetnika Davida Hockneya, „Fredda donosi čaj Ann i meni“ (*„Fredda bringing Ann and me a cup of tea“*) (Slika 6.).

Ovaj kolaž zanimljiv je iz više razloga. „ Hockney je uspio uplesti svoju ulogu kao sudionika i promatrača događaja. Fotografirajući donošenje šalice čaja subjektivno je birao detalje koji ga zanimaju. Uslikao je oko 170 fotografija koje je razvio i potom pažljivo odabrao za kolaž.“¹⁰

Prilikom vađenja filma, razvijatelj je uništio jedan slijed fotografija koje su prikazivale hod Fredde trijemom noseći čaj te je u znak isprike poslao Hockneyu pismo u kojem se ispričava, a uništene fotografije je priložio u omotnicu. Hockney je

⁹Život umjetnosti (https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_60-1998_116-120_Susovski.pdf, preuzeto 20. rujna 2016.)

¹⁰Rumenović, A. (2015). *Kubizam u fotografiji- završni rad*, Zagreb, str.15.

pismo upotrijebio u svojem radu (dodao ga je na kolaž uz preeksponirane fotografije).



Slika 6. *David Hockney, Fredda bringing Ann and me a cup of tea*¹¹

Upravo je u tom činu (gdje Hockney lijepi čitavo originalno pismo razvijatelja fotografija, na svoj kolaž) vidljiv postupak citiranja.

U svojoj umjetničkoj praksi postupkom citiranja služi se i američka umjetnica Cindy Sherman. Ona je u jesen 1977. godine počela raditi fotografije kojima je željela prikazati stereotipe o ženama koji se nalaze u filmovima. Zapravo, ti stereotipi su postojali i prije nego što su se počeli prikazivati u starim filmovima iz 50-ih i 60-ih godina, a onda je ona te stereotipe iz filmova željela prikazati i na svojim fotografijama.

Njezine fotografije nalikuju promidžbenim fotografijama napravljenim na filmskim setovima pa je upravo tu vidljiva praksa citiranja. „U njima se Sherman pojavljuje u ulozi raznih fiktivnih likova, u scenarijima koji nalikuju trenucima iz filma (frejmovima iz filma). Koristila je vintage odjeću, perike i šminku za stvaranje niza ženskih persona koje je zatim fotografirala u, naizgled usamljenim, nezaštićenim

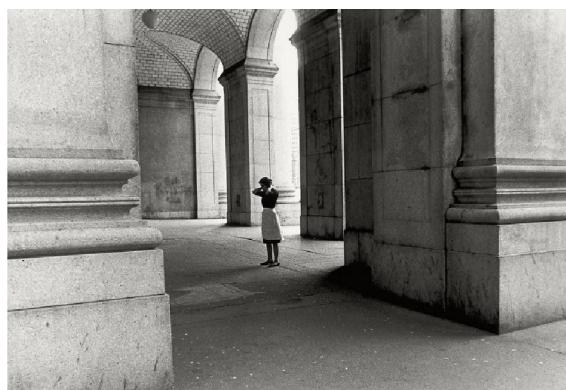
¹¹<https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christies-france/catalogue-id srchris10049/lot-af2a1a75-7354-48ae-a10f-a54601274b13> (preuzeto: 7. rujna 2016.)

trenucima razmišljanja, razodjenuta, ili u razgovoru s nekim izvan filmskog seta i izvan okvira. „¹²

Sherman je fotografije prikazala samo u crno-bijeloj verziji jer su u tom razdoblju žene bile tako okarakterizirane (imale su ili samo pozitivne ili samo negativne strane). Svoju seriju fotografija nazvala je *Untitled Film Stills*, a izložba pod istim nazivom bila je održana u prosincu 1995. godine u *Muzeju suvremene umjetnosti* u New Yorku.



Slika 7. *Cindy Sherman, Untitled Film Stills*¹³



Slika 8. *Cindy Sherman, Untitled Film Stills*¹⁴

U tom kontekstu su zanimljivi i radovi hrvatskog umjetnika Marka Vojnića Gina. 2015. godine, na izložbi pod nazivom „Ovaj grad je strani film bez titlova“ (prostori zadruga Praksa u Puli), umjetnik je izložio šest grafika koje su prikazivale tadašnju društveno- političku situaciju u Puli, a koje su bile su inspirirane filmskim citatima.

¹²TATE (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-film-still-48-p11518>, preuzeto 20. rujna 2016.)

¹³<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php> (20. rujna 2016.)

¹⁴<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php> (20. rujna 2016.)



Slika 9. *Marko Vojnić Gin, grafika*¹⁵

1.4. Rekompozicija

Kompozicija je uzajamni odnos pojedinih dijelova neke cjeline, bilo da su horizontalno, vertikalno, dijagonalno, kružno, piramidalno ili slobodno sastavljene. Kompozicija nastaje tako da se njen sastav slaže, komponira, ugrađuje dio po dio u cjelinu dok cjelina nije završena i definirana.

Dodavanjem prefiksa *re* (lat. ponovo, iznova) kod riječi kompozicija, želi se ukazati na proces ili gotov rad koji se sastoji od razlaganja već otprije stvorene kompozicije i ponovnog komponiranja razloženim elementima na potpuno nov način, u novu formu, nov vizualni sadržaj i doživljaj.

Rekompozicija je postupak u likovnoj umjetnosti kojim se nešto može promijeniti na nekom umjetničkom djelu. Postupak se odnosi na ponovni razmještaj dijelova jedne kompozicije u novu drugačiju kompoziciju, a može se provesti na različite načine: razlaganjem, izrezivanjem ili trganjem već postojeće kompozicije po vertikali, kružno, horizontali, ili dijagonalno, odnosno, varijacije rekonponiranja su bezbrojne i nemaju ograničenja.

¹⁵Kulturpunkt (www. kulturpunkt.hr, 20. rujna 2016.)



Slika 10. Kurt Schwitters, *The Proposal*, 1942.¹⁶

1.5. Redefinicija

Riječ definicija je latinskog porekla što znači određen, jasan, razgovijetan. Definirati, znači nešto točno odrediti, opisati, jasno protumačiti. Ako dodamo pojmu definicije i definirati prefiks *renastat* će riječ novog značenja: redefinicija, redefinirati. Drugim riječima, određeno, već postojeće, objašnjavamo iznova, novim dodavanjem ili novim pomicanjem u dijelu cjeline. Prema tome redefiniranje samo djelomično mijenja postojeću stvarnost koja je vidljiva, prepoznatljiva, nesrušena, ali intervencijom nebitno promijenjena. Svako crtanje, slikanje, modeliranje po određenom motivu, modelu, poticaju je redefinicija na način onoga koji ju izvodi. Osim preoblikovanja promatranog oblika, redefinicija je i intervencija na postojećem likovnom radu ili fotografiji dodavanjem ili oduzimanjem.



Slika 11. Barbara Krüger, *print*¹⁷

Untitled (We don't need another hero), 1987.

¹⁶TATE (<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/photomontage>, 20. rujna 2016.)

¹⁷Facts (<http://factfile.org/wp-content/uploads/2015/05/Barbara-Kruger-Facts.jpg>, 20. rujna 2016.)

2. APPROPRIATION ART- POVIJESNI RAZVOJ

Kako bismo mogli što bolje razumjeti aproprijaciju, bitno je poznavati njezinu povijest, odnosno bitno je znati kako je došlo do njezine pojave.

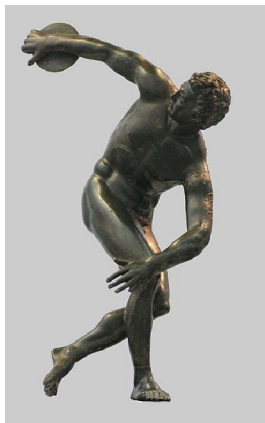
Prema riječima Waltera Benjamina, umjetničko se djelo u načelu uvijek moglo reproducirati. Ono što su ljudi uradili, ljudi su uvijek mogli i oponašati. Kopirali su učenici vježbajući se u umjetnosti, majstori za umnožavanje djela, i na kraju, treći radi dobitka. Nasuprot tome, tehnička reprodukcija umjetničkih djela, nešto je novo, odnosno nešto što je novijeg datuma (1936.), nešto što se u povijesti probijalo uz povremene prekide, u prilično udaljenim valovima ali ipak sve intenzivnije.

Intenzivnijim razvojem reprodukcije umjetničkih djela, umjetnici su mogli lakše posuđivati oblike, načine, pojedine dijelove umjetničkih radova drugih umjetnika ili cijele radove kao polazište za njihov budući „novi“ rad. Za razliku od suvremenih umjetnika, stari Grci su poznavali samo dva postupka tehničke reprodukcije umjetničkih djela, a to su bili odljev i otisak. Jedina umjetnička djela koja su se mogla proizvoditi u velikim količinama bili su bronce, terakote i novci, a sva ostala djela bila su neponovljiva i nisu se mogla tehnički reproducirati. S pojavom drvoreza, prvi put se mogla tehnički reproducirati grafika, a prošlo je puno vremena sve dok se pomoću tiska nije moglo reproducirati i pismo. U toku srednjeg vijeka, drvorezu se pridružio i bakrorez, a u početku devetnaestog stoljeća i litografija. No međutim, već nakon nekoliko desetljeća od izuma litografije, natkrila ju je fotografija, a tehničko reproduciranje tona, otpočelo je još potkraj prošlog stoljeća. Sva ta otkrića navijestila su buduća vremena u kojima se javljaju slike i zvukovi u slijedovima na neki mali znak koji ih pokreće, a isto tako na mali znak nas i napuštaju. I zaista se to i dogodilo, došla su nagoviještena buduća vremena (sada već polako prošla, ali i sadašnja) u kojima je došlo do naglog razvoja tehnologije (radio, TV, računalo, internet, fotoaparati, videokamere...).

Razvojem tehnologije umjetnici su promijenili svoju umjetničku praksu. Počeli su koristiti tehnologiju u svojim radovima pa su na taj način lakše mogli koristiti citatnost, recikliranje i prisvajanje u svojim djelima. Oni su preko svojih umjetničkih radova željeli poslati poruku svijetu i uputiti narod na promišljanje o nečemu, što se možda na prvi pogled ne čini bitnim. Korištenjem različitih medija, željeli su ukazati i na to da oni nisu samo umjetnici koji mogu nešto naslikati, već su umjetnici koji razmišljaju i koji u svojim radovima mogu upotrijebiti različite tehnike i medije.

Sam pojam *aproprijacija* je u rječnik umjetničke kritike uveden tek početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća da opiše lepezu stvaralačkih postupaka postmodernističke umjetnosti zasnovanih na slikarskom, objektnom, fotografskom i videografskom prisvajanju umjetničkih i kulturnih djela.

Umjetnici često koriste rad drugih umjetnika kako bi doznali više o procesima i tehnikama koje je umjetnik, od kojeg je preuzet rad, koristio. Sam proces „preuzimanja“ se u prošlim stoljećima često poticao u umjetničkim školama, kako bi budući umjetnici na taj način „vježbali“ stvaranje svojih budućih umjetničkih djela. Iako se rad proizveden ovim načinom poticao samo zbog „vježbi za učenje“, mnogi umjetnici ipak su se počeli koristiti ovim načinom rada, tako što su počeli preuzimati one radove kojima su se divili. Dakle, umjetnici su počeli kopirati dijelove nečijeg rada, tj. pomoću njih su počeli stvarati svoj vlastiti rad. Tako je npr. djelo *The Crossing of the Red Sea* (1635.) (Slika 13.), autora *Nicolasa Poussina* nastalo zbog umjetnikove inspiracije klasičnom skulpturom *Discus Thrower by Myron* (Slika 12.).



Slika 12. *Discus Thrower by Myron*, klasična skulptura¹⁸



Slika 13. Nicolas Poussin, *The Crossing of the Red Sea*¹⁹

Bacač diska od Mirona je prvi prikaz atlete u tako snažnom zamahu. Prikazuje ovjekovječen trenutak te je jedan od najdinamičnijih tijela u pokretu (oslonac lika je na desnoj nozi, dok je lijevu ruku savio i stvara kompoziciju u luku). Na slici 2.,

¹⁸NGV (<http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4271/>, 7. rujna 2016.)

¹⁹NGV (<http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4271/> 7. rujna 2016.)

vidljivo je da Poussinovo djelo također prikazuje ovjekovječen trenutak, proporcije tijela su također skladne, a oslonac likova je također na desnoj nozi.

Također, kompozicije nekih slika francuskog umjetnika iz devetnaestog stoljeća, Edouarda Maneta, nastale su posuđivanjem kompozicija od slika „starih majstora“. Ovo „posuđivanje“ slika i oblika rada od drugih umjetnika obično je polazište za stvaranje drugog umjetničkog rada, pomoću kojeg umjetnik želi povezati svoj vlastiti rad s oblikom, povijesti ili statusom rada kojeg kopira ili s kojim se u svojoj stvaralačkoj produkciji koristi kao polazište.

