

# Suvremena umjetnost kao izraz komunikacije u nastavi likovne kulture

---

**Arnold, Karlo**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2020**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:437833>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-10-20**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU  
ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI  
STUDIJ LIKOVNE KULTURE

Karlo Arnold

**SUVREMENA UMJETNOST KAO IZRAZ  
KOMUNIKACIJE U NASTAVI LIKOVNE  
KULTURE**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: doc.art. Zlatko Kozina

Osijek, 2020.

## Sažetak

Suvremena umjetnost je u današnje vrijeme integrirana u svim aspektima svakodnevnog života. Kao takvu, suvremenu umjetnost bi trebali poučavati i proučavati kao način komunikacije u svrhu izražavanja svojih i uočavanja stavova svih pripadnika društva današnjice. Prema Nastavnom planu i programu (2006.), u nastavi Likovne kulture suvremena umjetnost je slabo zastupljena, no trenutno ipak ovisi o volji učitelja i njegovim kompetencijama kako bi učenicima približio pojam suvremene umjetnosti u stvaranju radova i interpretaciji suvremenih umjetničkih djela. Kroz različite suvremene metode poučavanja, učitelj omogućuje učenicima uvid u složene aspekte suvremene umjetnosti kako bi i oni sami mogli primijeniti iste u svom radu. Uvidom u neke od značajnih smjerova suvremene umjetnosti, učenici uviđaju širinu pojma suvremene umjetnosti i njezinog ispreplitanja sa svim potkategorijama iste, što im omogućuje slobodu izražavanja kroz različite likovne tehnike.

**Ključne riječi:** suvremena umjetnost, komunikacija, kompetencije učitelja, metode poučavanja, likovne tehnike

## **Abstract**

Contemporary art is integrated in every aspect of everyday life. We should teach and study contemporary art as a form of communication so we can express and recognize our statements as well as of others. According to the Curriculum (2006), we can see lack of contemporary art examples in Art classes. That said, it's quantity depends on teacher's sufficient key competencies on which students can rely to create and interpret contemporary artwork. Using new methods of teaching, teacher allows insight into complicated aspects of contemporary art which helps students to create their own work of art. Through presenting main contemporary art forms and it's subcategories, student will be able to express themselves through variety of art techniques.

**Keywords:** contemporary art, communication, competences of teachers, teaching methods, art techniques

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

## IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Karlo Arnold, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom Suvremena umjetnost kao izraz komunikacije u nastavi likovne kulture, te mentorstvom doc.art. Zlatka Kozine rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, \_\_\_\_\_

Potpis

\_\_\_\_\_

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| 1.Uvod.....                                                          | 1  |
| 2. Prostori komunikacije u svijetu umjetnosti.....                   | 2  |
| 2.1.Prostor komunikacije između umjetničkog djela i publike.....     | 3  |
| 2.2. Prostor komunikacije između umjetnika i publike.....            | 5  |
| 3. Komunikacija učenika kroz suvremenu umjetnost.....                | 9  |
| 4. Zastupljenost suvremene umjetnosti u nastavi likovne kulture..... | 11 |
| 5. Suvremena umjetnosti u nastavi likovne kulture.....               | 13 |
| 5.1. Pop art.....                                                    | 14 |
| 5.2. Konceptualna umjetnost.....                                     | 16 |
| 5.3. Minimalizam.....                                                | 18 |
| 5.4. Kinetička umjetnost.....                                        | 21 |
| 5.5. Hiperrealizam.....                                              | 23 |
| 5.6. Performans.....                                                 | 26 |
| 5.7. Ulična umjetnost.....                                           | 31 |
| 6. Zaključak.....                                                    | 36 |
| Literatura.....                                                      | 37 |
| Prilozi.....                                                         | 39 |

## 1. UVOD

Umjetnost je izraz ljudske kreativne vještine i mašte, najčešće u vizualnom obliku kao što su slika ili skulptura. Umjetnošću izražavamo svoje osjećaje, ideje, misli, stavove, želje, ali i puno više od toga. Samim izražavanjem kroz umjetnost, umjetnički rad kao takav postaje medij komunikacije, što bi u tehničkom značenju značilo prijenos informacija. Slušanje i govor su osnove oralne komunikacije, čitanje i pisanje su osnove pismene komunikacije, a gledanje osnova vizualne komunikacije. Stoga su slušanje, čitanje i gledanje načini primanja informacija. Umjetnik zamišljenu ideju mora i realizirati. Time na umjetnost gledamo kao da je aktivnost. Prema Duh i Zupančič (2009) suvremena umjetnička praksa je komunikativna, a njezini subjekti povezani su sa životom, posebice različitim slojevima društvenog života. Onaj tko želi uspostaviti komunikaciju sa suvremenim umjetničkim djelima mora prevladati osobne granice svoje perspektive o tome što bi umjetnost trebala biti i naučiti čitati suvremene umjetničke kodove kojima suvremena umjetnost kodira svoje poruke. Istraživanje umjetničkog djela uključuje kontekst nastanka samog djela kroz opis, podatke o autoru, medij i tehniku, formalnu analizu, mjesto i vrijeme nastanka djela, uvjete (društveno-kulturni kontekst), te značenje i interpretaciju. Činjenica današnjice je da živimo u digitalnom vremenu koje je, kao takvo, u direktnoj vezi sa vizualnom kulturom i vizualnim komunikacijama. Svakome je danas potreban vizualan jezik u komunikaciji, čime se znatno, ali i učestalo, mijenjaju obrazovni programi. Na nastavnicima predmeta Likovne kulture je da objasne simbolički način razmišljanja, jer „...svaka valjana socijalna integracija zahtjeva potpun razvoj oba sustava komunikacije: verbalnog i slikovnog“ (Turković, 2006).

## 2. PROSTORI KOMUNIKACIJE U SVIJETU UMJETNOSTI

Ako nema djela, nema niti umjetnika. Ako nema umjetnika, nema djela. Bačić (2016:13) objašnjava da, s obzirom na povijesnu konstrukciju, prvo gledamo na umjetničko djelo kao *početak*, u nedostatku samog umjetnika, a na umjetnika kao *kraj*, u odsutnosti samog dijela; čime uviđa da povijest umjetnosti kreće od objektivnog, samog djela, do subjektivnosti, umjetnika.

Šuvaković (2005:594) pojam umjetnika kao subjekta umjetnosti definira kroz nekoliko teza:

1. Biološko i duhovno biće koje uzrokuje i stvara djelo, ali ostaje izvan djela.
2. Društveno određeno i egzistencijalno biće koje stvara djelo, te ga zastupa u komunikaciji drugim subjektima društva, kulture i svijeta umjetnosti.
3. Pojam subjekta je jezička hipoteza o biološkom i društvenom biću koje se iščitava iz djela svojim značenjima smislom i vrijednostima.

Kako su obje krajnosti neodvojive i ovise jedna o drugoj, mora se pronaći sredina da bi potpuno shvatili korelaciju istih, jer, kako smo naveli, bez umjetnika nema djela, ali i obrnuto. Naslućujemo da upravo ta sredina čini prostor između umjetnika i umjetničkog dijela. Takav prostor je ispunjen informacijama kojima je umjetnik ostvario svoje djelo, ideju koja komunicira tim informacijama.

Da budemo precizniji, informaciju možemo definirati kao „sadržaj koji se dobiva iz vanjskog svijeta. U trenutku kada je primalac primio i razumio poruku on je primio informaciju ili strukturu informacija. Proces komunikacije čine odašiljanje, prenošenje i prijem informacija“ (Šuvaković, 2005:615).

No, da bi komunikacija bila ostvarena, u svijetu umjetnosti, potrebna je i publika, što stvara još jedan prostor, prostor između umjetnika i publike. U takvom prostoru umjetničko djelo postaje medij komunikacije, samo središte interpretacije.

Prema Šuvakoviću (2005:282), možemo reći da je interpretacija „objašnjenje i tumačenje koje sadrži eksplicitno gledište i stav osobe koja objašnjava i tumači. Interpretacija je meta-govor i meta-jezik, po strukturalističkom shvaćanju, jer unosi sistem razumljivosti u nerazumljivo kao sistem pravila koji omogućava shvaćanje tog nerazumljivog teksta“. Prema tome, interpretacija teži biti što stabilnija i objektivnija kako bi se mogli osloniti na nju. Time uviđamo da interpretacija umjetničkog djela ne mora imati jedini i konačan odgovor, jer

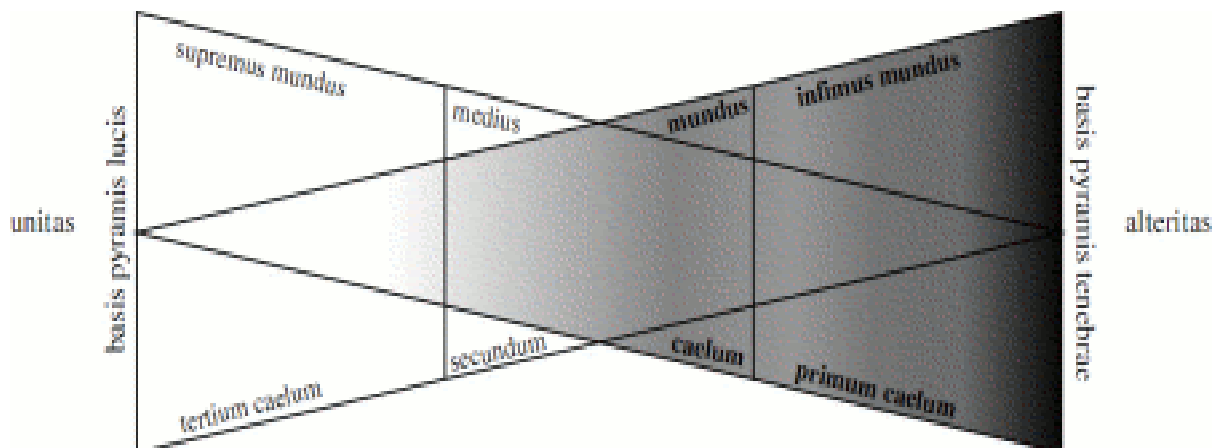


moramo uzeti u obzir da svaki interpret ne mora imati isti stav o djelu. Izuzmemo li, ipak, stav ili mišljenje o djelu, interpretacija djela biva objektivnija analizom, defragmentiranjem djela.

