

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТ

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
БИБЛИОТЕКА
Имп. бр. _____
СЕКЦИЈА ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА
БУДУВАЛОШТИНА



„МЛАДИ АНГЛИСКИ УМЕТНИЦИ“ ВО 9-тата ДЕЦЕНИЈА НА XX ВЕК

- магистерски труд -

МЕНТОР:

Проф.ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОСКИ

КАНДИДАТ:

ЉУБИЦА КОЦЕВА

СКОПЈЕ, ноември, 2014 година

СОДРЖИНА

ВОВЕД.....	4
1. ОСНОВА ЗА РАЗВИВАЊЕ НА НОВИТЕ УМЕТНИЧКИ ФОРМИ	7
1.2 СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ ВО АНГЛИЈА.....	14
2. УНИВЕРЗИТЕТОТ ГОЛДСМИТ И ЕКОНОМСКАТА КРИЗА ВО 1970-ТИТЕ	23
3. ИНСПИРАЦИИ.....	35
3.1 ИЗЛОЖБА „FREEZE“ 1988.....	39
3.2 ГАЛЕРИЈА „KARSTEN SCHUBERT“.....	54
3.3 ГАЛЕРИЈА „BUILDING ONE“, 1990	55
3.3.1. ИЗЛОЖБА „MODERN MEDICINE“, 1990	56
3.3.2. ИЗЛОЖБА „GAMBLER“, 1990	57
3.3.3. ПРЕТСТАВУВАЊЕ НА МАЈКЛ ЛЕНДИ НА „MARKET“, 1990	60
4. РАЗВОЈОТ НА FREEZE ГЕНЕРАЦИЈАТА	62
4.1 ИЗЛОЖБА „EAST COUNTRY YARD SHOW“, 1990.....	65
4.2 РЕЈЧЕЛ ВАЈТРЕД - „GHOST“, 1990	67
4.4 ИЗЛОЖБИТЕ „BROKEN ENGLISH“ И „BEAUTY“, 1991	73
4.5 МАРК КВИН И „SELF“, 1991.....	75
4.6 „SHARK“, 1991	77
4.7 ПРЕТСТАВУВАЊЕ НА САРА ЛУКАС ВО CITY RACING, 1992.....	81
4.8 ИЗЛОЖБАТА „SHOW HIDE SHOW“, 1991, СЕМ Т.ВУД И ЧАПМЕН	83
4.9 САРА ЛУКАС И „THE HOLE JOKE“, 1992	90
4.10 ИЗЛОЖБА „PHARMACY“, 1992	93
4.11 „HOUSE“, 1993.....	94
4.14 „THE SHOP“ СО ЛУКАС И ЕМИН, 1993.....	95
4.16 ХЕРСТ НА ВЕНЕЦИСКОТО БИЕНАЛЕ, 1993	109
4.18 ИЗЛОЖБА „BRILLIANT- NEW ART FROM LONDON“, 1995.....	115
4.19 ГЕРИ ХЈУМ – ВТОРА ИНКАРНАЦИЈА	121
5. 1997 - ГОДИНАТА КОЈА 1990-ТИТЕ ЈА ЧЕКАА	128
5.1 ИЗЛОЖБА „I NEED ART LIKE I NEED GOD“, 1997	130
5.2 „SENSATION: YOUNG BRITISH ARTIST FROM THE SAATCHI COLLECTION 1997.....	131
5.3 ТРЕЈСИ ЕМИН, МЕДИУМИТЕ И „MY BED“	138

6. УВА, СИЛА КОЈА СИ ОДИ ЗАСЕКОГАШ	142
6.1 ПОЗИТИВНИ КРИТИКИ ЗА УВА	147
6.2 НЕГАТИВНИ КРИТИКИ ЗА УВА.....	149
6.3 КРИТИЧНОТО ВОСПРИЕМАЊЕ НА УВА.....	151
ЗАКЛУЧОК.....	156
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА.....	160

SARAH LUCAS: AU NATUREL (AFTER ALL) BY AMNA MALIK, ЛОНДОН, 9 ОКТОМВРИ, 2009

160

6. УВА, СИЛА КОЈА СИ ОДИ ЗАСЕКОГАШ	142
6.1 ПОЗИТИВНИ КРИТИКИ ЗА УВА	147
6.2 НЕГАТИВНИ КРИТИКИ ЗА УВА.....	149
6.3 КРИТИЧНОТО ВОСПРИЕМАЊЕ НА УВА.....	151
ЗАКЛУЧОК.....	156
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА.....	160

SARAH LUCAS: AU NATUREL (AFTER ALL) BY AMNA MALIK, ЛОНДОН, 9 ОКТОМВРИ, 2009

160



Слика 1 (од лево на десно: Иан Дејвенпорт, Дејмиан Херст, Анџела Булок, Фиона Реј, Стивен Парк, Ања Галачио, Сара Лукас, Гери Хјум)¹, Freeze, 1988

На оваа фотографија е забележан моментот кога така наречените Млади англиски уметници го одбележуваат отворањето на нивната прва изложба во 1988 година. Година на тешка економија, сиромаштија, безизлезност. Време кое е поистоветено со банкротства, невработеност, социјални немири, безредие и сеопшт хаос. Младите од фотографијата, насмеани и среќни, биле потполно свесни за тоа каква борба им претстои за да го обезбедат нивното опстојување, но она за кое не биле свесни е дека за многу краток период, судбината ќе ги возвиши и внесе во светот на популарните и славните.

¹ *Jeremy Cooper: GROWING UP: The Young British Artists at 50, London, (2012), страна 6*

Овој текст е посветен на нив, на раѓањето и гаснењето на еден феномен во англиската современа уметност во 1990-тите години и трансформацијата на Лондон во светски уметнички центар. Овие млади визуелни уметници, родени на почетокот на 1960-тите години произлегуваат од Лондонскиот Голдсмит (Goldsmith) Колеџ.

На уметничката сцена се промовираат почнувајќи од крајот на 1980-тите и почетокот на 1990-тите години преку самостојно организирани изложби во тогаш напуштените магацини и фабрики на лондонското пристаниште. Оваа група ќе ја афирмира новата британска уметничка сцена и ќе предизвика светско внимание нагласувајќи ја англиската ексцентричност, еклектицизам и индивидуалност. Таа ќе ја ревитализира англиската поп-култура од 1960-тите години – Cool Britannia, кога Лондон ги лансира најновите трендови во музиката: Битлси (Beatles), Ролинг Стоунси (Rolling Stones) и во модата: Мери Квант (Mary Quant) и Твиги (Twiggy), со што англиската традиција и историја стануваат најпривлечни за настанатата туристичка експанзија од целиот свет. Уметноста станува гламурозна како модата, а уметниците популарни како поп-свездите.

Тие дејствуваат во група – „заедно сме посилни“. Се разликуваат во меѓусебниот пристап и стил на работа – користејќи разни форми на сликање, концептуализам, скулптура, асамблаж, фотографија, видео и инсталации. Нивните дела се под влијание на Марсел Дишан (Marcel Duchamp), Брус Њуман (Bruce Newman), дадаизмот, арте повера, минимализмот, поп-артот и концептуализмот. Ги користат веќе усвоените уметнички форми, но им даваат сопствена содржина и значење – неоконцептуализам.

Уметноста секогаш е еволутивен јазик. Нејзините зборови се снимаат, се инфилтрираат, се прошируваат и се прекројуваат за да изразат ново чувство, ново значење или претстава. Оваа група, обземени од современиот израз, прави нешто ново, возбудливо и сурово. Користат младешки јазик на изразување со шокантна тактика, агресивност, непријатност, младешки гнев и одбивност. Обработуваат провокативни теми користејќи готови предмети и разни материјали. Од корен ја променуваат современата англиска уметничка сцена и потполно ја сменуваат формата и начинот на изразување.

Благодарение на претприемачкиот дух, се наметнуваат на медиумите и за многу кратко време испливуваат на површина и ја преземаат ситуацијата во свои раце. Нивната уметност била разбрана и прифатена од публиката, а подоцна и од критиката, бидејќи таа се однесува на современиот живот и на современото опкружување.

Тие стануваат нов бран кој го создава возбудливиот англиски бренд – Млади англиски уметници (Young British Artists - YBA). Овој термин станува историски, а оваа група си го обезбедува своето место во англиската и во светската современа уметност.

Како што се вели, уметноста е надградба на претходната уметност, така и оваа група уметници ќе стане привлечна и подвижна сила за многу млади уметници кои тежнеат кон откривање нови форми, теми и материјали за изразување.

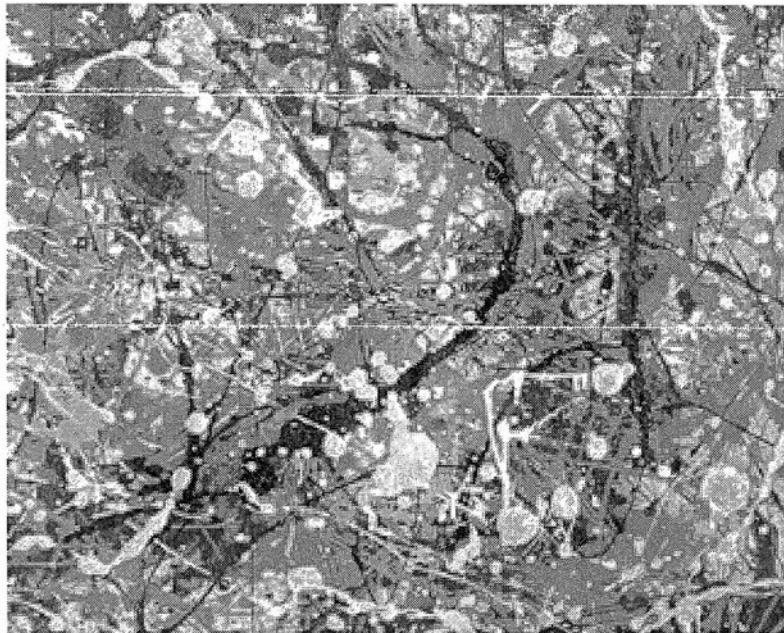
1. ОСНОВА ЗА РАЗВИВАЊЕ НА НОВИТЕ УМЕТНИЧКИ ФОРМИ

Дадаизмот е еден од првите модерни уметнички движења кој се јавува по Првата светска војна. Уметноста која презентира убавина и хармонија не се вклопува во хаосот и во ужасите од војната. Уметниците почнуваат да протестираат против таквата уметност и со иронија и сатира ја исмејуваат и ја омаловажуваат. Сакаат да го променат дотогаш воспоставениот уметнички израз. Предизвикуваат скандали и ја шокираат јавноста кога безвредни и апсурдни работи од секојдневниот живот ги претставуваат како уметнички дела.

Втората светска војна пак предизвикува селење на авангардата од Европа во Америка. По кризата од 1930-тите години, Америка се обновува во сите сфери, па и во уметноста. Поради тоталитаристичкиот режим и фашизмот во Европа, тамошната интелигенција емигрира во Њујорк. А Париз, по неговата окупација, згаснува како светски уметнички центар. Неговите уметници Марсел Дишан, Пит Мондриан (Piet Mondrian), голем број француски надреалисти како Макс Ернст (Max Ernst), Ив Танги (Yves Tanguy), Андре Бретон (Andre Breton), потоа бројни професори и уметнички критичари меѓу кои Ервин Панофски (Erwin Panofsky) и Ханс Хофман (Hans Hoffmann) мигрираат во Америка, поточно во Њујорк. Тие ќе формираат многу силно јадро на емигрирани интелектуалци кое ќе делува во новоформираната галерија на исто така мигрираната Пеги Гугенхајм (Peggy Guggenheim), покасно сопруга на Макс Ернст.

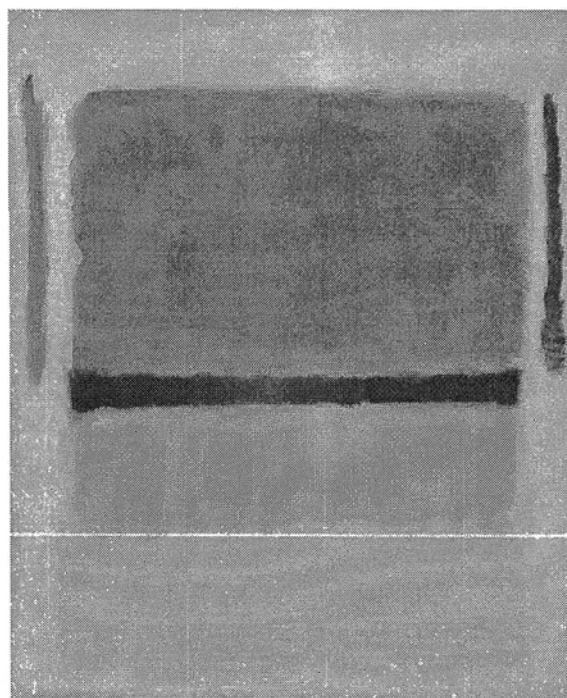
Овие уметници, одамна раскинувајќи ја врската со „традицијата“ во уметничкото изразување, ќе бидат подлога и инспирација за нови, револуционерни промени во уметноста во Америка. Њујорк ќе го замени Париз како уметнички центар и за првпат Америка нуди нова уметност, лансирајќи го апстрактниот експресионизам - слободни текстури, форми, линии и бои, неследејќи ја реалноста и природата.

Апстрактниот експресионизам како акционо сликарство (action painting) ќе биде презентираан преку делата на Џексон Поллок (Jackson Pollock), Вилем де Кунинг (Willem De Kooning), Аршил Горки (Arshile Gorky), Ханс Хофман, Франц Клајн (Franz Kline), Клифорд Стил (Clifford Still) .



Слика 2: Џексон Полок, Eyes in the Heat, 1946

Апстрактниот експресионизам преку сликарството на обоени полиња е презентираан со платната на Марк Ротко (Mark Rothko), Барнет Њуман (Barnett Newman), Френк Стела (Frank Stella), Адолф Фредерик (Adolph Frederick) и Ад Рајнхарт (Ad Reinhardt).



Слика 3: Марк Ротко, Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red), 1949

Овој правец ќе стане доминантен на светската сцена по Втората светска војна.

Истовремено и независно, како аналогија на апстрактниот експресионизам во Париз се развива ист таков правец т.н. енформел (enformel), апстрактна лирика, ташицизам, уметност без форма, предводен од Волс - Алфред Ото (Wols-Alfred Otto), Волфганг Шулц (Wolfgang Schulze), Анри Мишо (Henri Michaux), Жорж Матје (Georges Mathieu), Ханс Хартунг (Hans Hartung) и Жан Дибифе (Jean Dubuffet).



Слика 4: Жан Дибифе, *The Busy Life*, 1953

Американското и европското ново сликарство се базираат на надреализмот и апстрактното сликарство на Пол Кле (Paul Klee) и Василиј Кандински (Wassily Kandinsky). Уметноста базирана на уредна геометриска апстракција не можела да се вклопи во повоениот хаос, рушевини и трауми. Затоа енформелот - состојба на недовршеност, распрсканост и формална нестабилност лишена од композициска конструкција - добро се вклопува во тоа време.

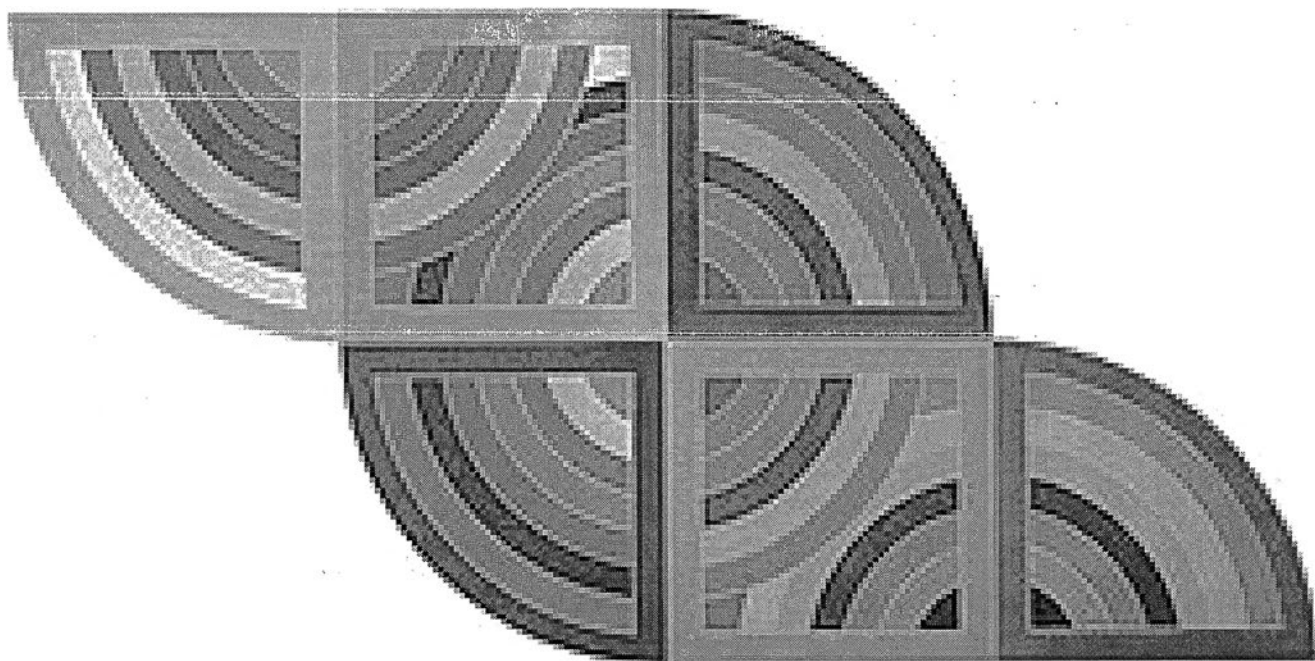
Големото платно е арена за акција, поле за изразување на психомоторната енергија на сликарот, кој сега нема цел да го критикува или да го менува светот, туку да креира свој сопствен свет. Сликите имаат функција на објект и на предмет, а не како претстава или отсликување на реалноста.

Наспроти оваа уметност од Њујорк и од Париз, по Втората светска војна во Советскиот сојуз се развива соцреализмот како уметнички правец кој ја отфрла идејата за автономија на уметноста и истата ја користи за потребите и ширењето на комунизмот и социјализмот. Соцреализмот не го постигнува успехот на рускиот конструктивизам кој се јави по Првата светска војна и се рашири во Европа преку германското Баухаус училиште (Кандински и Пол Кле) и холандското здружение De Stijl (Пит Мондриан).

Со време апстрактниот експресионизам и енформелот почнуваат да избледуваат, бидејќи тие се развиваат и живеат од последиците на војната. Новиот бран уметници како Италијанците Лучио Фонтана (Lucio Fontana) и Пиеро Манцони (Piero Manzoni) и Французинот Ив Клајн (Yves Klein) ја напуштаат самоекспресијата и драматиката на животот како средство во нивните дела. Тие се концентрираат на естетиката на самото дело, на редот и структурата во него. Акцентот сега не е насочен кон уметникот и неговите чувства и емоции. Сликите изгледаат мирно и стабилно, без визуелна драма и динамика, со ограничен избор на чисти бои, форми, линии и текстури.

Платната се смирили и без визуелно движење. Тоа е минимализам, новото движење во уметноста кое исто така се јавува во Америка во почетокот на 1960-тите години, како реакција на апстрактниот експресионизам. Уметникот Ад Рајнхарт (Ad Reinhardt) ќе го дефинира стилот како: „More is less, less is more“ („Повеќе е помалку, помалку е повеќе“).

Овој правец црпи инспирации од геометриската апстракција на руските конструктивисти Наум Габо и Казимир Малевич (Kazimir Malevich) и со своите дела го промовираат Американците Френк Стела (Frank Stella), Доналд Џад (Donald Judd), Роберт Морис (Robert Morris), Карл Андре (Carl Andre), Ад Рајнхарт, Роберт Смитсон (Robert Smithson), Сол Левит (Sol Lewitt) и др.



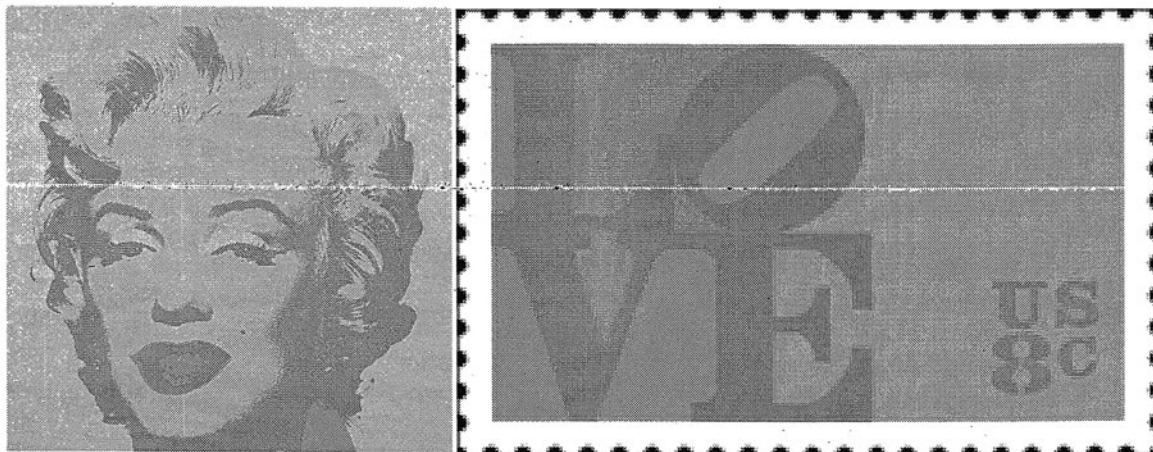
Слика 5: Френк Стела, Harran II, 1967

Со индустриската револуција по Втората светска војна за потребите на новонастанатиот потрошувачки начин на живот се развива уметничката комерцијална пропаганда и реклама. Таа цели да биде прифатена од пошироката потрошувачка маса и е присутна насекаде – по улиците, производите и медиумите.

Уметниците почнуваат на различни начини да ја вклучуваат публиката во создавањето и во презентирањето на своите дела. Границата меѓу високата и популарната уметност е раскината и уметноста станува поблиска, разбрана и прифатена од пошироката потрошувачка маса. Се раѓа поп-артот како нов уметнички правец по 1950-тата година, прво во Лондон, а веднаш потоа и во Њујорк.

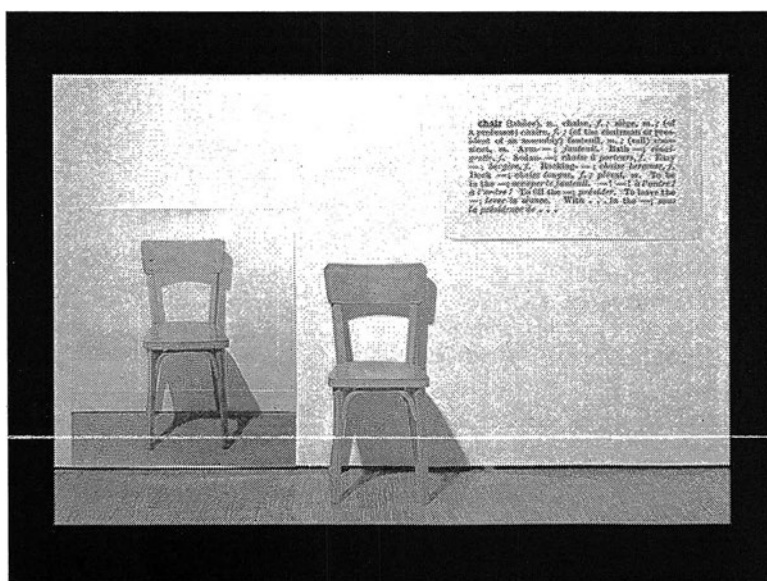
Уметниците се инспирирани од поп-културата и од сè што го опкружува „потрошувачот“. Тоа се ликови, реклами и стрипови од списанија, налепници на производи и предмети за секојдневна употреба. Новите слики се како постери, колажи на објекти од секојдневниот живот, со јасен едноставен колорит и со рамни форми, без назначена перспектива. Познати американски поп-арт уметници се Енди Ворхол (Andy Warhol), Роберт Рошенберг (Robert Rauschenberg),

Рој Лихтенштајн (Roy Lichtenstein), Роберт Индијана (Robert Indiana), Џаспер Џонс (Jasper Johns).



Слика 6: Енди Ворхол, *Marilyn Diptych*, 1967 Слика 7: Роберт Индијана, *Love*, 1970

Концептуалната уметност, исто како и претходно наведените уметнички правци, ќе биде инспирација за Младите англиски уметници. И овој правец најпрвин се манифестира во Америка во 1960-тите години. Се базира на идеите на дада-движењето и „readymade“ концептот на Марсел Дишан. Материјалната реализација на делото овие уметници ја заменуваат со идеја во вид на скица или упатство за реализација на делото. На овој начин набљудувачот е активен во уметничкото креирање, стимулиран за акција и размислување. Уметничкиот акт добива централен акцент.



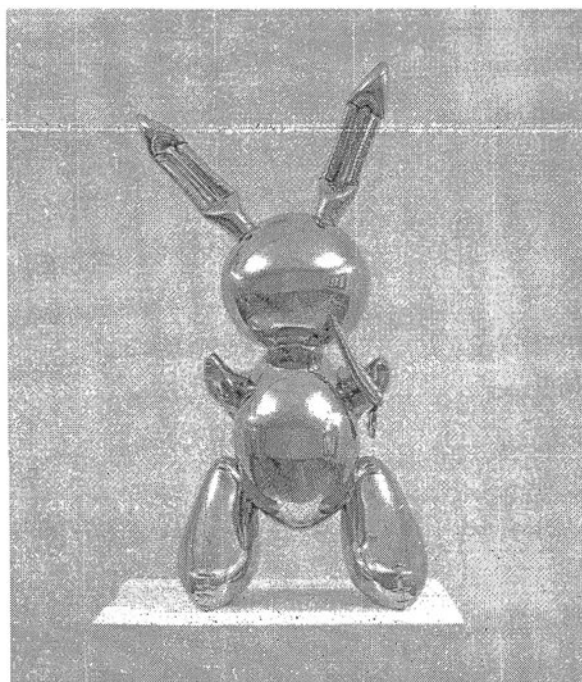
Слика 8: Џозеф Косут, *One of Three Chairs*, 1965

Во примерот на американскиот уметник Џозеф Косут (Joseph Kosuth), „One of Three Chairs“ („Една од три столици“), делото се состои од една изложена реална столица, фотографија на истата столица и пишана дефиниција за столица од речник – три начини на претставување на ист предмет.

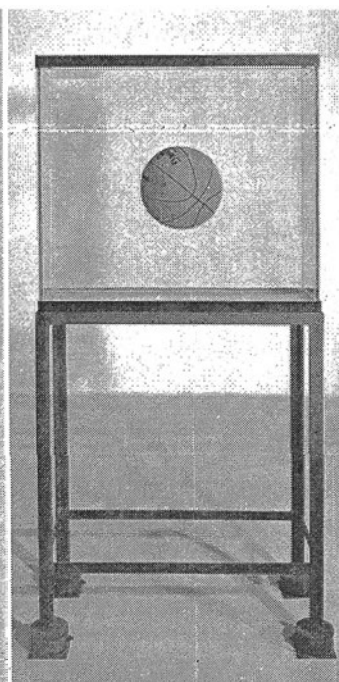
Покрај Џозеф Косут, познати концептуалисти се: Ив Клајн, Пиеро Манцони, Ричард Лонг, Сол Левит и др.

Арте повера, како уметнички правец кој е доста видлив во делата на Младите англиски уметници, започнува во Италија при крајот на 1960-тите години. Овие дела се колажи или инсталации од материјали најдени од природата и претставуваат протест против високата и скапа уметност.

По 1980 година повеќе уметници се навраќаат на поп-идеата, како нео поп-арт или пост поп-арт, а негов најзначаен претставник е Џеф Кунс, кој кичот го воздигнува на ниво на висока уметност.



Слика 9: Џеф Кунс, *Rabbit*, 1986



Слика 10: Џеф Кунс, *One Ball Total*

Equilibrium Tank, 1985

1.2 СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ ВО АНГЛИЈА

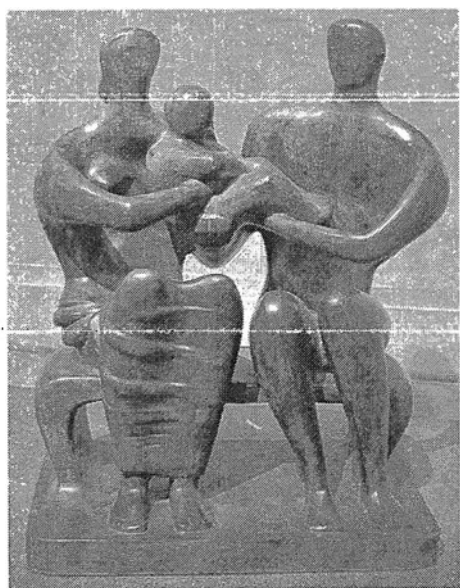
Англиската историја на современата уметност во првите децении на 20-тиот век е „припитомување“ на модернизмот. Новите модерни уметнички дела и идеи се пречекувани на „нож“. Слична е состојбата и во 1930-тите години, со ригорозно невдомакинета апстракција. За Англија современата уметност било нешто што доаѓа од Америка. Таа, едноставно, не била англиска.