Budući da je apropijacija postala važan dio umjetničke svakodnevnice, pojavila se i potreba za izložbama na kojoj su bili prikazani tako nastali radovi. Dejan S. Sretenović u svojoj doktorskoj disertaciji *Od redimejda do digitalne kopije. Approprijacija kao stvaralačka procedura u umjetnosti 20. veka* navodi da je u jesen 1977. kustos i kritičar Douglas Crimp organizirao u alternativnoj njujorškoj galeriji „Prostor umjetnika“ (*Artists Space*) izložbu pod nazivom „Slike“ („Pictures“) na kojoj su bila predstavljena djela tada mladih umjetnika Sherrie Levine, Troya Brauntucha, Jacka Goldsteina, Roberta Longoa i Philipa Smitha. Radove ovih umjetnika karakteriziralo je prisvajanje već postojećih slika iz područja umjetnosti i masmedijske kulture kroz postupke „citiranja, izrezivanja, uokvirivanja i sceniranja“. Crimp je u ovoj praksi prepoznao prekid s modernističkim tradicijskim transcendentalnim materijalnim znakom u korist igre sa strukturama značenja, pa otuda riječ „slika“ koja stoji u nazivu izložbe. Iako u predgovoru kataloga nije bio upotrijebljen termin „approprijacija“, spomenuti slijed događaja na njujorškoj sceni – oko komercijalnih galerija „Metro slike“ i „Sonabend“ koje su promovirale umjetnike poput Cindy Sherman, Richarda Princea, Luise Layher, Barbare Krüger, Jeffa Koonsa i Ashleya Bickertona – ovjenčao je ovu izložbu epitetom inauguralne manifestacije apropijacijske umjetnosti (*appropriation art*). Lista spomenutih umjetnika (kasnije prozvanih „generacijom ‘Slika’“) otkriva da apropijacijsku umjetnost ne treba shvatiti kao monolitnu pojavu već kao skup raznorodnih praksi neokonceptualizma, simulacijske apstrakcije i robne skulpture koje se u svom radu koriste procedurama fotografske, slikarske i objektne apropijacije. Crimpova izložba je, prema Sretenovićevu navodu, promovirajući tada ovu novu generaciju umjetnika koja je „kuženje istine“ o originalnom i autonomnom umjetničkom djelu pretvorila u poetsku formu, istovremeno zahtijevala novo mjesto apropijacije koji je nadišao sadržaj izložbe i postao jednim od ključnih objekata kritike i teorije umjetnosti

postmodernizma. „Njujorški aproprijacionizam bio je zasnovan na jasno iskazanom stavu da su svaki znak, slika i objekt podložni konverziji u nešto drugo (čak i u svoju suprotnost) i da prisvajanje neke postojeće umjetničke ili kulturne tvorevine nije posljedica nedostatka originalnosti već utjerivanja pojma originalnosti u krizu i njegove redefinicije na novim idejnim pretpostavkama“.²⁰

Edward Lucie – Smith u svojoj knjizi *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća* navodi da je aproprijacija umjetnost koja preuzima ili oponaša prethodno nastala umjetnička djela i to često u subverzivne svrhe. Tako npr. britanski umjetnik Glen Brown (1960.) preslikava postojeća umjetnička djela na temelju reprodukcija koje nalazi u knjigama. „Slike koje odabire često imaju bogatu, tešku teksturu, no njegove su reprodukcije namjerno jednodimenzionalni, iluzionistički prikazi onoga što je zapravo trodimenzionalno.“²¹ Lucie- Smith navodi da su Brownova djela u potpunosti ograničena na svijet umjetnosti, dok je samo slikarstvo sredstvo za jadikovke nad propadanjem slikarstva. Brown prakticira aproprijaciju jer, kako sam kaže, „nešto me u karakteru samih slika tjera da ih želim naslikati.

2.1. Readymade Marcela Duchampa

U dvadesetom stoljeću je prisvajanje slika i oblika za stvaranje novih umjetničkih djela dobilo novo značenje i to prvenstveno radom umjetnika Marcela Duchampa (1887.-1968.). Duchamp je govorio da slikara ne tvori mrežnica nego um, a još u počecima svoje umjetničke karijere izjavio je da „ne želi biti glupi slikar.“ To znači da ne želi biti „običan“ umjetnik koji će doći npr. u prirodu i naslikati ono što vidi bez ikakvog promišljanja, već njegova umjetnost počiva na složenim mentalnim procesima. Marcel Duchamp se ubraja među prve umjetnike koji je koristio postojeće stvari u svojoj umjetnosti. Već ranije, u poglavlju o recikliranju bila je riječ o jednom od njegovih prvih *readymade-a* (*Kotač bicikla*).

²⁰Sretenović, D. (2012). *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*- doktorska disertacija, Beograd., str. 2.

²¹Lucie- Smith Edward (2003). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing- Tehnička knjiga: Zagreb, str. 368.

„*Readymade-i* su bili Duchampov odgovor na prekomjernu umjetničku produkciju s jedne strane i institucionalizirani avangardizam s druge.“²² Lucie- Smith navodi da je preko *readymade-a* Duchamp tvrdio da je veliki dio avangarde koja se proizvodila, čak i u toj vrlo ranoj fazi razvoja modernizma, zapravo smeće, manje važno u smislu formalne impresivnosti od mnogih predmeta iz svakidašnje uporabe. „Naime, bilo je potrebno samo pomaknuti te svakidašnje predmete u drugi kontekst, kontekst umjetničke galerije da bi se otkrile njihove osobine formi za promišljanje.“²³ Dakle, Duchamp je svakidašnjim predmetima dao novu funkciju, a ta funkcija je preuzete predmete pretvorila u umjetnička djela nad kojima se moglo promišljati.

1917. godine, Duchamp je preuzeo gotov pisoar, potpisao ga s „R. Mutt“ i nazvao ga *Fontana (Fontaine)* (Slika 14.). U Americi Duchamp artikulira strategiju *readymade-a* (nasumično izabranog predmeta koji se samim činom izbora pretvara u umjetničko djelo). Jedan od najozlogašenijih *readymade* radova je upravo spomenuti *Fontaine*.



Slika 14. *Fontaine, Marcel Duchamp*²⁴

²²Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb, str. 101.

²³Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb, str. 101.

²⁴TATE (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>, 20. svibnja 2016.)

Zanimljivo je kako je običan pisoar postao umjetničko djelo. Što je zapravo to što je običan pisoar dovelo do muzeja? Jednom prilikom Duchamp se nalazio u trgovini s kupaonskim namještajem. Razgledavanjem namještaja pridao je najveću pažnju pisoaru kojeg je naposljetku i kupio i odlučio je običan pisoar uvesti u umjetnost. Potpisivanjem pisoara, Duchamp je to i učinio. Duchamp je bio uvjeren da je izumio novi oblik skulpture, onaj u kojem umjetnik izabire već postojeći objekt, koji nema estetske osobine. Oslobođenjem pisoara od njegove funkcije, pisoar je dobio novi kontekst, a formiranjem imena postao je umjetničko djelo.

Pseudonim R. znači Richard što je u francuskom jeziku naziv za vreću punu novca, a naziv Mutt je preuzet iz Mott radova (JL Mott Iron Works, proizvođač pisoara), ali je modificiran po uzoru na strip „*Mutt and Jeff*“ koji se pojavio u to vrijeme. Zapravo Duchamp je na pisoar stavio naziv Richard Mutt u prvom redu zbog poigravanja s identitetom i maskiranjem, a sam naziv upućuje na nešto što prska vodu.

Već je u Duchampovom djelu *Fontana* vidljivo preuzimanje tuđih radova (neumjetničkih), ali i dio imena za umjetničko djelo iz stripa pa se tu vidi i prisutnost suvremene umjetničke prakse. Preuzimanjem imena stripa i stavljanjem dijela imena u naziv rada mogli bismo reći da je ovdje riječ o citatnosti. Možda i nije u potpunosti riječ o citatnosti u smislu likovne umjetnosti jer ovdje se ne „preslikava“ nečije likovno djelo, ali je svakako riječ o citatnosti u okviru književnosti. Duchamp je prisvojio pisoar, dislocirao je smještaj pisoara, promijenio je okrenutost objekta te je dodao natpis pa iz tog proizlazi da se Duchamp u svojem radu služio postupkom redefinicije.

U spomenutom djelu je predmet izvađen iz uobičajenog konteksta, oduzeta mu je njegova primarna funkcija i postavljen je kao umjetničko djelo.

Srž čitave *readymade* strategije bila je ravnodušnost. Prema Duchampu *readymade* nastaje potpuno ravnodušnim i nasumičnim izborom predmeta svakodnevne i masovne upotrebe bez ikakve estetske namjene. „Pobuna koju su predstavljali *readymade-i* bila je, međutim, čisto intelektualna - najbolje ih je promatrati kao preteče pokreta konceptualne umjetnosti 1960- ih godina.“²⁵

²⁵Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb

Readymade se snažno razvija šezdesetih godina. U tome je ostalo malo od Duchampove potrebe za inovacijom, te je ona usmjerena prema prikazivanju realnosti, izravnoga, banalnoga, svakodnevnoga. Od prvog Duchampovog *readymade-a*, polovina umjetnika, generacije šezdesetih godina, počela je prekopavati po odlagalištima otpada, staroga željeza, gradilištima, dućanima igračkaka, robnim kućama kako bi napravili vlastiti *readymade*.

Pokušaji da se *readymade-ima* dade različita verzija od Duchampa i da mu se dade novi jezik, traju do danas.

S pojavom *readymade-a* život se vezuje uz svakodnevni, profani svijet gradskog okruženja, na njegovu banalnost i potrošački mentalitet, a to je vjerojatno i bio prvotni Duchampov cilj.

Činjenica je da su neki od najvažnijih *readymade-a* napravljeni za vrijeme ratnih godina, no međutim ti radovi ipak nisu imali nikakve veze sa samim ratom. Umjetnici nisu željeli uz pomoć *readymade-a* prikazati beznade i očaj u svijetu, već su željeli ponuditi novu definiciju umjetnika.

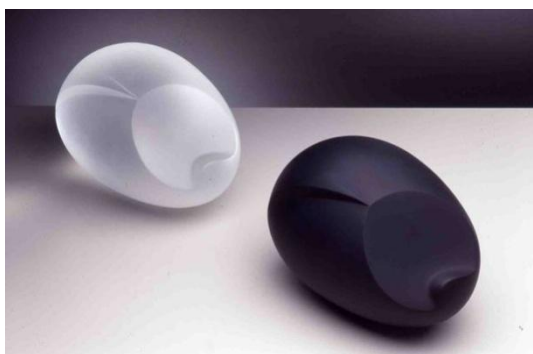
Duchamp se zajedno s Picassom i Matissom smatra najrevolucionarnijim umjetnikom koji je promijenio poimanje likovne umjetnosti u drugom desetljeću 20. stoljeća, a njegova umjetnost je uvelike prodrmala svijet koji do tada nije vidio ništa slično.

2.2. Sherrie Levine

Sherrie Levine je američka fotografkinja, slikarica i konceptualna umjetnica. Ona se nalazi među najvažnijim autorima umjetnosti nazvane *Appropriation Art*, umjetnosti kritičkoga prisvajanja. Howard Singerman u svojem članku *Povijest umjetnosti Sherrie Levine* za časopis *Kolo* navodi da Levineova oponaša slavna umjetnička djela, tj. koristi umjetnička djela drugih autora i obrađuje ih, a svoje kopije predstavlja kao mogućnost nove percepcije. Postavlja se pitanje, koja je zapravo bila prvotna namjera autorice? Zašto je autorica odlučila upotrebljavati tuđe radove u kreaciji vlastitih? Polazište za takav način rada leži u tome što je autorica feministkinja. Budući da Sherrie Levine preuzima radove muških autora, možda je njezina namjera usmjeriti pažnju publike na to da su radovi umjetnica još uvijek podcijenjeniji od radova muških umjetnika. Levineova preuzima radove muških

umjetnika kako bi modificiranjem tih radova, odnosno preuzimanjem tih radova kao polazište za stvaranje svojih vlastitih radova, dokazala da ženske umjetnice također mogu stvoriti umjetnička djela iste ili još veće vrijednosti od svojih kolega umjetnika. „Godine 1981. Sherrie Levine sama je posegnula za Barthesom, parafrazirajući ga u izjavi kojom je smjestila svoje djelo: »rođenje promatrača mora se dogoditi na štetu slikara«²⁶.

Sherrie Levine najčešće kopira Matisseove ili De Kooningove crteže, reproducira fotografije Walkera Evansa, ili spaja djela više umjetnika u cjelinu (tako je npr. u svojoj seriji skulptura *Novorođenče* (Slika 15.) spojila Duchampova i Brancusijeva djela, svojevrsnih antipoda u povijesti umjetnosti).

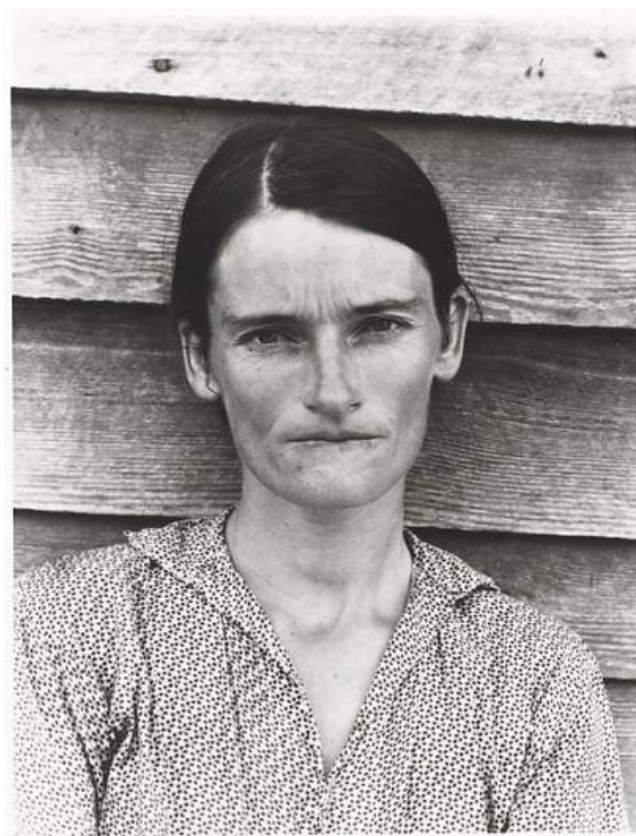


Slika 15. *Sherrie Levine, Novorođenče*²⁷

Sherrie Levine postupkom refotografiranja preuzima fotografije Walkera Evansa, upravo onakve kakve one jesu i izlaže (kao svoj autorski rad) serije fotografija pod nazivom "*After Walker Evans*" („Prema Walkeru Evansu“). Preko naziva fotografija jasno daje do znanja da se referira na fotografa W.E. Dakle, umjetnica ponovno fotografira fotografije koje je već fotografirao umjetnik Walker Evans. U ovom slučaju nije riječ samo o prisvajanju, već i o postupku citiranja jer se fotografije Walkera Evansa doslovno nalaze na „njezinim“ fotografijama.

²⁶Singerman, H. (2003). *Povijest umjetnosti SherrieLevine*, Kolo 2.

²⁷<http://whitney.org> (preuzeto 20. svibnja 2016.)



Slika 16. *Sherrie Levine, After Walker Evans: 4 (1981.)*²⁸

Također, Sherrie Levine preuzela je i Duchampovu *Fontanu*. (Slika 17.) Levineova je Duchampov rad izradila u bronci, ali je rad ostao u istoj veličini i u točno istom obliku kao i original. Prisvajanjem *Fontane* i prikazivanjem istog na nov način Levine je dodala radu novu perspektivu i novi sloj značenja.

Umjetnička djela Sherrie Levine otvaraju pitanja autorstva i autentičnosti. Činjenica je da Levineova preuzima tuđa dijela, često čini nove verzije istih i stavlja ih u novi kontekst, ali granica između zaduživanja, kopiranja i prisvajanja je vrlo mutna i zbog toga se tu otvaraju pitanja autentičnosti i autorstva.

²⁸THE MET (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>, 20. rujna 2016.)



