

Pop art

Jurišić, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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:147:106750>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-04**

Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE

JELENA JURIŠIĆ

DIPLOMSKI RAD

POP ART

Petrinja, rujan

2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

UČITELJSKI FAKULTET

ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE

(Petrinja)

PREDMET: LIKOVNA KULTURA

DIPLOMSKI RAD

Ime i prezime pristupnika: Jelena Jurišić

TEMA DIPLOMSKOG RADA: Pop art

MENTOR: docent, Davor Žilić

Petrinja, rujan 2017.

SADRŽAJ

SADRŽAJ.....	2
SAŽETAK.....	4
1. UVOD.....	5
1.1. Pregled literature.....	5
2. POP ART OPĆENITO.....	7
2.1. Povijesni kontekst.....	7
2.2. Pop art kao termin.....	8
2.3. Karakteristike pop arta.....	9
2.4. Tematika.....	10
3. NJUJORŠKI POP ART.....	11
4. ZAČECI I ZAČETNICI POP ARTA.....	14
4.1. Jasper Johns.....	15
4.2. Robert Rauschenberg.....	16
4.3. Claes Oldenburg.....	18
4.4. George Segal.....	19
4.5. James Rosenquist.....	20
4.6. Jim Dine.....	21
4.7. Tom Wesselmann.....	22
5. MASOVNI MEDIJI I UMJETNOST.....	22
6. UMJETNICI NAJIZRAZITIJE POVEZANI S AMERIČKIM POP ARTOM.....	24
6.1. Roy Lichenstein.....	25
6.2. Andy Warhol.....	32
7. BRITANSKI POP ART.....	37
7.1. Peter Blake.....	38
7.2. Ronald Brooks Kitaj.....	38

7.3. David Hockney.....	39
7.4. Allen Jones.....	39
8. NJEMAČKI POP ART.....	40
9. KALIFORNIJSKI POP ART.....	40
10. POP ART KAO INTERNACIONALNI STIL I NOVI REALIZAM.....	42
11. ZAKLJUČAK.....	43
POPIS LITERATURE.....	44
Izjava o samostaloj izradi rada	

SAŽETAK

Politički i društveni faktor određuju podlogu za bilo koji umjetnički pravac, pa tako i za Pop art koji je usko povezan sa šezdesetim godinama. 60-te se smatraju kulturnom razdjelnicom kad su se pojavila mnoga znanstvena postignuća. Rock glazba, film, televizija uzrokovali su traženje seksualne slobode i izbjegavanje konvencionalnog. U takvom okruženju javila se umjetnost koja želi brisati granice umjetničkog i neumjetničkog te koja nudi nove izvore teme i motiva. Pop art je rođen u Velikoj Britaniji 50-ih godina, a svoj vrhunac je doživio 60-ih godina u SAD-u pa stoga možemo reći da je rođen dva puta. Tematika, forma i medij pop arta otkrivaju način života koji povezujemo više sa 60-im godinama. Kao društveno angažiran pravac, unesao je svježinu i trivijalnost u uspavanu atmosferu u umjetnosti. Inspiriran kulturom većine i estetikom svakodnevnice razumljiv je i prihvatljiv svima. Najvažnija karakteristika pop arta nije korištenje svakodnevnih predmeta i preispitivanje stvarnosti već to što je prihvatio reklamne konvencije i stavio ih u kontekst umjetnosti. Pop art je proizvod masovnih medija koji su i stvorili potrošačko društvo, a pop art je toga bio itekako svjestan. Umjetnost je iskoristila masovne medije kako bi se brže razvijala te kako bi se pomoću ikonografije iz masovnih medija približila ljudima.

KLJUČNE RIJEČI: pop art, masovni mediji

1. UVOD

Umjetnost koja je nastajala sredinom 1960-ih, a prikazivala umjetničke radove inspirirane Hollywoodom, filmovima i reklamama, pop glazbom i stripovima, nazivamo pop art. Razlikujemo pop art nastao u Americi, koji i reflektira američki način života, britanski pop art koji na njega gleda sa sumnjom te se isprva razvija bez američkog utjecaja te njemački i kalifornijski pop art, različiti u osnovi. Protagonisti ove umjetnosti odlučili su poigrati se značenjem naglo rastućeg komercijalizma te ga pretvoriti u objekte umjetnosti podložne preispitivanju. Primjerice, Andy Warhol je započeo svoju karijeru u marketingu prije nego li je shvatio da i sam može kopirati reklame primjerice limenke juhe i coca-cole na platno te ih potom prodati kao što i oglašivači prodaju stvarne proizvode. Roy Lichtenstein je sliku svijeta prikazao u obliku stripa, poput industrijske tehnike masovne proizvodnje, imitirao je tehnike crtača stripa i njihovu proizvodnju masovnih kadrova iluzije svijeta. Klaus Oldenburg je predmete iz svakodnevice izrađivao u uvećanim dimenzijama kako bi preispitao što čini ikonu modernog društva preplavljenog jednokratnim proizvodima masovne proizvodnje.

PREGLED LITERATURE

Tijekom pisanja ovog diplomskog rada kao primarnu literaturu koristila sam knjigu Umjetnost 20. stoljeća skupine autora Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke i Honnef. Razdoblje pop arta u ovoj je knjizi detaljno obrađeno, kao i razdoblja koja mu prethode i koja se nastavljaju, što mi je u cjelini dalo dobar uvid u začetke pop arta, razvoj te utjecaj na pravac koji ga nasljeđuje, na tematiku, glavne karakteristike, programatska djela i ključne umjetnike njujorškog, odnosno američkog te britanskog i njemačkog pop arta. Iako bi neki knjigu Modern Painting Herberta Edwarda Reada smatrali zastarjelom literaturom (prvo izdanje: 1959.), smatrala sam logičnim prije početka pisanja ovog rada konsultirati ovako autoritativnu literaturu. Read piše u desetljeću kada se pop art polako formira te autentično iznosi koje su prve reakcije na pojavu djela koje kasnije postaju predznak pop arta, na što se termin „pop“ isprva odnosi te zašto

se Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga smatra začetnicima ovog pravca, što sam uklopila u ovaj rad. Jansonova Povijest umjetnosti opširni je pregled umjetnosti, ali mi je najviše koristila kao orijentir u povijesna događanja, budući da svaki umjetnički pravac pa tako i pop art, nastaje kao reakcija na društvena, ekonomska i politička događanja u svijetu te je stoga bitno razmatrati ga s obzirom na povijesni kontekst. Pojmovnik suvremene umjetnosti Miška Šuvakovića poslužio mi je kao dobar izvor terminologije suvremene umjetnosti, definicije pop arta te materija i tehnika koje su koristili umjetnici ovog pravca te kao pojašnjenje faza u radu Warhola i Lichensteina. Za razliku od ostalih spomenutih autora, Šuvaković jedini obrađuje kalifornijski pop art te sam smatrala bitnim obraditi i tu cjelinu uz američki, britanski i njemački pop art. Iako se većina poglavlja u radu bazira na knjigama kao glavnom izvoru, svako je nadopunjeno informacijama s internetskih stranica gdje sam pronašla sadržaje daleko novijeg datuma od izdanja samih knjiga. Kao vjerodostojne stranice sa provjerenim sadržajem znanstvene podloge koristila sam stranice njujorškog muzeja MOMA-e (www.moma.org) i britanske galerije TATE-a (www.tate.org.uk), institucija koje čuvaju i prezentiraju djela umjetnika o kojima sam pisala, stranice s bibliografskim podacima umjetnika koje pišu vlasnici ili voditelji arhiva (www.warholstars.org, www.roylichtenstein.com, www.collections.lacma.org, www.biography.com), te članke s internetskih enciklopedija Britanice (www.britannica.com) i Wikipedie (www.wikipedia.com) koji su potkrijepljeni izvorima iz znanstvenih članaka ili knjiga.

2. POP ART OPĆENITO

2.1. POVIJESNI KONTEKST

Završetkom Drugoga svjetskog rata Amerika izlazi sa znatno uvećanim gospodarskim potencijalima, 1947. donosi Marshall plan kojemu je cilj pomoći obnovi država opustošenih tijekom rata, 1954. počinje američki pokret za građanska prava, ali i Hladni rat između SAD-a, Sovjetskog saveza i Kine. Stoga u Europi, koja se još ni nije oporavila od krize, nastupa divljenje američkom načinu života koji buja obiljem. Proglašenje Johna F. Kennedyja predsjednikom potaknulo je optimizam i u umjetnosti SAD-a šezdesetih godina koja je veličala simbole novovjekovne materijalističke kulture. S druge strane imamo generaciju bitnika, mladih umjetnika koji su protiv modernog kapitalističkog društva. U glazbenoj umjetnosti velik utjecaj ima jazz, kojim se kritizira američki poslijeratni materijalizam i samodopadnost. John Cage 1952. sklada *4'33"*, performans u kojem autor sjedi četiri minute i trideset i tri sekunde za klavirom u tišini dok samo publika stvara zvuk; u književnosti 1957. Jack Kerouac piše *Na cesti*, roman koji prikazuje određene trenutke toga doba, 1956. Allen Ginsberg piše narativnu pjesmu *Urlik* te sudjeluje u hippy pokretu¹, koji će desetak godina kasnije biti sveprisutan na masovno posjećenom glazbenom festivalu *Woodstock* u New Yorku. Oko 1965. Britanija preplavljuje svijet popularnom glazbom: Beatlesi i Rolling Stonesi te druge rock and roll grupe prodaju milijune albuma. (Janson, Horst Woldemar; Janson, Anthony, 2003.)

¹ *Hippie pokret* od pridjeva "hip" u značenju: onaj koji zna, koji razumije. Javlja se 1966. godine na zapadnoj obali SAD-a, u San Franciscu, te se proširio na čitavu Ameriku i Europu. Hippyji su bili mladi ljudi, uglavnom podrijetlom iz dobrostojećih obitelji, koji su odbacili njihov način života i materijalistički sustav vrijednosti i suprotstavljaju mu „vrijednosti bića“. Izvor: <https://hr.wikipedia.org/wiki/Hippie>, str.posjećena 24.12.2016.

2.2. POP ART KAO TERMIN

Naziv *pop art* označava vid umjetnosti koji se pojavljuje ranih šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća, a literatura nerijetko navodi kako je taj naziv uveo engleski kritičar Lawrence Alloway u članku *The arts and mass media* (prev. *Umjetnost i masovni mediji*) u časopisu *Architectural Design & Construction* kako bi opisao poslijeratni potrošački stil života.

(<http://www.britannica.com/biography/Lawrence-Alloway>)

U članku navodi termin en. *mass popular art* (a ne *pop art*) misleći pritom na umjetnost koja izražava masovnu popularizaciju u kulturi, a s kojom su se u to vrijeme susretali primjerice arhitekti prilikom masovne stambene gradnje u skladu sa zahtjevima i ukusom širokih krugova. Dakle, *pop art* bi bila skraćenica od *popular art* kao svima dostupna umjetnost.