Zaključujemo da se komunikacija u umjetnosti događa upravo u navedenim prostorima koji su ovisni jedni o drugima, i međusobno se prožimaju u jedan svijet, svijet umjetnosti. Svaki od tih prostora čini niz misaonih akcija koji ostvaruju komunikaciju i razumijevanje koje teži biti što objektivnije i što univerzalnije.

## 2.1. Prostor komunikacije između umjetničkog djela i umjetnika

Kako smo naveli, postoji prostor, sredina, između umjetnika i djela. Kao mjerilo, alat, za traženje i tumačenje takve sredine, Bačić (2016:14) navodi predodžbu neoplatoničkih filozofa. *Figura paradigmatica*, dvije uzajamno prožimajuće piramide od kojih je jednoj baza svijetlost, a drugoj tama. Primjećujemo da vrhovi svake od piramida dodiruju baze u potpunom kontrastu. Tamni vrh dodiruje svijetlu bazu, a svijetli vrh tamnu bazu. Sve između te dvije baze je upravo ta ravnoteža, korelacija, odnos dijela i umjetnika, objektivnosti i subjektivnosti, bez obzira na redoslijed promatranja svake od krajnosti.



Slika 1 Neoplatonička *figura paradigmatica*

U umjetnosti uvijek treba tražiti baš takvu sredinu kako bi ju bili u mogućnosti interpretirati, dok smo svjesni svake od krajnosti piramide, jer se time postavlja pitanje tko osigurava veći teorijski prostor u toj sredini, samo umjetničko djelo ili obnaženi umjetnik. Umjetnik bez

djela preuzima taj prostor za sebe, dok djelo bez umjetnika ipak prepušta taj prostor promatraču (Bačić, 2016:15).

Primijetili smo da je netko morao „izmjeriti“ navedeni međuodnos, što osobu u takvom položaju postavlja u ulogu publike. Tu se gubi pristup dualističkom shvaćanju trodimenzionalnog svijeta, u ovom slučaju, umjetničkog svijeta. Ono što je mjerljivo dobiva novu, dublju dimenziju, *eter* u prostoru umjetnosti. Tako postajemo svjesni da umjetnost nije samo krajnje mjerljiva, nego da se između definiranih krajnosti nalazi cijeli, ali i složeniji, svijet interpretiranja.

Kao autoritet umjetnika nad umjetničkim djelom, moraju postojati umjetničke konvencije kojima se mogu izazvati određene reakcije publike koja promatra djelo. Većina realiziranih ideja poprima nekakav fizički oblik: film, slika ili skulptura, knjiga, ples, neko *nešto* koje se može vidjeti, čuti, držati. Čak i konceptualna umjetnost, koja treba biti sastavljena samo od ideja, poprima oblik tiposkripta, govora, fotografija ili neke njihove kombinacije. U svim tim oblicima, umjetnički doživljaj nastaje iz niza takvih konvencija na koje se umjetnik i publika mogu referirati pri razumijevanju djela (Becker, 2009:58).

Takve konvencije su unaprijed određene diktiranim materijalom koji će se koristiti ili određenim apstrakcijama i simbolima koje će se rabiti da prenesu određene emocije, zamisli ili iskustva, kao što na primjer, slikari koriste pravila perspektive da prenesu iluziju triju dimenzija, a kao takve reguliraju odnose između umjetnika i publike. Time objašnjava da umjetničko djelo može proizvesti emocionalni učinak samo zbog toga što je umjetniku i publici zajedničko poznavanje zadanih konvencija i iskustvo s njima. Takav primjer navodi Bačić (2016:33) kroz uporabu boja u umjetničkom djelu, točnije, ako boje miješamo „prema dolje“, oduzimanjem svjetlosti, dobit ćemo crnu boju. Ako boje miješamo „prema gore“, miješanje zbrajanjem svjetlosti, dobit ćemo bijelu boju. Evandjelja u Bibliji se miješaju „prema gore“, aditivno, jer preklapanje njihovih suprotnosti „...nesumnjivo vodi u božanski sjaj“ (Bačić, 2016:33). Time nastaje perspektiva, jer se tama raspoređena na slici može predstaviti kao zlo u svijetu, sklad u neskladu. Ovim primjerom se vraćamo na model međusobno prožimajućih piramida, gdje ta svjetlost svoj sjaj duguje tami, što potvrđuje bit prostora interpretacije između dvije krajnosti, upravo ta sredina, sama komplementarnost.

## 2.2. Prostor komunikacije između umjetnika i publike

Objašnjenje da bez djela nema umjetnika, a i obratno, i dalje ne prestaje biti činjenica, no uvođenjem elementa publike postaje adaptivna činjenica koja postaje potpuna. Publika postaje interpret, dolazi do komunikacije, primanja i slanja informacija, interpretiranja. Subjektivnost umjetnika postaje shvaćena, a djelo postaje doživljeno. Djelo počinje postojati ako ima i autora i publiku, jer „publike odabiru što će se dogoditi kao umjetničko djelo time što pružaju ili ustežu svoje sudjelovanje u događaju ili pozornost predmetu, te time što biraju kamo će otići“ (Becker, 2009:233). Kako smo u uvodu i naveli, publici je potrebna obuka kako bi mogla jasnije interpretirati djelo kako bi ovakvoj uzajamnosti došlo do jasnijeg i potpunijeg poimanja svijeta umjetnosti, gdje „trojstvo“ djelo-umjetnik-publika, postaju jedno, upravo svijet umjetnosti.

Bačić (2016:16) spominje izjavu povjesničara umjetnosti, Otta Pachta, koji navodi da nam se djelo ili sviđa ili ne sviđa, jer, kada nam se sviđa, sve je u redu, a kada nam se ne sviđa, djelo možemo popravljati ili promijeniti stav o njemu.

Jasno je da mijenjanjem (uljepšavanjem ili uništavanjem), takvo prvobitno djelo više ne postoji. Takav stav publike možemo prepoznati u podjeli tri sloja egzistencije danskog filozofa Kierkegaarda: estetski, etički i religiozni; gdje navodi da većina ljudi ostaje u prvom, estetskom stadiju u kojem čovjek izabire ono izvanjsko i osjetilno (Šuran, 2016:92). Kako bi promijenili stav prema djelu, potrebno je poznavati povijest umjetnosti, stoga je upravo ranije spomenuta obuka neophodna za interpretaciju, shvaćanje i doživljaj djela, kako se sama objektivnost djela ne bi promijenila, nego subjektivnost prema djelu.

Prema Braci Rotaru, možemo govoriti o tri razine interpretacije umjetničkog djela:

1. Čitanje i raspoznavanje značenjske artikulacije slike determinirane ikonološkim poljem u kojem se uspostavlja značenjska artikulacija slike, tj. razumijevanje slike kao umjetničkog djela.
2. Povijesni diskurs u kojem se stilski ili ikonološki razvoj prezentira kao samorazvoj umjetnosti kao pojma i vrijednosti, što znači da se povijest umjetnosti ponaša kao praksa pripovijedanja o umjetničkim djelima ili skupovima umjetničkih djela.
3. Diskurs umjetničke kritike koja postulira mjerila govora i prosudbe o umjetnosti.

(Šuvaković, 2005:282).

Becker (2009:233) ipak navodi da publika pripada među najnestalnije sudionike svjetova umjetnosti, koji bilo kojem djelu posvećuju manje vremena nego ostali sudionici tog svijeta, ali i odabiru što će postati umjetničko djelo, time što pružaju ili ustežu svoje sudjelovanje kroz pozornost predmetu, odnosno umjetničkom djelu. Takav stav publici pridaje posebnu važnost, jer djelo poprima samo one karakteristike koje publika opaža, točnije, ono što publike znaju unutar svog iskustva čini djelo, barem privremeno. Publika treba naučiti i primijeniti „tehnike za onaj rad koji kane obaviti, u ovom slučaju, interpretaciju, prosudbu ili kritiku umjetničkog djela“ (Becker, 2009:35). U nedostatku obuke, publika ostaje pri prvotnim doživljajima, to jest, sviđa li im se ili ne sviđa umjetnički rad. Tu dolazi do opasnosti, do površne prosudbe o djelu i umjetniku, kako navodi Becker (2009:51), čovjek postaje sklon suditi umjetniku na osnovu djela ne znajući zaslužuje li vrijednost djela takav sud, niti vrijednost njegovog autora.

Postavljaju se pitanja da li je umjetnik zaista stvorio upravo to djelo, da li se itko drugi uplitao u taj rad te da li ono što je umjetnik kanio i stvorio, nije ono što mi vidimo. Bačić (2016:85) hrabrije odgovara na pitanje umjetnikove nakane i interpretacije promatrača, upućujući na prostor između autora i interpreta koji se širi gdje potraga za autorom kroz njegovo djelo postaje metodološki obrnuta perspektiva. Nadovezujemo se na problem prosudbe publike o djelu i umjetniku, pri čemu publici postaje bitna autentičnost i stabilnost postojanja rada, kako bi prosudili vrijednost i djela i umjetnika, što ipak postaje korak dalje od toga da li im se rad samo sviđa ili ne sviđa.

Ljudi očekuju od umjetnika poseban dar ili senzibilitet, a njegove umjetničke aktivnosti smatraju ključnima i nužnima za nastanak umjetničkog djela, dok im ostale aktivnosti, vještine, djeluju kao zanat koji i nije tako poseban i rijedak. Ljude koji obavljaju takve ostale vještine definiraju kao pomoćno osoblje, rezervirajući termin „umjetnik“ za one koji izvode sržne aktivnosti (Becker, 2009:47). Stoga publika mora prihvatiti promjenjivost standarda unutar prostranog svijeta umjetnosti. Time Koons postaje konceptualni umjetnik koji ostvaruje svoju ideju indirektno, te tako ostvaruje uzajamnu komunikaciju s publikom, što bi neupućenom promatraču djelovalo potpuno neiskreno.

Kao primjer možemo navesti skulpturu glazbenice Lady Gage. Kako znamo, Koons samostalno ne izrađuje monumentalne skulpture, nego za njega rade asistenti, što naizgled, iz kuta promatranja neupućene publike, uzdrmava tu autentičnost i stabilnost umjetničkog djela.