Slika 17. *Fontana, Sherrie Levine*²⁹

3. REDEFINICIJA- APPROPRIATION ART

Već ranije u radu, spomenuto je kako umjetnici prisvajaju tuđa djela koja im služe kao polazište za njihov budući rad. Oni na preuzetom djelu rade preinake, a te preinake mogu raditi postupkom koji se naziva redefinicija. Ukoliko se umjetnici u svojoj umjetničkoj praksi služe postupkom redefinicije, znači da oni na preuzeto djelo nešto dodaju ili oduzimaju.

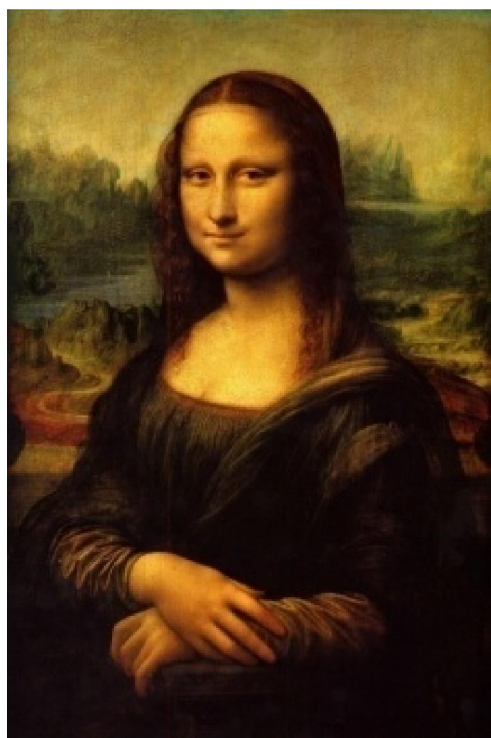
3.1. Marcel Duchamp

Jedan od poznatih Duchampovih radova je također i rad *L.H.O.O.Q.* koji predstavlja Leonardovu Mona Lisu s doctanim brkovima i bradom. (Slika 19.). Duchamp je preuzeo Da Vincijevu *Mona Lisu*, cijelu, baš onakvu kakva jest i doctao joj je brkove i bradu te joj je dopisao naziv *L. H. O. O. Q.*

Upravo u tome radu vidljiv je postupak redefinicije jer je Duchamp na rad dodao tri elementa (brkove, bradu i dopisao je naziv) čime je promijenio smisao značenja. Prvo tumačenje Duchampovog postupka je bilo oskvrnuće velike ikone povijesti umjetnosti, ali zapravo interpretativnih slojeva ima mnogo više: enigmatičnost same *Mona Lise* za koju se ponekad tvrdi da je Da Vincijev ženski autoportret, zatim igra

²⁹WHITNEY (http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?context_id=2978, 20. svibnja 2016.)

riječi u naslovu koja prevedena znači „njoj je vruće pod dupetom“, a isto tako i ispitivanje muške potencije kod tipično ženske reprezentacije.



Slika 18. Leonardo Da Vinci,
*Mona Lisa*³⁰



Slika 19. Marcel Duchamp,
*L. H. O. O. Q.*³¹

Za razliku od *Fontane*, ovdje se ne radi o preuzimanju gotovog predmeta javne upotrebe, već se radi o preuzimanju cijelog umjetničkog djela. Dakle, ovdje je riječ o apropijaciji, jer je Da Vincijeva Mona Lisa bila polazište za Duchampovo djelo na kojem je on napravio preinaku, tj. dočrtao je brkove i bradu (redefinicija).

1965. godine dogodio se dvostruki obrt jer je Duchamp izložio običnu reprodukciju Mona Lise pod nazivom L.H.O.O.Q. – obrijana. Tada se djelo vratilo odakle je krenulo, ali sa slojevima potencijalnih identiteta.

³⁰Leonardo Da Vinci (<http://www.leonardodavinci.net/the-mona-lisa.jsp> , 7. rujna 2016.)

³¹Art of colour (<http://www.artofcolour.com/painting-profile/profiles-no6-files/lhooq.jpg> (preuzeto 7. rujna 2016.)

3.2. Barbara Krüger

Barbara Krüger je također jedna u nizu umjetnika koja se u svojoj umjetničkoj praksi koristi aproprijacijom. Rođena je u New Jerseyu 1945. godine. Svoj interes za grafički dizajn, poeziju i pisanje razvila je vrlo rano. Njezino prvo umjetničko djelo nastalo je 1969. godine. Djelo se sastojalo od velikih tkanih zidnih pređa, perla, šljokica, perja i vrpce koji su bili primjer feminističkog oporavka obrta u tom periodu. Krüger istražuje feminističku teoriju kroz svoju umjetničku ekspresiju, baš poput autorice Sherrie Levine. Kroz svoje fotografije i tekst, progovara o svojim brigama oko feminističkih problema. Pomoću svojih fotografija i teksta privlači pozornost promatrača i upravo ju to razlikuje od drugih umjetnika.

Možda bi neki mogli propitkivati ideološke poruke iza radova Barbare Krüger, u 1980im godinama, no one su zapravo uzrokovane promjenama u tadašnjem društvu. Ona jednostavno kritizira sve što je krivo u takvome stereotipnom društvu, koristeći pritom konceptualni pristup u svojim djelima. U svojim djelima propitkuje spolne razlike, seksualne aluzije, vjeru, konzumerizam, pohlepu i moć.

Jedno vrijeme Barbara Krüger radila je kao dizajner u jednom časopisu. Upravo neki izvori tvrde da ju je na njezin stvaralački rad potaknulo upravo to što je jedno vrijeme radila za časopis. Dostupnost materijala, ali i uvid u područja ljudskih zanimanja usmjerilo ju je u to čime se počela baviti, jer ju je upravo rad za časopis dao priliku da primijeti kako utjecaji riječi i slika imaju određenu vrstu moći nad potrošačima.

U kasnim 70ima Krügerova počinje raditi kao ženska umjetnica koristeći vlastitu fotografiju kao medij, da bi već u 80ima razvila drugačiji pristup prema svom radu integrirajući slike i tekst što je naravno bio put prema radu Barbare Krüger kakvu poznajemo.

Krügeričin umjetnički rad smatra se postmodernim. Postmodernizam je pokret umjetničkog i kulturološkog stila koji slijedi nakon modernizma u kasnom dvadesetom stoljeću. Za Krüger, ali i za druge suvremene teoretičare, postmodernizam nije bio samo stil uspješan u poništavanju modernističkih ideja već i povijesno stanje okarakterizirano novim filozofskim relacijama. Postmodernistička svijest označava raskid s pojmovima suvereniteta i individualnosti naslijeđenih iz

doba prosvjetiteljstva.³²Krügeričin rad utječe na postmodernizam iz razloga što predstavlja presedan za socijalne konstrukte.

Barbara Krüger koristi prostor, tekst i fotografije kao medije koji prenose njezine poruke većoj publici. Upotreba riječi i fotografija prenosi dublje značenje u smislu u kojem njezin umjetnički rad otkriva promatraču koliko brzo su ljudi sposobni označiti i etiketirati nekoga u društvu. Isto tako, ona pokazuje kako stav jedne osobe može u cijelosti utjecati na društvo dopuštajući hijerarhiji u društvu da se manifestira u našoj kulturi. Dakle, Krüger svojom umjetnošću ulazi pod srž takvih problema kako bi dobila reakciju društva i samim time podiže društvenu svijest.

Kada promatramo njezin umjetnički rad trebamo se zapitati o samoj poruci koja se nalazi iza ekspresije. Ponekad fotografije ili slike koje bira nisu uopće povezane s tekstom, koji se nalazi na njima, već tekst proturječi samim fotografijama. Do značenja poruke dolazi se upravo spajanjem određenog teksta koji je određen specifičnim vizualnim jezikom te naposljetku povezan sa slikom. Ono što je zanimljivo jest to da slika kao slika ionako ima već svoje specifično značenje, upravo kao i tekst, pa na taj način možemo promatrati slojevitost prenošenja poruke.

Upravo je u takvom načinu radu vidljivo da se umjetnica koristi postupkom redefinicije u svojem radu. Dodavanjem teksta na preuzete fotografije ona mijenja smisao značenja preuzetih fotografija.

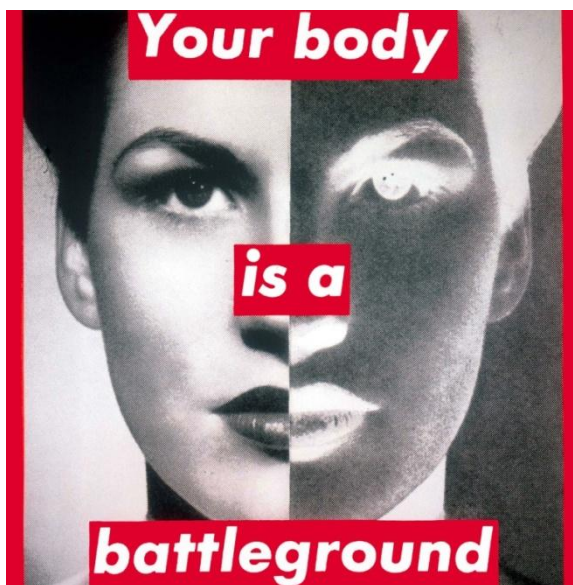
Kao što je već spomenuto, Krüger koristi crno- bijele slike i fotografije koje nalazi u časopisima, reklamama i drugim medijima, tu je vidljivo njezino prisvajanje tuđih radova. Ona koristi slike koje nisu njezine autorske slike, već u njih umeće tekstualnu i vizualnu intervenciju što se naziva, kao što je već ranije spomenuto apropiacijom.

Njezine jukstapozirane slike su oblikovale pogled ljudi na društvo. U svom radu *Vizualna kultura* I *Ena Begčević* navodi: "Modaliteti cirkulacije, valorizacije, pripisivanja i apropiacije diskurza razlikuju se u svakoj kulturi te su modificirani unutar svakoga." Njeni radovi refleksija su korporativnog konzumerizma i izloženi su dnevno širokom krugu ljudi.

Smatram da je umjetnica Krüger radeći kao grafički dizajner bila svjesna na koji se način određene slike prodaju širokoj publici. Potvrdu svojeg stajališta nalazim i u

³²Academia (www.academia.edu/8565279/Vizualna_kultura_1_Barbara_Kruger, 15. srpnja. 2016.)

tome što umjetnica koristi Futura BoldItalic, a neprestanim korištenjem istog pisma postiže određenu prepoznatljivost, ali također i osjećaj i raspoloženje koji se pripisuju njezinim radovima. Krüger vjerojatno želi da riječi govore same za sebe. Njeni radovi izvedeni su u tehnici kolaža, a boja koju koristi je specifična nijansa crvene koja može izazvati spektar osjećaja kod promatrača. Kao što nam je već svima poznato, crvena boja općenito se povezuje s osjećajima ljubavi, strasti, uzrujanosti, topline i moći, pa kao takva, na crno-bijelim fotografijama, u mogućnosti je lako privući pozornost promatrača. Pozornost promatrača privlači upravo kontrastom (crno- bijelo- crveno) jer se njezina djela kontrastom ističu i tako privlače promatrača. Umjesto da pokušava prodati proizvod, njezini radovi imaju za cilj prodati ideju da gledatelj počinje preispitivanje nečega u neposrednom kontekstu. Prema navodu Ene Begčević, Krügeričin rad predstavlja tipične ženske stereotipe. Time njen rad spada u kompleksan presjek između postmoderne avangadre apropracijske i simulacijske umjetnosti te feminističke kritičke teorije koja potječe iz Engleske i Francuske. Ona postavlja diskurz za drukčiju žensku umjetnost sedamdesetih, te ne želi svojom brigom samo ilustrirati teoriju već prikazati žensku društvenu stvarnost. No ipak mnogi važniji pojmovi teorije prepoznaju se u radovima kao odnosi između seksualnosti, značenja i jezika. Na svojoj slici *Untitled (Your Body is a Battleground)* iz 1989. govori o patrijalhalnosti, stereotipizaciji i konzumaciji. U središtu printa prikazana je retro slika žene koja izgleda poput stereotipne kućanice. Riječi *Your body is a battleground (Tvoje tijelo je bojišnica)* priložene su bijelim slovima unutar crvenog okvira. Žena na fotografiji ima izrazit pogled namjere te suptilne prepoznatljive geste lica, a njezino lice je duž vertikalne osi podijeljeno na fotografski pozitiv i negativ.



Slika 20. Barbara Krüger, print

Untitled (Your body is a battleground), 1989.

Sama takva podijeljenost ženinog lica ukazuje na vrlo pojednostavljenu unutarnju borbu protiv dobra i zla. Na negativu geste lica postaju mehaničke i teže prepoznatljive. Dakle, promatramo jednu ženu s dvije njene ekstremno različite strane. Žena izgleda kao da ima dobru i lošu stranu.

Na radu su vidljive političke i društvene implikacije, jer se prikazana slika povezuje i s time kako se žene mogu osjećati nehumano u društvu koje je pod stalnom muškom dominacijom, a sam tekst se odnosi na borbu kroz koju žene prolaze zbog načina na koji ih se predstavlja u medijima. Krüger zapravo naglašava izravnost osjećaja žene s plakata i to tako što njezin predmet promatranja zuri ravno kroz print, iskreno se obraćajući gledatelju kroz oba njezina pogleda i riječi. Poruka također nedvosmisleno govori o pitanju nastavka feminističke borbe, koja povezuje fizičko tijelo ženskih gledatelja u suvremenim uvjetima koji zahtijevaju feministički protest. Budući da slika *Untitled (Your Body is a Battleground)* govori o ženama i ženskim pravima, Krüger dopušta ljudima da prisvajaju i ponavljaju njezin rad u svrhu većeg protesta u njenu korist. Na taj način umjetnica dobiva reakciju društva, koristeći svoj rad, kako bi osvijestila i promovirala problem.