На пример, кога по нарачка на Роланд Пенроуз (Roland Penrose), Хенри Мур (Henry Moore) изработува апстрактна скулптура, тоа дело станува фокус на новинарска кампања и дебата против апстрактната уметност.

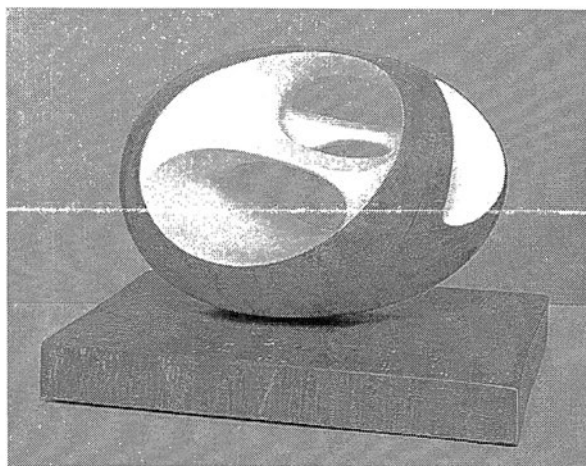
Роланд Пенроуз е тогашен поддржувач на модернизмот и носител на надреализмот во Англија. Тој во неговата галерија London Gallery на ulicata Корк, во 1936 година ја поставува изложбата „London International Surrealist Exhibition“ („Лондонска интернационална изложба на надреализмот“). Покрај неговите дела, промовирани се и уметниците, неговите пријатели Хенри Мур, Барбара Хепворт (Barbara Hepworth), Бен Николсен (Ben Nicholson) и Наум Габо.

Во 1947 година Пенроуз и познатиот уметнички критичар Херберт Рид (Herbert Read) го формираат Институтот за современа уметност (ICA - Institute of Contemporary Arts) во Лондон и ја организираат првата современа изложба “40 Years of Modern Art” („40 години модерна уметност“).

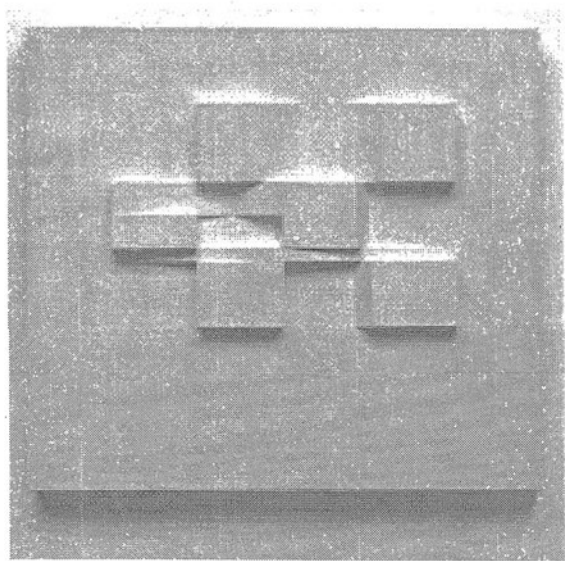
По Втората светска војна скулпторот Хенри Мур станува најуспешен англиски уметник поради фигуративноста на неговите модерни дела. Тоа е случај и со Барбара Хепворт, додека современите дела на нејзиниот партнер Бен Николсен, делата на Виктор Пасмор (Victor Pasmore), Кенет и Мери Мартин (Kenneth and Mary Martin), кои се темелат на рускиот конструктивизам и неопластицизмот на Пит Мондриан, се оценуваат како нефункционални и бесцелни.



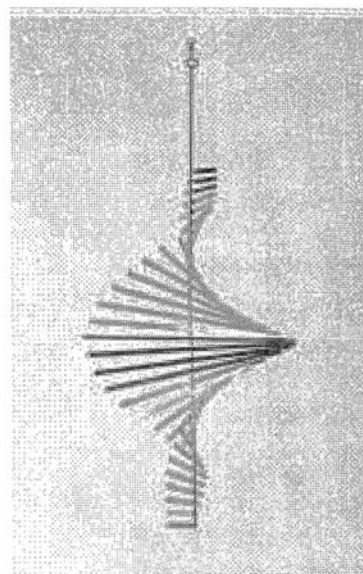
Слика 11: Хенри Мур,
Family Group, 1949



Слика 12: Барбара Хепворт,
Oval Sculpture, 1943

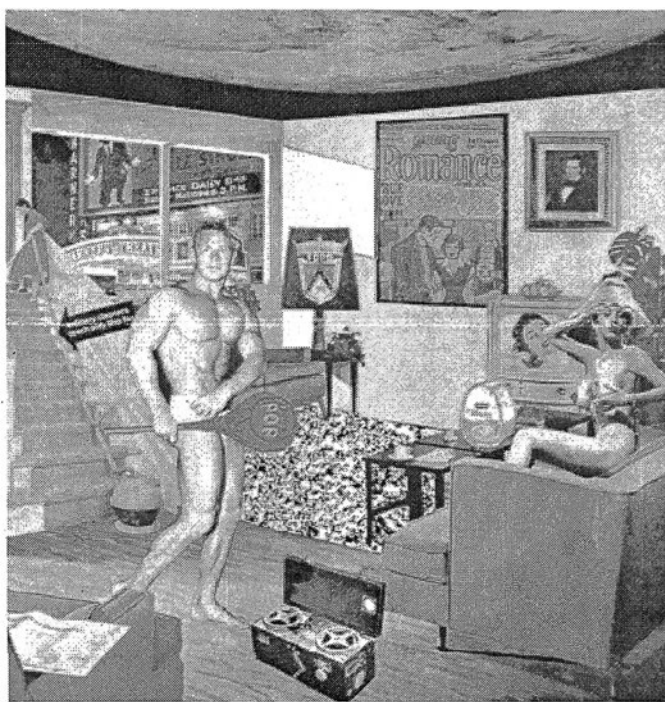


Слика 13: Мери Мартин, *Expanding Form, 1954*



Слика 14: Кенет Мартин,
Small Screw Mobile, 1953

Во 1952 година се формира Independent Group, здружение на истакнати уметници, писатели и мислители, кое почнува да ги истражува комуникациите, рекламирањето и популарната култура. Тоа создава клима во која во наредната декада се појавува поп-артот како директна реакција на американскиот апстрактен експресионизам. Поп-артот како правец за првпат се појавува во Англија и тоа во 1956 година, по изложбата организирана од оваа група наречена „This is Tomorrow“ („Ова е утре“). Главен организатор и учесник на изложбата е Шкотскиот уметник Едуардо Паолоци (Eduardo Paolozzi). Ричард Хамилтон (Richard Hamilton) настапува со делото „Што е тоа што ги прави денешните домови така различни, така привлечни?“ („Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“).



Слика 15: Ричард Хамилтон, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1956

Сликите на Хамилтон, основани на колажи од фотографии и од списанија и реклами, ја претставуваат антиконзервативната сатира присутна во медиумите во 1960-тите години. Тие негови дела за уметничките историчари и критичари се првите дела од поп-арт движењето.

Во 1960-тите години, после тешкото закрепнување од последиците од Втората светска војна, почнува да се буди креативна енергија во Англија.

Во тие години Лондон станува центар на модата и на музиката. Со легализирањето на хомосексуалноста, популаризација на марихуаната и на LSD дрогата и хипи-движењето, настанува огромна либерална клима за младите генерации, наспроти дотогашната конзервативност. Улицата Карнаби станува најпримамливото место во светот, а Битлси, Ролинг Стоунси и Твиги стануваат икони на новото време.

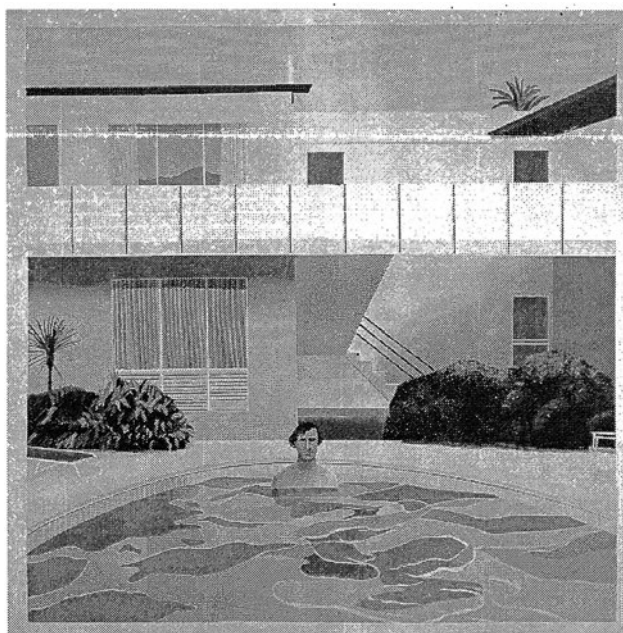
Уште при крајот на 1950-тите години Питер Блејк со неговите колажи станува најпознат поп-арт уметник во Англија.



Слика 16: Питер Блејк, *On the Balcony*, 1955

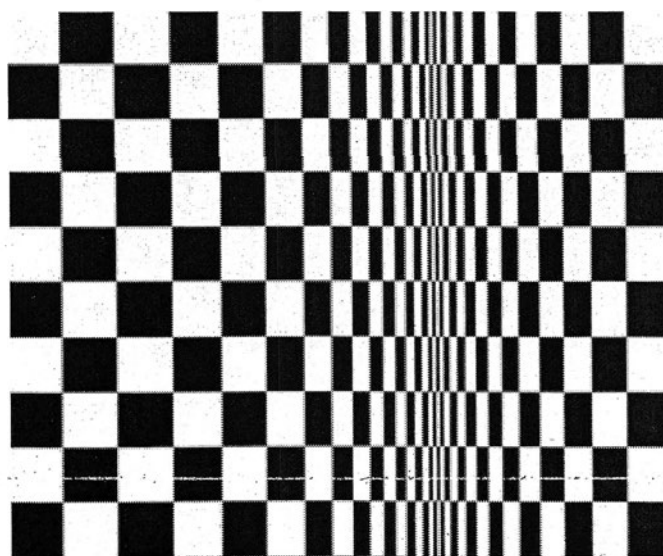
Во 1957 година американскиот уметник Роналд Брукс Китај (Ronald Brooks Kitaj) доаѓа во Лондон и се приклучува на англиското поп-арт движење и го збогатува со идеи од литературата, филозофијата, историјата на уметноста и со неговата космополитност.

Дејвид Хокни, кој е еден од највлијателните англиски уметници, во тоа време прави впечатлива трансформација од експресионистичко во поп-арт изразување.



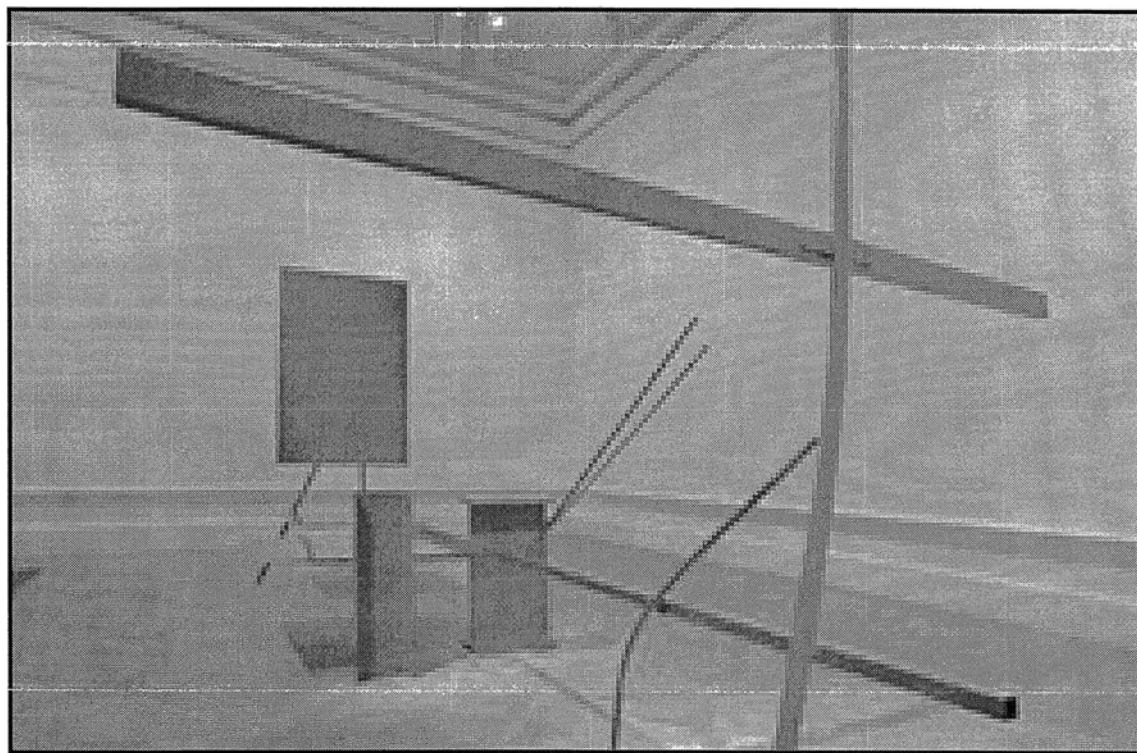
Слика 17: Дејвид Хокни, *Portrait of Nick Wilder*, 1966

Во 1960-тите години со своите црно-бели слики ќе се прослави Бриџит Рајли (Bridget Riley). Таа ќе презентира најразлични варијанти на геометриски форми кои формираат оптички сензационални движења и претстави.



Слика 18: Бриџит Рајли, *Movement in Squares*, 1961

Во тоа време Ентони Каро (Anthony Caro) станува водечка фигура во англиската скулптура. Во почетокот на кариерата како асистент на Хенри Мур тој ја обработува современата фигуративна скулптура. Во 1960-тите години под влијание на американскиот скулптор Дејвид Смит (David Smith) конструира скулптури со лепење и заварување на различни материјали.



Слика 19: Ентони Каро, Early One Morning (1962)

Во 1965 година „The Walker Art Center“ во Минеаполис ја поставува изложбата „The New Scene“ за запознавање со англиската млада генерација уметници и културната виталност на Лондон. Тоа претставува најзначајна англиска изложба во Америка по Втората светска војна. Биле претставени 13 млади уметници, меѓу кои и тогаш познатите 32-годишниот Хауард Ходкин (Howard Hodgkin), 27-годишниот Дејвид Хокни (David Hockney), 33-годишната Бриџит Рајли (Bridget Riley) и 32-годишниот Питер Блејк (Peter Blake). Со фигуративни и апстрактни дела тие ги претставуваат 1960-тите, т.н. „златни години“ во Англија.

Како реакција на апстрактната уметност во раните 1960-ти години група фигуративни уметници предводени од уметникот Луцијан Фројд (Lucian Freud)

формираат таканаречена Лондонска школа за поддржување на фигуративното сликарство. Покрај Луцијан Фројд, групата ја сочинуваат уметниците Францис Бејкон (Francis Bacon), Френк Ауербах (Frank Auerbach), Мајкл Ендрјуз (Michael Andrews), Леон Кософ (Leon Kossoff), Роберт Колкухаун (Robert Colquhoun) и Роналд Китај. Подоцна им се приклучуваат и други уметници.

Луцијан Фројд е внук на проминентниот филозоф Зигмунд Фројд (Sigmund Freud), основач на психоанализата. Тој работи портрети со изразени психолошки карактеристики на моделот со дебели слоеви пригушена боја.

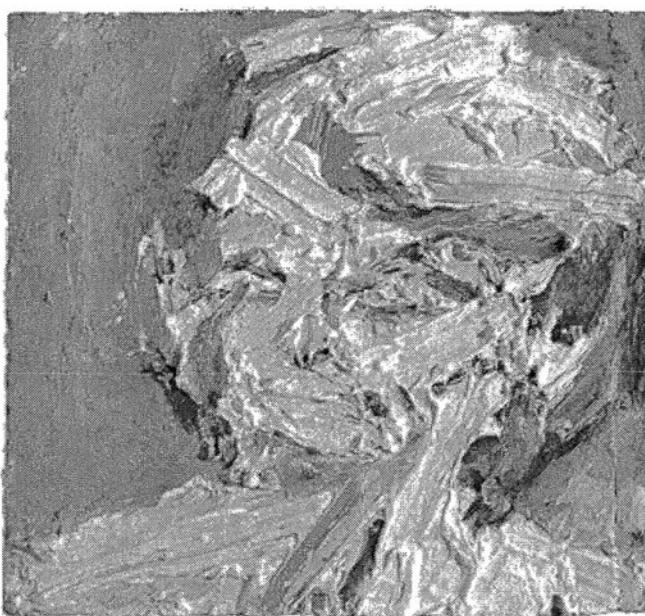
Делата на Францис Бејкон се нешто помеѓу фигурација и апстракција. Тој се фокусира на човечкото тело згрчено во бол, измачувано и изолирано во клаустрофобичен простор.



Слика 20: Луцијан Фројд, *Girl In Bed*, 1952 Слика 21: Францис Бејкон,

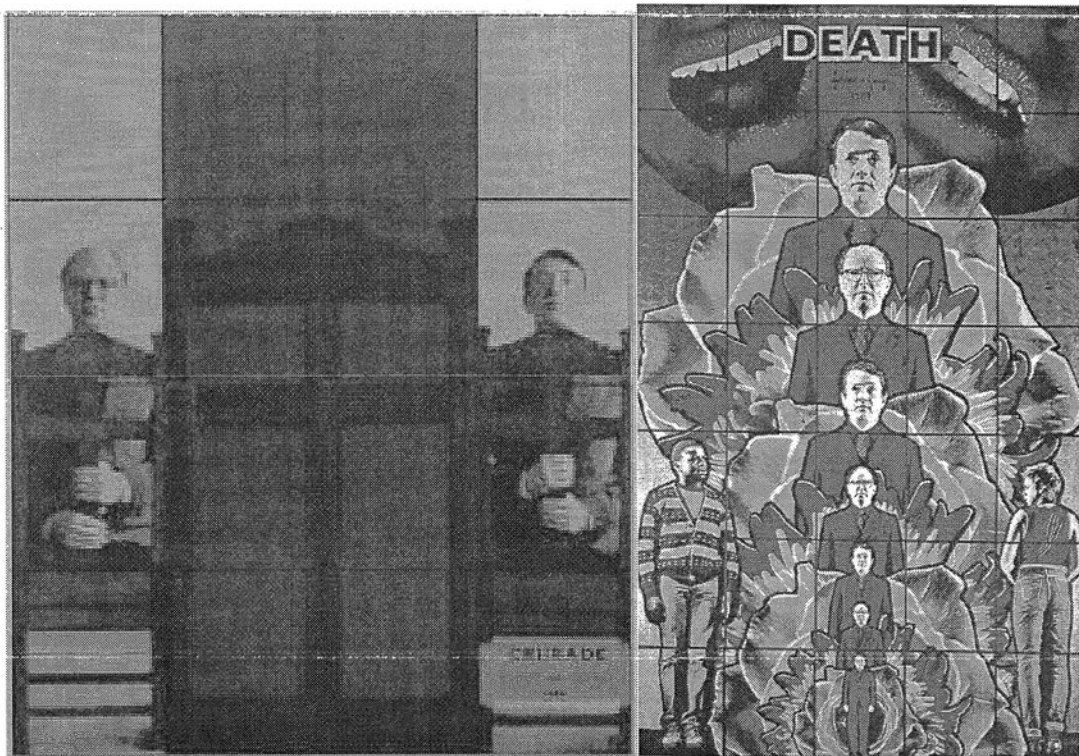
Study for a pope, 1954

Леон Кософ и Френк Ауербах се под влијание на нивниот учител, уметникот Дејвид Бомберг (David Bomberg), водач на Borough групата со која ги пренесувал неговите идеи во сликарството - сликање во дебел слој боја, со слободни и спонтани движења. Тие сликаат експресионистички пејзажи и слики и лица од Лондон.



Слика 22: Леон Кософ, *Portrait of Philip*, 1962 Слика 23: Френк Ауерба, *Helen Gillespie VI*, 1966

Се појавуваат Гилберт и Џорџ (Gilbert & George), нарекувајќи се „живи скулптури“ и креирајќи уметност „за сите“. Од 1968 година тие стануваат неразделни како приватно така и во нивните дела. Секогаш облечени во костими и наликувајќи на владини службеници, Гилберт и Џорџ стануваат многу инспиративни кај младите уметници.



Слика 24: Гилберт и Џорџ -Crusade ,1980; Death Hope Life Fear ,1984

Покрај големите фотографии, тие работат и на скулптури, видеопрезентации и нивни заеднички снимки во разни пози и состојби на однесување. Тие ја поставуваат плочата на која ќе изникнат младите никулци и ја подготвуваат британската публика за да го прифати тоа што ќе го понудат младите уметници.

Сета претходно наведена уметничка активност го посадува семето и го поллучува патот на англиската уметност, за да истата не биде на споредна линија.

2. УНИВЕРЗИТЕТОТ ГОЛДСМИТ И ЕКОНОМСКАТА КРИЗА ВО 1970-ТИТЕ

При крајот на 1960-тите години англиската економија доживува колапс со навестување за мрачна и тешка иднина. По краткото будење, во почетокот на 1970 година Лондон се враќа на старите маки – влегува во тешка економска состојба, голема невработеност и немири предизвикани од ИРА (Ирската републиканска армија).

Најпогоден станува Источен Лондон и неговите пристаништа, преку кои се вршела целата трговија со англиските колонии, кои по Втората светска војна со појавата на антиколонијалното движење стануваат независни држави. Особено во 1973 година, кога Англија станува членка на Европската заедница и кога увозот од нејзините поранешни колонии (земјите на Комонвелтот) станува ограничен со увозни квоти, Англија влегува во рецесија. Голем број од компаниите бараат спас во напуштање на Лондон поради намалување на производните трошоци и давачки. Сето тоа доведува до голем пораст на невработеноста во 1980-тите и во 1990-тите години, а со тоа и до голема сиромаштија. Куќите и објектите во Источен Лондон стануваат запуштени, напуштени и разрушени. Улиците нечисти, неосветлени и празни, а уличните ограбувачи закана за малубројните минувачи.

И познатите лондонски пабови биле надвор од употреба и се распаѓале. Локалните болници биле расходувани, болничките соби и операционите сали празни и обиени, а пациенти праќани на домашно лекување. Остатоците од лондонската индустрија биле распродавани како отпад. Старите пристаништа и тешката индустрија лоцирани на исток биле целосно напуштени и неупотребливи. И покрај огромната навала на социјални немири и нереди, градот бил црн, мртов и тонел во монотонија и здодевност. Културно неинспириран, Лондон изгледал исцрпено, измачено, безволно и мрачно. Со малиот број галерии на современа уметност, тој бил едноставно исклучен од современите уметнички збиднувања.

Во тоа време доаѓа до антагонизам кој помеѓу северот и југот на Англија. Во 80-тите, северот бил “заразен” со индустриски штајкови, отпуштања и

редуцирања, како резултат на самата масовна невработеност. Додека југот го карактеризирала средната класа, Северот останал со сиромашната работничка класа. Овие страни биле политички, социјално и економски раздвоени.

Во тоа време било пожелно уметниците да потекнуваат од Северот, во лик на бунтовник и со работничката класа во позадина. Таа бунтовност доаѓа на сцена и ја презема улогата да го промени и подигне Лондон.

Во ваквото опкружување, група млади уметници, подоцна наречени „Млади англиски уметници“ ја преземаат иницијативата во свои раце а истовремено ја свртуваат ситуацијата во нивна корист. Почнуваат самите да ја креираат нивната кариера надвор од поставениот шаблон - да се биде зависен од уметничките надлежности и институции.

Голдсмит Колеџот е еден од клучните фактори за улогата која што ќе ја одиграат овие млади уметници. Тие ја сочинуваат генерацијата од 1987 до 1990 година, под раководството на професорите Џон Томпсон (John Thompson), Мајкл Крег - Мартин (Michael Craig - Martin), Ричард Вентворт (Richard Wentworth), Иан Џефри (Ian Jeffrey), Хелен Чедвик (Helen Chadwick), Марк Валингер (Mark Wallinger), Џудит Кауан (Judith Cowan) и Глен Бакстер (Glen Baxter).



Слика 25: Голдсмит Колеџ

Овој универзитет значително се разликувал од останатите школи поради отсуството на хиерархиска наставна програма, укинувањето на традиционалните насоки и специјализации од образовната програма, каде што студентите специјализирале целокупна креативност.

Тогашен декан на Универзитетот бил Џон Томпсон, апстрактен уметник со поетски симболизам, романтичен дух, огромен визионер, теоретичар и радикален воспитувач. Самиот ги селектирал професорите на Универзитетот, кои биле успешни слободоумни современи уметници од различни генерации, а студентите биле третираны како млади уметници уште со самото запишување на Универзитетот. Тој поддржувал систем на „отворено студио“, слободно движење и слободно употребување на материјалите од различни оддели, со што се поттикнувала самоиницијативата на студентите. Од нив се барало и очекувало да креираат нова уметност, нешто што кажува, повикува, активира и го отсликува современиот живот. Студентите ги комбинирале материјалите и предметите по сопствени идеи, експериментирале и посетувале различни предавања, зависно од нивните замисли и потреби. Ваквиот начин на работа ја збогатил секоја индивидуа посебно. Студентот во консултација со менторот си формирал сопствен правец. Системот на „отворено студио“ овозможил преносливо визуелна атмосфера, а самомотивацијата кај овие студенти станала суштинска. Отворената, постојана дискусија пред секое дело произвела високо ниво на критичка дебата и соработка. Во една пригода Гери Хјум, уметник од групата изјавува: „Моите колеги имаа таква самоувереност, таква моќ. Од каде доаѓаше таа? Укажувањето `ти си уметник` наместо `ти си студент` даваше чувство дека веќе си во игра – тоа толку оспособуваше. Бевме толку конкурентни и поддржувани во исто време.“.

Друга важна фигура за студентите на Голдсмит Колеџот бил младиот и познат концептуален уметник и сликар со ирско потекло Мајкл Крег - Мартин, познат кај студентите како МСМ. Тој бил омилена јавна личност, константно присутен во медиумите, како во популарните списанија така и во ТВ-програмите. Имал директен и логичен пристап кон уметноста, притоа служејќи се со обични, секојдневни материјали и објекти, инспириран од делата на Марсел Дишан.

Младите студенти, амбициозни, љубопитни, со јаки индивидуални способности, се фокусирале на професорот, вливајќи го пренесеното искуство и знаење, сè со цел подобро осознавање и презентирање на тогашната состојба. Тој веднаш ја забележал енергијата, потенцијалот и јачината на оваа студентска група. Мајкл Ленди (Michael Landy), член на студентската група, во една прилика ќе ја истакне изјавата на Мајкл Крег - Мартин, дека тој со години чекал да најде на ваква група студенти која ќе се напојува и ќе се храни еден од друг и чии членови меѓусебно ќе се натпреваруваат. Мајкл Крег - Мартин со неговите контакти, верба во креативни различности, сериозна посветеност кон уметноста и работата, многу ќе придонесе за брзата афирмација на оваа група уметници. Тој им бил ментор на повеќето прославени уметници од оваа генерација.

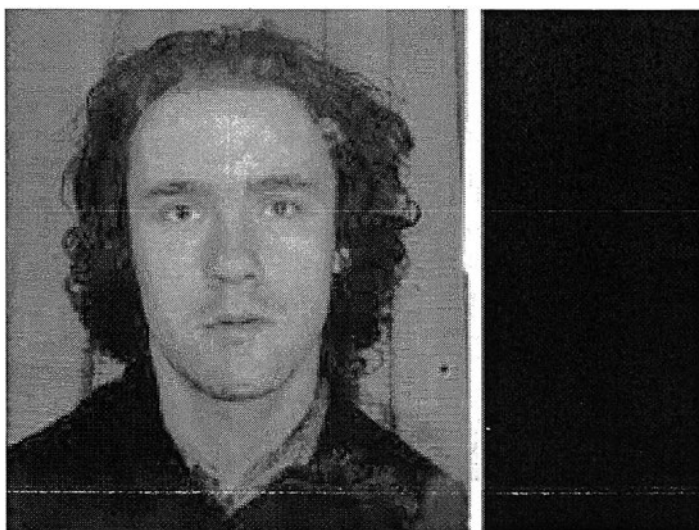
Познати уметници излезени од овој колеџ се Бриџит Рајли, Мери Мартин, Џулијан Опие (Julian Opie), Лиза Мирлој (Lisa Mirloy), Сајмон Линке (Simon Linke), Гренвил Дејви (Grenville Davey), Џон Френкланд (John Frankland), и Маргарет Хауел (Margaret Howell). Луцијан Фројд исто така го посетувал колеџот во 1942 година. Познатата модна дизајнерка на мини-здолништето и на кратките панталони, Мери Квант, дипломирала мода исто така на овој колеџ.