**Slika 2 Asistenti Jeffa Koonsa u izradi skulpture glazbenice Lady Gage**

Već smo shvatili da se svijet umjetnosti ponaša poput institucije u kojoj je potrebna publika upoznata s ranije navedenim konvencijama umjetnika, stoga uviđamo da moraju postojati i standardi umjetnosti kako bi došlo do komunikacije unutar svijeta umjetnosti, odnosno, kako bi sama umjetnost imala standarde na osnovu kojih bi se publika mogla osloniti na vjerodostojnost objekta i subjekta. Takva je vjerodostojnost često nestabilna jer publiku zanima da li je moguće da sve može biti umjetnost.

Becker (2009:177) kao primjer predlaže „Fontanu“, pisoara kojeg je Duchamp izložio kao umjetničko djelo, te navodi da moraju postojati uvjeti koji trebaju zadovoljiti, kako autor, tako i stvar koja je imenovana. Tako se širi pojam umjetnosti pojavom *readymade* umjetničkih djela. Predmet uzet iz svijeta stvari, postavljen u izložbeni prostor i njegovim proglašavanjem umjetničkim radom, negira sve ono što je ranije bilo uvriježeno kao umjetničko stvaralaštvo. Ovim činom se radikalno mijenja uloga umjetnika, pri čemu umjetnik ne stvara samo nova djela, nego postaje promatrač koji mijenja odnose stvari u svijetu, te imenuje i preimenuje stvari. Kroz Duchampov *readymade*, umjetničko djelo postaje dematerijalizirano i prevedeno u koncept, kontekst i ideju, te se više ne doživljava kao vizualni fenomen (Rukavina, 2019).



**Slika 3 Marcel Duchamp, „Fontana“, 1917.**

Standardi moraju postojati, u suprotnom, postojala bi opasnost krajnjeg relativizma, što bi stavilo umjetnost na upitno mjesto općeg postojanja. No, postavljanjem uvjeta dolazi do ograničenja koji ovise o prethodnom konsenzusu, dogovoru oko uvjeta što može biti umjetnost. Stvaranje novih konsenzusa ovisi o većinskim i razumnim prosudbama samih djelatnika svijeta umjetnosti kako bi opstao neprekidan tok komunikacije unutar same institucije, ne isključujući niti jednog od sudionika. Shvaćamo da je razumljiva neophodna obuka promatrača, publike, konzumenta umjetnosti, (u ovom slučaju učenika), kao interpreta iste, odnosno, „...ljudi moraju naučiti tehnike karakteristične za onaj rad koji kane obaviti, bilo to stvaranje ideja, izvođenje, neka od mnogo pomoćnih aktivnosti, ili prosudba, odziv i kritika“ (Becker, 2009:35).

### 3. KOMUNIKACIJA UČENIKA KROZ SUVREMENU UMJETNOST

U likovnom odgoju i obrazovanju, nezaobilazan je doživljaj ili susret učenika s umjetničkim djelom. Kroz susret s umjetničkim djelom, učenici mogu shvatiti da postoje i druge vrste komunikacije, osim jezične, komunikacija koja se ostvaruje kroz pismeno i usmeno izražavanje. U likovnoj kulturi komuniciramo vizualnim jezikom, što bi nam trebalo biti prioritet s obzirom na vrijeme u kojem živimo i koje se putem medija na sliku i vizualne komunikacije. Kao dio razvojnog procesa djeteta kroz jezik umjetnosti izražava i odražava svoja shvaćanja, propituje i traga za odgovorima, što formira njegovu svijest i njegove osjećaje te omogućuje dublju uključenost u procese koji oslobađaju nebrojene mogućnosti čovjekova stvaralaštva. Umjetnost proširuje djetetove horizonte, te ga otvara za komunikaciju u odnosu na svijet ljepote i svijet spoznaje, što ga potiče za prepoznavanje i odgonetavanje značenja i bolju komunikaciju. Vizualno stvaralaštvo može u djeci pokrenuti odgovorno življenje ne samo estetskih nego i moralnih i spoznajnih vrijednosti (Radovan-Burja, 2011.)

Prema Radovan-Burja (2011), Pavao Vuk-Pavlović posebno naglašava komunikativnu funkciju umjetnosti, jer kod čovjeka iz nagona za priopćavanjem, raste potreba komunikacije. Stoga je važno djetetu omogućiti načine i metode koje će poticati dijete da traži i vrši aktivnosti koje ga ujedno odgajaju i ispunjavaju jednu od ključnih ljudskih potreba i značajki, a to je potreba za komunikacijom.

Činjenica je da je likovno-umjetničko djelo medij komunikacije u nastavi Likovne kulture, odnosno svaki umjetnički rad je oblik komunikacije. Suštinu umjetničkog rada čini izražavanje značenja i njegovo prenošenje u taj rad koji u konačnici izražava emocije, iskustvo, shvaćanje i znanje koje netko ima potrebu izraziti, pri čemu nastavnik Likovne kulture treba pomoći učeniku da korištenjem likovnih elemenata nauči prenijeti poruku, služeći se različitim tehnikama, materijalima, principima, znakovima i simbolima. Uz takav pristup, nastavnik se mora koncentrirati na proces poučavanja u kojem potiče učenika na izražavanje i ostvarenje finalnog rada (Turković, 2013).

Remm (2012) navodi četiri metode poučavanja suvremene umjetnosti koje jezgrovito i sažeto opisuju pristup umjetničkim djelima u nastavi Likovne kulture, a to su:

1. *Interdisciplinarnost*: nastavniku je kroz poučavanje suvremene umjetnosti omogućeno pronaći poveznicu između umjetnosti i ostalih tema, te poticati raspravu o bitnim

temama u današnjem društvu kako bi učenici razumjeli, ne samo suvremenu umjetnost, nego i izrazili stav o politici i kulturi u kojoj žive.

2. *Interakcija i sudjelovanje*: kako je velik dio suvremene umjetnosti interaktivan, publika je aktivan dio umjetničkog djela. Sudjelovanje učenika kao aktera u djelu briše ustaljenu sliku publike kao pasivnih promatrača.
3. *Interpretacija*: učenici postaju aktivni sudionici u analizi djela, ali i u stvaranju djela neopterećenog estetskim preferencijama učenika.
4. *Sinteza novih medija*: upotreba novih tehnologija stvara nove mogućnosti, te se može upotrijebiti kao alat za izražavanje bilo kojeg oblika suvremene umjetnosti.

U komunikaciji djeteta s umjetničkim djelom potreban je posrednik, to jest učitelj ili nastavnik koji pritom potiče i koristi raznolikost metoda kako bi uspostavio komunikaciju učenika sa predloženim umjetničkim djelima. Svakako moramo uzeti u obzir da se vizualna komunikacija ipak prevodi verbalnim jezikom kroz analizu i pojašnjenje umjetničkog rada iz razloga da bi vizualno mišljenje učenika bilo široko shvaćeno.



## 4. ZASTUPLJENOST SUVREMENE UMJETNOSTI U NASTAVI LIKOVNE KULTURE

Nastavni plan i program jasno daje smjernice kojima se učitelji trebaju voditi pri izobrazbi učenika na nastavi Likovne kulture. Cilj nastave likovne kulture je razvijanje vizualne percepcije učenika kroz likovno stvaralaštvo. Rješavanjem likovnih problema, učenici razvijaju sposobnosti praktičnoga oblikovanja i donošenja estetskih prosudba i oblika kako bi oblikovali likovni govor. Cilj nastave likovne kulture razlaže se u tri temeljne zadaće, pri kojima učenik treba steći:

### 1. *Sposobnosti:*

Učenici će steći sposobnosti koje su potrebne za usmjereno likovno opažanje, razumijevanje i primjenu likovnih tehnika i sredstava, samostalni i suradnički rad, komunikaciju i vizualno mišljenje, te estetsku prosudbu likovnog rada

### 2. *Znanja:*

Učenici će steći znanje i razumijevanje likovnih pojmova i sadržaja iz nastavnih tema, poznavanje i razumijevanje umjetničkih područja slikarstva, kiparstva, arhitekture, primjenjene umjetnosti, dizajna i novih medija koje će upotrebljavati za likovno izražavanje i proširivanje kompetencija vizualnog mišljenja te poznavanje svjetske i nacionalne kulturne baštine.

### 3. *Stavove:*

Učenici će se poticati u različitim dimenzijama likovne nadarenosti, pozitivnom odnosu prema estetskim vrijednostima likovnog rada te zainteresiranost i skrb za kulturnu i prirodnu baštinu.

(Nastavni plan i program za osnovnu školu, 2006:52)

U Nastavnom planu i programu, pretražujući, primjećujemo gotovo potpuno izostavljanje likovno-umjetničkih djela suvremene umjetnosti. Za svaki razred je predložen popis reprodukcija za korištenje pri istraživanju likovnih problema, a ujedno je i istaknuto da učitelj na svakom satu likovne kulture treba koristiti likovno-umjetničko djelo. Prema Hrvatskom nacionalnom obrazovnom standardu, uglavnom su preporučena djela modernizma i postmodernizma kao vremenski najbliža suvremenim djelima. Takva djela uključuju imena kao što su Henry Matisse, Marina Tartaglie, Pablo Picasso, Vasily Kandinsky i Piet Mondrian. Preporučenih djela suvremene umjetnosti ima tek nekoliko, u najvećoj mjeri

hrvatskih autora kao što su Vjenceslav Richter, Hrvoje Šerčar i Nikola Koydl. Od inozemnih autora navodi se samo Victor Vasarely. Iako slaba zastupljenost suvremenih likovno-umjetničkih djela u predmetu Likovne kulture objašnjava veliki nedostatak u izobrazbi učenika, učitelji preporuke mogu slijediti, ali i ne moraju.

Svemu tome također doprinosi promjena u reformi školstva, rasterećivanje učenika, smanjivanjem satnice likovne kulture s dva sata na jedan sat tjedno. Nailazimo na kritike potpune marginalizacije likovnog/vizualnog obrazovnog područja već i u osnovnom školstvu, što upućuje na opću nezainteresiranost društva koje se u potpunosti zrcali s obrazovnim sustavom. Kao primjer možemo navesti djela hrvatske tradicijske kulture koja se istražuju pomoću likovnih problema kao što su ritam i simetrije oblika, ali se potpuno izostavlja povezivanje s danas vrlo važnim pitanjem multikulturalnosti. Vizualna edukacija bi istovremeno trebala razvijati i opće spoznaje i znanja, odnosno opću vizualnu orijentaciju i pismenost potrebne za razumijevanje i konzumiranje javnih medija i svakodnevnih vizualnih sadržaja (Koščec, Bračun, 2011.)