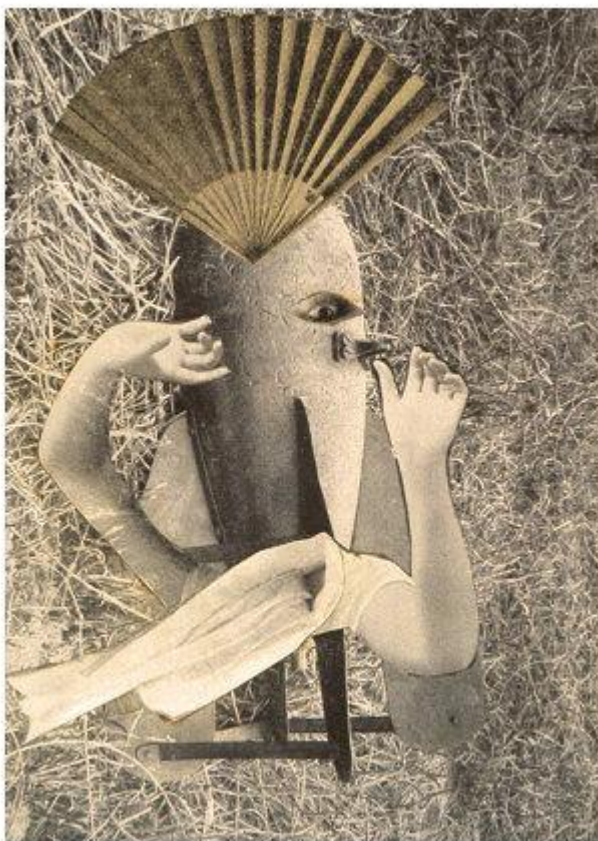
Krügeričin rad je inspiriran masovnim medijima. Ona kritizira sve za što misli da je krivo u društvu u kojem živimo i to koristeći se ponavljajućim ideološkim porukama, kako bi komentirala ideje o ravnopravnosti spolova, seksualnosti, konzumerizma,

pohlepe i moći. Isprva su njezini radovi bili mali kolaži s originalnom fotografijom iz novina, a kasnije su njezini radovi veliki plakati na javnim zgradama, podzemnoj željeznici ili nekom drugom javnom mjestu.

4. REKOMPOZICIJA – FOTOMONTAŽA

Fotomontaža je novo područje umjetnosti u kojem je stvaralački proces u punoj mjeri stavljen u uvjete industrijske proizvodnje. Ona izražava konstruktivan i montažni karakter.

Potkraj prve polovice dvadesetog stoljeća, dadaisti su počeli koristiti fotomontažu kao sredstvo izražavanja.³³ Dadaisti su, reciklažom u fotomontažu, fotografiju rabili kao što su kubisti rabili novinski papir. Dadaisti su reciklirali fotografije koje su prije toga prisvojili, a zatim su tim fotografijama dodijelili novu funkciju. (Slika 21.)



Slika 21. Max Ernst, *The Chinese Nightingale*, 1920.³⁴

³³Davanzo, T. (2014.) *Fotomontaža u digitalnom fotografskom sustavu – završni rad*, Zagreb, str. 10.

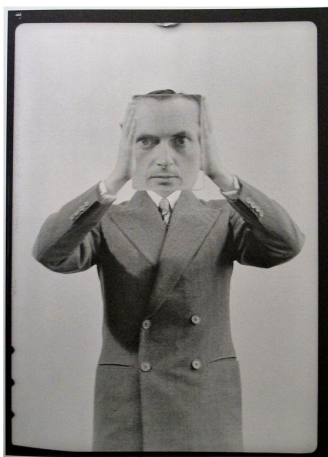
³⁴Artyfactory (http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm, 20. rujna 2016.)

Do izuma fotomontaže prvenstveno je došlo zbog kontekstualizacije fotografskog predloška i proširenja medijskog potencijala slike. Takve su fotografije našle iznimnu primjenu u grafičkom oblikovanju i političkoj propagandi.

Fotomontaža je tehnika kombiniranja dijelova više fotografija kako bi se dobila jedna jedinstvena slika. Također, fotomontaža je naziv i za tu novo dobivenu sliku. Iako su dadaisti korištenje fotomontaže doveli do novih razina, ona se koristila još u 19. stoljeću, kada su Raylander i Robinson počeli kombinirati razne negative na svojim umjetničkim snimkama. Potkraj istog stoljeća, u Francuskoj su se takve snimke koristile za stvaranje duhovitih prikaza, i upravo je to preteča dadaističkih fotomontaža.

Politička zbivanja u dvadesetom stoljeću također su imala veliki utjecaj na razvoj fotomontaže. Tako su u vrijeme nacističkog pokreta u Njemačkoj značajnu ulogu u propagandi imali posteri koji su koristili elemente fotomontaže.

Fotomontaža je također bila i umjetnička forma nadrealista. Umjetnicima nadrealista je forma fotomontaže bila posebno zanimljiva jer su smatrali da ta forma može ispuniti sve njihove zahtjeve. „Nadrealiste je fotografiji privlačila najviše njezina ikonička dvosmislenost, jer je dovodila u pitanje osjećaj percepcije i zbilje.“³⁵ Upravo iz tog razloga nadrealisti su se koristili fotomontažom, kako bi nesvjesno prenijeli u zbilju, odnosno, kako bi nesvjesno pokušali osvijestiti.



Slika 22. *Man Ray, Edward James (photomontage)*³⁶

³⁵Malnar, M. (2016). *Subjektivizam u uličnoj fotografiji – diplomski rad*, Zagreb, str. 33

³⁶Pinterest (<https://www.pinterest.com/connarjamesmill/photomontage/>, 20. rujna 2016.)

Nadrealizam je, kao pokret u umjetnosti, zazapočeo 1924. godine kada je pjesnik Andre Breton izdao prvi „Manifest nadrealizma“. Smatralo se da progresivna umjetnost može pomoći ljudima da nauče ne samo o objektivnim silama koje djeluju u društvu u kojem žive, već i uvelike o socijalnom karakteru svojih unutarnjih života. Prije službenog početka nadrealizma, on se već razvijao u Parizu, i to iz dadaističkih aktivnosti tokom Prvog svjetskog rata. Tadašnjim neprihvatanjima standarda promijenila su se mnoga shvaćanja i promatranja umjetnosti. Ono što razlikuje nadrealizam od konvencionalnog je to što on nema zadanu formu ili ideju. On je izraz ljudskog instinkta.

Kao što je već spomenuto, postoji i digitalna fotomontaža. U današnje vrijeme praksu prisvajanja, recikliranja i citatnosti znatno olakšava to što se jako puno materijala nalazi na internetu. Dovoljno je samo sjesti za računalo, potražiti to što određenom umjetniku treba, i funkcijom *copy/paste* preuzeti materijale.

Fotomontaža se koristi u umjetničke svrhe, ali i u dizajnu (grafički dizajn) te u propagandne (plakati, reklame) i političke svrhe.

4.1. Hannah Höch

Hannah Höch jedna je od centralnih figura berlinskog dada pokreta, umjetnica zaslužna za ključni razvoj kolaža i fotomontaže dvadesetog stoljeća. U današnje vrijeme sve prisutne digitalne montaže i manipulacije slikom, njezini radovi, od ranih eksperimenata s apstrakcijom i početaka u berlinskoj dadi nakon Prvog svjetskog rata, pa sve do razvijenog stila u duhu fantastične apstrakcije nakon drugog svjetskog rata donose iznenađujuću svježinu, ali i zavidno poznavanje forme.

Höch je umjetnica koja se u svojim radovima koristi postupkom recikliranja, koristi se fotomontažom i potrebno je nešto više reći o njoj.

Ona opisuje kolaž kao proces razlaganja i sklapanja, aktiviranja i otuđenja fotografske slike i smatra da snaga kolaža proizlazi od stupnja njegovog potencijala za otuđenjem originalnog fotografskog predloška.

Svoj odnos prema umjetnosti Höch razvija kao formu društvene i estetske pobune i bira fotomontažu kao svoj primarni izraz. Stotinjak godina nakon pojave fotografije, umjetnica se počinje baviti fotokolažima. U obiteljskim fotografijama u kojima su se

sklapali portreti u kompozicijske slike iznad kreveta, Hannah Höch primjećuje elemente fotomontaže. Lijepljenje glave oca ili brata na već gotovu fotografiju vojnika, postavljanje obiteljske scene na već prethodno snimljeni romantični pejzaž i slično. Za razliku od obiteljskog ili medijski primjenjenog kolaža, Hannah koristi fotomontažu slobodne forme. Njezina fotomontaža je eksplorativna sloboda kreativnosti i asocijativnosti iskazanih kroz strogo korištenje boje i forme.

Za razliku od kubista koji kolaž koriste kao teksturu, Höch i berlinski dadaisti koriste kolaž kao metodu prenošenja suvremenih fotografskih procesa i tehničkih inovacija u umjetnosti. Ono što Hannah Höch razlikuje od ostalih dadaista je višeslojnost izraza i ambivalentan odnos prema weimarskom idealu *Nove Žene* (žena koja se izborila za pravo glasa i seksualnu i profesionalnu slobodu, ali je tek čeka emancipacija svijesti). Kroz njene kolaže reflektira se skeptičnost prema strahovima i mitovima ovog perioda, najjasnije vidljiva kroz kompozicijske parodije kojima Höch kritizira izmanipuliranu društvenu svijest.

Ona predstavlja modernu ženu ne kao muzu već kao provokatora. Iz tog razloga, Hannah Höch se nepravедno osuđuje za nefeministički stav prema arhetipu moderne žene, jer se ne prepušta njenom nekritičnom slavljenju već vidi i drugu stranu.

U svojem djelu *Der Maler* (1920.), Hannah govori o slikaru čija žena nesmotreno traži od njega da prekine svoj stvaralački zanos i pomogne oko pranja suđa jer je zaokupljena porođajem. Isfrustriran, umjetnik slika *Žensku dušu*. *Ženska duša* na slici predstavljena je kao zeleno pero mladog luka – nešto jeftino, prozaično i za jednokratnu upotrebu.

Po dolasku nacista na vlast, Höch nastavlja koristiti fotomontažu u sve apstraktnijem obliku, sa sve kompleksnijim i slojevitijim korištenjem boje, motivima botaničke fotografije, poslijeratnih reklama, arhitekture i drugih fragmenata iz stranica časopisa, a boja u njezinim kolažima dobiva dubinu i dimenziju.

Hannah Höch je u svom radu kritizirala standarde ljepote, ulogu žene, brak, politiku Njemačke, ali i same dadaiste zbog mizoginije.

Jednom prilikom Höch je izjavila :

„Želim razlabaviti čvrste granice koje mi, arogantna ljudska bića, postavljamo između sebe i dostupnog svijeta. Slikama pokušavam to učiniti

evidentnim, opipljivim. Želim pokazati da malo može biti veliko, a veliko malo, u pitanju je samo pozicija iz koje prosuđujemo, tako da svaki koncept gubi na vrijednosti i naši pokreti gube značaj. Također želim pokazati da postoje milijuni drugih opravdanih točaka gledišta osim tvoje i moje. Danas prikazujem svijet iz perspektive mrava, sutra možda onako kako ga vidi mjesec, a potom razne druge životinje. Ja sam ljudsko biće, ali na osnovu svoje ograničene mašte ja mogu biti most“³⁷



Slika 23. Hannah Höch, 'Incision With The Dada Kitchen Knife Through Germany's Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch' 1920 (kolaž³⁸)

4.2. David Hockney

David Hockney je engleski umjetnik koji se u svojoj umjetničkoj praksi koristi prisvajanjem tuđih djela i recikliranjem.

Osjećajući veliko nezadovoljstvo tradicionalnom fotografijom, odlučio je promijeniti aspekt nepostojanja vremena u fotografiji. Prema njegovim riječima, postao je veoma

³⁷Supervizuelna, <http://www.supervizuelna.com/blog-vek-fotomontaze-retrospetiva-hane-hoh-u-whitechapel-galeriji/>, (11. 9. 2016.)

³⁸Artyfactory (http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm, 20. rujna 2016.)

svjestan smrznutog trenutka. Za njega fotografija nije imala život na način kao što ga ima slika, a niti će ga ikad imati zbog svoje prirode. Na slikama su vidljivi potezi kistom, a fotografija prikazuje samo jedan ovjekovječen trenutak i to na neki način umanjuje njenu vrijednost i vjerodostojnost.

Također, jedan od najpoznatijih Hockneyevih kolaža naziva se „*Pearlblossom Highway*“ (Slika 24.), kompozicija složena od preko tisuću zasebnih fotografija. Hockneyev cilj u ovome kolažu nije bio prikazati križanje, već razlike u perspektivi vozača i prolaznika. Hockney je imao priliku tri dana prolaziti ovim križanjem, te je zabilježio što primjećuje kao vozač (desni dio kolaža), a što kao prolaznik (lijevi dio kolaža). Kada osoba vozi, nema previše izbora jer mora gledati u cestu i prometne znakove, dok prolaznik može promatrati što god mu zapne za oko.

U ovome radu Hockney se također služio aproprijacijom. On je preuzeo prometne znakove točno takve kakvi oni jesu i prenio ih je na svoje umjetničko djelo, ali i koristio se rekompozicijom jer je koristio (reciklirao) fotografije kojima je promijenio kompoziciju i iskoristio ih je u novu svrhu.



Slika 24. David Hockney, *Pearlblossom Highway*³⁹

5. POP ART- PRISVAJANJE MASOVNE KULTURE

Riječ pop art dolazi od engleske riječi *popular art* što znači popularna ili pučka umjetnost. Pokret pop umjetnosti je važniji od svih umjetničkih pokreta koje je

³⁹Gettyimages (<http://www.getty.edu/art/collection/objects/105374/david-hockney-pearlblossom-hwy-11-18th-april-1986-2-british-april-11-18-1986/>, 7. rujna 2016.)

obuhvaćala faza modernizma- kubizma, ekspresionizma, nadrealizma. Ako pogledamo unatrag, vidjet ćemo da se u cijeloj kulturi 1960-ih godina očitavao senzibilitet pop arta, što je vrlo neobično iz mnogo razloga, a jedan od razloga je taj što su pop art, kada se tek pojavio, smatrali izdajom najcjenjenijih zasada modernizma. „Pop art je predstavljao je nastavak dadaističke tradicije koju je utemeljio Marcel Duchamp, s jasno uočljivom sklonošću ka konceptualnom, a ne perceptualnom pristupu stvarnoj umjetnosti.“⁴⁰ To je bio likovni pokret kojeg je karakterizirao osjećaj optimizma u poslijeratnom vremenu potrošača (1950-ih i 1960-ih). Pojava pop arta podudara se s globalizacijom pop glazbe, a uključuje i različite stilove slikarstva i skulpture iz raznih zemalja, ali ono što su svi smjerovi imali zajedničko je bio interes za masovne medije, masovne proizvodnje i masovne kulture.

Upravo je interes za masovne medije i primjena istih u umjetničkim djelima, razlog zbog kojeg je važno spomenuti i objasniti pop art u ovome radu. Pop art umjetnici uključuju u svoj rad već „gotove radove“ masovne potrošnje bilo da je riječ o vrećicama juhe, konzervama, bocama, likovima u ilustriranim časopisima, nekom primitivnom i masovno proizvedenom predmetu svakidašnje upotrebe ili pak o poznatim ličnostima iz različitog područja ljudskog djelovanja. Oni, svaki na svoj način, uključuju u svoj rad oblike iz svakodnevnog života, kako bi uključili publiku u aktivno sudjelovanje u opažanju i stvaranju djela. Prilikom tog procesa, umjetnici se koriste prisvajanjem, recikliranjem, citiranjem i postupcima rekonpozicije i fotomontaže.