(http://www.warholstars.org/arts_mass-media_lawrence_alloway.html)

Vjerodostojnije bi bilo taj izraz pripisati Eduardu Paolozziju, škotskom umjetniku koji je prvi prikazao riječ *pop* na svom djelu *I was a Rich Man's Plaything*, ranom kolažu iz 1947. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Umjetnost 20. stoljeća*, V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2005, 303.)

Šuvaković u svom *Pojmovniku suvremene umjetnosti* pod natuknicom *pop art* navodi „američka, a zatim i internacionalna umjetnost početkom šezdesetih godina, zasnovana na prikazivanju, izražavanju i upotrebi simbola, vrijednosti i značenja masovnog, potrošačkog i kasnoindustrijskog društva visokog modernizma“; a razlikuje dva smjera pop art umjetnosti:

1. neodadaistička i kritička linija pop arta koja djeluje u različitim domenama izražavanja od slikarstva preko ready-madea² i assemblagea³ do ambijenta⁴ i

² *Ready-made* je predmet izvanumjetničkog porijekla koji je, sa ili bez intervencija, preuzet, označen i izložen kao umjetničko djelo; prve ready-made ostvario je francuski umjetnik Marcel Duchamp

³ fr. *assemblage* je trodimenzionalni umjetnički objekt nastao spajanjem raznorodnih predmeta i materijala

⁴ *Ambijentalno umjetničko djelo* je djelo koje ne koristi prostor kao pasivni omotač oko predmeta nego ga tretira kao sastavni dio djela.

happeninga⁵. Za nju je karakteristično parodijsko prikazivanje vrijednosti i značenja masovne kulture.

2. prikazivački ili ikonični pop art koji neutralno, doslovno i dokumentarno prikazuje simbole, vrijednosti, značenja i oblike izražavanja masovne kulture. (Šuvaković, 2005.)

2.3. KARAKTERISTIKE POP ARTA

Britanski umjetnik Richard Hamilton je još 1957. napisao koje su kvalitete postojećih likova masovnih sredstava komuniciranja – a koje je nazvao *pop*: popularni (namijenjeni masovnoj publici), prolazni (kratkotrajno rješenje), potrošni (lako se zaboravljaju), jeftini, masovno proizvedeni, mladi (namijenjeni mladima), duhoviti, seksualno privlačni, puni trikova, zasjenjujući. Prema navedenim kvalitetama moglo bi se reći da je pop art umjetnost koja je analizirala postignuća društva što se tiče industrije, mode, hrane i samih životnih navika; istraživala je društvo okruženo masovnim medijima te uvela trivijalnost u umjetnost. Inspirirana je kulturom većine i estetikom svakodnevice i zato je razumljiva i prihvatljiva svima. (Read, Herbert Edward, *Modern Painting, A Concise History*, London, 1975, 298.)

U pop artu se suprotstavlja emocionalno i intelektualno, spontano i koncipirano, a komercijalni predmet se doživljava kao opća osnova umjetnosti. Karakteriziraju ga jednostavne i svakodnevne slike jarkih boja, a dominiraju plava, žuta i crvena. Svijetle boje pomažu u naglašavanju određenih elemenata suvremene kulture i smanjuju jaz između komercijalne i likovne umjetnosti. Umjetnici pokreta su provodili objekat kroz satiru uvećavajući ga do velikih razmjera, a česta tema su hrana, kućanski aparati i namještaj. Primjenjuju se motivi iz svakodnevnice, stilizirani, plošni likovi, jeftini način izvedbe (serigrafija⁶) i jeftini materijal (u skulpturi gips i pjenaste plastične mase) pa je

⁵ en. *happening* je prostorno-vremenski događaj u kojem sudjeluju umjetnici i publika, provodeći prethodno zamišljeni scenarij ili ostvarujući slučajne, nerezirane i spontane situacije.

⁶ Serigrafija je grafička reproduksijska tehnika; sitotisk. Ovakav način tiskanja star je već par tisuća godina, a nastao je u Kini kao jedan od načina oslikavanja svile. Tehnika tiska bazira se na protiskivanju boje drvenim ili gumenim raklom na podlogu (tekstil, papir itd.) kroz svilu koja je napeta na okviru. Izvor: http://galerija-luka.com/index.php?route=blog/article&article_id=5, str.posjećena 2.1.2017.

stoga pop art tijekom prvobitnog šoka podrugljivo nazivan "umjetnošću koja se spustila na razinu svakodnevnice". (Read, Herbert Edward, *Modern Painting, A Concise History*, London, 1975, 298.) Usprkos tome, pop art se nije integrirao u društvo, već je uključivanjem svakodnevnog života u zatvoreni svijet znakova apstraktnog slikarstva prikazao revolucionarne oblike i teme u slikarstvu koje je bez predrasuda prihvaćao ograničeni krug poznavatelja i ljubitelja umjetnosti. Pop art primjerice nikada nije bio popularan kao pop glazba ili pop odjeća. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Umjetnost 20. stoljeća*, V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2005, 304.)

2.4. TEMATIKA

Umjetnici koji su se sredinom pedesetih godina dvadesetog stoljeća bavili pop artom inspiraciju za svoja djela gotovo da i nisu tražili, ona se sama nametala svuda oko njih: kroz reklame i filmove, fotografije, ilustracije u časopisima, stripove, komercijalni dizajn i jeftin dekor... Teme pop artistskih djela mogle su biti svakodnevne i banalne, ali tehnike prikazivanja ne. Do tada su se „gotovim proizvodima“ jedino bavili Marcel Duchamp i neki od dadaista, a po uzoru na njih, umjetnici pop arta posegnuli su za komercijalnim proizvodima, koje su predstavnici intelektualne kulturne elite smatrali prostim i antiestetičnim, te počeli stvarati „novu umjetnost“ (Janson, Horst Woldemar; Janson, Anthony, 2003.), koja, prema Ruhrbergu, ukida granice između umjetnosti i života, visoke umjetnosti i kiča. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005.)

Svu tematiku trivijalne američke kulture prikazuje programatsko djelo iz 1956. Richarda Hamiltona *Što to današnje stanove čini toliko drugačijima, toliko privlačnima?*, a ono prikazuje: mišićavog muškarca i djevojku s duplerice, televizor, magnetofon, reklamu za automobil Ford, konzerve salame, gužvu na plaži prikazanu na povećanom detalju fotografije te plakat s natpisom *pop*. Spomenuti motivi odražavaju tri različita gledišta koje pop art ujedinjuje: prvi je spoj oduševljenja i ironije prema simbolima američkoga potrošačkog društva (a do ironije vjerojatno dolazi i zbog stajališta Europljana koji nisu mogli osjetiti blagostanje američkog društva s obzirom na svoju napaćenu povijest), drugi je

značenje kolaža kao tipičnog medija pop arta u nastavljanju kubističkih, dadaističkih i nadrealističkih postupaka, a treći je inteligencija i istančanost slika punih aluzija i dvosmislenosti. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005.)

Ruhrberg navodi kako je pop art u Europi uvelike pod američkim utjecajem života, prenosi oduševljenje američkim prividnim blagostanjem, a s druge strane odiše divljenjem prema Duchampu i njegovim idejama te nadrealističkoj umjetnosti. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005.) Šuvaković uz to nadodaje kako je pop art kao takav težio stvarati novu prikazivačku umjetnost urbanog i potrošačkog društva visokog modernizma, a s druge strane je izložen radikalnoj kritici i ismijavanju te kapitalističkom realizmu. Uspoređivan je i sa sličnim europskim pokretima kao što je francuski novi realizam. (Šuvaković, Miško, 2005.)

3. NJUJORSKI POP ART

Za iniciranje pop arta na istočnoj obali SAD-a, odnosno u New Yorku zaslužni su neodadaistički, višemedijski i slikarski eksperimenti Jaspera Johnsa, Roberta Rauschenberga, a određuju ga i radovi Andya Warhola, Roya Lichtensteina, Toma Weselmana, Jamesa Rosenquista, Claesa Oldenburga, Georga Segala i drugih. Između prvobitnog korištenja pojedinačnih dvodimenzionalnih popularnih motiva Jaspera Johnsa i pojave „pravog“ pop arta, nailazimo na asamblaž, sekundarnu pojavu, koja je poslužila za brisanje razlika između čitavog niza sveobuhvatnih raznovrsnih manifestacija. Asamblaž neki miješaju s pop artom, budući da je naziv i kohezivnost preuzet s izložbe Williama C. Seitzza *Umjetnost asamblaža* održane u Muzeju moderne umjetnosti, u jesen 1961. Kao obimna i povijesna cjelina koja obuhvaća mnoge aspekte „kulture otpadaka“, širok pojam kolaža i mnoge vidove postapstraktnog impresionizma, primljen je kao početak jedne tendencije kada je u stvari bio njen kraj. Predstavljajući iscrpan pregled jedne aditivne tradicije, ova izložba je zaista usmrtila asamblaž i pripremila put za novu umjetnost. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005.)

Poslije izbijanja antiapstraktno-impresionističkih žestokih napada početkom 1962, postalo je jasno da se povlačenje od principa apstraktnog ekspresionizma u najvećoj mjeri zasnivalo na divljenju i poštovanju toga pokreta. Ipak, apstrakcija je bila moda toga vremena pa je tako ostavljeno umjetnicima da pronađu nove uvjete pod kojima bi joj se trebalo približiti. Tijekom izložbe *Asamblaž* učešća su uzeli i Lucas Samaras i George Brecht (po zvanju kemičar) iz galerije Reuben, kolijevke pop arta i avangardne umjetnosti u istočnom dijelu Manhattana, koja je tada također predstavila i Cleasa Oldenburga, Reda Groomsa, Jima Dinea, Rosalyn Drexler i Roberta Whitmana. Galerija Reuben se specijalizirala za uličnu umjetnost koja ne traje dugo i brzo propada te je otišla dalje od nadrealizma u svojoj vezanosti za gradski industrijski predmet. Neki od prvih hepeninga priređivani su u ovoj galeriji, a grupa umjetnika koja se tu okupljala u bliskoj je vezi s pokretačem ovoga medija: Allanom Kaprowom, kao i sa Segalom i Lichtensteinom, koji u to vrijeme predaju na Sveučilištu Rutgers – Wattsom. Mnogi od njih su kasnih pedesetih aktivni u nekoliko galerija: spomenutoj Galeriji Hansa, Galeriji Ruben te Galeriji Marthe Jackson gdje su održane dvije izložbe: *Novi oblici, novi mediji* (1960.) i *Sredine, situacije, prostori* (1961.), gdje se moglo nazrijeti da se kreću sličnim pravcem. U proljeće 1961. Robert Indiana, Stephen Durkee i Richard Smith priređuju jednu nezapaženu izložbu „nagrađenih“ djela u Studiju za igru. Pojavljuje se prikaz jedino G.W.Swensona, koji primjećuje da oni „život uzimaju previše ozbiljno da se njime ne bi zabavljali“. Na izložbi su i Indianine drvene konstrukcije od sirovih greda s naljepljenim slovima i američkim amblemima, inspirirane kružnim uzorkom kojeg je pronašao na svome brodu. Durkee, čija je veza s pop artom neznatna i kratka, uzima neke komercijalne motive, uključujući i šaku koju je naslikao profesionalni filmopisac, čime je počinio akt nepriznavanja, poput Duchampa u svom čuvenom djelu *Tu m* iz 1918. Richard Smith, Englez koji živi u New Yorku, isprva djeluje u apstraktnom stilu, na osnovi jako uvećanih slika predmeta, npr. kutija cigareta, ručni sat... Njegovo djelo duguje svoju jarku boju i blistavu površinu fotoreklamama pomodnih časopisa, a svoju dimenziju i rješenje apstraktnim ekspresionistima Newmanu i Rothku. Iako su ova tri umjetnika u krajnjoj liniji nefigurativni slikari, oni predstavljaju najjače eksponente pred-popartovske poruke. Drugi umjetnici koji su se u to vrijeme koristili masovnim predmetima u svojim djelima su George Brecht, koji je punio