Kako kritika slabe zastupljenosti suvremenih likovno-umjetničkih djela ne bi djelovala odveć agresivno, Turković (2013) napominje da je ipak sasvim logično da likovno obrazovanje ne služi samo tome da kod učenika razvije kritički stav prema aktualnim društvenim pitanjima kojima se suvremena umjetnost bavi, nego da se i dalje kod učenika razvije ljubav prema umjetnosti i sposobnost likovnog izražavanja i kreativnosti.

## 5. SUVREMENA UMJETNOST U NASTAVI LIKOVNE KULTURE

Mnogi će se složiti da je suvremena umjetnost izrazito širok pojam. Pojam suvremene umjetnosti se počeo primjenjivati već krajem 40-ih u britanskoj teoriji umjetnosti (Herbert Read je objavio knjigu „Suvremena britanska umjetnost“, 1951.), ali postoji i definicija po kojoj je suvremena umjetnost, umjetnost druge polovice 20. stoljeća. U odnosu na modernizam, određuje se kao njegov završni stadij (visoki i kasni modernizam) i početak postmodernizma. Pojam suvremena umjetnost se ne poziva na već određeni umjetnički stil umjetničkog djelovanja, kao što to, na primjer, čine modernizam i postmodernizam, već je duh vremena kroz kojeg se izražava. Time se ukazuje na trenutni i dokumentarni pristup aktualnim događanjima u svijetu umjetnosti, ali ne i na opredjeljenje za dominantnu tendenciju umjetnosti i kulture (Šuvaković, 2005:604). Ovom definicijom zaključujemo da je cilj obrazovanja razviti kod učenika sposobnosti za lakše snalaženje u budućem životu, jer se s pojavom postmoderne fokus se premješta na aktualne društvene teme.

Kako umjetnost u svim povijesnim epohama ima zadaću biti više od umjetnosti, za razliku od moderne umjetnosti, koja počiva na ideji autonomije, suvremena umjetnost nastoji realizirati bit avangardne umjetnosti s početka 20. stoljeća, samu inovativnost, eksperimentalnost i dinamizam, te nastoji umjetnički revolucionirati društvene uvjete života (Paić, 2007). Suvremenu umjetnost, kao takvu, možemo definirati kao umjetnost koja se događa trenutno, koju ostvaruju suvremeni umjetnici, te se razaznaje ne samo u jednom, nego u više stilova i pokreta kao što su pop art, performans, body art, instalacije ili konceptualna umjetnost.

Preglednosti radi, možemo nabrojati glavne karakteristike različitih smjerova suvremene umjetnosti kako bismo lakše povezali različite umjetničke prakse sa obrazovnom praksom:

1. Konceptualna - fokus je stavljen na ideju koja može biti apstraktna ili socijalna
2. Socijalna - bavi se suvremenim društvenim i političkim temama, obično iz kritičke perspektive
3. Ekspresivna - i forma i sadržaj prenose emocionalno iskustvo, često na uznemirujući način
4. Orijentirana na popularnu kulturu - bavi se pitanjima i pojavnim oblicima popularne kulture, bilo da je konceptualizira ili kritizira
5. Poetska - sadržaj i forma su po svojoj prirodi poetske
6. Biografska - osnova je biografska, sredstva izražavanja mogu biti društvena, poetska ili ekspresivna

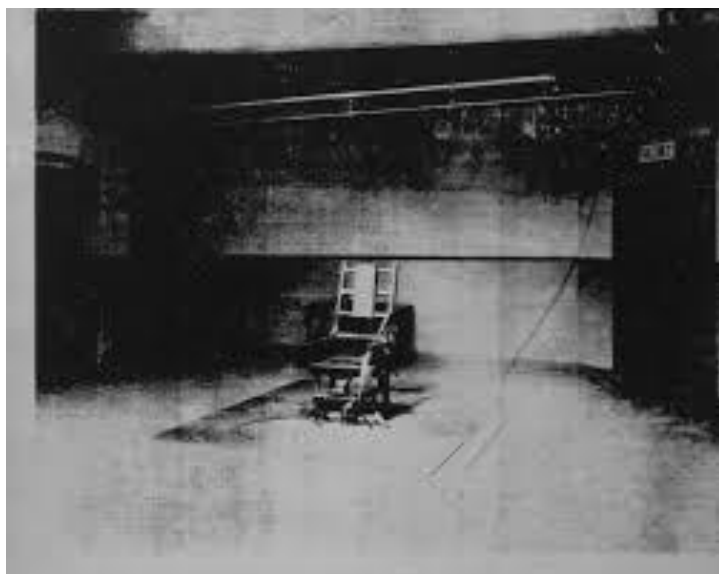
7. Dokumentarna - pristup je ili dokumentaristički ili sadrži elemente istraživanja
8. Osjetilno orijentirana - totalni umjetnički rad, instalacije koje su obično interaktivne i smjeraju na uključivanje publike
9. Orijentacija na prirodu - fokus je stavljen na prevladavanje jaza između prirode i kulture

(Turković, 2013)

### **5.1. Pop Art**

Vodeći se za definicijom vremena nastanka suvremene umjetnosti, kao začetak navodimo *pop art* umjetnost s početka 60-ih godina 20. stoljeća. *Pop art* umjetnost kao izraz duha vremena, zasniva se na tadašnjoj kritici masovnog potrošačkog društva visokog modernizma, tj, umjetnost kojoj je motiv, tema i sadržaj potrošačka popularna i masovna umjetnost. Suvremena umjetnost definirana kao neopredijeljena na jedinu dominantnu tendenciju, može se dokazati upravo u raznolikosti izbora tehnika i tema pri izradi umjetničkog rada. Kao primjer možemo navesti rad Andyja Warhola.

Warholov rad se odvijao u nekoliko faza. U prvoj fazi, („Marilyn Monroe“, ulje na platnu, 1961.) je serija od 25 identičnih glumičinih portreta u kojoj se bavio ikoničkim znakom masovne kulture (filmska zvijezda). Druga faza, („Brillo kutije“, serigrafija na drvu, 1964.), je asamblaž pseudo *readymade*, napravljene su drvene kutije identičnog oblika koje izgledaju kao kartonske kutije deterdženta, a rad se koristi simbolima potrošačkog društva. U trećoj fazi, („Električna stolica“, serigrafija na platnu, 1965.) koja je rad iz serije „Smrt i nesreća“, je dokumentarna fotografija električne stolice kao simbola američkog društvenog sistema (Šuvaković, 2005:463).



**Slika 4 Andy Warhol, "Električna stolica", 1965.**

U nastavi likovne kulture, kao primjer *pop art* umjetnosti, možemo predložiti „Zelene boce Coca-Cole“ Andyja Warhola iz 1962. godine, prema kojoj učenici obrađuju problematiku potrošačkog društva. Učenici 5. razreda bi se, kroz zadanu temu *Osobno i društveno*, koristili linorezom kao tehnikom visokog tiska u likovnom području grafike.



**Slika 5 Andy Warhol, "Zelene boce Coca-Cole", 1962.**

## 5.2. Konceptualna umjetnost

Konceptualnu umjetnost, koja se pojavljuje između 1966. i 1978. godine, možemo definirati kao autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti. Prema tome, cilj konceptualnih umjetnika nije stvaranje umjetničkih djela nego istraživanje, analiza, i rasprava uvjeta nastajanja umjetničkih djela i njihovih međuodnosa, te lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcioniranja umjetnosti u svjetovima kulture, tržišta i ideologije. Konceptualna djela su koncepti i teorijski objekti, a njihov smisao je unošenje poremećaja u tradicionalno stvaranje i poimanje umjetničkih djela i zasnivanje teorijskog istraživanja u umjetničkom djelovanju. U konceptualnoj umjetnosti se razvija teorijski rad koji se odvija umjesto likovne produkcije umjetničkih djela, pri čemu je tipični rad tekst (esej ili rasprava) i dijagram pomoću kojih umjetnik upućuje na zamisao potencijalnog djela (Šuvaković, 2005:309).

Prema tome, konceptualni umjetnici stavljaju veliki naglasak na ideju ili koncept rada, što su mnogi nazivali dematerijalizacijom umjetnosti. Još u ranom dvadesetom stoljeću, Duchamp iznosi ideju o gotovim, *readymade*, proizvodima u umjetničkom djelovanju. Njegov prvi *readymade* bio je kotač bicikla, masovno proizvedena stolica s kotačem za bicikle pričvršćenim na vilicu tako da se kotač može bez napora okretati.



Slika 6 Marcel Duchamp, „Kotač bicikla“, 1913.

Duchamp je tek 1961. godine definirao *readymade* kao koncept, pri čemu je ishodište njegove zamisli je odbacivanje estetskih kriterija stvaranja umjetničkog djela. Naslovi i imenovanje predmeta usmjeravaju pažnju publike na jezički okvir pojavnosti, razumijevanja i pristupa predmetu. Predmeti kao takvi poništavaju unikatni karakter umjetničkog djela ukazujući na to da svaki predmet postaje potencijalno umjetničko djelo (Šuvaković, 2005:534).

Nadalje, kako bi se učenici upoznali i sa pojmom umjetničke instalacije, kao primjer navodimo i umjetnika Simona Sterlinga koji nastavlja na modernizam i *readymade* umjetnost. Godine 1977. Sterling u istom prostoru izlaže bicikl marke Sausalito i stolicu Charlesa Eamesa, dizajnera industrijskog namještaja. Izložene predmete posebno karakterizira dekonstrukcija bicikla i stolice, pri čemu je konačan rad ponovno sastavljen, tj. bicikl je sastavljen od dijelova stolice, ali i obrnuto. Svaki od objekata započinje proces transmutacije između predmeta, koja kruži i završava umjetničkim radom koji svakom od predmeta daje potpuno novi smisao (Grosenick, 2005:296).