Umjetnici su na razinu umjetnosti počeli uzdizati oblike iz svakodnevnog života, banalne i trivijalne likovne pojave, naprosto stvari kojima je suvremeni čovjek na svakom koraku bio okružen. Publika koja je čeznula za suvremenom umjetnošću s kojom bi mogla uspostaviti neposredan kontakt prigrlila je pop art koji se temeljio na urbanoj svakidašnjici. Pop art zapravo možemo ubrojiti u umjetnost prisvajanja, odnosno aproprijaciju. U umjetnosti pop arta koriste se praksa fotomontaže, fotokolaža i prikazuje se stil života. Dakle, pop art umjetnici prisvajaju predmete iz svakidašnje upotrebe, likove iz ilustriranih časopisa ili stripova, koje dorađuju, dopunjuju s namjerom kako bi javnost uputili u nešto što je javnosti još nepoznato,

⁴⁰Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb, str. 256.

što je javnosti skriveno. Pop art umjetnici spajaju više fotografija u jednu (fotomontaža) ili stvaraju fotokolaže na kojima se prikazuje stil života diljem svijeta.

1956. godine je Neovisna grupa organizirala izložbu u umjetničkoj galeriji Whitechapel nazvanu „Ovo je sutrašnjica“, a glavni dio izložbe sastojao se od dvanaest ambijentalnih odjeljaka, čija je namjena bila uvesti promatrača u različite aspekte njihove nove popularne kulture. „Međutim, najvažniji izložak bila je vrlo malena slika u tehnici kolaža postavljena na ulazu koju je napravio Hamilton, naslovljena *Što je to što čini današnje domove tako osebujnima, tako privlačnima?*“,⁴¹ (slika 25.).



Slika 25. Richard Hamilton, *Što je to što čini današnje domove tako osebujnima, tako privlačnima?*⁴²

⁴¹Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb, str. 257.

⁴²Photography (<http://www.photography-now.com/images/Hauptbilder/gross/T73170.jpg> , 15. srpnja 2016.)

Mišićavi muškarac i djevojka s duplerice, televizor, magnetofon, reklama za automobil ford, konzerve salame, lizalica s natpisom pop, gužva na plaži prikazana na povećem detalju fotografije, a nad svim prikaz dijela Zemljine kugle na stropu. Prema navodu Jutarnjeg lista iz 2011. godine, zna se i otkud dolazi naziv pop: pop piše na predimenzioniranoj lizalici koju *bodybuilder* drži u ruci. Hamilton je pojam pop definirao i u teoriji.

Djelo prikazuje tri različita aspekta. Prvi aspekt je spoj oduševljenja i ironije prema simbolima američkog potrošačkog društva, drugi je značenje kolaža kao tipičnog medija pop arta u ponavljanju i nastavljanju kubističkih, dadaističkih i nadrealističkih postupaka, a treći je inteligencija i istančanost slika punih aluzija i dvosmislenosti.

Hamilton je nabrojio obilježja pop art stila: popularno (namijenjeno masovnoj publici), prolazno (kratkotrajno rješenje), jeftini, masovno proizvedeno, mlado (namijenjeno mladima), duhovito, seksi, efektno, glamurozno, *bigbusiness*. Navedeni kolaž sadržavao je brojne elemente koji će kasnije postati tipičnim elementima pop arta, poput modela, *bodybuildera*, te primjera najnovije potrošačke robe i ambalaže. „Kolaž se danas nalazi u *Kunst halle Tübingen* u Njemačkoj. Londonska izložba, kasnije se pokazalo, bila je prijelomna za cijelu poslijeratnu generaciju, a ovaj se izložak danas ubraja među pet najreproduciranijih umjetničkih radova u povijesti. „⁴³

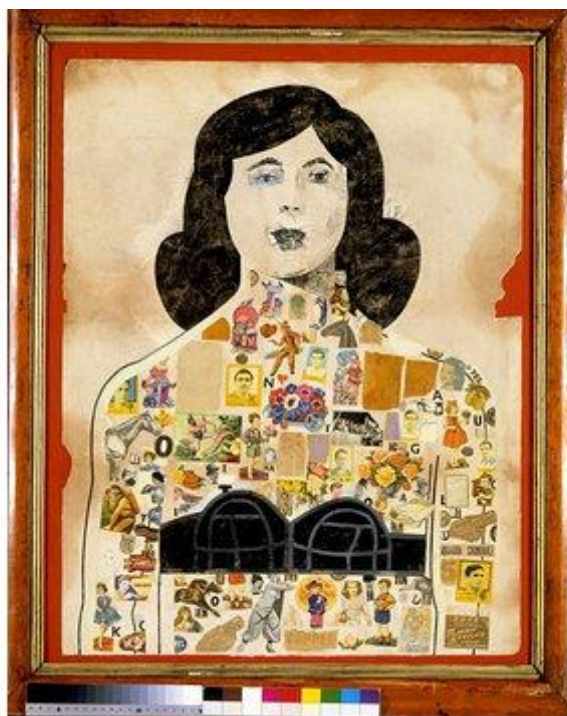
„Hamiltonovo zanimanje za popularnu kulturu vidljivo je i kroz brojna druga djela u kojima se bavi slavnim osobama kao što su Bing Crosby i Marilyn Monroe, no on se jednako zanimao i za šira suvremena društvena pitanja i političke teme. Inspiraciju za neka djela pronašao je u napadima IRA-e, Margaret Thatcher i Tonyju Blairu u djelima poput "Treatment Room" (1984.) i "Shock and Awe" (2010.).“⁴⁴

Međutim, nekolicina mlađih britanskih suvremenika počela se također koristiti sličnim materijalima početkom 1960-ih godina. Neki od njih bili su Peter Blake (1932.) i David Hockney (1937.). U svojim radovima iz 1960-ih godina, naprimjer u seriji portreta hrvača, Blake se služi svim vrstama „pop“ materijala poput značaka, naljepnica i malenih igračaka, ali namjerno stvara nostalgično raspoloženje, s

⁴³Jutarnji list (<http://www.jutarnji.hr/kultura/art/richard-hamilton-kako-je-jedan-kolaz-malih-dimenzija-definirao-cijelu-poslijeratnu-epohu/1819944/>) (18. 7. 2016.)

⁴⁴ Novi list (<http://www.novolist.hr/Kultura/Izlozbe/Velika-retrospektiva-Richarda-Hamiltona-u-Tate-Modernu>) (15. 7. 2016.)

referencijama na okruženje iz vlastite mladosti. Njegova slikarska tehnika je tradicionalna i predstavlja obnovu pomnih slikarskih metoda iz 19. stoljeća.



Slika 26. Peter Blake, *Tattooed Lady*

Za razliku od britanskog pop slikarstva, američko pop slikarstvo bilo je zaokupljeno nečim posve drugačijim. Američki su umjetnici željeli doprijeti do same srži amerikanizma, odnosno najmanjeg zajedničkog nazivnika suvremene američke kulture. Isto tako, željeli su otkriti novi način figurativnog slikarstva. Pojednostavljena, često centralizirana kompozicija bilo je nešto što umjetnici pop arta nisu željeli nikako odbaciti. Iako su slikali neposredno prepoznatljive predmete, ambalaže, portrete i plakate slavnih osoba, crteže iz stripova, taj ih je materijal zanimalo na prilično osobit način. Njima su ti motivi predstavljali zadan, gotov ili pronađen predmet, donekle poput *readymadea* Marcela Duchampa. Njihov je cilj bio preispitati i istražiti vizualnu gramatiku načina na koji su takvi motivi obično prikazivani, a pokušati ih ponovno stvoriti bojom na platnu.

Općenito, pop art nije samo jednostavno portretiranje, već je bit pop arta to što su te slike lako prihvatljive i prikladne sadašnjem načinu života jer svraćaju pozornost društva na njegove vlastite vrijednosti u tolikoj mjeri u kojoj to nijedan tradicionalni oblik slikarstva nije uspio učiniti. Upravo se, kao rezultat toga, javljaju brojni

ozbiljni podtekstovi i poruke u djelima pop art umjetnika koji publici nisu uočljivi na prvi pogled. Pop art umjetnici bili su svjesni toga i to su iskoristili. U umjetničkoj praksi pop arta, umjetnici se također koriste postupcima recikliranja i prisvajanja, a budući da su i prisvajanje i citatnost na neki način povezani, možemo govoriti da je prisutna i citatnost. U izradi fotokolaža možemo reći da je riječ o recikliranju zato jer se neke fotografije ponovno upotrebljavaju i stavljaju u novi kontekst umjetničkog djela. Također, riječ je i o prisvajanju jer se prisvajaju, ne samo gotova umjetnička djela ili predmeti iz svakodnevne upotrebe, već i djela s poznatim ličnostima svijeta koje se želi iskoristiti kako bi se publici na što lakši način prenijela neka poruka.

Među pop art umjetnicima, koji se u svojoj praksi služe procesom prisvajanja, recikliranja i citiranja ističu se Andy Warhol, James Rosenquist, Jeff Koons i Roy Lichtenstein. Spomenuti umjetnici koriste masovne snimke stripova, reklama i slavni portreta te na temelju tih uzoraka komentiraju američku potrošačku kulturu. Oni su dokaz da umjetnik može biti netko tko bira već unaprijed postojeću sliku i modificira je, umjesto da umjetnik stalno stvara nešto od ničega. Pop art je u komentiranju banalnosti masovne kulture, koje je tretirao čas ironijom čas s razumijevanjem i sućuti, stvorio vrlo učinkovitu umjetničku poruku.

5.1. Andy Warhol

Andy Warhola obično opisuju kao pop art umjetnika. On je to i u određenom smislu i bio, ali u puno važnijem aspektu. Andrew Warhola rođen je 1928. godine u Pittsburghu, između dva svjetska rata.

„Tijekom svoje stvaralačke karijere Warhol je upotrebljavao velik broj različitih metoda i medija, i kao rezultat toga prikazao je isti sadržaj u različitim medijima s pomoću različitih metoda.“⁴⁵ U svojim je djelima u pitanje doveo ustaljena shvaćanja, potkopavajući ideju o postojanju nužne veze umjetničkog impulsa i spontanih emocija. „To je pravi smisao njegove često citirane izjave da želi biti poput stroja.“⁴⁶

⁴⁵Copplestone, T. (1996). *Život i djelo. Warhol*, Mozaik knjiga: Zagreb

⁴⁶Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb, str. 260.

Upravo zbog Warholove sposobnosti da u svojim radovima koristi različite medije i različite metode, bitno ga je uvrstiti u ovaj rad.

Između mnogih predmeta koje je Warhol koristio bila je i sveprisutna boca *Coca Cole*. Ali zašto je Warhol baš upotrijebio bocu *Coca Cole* u svojem radu? Pa odgovor je zapravo jednostavan, Warhol je smatrao da postoji samo jedna *Coca Cola* i da svatko (od predsjednika preko filmskih zvijezda do najsiromašnijih u društvu) pije jedno te isto. „ Amerika je započela tradiciju gdje najbogatiji potrošači kupuju u biti iste stvari kao i najsiromašnji. Gledajući televiziju možete vidjeti *Coca Colu*, a vi znate da i predsjednik pije *Coca Colu*, Elizabeth Taylor pije *Coca Colu*, vi možete piti *Coca Colu*. Cola je cola i za nikakvu količinu novca ne možete dobiti bolju colu od one koja se nalazi u nekom uglu za piće. Sve cole su iste i sve cole su dobre. Elizabeth Taylor to zna, predsjednik to zna i ti to znaš.“⁴⁷

Dakle, korištenjem *Coca Cole* u svojem radu, Warhol je želio pokazati da postoje razlike među ljudima u društvu, ali neovisno o tome kojem sloju društva pojedini čovjek pripada, na kraju svi mogu „piti“ isto i vrijediti jednako.

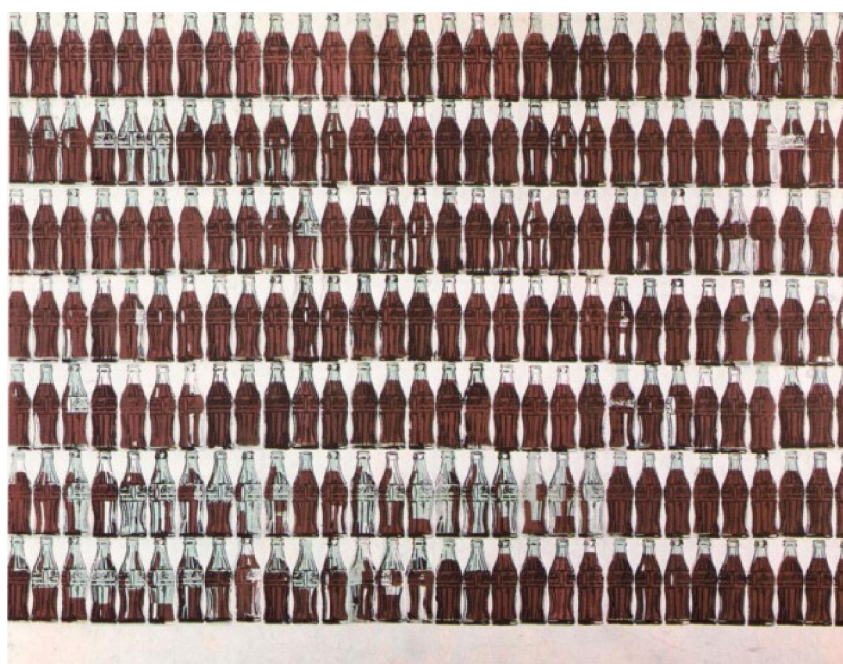
Spomenuto Warholovo djelo je aproprijacija, upravo zbog prisvajanja poznate *Coca Cole*. Warhol nije preuzeo bocu *Coca Cole* pa nju iskoristio kao polazište za svoj novi umjetnički rad, ali ipak, on doslovno slika bocu *Coca Cole*, točno onakvu kakva je, s njezinim logotipom.

Ovdje ću prikazati dva primjera. Na prvom primjeru (slika 27.) prikazana je boca stavljena unutar površine slike poput mrtve prirode u kojoj riječi i boca čine formalnu kompoziciju, s nepotpunim natpisom koji ukazuje na to da je riječ o slici, a ne o posteru, a na drugom primjeru (slika 28.) su boce *Coca Cole* postavljene tako kao da se nalaze u trgovini. Vidljivo je da su neke od tih boca prazne, a neke do polovice pune.