Повеќето студентите, типично за тоа време, биле од скромно потекло надвор од Лондон, сиромашни и вредни ентузијастички. Нивните теми и настапи се концептуално и естетски дивергентни, но ги поврзуваат провокативните содржини, ефемерни материјали, неконвенционална презентација и над сè, субверзивен став со младешка, агресивна виталност.

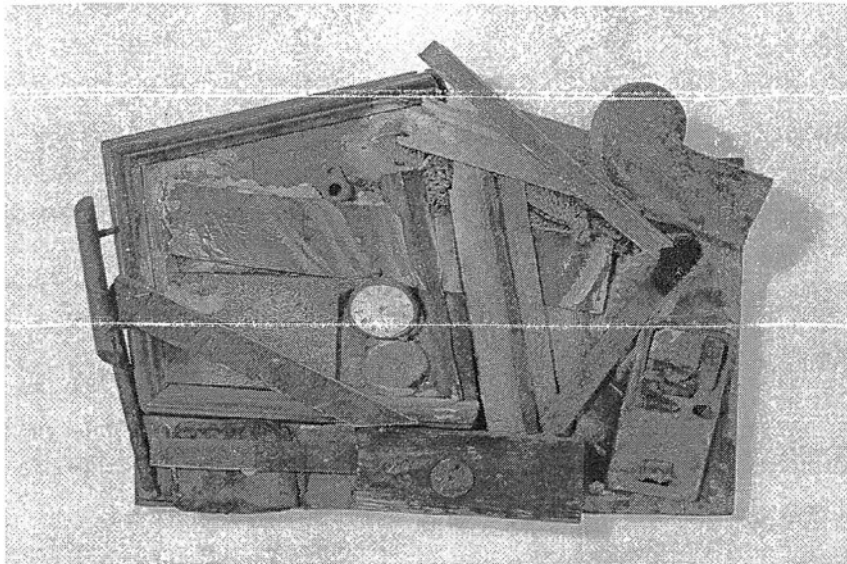
Како што Кралскиот колеџ на уметноста (Royal College of Arts) го нуди поп-артот во 1950-тите, уметничката школа Сент Мартин (Saint Martin's School of Art) ја нуди новата скулптура во 1960-тите и концептуалната уметност во 1970-тите години, Голдсмит Колеџот го дава производот таканаречен Млади англиски уметници (YBA- Young British Artists).

2.1 СТУДЕНТИ КОИ ЌЕ ЈА ОДБЕЛЕЖАТ ГОЛДСМИТ ГЕНЕРАЦИЈАТА

Дејмиан Херст (Damien Hirst) е еден од најпроминентните членови во групата, израснат од самохрана мајка со потекло од Бристол (7 јуни 1965), кој подоцна живеел во Лидс. Уште како тинејџер Херст го развива својот интерес и мислењето за смртта како неприфатлива стварност, често посетувајќи го одделот за анатомија во медицинското училиште во Лидс.

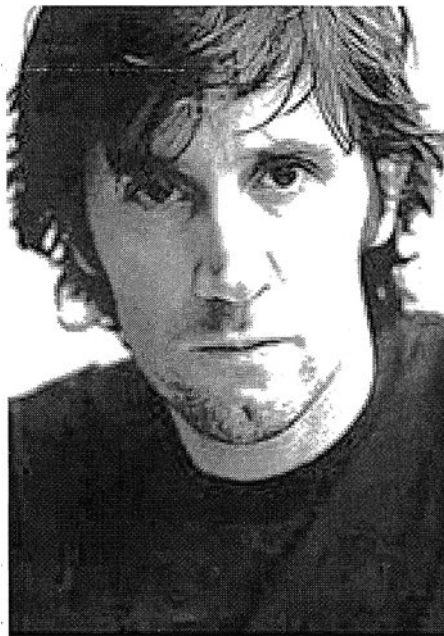


Постојано бил со намера да направи цртежи за животот и да се справи со тешкотиите при сфаќањето на идејата за смртта во животот. Наоѓајќи инспирација секаде, неретко спроведувал „истраги“ во празната куќа на соседот г. Барнс. Тогаш создава колекција од најразлични објекти од куќата, како потрошени пасти за заби прецизно завиткани во ролни, насобрани букви и глави од статуи, стари пари, списанија, будилници, свирчиња, пенкала, алатки и сл. Целата таа колекција била педантно средена, обележана со датуми, така што Херст почнал да го составува мозаичниот живот на соседот кој не го познавал. Ова му претставува големо искуство и инспирација, која побудува еден цел негов креативен период додека живее во Лидс, преточен во серија од колажи „Mr.Barns“. Тој појаснува: „Уметноста е за животот и не може да биде за ништо друго... Нема ништо друго“.



Слика 26: Дејмиан Херст, Mr. Barns, 1984

Во 1986 година се запишува на Голдсмит Колеџот, каде што дипломира три години подоцна.



Енџус Ферхарст (Angus Fairhurst) (4 октомври 1966 – 29 март 2008 година) е од Пембури, Кент, Англија.

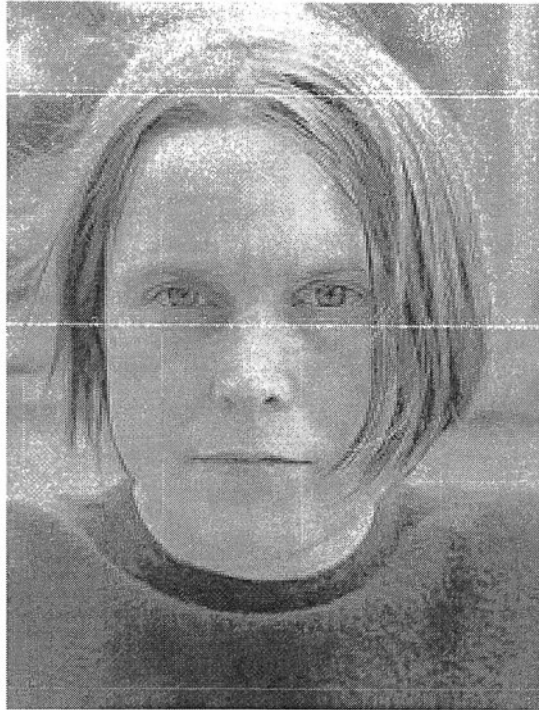
По неговото школување во Judd School, образованието го продолжува на College of Arts – University of Canterbury (1985-1986), а подоцна се запишува ликовна уметност на Голдсмит Колеџот (1986-1989). За разлика од поројните

шокантни тактики на многу од неговите современици, тој, сепак, е уметник чие дело секогаш претставува една суптилна комбинација на концептуална строгост и префинети формални квалитети, попрскани со непочителен хумор. Секогаш во центарот на збиднувањата, полн со идеи, добар говорник, ненаметлив, впечатлив, со смисла за хумор, истовремено талентиран, практичен и интелегентен.



Гери Хјум (Gary Hume) (9 мај 1962 година) е од Тентерден, Кент, Англија. Во 1988 година, како и голем број од неговите колеги, дипломирал на Голдсмит Колеџот.

Хјум е четврто дете во фамилијата од петмина браќа и сестри одгледани од самохрана мајка. И покрај љубовта на неговата мајка кон поезијата и уметноста, неговото воспитување до тогаш не иницира уметнички амбиции. Напуштајќи го школото на 16-годишна возраст, тој доаѓа во Лондон и покасно зема часови по цртање. Пред да се запише на Голдсмит Колеџот во 1985 година, работи како асистент во филмска продукција.



Сара Лукас (Sarah Lucas) (1962) е од работничка фамилија од Лондон. Таа го напушта училиштето на 16-годишна возраст, а после 4 години ги почнува студиите по уметност на Working Men's College (1982–1983), London College of Printing (1983–1984) и на Голдсмит Колеџот (1984–1987) на ликовна уметност.

Во повеќето наврати при средба со новинарите таа многу често стои зад ставот дека во младоста никогаш не помислувала дека ќе се бави со уметност. Исто така, Сара раскажува за незавидното детство и како нејзината мајка ѝ ги ограничувала едукативните можности. Сето ова допринело таа да го напушти училиштето на 16 годишна возраст, за веќе наредната година да навлезе во конфликтни ситуации предизвикани од нејзиното забременување. Заплашена од фактот дека како мајка со дете ќе заглави засекогаш во лошото опкружување, одлучува да се ослободи од бременоста и со скромните средства од продадените музички плочи заминува автостоп низ Европа.

Со чувство дека само што си ја купила слободата, почнува да го осознава светот, правејќи планови како да ја организира нејзината иднина. Враќајќи се во Лондон почнува да работи со деца, доаѓа во контакт со уметноста и одлучува таа да и биде идна преокупација. Андрогена на изглед, Лукас никогаш не била приврзаник на женската гардероба, па нејзиниот аутфит често се состоел од фармерки, маици и кожно палто. Голем пушач, со акцент на работничка класа. Таа

е формалист-скулптор во академска смисла, пред да се запише на Голдсмит Колеџот.



Мат Колишоу (Mat Collishaw) (1966) е од Нотингам, Велика Британија.

Во 1989 година дипломирал ликовна уметност на Голдсмит Колеџот. Негова најголема инспирација претставува патолошкиот прирачник „Атлас во боја за судска патологија“, нарекувајќи го библија на британската уметност. Патолошките слики ги прилагодува и дигитално ги променува, при што реалноста ја прави нереална и збунувачка. Со преработена фотографија од овој прирачник ќе настапи и ќе се прослави на првата изложба организирана по дипломирањето.



Фиона Реј (Fiona Rae) (1963)

Фиона Реј е родена во Хонг Конг, а живеела и во Индонезија пред да се пресели во Англија на седумгодишна возраст. Била на Croydon School of Art (1983–1984) и дипломирала ликовна уметност на Голдсмит Колеџот (1984–1987). Во 1988 година чествува во изложбата „Freeze“. Како личност Реј била неверојатно добар говорник, логичар и секогаш стабилна и присебна. Во 1991 година влегла во потесниот избор за Тарнеровата награда, а во 1993 година е номинирана за австриската награда за млади сликари Eliette Von Karajan Prize. Во 2011 година станува професор по сликање на Кралската академија за уметност и е втората жена професор на Академијата од нејзиното основање во 1786 година.



Анџела Булок (Angela Bulloch) (1966)

Анџела Булок е родена во Онтарио, Канада. Во периодот од 1985 до 1988 година студира на Голдсмит Колеџот. И таа е еден од учесниците на изложбата „Freeze“. Номинирана е за Тарнеровата награда во 1997 година, а се натпреварувала со нејзините светлосни игриви уметнички дела од серијалот „Rules Series“. Булок работи повеќе видови уметност: видео, инсталации, скулптури, слики. Во нејзиното дело „Betaville“ таа поставува машина којашто истура вертикални и хоризонтални млазови боја во моментот кога некој посетител ќе седне на клупа да го набљудува делото.



Ања Галачио (Anya Gallaccio) (1963)

Ања Галачио е родена во Пејсли, Шкотска, како дете на телевизискиот продуцент Џорџ Галачио и глумицата Морин Морис. Галачио по напуштањето на училиштето на 18-годишна возраст, без планови да го продолжи, се вработува како гардеробер во театарот Royal Court. Имала голем интерес за современиот танц, природата и убавината што ја опкружувале. Студира на Kingston Polytechnic College (1984–1985) и на Голдсмит Колеџот (1985–1988).



Мајкл Ленди (Michael Landy) (1963)

Мајкл Ленди е роден во Лондон како син на градител на тунели. Прво студирал уметност во Лутон и во Лубороу, а подоцна на Голдсмит Колеџот во Лондон. Ленди двапати аплицирал за Голдсмит. Во почетокот работел со

натрупана тоалетна хартија и поради тоа го добил прекарот Стекс (stacks – натрупано).

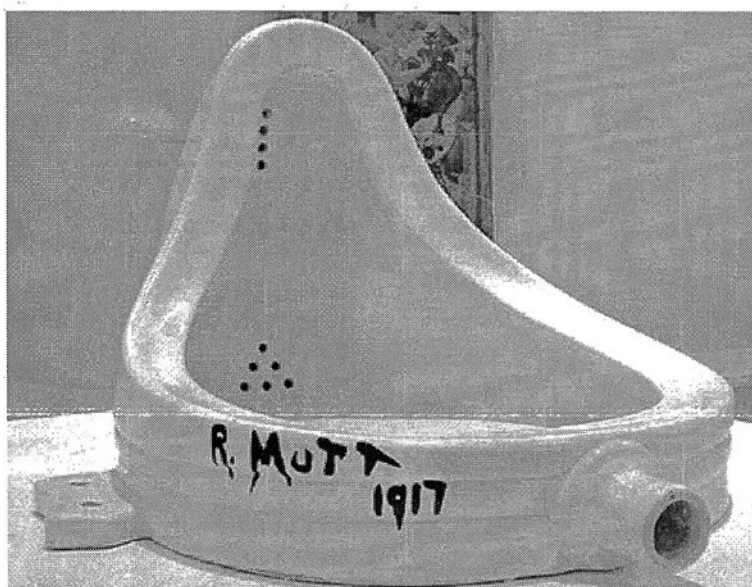


Абигејл Лејн (Abigail Lane)

Абигејл Лејн е родена во 1967 година во Пензанс, пристаниште во областа Корнвол на југоисточниот дел на Англија. Израснала во Бристол каде студирала на Политехничкиот факултет на Polytechnic College, а потоа на Голдсмит Колеџот во Лондон. Нејзините дела се базираат на изложбите од доцниот викторијански период, како што се сеанси, циркуски претстави и магија. Во поглед на сензибилноста на Лејн, Трејси Емин ќе изјави: „Абигејл може да направи изложба и од продуктите што ги чува во нејзиниот фрижидер и сето тоа пак би испаднало фантастично“.

3. ИНСПИРАЦИИ

Еден од највлијателните уметници за оваа група е Марсел Дишан со историското дело „The Fountain“ („Фонтана“) – на кое е претставена веќе-шоља, потпишана R. Mutt 1917. Ова дело предизвикува бурни реакции и е одстрането од изложбата на „Друштво на независни уметници“ во 1917, во кој одбор членувал Дишан и резултира со негова оставка во знак на протест. Неговиот експонат станува легенда дури и во модерните времиња останува како едно од најконтроверзните уметнички дела во историјата на уметноста.

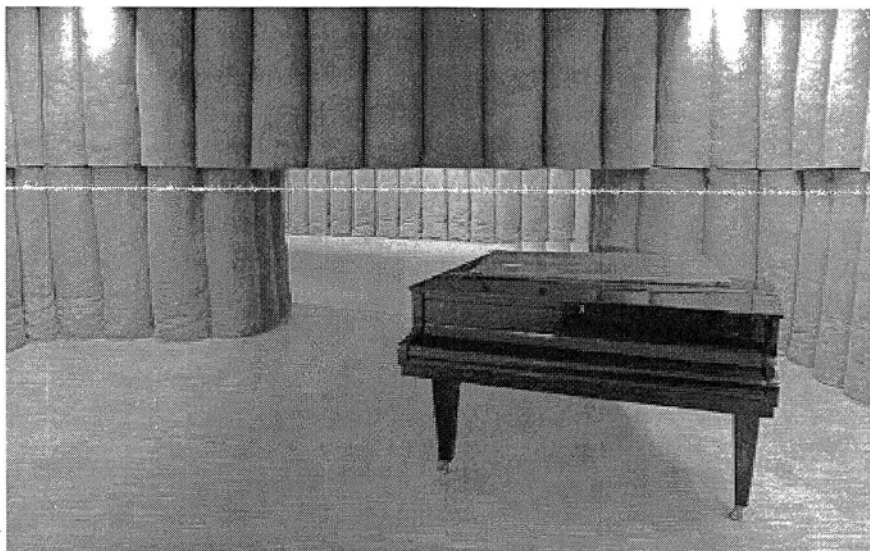


Слика 27: Марсел Дишан, *The Fountain*, 1917

Тој прави револуција во уметноста и нејзините дела, и го симнува уметничкото дело од пиедесталот на возвишено и мистично, исто како и дадаизмот. Делото треба да делува и да има влијание врз набљудувачот на тоа дело. „Readymade“ делото на Дишан ќе стане пресудно за следните генерации уметници кои се обучувани да инкорпорираат постоечки објекти во нивната работа. „Readymade“ е адаптирано во поп и концептуална уметност од 1960-тите и 1970-тите години, а исто така е силно прифатено од УВА и голем дел од нив го цитираат Дишан како најголема инспирација.

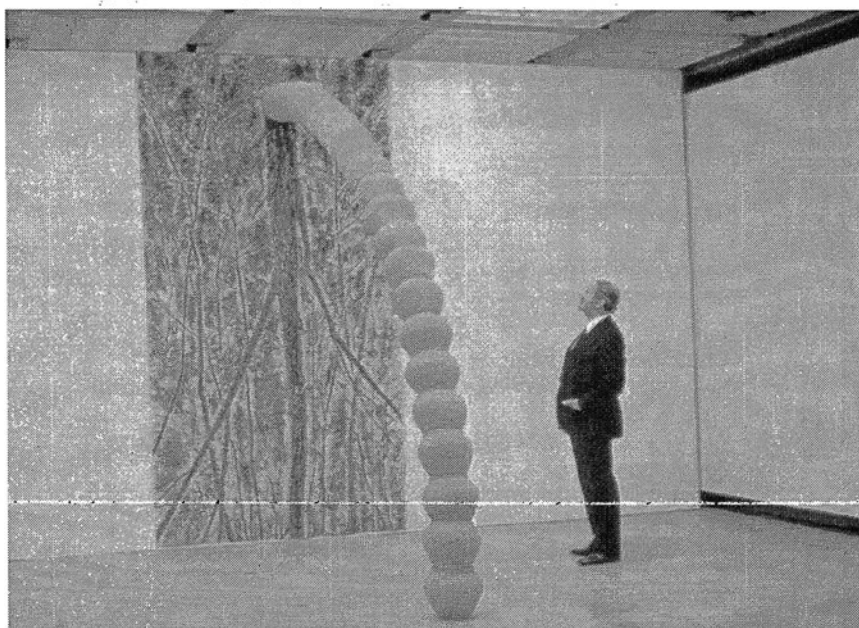
Инсталацијата на Џозеф Бој (Joseph Beuys) „Plight“ („Состојба“) во галеријата Anthony Geoffry со инсталација на пијано, табла и термометар во

изолирана просторија, што ја нагласува тишината на пијаното, го побудува интересот на младите уметници.



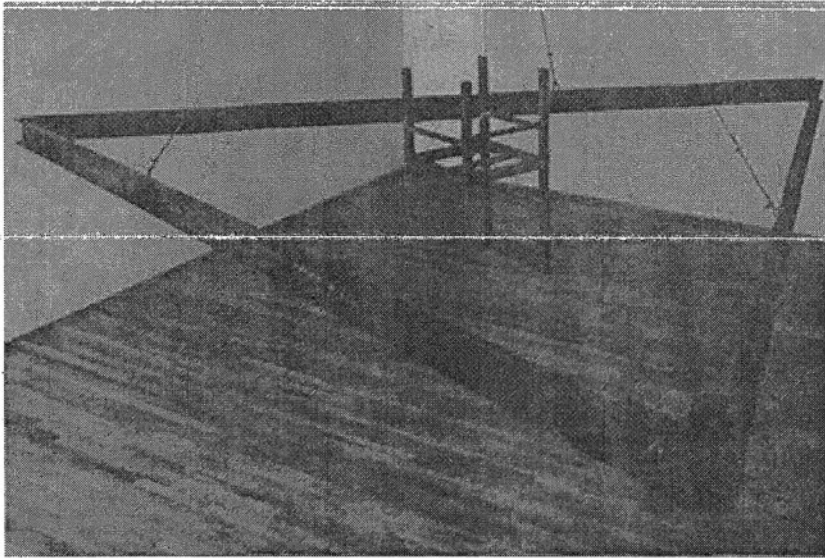
Слика 28: Џозеф Бој, Plight, 1985;

Исто така и изложбата „Falls the Shadow“ во галеријата Hayward, со изложбени уметници Георг Баселиц (Georg Baselitz), Тони Картер (Tony Carter), Лучијано Фабро (Luciano Fabro), Бери Фленаган (Barry Flanagan), Лучио Фонтана, Гилберт и Џорџ, Ричард Хамилтон, Ив Клајн, Ричард Лонг (Richard Long), Пиеро Манцони, Сигмар Полке (Sigmar Polke) и др.



Слика 29: Falls the Shadow – Hayward, godisna izložba, 1986

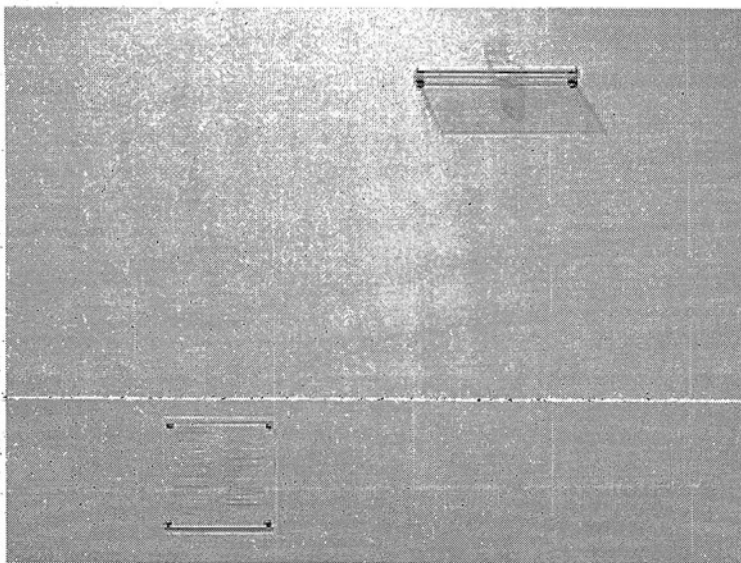
Потоа и изложбата на Брус Њуман (Bruce Neuman) во галеријата Whitechapel.



Слика 30: Брус Њуман, *Run From Fear*, 1987

Со изложбата „New York Art Now“ („Сегашната њујоршка уметност“), одржана од септември 1987 до јануари 1988 година, Англија за прв пат ги претставува американските провокативни уметници Џеф Кунс, Роберт Гобер (Robert Gober), потоа Анселм Кифер (Anselm Kiefer), Ричард Сера (Richard Serra), Филип Тафе (Philip Taaffe), Агнес Мартин (Agnes Martin) и Георг Баселиц.

Овие студенти творат инспирирани и од своите професори кои се познати современи уметници, а особено влијание имал Мајкл Крег - Мартин со неговото концептуално дело „An Oak Tree“ („Дабово стебло“) во 1973 година.



Слика 31: Мајкл Крег - Мартин, *An Oak Tree*, 1973

Ова дело е составено од два дела. Првиот дел е стаклена поличка со чаша вода поставена на сид, а вториот дел на делото е текст закачен на сидот во кој авторот објаснува дека дабовото дрво во овој случај е физички презентирано во форма на чаша со вода. Ова дело се објаснува со теолошката трансупстанција, кога лебот и виното го претставуваат телото и крвта на Исус Христос. „Дабовото стебло“ од многумина е согледано како пресвртница во развојот на концептуалната уметност.

Исто така, многу инспиративна била и неговата изложба во 1988 година во галеријата Whitechapel.

Многу значаен извор на инспирации за овие млади уметници е и тогаш моќната и реномирана галерија Saatchi, со модерни и иновативни дела. Специфичноста на оваа галерија е во тоа што таа презентирала инвентивни и интересни уметници. Овде се нуделе свежи таленти и повеќето презентирани дела можат да бидат опишани како многу возбудливи и сензационални. Како таква, вредно е да се спомне перманентната инсталација на англискиот скулптор Ричард Вилсон (Richard Wilson) наречена „20:50“, во која посетителите се шетаат во тесен централен премин во соба со висечки ремени.

Херст и неговите колеги во галеријата Saatchi гледале како перфектно место за раѓање идеи. Сачи, визионер кој за разлика од останатите галеристи, бил спремен да му покаже на Лондон како се презентира современата уметност во најдобро можно опкружување.

3.1 ИЗЛОЖБА „FREEZE“ 1988

На почетокот на пролетта (од 17 февруари до 8 март) во 1988 година, како претходница на изложбата „Freeze“, Енгус Ферхарст организира студентска изложба во Универзитетот на Лондон (University of London - Institution of Education), на која со свои дела покрај него, настапуваат и Мат Колишо, Абигејл Лејн и Дејмиан Херст.

Изложбата не привлекува поголемо внимание кај публиката, а Ферхарст во 1955 година во едно интервју на уметничкиот критичар Марчело Спинели ќе изјави: „Јас не бев куратор на изложбата. Јас само организирав секој од нас да покаже по едно свое парче. За мене тоа беше идеја да започнеме дијалог со надворешниот свет, а да не бидеме зачаурени во универзитетот“.

Несомнено, оваа изложба го засадува семето на она што следува, изложбата „Freeze“ и големото другарство меѓу оваа група млади уметници кое ќе им помогне да се одржат во тогашните тешки економски и социјални услови.

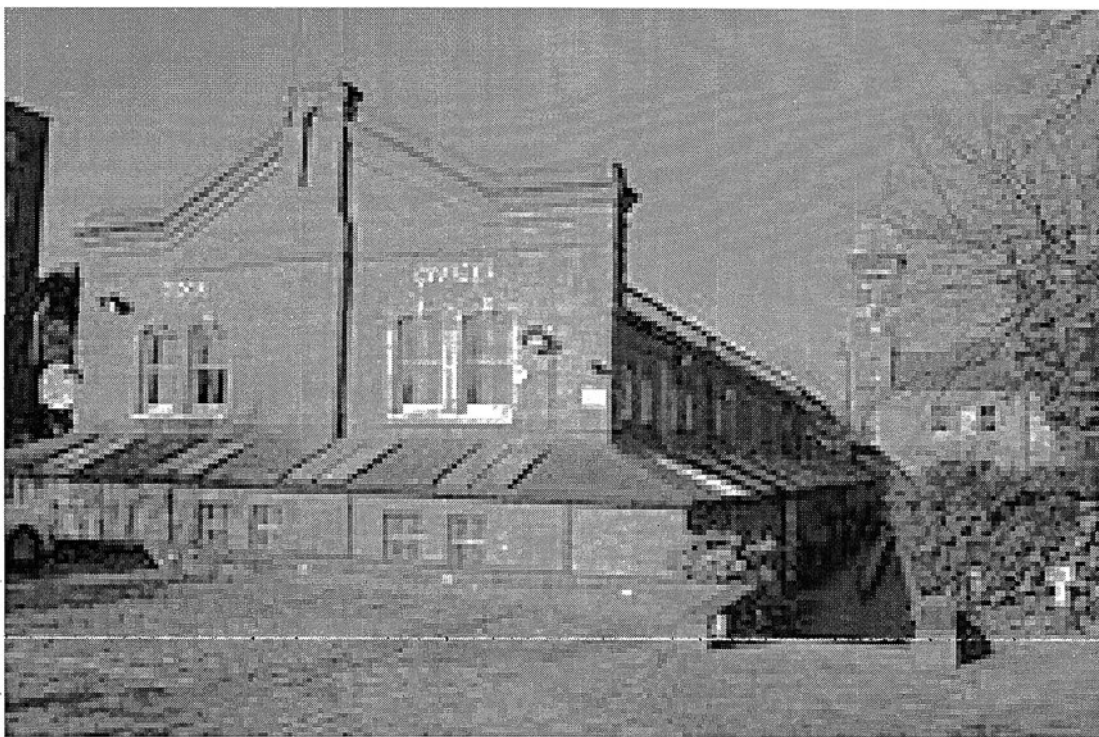
На завршната годишна изложба на колеџот одржана исто така пред изложбата „Freeze“, се вклучени делата на Иан Дејвенпорт, Гери Хјум и Мајкл Ленди. Оваа изложба била забележана по нејзините невообичаени високи стандарди за презентација. На покана од професорот Мајкл Крег - Мартин изложбата ја посетува Карстен Шуберт (Karsten Schubert), сопственик на истоимената галерија отворена 1987 година со локација веднаш до познатата галерија Сачи. За неколку години Иан, Гери и Мајкл ќе учествуваат со свои дела во галеријата на Шуберт, што е голема сатисфакција за студентите од оваа генерација.