kutije i medicinske sandučiće igračkama i Ray Johnson, koji šalje i prima (svoje) kolaže poštom, služeći se tako američkom poštanskom službom kao medijem za prenošenje konglomerata ideja, od kojih su neke vezane za pop-art. Dan Flavin montira zgnječene limene kutije na slikanu osnovu; Yayoi Kusama je preduhitrio Warholove nizove konzervi juhe, novca, zelenih kupona i fotografija svojim vlastitim nizovima poštanskih etiketa predstavljenih apstraktno; Robert Watts i Robert Morris koristili su predmet na jedan složen pojmovni način, mnogo bliži Duchampu. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005.)

Do 1959. Andy Warhol se koncentrira na pojedine karaktere iz stripova i primjenjuje takozvanu *drippy tehniku*⁷ kojom se boju lijeva da slobodno curi niz platno. Roy Lichtenstein se inspirirao stripovima, James Rosenquist slika svoje jedino prijelazno platno, okarakterizirano između surog apstraktno-ekspresionističkog načina slikanja i stila reklamnih ploča, Claes Oldenburg izrađuje vrstu puške u obliku flusa za uspomenu na kompaniju koja ih proizvodi, Tom Wesselmann, koji je zajedno s Jim Dineom izlagao kod Judsona 1958., radi svoje „portrete – kolaže“. Razmatrajući ove događaje u vrijeme izložbe *Asamblaž* pažljivi je promatrač mogao primijetiti postepeni zaokret u razvoju asamblaža, od grube, stare, gnjile, ljuskave površine ka čistije ocrtanom, jednostavnijem, zvonkijem, određenijem te suzdržanijem izrazu. Godine 1959. Jasper Johns radi džepnu lampu, sijalicu, četkicu za zube i naočale na metalnoj pozadini; zatim zastave, sijalicu i obojenu limenku *Savarin* sa četkama od bronce u njoj; godine 1960. slika dvije brončane limenke piva *Ballantine*, kao odgovor na vic Willema de Kooninga kako „Leo Castelli može prodati bilo što – čak i dvije limenke piva“. Godinu kasnije ove limenke izgledaju kao preteče jedne potpuno zrele tendencije. Ali već 1962. činile su se kao antikvitet u usporedbi s pop artom koji se tek pojavio, jer su jasno rukom slikane i ni u kom slučaju nisu točno reproducirale komercijalne etikete pa čak ni točan oblik ili veličinu stvarnih limenki, a što je još značajnije, bile su montirane na brončanu podlogu i razdvojene. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005.)

⁷ Drippy tehnika: dripping ili drip painting [dri'piŋ; drip pei'ntiŋ] (engl. drip: kapati), slikarska tehnika u kojoj se boja spontano kapa ili lijeva na platno, najčešće položeno na pod, a slika koja nastaje proizvod je potpune slučajnosti; glavni predstavnici su J. Pollock, W. de Kooning i R. Motherwell. Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=69220>, str. posjećena 6.1.2017.

Sljedećim korakom ove su se konzerve ili slični predmeti još više približili stvarnosti daljim brisanjem „artističkih“ ostataka. Jedan od mnogih razloga što Johns nije nikada postao pop umjetnik jest taj što njegovi predmeti nisu potpuno novi. Patina na Johnsovim predmetima nije ni sentimentalne ni slikovito-evokativne prirode, kao ona kod nekih asamblažista, ali sugerira da nečemu služi. Predmeti pop arta se sasvim odlučno odriču jedinstvenosti koju stvara vrijeme. Svaka Campbellova konzerva juha slična svakoj drugoj Campbellovoj konzervi juhe, jer nije imala vremena steći neki karakter; svaka televizijska reklama na jednom kanalu u jednom određenom trenutku ista je, bez obzira na to da li se gleda u Saugatucku ili u Sioux Cityu. Do početka 1962. Lichtenstein, Dine i Rosenquist već su imali svoje samostalne izložbe, čime je nova umjetnost izišla na svjetlost dana. Nazivali su je neo-dada, OK-art, umjetnost svakodnevnih predstava, pop-kultura i sl. No mali broj tih naziva mogao se shvatiti kao kompliment. Pop art se opredijelio za sve ono za šta se do tada smatralo da nije vrijedno nikakve pažnje: svaka vrsta reklame, časopisne i novinske ilustracije, neukusne tričarije i gizdavi namještaj, obična odjeća i hrana, filmske zvijezde, pin-up djevojke, stripovi. Ništa nije bilo sveto, i što jeftinije i niže, to se smatralo boljim. (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 2005.)

4. ZAČECI I ZAČETNICI POP ARTA

Read u svom *Modernom slikarstvu* navodi kako se slikarstvo Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga pripisuje pop artu, a zapravo ga treba sagledati kao slikarstvo koje kombinira sve glavne tendencije tih godina: manipuliranje figurativnim likovima u istraživanju slikarstva, boja kao ideja i slikanje radi slikanja. Doživljava ih se „začetnicima“ jer su prekinuli tradiciju dvodimenzionalnog slikarstva, naime, Rauschenberg kombinira ravne obojene površine s provokativnim trodimenzionalnim predmetima kao što su: punjena koza, pile, posteljina... (Read, Herbert Edward, *Modern Painting, A Concise History*, London, 1975, 294 – 295.) Ruhrberg također navodi kako dvojica ovih slikara nisu umjetnici pop arta, ali su utrli put tom slikarskom pravcu. (Ruhrberg, 2005.)

4.1. JASPER JOHNS

Polazna točka pop arta u New Yorku je rad Jaspera Johnsa. Njegov smisao za slikarsku ironiju povezuje ga s Duchampom, mada je Johns, kao i većina najboljih američkih slikara, na prvom mjestu slikar, pa tek onda ideolog. Poznata je njegova izjava: „Oduvijek sam smatrao da se u slikarstvu ideje prenose onako kako se vide i ne nalazim načina da se to izbjegne, a mislim da ga ne nalazi ni Duchamp“. Čvrsto povezan s Rauschenbergom, koji je sredinom pedesetih godina stanovao s njim u istoj zgradi, Johns se odvojio od svoga kolege i njegovog spajanja stvarnih, trodimenzionalnih predmeta s apstrakcijom, obezličavajući svoju vlastitu tehniku akcijskog slikarstva. Pravilan, skoro šablonski, mada još fini, potez četkom upotrebljavao je pokrivajući zastavu, metu ili brojke koje je slikao. Kroz „krizu identiteta“, do čega je došao slikajući dvodimenzionalne predmete u dvije dimenzije, Johns je obuhvatio tri glavna toka apstraktne umjetnosti: površinu apstraktnog ekspresionizma, pojednostavljenu kompoziciju neracionalne ili simbolične umjetnosti i postnadrealistični asamblaž. Duchamp je pretvorio *ready made* u umjetnost no sada je Johns otišao dalje, pretvarajući predmet u sliku i osporavajući na taj način glavnu tradiciju kolaža, po kojoj su predmet svakodnevnog upotrebe ili slika bili dodavani na površinu, u fragmentarnom obliku, maskirani ili drukčije potčinjeni jednoj drugoj estetici. Dok su asamblaži svih vrsta u svojoj nesavršenoj sintezi motiva i tretmana djelovali u raskoraku između života i umjetnosti, Johns je premostio taj jaz. (Ruhrberg, 2005.)

Na jednom od svojih prvih pop art radova, *Zastavi* (1954.), Jasper Johns je naslikao prepoznatljiv simbol SAD-a američku zastavu, od ruba do ruba slike drevnom slikarskom tehnikom, enkaustikom.⁸ Kako je zastava potpuno sukladna slici, poput preslike, dolazi do izjednačavanja slike kao predmeta i prikazanog predmeta, zastave. Na istu temu uslijedila je slika *Tri zastave* iz 1958. koja prikazuje zastave koje ne vijore i ne padaju, već stoje strogo poredane jedna na drugoj u nekoj vrsti obrnute perspektive. Ovim radovima Johns postavlja pitanje:

⁸ Enkaustika (grč. enkaein - paliti) antički način slikanja pomoću voska. Smrvljene boje se miješaju sa ugrijanim voskom i na ploču ili zid se nanose ugrijanom lopaticom. Kad boje očvrstnu zadržavaju trajan sjaj i intenzivnost tonova. Izvor: <https://bs.wikipedia.org/wiki/Enkaustika>, str.posjećena 2.1.2017.

„Kakva je razlika između slike i stvarnosti?, „Je li ovo zastava ili slika?“. (<http://www.moma.org/collection/works/78805>) Budući da u stvarnosti ne nailazimo na ovako postavljene američke zastave dolazimo do zaključka da je ovaj rad plod umjetnikove mašte, unatoč tomu što naš um percipira američku zastavu. Jasper Johns je rođeni slikar koji je rijetko radio u trećoj dimenziji. *Obojena bronca* iz 1960. prikazuje limenke piva i konzerve s olovkama izlivenne u bronci i potom oslikane, djeluju na minimal art jer dokazuju da slike mogu biti objekti kao i obrnuto. Zapravo, onog trenutka kada je shvaćeno da na već spomenuto pitanje „Je li to zastava ili slika?“ nema odgovora, da to zapravo i nije važno, put ka pop-artu bio je otvoren. (Janson, Horst Woldemar; Janson, Anthony, 2003.)



Slika 1. Jasper Johns, *Three Flags*, 1958.

4.2. ROBERT RAUSCHENBERG

U svojoj ranoj fazi slikarstva Rauschenberg ima tendenciju povezivati umjetnost i život i kako sam navodi „djelovati u praznom prostoru između njih“. Primjer djela iz ove faze je *Obrisani De Kooning* iz 1953, zanimljivog nastanka. Naime, Rauschenberg je na poklon dobio crtež svog prijatelja Willema De Kooninga, kojeg je obrisao i na isti prazan papir napisao navedeni naslov. Čin brisanja ekvivalent je oslobađanju, odnosno prestanku Rauschenbergovog slikarstva s apstraktnim ekspresionizmom i tradicionalnim slikarstvom. (Ruhrberg, 2005.)