**Slika 7 Simon Sterling, *Work, Made-Ready*, 1997.**

U svrhu rasprave, ispreplitanjem koncepta i instalacije, učenicima navodimo *Feminists Art Program* kao feminističku umjetnost nastalu 70-ih godina. Pod vodstvom Miriam Schapiro i Judy Chicago, program je upućivao na nejednakost u umjetnosti. Prema Schapiro i Chicago, stvaranje umjetnosti nije trebalo shvaćati kao introspektivni čin, stoga je program kroz razne javne rasprave poticao podizanje svijesti o ulozi žena u umjetničkom svijetu. Umjetnički iskaz programa je bila je umjetnička instalacija „Žena-kuća“ umjetnice Sandy Orgel. Publika pozvana u tradicionalne prostore kućne ženskosti otkriva da je vođenje domaćinstva

zamijenila politička analiza. Djelo „Žena-kuća“ potiče generaciju umjetnica na korištenje marginaliziranih sadržaja i medija u umjetnosti, ali koji su bili u središtu iskustava mnogih žena (Arnason, 2009:601).

Kao primjer, učenicima predložimo reprodukciju detalja instalacije u kojoj je lutka koja predstavlja ženu, zarobljena u ormar s izvlačanim ručnicima. Učenici 7. razreda u zadanoj temi Prožimanje umjetnosti, raspravljaju suodnos konceptualne umjetnosti i umjetničke instalacije te stoga i sami analiziraju reprodukciju djela izražavajući svoj stav na temu feminizma i značenje ženske osobe u svakodnevnom životu.



Slika 8 Sandy Orgel, "Žena-kuća", 1972.

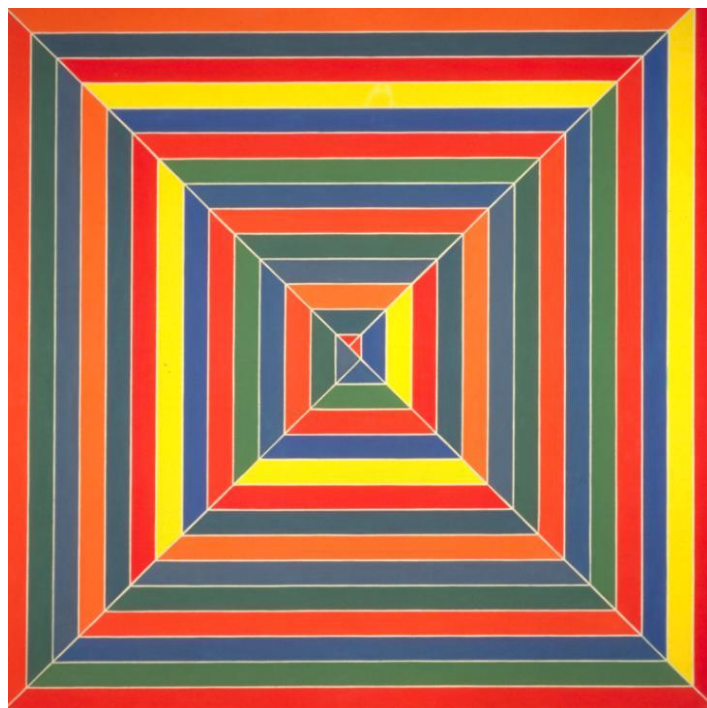
### 5.3. Minimalizam

Minimalna umjetnost kao pokret nastaje 60-ih godina. Minimalnom umjetnošću nazivamo umjetničke radove zasnovane na primarnim geometrijskim objektima kao što su kocka ili kubus, te strukturalnim rasporedima objekata u prostoru. Termin minimalna umjetnost uvodi analitički estetičar Richard Wollheim kako bi označio reduktivno umjetničko djelo u slikarstvu i skulpturi. Minimalizam je nastao iz kritike subjektivnog likovnog izražavanja i zatvorenosti modernističkih autonomnih medija. Umjetnici minimalne umjetnosti se



suzdržavaju od pomisli da se u njihovim radovima događa spontanost ili da se u susretu s njima može doživjeti nešto metafizičko. Za razliku od *pop art* umjetnosti, koja prikazuje potrošačku simboliku i kulturu, minimalizam prihvaća industrijske tehnologije (Šuvaković, 2005:374)

Predstavnikom pokreta smatra se umjetnik Frank Stella. Njegova izložba „Crne slike“ održana 1959. godine u Muzeju moderne umjetnosti grada New Yorka, bila je inspiracija, mnogim umjetnicima, koji su počeli napuštati ekspresiju moderne umjetnosti. Stella je o svome radu rekao: „Ono što vidite je ono što vidite“. Drugim riječima, slika nema ništa što ne vidite na njoj, nema skrivenih značenja ili simbola.



**Slika 9 Frank Stella, *Hyena Stomp*, 1962.**

Minimalizam ne referira na ništa drugo osim na svoje doslovno prisustvo ili postojanje. Primjerice, rabljeni materijali ne sugeriraju na ništa što bi se moglo interpretirati ili uporaba različitih boja koje ne predstavljaju nikakvo značenje. U kiparstvu se najčešće koriste osnovni oblici kao što je kocka, a radovi su najčešće velikih dimenzija, izrađeni od željeznih ploča ili sintetičkog stakla, glatkih površina i oštih bridova. Jednako tako se i referira na arhitekturu, gdje se teži jednostavnosti, čistoći i funkcionalnosti stila. Cilj minimalističkog stila u arhitekturi je da svaka komponenta obavlja mnoge funkcije, dok su ukrasi i nepotrebni elementi višak, s naglaskom na idealne geometrijske oblike.

Prema tome, minimalistički rad ne predstavlja nikakvu drugu simboliku osim onoga što se jasno vidi u djelu, te ne postoje bilo kakve teme i elementi iz već ustaljene tradicionalne umjetnosti. Težnja je ograničiti izradu rada na osnovne elemente kao što su tonovi, boja, oblici, tekstura i linija.



**Slika 10** Primjer minimalizma u suvremenoj arhitekturi

Kao primjer minimalizma u arhitekturi, kroz zadanu temu Oblik i funkcija, učenicima 6. razreda možemo priložiti fotografiju zgrade suvremene arhitekture, na temelju čega bi učenici primijenili osnovne oblike, teksture i linije po uzoru na obilježja minimalističke arhitekture. Učenicima se predlaže izrada makete, zgrade s minimalističkim elementima koju bi sami osmislili, a koja bi bila u okružju prirode. Od materijala, za izradu zgrade, mogu koristiti bilo koji materijal ravne plohe kao što su lim, deblji papir, karton, ostatke tanjih dasaka ili plastike. Za prirodu koriste materijale koji bi oponašali prirodu ili čak samu prirodu, primjerice mahovina ili kora stabla i grane.

Kontrastom zgrade i prirode, učenici raspravljaju razlike i naglasak na minimalizam u arhitekturi koji pronalazi inspiraciju u industrijskoj tehnologiji. Uočavaju funkcionalnost minimalizma u arhitekturi, ali i jednostavnost i u uporabu osnovnih likovnih elemenata u samom minimalizmu. Kao glavnu temu prepoznaju potpunu objektivnost pri izradi makete, redukcijom na jasne i jednostavne osnovne strukture.

#### 5.4. Kinetička umjetnost

Kinetičkom umjetnošću smatramo stvaranje umjetničkih djela koja se kreću u prostoru ili stvaraju iluziju kretanja, tj. stvaranje radova koje se temelji na mehaničkom, svjetlosnom i elektromagnetskom gibanju objekata ili prividu njihova gibanja u prostoru. Pioniri kinetičke umjetnosti su se uglavnom oslanjali na futurizam, konstruktivizam i neposrednost dadaizma. Zamisli kinetičke umjetnosti ukazuju na modernistički projekt tehničke preobrazbe i estetizacije suvremenog svijeta, što smo uočili u ranije navedenom Duchampovom „Kotaču bicikla“. „Kotač bicikla“ je i kinetičko djelo, jer se kotač koji je postavljen na stolcu može kretati, a učinak okretanja kotača i svjetlosnog poremećaja uključen je u zamisao i realizaciju tog *readymadea*. Još jedan njegov rad, „Rotaciona stakla“ (1920.), sastoji se od pet staklenih diskova s naslikanim koncentričnim krugovima koji rotiraju na istoj osovini stvarajući neprekidnu strukturu koncentričnih krugova. Hans Richter eksperimentira sa svjetlosnim fenomenima u apstraktnom filmu. Maketa „Spomenik Trećoj internacionali“ (1919.-1920.) Vladimira Tatljina je zamišljena kao rotirajuća arhitektonska čelična konstrukcija u obliku cilindra, stožaca i kocke koji bi se okretali oko svoje osi i koja je ujedno trebala biti nosač za unutrašnjost tornja.



Slika 11 Vladimir Tatlin, maketa, 1920.

Razvoj kinetičke umjetnosti započinje sredinom 20. stoljeća, obnovom konstruktivističkih ideja. Inicijalna izložba kinetičke umjetnosti „Pokret“ održana je u galeriji Denise René u Parizu 1955. godine, a sudjelovali su Agam, Buri, Calder, Duchamp, Jakobson, Soto, Tinguely i Vasarely.

Po uzoru na navedene umjetničke radove takvoj umjetnosti razlikujemo tri vrste kretanja:

1. Stvarno kretanje: mobili, pokretno osvjetljenje, mehaničko strojno kretanje
2. Virtualno kretanje: reakcija promatračevog oka na statične vizualne podražaje, tj. stvaranje optičke iluzije kretanja i vibriranja statične vizualne strukture
3. Manipuliranje dijelovima umjetničkog djela kako bi ono mijenjalo svoj oblik i položaj u prostoru ili kretanje samog promatrača ispred umjetničkog djela

(Šuvaković, 2005:299)

Kao izumitelja mobila, konstrukcija koje balansiraju žicu, drvo ili metal, te se gibaju pod utjecajem zračnih struja, učenicima navodimo kipara Alexandera Caldera. Predložimo fotografiju mobila „Snježni nalet“ iz 1948. godine.



**Slika 12 Alexander Calder, "Snježni nalet", 1948.**

Od učenika tražimo pojašnjenje naziva mobila „Snježni nalet“ i u kakvoj je vezi sa kretanjem mobila, te na koji način se takav mobil pokreće. Uočavajući balansiranje dijelova mobila i samo kretanje mobila, učenici otkrivaju međuodnos prirode i umjetničkog dijela, u ovom slučaju zračnih struja i mobila. Učenici također uočavaju igru svjetla na limenim dijelovima mobila, objašnjavajući opis prirodne pojave snježnih pahuljica u skulpturi. Učenike potičemo

na raspravu o odnosu prirode i umjetničkog rada, te izuzev primjera zračnih struja, tražimo prijedloge za ostale prirodne elemente ili pojave u prirodi koje bi pokretale mobil i na koji način.