Овие талентирани студенти ја збогатуваат нивната иновативна енергија и знаење со времето поминато во колеџот. Но, со дипломирањето тие се судираат со реалноста која ги чека. Пазарот на уметнички дела речиси да не постоел. Малкуте галерии кои се бореле со суровата економска ситуација биле изморени, без амбиции и со застарена програма. Скоро и да не постоела современата уметничка сцена. А покрај тоа, Лондон никогаш не бил светски уметнички центар

како Париз или Њујорк. Тој бил испразнет град со напуштени индустриски области и напластени економски проблеми.

Во тоа време владата на Маргарет Тачер го ревитализира лондонското пристаниште, продавајќи многу од тамошното напуштено земјиште и нудејќи инвестициска помош. Во 1982 година пристаништето станува зона ослободена од даноци. За таа цел се гради финансискиот центар Канари Ворф. Полека лондонското пристаниште почнува да го менува својот лик. Оваа ситуација оди во корист на овие уметници и кај нив почнуваат да се развиваат претприемачки способности.

Херст ја користи оваа тенденција за наоѓање простор и средства за изложбата. Ја осмислува целата концепција, добива спонзорство и дозвола за користење на просторот во напуштено складиште и напуштена гимназија кои што припаѓаат на Лондонското пристаниште (London Docklands Development Corporation - компанијата која го одржувала пристаништето). Тој со неговите колеги од колеџот почнува да го реновира просторот за изложбата и за кратко време „сцената била спремна“.



Слика 32: Локацијата на Freeze

Изложбата е изведена во три дела. Првиот дел се одржува веднаш по дипломската изложба од 6 до 22 август. Вториот дел од 27 август до 12 септември, а третиот дел на 29 септември.

Изложбата „Freeze“ важи за прв бран на презентирање на оваа група уметници. На неа зеле учество 16 дипломирани и недипломирани студенти од Голдсмит Колеџот, предводени од Херст, тогаш студент на втора година.

Уметници кои учествувале на изложбата се: Анџела Булок, Мет Колишо, Иан Дејвенпорт (Ian Davenport), Енгус Ферхарст, Ања Галачио, Дејмиан Херст, Гери Хјум, Абигејл Лејн, Мајкл Ленди, Сара Лукас, Ричард Патерсон, Сајмон Патерсон (Simon Patterson), Фиона Реј, Стивен Адамсон (Steven Adamson), Стивен Парк (Stephen Park) и Лала Мередит Вула (Lala Meredyth – Vula)². Фотографијата бр.1, е документ од отворањето на „Freeze“.

Изработениот каталог за изложбата „Freeze“ е спонзориран од агенцијата за недвижности Olympia and York. Тој е изненадувачки висококвалитетно изработен, дизајниран од Тони Арефин (Tony Arefin), подоцна познат графички дизајнер и арт-директор на списанието за современа уметност „Frieze“. Уметничкиот критичар и шеф на Катедрата за историја на уметноста на Голдсмит Колеџот, Иан Џефри, го пишува есејот во каталогот. Во него секој уметник има своја страница. Насловот на изложбата „Freeze“ („Замрзнува“) произлегува од описот на највпечатливото дело на изложбата – макрофотографијата „Дупка од куршум“ („Bullet Hole“) на Мет Колишо.

„Bullet Hole“ исто така била и на насловната страница на каталогот. Херст и Ферхарст ги делеле каталозите по галериите и институциите, информирајќи за отворањето на изложбата. Со неговото залагање за публицитет и со помошта од влијателниот професор Мајкл Крег - Мартин, изложбата ја посетуваат познати

² Лала Мередит - Вула е родена во Сараево од мајка Англичанка и татко косовски Албанец. По разводот на нејзините родители во 1970 година Лала живее во Лондон. После Универзитетот Голдсмит (1985–1988) учествува на „Freeze“ и се враќа на Косово. Од 1989 година има предавано на голем број универзитети од Велика Британија, САД и Косово. Делото на Лала како уметник и фотограф е во голема мера под влијание на војната во Косово и нејзината двојна националност.

имиња од уметничкиот свет како: Норман Розентал (Norman Rosenthal), тогашен организатор на изложби во лондонската Кралска академија; Николас Серота (Nikolas Serota), тогашен директор на галеријата Tate за модерна и англиска уметност; историчарот на уметност и уметнички критичар за современа уметност Ричард Шон (Richard Shone) и колекционерот и сопственик на галеријата Saatchi, Чарлс Сачи.

Херст правејќи напори да го добие вниманието на Розентал, тој лично го донесол на изложбата и го вратил на работа во Кралската академија.

Изложбата била Херстово дело и прикажување. Тој ги одбрал сите учесници и лично ги поканил секој посебно. На пример, Галачио работела како гардеробер во театарот Royal Court кога Херст ја поканил да учествува со нејзини дела на „Freeze“. Таа ќе изјави: „Колку повеќе рестрикции ми наметнуваше Херст, толку повеќе мојот избор се зацврстуваше... Истурајќи олово и работејќи директно во просторот, ми отвори нови можности за креирање...Нешто ми направи 'клик' во мозокот и јас пронајдов начин достапен до мене да креирам дела“.

Херст ги поставил принципите и ги советува колегите во кој тек да се движи изложбата и презентираниите работи. Тие сите заеднички ги подготвувале делата, изложбата, просторот – преуредувајќи ја фискултурната сала спремна за изложба. Потрошиле неколку седмици средувајќи го објектот. Го направиле и распоредот на обврските – кој кога ќе дежура, кој ќе биде кај експонатите итн.

Сидовите биле минималистички обоени. Се направила селекција на концептуални скулптури и слики. Изложбата и делата биле смислено и ефективно осветлени.

Во првиот дел од изложбата Херст го прикажува делото „Boxes“ („Кутии“), мноштво од разнобојни и сјајни картонски кутии со различни димензии наместени високо по рафтови, кои одвреме-навреме паѓаат една по една.

Во третиот дел од изложбата, директно, на два зида од галеријата тој ги изработува - „Edge“ и „Row“. Тоа се две речиси идентични слики од серијата „spot

paintings“ („слики со точки“), правилно распоредени мноштво разнобојни точки кои понатаму ќе бидат негов препознатлив знак.

Енгус Ферхарст на „Freeze“ се претставува со двојна слика како сидна скулптура на издупчена штица и со молив нацртана мрежа, со осмислен редослед и распоред одреден од уметникот, преокупиран со механичко повторување.

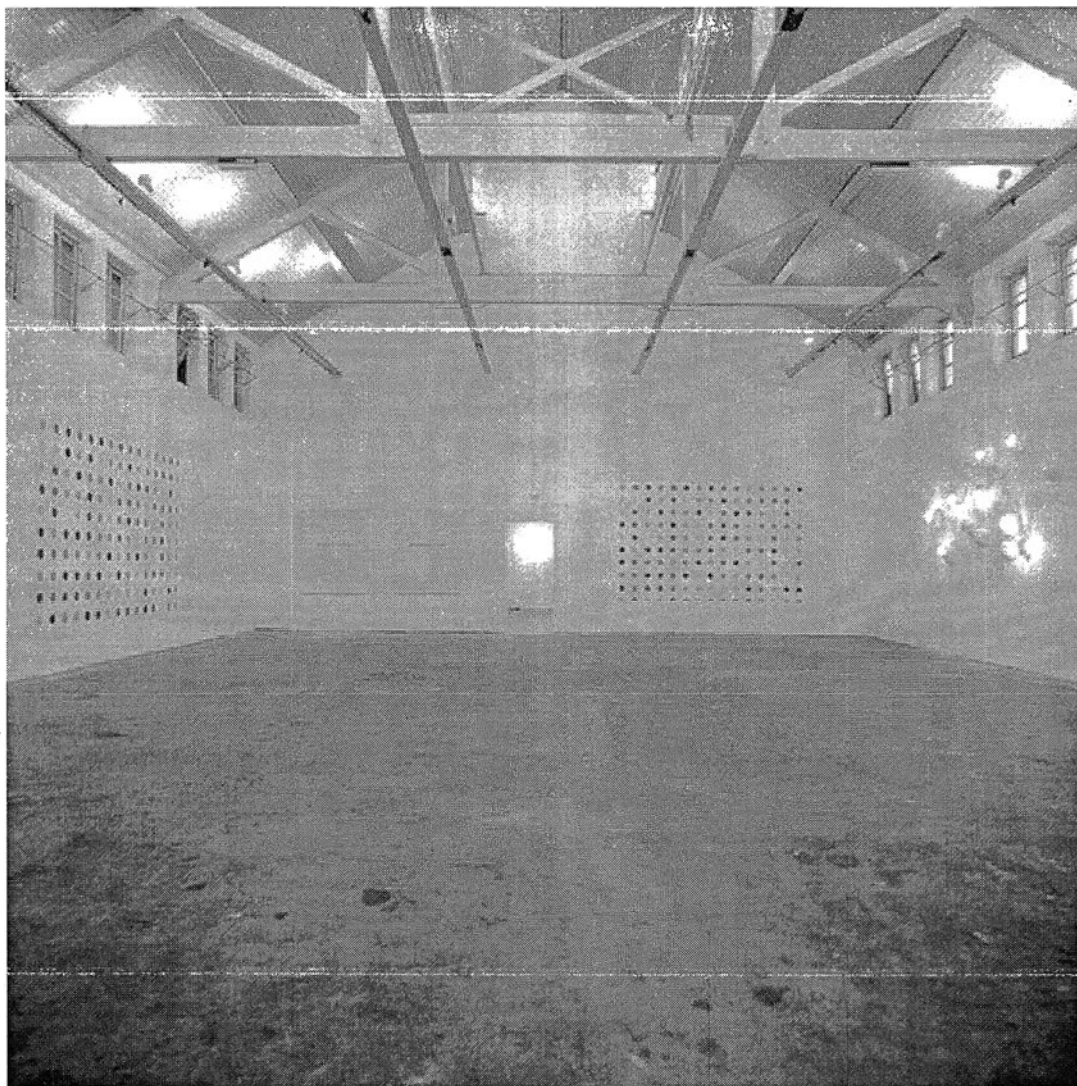
Мајкл Ленди на „Freeze“ се претставува со делото „Sovereign“ („Владетел“) - оригинална цирада која слободно паѓа закачена на сид, на начин што потсетува на мека скулптура на концептуалистите од 1970-тите години. Ова дело ќе отстапува од подоцнежните дела во кои се огледува значајна промена во стилот.

Анџела Булок се претставува со нејзините понатаму препознатливи светлосни дела. Таа била фасцинирана од светлечките системи и од начинот како по одредени упатства и инструкции се добиваат разни форми и видови на светлечкото уметничко дело. Таа се претставува со светлосни објекти подредено поставени на сид, кои пулсирале или светеле, продуцирајќи хипнотички приказ на привидно подредена генерирана слика.

Ричард и Сајмон Патерсон тогаш се презентираат со радикално различни работи. Делата на Ричард содржеле белези на апстракција, а Сајмон бил опседнат со текстуално презентирање, што ќе ги негува и во 1990-тите години. Додека Ричард ќе биде забележан неколку години подоцна, во презентирање на „Sensation“ во Кралската академија, Сајмон ќе го привлече вниманието на „Freeze“ со две платна, едното со текст Ричард Бартон, другото Елизабет Тејлор.

Абигејл Лејн се претставува со три скулптури од памучни платна беспрекорно оптегнати и виснати преку столици. Со голема енергија, таа одиграла многу важна улога помагајќи му на Херст во организацијата на изложбата.

Фиона Реј изложува платна изработени со сериски удари на четка, повикувајќи се на форма на лични знаци или хиероглифи, предизвикувајќи го набљудувачот да ги извлече сите различни елементи заедно, со цел да се декодира што сака да каже уметникот.



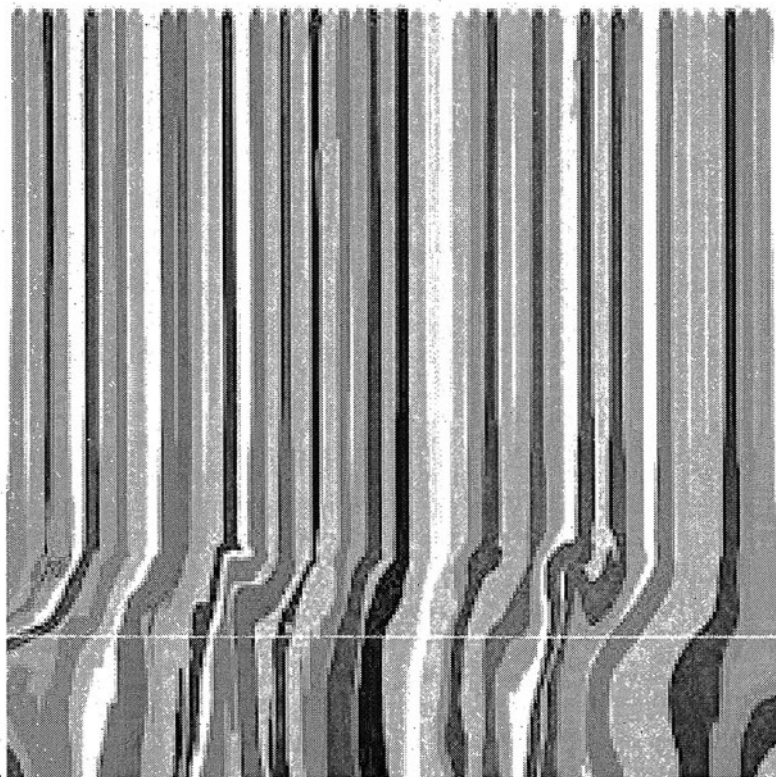
Слика 33: Дејмиан Херст, Анџела Булок, Сајмон Патерсон, Freeze, 1988

Гери Хјум се претставува со едноставна тема - движечки врати, инспирација од болнички врати кои се нишаат, која ја добил додека закрепнувал од сообраќајна повреда. Тоа биле три големи платна покриени со мент зелена сјајна боја, „Mint Green Doors“ 1, 2 и 3. Според него, тие не претставувале асоцијација на болест, туку на демократска употреба на симболот врата. Тоа биле големи панели. Насликаните врати биле во природна големина и пригушена селекција од комерцијални сјајни бои. Таканаречените „слики-врати“ ќе ја означат раната фаза на Хјумовата кариера.

„Сликите-врати“, големи платна, празни а истовремено и исполнети со нивните сјајни рамни површини го „ловат окото“ на современите вкусувачи на уметноста, вклучувајќи го и воодушевениот Сачи. Фактот дека тие биле

насликани со сјајна боја во голема мера зборува за времето и за сугестивната постмодерна новост: „Никогаш не ми се допаѓаше создавањето нешто што ме рефлектира на кој било начин“, појаснува Хјум. „Не сакам да бидам авторот кој е присутен во делото. Секоја слика на врата ме ослободува од наративата која не е „нешто“ мое. Не сум ни малку заинтересиран за мојата приказна. Тоа е повеќе отколку само Ворхолова фасцинација со површината на нештата? Тоа веројатно доаѓа од желбата да се чувствува нешто, наместо да се каже.“

Иан Дејвенпорт прикажува една од неговите први слики креирани со истурање кутии со боја на вертикално поставено платно и слободно формирање на убави форми и бои. Лишени од презентација на предмети од природата, сликите на Дејвенпорт се произведувани без четка, тие се говор на материјалниот квалитет на бојата и го навраќаат набљудувачот на апстрактниот експресионизам од 1950-тите години. Со комерцијален и медиумски успех, тој станува првиот промовиран уметник од оваа генерација после „Freeze“, со соло-изложбата во 1990 година во галеријата Waddington.

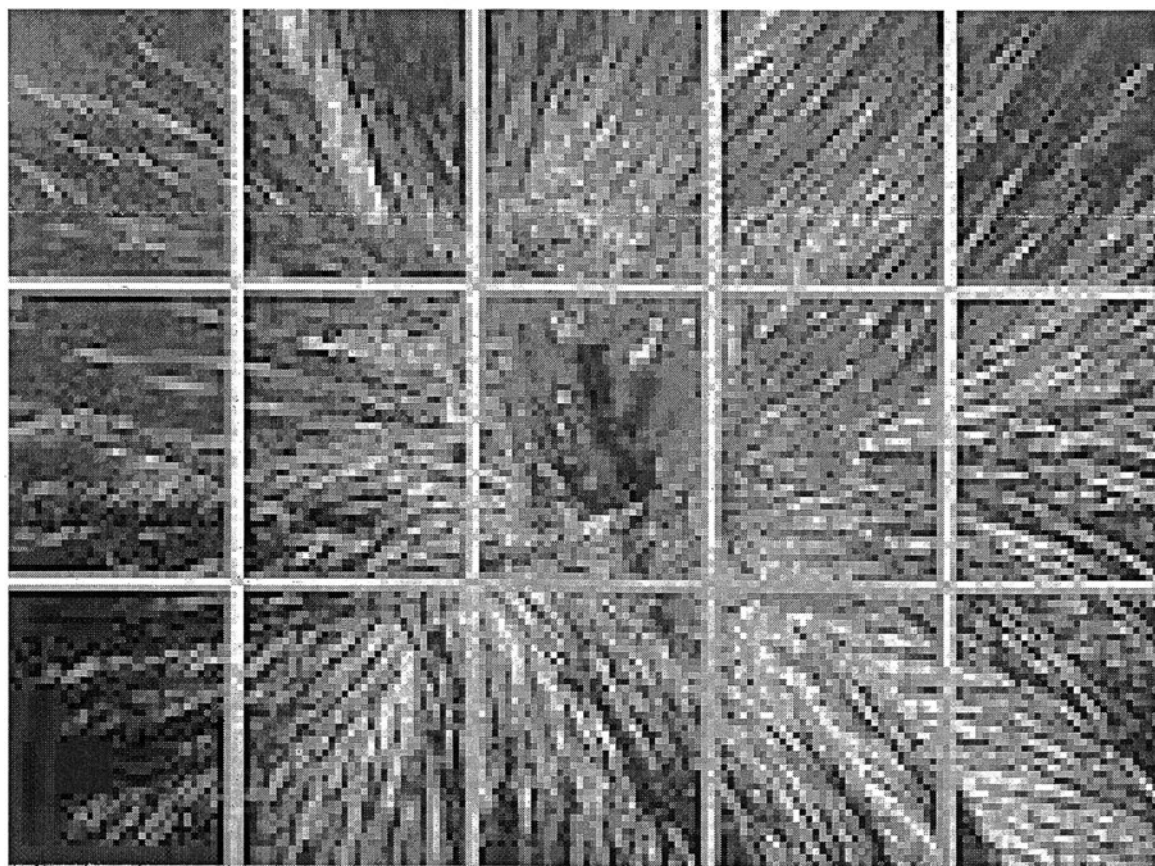


Слика 34: Иан Дејвенпорт, *Colourcade*, 1988

Сара Лукас се претставува со скулптура направена од големо парче прекршен и изгужван алуминиум - „Untitled“, скулптура што не е препознатлива за нејзиниот понатамошен стил со кој ќе се прослави. Во подоцнежните дела Лукас го менува начинот на работа, така што почнува да адаптира и да игра со готови објекти натопувајќи ги во секс алузија. На пример, таа ќе презентира кебап со две јајца, потоа дињи и крставица итн.

Галачио ја прикажува подната инсталација „Waterloo“, распркувајќи тон топло олово и бронза на под во ограничен и организиран квадрат. Топлото олово добива цврста форма на плоча слично на капките и прсканиците на сликите од Полок. Таа се претставува и со бронзена скулптура - детски џемпер.

Една од најстимулативните работи на изложбата е прикажана од страна на Мат Колишо, „Bullet hole“.



Слика 35: Мет Колишо, *Bullet hole*, 1988

Истовремено одбивно и привлечно, „Bullet hole“ е зумирана фотографија на длабока и отворена рана на глава, а влакната од косата на жртвата тргната

настрана за убаво да се открие точката на пенетрација на куршумот. Тоа е слика која погодува право во желудникот. Колишо оваа фотографија ја зема директно од Патолошкиот атлас на Остин Грешам. Раната е претставена и зумирана до таа мера што веднаш предизвикува ужас и те принудува да го тргнеш погледот настрана. Потоа, те интригира да го вратиш погледот, да ја поврзеш фотографијата со нејзиното име, затоа што наликува на порнографска фотографија. Одеднаш се чувствува обземен од фотографијата, а воедно и збунет од моралноста на презентирањето на таква гротескна постава. Технички квалитетно зумирани и уредно урамени, Колишовите работи ќе имаат големо влијание на естетиката на целата генерација.

„Bullet hole“ многу често ќе се цитира како незаборавно и најпечатливо дело претставено на „Freeze“.

Делата изложени на „Freeze“ биле со разнородна техника, материјали и содржини. И покрај тоа што сликарството било застапено, фигуративно (Хјум, Ричард Патерсон) или апстрактно (Реј, Херст), најзастапени биле готови, фабрички произведени објекти.

Изложените работи биле изработени од евидентно евтини материјали, но уметничките дела го постигнале визуелниот максимум, референцирајќи концептуална висока уметност. Истовремено, тие биле и високо гордо презентирани и ниско спуштени на земја. Не биле присутни видеоинсталации, репрезентативни скулптури и слики, но постоел јак графички сензибилитет во секое дело. Немало ништо фантастично, ништо надреално, сликовито и украсено. Користените материјали биле оставени такви какви што се, така што тие не презентирале нешто друго. Оловото било презентирано како олово, бојата како боја. Иако многу од работите прикажани на „Freeze“ биле инспирирани од концептуалната уметност од 1960-тите и од 1970-тите години, сепак постоела една основна фасцинација со материјализмот, процесот и саморефлексија.

Презентирањето било доста професионално, импресивно и со многу енергија. Сензибилноста изразена на „Freeze“ го освоила денот. Сачи бил присутен, вниманието му било привлечено и тоа било доволно. Ја купил „Bullet

Hole“. Нарачал нов сет од Хјумовие „слики-врати“, зашто изложените биле продадени.

Графички слики, обично презентирани во минимална бела рамка, ќе станат типични за оваа група уметници. Користењето тактики кои шокираат и сензационализам, исто така, ќе бидат заеднички именител на овие уметници. „Freeze“ засекогаш ќе биде запаметена како синоним кога уметниците од Голдсмит Колеџот првпат се претставаат заедно.

Херст, Лукас, Ричард Патерсон, а подоцна и Хјум радикално ќе го сменат стилот на претставување, додека Колишо, Дејвенпорт и Реј ќе останат верни на нивниот препознатлив потпис.

Ова е клучен момент и за самите уметници, но и за понатамошната англиска историја на современата уметност. Се демонстрира професионализам, одлучност, независност и настап со сопствени сили. Во академските кругови со потсмев се гледало на едукативната програма на Голдсмит Колеџот, кој се разликувал од воспоставената претстава за класичното англиско уметничко образование. Тие биле на мислење дека таквиот пристап ќе доведе до хаос меѓу студентите и одвивањето на програмата.

Во тие години се обработувало фигуративното сликарство, а Сент Мартинс и Кралскиот колеџ за уметност биле нарекувани школи на “глината” и водени по германскиот експресионизам комбиниран со лондонските предавачи Френк Ауербах и Леон Кософ - сликање во дебел слој боја. По завршувањето на изложбата „Freeze“ истите кругови тврдат дека изложбата била маркетинг наметнат од прагматичните и амбициозни професори на Голдсмит Колеџот. Потоа, дека истата била вклучување во програмата на Маргарет Тачер за ревитализирање на Англија и нејзината култура.

Останатите „Freeze“ го гледаат како почеток на еден витален период на ентузијазм и оптимизам во англиската современа уметност.

За изложбата Крег - Мартин ќе изјави: „Ме изненадува што толку многу луѓе мислат дека тоа што се случи беше осмислено и паметно манипулирање,

додека фактот е дека тоа беше комбинацијата на младешка храброст, наивност, среќни околности, добра среќа и добра работа. Го зграпчи вниманието на луѓето“.

И покрај тоа што изложбата „Freeze“ не била медиумски доволно покриена, привлекува голем број значајни посетители. Поради понатамошните достигнувања на групата уметници и финансиската моќ која ја постигнуваат на пазарот на уметнички дела, „Freeze“ добива митски статус. Во „Опсервер“ во јуни 2008 година (после 20 години од изложбата), за „Freeze“ ќе биде напишано дека е една од најзначајните изложби во 20 век – што, секако, за уметничките критичари е преувеличена констатација. Во тоа време изложбата е важно случување за самите уметници, а не е регистрирана како историски значајна. Таа не се оценува како револуционерна или некоја пресвртница, наспроти анализите кои ќе следат по изложбата.

Многумина од уметничкиот свет нема да појдат во запоставениот Североисточен Лондон и не ја ни посетуваат изложбата. Во тоа време не можеле така очевидно да се предвидат промените кои ќе следат. Галачио во 1996 година ќе изјави во „Art Monthly“: „Неверојатно е како „Freeze“ се зацементира во историјата на уметноста. Оригиналната енергија на „Freeze“ не е цинична. Тоа беше искрен ентузијазам да се направи дело и истото да биде видено. Јас не верувам дека кој било од нас беше свесен за направениот влог“. Херст дава коментар во јануари 1992 година на Институтот за современа уметност: „Freeze“ е изложба за која многумина велат дека ја виделе, иако малкумина навистина го направија тоа“.

Така, „Freeze“ ќе заземе високо место во пишаната и вербалната историја на современата англиска уметност, а епитафот „Freeze generation“ станува општоприфатен, запечатен. Медиумите се преполни со наслови како: „Почеток на виталниот период од оптимизам и ентузијазам“. За изненадување е тоа што во време на економска рецесија и замрзнати фондови за културата во Англија изложбата привлекува големо внимание од публиката, од медиумите и од комерцијализираните галерии.

„Freeze“ претставува година нула (year zero) во календарот на УВА, голема експлозија од која ќе произлезат сите идни успеси.

Да се биде млад и непопуларен, без углед и репутација, само со младешка енергија и сила не е гаранција за успех. Во тоа време Лондон сè уште е во уметничка парализа и не постои публика заинтересирана за случувања како што била изложбата „Freeze“. Но, и покрај тоа, во уметничкиот свет почнало да се чувствува раздвижување, дека нешто се случило тоа лето, некаде во запоставеното лондонско пристаниште.

По затворањето на „Freeze“ (1988), Херст, Колишо, Лукас, Булок и Патерсон извесно време ја користеле зградата од изложбата како нивно студио, а и во меѓувреме ги привршувале студиите. Лиам Гилик (Liam Gillick), Фиона Реј, Стивен Парк и Сара Лукас дипломирале во 1987 година. Потоа во 1988 година дипломирале Иан Дејвенпорт, Гери Хјум, Хенри Бонд, Ања Галачио и Анџела Булок, а Дејмиан Херст, Енгус Ферхарст, Мет Колишо, Сајмон Патерсон и Абигел Лејн дипломирале во 1989 година.

Иднината на многу дипломирани млади уметници изгледала навистина црна. Многу од нив барале работа надвор од нивниот свет, така што било нереално да се размислува или да се планира да се работи на уметност во тоа време, особено на современа уметност.

Можностите почнале да растат благодарение на тенденцијата на новата генерација. Свежо излезени од колеџ, овие уметници ја свртуваат ситуацијата во нивна корист, преземајќи ја иницијативата во свои раце и продолжувајќи со групните изложби низ Источен Лондон. Имало многу слободни и расположливи простории за прикажување на нивните дела.

Но, тоа не било доволно за да се исплива од калта во која се наоѓале. Тие биле свежо сили излезени од факултет и требало да најдат начин како да се справат со владеењето на постоечката уметничка установа (естаблишмент), во спротивно тие би немале начин како да направат сопствена кариера. Правилата и навиките на пазарот на уметнички дела се во конвенционални рамки, базирани на повеќедецениска контрола од богатите и моќните.

Додека, релативно нови, малку се знаело за вреднувањето на современите уметнички дела. Имало стандардно воспоставен начин на движење на работите, кои тешко можеле да се сменат: дипломираните уметници наоѓале вработување

со скратено работно време и продуцирале со години, без да прикажат ниту едно од своите дела или соло-изложби. Во почетокот ќе бидат потпомогнати со учество во некоја изложба. По минимум 10 години ќе можат да имаат мала соло-изложба во некоја второстепена галерија, по 20 години ќе бидат поканети во некоја поголема галерија, а после 30 години ќе можат да ги претстават делата на колекционерите.