⁴⁷POP ART, www.artfactory.com/art (25. 5. 2016.)



Slika 27. Andy Warhol, *Coca Cola*⁴⁸



Slika 28. Andy Warhol, *Boce Coca Cole*⁴⁹

⁴⁸Allartnews (<http://www.allartnews.com/christies-new-york-to-offer-andy-warhols-coca-cola-the-icon-of-american-pop-art/>,20. svibnja 2016.)

⁴⁹Adbranch (<http://www.adbranch.com/andy-warhols-coca-cola-paintings/>,20. svibnja 2016.)

Obična sličica *Coca Cole* umnaža se više stotina puta čime prestaje biti obična i banalna. Međutim, on u svojim radovima ne umnaža samo boce *Coca Cole*, već i portrete slavnih osoba preuzete iz časopisa ili stripova, kao što je npr. Marilyn Monroe. (Slika 29.). Warholova filozofija je da sve može biti lijepo samo to treba umnožiti što više puta.



Slika 29. Andy Warhol, Marilyn Monroe⁵⁰

Warhol je valjda jedini umjetnik koji personificira pop art. On utjelovljuje duh američke popularne kulture i povisuje svoje slike na status muzejske umjetnosti. Kao što je već ranije spomenuto, on je koristio slike slavnih i proizvode široke potrošnje za koje je vjerovao da imaju urođenu banalnost da budu zanimljivi masovnoj publici. On je osjetio da javnost može privući kroz značenje i emocionalnu prisutnost u svojim djelima. Warholov pristup je uvijek bio isti: „Mislim da bi na svakoj slici sve trebalo biti iste veličine i iste boje, tako da su svi međusobno isti i da nitko ne misli da je lošiji ili bolji.“⁵¹

5.2. Jeff Koons

Jeff Koons je američki likovni umjetnik (ilustrator, slikar, kipar) koji je najpoznatiji po prikazivanju banalnih pojmova od nehrđajućeg čelika visokog sjaja i zrcalne površine. U svojim radovima on prikazuje likove koji su poznati i djeci i odraslima kao što su *Pink Partner*, *Michael Jackson*, *Mickey Mouse*, Popaj ali i mnogi drugi. Dakle, Koons preuzima likove iz crtanih filmova, ali i poznate lica iz svijeta i izrađuje ih u plemenitom materijalu. Naravno, postavljaju se pitanja : Zašto Jeff Koons to radi? Što to njemu znači? Jeff Koons preko likova iz crtanih filmova želi poslati svijetu poruku koju on smatra važnom. Gledajući crtane filmove, ali isto tako

⁵⁰STUDENTSKI (<http://studentski.hr/vijesti/na-danasnji-dan/umro-otac-pop-arta>, 10. rujna 2016.)

⁵¹Artyfactory (www.artyfactory.com/art , 25. svibnja. 2016.)

prateći živote slavnih osoba, dobivamo uvid o njihovim osobinama ličnosti te psihičkim i fizičkim karakteristikama, a isto to se događa kada vidimo neku skulpturu određenog lika. Kada bi nas netko upitao na što nas asocira Popaj, vjerojatno bismo se svi odmah sjetili snage koju Popaj dobije nakon što pojede špinat, a slična takva asocijacija dogodila bi se ukoliko bi netko spomenuo *Mickey Mousea*, *Pink Partnera* ili neki drugi lik.

Mornar Popaj je naizgled prosječan muškarac koji ubrzo „naraste“ u samopouzdanog i snažnog muškarca, a u Koonsovom umjetničkom stvaralaštvu on personificira američki san u doba međunarodnih teškoća. Koons preuzima Popaja iz crtanog filma i prikazuje u trodimenzionalnom obliku od nehrđajućeg čelika. Sam Koons je izjavio da je Popaj za njega lik koji ima svoja ograničenja, ali ipak postoji tu nekakav osjećaj prihvaćanja. Izrađujući lik Popaja u plemenitom materijalu, Koons ga je učinio ikonom trijumfa nad nevoljom. No, osim što Popaj predstavlja povjerenje i hrabrost u vrijeme nedaća, on naglašava i samu srž Koonsove prakse, a to je da je bitno prihvatiti kulturnu povijest, ali isto tako i samoga sebe. Preuzimanjem Popaja u svoj stvaralački opus, Koons je želio dokazati da kako se Popaj transformira iz običnog čovjeka u junaka, da se tako može transformirati svaki pojedinac, jer je sam umjetnik posvećivao veliku pozornost na to kako neki pojedinac stvara sam sebe, kako djeluje na samoostvarenje, samopouzdanje i stvaranje vlastitog identiteta.

Autor „originalnog“ Popaja je američki crtač Elzie Crisler Segar, a Popaj je kao lik prisutan u stripovima, animiranim filmovima, ali i u proizvodima široke potrošnje.



Slika 30. Jeff Koons, *Popeye*⁵²

⁵²CNBC(<http://www.cnbc.com/2014/05/15/billionaire-steve-wynn-buys-popeye-sculpture-for-28-million.html> , 9. rujna 2016.)

U svojoj umjetničkoj praksi, Koons je prisvojio lik Popaja i prikazao ga je u novom izdanju, u novom materijalu, ali sa svim njegovim osobinama. Popaj i dalje drži limenku špinata u ruci, ima lulu u ustima, mornarsku kapu na glavi i tetovažu sidra. Dakle, Koons je vjerno prikazao Popaja, baš onakvog kakav on inače jest.

Lik mornara Popaja pripada u Koonsovu seriju skulptura *Banalnost* (*Banality sculpture series*) koju uz spomenutu skulpturu tvori još devetnaestak skulptura, nazvanih kič objektima.

Pod sličnim duhom 1985. nastaje i drugo Koonsovo važno djelo - *One Ball Total Equilibrium Tank* – bazen u kojem se u destiliranoj vodi nalazi košarkaška lopta ispunjena slanom vodom, što za posljedicu ima činjenicu da se lopta uvijek nalazi u geometrijskoj sredini bazena. (Slika 31.)



Slika 31. *Jeff Koons, One Ball Total Equilibrium Tank*⁵³

Većinu svojih radova Koons zapravo nije izveo sam, već su to za njega radile i neke druge tvrtke, a neke od tih tvrtki su se bavile i izradom kič suvenira. Dakle, Koons ne stvara skulpture sam, već ih naručuje od obrtnika koji izrađuju replike predmeta prema umjetnikovom izboru. Sam Koons pritom obavlja nadzornu ulogu te je jednom sam za sebe izjavio da svoju aktivnost smatra financijskom konstrukcijom, parodijom gospodarskih mehanizama koji djeluju unutar svijeta umjetnosti, a nadahnuće je pronašao u Wall Streetu, gdje je neko vrijeme radio kao mešetar na robnoj burzi.

⁵³Artobserved (<http://artobserved.com/tag/jeff-koons/page/2/> , 20. svibnja 2016.)

„Koons zapravo glumi neutralnost, no njegov je pravi cilj subverzija. Američki kritičar i povjesničar umjetnosti Robert Rosenblum opisao je učinak Koonsovih radova na sofisticirana promatrača. Još se uvijek sjećam šoka koji sam doživio kada sam se prvi put suočio s Koonsovim dražesno ružnim i točnim rekonstrukcijama najniže razine trodimenzionalnoga kiča, od porculanskih Pink Pantera i *popples* do obojenih drvenih medvjedića i anđela. Svi smo mi, naravno, godinama gledali takve stvari po trgovačkim centrima, ali još nikada nismo bili prisiljeni suočiti se iz blizine, licem u lice, s njihovom zapanjujućom ružnoćom i deliričnom prazninom izraza kao eksponatom u galeriji.“⁵⁴

Dakle, Jeff Koons spada u generaciju umjetnika koji istražuju značenje umjetnosti u medijski zasićenom vremenu. Koonsova namjera je komunikacija s „masama“, odnosno komunikacija s velikim dijelom svijeta. On se u svojim djelima koristi aproprijacijom, međutim, on ne preuzima gotova djela kao polazišta za svoj rad koja tada modificira, već preuzima poznate junake iz crtanih filmova, gotove industrijske proizvode i likove slavnih osoba.

Na neki način, Koons je zapravo kasnije utjelovljenje Marcela Duchampa, upravo zato jer daje industrijski izrađenim predmetima njihovu praktičnu svrhu, a potom ih prezentira kao umjetnost.

5.3. Suvremeni hrvatski umjetnici

Hrvatski pop art, osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, odlikovao se preuzimanjem banalnih predmeta, spajanjem citata iz literature o suvremenoj umjetnosti ili kiču s ambijentalnim asamblazima i koristeći tehnike fotomontaže.

„Počevši od pretpostavke da velik broj pojava u suvremenoj umjetnosti može biti tumačen tragovima pop arta, danas kao i šezdesetih godina prošlog stoljeća, spretnim kombiniranjem poznavanja kritičkih tekstova, oduševljenja svakodnevnim ili uvriježenim simbolima potrošačkog društva, te potom višeznačnom igrom korištenja tih simbola za nove interpretacije potencijalne umjetničke građe, hrvatski umjetnici pronašli su polje za kreiranje svježije i drugačije popularne umjetnosti.“⁵⁵ Naglasak možemo staviti na šesnaestero hrvatskih umjetnika, a to su redom: Rene Bachrach

⁵⁴Lucie - Smith Edward (2013). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Golden Marketing – Tehnička knjiga: Zagreb, str. 355.

⁵⁵Galerija Klovićevi dvori (2011). *Pop art isnotdead*. Galerija Klovićevi dvori: Zagreb, str. 4.

Krištofić, Željko Badurina, Snježana Ban, Ana Barbić Katičić, Dražen Budimir, Ivo Gašparić Živković, Nikolina Ivezić, Helena Janečić, Denis Krašković, Marin Marinić, Robert Paulette, Marina Stoponja, Petra LidiaŠeveljević, Robert Šimrak Tanja Tintor Keller i Leo Vukelić. Izložba njihovih intrigantnih radova nastalih devedesetih godina dvadesetog stoljeća, ali i novih radova, održana u Klovićevim dvorima 2011. godine pod nazivom *Pop art is not dead*, pokazala je da u svojim pop art radovima, umjetnici koriste željenu širinu u izboru tehnika i tema proizašlih iz šire povijesti popularne kulture. Neki kritičari su se fokusirali na umjetnike koji se na osoban i specifičan način bave fenomenom pop arta. To se osobito odnosilo na radove umjetnika koji su pripadali naraštajima od kasnih pedesetih do ranih osamdesetih godina 20. stoljeća. Pri izboru radova zabilježen je odmak nekolicine umjetnika prema vlastitim prevladanim stvaralačkim razdobljima uzrokovan među ostalim možda neočekivanom slobodom utjecaja na taj izbor. Dakle, umjetnici koji su se posebno istaknuli bili su Ivan Fijolić, Kristian Kožul i Ines Krasić. Naglasak je dakle na radovima umjetnika koji kroz osobnu kritičku misao i mogućnost rasprave s drugim autorima o izboru radova, svjesno ironiziraju često citirane teme baštinjene iz anglosaksonskog pop arta ili domaćih masovnih medija. „Oni se koriste složenim tehnikama u radu na djelima, uvjetovanima među ostalim razumijevanjem mogućih očekivanih stavova gledatelja prema materičnosti, artificijelnosti, ekologiji, dizajnu, erotičnosti ili performativnosti, uporabi digitalnog tiska i „photoshopiranja“, stvarajući izrazito osobno obojene slike, skulpture i instalacije.“⁵⁶ Ti radovi su u suprotnosti spram nesposobnosti nekih široko poznatih i često reproduciranih djela pop- artistskih zvijezda šezdesetih godina 20. stoljeća, a potom i osamdesetih.

„Interakcija sedamnaest umjetnika s izložbenim prostorom galerije Klovićevi dvori pokazala je kontekst nove interpretacije pop arta. Na izložbi je nekoliko puta postupak reproduktivnosti ili aliterativnosti postao važnim temeljem likovnog postava.“⁵⁷

Radovi Željka Badurine, koji uključuju tehniku sitotiska, fotografiju i obradu fotografija njegovu intelektualnu dosjetku pretvaraju u serije razglednica, zapamćenih po autorskoj umjetničkoj strategiji mail arta, poznatoj s izložbe *Print to art 2009*. Pri tome dopunjuju na neki način i izložbenu prazninu koja postoji od

⁵⁶Galerija Klovićevi dvori (2011). *Pop art is not dead*. Galerija Klovićevi dvori: Zagreb, str. 5.,6.

⁵⁷IBD, str. 7.

šezdesetih godina, a time i rijetke ozbiljnije tekstove o pojavama proizašlima iz svjetskoga pop arta na domaćoj sceni. Također, 2013. godine bila je održana izložba *Insajder* u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu.

„Obuhvatni interes za suvremene fenomene – od tehnoloških inovacija i shodno tome za preobražaje umjetničkih tehnika, preplitanje najrazličitijih likovnih kodova u rasponu od kiča do visoke umjetnosti s komunikacijskim kodovima masovnih medija, Badurina kombinira s metodom citiranja pop-artističkih (Warholovih) formula, utirući svojoj publici najneposredniji put za razumijevanje.“⁵⁸

Na izložbi *Insajder* bili su izloženi Badurini radovi koje je on prisvojio iz različitih muzeja i na njima napravio intervencije pridodajući im *readymade* dopune. „Prolazeći postavom tako ćemo naići i na djela Rembrandta, Picassa, Van Gogha ili Leonarda; skulpture Joakima i Ane iz 15. stoljeća ogorčeno raspravljaju o poskupljenju grijanja, struje i benzina; stari renesansni oltar ima točno radno vrijeme kada otvara svoja krila, na garnituri za sjedenje iz 18. stoljeća nalaze se Dinamovi jastuci, iz starog okvira za zrcalo plazi nam se znameniti jezik Rolling Stonesa; krajolik s dvorcem u prednji je plan dobio britanski prinčevski par William i Kate s ptičicama na glavi...“⁵⁹



Slika 32. Željko Badurina, *Izložba Insajder*⁶⁰

⁵⁸Željko Bandurina- radovi i izložbe (<https://zeljkobadurina.wordpress.com/2013/01/04/insajder/>, 20. 9. 2016.)

⁵⁹Matica hrvatska (<http://www.matica.hr/vijenac/490/Umjetnik%20na%20doma%C4%87em%20terenu/>, 20.9. 2016.)

⁶⁰<https://zeljkobadurina.wordpress.com/2013/01/04/insajder/> (preuzeto 20. rujna 2016.)