Rauschenberg je studirao na Black Mountain Collegeu zajedno s Jasperom Johnsom, a tu je upoznao i Johna Cagea koji je kao što smo spomenuli utjecao na pop art svojim eksperimentima u muzici, kazalištu, plesu i tzv. *mixed media productions*, mješavinom medija. Upravo Cage usađuje Rauschenbergu pojam „akcije u nesrazmjeru između života i umjetnosti“, odakle proizlaze njegove *combines*, „kombinirane slike“. Kolažirao je izreske časopisa i reklama na slike u duhu apstraktnog ekspresionizma te ubacivao pronađene predmete, otpatke potrošačkog svijeta (fr. *objet trouve*). Pronađeni otpadak se ne unosi u djelo kao samostalna činjenica već se od niza otpadaka stvara novi predmet. Tako slaže i oslikava *Combine Paintings* iz 1954., koje nadopunjava fragmentima uličnih znakova, odbačenim namještajem, reprodukcijama iz časopisa, primjerice skulpturu/objekt *Monogram* iz 1955. radi od daske oslikane debelim potezima kista i prepariranog jarca provučenog kroz automobilsku gumu. Njegova djela pripadaju neodadaizmu, a sam Rauschenberg svoja djela naziva *combines* čime naglašava kako njegova djela nisu ni slika niti skulptura. Nakon Schwittersa (Merz art⁹) niti jedan umjetnik nije pristupao otpadu s tolikom kreativnošću. Kao i Duchamp ne slaže se s mišlju da samo odabrani materijali pripadaju umjetnosti. (Ruhrberg, 2005.)

Kasnih šezdesetih i sedamdesetih u svoja djela uključuje i posjetitelja, primjerice *Soundings* iz 1968. gdje posjetitelj svojim ponašanjem mijenja umjetničko djelo tako da govori ili plješće, a kutija od staklene vune reagira projicirajući seriju slika različitih stolaca; ili npr. *Crna burza* iz 1961. gdje je posjetitelj pozvan zamijeniti sadržaj kofera, obilježiti vlastite predmete brojem te zamjenu zabilježiti u bilježnicu. (Ruhrberg, 2005.)

Godine 1984. pokreće *Rauschenberg Overseas Culture Interchange* (Rauschenbergova međunarodna kulturna razmjena, skraćeno ROCI) projekt u kojeg je uložio sav svoj novac kako bi omogućio putovanje izložbi u Čile,

⁹ KURT SCHWITTERS (1887-1948), iako nije bio primljen u dada klub, bio je najčistiji eksponent duha dade u Njemačkoj; nakon što mu je bio onemogućen pristup u berlinsku dadu, osnovao je svoju varijantu u Hannoveru, pod nazivom MERZ (*izvedeno iz Commerzbank*) – umjetnost smeća; radio je kolaže iz otpadaka nađenih na ulici; njegovo stvaralaštvo bilo je važan poticaj za materijalne slike kasnijeg enformelističkog razdoblja, bliske pokretu arte povera, za pop art i neo dadu

Meksiko, Kinu, Japan, tadašnji Sovjetski Savez i Berlin; a čime je uspio približiti strane ljude i kulture. (Ruhrberg, 2005.)



Slika 2. Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1963.

4.3. CLAES OLDENBURG

Isprva se Oldenburg poput Rauschenberga i Johnsa bavio akcijskim slikarstvom, a s pop artom nije imao mnogo zajedničkog osim trivijalnih tematika u djelima, korištenja kolaža po uzoru na kubiste i dadaiste te prikazivanja nespojivih situacija po uzoru na nadrealiste. Šezdesetih godina počinje se baviti izradom trodimenzionalnih plastičnih objekata po kojima je i najpoznatiji. (Ruhrberg 309.) Pod pojmom „objekti“ misli se na enormno uvećane predmete iz svakodnevnog života kao što su telefon, bejzbol palica, hamburger, kolači, prženi krumpirići. Dio takvih pripada skupini „meke skulpture“ iz 1962. načinjene od različitog lanenog ili sintetičkog platna „napuhanog“ u oblike *Burgera na podu*, *Kolača na podu* i *Korneta na podu*. Oldenburg je poglavarstvima mnogih američkih i europskih gradova ponudio svoja

spomenička rješenja, koja su u početku redovito bila ismijavana (poput njegova prijedloga da se vašingtonski obelisk ukloni i da se na njegovu mjestu postavi nekoliko desetaka metara visoki model škara), no neka od njih su kasnije ipak realizirana, primjerice *Ruž na gusjenicama* iz 1969. na trgu Yale Sveučilišta. Te monumentalne Oldenburgove skulpture zapravo su spomenici konzumerizmu i konceptu potrošačkog društva u cjelini, te njihov autor smatra da bi takvi spomenici trebali zamijeniti konjaničke i druge klasične spomenike s gradskih ulica i trgova. (<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/oldenburg/>)



Slika 3. Claes Oldenburg, *The apple core*, 1991.

4.4. GEORGE SEGAL

George Segal značajan je kao pop art kipar. Rekreativajući ključna mjesta američkoga potrošačkog društva – benzinske pumpe, kina, restorane, koristi se stvarnim inventarom takvih mjesta. Kako bi što vjernije dočarao svoje „izbljedjele“ likove nije se koristio modeliranjem, već je u tu svrhu upotrijebio tehniku koja je inače bila korištena za izradu ortopedskih odljeva. Segal je naime na žive modele stavljao zavoje natopljene gipsom i kada bi se materijal stvrdnuo, on bi ih skidao te potom opet gipsom učvrstio u ljudsku figuru koja bi iznutra ostala šuplja. U početku je tako nastale figure ostavljao bijelim, da bi ih kasnije

ponekad bojao. Neke od nastalih figura kasnije je lijevao u bronci (osobito one koje su trebale poslužiti kao javni spomenici na otvorenom, primjerice sadržajno provokativni *Spomenik gay i lezbijskom pokretu* na Sheridanovu trgu u New Yorku), ali bi ih potom bojao u bijelo, kako bi odavale dojam izvornog materijala – gipsa. Vremenom je Segalov stil postao prepoznatljiv i popularan te je stoga umjetnik dobio brojne narudžbe za izvedbu javnih spomenika, među kojima je zacijelo najpoznatiji već spomenuti spomenik na newyorškom Sheridanovu trgu. ([https://hr.wikipedia.org/wiki/George_Segal_\(likovni_umjetnik\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/George_Segal_(likovni_umjetnik)))



Slika 4. George Segal, *Gay Liberation*

4.5. JAMES ROSENQUIST

Kao i Rauschenberg i James Rosenquist je krenuo od američkog apstraktnog ekspresionizma; naime, neko vrijeme je oslikavao reklamne panoje i tom prilikom je radio na visini, iznad njujorškog Times Squarea, slikao je iz velike blizine dok mu je realni predložak na tim panoima postao apstraktni uzorak. To saznanje prenosi u vlastito slikarstvo te tako među prvima otkriva mogućnosti krupnog plana u fotografiji. Isti motiv, primjerice slikarski kist, dijelovi hladnjaka motora, aparat za sušenje kose, špageti, filmska zvijezda ili avion na mlazni pogon, može biti glavni u jednom dijelu slike, ali u drugom kontekstu on postaje samo popratni element. Dakle, fragmenti stvarnosti kod Rosenquista nisu

samostalni već dio širokog koncepta, oštra je granica između umjetnosti i života. Rosenquist svojim slikama stvara nova iskustva potrošačkog suvremenog svijeta. (Ruhrberg, 2005)

F-111 iz 1965, djelo je koje čini niz od dvadeset i tri panela slika koje se mogu složiti uza sva četiri zida sobe, tako da posjetilac bude potpuno okružen. Djelo je nazvano po lovcu bombarderu, najnovijem, tehnološki najnaprednijem oružju u to vrijeme i pozicioniranom da kako Rosenquist kaže: „Leti kroz *flak* – en.oštra kritika, ali i protuavionska obrana (umjetnik se igra riječima), dakle, kroz kritiku potrošačkog društva da bi ispitao tajni dogovor između vijetnamskog stroja za ubijanje, konsumerizma, medija i reklama.“

(http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1233?high_contrast=true&locale=e)

4.6. JIM DINE

Tijekom Dineove rane faze slikarstva srce je njegov omiljeni motiv, ali i čvrsti alati koje kasnije koristi kao konkretan predmet, primjerice *Pet stopa obojenih alata* iz 1962. Proizašao iz apstraktnog ekspresionizma, iako se čini da ga tretira donekle ironično, kombinirajući slikarstvo geste s objektima čiji su izvori u Duchampovoj tradiciji; na neki način predstavlja napredak Rauschenbergovog neodadaizma po svojoj tehnici. Među prvima je sudjelovao u hepeninzima. Dineov zacijelo najpoznatiji performans nosio je naziv *Nasmijani radnik* i održan je u Judson Memorial Church Gallery 1960. godine. Trajao je svega trideset sekundi. Radilo se o parodiji na umjetnički proces apstraktnih ekspresionista u kojem je Dine izlio kantu crvene tekućine koja je predstavljala boju. Tako je sam umjetnik postao aktivni subjekt i objekt koji stvara djelo te istovremeno i njegov kompozicijski element. Cilj je bio da gledatelj bude uključen kako bi osjetio kreativnu energiju tog trenutka, što svakako treba povezati s ranijim htijenjima dadaizma i nadrealizma, a to u ozračju stalno rastućeg otuđenja i posvemašnje automatizacije koja kao da je zarazila ljude pa i umjetnike. (<http://www.moma.org/collection/artists/1547>)

Zanimljiva je izjava Jim Dinea u kojoj osporava vrijednost pop art umjetnosti: „Smatram da je velik dio slikarstva koji se u Americi naziva pop artom zapravo žanr-slikarstvo. Zaista, mislim da se radi o šoubiznisu. Ne tvrdim da je ono što ja radim bolje ili da netko drugi to radi lošije, ali Hockney i Blake takvu vrstu žanr-slikarstva rade bolje.“ (Ruhrberg, 2005.)