Во Англија, ново дипломираните уметници ќе го променат ова правило. Всушност, овие промени не се „случиле“, туку биле креирани од самите уметници. Било навистина восхитувачки да се следи како младите уметници се ослободуваат од конвенционалните рамки креирајќи нови.

Но, да се биде млад и да се работи во светот на уметноста ќе бара дополнителни напори, борби, ангажирања и преуредување на тековните движења и процедури. Првите три години од дипломирањето биле одлучувачки. Со многу малку или речиси никакви финансии да изнајмат студио, без видлива перспектива од надворешна поддршка, уметниците биле ставани на тест за нивната упорност и издржливост. Тие се соочуваат со свет од можности и прават мали, но јаки изложби на современа уметност.

Просториите биле неугледни, со ниски тавани, празни сталажи и сиви теписони, но уметниците со нивниот пристап и адаптација прават нешто незамисливо тогаш... изложба. Јачината, нивната сила барала тие да се здружат – „заедно сме појаки“. За да преживеат, почнале да работат заедно, групно ги организирале нивните изложби и се промовирале самите себеси... дека тие се големата работа што доаѓа.

За време на доцните 1980-ти и раните 1990-ти години кога продажбата им била минимална, уметниците од Голдсмит меѓусебно си помагаат во подготвувањето на изложбите. Опремата и студијата си ги позајмуваат еден на друг, заеднички се грижат за проектите, разменуваат идеи, совети, и информации. Тие се држат припиени еден за друг, за разлика од другите дипломирани кои се распрскуваат на разни страни.

На пример, за време на подготовките на „Freeze“ во 1988 година Галачио уште на почетокот на креирањето на нејзиното дело „Waterloo“ си ја изгорела

ногата од растопеното олово, па водени од нејзини инструкции, колегите-уметници го завршуваат делото. Ривалството меѓу уметниците е неизбежно, но во Голдсмит групата конкуренција не постоела. Поврзани и зближени, тие знаеле како да се заштитат кога грешеле, кога биле напиени или кога биле ранливи и слаби. Уметникот Питер Блејк ја коментира лојалноста и меѓусебната поддршка на уметниците од Голдсмит, 30 години помлади од него, во „Гардијан“ во март 1996 година: „Тие сите се грижат еден за друг, што не беше случај со мојата генерација. Јас немам видено такво нешто досега“.⁶

Сличен ваков текст има напишано во каталогот на „Sensation“ во 1977 година од Норман Розентал, тогашен секретар за изложби на Кралската академија за уметност, кој спомнувајќи ја изложбата „Freeze“ во 1988 година напишал: „Херст не се промовираше само себеси, како што беше потенцирано во медиумите тогаш. Кога Рејчел Вајтред ја изложи нејзината скулптура 'Ghost' јас дотогаш немав слушнато за неа, но Херст инсистираше да го видам делото и тој самиот ме одведе да ми го покаже.Постоеше... И продолжи големата великодушност меѓу овие уметници, кои не само што изложуваа заедно, туку и си помагаа меѓусебно на илјада начини“.³

Во септември 1999 година во својата канцеларија во Девон, Херст во разговор со Гордон Бурн (Gordon Burn)⁴, го величи квалитетот на колегите од групата, а истовремено го објаснува и тешкото адаптирање од влијанието на воспитувањето и обуката во Лидс во целосното современо изразување во Голдсмит: „Јас верував дека правам нешто кога ги работев колажите (1983-1985), но беше тешко да го одржиш тоа верување и да продолжиш со него опкружен со личности како Хјум и останатите од групата, кои правеа бриљантни, дури и до ден-денес прекрасни работи“.

Овие млади уметници биле свесни за важноста на оваа поврзаност и пријателство, за нивната креативна енергија и стабилност. Сара Лукас ќе напише во каталогот за нејзината голема изложба во 1996 година во Франкфурт:

³ „Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection“, London, 1998 – The Blood Must Continue to Flow by Norman Розентал, страница 8

⁴ Гордон Бурн, англиски писател со напишано дело за Дејмиан Хирст, „On The Way to Work“, збирка на интервјуа од различни датуми меѓу 1992 и 2001 година.

„Со повеќето од моите колеги-пријатели, со кои сум 10 години, израснавме заедно во светот на уметноста. Тоа е голема помош. Тоа е фантастично“.

Во тоа време овие студенти биле обземени од рок и од поп-музиката и таа имала централно место во нивните животи. Тие формирале музички бренд на колеџот, кој подоцна го добил името „Low Expectations“. Ферхарст бил пејач и гитарист – најсериозен музичар во групата, Колишо свирел на бас-гитара, Хјум на ритам-гитара и Херст свирел на тапани.

Така настанува дијалог меѓу музиката и уметноста. Многу студенти кои студирале уметност биле вклучени во музиката. Брајан Фери (Brian Farry), Енди Мекеј (Andy Mackay) Брајан Ено (Brian Eno) од бендот Roxу Music, сите тие студирале уметност пред да станат музичари. Ферхарст, покрај уметноста, продолжува да се занимава и со музиката.

Благодарение на големиот талент за играње и вклучувајќи многу добри и неверојатни движења со музиката, тој имал многу добри настапи на сцена. „Low Expectations“ се промовираат како бренд за прв пат по раѓањето на рокот, стапуваат на сцена и уметниците стануваат поп-пејачи. Гевин Турк (Gavin Turk) е еден од неколкуте лондонски уметници од тој период кои ја користат поп-музика во неговата работа, како на пример, во овој случај – арт перформанс. Рејчел Вајтред, која подоцна ќе се приклучи на оваа група уметници, ќе изјави: „Постои голема разлика да се биде поп-свезда или уметник. Способноста да се биде суперсвезда ја имаат многумина од нашата генерација. Дамиен ги има двете можности“.⁵

⁵ *Jeremy Cooper: GROWING UP: The Young British Artists at 50, Лондон, (2012), страна 22*

3.2 ГАЛЕРИЈА „KARSTEN SCHUBERT“

Карстен Шуберт (1961) е германски дилер на уметнички дела, кој претходно работел во познатата галерија Lisson. Во 1986 година отвора своја галерија која го носи нејзиното име и била сместена веднаш до галеријата Saatchi. На 26-годишна возраст Карстен Шуберт ја имал најинтересната галерија во Лондон, во тоа време позната поради интернационалната програма. Тој бил ловец на најнови таленти, џентлмен и секогаш елегантен и среден.

Уште при посетата на завршната студентска изложба на оваа генерација се прави договор и по неколку месеци Иан Дејвенпорт, Гери Хјум и Мајкл Ленди почнуваат соработка со младиот галерист.

Во 1989 година, во Шуберт галеријата изложува Лиам Гирик, кој подоцна се приклучува во оваа група уметници. Тој ја прикажува неговата прва самостојна изложба, „84 Diagrams“, серија цртежи за згради во стилот на доцниот модернизам.

Во галеријата Karsten Schubert продолжуваат да изложуваат и сè повеќе се присутни Мет Колишо, Енгус Ферхарст и Мајкл Ленди.

Во разговорите Шуберт постојано изјавувал дека до неговата 30-годишна возраст ќе заработи милион фунти. Неговиот сон ќе почне да бледнее со налетот на рецесијата и неизбежно малата продажба во комбинација со тековните трошоци. Падот на светскиот пазар на недвижности заедно со непостоењето инвестиции во производството ќе доведе до голема запуштеност, без надеж за закрепнување. Тоа ќе доведе, по шест годишното работење на галеријата Шуберт до нејзино затворање во 1992 година со загуба од 500.000 фунти.

Протестите во земјата кулминираат со марш на Трафалгар сквер во 1990 година. После големите политички притисоци и распространетото незадоволство, во ноември 1990 година Маргарет Тачер дава оставка од премиерската позиција. Нејзиното заминување е проследено со огромно задоволство. Но, и со доаѓањето на Џон Мејџор состојбата не се подобрува, со

колеблива економија на сцена, предизвикана од влијанието на светската економска клима и неуспешни политички интервенции.

Дури и малото будење во 1980-тите години со инвестиции од страна на владината корпорација за развој на лондонското пристаниште, изградбата на Канари Ворф, гордоста на конзервативците кои биле на власт, ги симболизира грешките на англиската економија. Наместо да биде симбол за светла иднина, тој стои високо во прашливиот и осиромашен град, сведочејќи за инвестициските промашувања на владата. Покрај пазарот на недвижности, во тоа време на удар е и меѓународниот пазар на уметнички дела, што ќе се одрази на лондонските галерии, така да многу од нив ќе бидат згаснати.

3.3 ГАЛЕРИЈА „BUILDING ONE“, 1990

Херст презадоволен од текот на работите од изложбата „Freeze“ и по неа, со неговиот енергичен дух во тоа време се подготвува да постави уште појакви презентации. Тој заедно со Карл Фридман (Carl Freedman) и Били Селман (Billie Sellman) ја формираат компанијата „Building One“ („Зграда еден“) во напуштена фабрика за бисквити, со цел да ги застапуваат новата генерација уметници и да организираат високо квалитетни изложби.

Карл Фридман (1965) ќе остави белег во подемот на англиската модерна уметничка сцена. Тој е по потекло од Лидс и е пријател со Херст уште пред да дојдат во Лондон. Му помага на Херст во креирањето на феноменот на YBA и во почетокот ги финансира Херстовите витрини. Студира антропологија на Универзитетскиот колеџ во Лондон, каде што се запознава со Били Селман. Фридман ги напушта студиите за да биде куратор на изложбите во „Building One“. Во тоа време Фридман, Селман и Херст живеат заедно. Духовит по природа и секогаш во центарот на збиднувањата, и голем обожавател на филмовите на Џон Касаветес. Покасно Фридман станува самостоен комерцијален галерист и ја

отвора галеријата „Carl Freedman“ во Сохо, во која изложува дела од уметниците од Голдсмит.

Во „Building One“ во периодот од март до ноември 1990 година се организираат три изложби: „Modern Medicine“, „Gambler“ и „Market“. Тие се многу по професионално организирано за разлика од „Freeze“. Херст поканува да учествуваат и постари уметници, како на пример Тим Хед (Tim Head), кој се претставува со делото „Perfect World“ („Совршен свет“) (1990).

Брзината со која почнуваат да се одвиваат работите за овие уметници после „Freeze“ е невидена. Додека „Freeze“ била „мистична“ работа, за помалку од две години „Building One“ станува несомнено хепенинг - да се биде во присуство на млади луѓе одредени да го разбранат уметничкиот свет и да доминираат во него во следните години.

3.3.1. ИЗЛОЖБА „MODERN MEDICINE“, 1990

Изложбата „MODERN MEDICINE“ се одржува на 1 март 1990 година и во неа се вклучени осум излагачи со нивните дела: Мат Колишо, Грејн Калер (Grainne Culler), Доминик Денис (Dominic Denis), Енгус Ферхарст, Дејмиан Херст, Абиגעл Лејн, Миријам Лојд (Miriam Llyod) и Крег Вуд. Истата се изведува со помош на многу донации, перфектно изработен каталог повторно од страна на Тони Арефин и есеј изработен од страна на Ферхарст. Херст и Ферхарст се претставуваат со „Gimme Red“ (1990), принт од фотографија од еден од Херстовите „Medicine Cabinets“, на кои се закачени пластични етикети, карактеристични за делата на Ферхарст.

Мат Колишоу се претставува со светлечка инсталација која е проектирана на ѕид. Таа претставува триптих од слики на жена закачен на плафон, која може да се распознае само ако се набљудува од поголемо растојание.

Уште во Голдсмит, Херст сфатил дека сликањето и скулптурата се драстично сменети во модерната уметност. Во втората година од студирањето тој почнува да работи на серијата „Medicine Cabinets“ („Медицински шкафови“), комбинирајќи ја естетиката на минимализмот и сознанието дека науката и медицината се нова религија кај луѓето. Оваа тема тој најмногу ќе ја експлоатира и манифестира во инсталацијата „Pharmacy“ (1992).

По исклучителниот финансиски успех на првата изложба „Modern Medicine“, Херст „чувствувајќи ги неговите пет минути“ ја напушта компанијата и се посветува исклучиво на својата уметничка работа. Резултат на таа работа е инсталацијата „A Thousand Years“ („Илјада години“), која ќе биде полн погодок за следното претставување, на втората изложба во „Building One“ -“Gambler”.

3.3.2. ИЗЛОЖБА „GAMBLER“, 1990

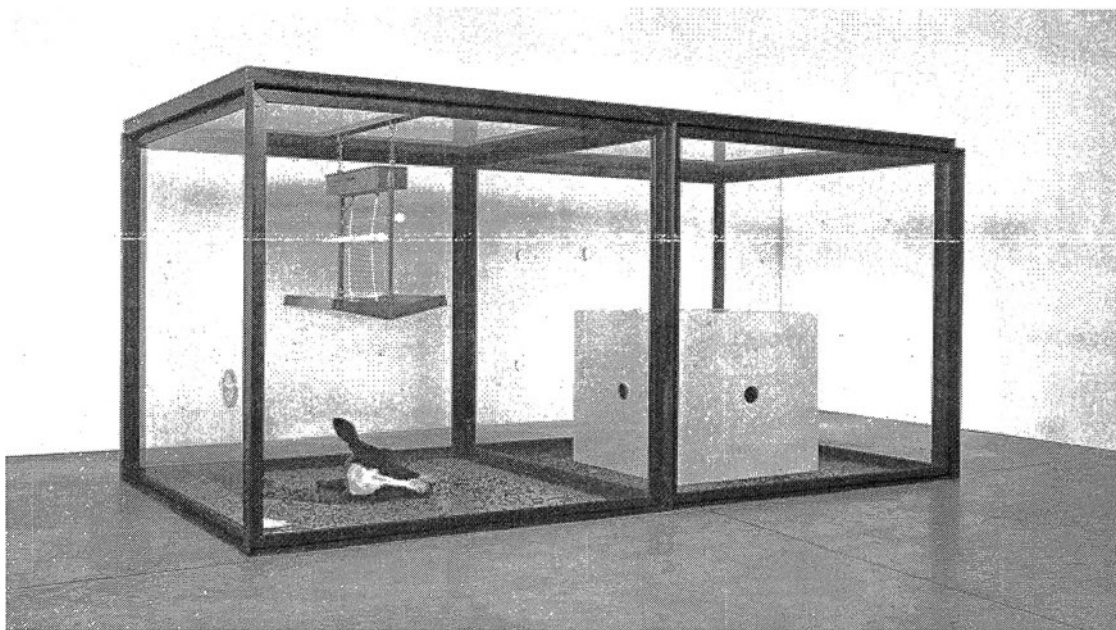
Били и Фридман ја организираат „Gambler“ („Коцкар“), која е поставена на 1 јули 1990 година. Местото го уредуваат самите уметници во стилот на познатата галерија Saatchi. Учесници на „Gambler“ се: Дејмиан Херст, Енгус Ферхарст, Ден Бонсал (Dan Bonsall), Домоник Денис, Стив ди Бенедето (Steve di Benedetto), Тим Хед и Мајкл Скот (Michael Scott). За потребите на изложбата била направена едиција од 500 обоени каталози која ги опфаќала интервјуата на уметниците – учесници на изложбата со Лиам Гилик.

Доминик Денис се претставува со серија масла на платно „Directions“ (1990), а Енгус Ферхарст со нова серија фотографии преработени со гел.

Уметничкиот критичар Грегор Муир на овој начин ги опишува импресиите од посетата на изложбата: „Студирав на Camberwell College of Arts во Лондон, но без разлика на тоа колку ја сакав идејата да бидам уметник, дојдов до сознание дека се наоѓам на погрешно место во погрешно време. Во јули 1990 година добив

покана за изложба наречена „Gambler“ во „Building One“ стара фабрика за производство на бисквити во Бермондси. Делото на Херст насловено „A Thousand Years“ ме остави без зборови. Беше прекрасно, незаборавно, но повеќе од тоа, зрачеше со еден вид сигурност за своето место во историјата на уметноста. Не можев да се отргнам од делото. Тогаш сфатив дека сакам животот да го поминам опкружен со уметност и уметници“. ⁶

Скулптурата „Thousand Years“ е креиран затворен животен циклус и прво дело на Херст со „анималистичка“ инсталација. Таа е голема стаклена просторија полна со муви поделена на два дела со стаклена издупчена преграда преку која мувите можат да се движат од едната во другата половина на просторијата. На подот има поставено лимен послужавник со живи црви, коцки шеќер, вода и изчадена глава од крава која лежи во крв.



Слика 36: Дејмиан Херст, *A Thousand Years*, 1990

Дури и оддалеку оваа скулптура нуди возбуда, несекојдневна глетка и сето тоа потенцирано со ултравиолетова светлина поставена над главата од кравата. Структурата ја држат метални лајсни со што се потенцира јачината на делото, што и била намерата на Херст. Мувите се размножуваат, формираат ларви, а од нив нови муви се хранат со шеќерот и преку отворите преминуваат во другиот

⁶ Gregor Muir "Lucky Kunst" *The Rise & Fall of Young British Art*, Лондон, (2009), страна 34

дел од стаклената кутија намамени од мирисот на полуизгорената глава од крава облеана во крв. Ултравioletовата светлина и мувите-убијци чекаат во „заседа“. Убиваат... напаѓаат... Мноштво мртви муви лежат на подот. Соврсена претстава на изолиран, самостоен екосистем.

Уметничкиот критичар Матју Колингс (Matthew Collings) ќе забележи: „Навистина, идејата е фасцинантна. Витрините потсетуваат на минимализмот од 1960-тите години кој е многу присутен во современите уметнички дела во 1980-тите години, но мувите како актери му даваат новитет на делото, сосема чисто, а истовремено и многу привлечно и впечатливо. Иако идејата со мувите потсетува на process art исто така од 1960-тите години, делува забавно, морничаво и во тоа време ново, поетски метафорично, експресивно и многу јако. Тоа делува критички кон уметноста, кон животот и кон општеството“.⁷

Доживувањето на „A Thousand Years“ им понудил смислен, темелен ефект на посетителите. Веднаш станало јасно дека тоа не е обична презентација, туку уметнички производ кој ќе ја надживее ова уметничка генерација. Комбинацијата од мртви муви и труло месо продуцирала кобен мирис и одвратност, но потполно убедливо концептуално уметничко дело, каде што живи суштества претставуваат минимални уметнички објекти кои циркулираат во научно-контролирана околина. Ефектот бил прекрасен и незаборавен.

„A Thousand Years“ од една страна е креација на успешен визуелен приказ, а од друга страна, истражување на теоријата на животот и смртта. Постигнувајќи „Frankenstein“ момент од хоророт со мртви муви, живите муви внесуваат движење во делото. Студирајќи го Наум Габо, Херст открива дека мувите успешно ја задоволуваат неговата амбиција постојано да го менува изгледот на просторот, како што тоа го постигнува Габо со движење на нитни и жици.

Херст ја провоцира мислата за тоа како реагира набљудувачот на смртта во неговите дела. За тематската доминација на смртта во неговите дела Херст објаснува: „Може да ги исплашиш луѓето со смрт или со идејата за нивната смртност, или пак може да им дадеш волја и енергија“.

⁷ Matthew Collings: *BLIMEY! From bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damian Hirst*, Лондон, 1997, страна 14

Уметникот Луцијан Фројд изјавува дека со „A Thousand Years“, како едно од најраните изложени дела, Херст најверојатно „започнува со последниот акт“.

Сачи пристигнал на „Gambler“ и според Фридман, бил импресиониран од делото „A Thousand Years“ кое и го купува за четири илјади фунти. Инсталацијата подоцна е важен елемент на неговата позната изложба „Sensation“.

Во случајот со мувите, а и во понатамошната кариера, Херст делата ќе ги произведува во пар и тоа ќе биде многу важен дел во неговата работа. Така да „A Hundred years“ („Сто години“) е пар и идентична со „A Thousand Years“, со тоа што во неа ја нема поставено главата од крава.

Херст ќе изјави: „Идејата ми се уништува со уникатност. Постои релаксираност во дуплицирањето што јас ја сакам. Секој дел од парот има сопствен живот независно од другиот, но тие живеат заедно. Не сакам само обична снимка, туку вистинско движење - животниот циклус во кутија.... Може да се сфати како уметникот да е живо суштество и сликањето да е бележење на трагите на уметникот низ простор и време... “.

„A Thousand Years“ е признаено од уметникот како едно од неговите најважни дела во кариерата.

3.3.3. ПРЕТСТАВУВАЊЕ НА МАЈКЛ ЛЕНДИ НА „MARKET” , 1990

Во септември и во октомври 1990 година се одржува третата изложба по ред во „Building One“ – „Market“. Тоа е огромна самостојна изложба на Мајкл Ленди. Тоа е инсталација на типична продавница со сталажи, тезги, гајби, вештачка трева и друго. На три поставени монитори се прикажуваат снимки како продавачите ги поставуваат тезгите секој ден, притоа користејќи пластични гајби од леб за поставување на тие тезги. Изложбата постигнува добра посетеност и добра критика, пофалена за нејзините специфичности дури и од жестокиот критичар на УВА, Џулијан Сталабрас (Julian Stallabrass). Поради финансиската непокриеност на работењето, по оваа изложба компанијата „Building One“ се затвора и прекинува со работа.

И покрај тоа што изнајмувањето простории било бесплатно, сепак, постоеле трошоци за организирање на изложба, како на пример варосување, конструкција на високите бели сидови и долга листа на разни помагала. Иако никој не бил имун на економската турбуленција во доцните 1980-ти и раните 1990-ти години, Младите англиски уметници во овој период работат со полна пара. И покрај тоа што нацијата го стегала “ременот”, тие ја изложуваат нивната работа и навидум изгледало како да е најдобар период за тоа.

Поттикнати од заедничката енергија и без финансиски приходи, тие верувале дека нема што да изгубат. Ова наскоро почнува да се менува, да расте интересот за новата уметност која што се раѓала во Лондон и мал број колекционери почнале да ги купуваат нивните дела. Сите биле под импресија дека нешто важно се случува и жуборањето кои ги следеле младите уметници конечно добиле одредена конкретност.

Уметничкиот критичар Грегор Муир (Gregor Muir) ќе рече: „Возбудата беше заразна. Јас се будев наутро и свонев по пријателите очајнички барајќи информации кога е следната изложба. Со нетрпение очекував таков настан, кој и не мораше да биде организиран од страна на уметниците од Голдсмит, само да е приказ на новата современа уметност“.⁸

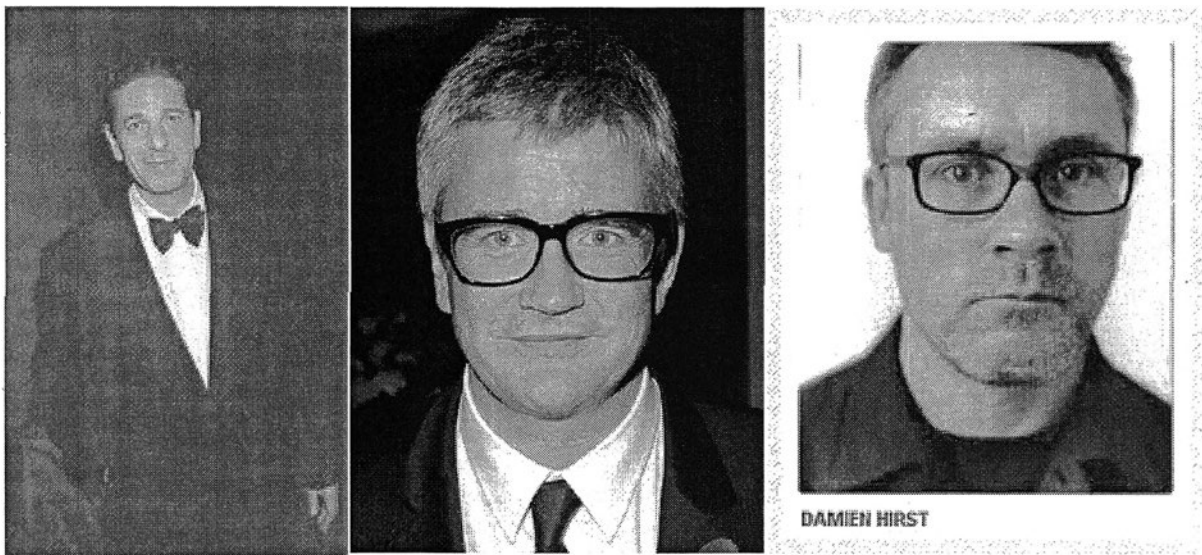
Во 1990 година Херст се сели на улицата Џејкоб, Бермондси и на располагање има студио во зграда која ја дели со Галачио, Ферхарст и Дејвенпорт.

⁸ Jeremy Cooper: *GROWING UP: The Young British Artists at 50*, Лондон, (2012), страна 8

4. РАЗВОЈОТ НА FREEZE ГЕНЕРАЦИЈАТА

Овие уметници постигнуваат многу за ова двегодишно појавување на сцената („Freeze“ 1988 до 1990 „Building One“), што покажува дека „Freeze“ генерацијата дејствува во добра насока. Но, понатамошниот успех не бил загарантиран. Единствената сцена требало да избие на површина, а главните играчи сè уште не го достигнале зенитот на популарноста.

Во раните 1990-ти години постоело чувство дека растечката уметничка сцена во Лондон може да пресиса и да згасне, исто како и економијата. Таа имала потреба од додатна „инјекција“, од нов живот. Дали Дејмиан Херст го иницира или бил случаен спој, новиот здив доаѓа со соработката прво со Чарлс Сачи, а потоа и со Џеј Џоплинг (Jay Jopling). Тројцата стануваат многу важен катализатор во развивањето на YBA. „Добитна комбинација“: уметник, колекционер и дилер, која доведува до тоа тие да станат клучни фигури во историјата на англиската уметност.



Чарлс Сачи

Џеј Џоплинг

Дејмиан Херст

Чарлс Сачи е роден во Багдад (9 јуни 1943 година) во голема и богата еврејска фамилија, кои по Втората светска војна во 1946 година се преселуваат во

Лондон. Зад себе има четворица браќа. Чарлс и Морис во 1970 година ја формираат рекламната фирма „Saatchi&Saatchi“ која станува најголема светска рекламна агенција, со 600 канцеларии низ светот. Во 1995 година ја преименуваат во M&C Saatchi и сè уште е најпозната рекламна агенција во Европа. Во 1980-тите години браќата Сачи ги предводат бранувањата. Тие ја помагаат изборната победа на конзервативната влада со разни кампањи. Тие учествуваат и во креирањето на имиџот на Маргарет Тачер.

Карактеристично за Сачи е тоа што тој „raboti vo senka“, не се експонира јавно во медиумите, не дава изјави и не гостува во ТВ-емисии.

Во 1972 година Сачи се жени со Дорис Локарт, која го вовлекува во областа на уметноста и двајцата стануваат колекционери на современи уметнички дела. На крајот од 1980-тите години Сачи е сопственик на повеќе почетнички дела од уметниците од Голдсмит, вклучувајќи ги сетот платна на Гери Хјум изложени на „Freeze“ и Херстовата „A Thousand Years“. Како што националната економија на почетокот на 1990-тите години е застрашувачка, Сачи пронаоѓа експлозија од таленти пред неговиот праг. Што е уште поважно, уметниците создаваат вредни дела по ниска цена, така што неговото внимание се свртува од Њујорк кон Лондон и тој тогаш купува „на големо“.

Џеј Цоплинг е роден во 1963 година во Риоркшир. Неговиот татко, лорд Цоплинг, земјопоседник, бил министер за земјоделство во владата на Маргарет Тачер. Тој студирал Англиска литература и Историја на уметноста на Единбуршкиот универзитет. Бил препознатлив по темно врамените очила како негов заштитен знак, дизајнерско палто и тесна црна вратоврска. Во студентските денови помогнал да се организира „Нова уметност, нов свет“, добротворна уметничка аукција за сиромашните во Африка. Во мисионерска посета на Њујорк тој добива дела од познатите артисти Жан-Мишел Баскваит (Jean-Michel Basquiat), Кит Херинг (Keith Haring), Џулијан Шнабел (Julian Schnabel) и други, со кои на аукција собира 500.000 долари.

По Единбург, Цоплинг се сели во Лондон и се фокусира на растечката млада уметничка сцена. Среќата одела се повеќе на страната на младите

уметници, така што Џоплинг сè повеќе и повеќе се приближувал до Дејмиан Херст.

Херст е голем, храбар, воинствен и брз човек. Незапирлив во неговиот подем, тој немал време за губење и бил присутен на секоја наредна изложба или продукција. Тој е хедонистички експерт со смисла за црн хумор и инстиктивен осет и талент за самостојно промовирање.

Во 1991 година Херст и Џоплинг и двајцата веќе познати, се среќаваат во еден преполн бар, каде Херст го запрашал Џоплинг: „Дали знаеш што сакам најмногу во животот?“. Пред да му одговори Џоплинг, Херст одговорил: „СÈ“. Тие договараат средба и понатаму нивната работа е дел од историјата.