„Ponegdje njegovi komentari dovedu do zanimljivih intermedijalnih premještanja, poput primjera gotičkih skulptura Jaokima i Ane, gdje on slijedeći konvenciju stripa animira konverzacijski efekt. „⁶¹

Badurina se u svojoj umjetničkoj praksi služi prisvajanjem, recikliranjem i citiranjem i svojim je radovima također otvorio pitanje autentičnosti. Također, jednom je prilikom izjavio da izložba jednim dijelom komentira neke tipično muzejske teme, ali kroz koje se također reflektira društvena stvarnost, npr. pitanje kopije i originala, kao i odnosa moći između npr. velikih svjetskih umjetničkih centara i konkretno Zagreba.

6. VIDEO ART- RECIKLIRANJE I APROPRIJACIJE

Ubrzanim razvojem tehnologije umjetnicima su se pružile nove mogućnosti, a neki od umjetnika željeli su te mogućnosti i iskoristiti. Kada govorimo o mogućnostima ne misli se samo na to da su se umjetnici u svojoj praksi počeli koristiti novim medijima, u ovom slučaju videom, već se misli na kombinaciju medija, ali i na mogućnost prisvajanja već postojećeg umjetničkog djela (filmskog ili video sadržaja, video klipova, videa u cjelini ili u dijelovima, fotografije koje su uključene u video radove), na mogućnost recikliranja i citiranja bez povrede autorskog prava.

Također, tu su se rodile i nove ideje, tj. ideje koje su već postojale, ali su ih neki umjetnici željeli prikazati na neki novi način, na način na koji još nešto nije bilo prikazano. Umjetnici su već postojeće radove željeli reinterpretirati, redefinirati ili citirati u novom filmskom ili video ostvarenju.

Već se ranije u radu spominje kako su se s pojavom interneta razvile nove mogućnosti pa tako umjetnici mogu koristiti materijale s interneta (audio- vizualne) u svojim radovima. S razvojem te mogućnosti, u svojim video radovima umjetnici koriste prisvojene (*appropriation*) materijale kao sinonim za svoja autorska djela.

⁶¹Željko Bandurina- radovi i izložbe (<https://zeljkobadurina.wordpress.com/2013/01/04/insajder/>, 20. 9. 2016.)

6.1. Gordon Douglas i 24 Hour – Psycho

Douglas Gordon je svestrani umjetnik, neumorni istraživač izražajnih mogućnosti koji kombinira najrazličitije medije. Douglas također spada u skupinu umjetnika koji prisvajaju tuđa djela. Tako se na njegovoj listi prisvajanja našao i rad Alfreda Hitchcocka. Od Hitchcockovog djela Douglas je napravio novo djelo. *24 Hour Psycho* je naslov djela koji je stvorio spomenuti umjetnik 1993. godine. On je usporio film *Psycho* na otprilike dva okvira u sekundi, umjesto uobičajenih 24. Kao rezultat toga, film traje točno 24 sata, umjesto originalnih 109 minuta, pa je i ime filma 24 sata. Rezultat rada je video projekcija u kojoj se nudi vizija „novog“ filma. Rad je prikazan na MoMA (*Museum of Modern Art*) u New Yorku, u proljeće 2006. godine.

Naravno, tu se opet nameće pitanje autorstva. Već je ranije u tekstu spomenuto da je granica između prisvajanja i kopiranja vrlo tanka i da je ponekad vrlo teško utvrditi radi li se o novome umjetničkom djelu ili o kopiji, odnosno plagijatu.

Douglas Gordon prisvojio je cijeli Hitchcockov film, štoviše, ne samo da ga je prisvojio već bi smo na neki način mogli reći da se ovdje radi i o postupku citiranja, ali i o recikliranju. Film je preuzet u potpunosti, baš onakav kakav je pa je ovdje zasigurno riječ o postupku citatnosti u njegovoj praksi. S druge strane, iako je film preuzet u cijelosti, ipak su tu napravljene preinake u vremenskoj dimenziji, film je usporen na dva okvira u sekundi, umjesto prijašnjih 24. Budući da je film usporen, možemo reći da se ovdje radi o recikliranju jer se Gordon Douglas služi već gotovim umjetničkim djelom, ali ga on „reciklira“ (ponovno koristi) istog kakav je, samo mu mijenja vremensku dimenziju.

Budući da je film usporen, to je isto to umjetničko djelo, ali ovdje ipak nije riječ o kopiranju već samo o prisvajanju. Umjetnik se služi filmom kao polazištem za svoje novo umjetničko djelo, ali tu se ipak koristi novim tehnikama i na neki način i novom idejom.



Slika 33. *Gordon Douglas, 24 Hour – Psycho*⁶²

6.2. Andy Warhol – Outer and Inner Space

Iako je Warholova umjetnička praksa već obrazložena u jednom od ranijih poglavlja, bitno je obrazložiti i njegovu umjetničku video praksu. Andy Warhol snimio je video pod nazivom *Outer and Inner Space (Vanjski i unutarnji prostor)* koji je zapravo nastao procesom recikliranja jer u njemu reciklira već jednu svoju snimku od prije.

Prije nego što krenem u dublju analizu, smatram da je potrebno znati o čemu se u filmu zapravo radi.

Vanjski i unutarnji prostor je film o Edie Sedgwick gdje ona sjedi ispred televizijskog monitora na kojem se prikazuje već unaprijed snimljeni video o njoj. Na snimljenoj snimci se Edie nalazi na lijevoj strani televizijskog okvira, okrenuta ravno i razgovara s osobom koju ne vidimo. U filmu „uživo“ Edie Sedgwick sjedi na desnoj strani filmskog kadra, a njezina video slika nalazi se iza nje, a ona razgovara s osobom koju ne vidimo, a ta osoba se nalazi s naše lijeve strane.

Ono što je zanimljivo u tom filmu je to da kada gledamo Edie imamo osjećaj da ona razgovara sa svojom snimkom koja se prikazuje na monitoru.

„Edie Sedgwick je glavna zvijezda i ostalih Warholovih filmova, a razlog zašto je baš nju izabrao za glumicu u svojim filmovima možda leži u tome što je Warhol bio

⁶²Generationartscotland (http://generationartscotland.org/image/Index/6386/900/540, 20. rujna 2016.)

fasciniran Marilyn Monroe o kojoj je i producirao brojne portrete, a otkrivši gumicu Edie, vjerojatno je otkrio svoju Marilyn.“⁶³



Slika 34. *Andy Warhol, Outer and Inner Space*⁶⁴

7. PROBLEM VLASNIŠTVA

S novom umjetničkom praksom pojavilo se i novo pitanje u umjetnosti, a to je pitanje autorstva. Do kuda zapravo seže granica prisvajanja? Što zapravo znači biti vlasnikom nečega? Maja Solar u svojem znanstvenom radu *Problem vlasništva i individualizam* definira vlasništvo kao osnovno pravo pojedinca na posjedovanje stvari i prava, kao i na zaštitu vlasništva i isključivanje svakog drugog subjekta iz toga.

Vlasništvo se zapravo figurira kao temeljna odredba modernog društva. . „Biti vlasnik bitna je odredba subjektiviteta.“⁶⁵

U suvremenoj umjetnosti, da bi bio autorom, umjetnik više ne mora oblikovati materiju niti stvarati „nešto novo“ i originalno što ne postoji u svijetu. S pojavom Duchampovog *readymade-a* umjetnik po prvi put u povijesti prestaje biti izvorom i izvođačem umjetničkog djela. S *readymade-ima* Duchamp je, navodi Dejan Sretenović, razvio novi način ustanovljavanja autorstva koji pomiče testiranje granice umjetničkog djela, pri čemu su tu, paradoksalno, kategorije djela i autora istovremeno deklarirane i dovedene u pitanje. „Potpisom „R. Mutt 1917“, upadljivo

⁶³Stylist (<http://www.stylist.co.uk/home/warhol-and-his-women>, preuzeto 30. kolovoza. 2016.)

⁶⁴Medicy University (<http://mooc.medicuniiversity.co.uk/wpcontent/uploads/2014/05/OuterAndInnerSpace-5.jpg>)

⁶⁵Solar, M. (2013). *Problem vlasništva i individualizma*, znanstveni rad

ispisanim na lijevoj donjoj strani *Fontane*, Duchamp je formalno zadovoljio konvenciju autografske autentifikacije umjetničkog djela, dok je istovremeno parodirao kvazi-magijsko ustrojstvo signature kao ovjere kreativnog akta i depozita estetske vrijednosti.⁶⁶ Duchampovim djelom *Fontana* autorstvo se, kao i originalnost, više ne veže samo za izvedbu već i za ideju.

„Umjetnik je nužnost za umjetnost, ali ne subjektivna nužnost. Subjektivna egzistencija umjetnosti jesu umjetnička djela, i ništa drugo. Umjetnik nije subjektivni akter umjetnosti. Umjetnik je žrtveni dio umjetnosti. On je, također, ono što nestaje iz umjetnosti. A etika umjetnosti jest da prihvati to nestajanje.“⁶⁷ Dakle, umjetnici stvaraju svoja umjetnička djela i pritom imaju različite ideje. Da bi umjetnost mogla nastati, nužni su nam umjetnici, no umjetnička djela su ipak važnija jer ona ostaju i nakon umjetnikove smrti.

„Autorsko pravo je pravo autora u pogledu njegovog autorskog djela.“⁶⁸

Bitno je napomenuti da se autorskim pravom ne štiti ideja, nego autorsko djelo koje je produkt te ideje. Autorsko pravo nastaje samim ostvarenjem djela i ne podliježe administrativnim ili registracijskim postupcima.

„Autor može zabraniti odnosno pod ugovorenim uvjetima odobriti umnožavanje, javnu izvedbu, snimanje, emitiranje, prijevod ili prilagodbu svog djela. Autori često imovinska (ekonomska) prava nad svojim djelima ustupaju pojedincima ili pravnim osobama koje ih mogu najbolje komercijalno iskoristavati, u zamjenu za plaćanje naknade koje ovise o korištenju djela.“⁶⁹

Postoje moralna prava autora koja nisu prenosiva (u slučaju smrti djelomično su prenosiva) i srodna prava. „Srodna prava su prava koja su bliska (odnosno srodna ili susjedna) autorskom pravu, pretpostavljaju već postojanje autorskog djela i imaju svoj poseban predmet zaštite, a u Hrvatskoj prema Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima (skraćeno ZAPSP) pružaju zaštitu umjetnicima izvođačima njihovim izvedbama, proizvođačima fonograma na njihovim fonogramima, filmskim producentima (proizvođačima videograma) na njihovim videogramima, organizacijama za radiodifuziju na njihovim emitiranjima,

⁶⁶Sretenović, D. (2012). *Od redimejda do digitalne kopije. Apropijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*- doktorska disertacija, Beograd.

⁶⁷Sretenović, D. (2012). *Od redimejda do digitalne kopije. Apropijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*- doktorska disertacija, Beograd.

⁶⁸Državni zavod za intelektualno vlasništvo (<http://www.dziv.hr/hr/intelektualno-vlasnistvo/autorsko-pravo/>, 7. 9. 2016.)

⁶⁹Državni zavod za intelektualno vlasništvo (<http://www.dziv.hr/hr/intelektualno-vlasnistvo/autorsko-pravo/>, 7. 9. 2016.)

nakladnicima na njihovim izdanjima, proizvođačima baza podataka na njihovim bazama.“⁷⁰

Dakle, autorskim pravom štiti se samo umjetničko djelo, a ne ideja. Autorskim djelima u području umjetnosti smatraju se djela likovnih umjetnosti (s područja slikarstva, kiparstva i grafike), djela arhitekture, djela primijenjenih umjetnosti i grafičkog dizajna i fotografska djela.

7.1.Licenca CC

Svakodnevnim korištenjem računala i računalne tehnologije, ali i interneta, pojavila se mogućnost masovnog kopiranja, pohranjivanja i upotrebljavanja dostupnih materijala s interneta u različite svrhe. Upravo iz tog razloga pojavila se potreba da se zaštite materijali s interneta (fotografije, videozapisi, filmovi, računalni programi, pjesme...), koji su dostupni svima.

„*Creative Commons* autorsko pravne licence i alatke unose ravnotežu unutar tradicionalnog okvira autorskog prava gdje su "sva prava pridržana". Spomenuta licenca nudi svakome, od pojedinačnog autora do velikih kompanija i institucija , jednostavan način kako dopustiti korištenje svog djela izvan tih ograničenja.“⁷¹ „Kombinacija alatki i korisnika čini veliku zbirku zajedničkih dobara, ali i sadržaja koji se slobodno može umnožavati, distribuirati i prerađivati, ali samo unutar granica autorskog i srodnih prava.“⁷²

Creative Commons licence pomažu autorima da zadrže svoja autorska i srodna prava, a drugima dopuštaju da umnožavaju, distribuiraju i na neke načine koriste njihova djela, barem u nekomercijalne svrhe. Isto tako, svaka licenca osigurava davateljima licence da će ih priznati i označiti kao autora djela.

„*Creative Commons* licence pravovaljane su u čitavom svijetu i, budući da su utemeljene na autorskom pravu, vrijede dokle god traje autorsko i srodna prava u djelu. „⁷³

⁷⁰Državni zavod za intelektualno vlasništvo (<http://www.dziv.hr/hr/intelektualno-vlasnistvo/autorsko-pravo/>, 7. 9. 2016.)

⁷¹Creative commons(<https://creativecommons.org/licenses/?lang=hr>, 30. 8. 2016.)

⁷²Creative commons(<https://creativecommons.org/licenses/?lang=hr>, 30. 8. 2016.)

⁷³Creative commons(<https://creativecommons.org/licenses/?lang=hr>, 30. 8. 2016.)

Davatelj *Creative Commons* licence, može, ali ne mora, dopustiti korištenje djela u komercijalne svrhe, a ukoliko dopusti korištenje djela u komercijalne svrhe također može odlučiti hoće li dopustiti prerade na djelu ili ne. Ako davatelj licence odluči da dopušta prerade, može također odlučiti da svatko tko koristi djelo mora novonastalo djelo učiniti dostupnim pod istim uvjetima licence.

Osim spomenute licence postoji i *fair use* licenca kojom se na sličan način štiti intelektualno vlasništvo.