Kako bi potakli svijest i raspravu o prirodnim ciklusima godišnjih doba i njihovom disbalansu zbog čovjekova utjecaja u novije doba, učenicima zadajemo zadatak da izrade svoj mobil. Od materijala učenici rabe žice koje sami modeliraju i povezuju u kostur dijela, a motive izrađuju od papira, aluminijske folije, lima ili plastike. Učenici motive mogu preuzeti i iz same prirode, uz prethodno premazivanje prozirnim sredstvima za očuvanje oblika i trajnosti motiva iz prirode.

Podijeljeni u grupe, učenici nižih razreda za svako godišnje doba biraju motive koji predstavljaju svako od godišnjih doba. Primjerice za proljeće predlažu motive cvijeta kao vjesnika proljeća ili za jesen raznobojno lišće, što bi ovisilo o tome da li bi se konstrukcija nalazila na tlu ili bi bila obješena. Svoje radove učenici izlažu u školskom dvorištu kako povezali upravo taj odnos prirode i umjetničkog dijela.

## 5.5. Hiperrealizam

Hiperralizam, ili fotorealizam, je umjetnost doslovnog realističkog prikazivanja po uzoru na fotografiju, a pojavljuje se tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća, isključivo u slikarstvu i skulpturi. Nastaje kao umjetnost realističkog prikazivanja uporabom novih tehničkih mogućnosti slikarskih medija kao što su akrilne boje, *air brush* ili kopiranje s fotografije. Povijesno nastaje povezivanjem tradicije realizma u slikarstvu, *pop art* prikaza urbane potrošačke kulture i reakcije na modernističku apstrakciju i konceptualistički pristup umjetničkom radu. Za razliku od minimalizma koji prikazuje predmet kao doslovni predmet i konceptualne umjetnosti koja referira na umjetničko djelo kao izraz definicije umjetnosti, hiperrealizam ne govori ništa o svijetu nego o prikazivanju prikazanog. Neki od predstavnika hiperrealizma su Robert Bechtle, Claudio Bravo, John Clem Clarke, Chuck Close, John de Andrea i Duane Hanson. (Šuvaković, 2005:262).

Kao primjer hiperrealizma u slikarstvu, učenicima predstavljamo djelo „Mark“, umjetnika Chucka Closea, kako bi analizom djela prepoznali karakteristike hiperrealizma na priloženoj reprodukciji. Očituju se tehnički problemi prijenosa fotografije na platno, postizanje prirodnog izgleda površine, te iluzionistička naglašenost trodimenzionalnosti. Close se

specijalizirao za slikanje portreta velikih dimenzija, pri čemu su slike izvedene velikom preciznošću. Učenici uviđaju da nije nužno da se na površini prepoznaje trag kista, ali i da dimenzije takvog rada ne čine portret manje realnim, nego manje sličnim portretiranoj osobi.



**Slika 13 Chuck Close, "Mark", akril na platnu, 1978.-1979.**

Kako bi se nadovezali na hiperrealističko portretiranje u slikarstvu, učenicima predstavljamo hiperrealizam u skulpturi. Kipar Ron Mueck, kao i Chuck Close, također većinu svojih radova izrađuje u velikim dimenzijama. Mueck je samouki kipar koji je započeo karijeru izrađujući lutke za dječje TV emisije. 1997. Javnosti izlaže „Mrtvog tatu“, kiparski hiperrealan portret svoga oca, ali u umanjenoj veličini.

Od velikih dimenzija hiperrealističkih skulptura, učenicima možemo priložiti fotografiju skulpture „Maska II“ iz 2002. godine. Skulptura za koju se vjeruje da je umjetnikov autoportret prikazan kako spava, izrađena je od akrilika, fiberglasa i silikona.



**slika 14 Ron Mueck, "Maska II", kombinirana tehnika, 77 x 118x 85 cm, 2002.**



**Slika 15 Ron Mueck, "Maska 2", prikaz stražnje strane skulpture**

Analizom „Maske II“, učenike uvodimo u raspravu o prikazu ljudskog lica. Kroz pitanja zašto autor nije izradio punu formu portreta, učenici zaključuju pomoću naziva i prezentacije dijela. Potičemo na raspravu o tome kako i na koji način ljudi nose maske u komunikaciji s društvom i kako nam društvo postavlja norme ponašanja u odnosima, bilo u odnosu s roditeljima, prijateljima i nastavnicima, ili u susretima sa nepoznatim osobama u javnim prostorima kao što su trgovine ili javni prijevozi. Direktnije, učenici ističu važnost izraza lica u izražavanju i uočavanju emocija i stavova, kako svojih, tako i osoba s kojima komuniciraju.

Učenicima zadajemo zadatak da sami izrade svoje maske. Već u 6. razredu na nastavnom području Modeliranje i građenje, kroz teme plastičke teksture i odnosa mase i prostora, učenici se susreću s pojmovima različitih reljefa, ali i pune plastike i plošno istanjenih masa. Kao tehniku možemo predložiti kaširanje, za što će im biti potrebni papir različitih boja kao što su novine, papirnati ručnici ili obojane salvete, voda, drvočips i kist. Osnova za modeliranje može biti balon, ili već izrađen kalup po uzoru na ljudsko lice. Poželjna je i izrada kalupa direktno na licu učenika dobrovoljaca ili asistencijom uz nadzor nastavnika, kako bi učenici imali direktno iskustvo i poimanje hiperrealističkog rezultata izrade skulpture. Na učenicima je sloboda da osušene maske dodatno oblikuju i dovrše bojanjem temperama ili akrilnim bojama u svrhu izbornih aktivnosti kao što su igrokazi ili školskih događanja i priredbi uoči fašnika.

## 5.6. Performans

Performans kao umjetnički rad je režirani ili neregirani događaj, a umjetnik ga izvodi pred publikom. Kao pojam, performans je uveden ranih 70-ih godina 20. stoljeća, te predstavlja unaprijed pripremljene događaje koje umjetnik izvodi pred publikom. Retrospektivno, primjenjuje se kao oznaka za različite umjetničke eksperimente od futurističkih festivala i dadaističkog kabareja do *happeninga*, *body arta* i postmodernističkih performansa. Kriteriji klasificiranja performansa ovise o tome da li autor izvodi performans ili je glumac performer, o mjestu izvođenja, o tome da li je izvođenje režirano ili neregirano, o izvođenju direktno pred publikom ili TV (video) prijenosom i da li je zasnovan na kretanju ljudskog tijela. Povijesno, performans preobražava umjetnički predmet u događaj. Predmet se više ne stvara da bi bio estetski razmotren, nego ga umjetnik upotrebljava kao element igre. Već sredinom 60-ih godina se formulira postavangardni performans u okvirima *body arta*, akcionizma, procesualne, konceptualne i postkonceptualne umjetnosti (Šuvaković, 2005:451).



U pojmu performans umjetnosti treba razlikovati sljedeće oblike rada:

1. Procesualna umjetnost: autor kao akter stvara proces s dostupnim materijalima.
2. Organizacija akcija u kojima je umjetnik začetnik i realizator zamisli događaja u relaciji između spektakla i *happeninga* (bečki akcionizam, Beuyosova skulptura) do mentalnih i tjelesnih vježbi s prostorom, vremenom i komunikacijom (Franz Erhard Walther, Klaus Rinke).
3. Istraživanjem tijela kao sveobuhvatnog materijala u obliku *body arta*, pri čemu nastaju javni i privatni performansi (Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Terry Fox, Karel Miller, Petr Štembra, Tomaž Šalamun, Marina Abramović).
4. Performansi pred publikom kao razvoj *body arta*: ulična umjetnost (Trisha Brown, Tomislav Gotovac), umjetnost ponašanja (Radomir Damnjanović), konceptualni performans zasnovan na govornim činovima (Ian Wilson), politički (Joseph Beuys), feministički (Rita Myers, Gina Pane), transvestitski (Luigi Ontani), simbolički ritualni (Marina Abramović) i video performans (Dan Graham).

(Šuvaković, 2005:453)

U gotovo svim navedenim oblicima rada u performansu nailazimo na umjetnicu Marinu Abramović koja je, prema mišljenju svjetskih kritičara i publike, jedna od najutjecajnijih umjetnika današnjice. Abramović se 70-ih godina isključivo bavila istraživanjem tijela kao umjetničkog medija, dok danas kao materijal koristi energetske prostor između ljudi, pri čemu je publika neizostavna. Temelji njezinog rada su fizički i mentalno iscrpljujući, te dugotrajni performansi u kojima iskušava limite tijela i mentalnih stanja. Kao pripremu za takve performanse, umjetnica skoro četiri desetljeća razvija svoju tehniku „Abramović metoda“ u kojoj naglašava važnost prisutnosti duha i tijela u sadašnjem trenutku koji je jedini realan, dok su prošlost i budućnost samo koncepti, apstrakcije čovjekova uma. 2010. godine, Marina Abramović održava retrospektivnu izložbu *The Artist is Present*, vjerujući da ekstremnim produljenjem vremena trajanja performansa može izmijeniti percepciju vremena sudionika. Sjedeći ispred drvenog stolca i stolice, umjetnica čeka sudionike koji naizmjenice okupiraju stolicu, pri čemu se stvara kontakt očima i emanacija prisutnosti i osjećaja.



**Slika 16 Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010.**

Kako u performansu ljudsko tijelo ima glavnu ulogu, naveli smo i *body art* koji bi kao pojam učenicima bio blizak i jednostavniji u integraciji i primjeni na radu u nastavi Likovne kulture. *Body art* je oblik rada s ljudskim tijelom u procesualnoj umjetnosti. Takav umjetnički rad čini tijelo umjetnika, ili druge osobe, kao objekt rada. Ljudsko tijelo postaje materijal i nosilac imenovanja, djelovanja i priopćavanja ideje autora. *Body art* nastaje u urbanom postindustrijskom društvu, a funkcije ljudskog tijela su pomaknute na margine simboličkog prokazivanja tijela.