4.7. TOM WESSELMANN

Umjetnik reklamnih klišeja, Tom Wesselmann za svoj najdraži motiv uzima lik žene kao sekularizirane Eve s odgovarajućim atributima: senzualno otvorena usta, blistavo bijeli zubi, bujne grudi, zrele naranče, cigarete s dvostrukom ulogom – kao erotični stimulans i kao podsjetnik o prolaznosti života; čime ističe kako je seksualnost postala hladna, a žena je postala seksualni objekt radi povećanja prodaje proizvoda (primjeri djela su *Veliki akt broj 8* iz 1961, *Kada broj 3* iz 1963). Svojom kasnijom fazom, u kojoj prevladavaju neduhoviti shematizirani ornamenti na figurama te šarena slatkoća, Wesselmann dokazuje da se nitko ne može čitav vijek baviti pop artom. (Ruhrberg, 2005)

5. MASOVNI MEDIJI I UMJETNOST

Prije nego li razradimo razvoj Lichtensteinova i Warholova slikarstva, valjalo bi se osvrnuti na status medija koji je u to vrijeme svojom raširenom pojavom snažno utjecao na njihov rad i djela. „Medij je poruka“ - kako se to reflektira u kulturi šezdesetih i slikovnom svijetu pop arta? Koncept masovnih medija se odnosi na one koji proizvode industriju zabave, potrošačku robu, informacije i svijesti. Medij nije samo transport poruke, oblik i sredstvo komunikacije, on je i svoj predmet ili tema sam po sebi. Mediji su ključni u svim komunikacijama u društvu, oni su motor kulture, bez njih ništa ne funkcionira. „Uspjeh“ masovnih medija, povijesno i gospodarski, leži upravo u razvoju tehnologije i strategije za razdvajanje ljudi od sebe samih, od autohtone kulture i čineći ih ovisnima o privlačnoj ambalaži, atraktivnom pružanju informacija. Povijesna misija masovnih medija je vrsta univerzalnog re-obrazovnog programa, osmišljenog kako bi ušli što dublje u ljudske živote. (http://www.ttf.unizg.hr/b-news/news_upload_files/2009/vijest_09-12-) Umjetnost se počela okretati

trivijalnim svakidašnjim aspektima robe široke potrošnje i industrije zabave. Komunikacija između proizvoda i potrošača postiže visoke brzine od koje je umjetnost distribuirana i producirana. Prihvatanje umjetnosti je usklađeno s visokim brzinama percepcije funkcionalizma. Pop art je utjecao na oglašavanje, dizajn svih vrsta od grafike do dizajna interijera i na raznolike industrije, stvoren od parazitske masovne komunikacijske industrije. Slika masovnih medija, od novina, radija do televizije, bila je sama tema ikoničnog smjera u pop artu, a pop umjetnici su tako razvili vlastite opsežne, suvremene ikonografije. Zanimljivo je ovdje napomenuti tradicionalni karakter većine medija masovne komunikacije, koji upotrebljavaju konvencionalna sredstva reprezentacije i zastarjele formule propagiraju u nove. Kao što je već spomenuto, djela Petra Blakea, koji koristi tradicionalne tehnike u kombinaciji sa suvremenim temama, osiguravaju otkrivanje slikovitosti ove kontradikcije. Pokazuje nam suvremene, čak i moderne oblike proizvedene na tradiciji i konvergenciji. Zahtijeva da se modernost izražava u obliku dodavanja aplikacija; socijalna neminovnost, jer kako drukčije masovnim medijima zamijeniti popularnu potražnju za tradiciju npr. za narodnu umjetnost. Nove narodne umjetnosti dizajnirane su da budu popularne i bile su prilagođene „nacionalnom karakteru“. To jedino može funkcionirati dovodeći proizvode u sklad s uobičajenim zahtjevima i vizualnih i estetskih navika. (<http://m.theartstory.org/movement-pop-art.htm>)

Proučavajući komercijalne medije i njihovu eksploataciju popularnih idola Andy Warhol i Roy Lichtenstein mijenjaju svoje tehnike. U svojim slikama Lichtenstein simulira stilizirani efekt i točku obrazaca mehaničkih grafika, a Warhol se zapravo okreće korištenju bezličnih tehnika mehaničke reprodukcije. Nedvosmislena stilizacija usana Marilyn Monroe ili Liz Taylor naći će svoje seksualne dvojnike u Elvis Presleyevoj energičnosti, u srčanoj agresivnoj pozi, kao heroj sa zapada s pištoljem nacrtanim u ruci. Crnosrebrni tisak na platnu ostavlja beznačajni karakter, gotovo otrcane kvalitete. Warhol je jedan od onih čarobnjaka koji je ne želeći mijenjati svijet, učinio mnogo da se on promijeni. Služeći se umjetnošću kao svojevrsnim alkemijskim sredstvom, on je stvari svoje okoline pretvarao u zlato. Obična boca Coca-Cole, nepoznata djevojka ili mladić preoblikovani u Warholovom unutrašnjem laboratoriju mogli su postati zlato. Čitava tajna Warholove dubinske alkemijske laboratorije bila je u tome da

približi socijalno biće čovjeka njegovom udaljenom nebeskom biću. Takvo približavanje Warhol je nazvao popom. Pop umjetnici pokazuju da su mediji postali prijeteća i nezaobilazna stvarnost koja je radikalno promijenila naše svijesti i naše percepcije, naš osjećaj za vrijednost i naš odnos prema svijetu i sebi. (<http://m.theartstory.org/movement-pop-art.html>)

6. UMJETNICI NAJIZRAZITIJE POVEZANI S AMERIČKIM POP ARTOM

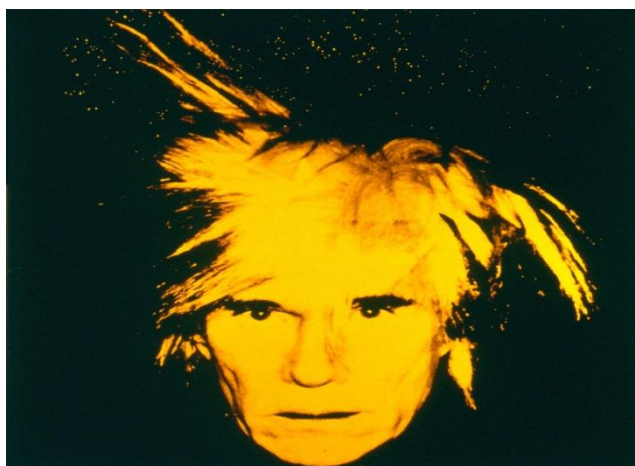
Dva su umjetnika, koje literatura smatra najizrazitije povezanim s američkim pop artom, Roy Lichtenstein i Andy Warhol. Roy Lichtenstein ironično uvećava vinjetu iz stripa do galerijskih formata slike koja je dobila novo značenje i svojom nas uvjerljivošću podučila da prestanemo prelistavati i shvaćati ozbiljno sve što nam nudi tisak te da trebamo usporiti i sami se suočiti sa zbiljom u kojoj živimo. Njegovi najreprezentativniji radovi su slike bazirane na stripovima s temama romantike, strasti, nasilja, znanstvene fantastike u kojima koristi tehnike komercijalne umjetnosti. Projektorima je povećavao točke koje špricaju boju kako bi slike izgledale kao novinski strip promatran kroz povećalo. Njegov postupak je ironičan i hladno reproduktivan. (Ruhrberg, 2005.)



Slika 5. Roy Lichtenstein, *Sunrise*, 1965.

Andy Warhol je vodeća osoba u pop artu umjetnosti i jedan od najutjecajnijih umjetnika kasnog dvadesetog stoljeća. Warhol se usredotočio na površinu stvari birajući tako slike iz svijeta svakodnevnih predmeta kao što su dolarske

novčanice, limenke juhe, kutije za sapun, boce gaziranih pića. Naizmjenice mu se pripisuje ismijavanje i slavljenje vrijednosti američke srednje klase brisanjem razlika između popularne i visoke kulture. Monotonija i ponavljanje postali su znakovi prepoznavanja njegovih višeslikovnih, masovno proizvedenih slika na svilenom platnu, kao što su portreti Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Che Guevare i mnogih drugih ikona tog doba, kao i njegovi autoportreti. (Ruhrberg, 2005.)



Slika 6. Andy Warhol, *Self Portrait*, 1986.

6.1. ROY LICHTENSTEIN

Roy Lichtenstein je pionir pop art pokreta i umjetnik koji je postao planetarno slavan zahvaljujući svojim slikama nalik na goleme reprodukcije strip prizora. Svoju strast ka pop umjetnosti otkrio je 1961, kada je promatrajući omotnicu žvakaćih guma sa strip prizorom odlučio načiniti sudbonosan korak te spremio papirić u džep da bi potom od njega načinio golemu interpretaciju na pozamašnom komadu platna. (Šuvaković, 2005.)



Slika 7. Roy Lichtenstein, *Girl With Tear III*, 1977.

Šuvaković ističe Lichtensteina kao slikara koji briše granice između formalističke podjele na figurativno i apstraktno slikarstvo spajanjem ready madea i nove tehnologije slikanja. I kada prikazuju ljudsku figuru ili narativne scene, njegove su slike apstraktne. Započeo je doslovnim kopiranjem novinskih fotografija, karikatura i stripa, a doslovnost se ogleda i u kvazipoentilističkoj tehnici rješenja plohe slike. Točkastom strukturom površine slike on imitira raster točke novinske fotografije. Njegov je postupak istovremeno hladno reproduktivan i parodijski, a radovi privlače banalnošću, jednostavnošću te smiješnim porukama s isječaka stripova. Njegova djela mogu biti jednostavna i plitka, ali i višeslojna, višeznačna i mogu sadržavati vrlo snažne, često skrivene poruke koje na prvi pogled mogu biti teške za shvatiti. (Šuvaković, 2005.)

S obzirom na to da proizlaze u prvom redu iz malih slika: stripova i loše crtanih te jeftinih reklamnih slika, Lichtensteinova djela kad se reproduciraju gube puno više nego djela drugih umjetnika, ne samo zato što izgleda kao da je veličina jedino što je umjetnik izmijenio u odnosu na original već i zato što su apstraktna upotreba boje i prostora, kao i neposredni efekat, drastično smanjeni, a često i potpuno nevidljivi na smanjenim crno-bijelim ilustracijama. Lichtensteinova

umjetnost je također teška za razumijevanje i zato jer su njegov humor i upotreba predstava neočekivano suptilni s obzirom na bučno sredstvo izražavanja; s vremena na vrijeme to je „humor trenutka“, koji se zasniva na aluzijama na prijatelje ili neka druga platna. Primjer za to su četiri njegova identična portreta čovjeka koji se smije, a od kojih svaki nosi drugačiji naslov: *Portret Ivana Karpa*, *Portret Allana Kaprowa*, itd. Ili pak njegova *Velika slika* iz 1965., izrađena u velikim grubim potezima kao parodija na akcijsko slikarstvo. (https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_C%C3%A9zanne)



Slika 8. Roy Lichtenstein, *Little Big Painting*, 1965.

Pop artisti su u svoja djela, odnosno u sve čega bi se uhvatili, uvijek unosili nekakav prepredeni, ali istančani smisao za humor. Često su interpretirali ostvarenja drugih slavni umjetnika s velikom dozom duhovitosti i inteligencije. Toga se nije libio ni Roy Lichtenstein: njegove interpretacije Van Gogha, Picassa, Matissea i drugih slikara odišu originalnošću i dinamičnošću. Poznata su Lichtensteinova platna na kojima parodijski interpretira čuvena remek djela moderne umjetnosti, kao što su Cézanneov *Čovjek sa prekrštenim rukama*, Picassova *Žena sa cvjetnim šeširom*, na kojoj primjerice parodira kubistički stil. Još veći ekstrem predstavlja *Portret gospođe Cezanne* iz 1962, rađen prema objavljenom dijagramu likovnog kritičara Erle Lorana, koji je opet rađen prema Cézanneovom platnu istoimenog naziva iz 1887, gdje je Lichtenstein gotovo

prekopiravši Loranov dijagram otišao dalje nego što je Duchamp otišao „ukrašavajući“ Mona Lizu.