8. SUVREMENA UMJETNIČKA PRAKSA U NASTAVI

Svi teže unaprjeđivanju nastave u školi, na obostrano zadovoljstvo, tj. i na zadovoljstvo učenika i na zadovoljstvo učitelja. U posljednje vrijeme vrlo često se govori da je najbolji onaj učitelj koji je zapravo samo promatrač u razredu, ali da bi učitelj mogao biti „samo promatrač“, treba se za to dobro pripremiti jer je teže biti promatrač nego voditi nastavu. Isto tako, svi teže „rasterećivanju“ učenika. Želi se da učenici prestanu „bubati“ napamet neke činjenice koje im u životu neće trebati, već da oni pokazuju zanimanje za nastavu, za uključenost u nastavu, da sami istražuju pa tako i uče na temelju iskustva. Teži se i individualiziranom pristupu kojim se želi postići da se zadovolje potrebe koje ima svaki učenik kao pojedinac. Sve spomenuto su zapravo osobine cjelokupne nastave u osnovnim školama, a ja bih izdvojila predmet *likovne kulture*. „U svakom djetetu, kada ga se uključi u umjetničke procese, razvija se smisao za stvaralaštvo i inicijativu, bogatu imaginaciju, emocionalnu inteligenciju, sposobnost kritičkog mišljenja, smisao za samostalnost te za slobodu mišljenja i djelovanja. Kognitivni razvitak također potiče odgoj za i kroz umjetnost i pridonosi da ono što i kako učenici uče odgovara potrebama modernih društava u kojima žive.

Nema čovjeka koji ne posjeduje kreativni potencijal. Iz tog razloga, upravo je umjetnost ta koja omogućuje djeci okolinu i praksu u kojoj su oni aktivno uključeni u iskustva, procese i razvoj stvaralaštva. Uključivanjem djece u umjetničke procese, uz istodobno ugrađivanje elemenata njihove vlastite kulture u obrazovanje, razvija u svakom pojedincu smisao za stvaralaštvo i inicijativu, bogatu imaginaciju, emocionalnu inteligenciju i moralni „kompas“, sposobnost kritičkog mišljenja, smisao za samostalnost te slobodu mišljenja i djelovanja.

„Jedna od važnih funkcija likovnog odgoja jest uvođenje djece u svijet umjetnosti.“⁷⁴ Neposrednim stvaralačkim radom djece i promatranjem likovnih djela ostvaruje se odgojno-obrazovna vrijednost likovnog odgoja u cjelini .

„Program likovne kulture u osnovnoj školi temelji se na procesu istraživačkoga učenja i stvaranja. Struktura programa uvažava i prati razvojne faze učenikova likovnoga izražavanja i stvaranja, a od učitelja zahtjeva kreativan i fleksibilan pristup, temeljen na poznavanju likovne problematike kao i likovnog i psihofizičkog razvitka djece.“⁷⁵ Obilježja dječjeg izraza u dobi od 1. do 4. razreda su spontanost, ekspresija, skladnost, ritmičnost te stapanje realnog i fantastičnog. Nastavni predmet likovna kultura obuhvaća područja crtanja, slikanja, grafike, modeliranja, građenja te dizajn, povezujući funkcionalno sadržaje svih navedenih područja. U skladu s tim područjima organizirane su i obavezne i izborne nastavne teme.

Nastava likovne kulture je razmjerno specifična u odnosu na nastavu drugih predmeta jer zahtjeva određenu vještinu i osviještenost određenih pojmova. Isto tako, potrebno je poznavanje likovnog jezika i likovnih tehnika, ali i svijest o njihovoj praktičnoj primjenjivosti.

Nužan preduvjet za kvalitetan pedagoški rad je također i razumijevanje suvremene umjetnosti. Iz tog razloga, bilo bi dobro u nastavu uvesti neke promjene. Proučavajući *Nastavni plan i program za osnovnu školu* uočila sam da se rekompozicija (koja je na neki način vezana uz aproprijaciju) obrađuje tek u četvrtom razredu osnovne škole i to kao izborna tema. Upravo iz tog razloga, smatram da bi bilo dobro uvesti u nastavu izborni predmet vezan za likovnu kulturu (i u niže i u više razrede osnovne škole) koji bi se bavio proučavanjem suvremene umjetnosti i „stvaranjem suvremene umjetnosti“ u učionicama škole. Ovisno o cilju koji bismo s učenicima željeli postići, oblikovao bi se tijekom sata. Budući da bi to bio izborni predmet, mogli bismo učenicima dati na izbor da odluče što će raditi na svakom pojedinom satu, a isto tako mogli bismo im dati za domaću zadaću da razmisle o tome što bi sve mogli raditi na izbornom predmetu.

Na tom izbornom predmetu mogla bi se raditi rekompozicija (ponovni razmještaj dijelova jedne kompozicije u novu drugačiju kompoziciju), redefinicija (likovna transformacija postojeće likovne stvarnosti) i recikliranje (otpadni odbačeni

⁷⁴Huzjak, M. , Kovačević, S. (2013). *Predškolsko dijete i likovno djelo – Jackson Pollock* (<https://www.ffst.unist.hr> , 23. 4. 2016.)

⁷⁵Nastavni plan i program za osnovnu školu, (2013). , (public.mzos.hr/fgs.axd?id=20542, 26. 4. 2016.)

materijali i ambalaže). To su samo neki od prijedloga kojima bismo se mogli baviti na izbornom satu likovne kulture. Prilikom rekonponiranja, redefiniranja i recikliranja mogli bismo objasniti učenicima da to što ćemo sada raditi je zapravo postupak prisvajanja, (Appropriation art) jer kako bismo mogli mijenjati kompoziciju, dodati ili oduzeti neke elemente na nekom djelu ili ponovno koristiti već korištene materijale, trebamo imati već gotovo djelo, koje nismo mi stvorili već neka druga osoba/ umjetnik. Za rekompoziciju i redefiniciju mogli bismo koristiti slike iz časopisa, interneta, novina ili osobne fotografije koje bi učenici donijeli sa sobom na sat. Što se tiče recikliranja, mogućnosti su jako velike i mogli bismo učenicima dati da iznesu svoje prijedloge. Reciklirati se može jako puno toga, od papira, najlona, plastičnih boca, plastičnih čepova, odjeće do stakla. Recikliranje kao umjetnički postupak utjecao bi na razvoj kreativnosti i na razvoj divergentnog mišljenja kod učenika.

ZAKLJUČAK

Ovim je radom dan sažet pregled o suvremenoj umjetničkoj praksi i autorima koji koriste djela drugih autora i potpisuju ga vlastitim imenom. Kao i u svim drugim područjima života, tako je i u umjetnosti morao postojati taj prvi umjetnik koji se prije svih drugih umjetnika dosjetio da bi mogao iskoristiti nečije djelo i uz neke preinake na njemu nazvati ga svojim. Naravno, taj čin nije mogao proći bez osude. Ljudi su ionako uvijek spremni na osuđivanje nečijeg čina, bilo iz ljubomore, iz dosade ili bilo kojeg drugog razloga. Sve što je novo, zanimljivo je, pa su se na tog „prvog umjetnika“ ugledali i drugi umjetnici poput Sherrie Levine, Andya Warhola, Jeffa Koonsa, Barbare Krüger i još mnogi drugi. Naravno, spomenuti umjetnici nisu se u potpunosti ugledali na Duchampa (što je u radu i vidljivo), ali svi su oni pokušali „iskoristiti“ nečije djelo i od tog djela napraviti „bolje“ umjetničko djelo koje bi imalo veći utjecaj na širu javnost. Možda ta djela ni nisu bila „bolja“ od prve posuđene verzije, ali su ipak bila prikazana u nekom drugačijem kontekstu i tražila su drugačiju interpretaciju u odnosu na prvotno djelo. Budući da u umjetnosti nastaju stalno nove interpretacije, tako su u umjetnosti nastali novi smjerovi poput pop arta i video arta. Predstavnici pop arta tražili su svoje inspiracije u neposrednoj okolini, a umjetnici video arta oslanjali su se na vizualne i audio medije u svojim djelima. Kako se umjetnost iz dana u dan ide sve više razvija, bilo bi dobro da i nastava likovne kulture u osnovnim školama prati taj razvitak. Iz tog razloga trebalo bi u škole uvesti izborni likovni predmet na kojem bi se učenici, koji su zainteresirani za umjetnost, mogli baviti onime što vole, a ujedno i više naučiti o umjetnosti i stvarati umjetnička djela. Na tom izbornom predmetu učenici bi mogli naučiti više o suvremenoj umjetnosti koja obuhvaća procese prisvajanja, citiranja i recikliranja.

LITERATURA

Knjiga:

1. Coplestone, T., (1996). *Život i djelo Warhol*. Zagreb: Mozaik knjiga.
2. Honnef, K., (2007). *Andy Warhol: od reklame do umjetnosti: 1928.-1987*. Zagreb: Europapress holding.
3. Lucie- Smith, E., (1996). *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Golden marketing- Tehnička knjiga
4. Matičević, D., (2011). *Suvremena umjetnička praksa*. Zagreb: Denona
5. Monk, P., (2003). *Double- cross: The Hollywood Films of Douglas Gordon*. Toronto: York University.
6. Ruhrberg, K., Schneckenburger, M. , Fricke, C., Honnef, K. (2005). *Umjetnost 20. stoljeća*. Zagreb: V.B.Z.
7. Rush, M., (2007). *Video art*. London: Thames & Hudson Ltd.
8. Smith., R., L., (2009). *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. Scope: An Online Journal of Film and Television Studies

Rad u časopisu:

1. Benjamin, W., (1968). Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti*
2. Milovac, T., (2015). Umjetnost prisvajanja, da! *Zarez*, br. 404.
3. Singerman, H., (2003). Povijest umjetnosti Sherrie Levine. *Kolo2*

Mrežna stranica

1. About education na adresi http://arthistory.about.com/od/glossary_a/a/a_appropriation.htm (20. 4. 2016.)
2. All art is wonderfully derivative na stranici <http://www.reliefjournal.com/2015/01/19/art-wonderfully-derivative/> (20. 7. 2016.)
3. All Art News na adresi <http://www.allartnews.com/christies-new-york-to-offer-andy-warhols-coca-cola-the-icon-of-american-pop-art/> (20. 5. 2016.)
4. Art21 na stranici <http://www.art21.org/artists/john-baldessari> (1.8. 2016.)
5. Artslaw na stranici <http://www.artslaw.com.au/legal/frequently-asked-question> (17.7. 2016.)
6. Artsy na adresi <https://www.artsy.net/artist/barbara-kruger> (20. 5. 2016.)
7. Borrowed Elements and Appropriation in Art na stranici http://www.aev.vic.edu.au/images/stories/ARTicle/Appropriation_or_Borrowed.pdf (19.8. 2016.)
8. CDAS na stranici <http://cdas.com/how-much-is-too-much-transformative-works-vs-derivative-works-photographer-wins-appropriation-art-copyright-case/> (18.7.2016.)
9. Encyclopedia Britannica na adresi <http://www.britannica.com/art/ready-made> (1. 6. 2016.)
10. Filmkrant na adresi http://www.filmkrant.nl/slow_criticism_2016/13231 (16. 7. 2016.)
11. Filmkrant na adresi http://www.filmkrant.nl/slow_criticism_2016/13227
12. Filozofski fakultet na adresi <https://www.ffst.unist.hr/.../Marija.Brajcic> (10. 6. 2016.)
13. Hrčak na adresi <http://hrcak.srce.hr/13299> (20. 4. 2016)
14. INQUIRIES JOURNAL na adresi <http://www.inquiriesjournal.com/articles/546/appropriation-in-contemporary-art> (22. 4. 2016.)
15. KHANACADEMY na adresi <https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/inspiration/art-and-appropriation/a/what-is-appropriation> (12.4. 2016.)

16. MoMAlEarning na adresi https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation (22.5. 2016.)
17. Museum <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicibraco-dimitrijevic-pe4444/> (1.8.2016.)
18. MZOS na adresi public.mzos.hr/fgs.axd?id=20542 (26. 4. 2016.)
19. Od redimejda do digitalne kopije. Apropijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka na adresi <http://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:6212/bdef:Content/get> (20.4. 2016.)
20. POP ART na adresi www.artyfactory.com/art (25. 5. 2016.)
21. PuppyMuseum na adresi <http://puppymuseum.com/?p=199> (20. 5. 2016.)
22. Scribd na adresi <https://www.scribd.com/doc/77331980/modernizam-vs-postmodernizam> (1.6. 2016.)
23. TATE na adresi <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (20. 5. 2016.)
24. Tate na adresi <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/appropriation> (19. 4. 2016.)
25. Techdirt na stranici <https://www.techdirt.com/articles/20090130/0239533581.shtml> (20.7. 2016.)
26. Tekst u *TheGuardian*: TheGuardian na stranici <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/04/richard-prince-sued-copyright-infringement-rastafarian-instagram> (15.7. 2016.)
27. Učiteljski fakultet Zagreb na adresi <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/savjetni.htm> (27.5. 2016.)
28. Widewalls na stranici <http://www.widewalls.ch/age-of-appropriation-feature-2014/> (18 7. 2016.)
29. Widewalls na stranici <http://www.widewalls.ch/conceptual-art-movement-and-conceptual-art-examples/>(18.7.2016.)

Kratka biografska bilješka

Rođena sam u Zagrebu 24. travnja 1991. godine. Osnovnu školu završila sam u Zlataru u Osnovnoj školi Ante Kovačića, a srednju školu upisala sam 2006. godine također u Zlataru gdje sam stekla gimnazijsko obrazovanje. Nakon završetka srednje škole, 2010. godine upisala sam Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu, studirala sam godinu dana, a potom sam, nakon završene prve godine fakulteta, godinu dana pazirala sve studentske obaveze zbog trudnoće, vjenčanja i rođenja djeteta. Svoje studijsko obrazovanje odlučila sam nakon rođenja prvog djeteta (2012. godine) tada nastaviti na Učiteljskom fakultetu, ali odsjek u Čakovcu, zbog promjene mjesta stanovanja. U međuvremenu sam rodila i drugo dijete, ali tada sam svoje studentske obaveze nastavila redovno izvršavati, bez mirovanja. Sada se nalazim i dalje na Učiteljskom fakultetu u Čakovcu gdje završavam svoje fakultetsko obrazovanje. Poznajem engleski i njemački jezik te rad na računalu.

Izjava o samostalnoj izradi rada

Ja, Valentina Labaš, pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću izjavljujem da sam isključivi autor diplomskog rada pod naslovom Suvremena umjetnička praksa u nastavi: citatnost, recikliranje, prisvajanje (Appropriation art)- rekompozicija i redefinicija te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Ime Prezime

Potpis

Naziv visokog učilišta

IZJAVA

kojom izjavljujem da sam suglasna da se trajno pohrani i javno objavi moj rad

naslov

vrsta rada

u javno dostupnom institucijskom repozitoriju

i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju*, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15).

U _____, datum

Ime Prezime

OIB

Potpis