Во близина на студиото на Херст се наоѓал пабот „Hero of Switzerland“, каде што Херст навраќал со своите асистенти. Постојано активен, тој не губел време со работи кои можат да бидат изработени од некој друг. Импресивно е што тој секогаш имал асистенти и за нив уште во почетокот на кариерата плаќал 200 фунти данок.

Џоплинг живеел во близина на Херстовото студио, а неговиот стан се повеќе се полнел со дела од Херст – „Medicine Cabinets“ и сликите со точки. Тој организирал забави во станот за потенцијалните клиенти и ги нудел сликите со медицинските шкафови по цена од неколку стотици фунти, а сликите со точки за речиси илјада фунти.

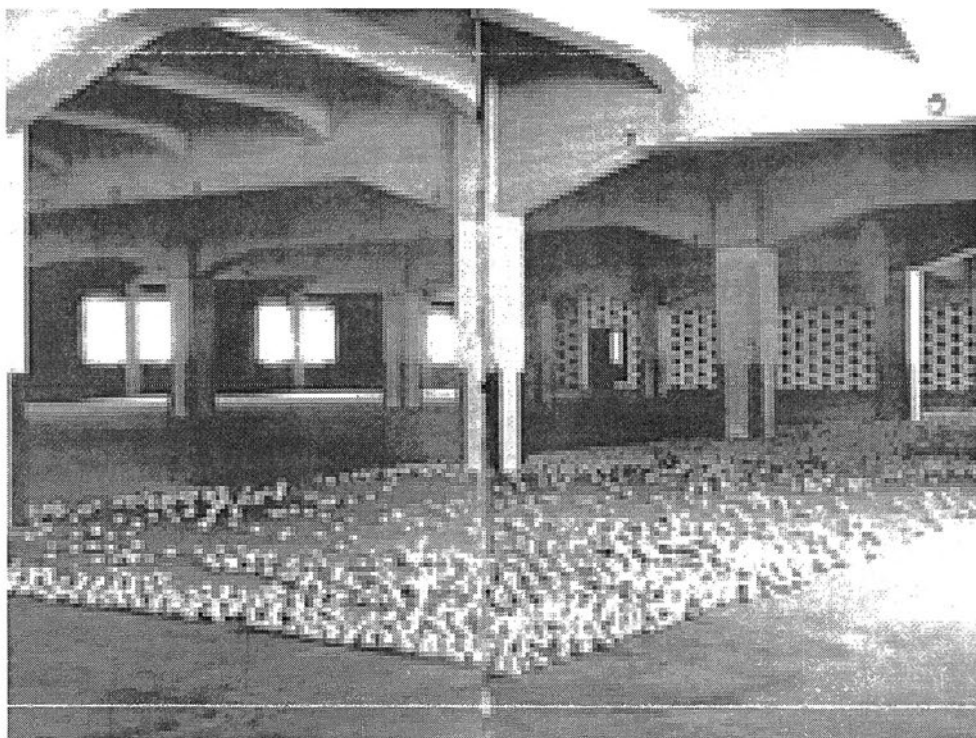
Во меѓувреме младите уметници работат со полна пареа и континуирано изложуваат во напуштените крајбрежни магацини.

4.1 ИЗЛОЖБА „EAST COUNTRY YARD SHOW” , 1990

Од 31 мај до 22 јуни 1990 година Хенри Бонд (Henry Bond) и Сара Лукас ја организираат „East Country Yard Show“ во лондонското пристаниште. Изложбата била инсталирана на четири ката, на простор од 16.000 метри квадратни. Учествуваат седуммина уметници: Хенри Бонд, Ања Галачио, Хјум, Ленди, Питер Ричардсон, Лукас, Вирџинија Нимарко (Virginia Nimarkoh) и Томас Тревор (Thomas Trevor).

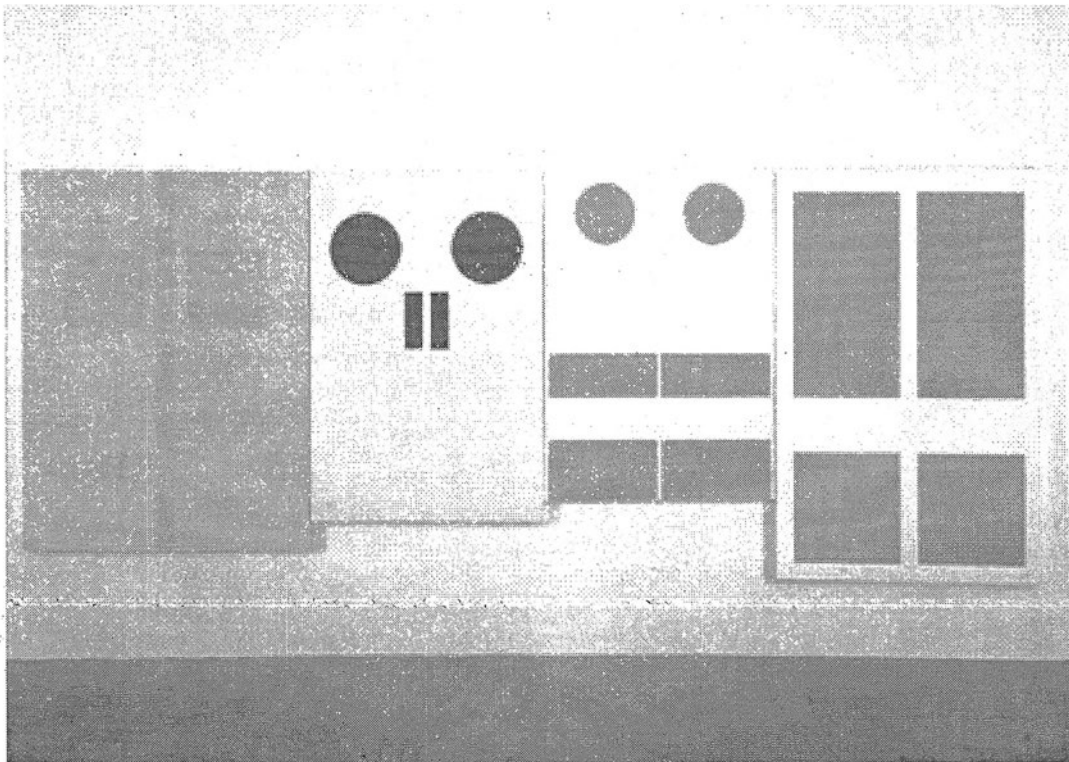
Сара Лукас ќе го осветли целиот простор. Таа изложува 55 пара фудбалски топки во рамка, потоа има монтирано 4 коцки со слики, а на едната од нив е познатото дело - Лукас како јаде банана, и седум ѕидни фотографии.

Ања Галачио за инсталацијата „Tense“, поставува тапети со портокалов мотив и тепих од илјадници портокали на подот.



Слика 37: East Country Yard Show со инсталацијата на Ања Галачио, 1990

Хјум ќе се претстави со сјајно зелени емајлирани врати, перфорирани со кружни отвори. Насликаните врати биле во природна големина. До средината на 1990-тата година Хјум успешно се претставува со серијата обоени болнички врати во природна големина и високо сјајна боја. Настапува во Германија и во Соединетите Американски Држави. Тој се смета за еден од „тивките“ уметници од генерацијата YBA.

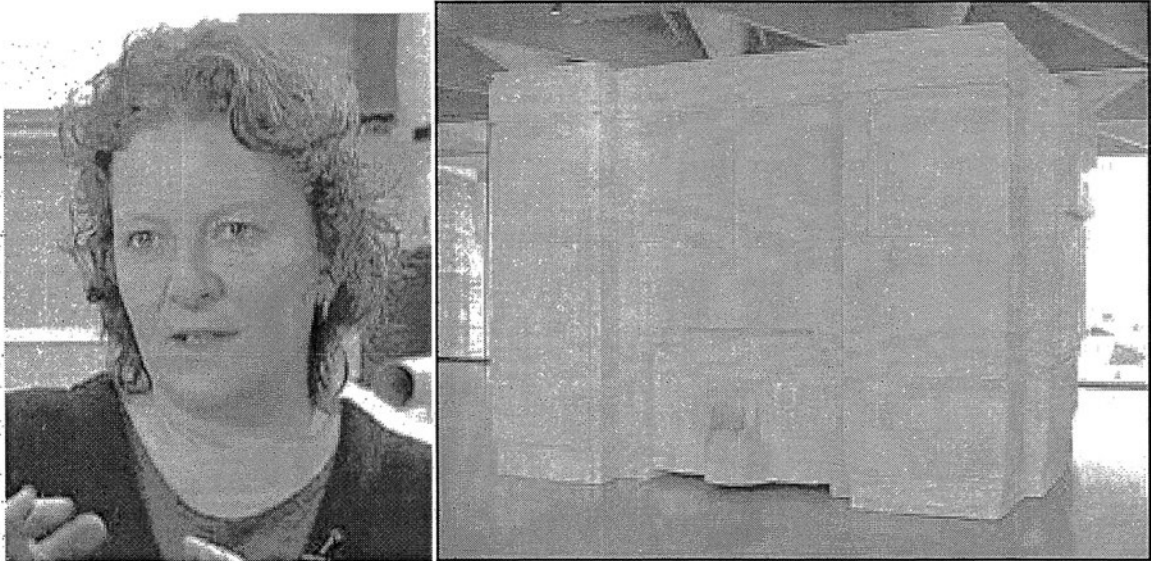


Слика 38: Геру Хјум, Door Paintings (1990)

На изложбата не присуствуваат познати имиња од уметничкиот свет, но таа предизвикува посебно внимание кај критичарите и кај некои колекционери. Овој настан исто така сигнализира за генерацијата која доаѓа.

4.2 РЕЈЧЕЛ ВАЈТРЕД - „GHOST“, 1990

Во галеријата „Chisenhale“ во 1990 година Рејчел Вајтред го изложува своето дело „Ghost“ (Дух), со кое го привлекува вниманието на јавноста и се приклучува во редовите на УВА.



Слика 39: Рејчел Вајтред,

„Ghost“, 1990

Рејчел Вајтред е родена во Лондон во 1963 година од мајка уметник, а татко наставник по географија. За разлика од нејзините современици од УВА од Голдсмит Колеџот, таа студира скулптура во „Slade School of Fine Art“ и цело време го одржува статусот на уметник со сериозен и логичен пристап на работите.

Вајтред е под влијание на минималистите Карл Андре и Доналд Џад, а во многу разговори исто така ги споменува Лиус Буржоа и Брус Њуман, осврнувајќи се на нив како на својата „емоционалност“ и „концептуалност“. Вајтред почнува да изработува восочни форми од сопствените делови на телото, под влијание на Ева Хесе (Eva Hesse), а по 1987 година почнува да користи секојдневни домашни предмети.

Низ 1990-тите години Вајтред останува инсајдер и аутсајдер во групата. Таа не го привлекува вниманието на медиумите, но низ целата декада е присутна во меморијата на публиката. Иако Вајтред е понастрана од генерацијата Голдсмит, нејзините јавни постигнувања многу придонесуваат за пазарниот раст

и силата на оваа генерација. Таа ја има првата самостојна изложба уште во 1988 година во Caryle Gallery. Многу успешен настап, со многу добри критики, но без продажни резултати, поради нејзиниот несензационален избор на обработени теми.

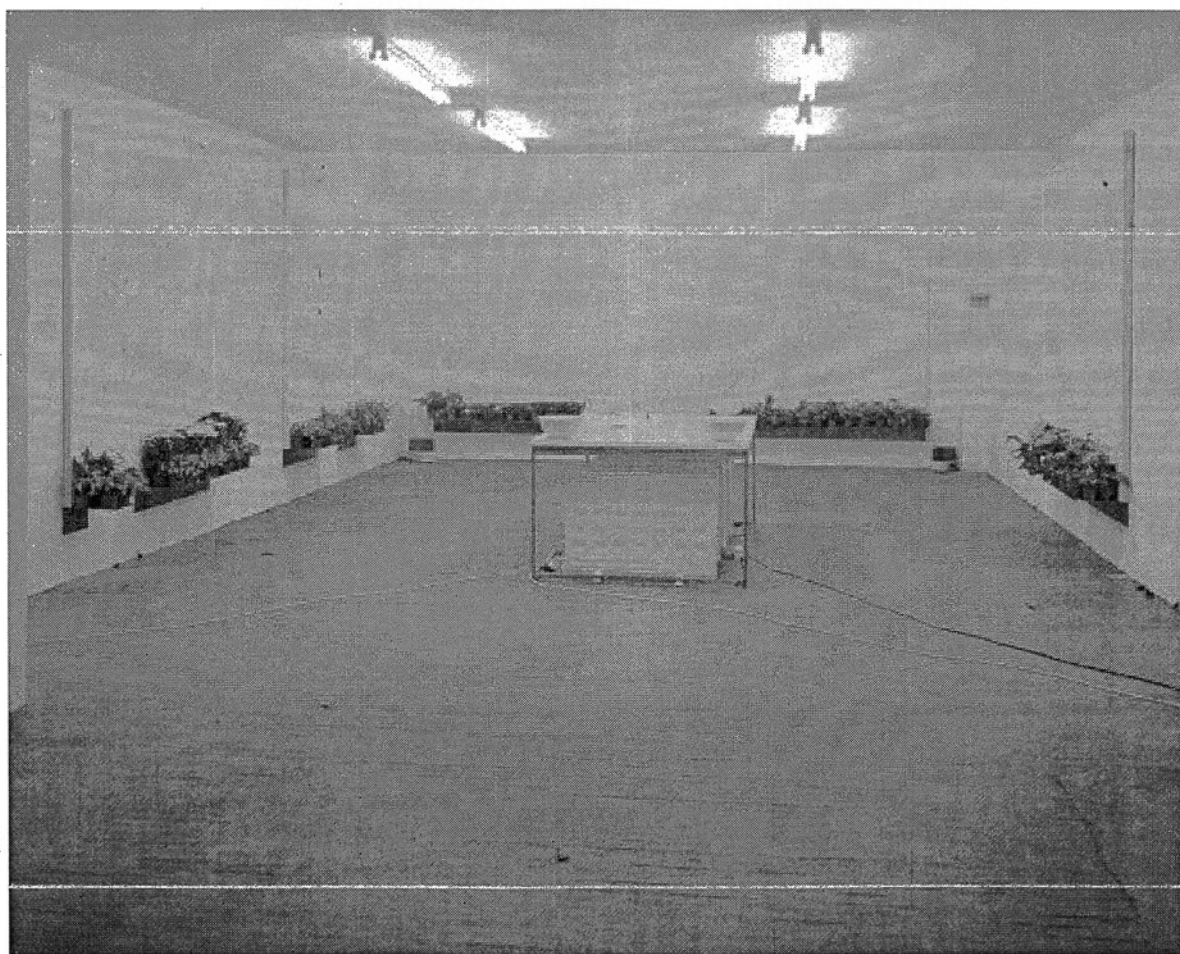
Таа произведува дела кои претставуваат забележлива трансформација од стандардното. Со цел да го прикаже просторот како што ние не го гледаме во цврста форма, нејзините скулптури се непроменливи излиени базични, секојдневни објекти како што се: столици, маси, душеци, кади. Таа произведува внатрешност од шише со топла вода. Излива внатрешен, надворешен и простор околу објектот, простор над и под објектот. Нејзините скулптури носат со себе неизбришливи импресии од објектот, неговата површината, жлебови или гребаници.

Скулптурата „Ghost“ е револуционерно дело, цела соба, инспирирана од напуштена викторијанска куќа. Вајтред креира позитив од негатив, изливајќи во гипс празен ентериер на викторијанска гостинска соба. Во напуштена зграда во Северен Лондон таа ги покрива сидовите од собата со влажни гипсени плочи, кои ги вади откако ќе се исушат. После разложувањето на собата до нејзините суштински делови и биле потребни три месеци да ги креира деловите од сидовите и плафонот, составувајќи ги притоа со помош на метална рамка која ја држела скулптурата. Вајтред сакала со оваа скулптура да го мумифицира воздухот во собата, па затоа и делото го нарекла „Ghost“. На прв поглед делото наликува на голем блок од гипс, монолитен, со еден инверзен камин и прозорец на спротивната страна. При поблиска анализа се забележуваат познати детали, како што се плочките околу каминот, трагови од чад, прекинувач за струја и квака. Подоцна ова дело ќе се најде во колекцијата на Сачи.

После претставувањето на „Ghost“ во галеријата Chisenhale делото станува нашироко величено и Вајтред наеднаш почнуваат да ја посетуваат колекционери, за што делумно е заслужен Херст и неговиот великодушен ентузијазам, носејќи колекционери во нејзиното студио. Публиката почнува да ја гледа како дел од групата Голдсмит. Еден период таа е застапувана во галеријата на Шуберт.

ИЗЛОЖБА „IN AND OUT OF LOVE” , 1991

Во меѓувреме Херст почнува да се пробива напред и неговата дружељубива природа ќе придонесе за неговото поголемо популаризирање и афирмација. Уште во почетокот на неговата кариера тој шокира со неговите дела. Неговото дело „Mr. Barnes“ (Г. Барнс), колаж составен од отпадни материјали или аранжманот од обоени кутии прикажани на „Freeze“ не се нескладни или агресивни. Делото со мувите е шокантно, но сепак, тоа се муви. На неговата прва самостојна изложба „In and Out of Love“ („Со и без љубв“) во јуни 1991 година, каде што негова опсесија се живи и усмртени пеперутки, шокот ќе стане негов препознатлив белег.



Слика 40: Дамиен Херст , *In and Out of Love*, 1991

Херст е куратор на изложбата, заедно со Тамара Чоцко (Tamara Chodzko), сопруга на Адам Чоцко⁹ (Adam Chodzko) и тогаш приватниот дилер Томас Дејн (Thomas Dane).

Изложбата е составена од два дела и прикажана на два ката во поранешна туристичка агенција на улицата Вудсток. За потребите на изложбата атмосферата е влажна и загушлива. Едниот дел од изложбата поставена на приземјето е со живи пеперутки, а другиот дел е сместен на катот и е со мртви пеперуди и пепелници.

На приземјето, на сидовите се изложени серија бели еднобојни платна премачкани со шеќерен раствор и ларви од пеперуди. Под нив на сидот се наредени саксии со цвеќе. Во средината на собата е поставена маса со чинии со вода. Во просторијата летаат стотици живи егзотични малезиски пеперутки. На платната, од ларвите излегуваат млади пеперуди. Тие летаат сè додека не се залепаат на платната со шеќерниот раствор, каде што остануваат така заробени и насадуваат јајца пред да умрат така залепени. Исто како во делото со мувите, каде што се одвива животниот циклус како дел од концептуално дело, овде стаклената кутија е заменета со соба.

На првиот кат е поставена посебна инсталација составена од осум квадратни платна премачкани со сјајна светла боја: портокалово, сино, розово и сл. На секое платно се наредени умрени разнобојни пеперутки со обоени крила, како да слетале на платното и така останале, неподвижни. Овие осум платна биле продадени за 8.000 фунти, а синото платно се нашло на првата страница од тогаш излезеното списание за модерна уметност „Frieze“. Едно од овие платна, „Beauty is in the Eye of the Beholder“, кружна жолта слика со пеперутки, во 2007 година е продадено за 1.160.000 долари на аукција во Њујорк.

Во средината на собата има аранжман од работна маса на која се поставени стаклени пепелници полни со отпушоци од цигари. Херст вака ја објаснува инсталацијата со цигари: пушењето цигара е како мал животен циклус; цигарата

⁹ Adam Chodzko (1965), магистрирал на Универзитетот Голдсмит во 1994 на отсекот на Фини уметности

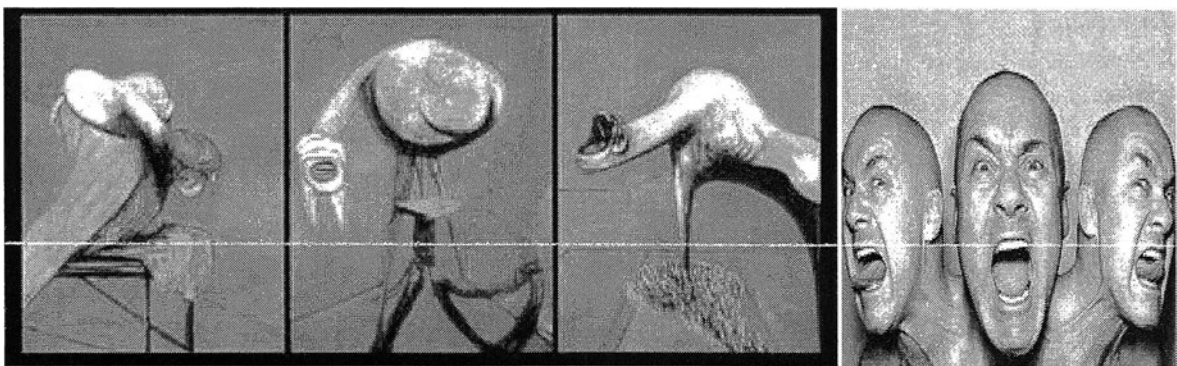
го претставува животот, запалката го претставува Господ, кој дава живот, пепелникот ја претставува смртта.

Додека во оваа просторија се наидува на судир меѓу животот и смртта, сликите во приземниот дел се повеќе фиксирани и пресметани и зборуваат за желбата да се пркоси, да се презира и да се предизвикува ограничување на човечкото постоење низ науката. Херст за изложбата ќе каже: „Се обидов да направам споредба меѓу животот и уметноста во инсталациите на првиот и на вториот кат, моја луда замисла. На крајот на краиштата, таква е уметноста“.

На отворањето на изложбата борците за правата на животните направиле голема навала и скандал, што придонесува за голема медиумска покриеност на изложбата и жестоки критики.

Повеќето од инсталационите дела на Херст нè соочуваат со непознатото или со имагинарен страв, што е спротивно на смирувачкиот ефект на неговите „spot paintings“. Херстовите медицински кабинети, мртвите муви, маринираните животни ја допираат темата за раѓањето и смртта. Неговата јавна личност, поврзана со мрачни и убиствени теми, станува многу попривлечна за медиумите.

Со текот на времето Херст креира имиџ, така што се доведува себеси во директна компарација со највознемирувачкиот повоен уметник, Францис Бејкон. Ги сместува делата во витрини, исто како Бејконовото сместување на фигурите во затворен простор, рамка или отворена кутија. Херст вака ги објаснува витрините: „тоа е влез, тоа е прозорец, тоа е дводимензионално, тоа е тродимензионално“.



Слика 41: Францис Бејкон, *Three Studies for Figures*

Дамиен Херст

at the Base of a Crucifixion, 1944

Херстовото поврзување со темни и демонски сили е засилено со неговото поврзување со Џеј Џоплинг и објавената фотографија на Херст „With Dead Head“ („Со мртва глава“) на која неговиот тинејџерски насмеан лик е залепен до глава на мртовец. Оваа вознемирувачка фотографија, на која Херст се смее во лице на смртта ќе ја означи следната фаза од неговата кариера.

Џеј Џоплинг станува правиот дилер за Херст. Двајцата формираат совршен спој. Џоплинг, упатен во финансии и организација, додека Херст ја претставува авангардата. За Херст организирањето изложба, креирањето уметничко дело, снимањето филм или видео се правење колажи. Самата изложба е колаж од делата на учесниците.

Еден од митовите - дека генерацијата Голдсмит живеела, работела и изложувала во Источен Лондон, кој поради тоа станува средиште на креативна активност, не е точен поради тоа што повеќето од водечките фигури на оваа група не живеат и не работат во тој дел од Лондон. Во тој период членовите на оваа група уметници имаат студио во полуиндустриските згради во Шордич (Shoreditch-област помеѓу Истоцен и Централен Лондон) и околните места, партиципирајќи во тамошната средина и инвазија на уметноста во крајот на 1990-тите години. Херст се сели во Брикстон, во близина на Џоплинг. Во 1991 година Хјум живее и работи во Шордич, а претходно во продавница за машини во Хокстон сквер. Во тоа време Лукас го дели студиото со него, сè додека таа не започне врска со Ферхарст (кој во раните 1990-ти години има студио во Шордич пред да се префрли во Клеркенвел). Ленди има студио во Клахам, а Булок во Баграм Ворф на јужниот брег на Темза.

Александар Мекквин (Alexander McQueen) во тоа време живее и работи во Шордич уште пред областа да стане популарна. Неговото самоубиство во февруари 2010 година е обележано како една од најголемите артистички загуби.

4.4 ИЗЛОЖБИТЕ „BROKEN ENGLISH“ И „BEAUTY“, 1991

Во август 1991 година се отвора изложба во Serpentine Gallery, прва изложба различна од претходните во оваа голема јавна институција, т.н. „Broken English“ („Расипан англиски“), наречена по името на изложеноото дело од Галачио.

Изложбата ја обележуваат сè поцврсто поврзаните УВА: Анцела Булок, Иан Дејвенпорт, Дејмиан Херст, Гери Хјум, Ања Галачио, Мајкл Ленди, Сара Лукас, Сара Стејшн и Рејчел Вајтред.



Слика 42: Ања Галачио, *Broken English*, 1991

„Broken English“ се состои од потопени фотографии кои пливаат во вода. Фотографиите се од лица поврзани со уметноста, како уметници, куратори, галеристи и критичари. Галачио вака го објаснува делото: „Кога ги ставив фотографиите во вода, тие почнаа да 'зборуваат' - кој кон кого се приклучува, кој испливува на површина, кој потонува итн. Некои фотографии преживеаја, а некои тотално се уништија“. Ова дело беше метафора на минливата и променливата природа на уметничкиот свет.

Во 1991 година Херст почнува со работа на неговата најпопуларна серија – „Natural History“ - конзервирајќи животни во формалин и стаклени витрини, формирајќи „зоолошка градина од мртви животни“. На изложбата тој се претставува со „Isolated Elements Swimming in the Some Direction for the Purpose of Understanding“ („Изолирани елементи кои пливаат во некој правец, со цел да се разберат“), сместувајќи 37 различни видови риби, сместени посебно во стаклен сад со формалин подредени на полица. И во ова дело тој пак го прикажува неговото воодушевување од конфузијата и контроверзноста и ќе изјави: „Јас навистина сакам ваков долг и неспретен наслов кој се труди да даде објаснување, но наспроти тоа остава многу дупки за интерпретација“.

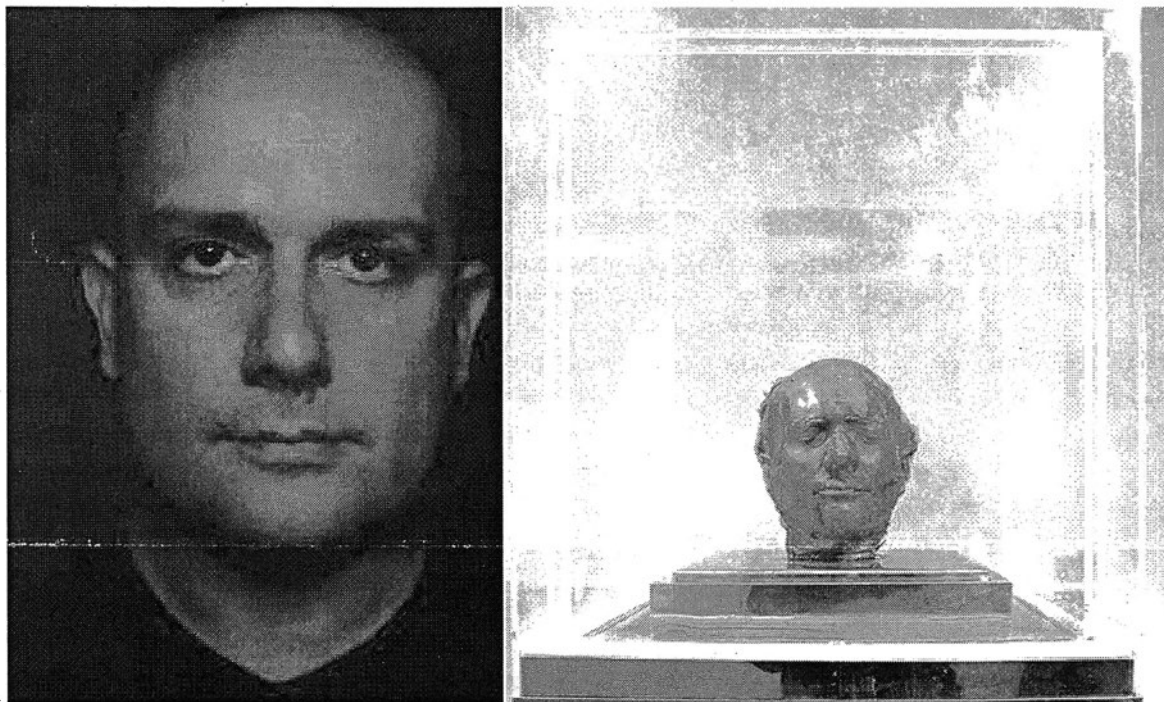
Изложбата, делумно организирана од Херст, го рефлектира рушењето на конзервативните погледи во уметничкиот свет. Таа предизвикува големо внимание, а насловите во медиумите ја претставуваат како најуспешна современа изложба во годината. Истите забележуваат, дека повеќе не постои и дека се губи националната недоверба за новите движења и развој во уметноста.