(https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_C%C3%A9zanne)

Na jednoj komičnoj slici iz 1961. časnik u odori „misli“: „Trebam podnijeti izvještaj izvjesnom g. Bellamyju. Kakav li je to čovjek?“ Jedno mračno lice pod šljemom bulji s drugog platna i kaže: „Što? Zašto to pitate? Što vi znate o aparatu za umnožavanje moga lika?“ Većina pop artista povremeno je ubacivala ovakve gegove i zabavne komentare u svoja djela, ali šala nikada nije kod njih glavna stvar, kao što nije ni kod Lichtensteina. Možemo se samo nadati da je većina njihove publike kadra uživati u ovim trenucima, a da ne bude potištena strašnom mogućnošću da ono smiješno možda i nije umjetnost. Mnogi su vjerojatno imali isto osjećanje kao i američki likovni kritičar i povijesničar Leo Steinberg kada su se početkom 1962. prvi put našli pred platnima nalik na stripove. „Lichtensteinovom djelu“, kaže Steinberg, „prisustvo motiva tako je intenzivno da nisam uspio osjetiti ništa od onoga što bi mogao biti slikarski kvalitet.“ Lichtensteina u stripovima uzbuđuje „duboko emocionalan sadržaj“ ljubavi, mržnje ili rata tretiran na jedan bezličan način, gdje je pikturna struktura važnija od emocionalne. Onima koji se žale na nedostatak „transformacije“ Lichtenstein je odgovorio: „Umjetnost ništa ne transformira, ona jednostavno formira. Umjetnici nikada ne rade s modelom, već sa slikom. U jednom tiskanom stripu ili knjizi predstave imaju svoje oblike, ali tu nije učinjen napor da se one intenzivno ujedine. Prema tome, namjera je različita: tu se teži opisivanju, a ja težim ujedinjavanju“. Sinteza je u stvari ključ za njegovo djelo. On izostavlja detalje koji odvrćaju pažnju, linije, figure ili riječi koje narušavaju formu u njegovim izvorima te predstavlja tu formu, preinačenu, u njenoj izvornoj jasnoći. Od jedne zbrkane i opširne priče on pravi jasan i precizan umjetnički oblik, u kome je poruka tako nametljiva da čovjek trenutno može osjetiti njen humor ili užas i da je isto tako brzo zaboravi. Za umjetnike koji se profesionalno bave stripom stilizacija je skraćena, a ne sredstvo za apstrakciju; tamo gdje oni interpretiraju prirodno stanje putem stenografije, da bi to prirodno stanje učinili lakše čitljivim, Lichtenstein uopćava, svodi i pojednostavljuje. (Janson, 2003.)



Slika 9. Roy Lichtenstein, *Figures with sunset*, 1978.

Prema Ruherbergu, Lichtensteinovo je slikarstvo najkasnije od sedamdesetih godina umjetnost o umjetnosti (en. *art about art*), umjetnost za znalce i za umjetnike, a sam Lichtenstein najstariji i poslije Warhola najutjecajniji među umjetnicima pop arta. Monumentalizacijom stripa, herojima trivijalnih priča podao je umjetničku kvalitetu kombinacijom fascinacije i ironije. Njegova prva pop art slika imala je, kao i sve ostale, neobičan naslov: „*Look Mickey, I've Hooked a Big One*“ (Pogledaj Mickey, uhvatih jednu veliku!!) (Ruhrberg, 2005.)



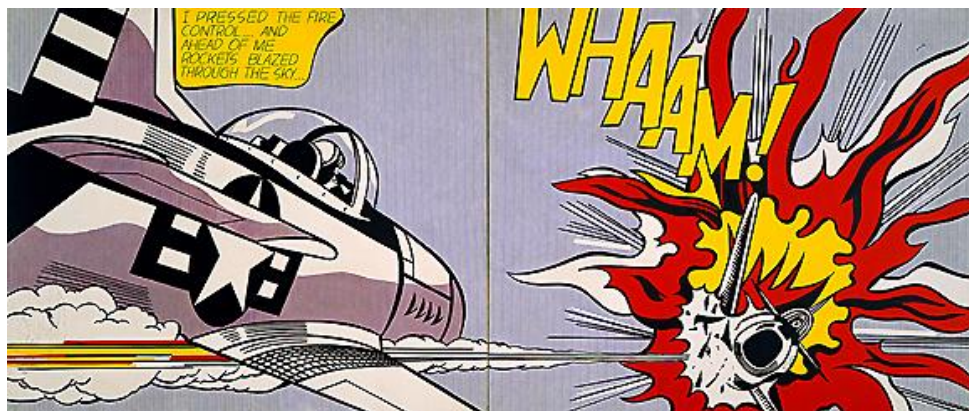
Slika 10. Roy Lichtenstein, *Look Mickey*, 1961.

Lichtensteinovim pop art kompozicijama dominirale su djevojke, 1963. naslikao je sliku „*Drowning girl*“ (Djevojka pred utapanjem) koja je mnogim njegovim štovateljima ostala u pamćenju zbog izrazitog teksta smještenog u klasični strip balončić: “Briga me! Radije ću potonuti, negoli zavikati Bradu da mi pomogne!”. Također i rat: na slici „*Whaam*“ u balončiću s tekстом piše: „Pritisnuo sam lansirno dugme... i ispred mene su rakete zablještile nebom...“.

(<http://www.roylichtenstein.com/chronology.jsp>)



Slika 11. Roy Lichtenstein, *Drowning Girl*, 1963.



Slika 12. Roy Lichtenstein, *Whaam*, 1963.

Stvaranje stripovskog ugođaja na golemom platnu Bey Dayevim rasterskim točkicama (en.*halftone*) dočaravao je na sljedeći način: prislonio bi metalnu

šablonu na platno, potom je premazao valjkom boje i trljao četkicom za zube. Reprodukcije njegovih djela u katalogima i umjetničkim knjigama bi tako izgubile na čari izvornika jer bi izgledale kao pravi pravcati novinski strip-osnovni elementi njegovog slikanja, točkice, pri smanjivanju na knjiški format postajale bi sitne i ne bi se razlikovale od rastera iz običnog, nedjeljnog stripa. (<http://www.roylichtenstein.com/chronology.jsp>)

Nisu se svi kritičari složili s izjavom da je Lichtensteinovo slikanje umjetnost. Brian O. Doherty je tako 1963. godine u *The New York Timesu* Lichtensteina proglasio „jednim od najgorih umjetnika u Americi“, koji je „energičan u proizvodnji smeća na temu smeća“. Ipak, kritike su vremenom postajale kudikamo blaže. Dok se glavna kritičarska imena isprva nisu zanimala za njegov rad, kolekcionari jesu, i to zbilja nevjerojatno. Lichtensteinova prva samostalna izložba pop art slika u Leo Castelli galeriji 1962. godine rasprodala se prije negoli se službeno otvorila. Lichtenstein postaje sve popularniji. Todd Brewster je 1986. napisao za *Life magazin* da je Lichtenstein „uvijek bio najpromišljeniji pop umjetnik... koji je imao najviše toga za reći. Te goleme strip kompozicije možda jesu uznemiravale kritiku, ali kolekcionari, umorni ukočenosti apstraktnog ekspresionizma, bili su spremni za nekakav, makar i stripovski spas. Zašto ne bi i strip bio dostojna umjetnost?“

(<http://www.roylichtenstein.com/chronology.jsp>)

I sam bi Lichtenstein katkada znatiželjnicima rastumačio svoje nedoumice i svoj životni izbor: „Kada sam i ja ponekad promatrao svoja ostvarenja, uistinu bih u sebi osjetio vrijeđanje vlastitog osjećaja za dobar ukus. Ta su djela, bez ikakve sumnje, suprotna svemu onome što je itko ikada naučavao o umjetničkom stilu, srži i drugim pitanjima“, povjerio se u jednom intervjuu s kritičarem Johnom Gruenom. „Ali“, nadodao je, „jednom kad sam naslikao sve te slike, nisam više mogao poći drugim putem. I zbilja nisam razmišljao hoće li one nekoga zanimati, uopće nisam mario. Ta dimenzija mi zaista nije bila važna. Ono što je bilo važno jest stvarati.“ U intervjuu *ARTnews-u* 1963. Lichtenstein je izjavio: „Teško je pronaći sliku koja bi bila toliko nedostojna da se objesi na zid -jer, svatko voli vješati zbilja svašta na svoje zidove... Jedina stvar koju je svatko

prezirao bila je komercijalna umjetnost; no, čini se, mnogi niti nju nisu dovoljno mrzili“. (<http://www.roylichtenstein.com/chronology.jsp>)

Lichtensteinova izjava: „Što je moje djelo bliže originalu, to je više prijeteći i kritički njegov sadržaj.“, navodi nas na zaključak kako upravo ta blizina „originala“ i Lichtensteina izaziva napetost i dramatičnost u njegovim djelima. O problemu „transformacije“ govori se mnogo češće u vezi s Lichtensteinom nego s Warholom, možda i stoga što Warholovo djelo tako definitivno odbacuje angažiranost da mora primiti kao svršen čin (en. *fait accompli*), dok je Lichtensteinovo još „umjetnost“, pa utoliko više razdražuje. (<http://www.roylichtenstein.com/chronology.jsp>)

6.2. ANDY WARHOL

Sa šest godina Warhol se počinje zanimati za svijet drukčiji od onoga koji je vidio u svom domu i u svojoj siromašnoj gradskoj četvrti. Njega zanimaju filmske zvijezde pa skuplja njihove fotografije. U dobi od osam godina doživljava prvi slom živaca. Dok se oporavlja izrađuje lutke, a obitelj mu čita stripove. Ljubav prema Dicku Tracyju datira iz toga doba. S četrnaest godina Warhol osjeća i zna da je umjetnost jedino područje kojemu se želi posvetiti. Pohđa tečajeve na Carnegie Institute of Technology u Pittsburghu. Te će tečajeve nastaviti uz redovito školovanje, a 1949. će diplomirati. Iste godine stiže u New York i odmah se svom žestinom nastoji ubaciti u umjetničku sredinu grada. To isprva znači rad na oglasima, reklamama u novinama, a zatim i na uređenjima izloga. Taj posao Warhol shvaća posve ozbiljno i u to doba mijenja svoje prezime - od Warhola postaje Warhol. Stepenicu po stepenicu s velikom upornošću Warhol gradi svoju karijeru. Dugo i strpljivo. Prisutan je svugdje i želi upoznati svakoga. Dekoraterski rad dopunjuje pomalo apsurdnim stvarima: izrađuje neobične modele cipela koje ukrašava zlatnim listićima u obliku cvijeća. U drugoj polovici pedesetih godina dvadesetoga stoljeća javlja se i na zajedničkim izložbama, ali bez stvarnog uspjeha. U New Yorku je radio i kao ilustrator u nekoliko novina: *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *The New Yorker*, *Glamour*). Njegov prvi članak koji je napisao za list *Glamour* nosio je proročki

naziv: *Uspjeh je posao u New Yorku* (*Success is a Job in New York*).
(<http://www.biography.com/people/andy-warhol-9523875#artistic-career>)

Prema Šuvakoviću, Warholov rad možemo podijeliti na nekoliko faza:

1. rad s ikoničkim znakom masovne kulture kao što je filmska zvijezda, primjerice: *Marilyn Monroe* (ulje na platnu iz 1962.) je serija od 25 identičnih glumičinih portreta u rasteru,
2. rad koji koristi simbole potrošačkog društva, primjerice: *Brillo kutije* (serigrafija na drvu iz 1964.) je asamblaž i pseudo ready made, napravljen od drvenih kutija identičnog oblika koje izgledaju kao kartonske kutije deterdženta
3. rad koji koristi simbole američkog društvenog sistema; serija radova na temu *smrt i nesreća*, primjerice: *Električna stolica* (serigrafija na platnu iz 1965) je dokumentarna fotografija električne stolice kao simbola u rasponu od mitologije kriminala do brze, industrijske smrti. (Šuvaković, 2005.)