Razlikujemo tri vrste *body arta*, a to su:

1. *Analitički*: ljudsko tijelo je objekt umjetnosti kojim se demonstriraju funkcije tijela. Umjetnik odabire funkcije tijela kao umjetnički rad, naglašavajući doslovnu upotrebu tijela. Kao primjer navodimo Dennisa Oppenheima koji je za ostvarenje rada koristio svoja stopala kojima je ostavljao otiske na pijesku, ili Klause Rinkea koji je svojim tijelom podupirao zid održavajući ravnotežu.
2. *Ekspresivni*: ritualni, terapijski ili egzistencijalni performans. Tijelo umjetnika, osnovni procesi tijela ili ekscesni oblici ponašanja kao što su otuđenost, sadizam ili travestija, postaju sredstvom izražavanja umjetnika. Umjetnik izravno izražava osjećaj egzistencijalnog straha i užasa ili osjećaj potisnutih želja i emocija. Kao primjer navodimo rad Marine Abramović, „Ritam 10“ (1973.). Umjetnica je brzo zabadala nož između prstiju, te svaki put kad bi se porezala, uzimala bi drugi nož.

3. *Bihevioralni*: predstavlja demonstraciju elementarnih oblika ponašanja pri čemu je tijelo osnovni nosilac radnje. Kao primjer navodimo rad „Prekrivanje mojeg lica: geste moje bake“, (1973.). Umjetnica Nancy Wilson Kitchel rekonstruira tipične neurotične ženske pokrete i geste.

(Šuvaković, 2005:119)

U prikazu primjera *body arta*, učenicima bi ipak trebali predstaviti primjerenije radove u nastavi Likovne kulture. Kako je tijelo temelj performansa, u današnje vrijeme, učenicima je srodna tema prikazivanja i doživljaj tijela s kojim se susreću svakodnevno preko raznih aplikacija kojima se koriste, kao što su Instagram ili Snapchat. U današnjem društvu, ljudi se upravo preko takvih aplikacija prikazuju drugim korisnicima, projicirajući svoj status stila življenja ili *body image* i nove standarde ljepote. Pitanje takvih *selfieja* je koliko su realni i zaista takvi i u stvarnom životu, ne samo u virtualnom. Kako je kod učenika takav način prikaza i doživljaja ljudi sasvim integriran u svakodnevni život, učenike navodimo na raspravu problema i osvještavanje o granicama realnog i lažnog života, kako bi osvijestili, razlikovali i kritizirali takav problem. U raspravi ističemo važnost izgradnje i prihvaćanje vlastitog identiteta, neovisno o nametnutim standardima društva virtualnog svijeta.

Za takvo promišljanje, učenicima viših razreda možemo prikazati radove umjetnice Cindy Sherman, koja koristi svoje tijelo kao objekt rada, spajajući performans i fotografiju. Iako je Sherman jedina osoba ispred fotoaparata, njezina transformacija na svakoj fotografiji je potpuno zasebna kako bi njezin identitet potpuno izostao. Umjesto serije autoportreta, dobivamo opsežan repertoar stereotipa prikaza žene ovoga doba (Taschen, 2005:290). Izvještačenost, pretjerana upotreba šminke i umjetnih dijelova tijela kao što su nos ili grudi, te suptilna groteska takvih fotografija, navodi učenike u raspravu o nerealnom prikazivanju tijela svijetu preko raznih aplikacija koje se koriste raznim filtrima i manipulacijama uređivanja i iskrivljavanja fotografije. I sama umjetnica koristi Instagram aplikaciju u kojoj često postavlja *selfije* koji su ekstremno fotomanipulirani.

Za usporedbu, navodimo još jednog umjetnika koji izobličuje i karikira ljudsko tijelo izvan granica realnog prikaza navodimo i slikara Johna Currina. Kao usporedbu s fotomanipuliranim fotografijama Cindy Sherman, učenike upoznajemo i sa pojmom suvremenog figurativnog slikarstva.



Slika 17 Cindy Sherman, bez naziva, 2000.



Slika 18 Cindy Sherman, Instagram objava, 2019.



Slika 19 John Currin, *Twisting Girl*, ulje na platnu, 1997.

Prema Kurikulumu nastavnog predmeta Likova kultura kroz zadanu temu Identitet i popularna kultura, potičemo učenike na diskusiju o utjecaju društvenih mreža i aplikacija na pojam ljepote, te na kritičko promišljanje o navedenim temama. Također se upoznaju s pojmovima svijetlo, kadar i plan. Na početku sata učenicima zadajemo zadatak izrade *selfieja* koristeći se fotoaparatom, pametnim telefonom ili tabletom. Učenici obrađuju fotografije u aplikacijama koje omogućavaju manipulaciju fotografije, uređujući fotografiju proizvoljno, bez uplitanja nastavnika. Nakon diskusije i obrade sata, učenici prebacuju svoje fotografije, original i obrađenu fotografiju, na prijenosni disk u svrhu izrade, to jest printanja fotografija. Izrađene fotografije učenici izlažu kao rad na temu o nametanju upitnih standarda ljepote današnjice.

### 5.7. Ulična umjetnost

Ulična umjetnost, karakteristična za neoavangardu i postavangardu, zasnovana je na umjetničkim intervencijama i performansima koji se izvode u urbanim prostorima, pri čemu je takav prostor dio umjetničkog rada. Neoavangardna ulična umjetnost zasnovana je kao intervencija u urbanom prostoru koji se estetizira i transformira u novu tehnološku realnost (Vladimir Bonačić krajem 60-ih postavlja programirane svjetleće panoe), ali i u obliku *happeninga* i festivala koji javni prostor ulice pretvaraju u ulični teatar, festival ili prostor igre u kojem se brišu granice između umjetnika, publike ili slučajnih prolaznika. Od kasnih 60-ih do postmodernizma 80-ih, javni društveni prostor je tretiran kao društvena izjava u kojoj se očituju bihevioralni, politički, estetski i umjetnički aspekti trenutnog društvenog i javnog života.

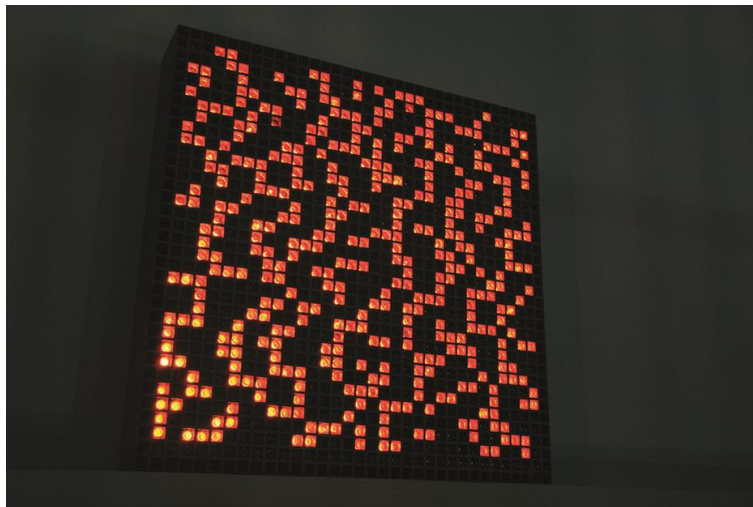
Za uličnu umjetnosti, ili *street art*, karakteristična su četiri pristupa:

1. *Ulica kao mjesto političkog čina*: demonstracije, antiratne kampanje ili *hippie* rituali s nagim tijelima sudionika (ulični performansi Tomislava Gotovca iz 70-ih godina).
2. *Ulica kao mjesto performansa*: u rad su uključeni urbani prostor, ritam i običaji života (beogradska grupa A<sup>3</sup> 70-ih na ulicama izvodi akcije koje su unosile smetnju u svakodnevni ritam grada, na primjer, oranje asfalta).
3. *Ulica kao mjesto umjetničke intervencije*: umjetničko djelo estetski mijenja prostor u umjetnički prostor, primjerice, slikarstvo grafita ili ulične instalacije, te ambijenti kao

produžetak *land arta* i horizontalne plastike (Richard Serra, Robert Irwin, Charles Simonds).

4. *Ulica kao mjesto komunikacije značenjskih, vrijednosnih i političkih poruka*: Barbara Kruger i Jenny Holzer rade s reklamnim panoima i *displayima* unoseći u urbani prostor grada poruke feminističkog sadržaja ili poruke koje upućuju na stanje vrijednosti potrošačkog društva.

(Šuvaković, 2005:644).



Slika 20 Vladimir Bonačić, *Dynamic Object GF.E32 NS*, 1969.



Slika 21 Barbara Kruger, *I shop therefore I am*, screenprint na vinilu, 125 x 125 cm, 1987.

Vjerojatno najpoznatiji ulični umjetnik nepoznatog identiteta, Banksy, poznat je po satiričnim i duhovitim grafitima koje izrađuje uz pomoć ličilačkih šablona, te kojima iskazuje nezadovoljstvo kapitalizmom i globalnom politikom. Najpoznatiji Banksyjevi motivi su „Djevojčica s balonom“ koja je prikazana kako iz ruke otpušta balon u obliku srca, što se najčešće komentira kao umjetnikova interpretacija gubitka nevinosti. Takav prvi rad se pojavio na mostu Waterloo, 2002. godine.

Kao osvrt i kritiku na današnje stanje u svijetu, s obzirom na pandemiju, učenike potičemo na izražavanje mišljenja o trenutnom stanju i kako je ono utjecalo na njih, te koje su promjene primijetili u svom svakodnevnom životu. Kao reprodukciju za analizu, učenicima možemo predložiti grafit *Super Nurse!*, nizozemskog uličnog umjetnika pod pseudonimom FAKE, koji prikazuje medicinsku sestru koja nosi masku oslikanu logom Supermana, jednog od Marvelovih superjunaka. Kako je maska sveprisutna, već ranije navedene umjetnice Barbara Kruger i Jenny Holzer interveniraju u „estetiziranju“ pandemije svojim radom koji nosi dublje poruke na samim maskama, što učenicima ostavlja slobodu za analizu i izražavanje mišljenja o trenutnom stanju s kojim se mogu povezati upravo kroz ovakve radove. Dok Kruger natpisom *Sign Language* i dalje kritizira i ističe važnost slobodnog govora u oblikovanju današnjeg društva, Jenny Holzer porukom *You-Me* jezgrovito, sažeto i direktno upućuje na jasan razlog nošenja maski.