Во 1991 година Галачио има прва комерцијална изложба со Шуберт наречена „Beauty“, монтирајќи ја на неговиот излог на улицата Шарлот. „Beauty“ презентира 800 црвени гербери со долги зелени рачки меѓу две стакла кои постепено го менуваат нивниот лик додека потполно овенат. Герберите на прозорецот на галеријата Karsten Schubert се соочуваат со минувачите на улицата, го истакнуваат нивниот антропоморфен квалитет - покажување и борба за внимание. Нивното постепено губење на црвенилото останува во меморијата на минувачите, како и сликата кога герберите биле свежи и убави. Прикажувајќи ја „Beauty“ во Tate Gallery во 2010 година Галачио ќе каже: „Чувството на траење и губење секогаш беше во моите дела... Идејата е дека еден објект не можеш да го поседуваш, дека нештата се сосема променливи и неодредени“.

Суштината на делата на Галачио е промена и трансформација. Таа често работи со органски материи кои се менуваат, кои се краткотрајни и кои по инсталацијата се неупотребливи. Таа работи со овошје, зеленчук, цвеќиња и истите го менуваат ликот и формата за време на изложбата.

4.5 МАРК КВИН И „SELF“, 1991

Во 1991 година Марк Квин (Marc Quinn) ја прикажува скулптурата „Self“ („Себе“), ја разбранува јавноста и оттогаш се вбројува во групата YBA.



Слика 43: Марк Квин,

Self, 1991

Марк Квин е роден во 1964 година. Студира историја на уметноста во Cambridge University пред да почне да работи како скулптор во 1984 година. Тој работи како асистент на скулпторот Бери Фленаган. Како и Вајтред, тој не бил со уметничката фела, но сепак, може да се каже дека тој е еден од татковците на YBA. Тој продолжува да прави дела суштински поврзани со него, со неговата личност и телесност и е првиот уметник претставен од Џеј Џоплинг.

„Self“ е скулптура на Квин, односно калап од неговата глава покриена со слој од неговата крв. Имено, осознавајќи ја медицинската можност дека на температура од минус 75 степени целзиусови се одржуваат човековите делови,

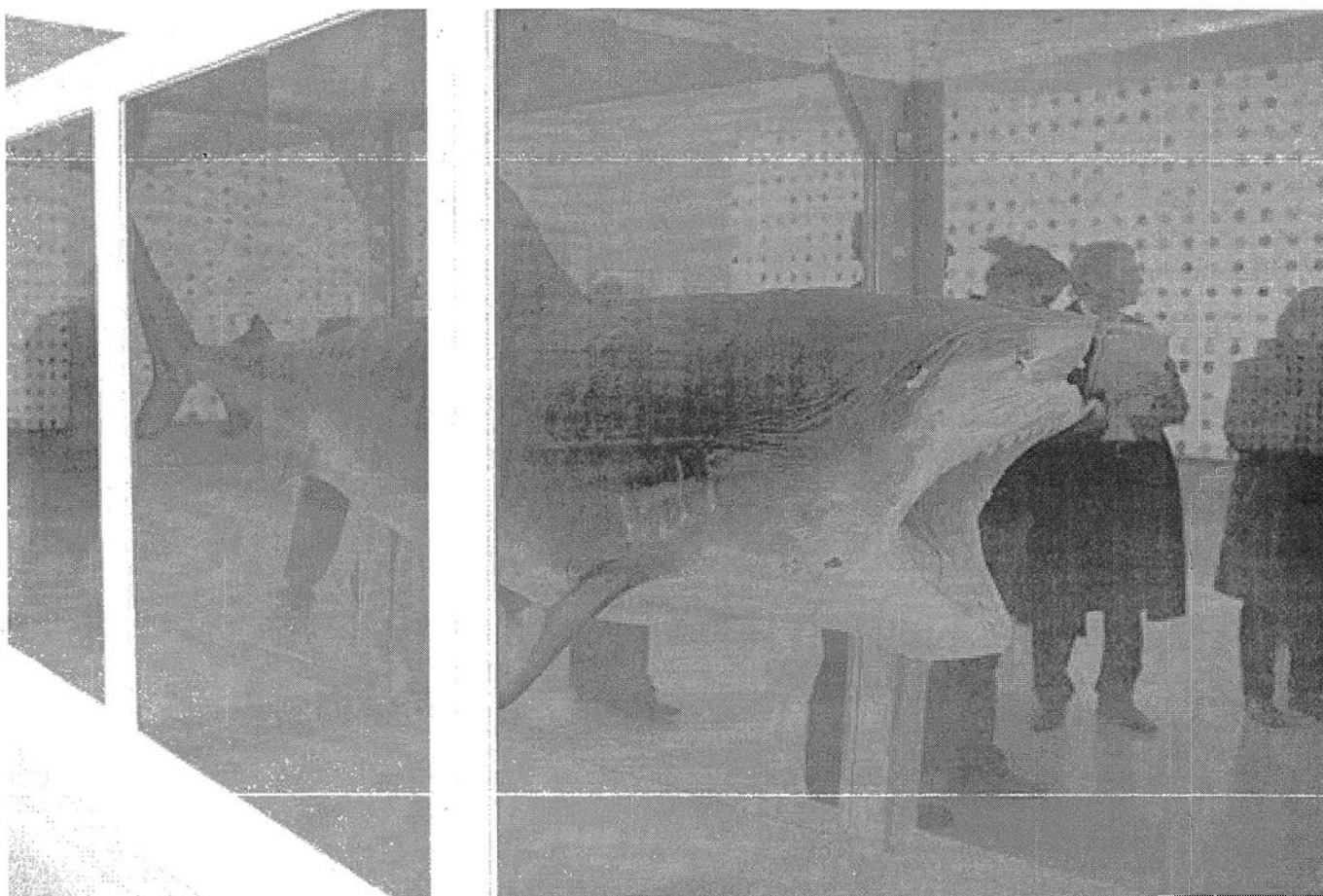
тој дошол до идеја да направи уметничко дело користејќи како материјал сопствена крв. „Self“ е резултат од постепено преливање на 4,5 литри од неговата крв врз замрзнатиот калап, во период од 5 години. За него, „Self“ претставува „frozen moment on life support“ (замрзнат момент на реанимација). Делото внимателно се чува во стаклен фрижидер, укажувајќи му на набљудувачот на крвкоста на постоењето („fragility of existence“).

„Self“ им создава големи проблеми и на авторот и на галеристот кога требало да се постави на изложбата „Out of Time“ во Grob Gallery. Таа требало да се пренесе од оддалечената лабораторија без да се оштети. Утрото на изложбата Квин заедно со Џеј Цоплинг со најголема брзина ја транспортираат „Self“ до изложбата и ја сместуваат во стаклениот фрижидер. И покрај брзото дејствување, скулптурата е спасена во последен момент. Сачи ја купува скулптурата за 12.000 фунти. Квинтовото ремек-дело потсетува на древните по смртни маски. Оваа скулптура е морничава, те кани да се приближиш и да го анализираш неправилниот нос (му фали дел од носот) и густата црвена маса под оклоп од мраз. Тоа е скулптура која што влезе во историјата, иако во 2002 година се ширеле гласини дека истата се растурила откако некои мајстори кај Сачи несакајќи го оставиле фрижидерот без струја. Но, изложувајќи ја во 2003 година во неговата нова галерија, Сачи ги побива тие гласини. Квин систематски секои пет години прави нова „Self“ скулптура, што претставува и документ за неговата трансформација и стареење. Во април 2005 година „Self“ е продадена на американски колекционер за 1,5 милиони фунти. Во 2006 година National Portrait Gallery во Лондон ја купува „Self“ преку неколку донации од фондации за уметност.

4.6 „SHARK” , 1991

Уште за време на изложбата „Broken English“ во Serpentine Gallery се слушале гласини за ајкулата која ја спрема Херст, за нејзината вредност која ја плаќа Сачи и за тоа дека Сачи му се понудил на Херст да ги спонзорира сите негови идни дела.

Многумина скептично гледале на новаста, а многумина со нетрпение го очекувале тој настан.¹⁰ Во меѓувреме, Херст прави многу контакти преку телефон за да дојде до најдобрата понуда, при тоа користејќи го искуството стекнато работејќи во истражувачка компанија. Го пронаоѓа ловецот на ајкули од Сиднеј и за 4.000 фунти за кратко време ајкулата долга 4,3 метри стигнува во Северен Лондон. Истата е поставена во огромна стаклена витрина со димензии 2,13 м × 5,18 м × 2,13 м, наполнета со вода и формалин.



Слика 44: Дејмиан Херст, *The Physical impossibility of Death in the mind of someone living*, 1991

¹⁰ Matthew Collings: *BLIMEY! From bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, Лондон, 1997, страна 21

Ајкулата е сензационално изложена во галеријата Satchi во 1992 година , насловена како „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“ („Физичко непостоење на смртта во умот на некој жив“), позната и како „Shark“ („Ајкула“). Овој настап, опишан како претставувања со шокантна тактика и диво живеење, повторно предизвикува големо внимание кај англиските медиуми, јавно негодување со потсмет, и текстови : “Ова не е уметност, Ова е нехумано, Колку вреди сето тоа?” Во весникот „Сан“ излегува главен наслов „50.000 фунти за риба без компирчиња“ (fish and chips е најтрадиционално јадење во Англија). Предизвикани, печатените медиуми за современата уметност почнуваат да се ревитализираат. Списанието „Freeze“ почнува да се печати од 1991 година со текстови исклучиво за YBA, а „Art Monthly“, „Art Review“, „Modern Painters“ и “Contemporary Art“ се обновуваат и се фокусираат на YBA.

Младите англиски уметници почнуваат да го ревитализираат и пазарот на уметнички дела, при што многуте затворени и економски пропаднати галерии на современата уметност ќе почнат засилено да работат, а ќе се отворат и многу нови галерии. Karsten Schubert, Sadie Coles, Victoria Miro, Interim Art на Морин Пејли (Maureen Paley), White Cube на Џеј Џоплинг и галеријата Anthony Wilkinson почнуваат засилено да се полнат со дела од YBA.

Непотребно е да се каже дека благодарение на предизвиканиот бес и свртувањето на вниманието Херст повторно триумфира. Тој ги пробива бариерите во светот на уметноста и стануваа одомаќено име, а ајкулата остануваа исклучително скулптурално постигнување. „Shark“, опишана од Херст како „дело со кое се опишува чувство“ („thing to describe a feeling“), ќе привлече многу посетители, меѓу кои е и Францис Бејкон, оставајќи трајна фотографија на неговиот загледан лик зад азурната вода на скулптурата.

„The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“ е вкоренето во современата уметност како едно од најрепрезентативните дела и најиконски симбол на модерната англиска уметност и култура во 1990-тите години. Херст објаснува дека не сакал да претстави само слика на ајкула, туку дека намерата му била да го вознемири посетителот, на тој начин што ќе прикаже ајкула која е

доволно застрашувачка. Изразено со негови зборови: „Се обидуваме да ја избегнеме смртта, но тоа е нешто што е неизбежно. Тоа е застрашувачко, нели?“

„Ghost“, „Self“ и „Shark“ за период од една година ја разбрануваат уметничката јавност и го убрзуваат и го зацврстуваат курсот на YBA. Првиот бум го прават во 1990 година со „Thousand Years“, потоа со „Ghost“ исто така во 1990 година и во 1991 година со „Self“ и „Shark“. Тоа се т.н. икони, кои ги предизвикуваат медиумите и ќе придонесат за сигурен и забрзан успех.

Делата се сосема различни и немаат ништо заедничко. Изработени се од многу млади уметници, и длабоко ќе се врежат во јавната претстава за YBA. Иако во денешно време тие можеби изгледаат банално, но кога прв пат се прикажале предизвикале медиумска експлозија.

Тие ја менуваат човековата перцепција, покажувајќи што сè е можно во уметноста. Ретко доживување, на апсолутната промена во креативниот процес. Уметничкиот критичар Грегор Муир ќе изјави: „Да се видат овие дела со таков потенцијал за толку кратко време беше повеќе од задоволство“.

Семето било посеано и немало враќање назад. Комбинираната енергија од овие млади уметници ја зема уметноста во свои раце. Овие дела ќе го формираат 'рбетот на следните прикажувања на YBA во Сачиевата галерија на Баундри роуд од 1992 до 1996 година. Тоа е неверојатен пресврт за овие уметници, кои најпрвин се инспирирани од Сачи, а потоа изложуваат во неговата престижна галерија. Асоцирајќи се самиот себеси со жешката њујоршка уметност, тој се преориентира и ангажира прикажувајќи дела од Херст, Квин, Лукас, Вајтред, а подоцна и од Гери Хјум и Гевин Турк. А тие, уметниците, почнаа со „Freeze“ во запуштени магацински простории, потоа со „Building One“ за да достигнат до Saatchi Gallery.

Во Saatchi Gallery поставените пет изложби од 1992 до 1996 година се водат под назив „YBA -Young British Art“ – I, II, III, IV и V. За многу аналитичари на уметноста, оттогаш Младите англиски уметници се поврзуваат со терминот YBA, историски термин што означува едно време од англиската современа уметност. Покрај овој синоним, ќе се среќаваат и изразите Brit artists или Britart.

Од 13 декември 1991 до 2 февруари 1992 година Херст настапува во Институтот на современа уметност со изложбата наречена „Internal Affairs“ („Внатрешни работи“). Тоа е негова прва класична изложба и јавно претставување, кое е многу добро примено од публиката и од критиката. Се состело од нај-автобиографските серијали на Херст, а во нив спаѓале и четири нови дела, меѓу кои и првото дело од серијалот „Mental Escapology“ (во кои користи млаз од компресиран воздух), „I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now“ („Јас сакам остатокот од мојот живот да го поминам секаде, со секого, еден до еден, секогаш, засекогаш, сега“) од 1991 година. Ова дело се состои од две вертикални стаклени табли во Т-форма, над кои две пинг-понг топчиња стојат во воздух со помош на млаз од компресиран воздух. Херст ќе издаде и книга со истиот наслов.

Уметничкиот критичар Richard Shone, во списанието „Burlington“, во март 1992 вака ќе ја опише изложбата 'Internal Affairs': „Суштинско гориво на Хистстовите дела се неизвесност, спротивност, смртност, непријатност – трансформирани од персонални фобии во убедлива уметност“.

Во 1992 година на листата за Тарнеровата награда е и Дејмиан Херст со „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“. На општо изненадување, особено после успехот на изложбата во Институтот на современа уметност, наместо големата ајкула, наградени се минималистичките скулптури на уметникот Гренвил Дејви, генерација пред Херст, исто така од Голдсмит Колеџот.

Кариерата на Дејви не напредува во споредба со таа на Херст, меѓутоа Херст ќе мора да почека до 1995 година за да застане на подиумот со победничкиот чек во рака.

4.7 ПРЕТСТАВУВАЊЕ НА САРА ЛУКАС ВО CITY RACING, 1992

Во тоа време Сара Лукас е незадоволна и неисполнета со нејзините скулптури и минималистичката ориентација на Голдсмит Колеџот и потоа. Таквата естетика која бара скапи материјали не е својствена за неа. Таа не е тоа. Во неколку наврати Лукас ќе истакне дека нејзината кариера после изложбата „Freeze“ ќе стагнира неколку години и дека во уметничките кругови ќе биде позната повеќе како девојка на Гери Хјум. Извесно време таа живее со него во Њујорк кога и била посветена на читање феминистичка литература. Откако ќе ја прекинат нивната врска, таа се враќа во Лондон во 1990 година и ја започнува долгогодишната врска со Енгус Ферхарст.

Инспирирана од феминистичката и порнографската литература, драстично го менува стилот на работа, кој останува непроменет до ден-денес. Се префрлува на употреба на поевтини и готови материјали, со кои на едноставен и брз начин ја изразува нејзината идеја. Започнува со користење на фотографии од таблоидниот печат, прикажувајќи го навредливото користење на женското тело во секојдневната култура.

Новиот пробив на Сара Лукас е во февруари 1992 година, кога е и нејзината прва самостојна изложба во тогашното артистичко место, галеријата City Racing. На изложбата Лукас се претставува со страници од новински таблоид, потоа исечени фотографии поставени на картон кои можат да се разместуваат како некоја сложувалка.



Слика 45: Сара Лукас, *Sod You Gits*, 1991; Слика 46: Сара Лукас, *Shine On*, 1991

Лукас преку таблоидите ја разоткрива и се исмева со машката мизогинија(болна омраза на маж кон жените), а медиумите дозволуваат таа омраза да биде гласоговорник. Таа избира екстремни и смешни примери на однесување на мажи (воглавно припадници на работничката класа) кон жените, и ги прикажува во склоп со останатите содржини од весниците.

Лукас изработува и провокативни автопортрети, како на пример „Eating a Banana“ во 1990 година.



Слика 47: Сара Лукас, *The Artist Eating a Banana*, 1990

Слика 48: Сара Лукас, *Self Portrait*

with Fried Eggs, 1996

Сара Лукас е темпераментна и убедлива со своите дела и идеи. Нејзината сила има големо влијание на групата. Таа продолжува со дела сочинети од артефакти од нејзиниот секојдневен живот – таблоидска штампа, цигари, уништени автомобили, долна облека и останува верна на своите корени – говорот, облекувањето и однесувањето. Таа ќе каже: „Уметноста треба да е нешто што е целосно мое и не може да се потисне од немање финансии или материјали. За мене е важно, дека ти можеш да твориш со тоа што ти е на располагање“. За време на изложбата таа се запознава со Трејси Емин (Tracey Emin), која дотогаш е релативно анонимна во уметничките кругови. Тогаш се раѓа едно плодно и турбулентно пријателство.

4.8 ИЗЛОЖБАТА „SHOW HIDE SHOW”, 1991, СЕМ Т.ВУД И ЧАПМЕН

Летото 1991 година во галеријата Anderson O'Day се организира „Show Hide Show“. Учествуваат: Абигејл Лејн и Сем Тејлор - Вуд (Sam Taylor-Wood) од Голдсмит колеџот и двајца уметници од Кралскиот колеџ на уметноста, Џејк Чапмен (Jake Chapman) и Алекс Хартли (Alex Hartley).

Во тоа време Џејк Чапмен е дипломиран скулптор, кој подоцна се здружува во проектите со неговиот постар брат Динос. На ова изложба тој се претставува со геометриски цртежи во мастило наречени „Studies for Ronan Point“ и една од сериите дрвени скулптури налик на радијатор монтиран на сид. Сем Тејлор - Вуд, тогашна девојка на Чапмен, се претставува со скулптура: метална и канапна ограда на дрвена платформа за играње.

Во тоа време и двајцата ја истражуваат својата карактеристична форма на изразување, која драстично ќе се смени во однос на првичните претставувања. Сем Тејлор - Вуд, а со неа и браќата Чапмен им се приклучуваат на групата Млади уметници, кои понатаму ќе се истакнат со нивниот препознатлив стил. За разлика од „Freeze“ генерација, тие спаѓаат во пост-„Freeze“ генерацијата. Во пост-„Freeze“ генерацијата од Голдсмит Колеџот се вклучуваат Гиљан Веаринг и Сем Тејлор - Вуд по дипломирањето во 1990 година, додека сестрите Вилсон се вклучуваат во 1992 година. Многу членови во групата, доаѓаат од Кралскиот уметнички колеџ, како што се браќата Чапмен и Трејси Емин, кои дипломираат во 1989 година, Гевин Турк во 1991 година и Крис Офили (Chris Ofili) во 1993 година. Иако Рејчел Вајтред секогаш се поврзува со генерацијата Голдсмит, таа дипломирала на колеџот Слејд во 1987 година. Гери Хјум се поврзува со „Freeze“ и со пост-„Freeze“ генерацијата - доаѓајќи од Голдсмит, а потоа правејќи драстична промена во стилот. Серит Вин Еванс е посебен случај. Роден во 1958 година, повозрасен од другите, тој припаѓа на т.н. „изгубена“ генерација уметници. Но, тој прави уметнички достигнувања и генерациски отскок и се приклучува на УВА.



Сем Тејлор - Вуд

Сем Тејлор - Вуд е родена на 4 март 1967 година во Лондон. Дипломирала во 1990 година на Голдсмит Колеџот.

По разводот на нејзините родители, кога имала 9 години нејзиниот татко ја напушта фамилијата и тие се селат во Сасекс, во тогаш популарните хипи заедници. Од не многу среќното детство таа се сеќава на портокаловите наметки и медитациите во заедницата. На 15-годишна возраст ја напушта и нејзината мајка, така што нејзе и останала обврската да се грижи за нејзиниот помлад полубрат.

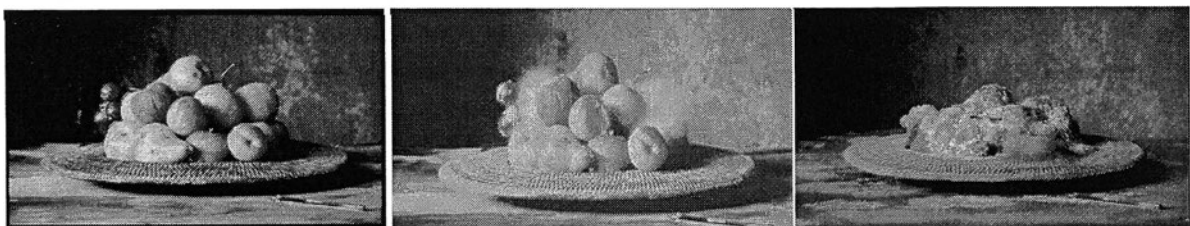
Сакала да биде уметник поради желбата да се открие самата себеси. Најпрвин се запишува на уметност на East London Polytechnic, а потоа се префрла на Голдсмит Колеџот. По дипломирањето, поради тешките времиња за уметниците, таа работи како декоратор во Royal Opera House и како менаџер во ноќниот клуб Camden Palace. По кратковремено експериментирање со стилот, таа се определува за фотографија, а подоцна и за видеопродукција.

Тазе излезена од колеџ, таа претставува освежување на групата. По природа ситна, мала, но полна со енергија и со развиена смисла за хумор, таа е омилена кај колегите од групата YBA. Таа ги истерува работите до крај и нејзината желба и движењето кон успехот резултираат со проекти добро примени од публиката и критиката.

Нејзиниот автопортрет „Suck, Fuck, Spank, Wank“ од 1993 година, каде што таа позира провокативно со спуштени панталони и маица со истоимениот наслов, се појавува на поштенски картички, симболизирајќи ја тогашната автобиографска сексуална графика, по која беа познати YBA. Таа прави многу успешни автобиографски фотографии, а истовремено ги користи и нејзините колеги како модели. На пример, Абигејл Лејн е на нејзината „Five revolutionary Seconds V“. Таа ќе биде запаметена и по видеата на гол човек кој игра, глумци во кујна, пријатели кои имитираат опера и поголеми фотографии од групи на луѓе.

Во 1994 година таа се запознава со Џоплинг на нејзината видеоинсталација „Killing“ и добива покана за изложба во неговата галерија White Cube. Понатаму Џоплинг станува нејзин дилер, а подоцна и сопруг.

Чарлс Сачи има купено многу нејзини дела. Филмовите, видеата и фотографиите на Сем Тејлор - Вуд ја прикажуваат магичноста и трагедијата во просторот и времето. Убавината, бесмртноста, историјата на уметноста и сликањето, се елементи кои го карактеризираат нејзиното извонредно и силно уметничко дело.



Слика 49: Сем Тејлор - Вуд, мртва природа, 2001, 35 mm филм/DVD, времетраење: 3m18s; видео: „A little death“, забрзана снимка на скапување на овошје

Таа е наградена во 1997 година на Венециското биенале за најперспективен млад уметник, а во 1998 година е на листата за Тарнеровата награда.



Џејк Чапмен и Динос Чапмен

Јаковос Џејк Чапмен (Iakovos „Jake“ Chapman) е роден во 1966 година во Челтенхам, а Константинос Динос Чапмен (Konstantinos „Dinos“ Chapman) е роден 1962 година во Лондон од мајка православна Гркинка од Кипар и татко англиски учител по уметност. Овие англиски уметници настапуваат заедно од 1991 година и се познати како браќата Чапмен. Двајцата се многу начитани и големи познавачи на мудроста на Ниче и Батај и многу јаки во дискусии во врска со психоаналитички теории. Оваа посилна страна од нивната уметничка личност е одбележана со помалку сериозна и комична интеракција меѓу нив двајцата.

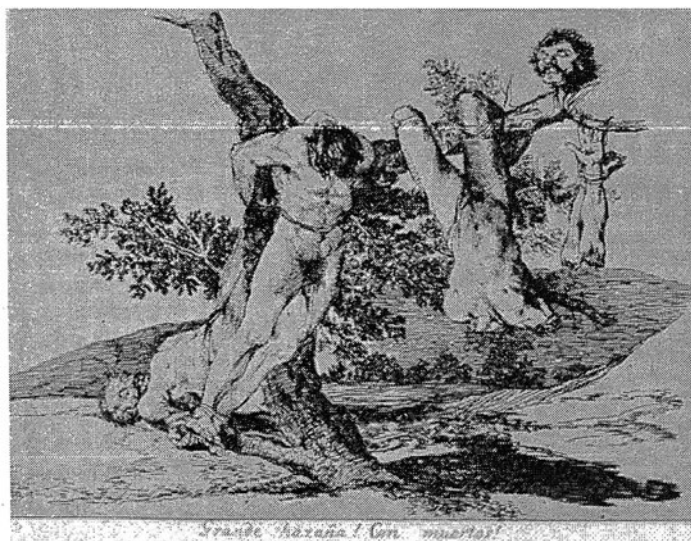
Физички и двајцата се многу високи, слаби и кратко потстрижани. Во 1990-тите години Динос е фамилијарен човек со деца, сериозен, а истовремено духовит и паметен. Џејк, помладиот, по природа е полежерен, со надреалистична духовност и задоволен со одвивањето на работите по нивниот природен тек. Џејк учествува како модел во рекламна кампања и во тоа време неговиот лик можел да се види насекаде во Лондон. Во еден период бил со светло црвена бојадисана фризура. Браќата Чапмен имаат работено за Гилберт и Џорџ, помагајќи во боењето на нивните фотографии.

Тие ја напуштаат отворената поврзаност со минимализмот и со концептуалната уметност од 1960-тите и 1970-тите години и почнуваат да произведуваат нови, до ден-денес шокантни дела. Ова ќе стане очигледно на

нивната изложба „The Disasters of War“ („Катастрофите на војната“) во 1993 година во галеријата Викторија Миро. Името и темата на ова дело е земено од истоименото дело на Франциско Гоја и е поддржување на неговите гравури за злосторствата извршени за време на Шпанската војна за независност во одбрана од Наполеоновата инвазија на Шпанија во 1808 година. Делото на Гоја содржи 83 гравури на неискажано насилство кои го обелоденуваат хоророт од конфликтот прикажувајќи сцени од стрелање, осакатување и обезглавување на жртвите.

Браќата Чапмен ја преработуваат секоја гравура тродимензионално, налик на детски играчки формирајќи минијатурни сцени и сместувајќи ги истите на островчиња кои лежат на голема бела површина.

На овој начин тие ги поврзуваат и ги прикажуваат Гоините гравури во еден ентитет.