Janson ne radi ovakvu podjelu, ali nadodaje kako je Warhol izvrsno razumio način na koji mediji oblikuju naš pogled na ljude i događaje pa tako slika električne stolice prekrivene svilenim zastorom i slikama mučnih prometnih nesreća dokazuje kako su masovni mediji sveli umiranje na banalan prizor. Zapravo je, kao stručnjak u manipuliranju medijima, projicirao javnu ličnost koja je pokušala sakriti svoj pravi karakter. (Janson, 2003.)



Slika 13. Andy Warhol, *Campbell's Soup Can*, 1962.

Warhol 1963. nabavlja šesnaestmilimetarsku kameru pa su tako počeli nastajati filmovi (*Chelsea Girls*, *Empire and Blow Job*) koji su trajali satima, realno su vrijeme nastojali prenijeti na medij i realne priče, realne događaje realnih ličnosti, mahom osobenjaka koji su poput vojske slijedili Warholovu misiju. (Ruhrberg, 2005.)

Ubrzo otkriva ideju neselektivnosti na primjeru limenke s Campbellovom juhom, koju doživljava čudesnom u svojoj banalnosti. Crta je i slika, zatim otiskuje uz pomoć sitotiska u vrlo velikom broju. Vodio se principom - mnogo je lijepo, jako mnogo je jako lijepo. Ideju neselektivnosti Warhol nije primjenjivao samo kada je bila riječ o sadržaju njegovih djela. Shvatio je da ne postoji jedan medij kojim se može izraziti. Sve je dopušteno i to treba iskoristiti. Neselektivnost je vrhunska norma Warholove filozofije života kao i njegove umjetnosti: „Ne budi selektivan, jer sve može biti lijepo“ postaje jedno od njegovih osnovnih načela. Kada bi Warhol uzeo neku sličicu: dolara, Coca Cole, Marilyn Monroe, Liz Taylor, električnu stolicu, uzeo bi bez želje da bude selektivan i umnožio stotine i stotine puta. Tim izdvajanjem sličice su prestale biti obične i banalne i to zato što su običnost i banalnost potencirale do krajnje radikalnosti. I upravo je dizanjem mjere običnosti na tron vrhunske vrijednosti ono po čemu je Warhol bio jedinstven. Otkrivši tu moć, taj je umjetnik cijeli svoj život podredio toj spoznaji. Uzimao je ne samo one slike koji su se oštro usjekle u pamćenje ljudi -

zaštitne znakove jedne civilizacije, nego je isto tako i anonimne pojedince pretvarao u slavne zvijezde. (Ruhrberg, 2005.)



Slika 14. Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1962.

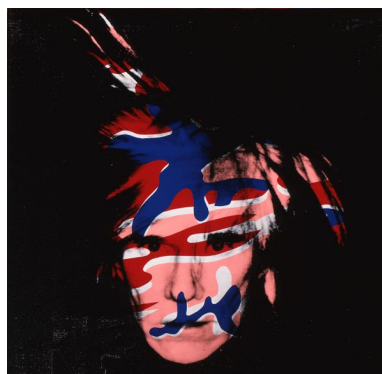
Warholu su se divili, dobivao je nagrade za ilustracije i imao iznimno poseban crtački stil. Od ranih šezdesetih Warhol je prestao obogaćivati komercijalne radove oblicima i formulama „visokih umjetničkih formi“, već je suprotno tome, u čistu umjetnost umiješao vizualno grube slike masovnih reklama. Stripovi, etikete na bocama i limenkama, masovno producirane fotografije postale su osnova njegovih umjetničkih kreacija. Ranije je svoje luksuzne proizvode zaodijevao glamurom koji su postizali samo iznimnu skupoću, a sada se okrenuo proizvodima masovne potrošnje na američkom tržištu. (<http://www.biography.com/people/andy-warhol-9523875#artistic-career>)

Na prvi pogled čini se kao da su njegove slike načinjene šablonom, no Warhol se služio kistom. Iako se slikarski ograničio na nekoliko čistih, nemiješanih boja te ih je nanosio vrlo obilno, tragovi njegovih poteza su jasni. Njegove prve prave pop art slike bile su postavljene kao pozadina u izlogu trgovine Bonwit Teller, no žig komercijalnosti neutralizirao je svaki moguće ekspozivni učinak tog izloga na tadašnju umjetničku scenu. Slike koje je napravio 1962. godine gotovo su u potpunosti definirale njegov umjetnički repertoar: Campbellove juhe u limenci, boce kečapa Heinz i dolarske novčanice, poklopci Coca Cole, portreti filmskih zvijezda kao što su Marilyn Monroe, Ginger Rogers i Hedy Lamarr. (<http://www.biography.com/people/andy-warhol-9523875#artistic-career>)



Slika 15. Andy Warhol, *Hedy Lamarr*, 1966.

Nešto prije svoje smrti 1987. godine, napravio je skup gigantskih autoportreta koji su bili prekriveni vojnim uzorkom svijetlih boja. Autoportret, koji tradicionalno u povijesti zapadne umjetnosti predstavlja subjekta koji sebe najviše otkriva, u Warholovim rukama okrenut je protiv samog sebe. U njegovim autoportretima, on istovremeno pruža i odbija identitet, koristeći kamuflažu da bi stvorio sliku vlastitog samozatvaranja (en. *self-closeting*), odgovarajući totem za čovjeka koji je stvorio robnu marku iz odbijanja da javno govori i sigurno se smijao kada je postao najviše citirani umjetnik u svijetu. (<http://www.biography.com/people/andy-warhol-9523875#artistic-career>)



Slika 16. Andy Warhol, *Autoportret*, 1986.

7. BRITANSKI POP ART

Najvažniji predstavnici britanskog pop arta su Richard Hamilton, Peter Blake, Roland B. Kitaj, David Hockney i Peter Phillips. Britanski pop art se počeo razvijati kad i američki (od 1953. do 1958.), a bavi se tehnološkim temama i idealima tehno umjetnosti pa je tako primjerice Richard Hamilton 1955. organizirao izložbu *Man, Machine and Motion*. Prema Šuvakoviću, tijekom šezdesetih jak je utjecaj američkog pop arta, iako je za britanski pop art karakteristična ekspresivno-kritička nota koja nije postojala kod američkih slikara. (Šuvaković, 2005.) Ruhrberg pak navodi kako je britanska inačica pop arta nastajala bez američkog utjecaja, njezina djela sadrže kritiku, ali istodobno drže distancu. Tematiku pronalazi u simbolima potrošačkog društva od Mickeya Mousa do kulta pakiranja, od kina do romana znanstvene fantastike, a uzore u Duchampu i njegovim idejama koje su prenosili Paolozzi i Hamilton. Iako je s jedne strane u Britaniji vladalo oduševljenje američkim bezbrižnim načinom života, sve se više javljala sumnja u isti. Primjerice na već spomenutoj slici Richarda Hamiltona *Što to današnje stanove čini toliko drugačijima, toliko privlačnima?* sa statusnim simbolima svjetskog blagostanja uočavamo ironičan odmak umjetnika od teme koju prikazuje. S vremenom njegova kritika postaje sve izraženija, a odnosi se na negativnu stranu Londona, masovno društvo i njegove idole od filmskih zvijezda do astronauta, kao na slici *Moja Marilyn* iz 1964. na kojoj Hamilton suosjeća sa sudbinom zvijezde, te na reklame, kao na slici *Meki ružičasti krajolik* iz 1972. gdje izražava stav besmisla, stavljajući u prvi plan toaletni papir u pejzažu. (Ruhrberg, 2005.)

7.1. PETER BLAKE

Kao ključno djelo britanskog pop arta Ruhrberg navodi *Na balkonu* iz 1955/57. Petera Blakea, koje prikazuje četvero djece okružene predmetima visoke i trivijalne kulture te postavlja pitanje o njihovom položaju pri suočavanju s fenomenom masovnosti i reproduktivnosti. Bitno je istaknuti kako Blake prilikom slikanja imitira kolaž zbog čega ga se smatra prvim umjetnikom pop arta, a koji je na taj način prikazivao i idole svoga vremena, dakle, omiljene idole publike i prezentira ih tako ozbiljno i vjerno da izgledaju tužno i humoristično.

Spajajući tradicionalne tehnike sa suvremenim temama približava umjetnost široj publici, narodu te stvara novi vid „narodne umjetnosti“. (Ruhrberg, 2005.)



Slika 17. Peter Blake, *The Beatles*, 1962.

7.2. RONALD BROOKS KITAJ

Iako samoga sebe ne smatra pop art umjetnikom, Ronald Brooks Kitaj ubraja se u ovu skupinu zahvaljujući tehnici kolaža kojom radi, korištenjem nepovezanih okomitih ili vodoravnih nizova na slici te kombiniranjem slike i natpisa, ali isto tako čini odmak nepristupačnošću, težinom, brojnim aluzijama i skrivenim znakovima. Kitaj je za razliku od ostalih britanskih umjetnika bio povezan s američkim akcijskim slikarstvom i djelom Rauschenberga i Johnsa te slikao na granici pop arta i akcijskog slikarstva. Njegova se djela ne oslanjaju na masovne medije, već svoje izvorište imaju u povijesti, primjerice: *Ubojstva Rose Luxemburg* iz 1950, *Isak Babelj jaše s Budjouounyjem* iz 1962, *Austrijsko-mađarska pješadija* iz 1961, stoga ova djela ne možemo razumijeti bez poznavanja povijesnih činjenica. (Ruhrberg, 2005.)