Slika 22 FAKE, *Super Nurse!*, 2020.



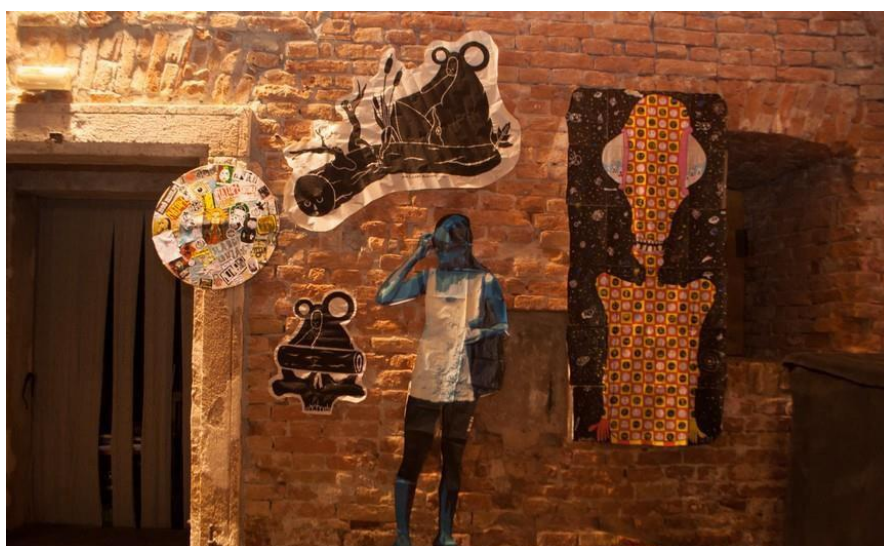
Slika 23 Barbara Kruger, *Sign Language*, 2020.



Slika 24 Jenny Holzer, *You – Me*, 2020.

Učenicima smo slobodni predložiti zadatak izrade naljepnica ili *stickera*. *Stickeri* kao podvrsta ulične umjetnosti mogu promovirati političku ideju i problem ili bilo koju temu u potkategoriji grafita, pri čemu su javnosti izloženi kao zalijepljeni na javne zidove, prometne znakove ili klupe u parkovima.

Kao primjer prenamijenjene javnog prostora u svrhu izlaganja umjetnosti, navodimo Barutanu u Osijeku, nekadašnje logističko skladište okolnih obrambenih katakombi. Godine 2014., u Barutani se održala druga međunarodna izložba *street art* umjetnosti pod nazivom *Artbeat*, u kojoj su se predstavili radovi osamdesetak umjetnika iz cijelog svijeta i u kojoj su dominirali *stickeri*.



Slika 25 Fotografija s otvorenja izložbe *Artbeat* u Osijeku, 2014.



Učenici 8. razreda se susreću sa pismom u likovnoj kulturi, primjenjujući različite perspektive kao što je geometrijska perspektiva s jednim ili dva očišta. Motivirani izražavanjem stava na osnovu prethodnih reprodukcija, učenici osmišljavaju svoje poruke, te biraju jednu od crtačkih ili slikarskih tehnika kojima će postići iluziju perspektive na plohi. Pri završetku, učenici svoje skenirane radove prilažu za izradu naljepnica koje će, s dopuštanjem školskih autoriteta, izložiti kao konačan rad oblijepljen na vratima škole, vratima učionice, školskim kontejnerima ili ostalim slobodnim površinama, kako bi stekli iskustvo i važnost *street arta* kao poruke namijenjene ne samo publici, nego svim prolaznicima kroz javni prostor kao zajednici.

## 5. ZAKLJUČAK

U današnje vrijeme suvremena umjetnost je sveprisutna, te nije isključiva od svakodnevnog života. Kako bi razumjeli način izražavanja kroz suvremenu umjetnost, najprije moramo naučiti analizirati umjetničko djelo i osvijestiti međudnose između umjetnika, umjetničkog rada i promatrača. Završetkom avangarde i postavangarde, suvremena umjetnost proširuje pristup umjetničkom djelu, točnije, umjetnosti općenito. Integriranjem suvremene umjetnosti u svakodnevni život, neizbježno je interpretirati različite slojeve umjetničkog djela. Prema Nastavnom planu i programu za osnovnu školu, susrećemo se sa manjkom predloženih reprodukcija koje upućuju na suvremena umjetnička djela, no učitelj ipak ima slobodu integrirati takva djela u nastavi Likovne kulture. Stoga je ključno da je učitelj upućen u trenutna zbivanja u svijetu umjetnosti kako bi učenicima kroz različite metode poučavanja približio suvremeno likovno-umjetničko djelo, potičući na promišljanje, diskusiju i izražavanje stavova kroz analizu umjetničkog djela. Predstavljanjem različitih smjerova i potkategorija suvremene umjetnosti, učenici uviđaju i međusobno ispreplitanje istih, što im daje slobodu za stvaranje umjetničkih djela neopterećenih strogim pristupima radu isključivo tehničke prirode. S obzirom na vrijeme u kojem živimo i koje se oslanja na medije i važnost slike i vizualnih komunikacija, poznavanje i korištenje vizualnog jezika je postao prioritet u društvu današnjice, te je neizbježan u poučavanju svestranosti suvremene umjetnosti već u osnovnoj školi u nastavi Likovne kulture.

## LITERATURA:

1. Arnson, H.H. (2009.), *Povijest moderne umjetnosti*, Stanek, Mostar
2. Bačić, M. (2016.), *Prostor interpretacije*, Zagreb, Matica Hrvatska
3. Becker, Howard S. (2009.), *Svjetovi umjetnosti*, Zagreb, naklada Jesenski i Turk
4. Duh, M. i Zupančić, T. (2009.), [The Communicative Possibilities of Contemporary Art Within the Frame of Art Education](#), *Informatologia*, 180-185
5. Košćec, G. i Bračun, J. (2011), [Marginalizacija vizualne kulture i umjetnosti u obrazovnom procesu](#), *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 88, No. 1, 34-43
6. Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa (2006). *Nastavni plan i program za osnovnu školu*. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa
7. Paić, Ž. (2017.), [Slika-Znak-Događaj: Suvremena umjetnost kao doba bez povijesti](#), Teorija vrijednosti kao teorija umjetnosti, Lah, N.; Šuvaković, M. (ur.). Beograd: Orion Art, 13-89
8. [Prijedlog nacionalnog kurikuluma nastavnoga predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost. \(2016.\)](#)
9. Radovan-Burja, M. (2011.), [Integriranje umjetnosti u odgoj djece](#), *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja*, Vol. 18, No. 2, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja, Sveučilište u Zadru, 115-130
10. Remm, J. (2012.), [Methods for teaching and learning contemporary art](#)
11. Riemschneider, B. i Grosenick, U. (2005.), *Art Now: Artist at the Rise of the New Millennium (Taschen 25)*, Taschen
12. Rukavina, K. (2019.), [O novome nakon modernizma: stvaralaštvo u kontekstu proširenog pojma umjetnosti](#), Akademija primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci, *Ars Adriatica*, No.9, 203-210
13. Šuran, F. (2016.), [Estetika komunikacije i suvremeni svijet](#), Sveučilište „Juraj Dobrila“, Pula
14. Šuvaković, M. (2005.), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Vless & Beton
15. Turković, V. (2006.), *Komunikacija putem vizualne umjetnosti u međunarodnoj suradnji*, *Soc. ekol.* Zagreb, Vol.15, 325-337
16. Turković, V. (2013). [Likovno obrazovanje: nove pedagoške prakse](#)

17. Županić BeniĆ, M. (2011.), [\*Uloga učitelja u komunikaciji djeteta s likovnim djelom\*](#),  
Zbornik radova: Umjetničko djelo u likovnom odgoju i obrazovanju, Ecnisi, Zagreb, 144-  
56

## **PRILOZI:**

1. Slika 1 [Neoplatonička figura paradigmatica](#)
2. Slika 2 [Asistenti Jeffa Koonsa u izradi skulpture glazbenice Lady Gage](#)
3. Slika 3 [Marcel Duchamp, „Fontana“, 1917.](#)
4. Slika 4 [Andy Warhol, "Električna stolica", 1965.](#)
5. Slika 5 [Andy Warhol, "Zelene boce Coca-Cole“, 1962.](#)
6. Slika 6 [Marcel Duchamp, „Kotač bicikla“, 1913.](#)
7. Slika 7 [Simon Sterling, \*Work, Made-Ready\*, 1997.](#)
8. Slika 8 [Sandy Orgel, "Žena-kuća", 1972.](#)
9. Slika 9 [Frank Stella, \*Hyena Stomp\*, 1962.](#)
10. Slika 10 [Primjer minimalizma u suvremenoj arhitekturi](#)
11. Slika 11 [Vladimir Tatljn, maketa, 1920.](#)
12. Slika 12 [Alexander Calder, "Snježni nalet", 1948.](#)
13. Slika 13 [Chuck Close, "Mark", akril na platnu, 1978.-1979.](#)
14. Slika 14 [Ron Mueck, "Maska II", kombinirana tehnika, 77 x 118x 85 cm, 2002.](#)
15. Slika 15 [Ron Mueck, "Maska 2", prikaz stražnje strane skulpture](#)
16. Slika 16 [Abramović, \*The Artist is Present\*, 2010.](#)
17. Slika 17 [Cindy Sherman, bez naziva, 2000.](#)
18. Slika 18 [Cindy Sherman, Instagram objava, 2019.](#)
19. Slika 19 [John Currin, \*Twisting Girl\*, ulje na platnu, 1997.](#)
20. Slika 20 [Vladimir Bonačić, \*Dynamic Object GF.E32 NS\*, 1969.](#)
21. Slika 21 [Barbara Kruger, \*I shop therefore I am\*, screenprint na vinilu, 125 x 125 cm, 1987.](#)
22. Slika 22 [FAKE, Super Nurse!, 2020.](#)

23. Slika 23 [Barbara Kruger, \*Sign Language\*, 2020.](#)

24. Slika 24 [Jenny Holzer, \*You – Me\*, 2020.](#)

25. Slika 25 Fotografija s otvorenja izložbe Artbeat u Osijeku, 2014.

.