7.3. DAVID HOCKNEY

Rad Ronalda B. Kitaja utjecao je na rani rad umjetnika Davida Hockneya, koji je za razliku od Kitaja bio tradicionalist, povezivao slikarstvo i pismo, a ponajviše su ga zabavljale igre bojama u najrazličitijim tehnikama u kombinaciji s bjelinom platna, što ne čudi, budući da na Hockneya snažno utječe sinestezija.¹⁰ Šezdesetih godina njegovo slikarstvo karakterizira neopterećenost i sloboda, primjerice na slici *Čovjek razmišlja* iz 1961. prikazana su dva lika iznad čijih glava se nalazi balončić s tekstom „nas dvojica u zagrljaju“, a koja svjedoči o Hockneyevoj homoseksualnoj orijentaciji; a tu su još i *Mi, dva dečka odana jedan drugome* iz 1961., *Muškarac pod tušem na Beverly Hillsu* iz 1964., *Peter izlazi iz Nickijevog bazena* iz 1966. koje prikazuju kalifornijsko visoko društvo i homoseksualni milje. Blaga, tipično anglosaksonska sveprisutna ironija sačuvala je njegovo djelo od plitkog izraza, a djela nastala u kasnijem razdoblju mnogo su slabije kvalitete. (Ruhrberg, 2005.)

7.4. ALLEN JONES

Rad Allena Jonesa pod utjecajem je apstraktnog ekspresionizma Willema de Kooninga i njegovog slobodnog odnosa prema obliku i boji pa se tako odlikuje bojom koja ima svojstvo oblika. Učestala tematika Jonesovih radova su dugonoge i prsate žene kao seks-simboli, primjer je *Idealna partnerica* iz 1966. Materijal njegovih prvih slika potječe iz najbezzvrednijih ženskih časopisa prenesen preko uporabe obojenih poteza kistom po uzoru na Matissea. (Ruhrberg, 2005.)

¹⁰Sinestezija je neurološki fenomen zbog koga određene boje povezuje s glazbom
https://books.google.hr/books?id=f16wX4xzb_kC&pg=PA312&lpg=PA312&dq=david+hockney+synesthesia&source=bl&ots=ii5pBHS9qo&sig=jqshhsnn-9Uk_1R253KeWTto5tE&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj2v-7z9LHMAhUKjCwKHW8yCC4Q6AEIVzAM#v=onepage&q=david%20hockney%20synesthesia&f=false

8. NJEMAČKI POP ART

U Njemačkoj je glavni predstavnik pop arta Sigmar Polke koji se kao pripadnik postmodernog realizma u radovima često ismijavao potrošačkom društvu i poslijeratnoj politici. Razvio je tehniku mehaničke reprodukcije fotografije u kolor-točkicama (tzv. rasteri) još prije Lichtensteina; razlika je što uzima banalne fotografije iz dnevnih novina i ručno ih preslikava. Također spaja kombinacije readymade objekata i slike, kao i elemente koji izgledaju kao da su kolažirani. Volio je eksperimentirati i kritizirati, prikazuje ikone neonacizma – memento diskreditirane prošlosti, pa je 1961. s trojicom njemačkih umjetnika osnovao skupinu *Kapitalistički realizam*, njemačku inačicu pop arta. (Janson, 2003.)

9. KALIFORNIJSKI POP ART

Za razliku od ostalih autora, uz njujorški i britanski pop art, Šuvaković prikazuje razvoj pop arta i u Kaliforniji. Kalifornijski pop art nastaje ranih šezdesetih godina i također pronalazi inspiraciju u američkom načinu života u popularnoj kulturi, u holivudskom glamuru, neonskim prostorima, ali i u elementima subkulture: od erotiziranog undergrounda do mističkih utjecaja beat poezije Sjeverne Kalifornije. Vodeći predstavnici su: Billy Al Bengston, Edward Ruscha, Joe Goode, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, Jess Collins te Edward Kienholz. Glavna tehnika kojom se služe je asamblaž ili asamblaž-instalacija. (Šuvaković, 2005.) Počevši od tematiziranja reklama, preko velikih slika ikona pop arta, slikar Edward Ruscha doseže vrhunac s prikazima praznih benzinskih crpki u svojoj umjetničkoj knjizi *Dvadeset šest benzinskih postaja* iz 1963. koja se sastoji od dvadeset i šest fotografija benzinskih postaja ispod kojih se nalazi naziv mjesta i ime države u kojoj se svaka od njih nalazi, a koje je umjetnik jednostavno fotografirao na putu od svog do roditeljskog doma. (<http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>)

Ovakvom pojavom natpisa i tekstova njegove slike približavaju se konceptualnoj umjetnosti. Wayne Thiebaud na svojim slikama najčešće prikazuje masovnu proizvodnju torti, slastica, čizama, ruževa za usne, automatskog aparata s

bombonima. Jess Collins najčešće koristi medij kolaža, a teme nalazi u okultnom, alkemiji, kemiji te u muškoj ljepoti, ali se koristi i ilustracijama iz starih knjiga i komičnih stripova. Edward Kienholz, umjetnik neodadaističkog ambijentalnog rada i prethodnik estetike pop arta, poznat je po svojoj asamblaž-instalaciji *Stražnje sjedalo Dodgea-38* iz 1964. koja parodira tipičan ljubavni život mladih Amerikanaca, ukazujući na automobil kao na scenu ljubavne i erotske igre. (Šuvaković, 2005.) Umjetnik je u automobilu marke Dodge na prednje sjedalo postavio lutke koje simuliraju seksualni čin, čime stavlja fokus promatrača na lutku, a ne na automobil; posvuda po kabini razasuta je odjeća i pivske boce, a prozori na kabini zamijenjeni su ogledalima, čime promatrač dobiva voajersku ulogu. Na taj način djelo ruši granicu između „intimnog“ i „zajedničkog“, odnosno između javnog i privatnog prostora. (<http://collections.lacma.org/node/424327>) Prema Jansonu njegova se djela, poput *Državne bolnice*, odlikuju mističnosti, morbidnošću i cinizmom. Njegova izražajna sredstva mogu biti pop art, ali njihov cilj je isti kao i kod grčke tragedije: postizanje katarze, emocionalnog pročišćenja, pražnjenja i rasterećenja kod promatrača. Kao svjedok nevidljive bijede nad površinom suvremenog života, on danas nema premca u svijetu. (Janson, 2003.)



Slika 18. Edward Kienholz, *Stražnje sjedalo Dodgea-38*, 1964.

10. POP ART KAO INTERNACIONALNI STIL I NOVI REALIZAM

Iako nikad ne možemo odrediti točan datum početka nekog stila u umjetnosti, možemo primijetiti da se u otprilike isto vrijeme pojavljuje još jedan pravac uz pop art – novi realizam. Krajem 1961. i krajem 1962. u New Yorku su održane dvije značajne izložbe: *Umjetnost assemblagea* u MOMI i *Novi realisti* u galeriji Sidneya Janisa. *Umjetnost assemblagea* izložba je koja je obilježila povijest onog vida moderne umjetnosti koji podrazumijeva gomilanje raznih objekata kao službeni početak pop arta. Izložba *Novi realisti* obuhvatila je nekoliko poznatih britanskih i američkih pop umjetnika i predstavnika „francuskog novog realizma“. I jednim i drugim umjetnicima zajedničko je da se bave predmetom, za razliku od apstraktnih ekspresionista ili umjetnika informela, zajednički je interes za vidljivi, opipljivi svijet, svijet objekata i svakodnevnih zbivanja kao osnovne građe stvaralačke djelatnosti. Europljani su bili bliže tradiciji dada i nadrealizma, Britanci i Amerikanci više popularnoj kulturi i komercijalnom izrazu. (Janson, 2003.)

11. ZAKLJUČAK

Pop artisti gledaju na svijet kroz reprodukciju. Prvi pop artisti, kao i svi oni umjetnici koji su prije njih donesli nešto novo, promijenili su način na koji gledamo svijet, stvorili su umjetnost koja odbacuje dekorativnu sigurnost. Pop art je za umjetnike bio jednostavan način da počnu s osobnim, umjetničkim izrazom i da se suprostave zapadnjačkom načinu življenja u svom „novom svijetu“. Pop art nedvojbeno upućuje na pojavu brisanja granica između umjetnosti i masovnih medija. Površnost i masovnost pop artistskih uradaka odraz je slike društva u cjelini te izgubljenog pojedinca. Najbitnija karakteristika pop arta nije korištenje svakodnevnih predmeta i puko preispitivanje realnosti već to što je prihvatio reklamne konvencije kao dio komercijalne pozadine i uveo ih u umjetnost. Iako u početku potpuno neshvaćen pravac, za pop art možemo reći da je zasigurno jedan od najutjecajnijih umjetničkih pravaca uopće.

POPIS LITERATURE

1. Janson, Horst Woldemar; Janson, Anthony, Povijest umjetnosti, Varaždin : Stanek , 2003.
2. Read, Herbert Edward, Modern Painting, A Concise History, London, 1975.
3. Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef, Umjetnost 20. stoljeća, V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2005.
4. Šuvaković, Miško, Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetzky, Zagreb 2005.
5. <http://www.britannica.com/biography/Lawrence-Alloway>
6. http://www.warholstars.org/arts_mass-media_lawrence_alloway.html
7. http://galerija-luka.com/index.php?route=blog/article&article_id=5
8. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=69220>
9. <http://www.moma.org/collection/works/78805>
10. <https://bs.wikipedia.org/wiki/Enkaustika>
11. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/oldenburg/>
12. [https://hr.wikipedia.org/wiki/George_Segal_\(likovni_umjetnik\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/George_Segal_(likovni_umjetnik))
13. <http://www.moma.org/collection/artists/1547>
14. [http://www.moma.org/calendar/exhibitions/123?highcontrast=true&locale=en\)](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/123?highcontrast=true&locale=en)
15. http://www.ttf.unizg.hr/b-news/news_upload_files/2009/vijest_09-12-
16. https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_C%C3%A9zanne
17. <http://www.roylichtenstein.com/chronology.jsp>
18. <http://www.biography.com/people/andy-warhol-9523875#artistic-career>
19. <http://m.theartstory.org/movement-pop-art.htm>
20. <http://collections.lacma.org/node/424327>
21. <http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZRADI RADA

IZJAVA

Kojom ja, Jelena Jurišić, absolventica Učiteljskog fakulteta u Petrinji, odgovorno i uz moralnu i akademsku odgovornost izjavljujem da sam ovaj diplomski rad izradila potpuno samostalno uz korištenje citirane literature i uz pomoć mentora.

Jelena Jurišić

ZAHVALE:

Zahvaljujem svim profesorima Učiteljskoga fakulteta u Petrinji, a posebno svom mentoru doc. Davoru Žiliću, na strpljenju, suradnji i stručnoj pomoći.

Hvala mojoj obitelji i prijateljima na bezuvjetnoj potpori, razumijevanju i vjeri u mene.

Hvala i svim kolegama sa Fakulteta koji su mi pružali moralnu potporu i savjete tijekom izrade diplomskog rada, kao i tijekom studiranja.