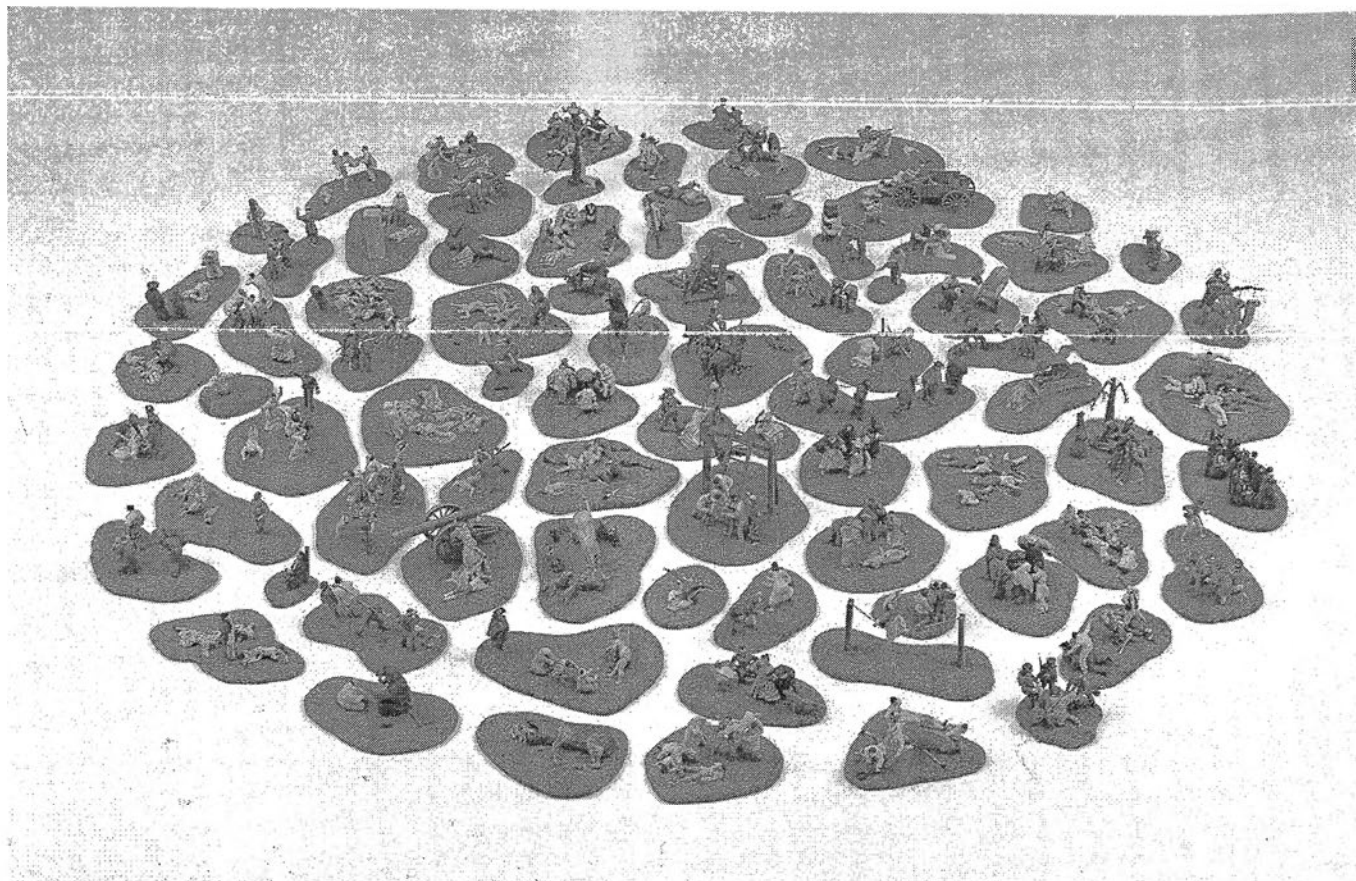
Слика 50: Гоја, Gravura 39 од

The Disasters of War, 1810-1820



Слика 51: Џејк и Динос Чапмен ,

Great Deeds Against the Dead, 1994



Слика 52: Џејк и Динос Чепмен, Disasters of War, 1993

Шокот не се крие само во изборот на темата, брутално распарчените заробени војници, туку и во начинот како браќата Чапмен го реинтерпретираат Гоиниот напор да возбуди и погоди во моралното понижување. Навраќајќи се на тема од почетокот на XIX век, браќата Чапмен наоѓаат јака позиција за напаѓање на патологијата од моралната праведност и естетиката на смртта.

Тие и понатаму работат во таа насока, а со „Disasters of War“ ќе го постават тонот на нивната идна работа. Во тој правец ќе биде и нивното дело „Hell“ („Пекол“) од 1999 година, клучно дело на изложбата „Apocalypse“ („Апокалипса“) во Кралската академија во 2000 година. Многу поизразена бруталност, сеопшт напад на сите сетила и перфектна одвратност ќе биде изразена во ова нивно контроверзно ремек-дело. Запрепастувачка глетка. Цели две години работа на делото Hell, најамбициозно дотогаш направено дело, со 30.000 рачно направени фигури сместени во 9 стаклени витрини на ногарки, организирани во форма на свастика - симболот на нацистите. Во делото се обработувани историски, митски и верски приказни сè со цел да се прикаже апокалиптична слика на дваесеттиот век.



Слика 53: Џејк и Динос Чепмен, Hell, 1999

Ужасите од војната, насилството преземено од Гоја во ова дело се засилени од нацистичкиот геноцид и биолошкото експериментирање. Нацисти излегуваат од вулканска планина, трчаат неуротично и разбеснето низ пејсаж полн со мутирани фигури и черепи на стапови. Раздивените нацисти убиваат, а се убиваат и меѓусебно. Тела фрлени во ров, жртви врзувани со бодликава жица и претворени во човечки кукли.

Со ужасите од војната, дегенерираните мутирани девојчиња (девојчиња со изобличени носеви) како на пример во „Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-sublimated Libidinal Model“ („Бесполова, саморепродукција, манифестација на вишок енергија, либидално се движи наопаку“), тие обелоденуваат дека уметноста произведена од младите генерации е сурова, навредлива и нападна. Браќата Чапмен стануваат славни членови на лондонската сцена во развој, а нивни дела ја претставуваат естетиката на сензационализмот која владее во уметноста.

4.9 САРА ЛУКАС И „THE HOLE JOKE“,1992

Во март 1992 година Лукас ја прави својата втора самостојна изложба „The Whole Joke“, во мал простор во Alternative Art Gallery на улицата Кингли, Западен Сохо.

Лукас има многу прагматичен начин да се соочува со очигледните апсурди. Уште во доцните 1980-ти години Лукас започнува со креирање скулптури и инсталации фокусирани на човековото тело, користејќи секојдневни материјали како во поп-артот и во арте повера. Таков пристап има и во нејзиното иконско дело со кое ќе се претстави на оваа изложба „Two Fried Eggs and Kebab“ („Две испржени јајца и кебап“ - овој назив во уличниот „кокни“ жаргон се однесува на делови од женско тело).



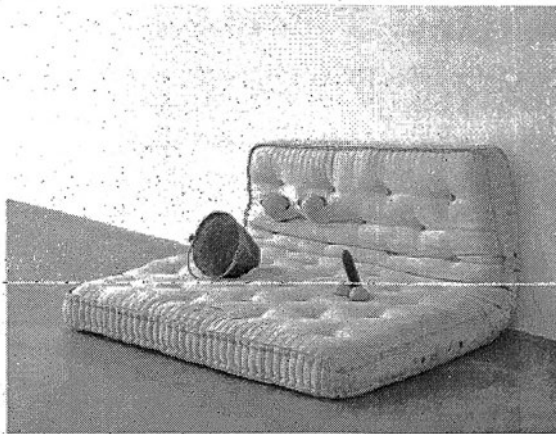
Слика 54: Сара Лукас, *Two Fried Eggs and a Kebab*, 1992

Ова дело станува едно од најзапамтените дела произлезено од УВА. Тоа се состои од маса и поставени две пржени јајца и кебап. Масата претставува груба редукција на жена, а целата постава асоцира на сеопфатно голо женско тело, расположливо и евтино како „fast food“. Во делото Лукас вклучува и мали фотографии во боја кои потпомагаат за порнографско разгледување на делото. Испреплетено со женомрзечка црта и непристоен жаргон, ова дело е забележано и купено од Сачи.

Со продажбата на ова и на други дела Лукас отвора своја продавница во јануари 1993 година. За партнер ја одбира Трејси Емин, за да балансира со нејзините екстремни идеи. Во соработка со Лукас, Трејси Емин се вклучува на групата на УВА.

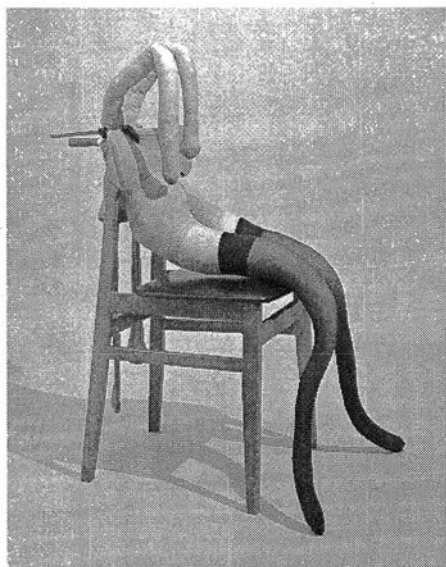
Периодот од 1992 до 1993 година се смета како втор бран во УВА. Тогаш се приклучуваат многу нови имиња во групата, меѓу кои Даглас Гордон (Douglas Gordon), Кристин Борланд (Christine Borland), Фиона Банер (Fiona Banner), Тасита Дин (Tacita Dean), Џорџина Стар (Georgina Starr), Сајмон Келери (Simon Callery), Адам Чоцко, Лиам Гилик и Маркус Харви (Marcus Harvey).

Во 1994 година Сара Лукас го прави делото „Au Naturel“, во кое се претставени женско и машко тело користејќи комбинација на готови објекти како душек за спиење, една кофа со две дињи од едната страна и два портокали со крставица од другата страна на душекот.

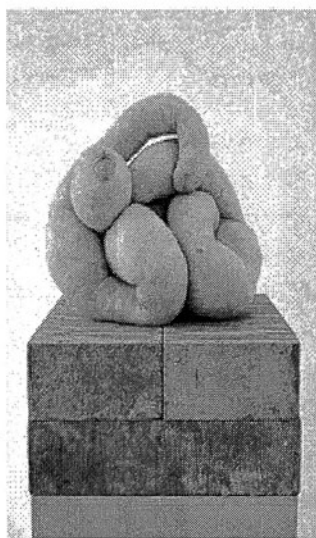


Слика 55: Сара Лукас „Au Naturel“ 1994

Лукас продолжува со ваквото правење антропоморфни скулптури користејќи секојдневни материјали, облека, овошје, зеленчук, списанија, цигари, неонско светло и слично, презентирајќи визуелна духовитост, пркост и непристоен хумор.



Слика 56: Сара Лукас, *Pauline Bunny*, 1997



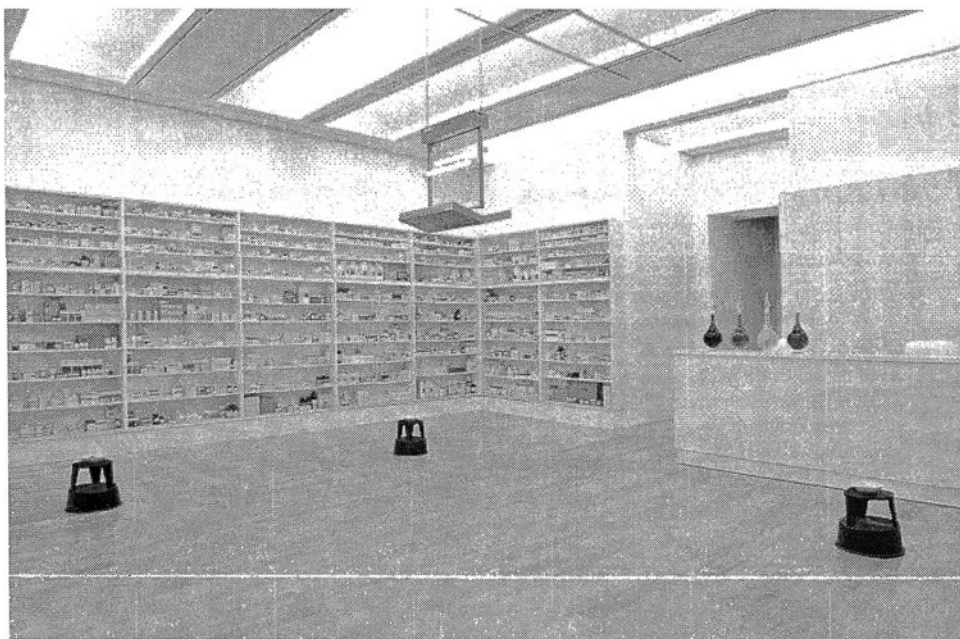
Nud 18, 2009

Во серијата „Pauline“ и „Nuds“ таа користи женски чорапи наполнети со памук, превиткани во различни форми. Дејмиан Херст, кој е најголем колекционер на делата на Лукас, ќе изјави: „Ја обожавам нејзината работа. Таа е чиста спротивност од мене и на некој начин и завидувам што навидум без напор го прави тоа, а јас работите секогаш ги ставам во скапоцени кутии. Таа создава како Пикасо, составувајќи ги секојдневните предмети на неочекуван и моќен начин. Би рекол дека таа е најсилниот уметник од УВА, но наејзините дела се далеку над таа група уметници. Таа е најголемиот уметник што го познавам“.

4.10 ИЗЛОЖБА „PHARMACY“, 1992

Во 1992 година Херст за првпат ја изложува „Pharmacy“ во Cohen Gallery во Њујорк.

Во инсталацијата Херст ги истражува разликите меѓу уметноста и животот и моќта на лековите и нашата безусловна верба во нив: „Не можам да разберам зошто повеќето луѓе веруваат во медицината, а истите не веруваат безусловно во уметноста“. Во овој труд галерискиот простор е покриен со ѕид од шкафови подредени со најразлични лекаства, идентична слика на фармација. На едната страна од собата на бирото за рецепционер има четири аптекарски шишиња кои ги претставуваат земјата, огнот, воздухот и водата - традиционален симбол на фармацијата. Во центарот на плафонот виси мува-убиец, опкружен со столови на подот на кои има поставено сад со мед и саќе. Херст го вклучува гледачот преку мува-убиец. Тој објаснува: „Се надевам дека ќе сфатите дека вие сте како метафора за мувата. Вие сте вклучени во делото исто како што луѓето се дел од општеството, од цивилизацијата“.



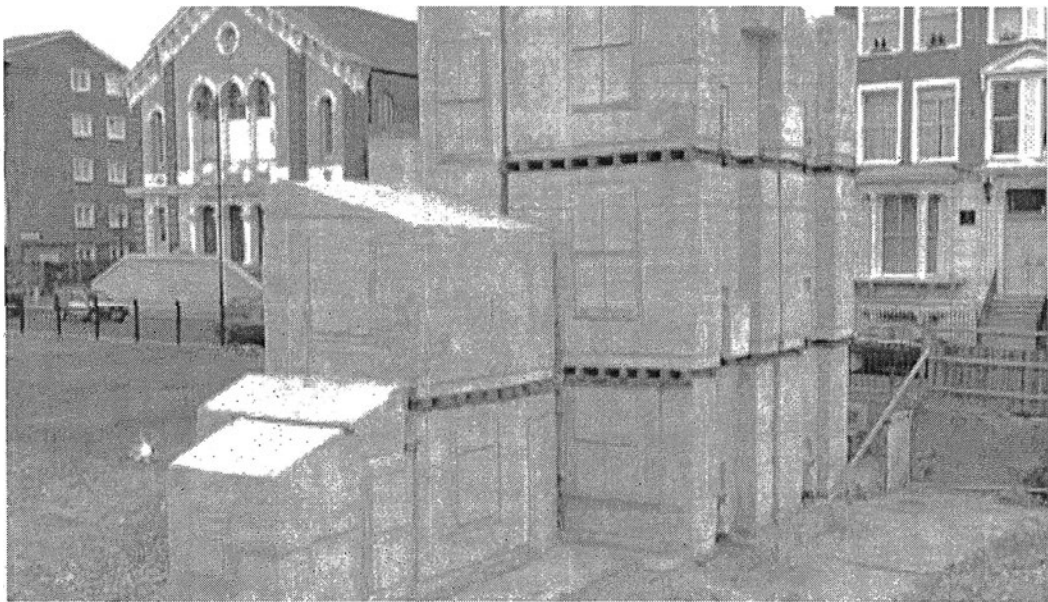
Слика 57: Херст, Pharmacy, 1992

4.11 „HOUSE“, 1993

Рејчел Вајтред е номинирана за Тарнеровата награда во 1991 година, но таа тогаш оди во рацете на искусниот Аниш Капур (Anish Kapoor).

Вајтред секогаш има посебен пристап на работите и ретко учествува во заедничките јавни перформанси. Во 1993 година таа повторно ќе биде номинирана, за скулптурата „House“ („Куќа“) и ќе стане првата жена добитник на оваа награда. Иако Тарнеровата награда била напаѓана и исмејувана, а посебно во уметничкиот свет, кој се спротивставувал на идеата уметниците да подлежат на натпреварување, таа подоцна станува начин како да се вреднува помладата генерација.

„House“ е излиена, полнета со бетон, внатрешност на цела викторијанска куќа. После стврднувањето на бетонот, надворешните ѕидови, врати и прозорци се срушени и отстранети. На „House“ може да се види сета драма што се случувала во куќата. Ова дело зазема митско место во англиската современа уметност, исто како и претходното нејзино дело, „Ghost“.



Слика 58: Рејчел Вајтред, House, 1993

Скулптурата „House“ настанува како протест против рушењето на цел блок стари куќи поради изградба на патна сообраќајница, а со намера да се зачува споменот на последната останата куќа. Ова е едно од најнесекојдневните и

контроверзни дела во времето на УВА, конструирана на улицата Грув Роуд 193 во Источен Лондон, во близина на Канари Ворф. Делото добива и жестоки противници, од кои ова дело и е инволвирано во дебата која ги вклучува локалните авторитети, медиумите, Tate Gallery и Долниот дом на Парламентот (House of Commons).

На 20 октомври 1993 година куќата била готова, но за потребите на градежните работи морала да се сруши на 12 јануари 1994 година. За кратко време излиената куќа станува споменик, не историски туку да потсетува на едно смрзнато време, мирис на далечни спомени.

4.14 „THE SHOP“ СО ЛУКАС И ЕМИН , 1993

Како што е споменато претходно, Сара Лукас со продажбата на дела од изложбата „The whole Joke“, во јануари 1993 ја формира „The Shop“ („Продавница“), во партнерство со Трејси Емин,



Слика 59: Лукас и Емин пред „The Shop“

Зградата во која ја отвориле продавницата била стара и во распаѓање. Во една просторија биле сместени делата на Сара Лукас, а во друга Трејси направила нејзино студио каде што правела симболични резби на стари штици од паркет. Трејси имала и биро со машина за пишување и во тоа време себеси се гледала како писател.

Уметничкиот критичар Грегор Муир им помага тие да се појавуваат во многу списанија, а и самиот прави интервју со нив во списанието за современа уметност „Frieze“. Лукас тогаш ќе изјави: „Она што ние го работиме сега е многу забавно. Ние имаме идеи и со тоа се забавуваме. Продавницата ја отворивме за секого и секој може да намине. Самиот факт дека ние ќе заработиме за џепарлак е доволно за нас“.

Тие правеле производи од амбалажи од цигари, пиво и од други разни отпадоци. Подоцна произведувале и поскапи производи, како на пример, „Rothko Comfort Blankets“ („Ротко комфорни ќебиња“), направени од мали квадратчиња обоена ткаенина со везен текст изработен од Емин. Исто така, продавале и пепелници „Дејмиан Херст“ – обичен стаклен пепелник со црно-бела фотографија сместена на дното. Потоа, исечоци од списанија со ликот на Дејвид Хокни, кои можеле да се користат како беџ закачен на палто. Продавале и маици со рачно напишан текст, чија цена на почетокот била 15, а потоа пораснала на 50 фунти.

Продавницата била посетувана од уметници, колекционери, критичари и други луѓе од уметничкиот свет, а најполна била во сабота навечер. „The Shop“ наскоро го доживува својот моментум. Карл Фридман ќе изјави: „The Shop“ беше едно од најуспешните уметнички дела тогаш... Јас го изгубив интересот за уметност после 'Building One' во 1990 година, но Сара и Емин ме вратија во живот“.

И додека Лукас е попозната во тогашните уметнички кругови, Трејси почнува со афирмирање на нејзиниот бренд. Во продавницата постоел напис дека за симболична цена таа би пишуvala персонализирани писма за секој годишен претплатник. Џеј Џоплинг станува еден од претплатниците и со време стануваат и пријатели. Во тоа време Џоплинг ја отвора познатата галерија White Cube и за кратко време, кон крајот на 1993 година Трејси настапува во неговата галерија, со нејзината прва самостојна изложба „My Major Retrospective“.

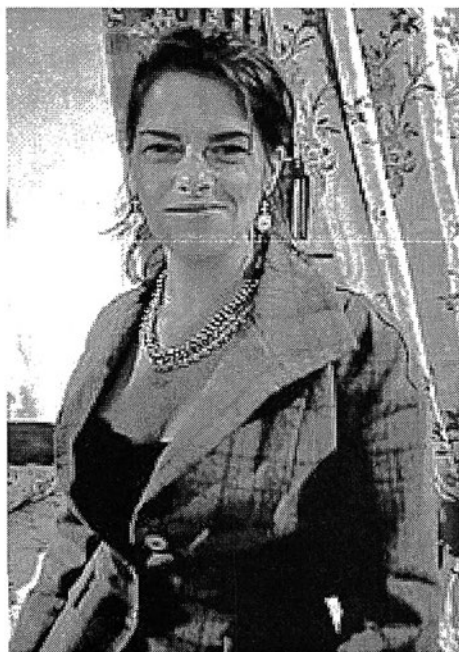
Гледано од повеќе агли, „The Shop“ претставувала важна алка во историскиот развој на лондонската уметничка сцена. Не само во развојот на кариерата на Лукас и на Емин, туку затоа што таа ги поврзувала уметниците со

кураторите, колекционерите и другите актери од уметничкиот свет.

„The Shop“ е сведок и за опаѓањето на националната економија, која придонесува продавницата да се затвори по шестмесечно раборење. По затворањето на продавницата, Трејси Емин и Карл Фридман како пар, заминуваат на патување низ Америка, а Сара Лукас се сели во Оксфорд.

И останатите продавници ја делеле судбината на „The Shop“ и биле со најразлични натписи за тотална распродажба и затворање. За многу кратко време улиците почнале да тонат во напуштеност, потиштеност и мртвило, без стандардниот сообраќаен метеж и раздвиженост.

Но, и покрај тоа што англиската економија сè повеќе одела надолу и го допрела дното, среќата на младите уметници незапирливо ги движела нагоре.



Трејси Емин

Трејси Емин е родена во 1963 година и подигната од самохрана мајка, Англичанка со романско потекло. Татко и бил Турчин, но бил оженет со друга жена и своето време го делел меѓу две фамилии. Таа студира мода и штампа во Мејдстоун на Maidstone College of Art, а во 1987 година студира сликарство на Кралскиот уметнички колеџ во Лондон и се здобива со мастер диплома за сликање.

Во 1982 година започнува петгодишна турбулентна врска со панк-текстописецот Били Чајлдиш (Billy Childish), кој подоцна во 1999 година ќе ја формира фигуративната сликачка група Stuckists како реакција против работата на уметниците од УВА.

Несреденост, силување на 13-годишна возраст, абортуси и разни непријатности ја следат Емин уште од нејзините рани години. Првиот прекин на бременоста во 1990 година, дознавајќи дека изгубила близнаци, за неа бил големо и незаборавно потресно искуство. Инаку и Трејси е близнак, со најзиниот брат Пол. Вториот прекин на бременоста во 1992 година ја погодува уште повеќе, при што таа ги уништува сите нејзини дела, се откажува од уметноста и ги започнува студиите по филозофија на универзитетот Birkbeck во Лондон. Единствено преживеано нејзино дело е „Friendship“ („Пријателство“) од нејзините студентски денови, кое останало во Кралскиот уметнички колеџ и е дел од неговата колекција. Запознавањето со Лукас ќе и помогне да излезе од кризата и да влезе во уметничките кругови на Голдсмит.

Трејси на прв поглед оставала впечаток на женствена девојка, но при комуникација навагнувал лошиот речник со насилно и панкерско однесување. Животното искуство од минатото придонело таа да стане прилично силна личност.

“Есента 2013 година при мојата посета во Лондон го имав задоволството да се запознам со оваа несекојдневна личност и од прва рака да дознаам некои работи за историските дејствија на УВА. Разговорот со неа не беше навраќање на нејзиното минатото, затоа што таа преку уметноста што ја презентира, постојананите настапи во медиумите, колумните во списанијата, безброј дадените интервјуа и преку нејзините напишани дела има кажано сè за себе, за нејзините ставови и размислувања за најразлични актуелни збиднувања и теми.

Таа знае како да ја држи јавноста вперена во неа, постојано подготвувајќи и организирајќи нешто ново и возбудливо. Тогаш таа ги изработуваше нејзините автопортрети, главно скици од нејзиното тело, на производи од порцелан.“

4.13 ИЗЛОЖБИ „LUCKY KUNST“ 1993

Изложбата „Lucky Kunst“ се три различни претставувања, организирани од кураторот Грегор Муир¹¹. Прво се претставиле уметниците од YBA групата, потоа гостувале уметници од Њујорк и на крај, англиските уметници гостувале на Тајмс сквер во Њујорк.

Гери Хјум, напуштајќи ги „сликите-врати“, бил големо изненадување на изложбата и многу добро прифатен од публиката. Делумна заслуга за ваквата промена имал Грегор Муир. А самиот Хјум го одредил името на изложбата „Lucky Kunst“.

Во припремите и организацијата, со свое залагање многу допримела и Сем Тејлор – Вуд. На првиот дел од изложбата таа се претставува со прекрасен филм, наречен „16 мм“, во кој таа танцува во темница по ритмот на звуците од истрели од пушкотролез. Сестрите Џејн и Лиуз Вилсон се претставуваат со големи фотографии од стари ентериери и видео во кое ги прикажуваат истите опремени во бело. Изложбата постигнува голем успех и многу добри критики, кои придонесуваат и за голема посетеност на истата.

Гостите, уметници од Њујорк на „Lucky Kunst“¹² учествуваат неколку недели подоцна, а со свои дела се претставуваат: Сара Морис (Sarah Morris), Рикардо де Оливеира (Ricardo de Oliveira) и Марико Мори (Mariko Mori) и Рита Акерман (Rita Ackermann – со унгарско-американско потекло). Американските уметници за разлика од Англиските, биле поситуирани, доста организирани и мобилни. Во тоа време тие сликале претежно во бела боја. И овој настап, вториот дел на изложбата бил многу впечатлив и успешен.

¹¹ Грегор Муир е критичар и куратор во современата уметност. Го води Институтот за Современа Уметност – ICA во Лондон од 2011-та год.

¹² Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art, Gregor Muir, Лондон, 2009, страна 80.

За крајот на изложбата „Lucky Kunst“ младите англиски уметници допатувале во Њујорк.

Се ближел крајот на 1993 година, а на уметничката сцена сè се одвивало многу бргу. Неспорно, сè уште Њујорк бил центар на уметноста и сеуште живеел од волшебноста на Ворхол и поп-наследството.

Лондон не можел ни оддалеку да се носи со њујоршката уметничка сцена, така што не можело да се зборува за ривалство меѓу овие два центри. Американските колекционери не воделе битка со современата уметност како во Англија. Тие оделе и купувале модерна уметност. Њујорк ги имал најдобрите галерии со современи уметнички дела, како на пример, галериите Mary Boone, Barbara Gladstone и други. Тие ги држеле големите современи уметници како Рони Хорн (Roni Horn), Елсворт Кели (Ellsworth Kelly), Брајс Марден (Brice Marden), Ричард Сера и Сај Твомбли (Cy Twombly). И покрај тоа што во 1980-тите години пазарот во Њујорк бил преплавен со дела од современата уметност, а потоа и економскиот колапс во раните 1990-ти години, постојано се појавувале нови галерии и нови уметнички имиња во градот.

Во Њујорк, Младите англиски уметници се запознаваат со тогаш најпопуларниот американски уметник, Џеф Кунс. Неговите порнографски фотографии каде што тој и неговата сопруга, „La Чичолина“ („la Ciccolina“), Иона Столер, се во најразлични интимни сцени биле тема во градот. Кунсовата употреба на кич на големо, предизвикува големо влијание во уметничкиот свет. Неговите скулптури на зајаче, слатки мечиња, Мајкл Џексон со неговото милениче - мајмун, меурчињата и ангелчињата кои играат со прасе се сензационално банални, но во потполност релевантни за потрошувачкото време во кое се живеело. Кунс продолжува од каде што застанал Ворхол. Дури и рекламите за неговите изложби стануваат уметнички дела, прикажувајќи го Кунс опкружен со фоки или како носи хавајски цветен венец околу вратот. Англиските уметници ќе бидат трогнати од начинот како Кунс игра на пазарот и прави богатство речиси преку ноќ.

Тој станува икона за многу млади уметници во Америка и во Европа, а истовремено ја прави подобра и подносилива состојбата на уметничкиот свет во

1980-тите години. Кунс екстраваганден, како да не се сретнал со грижи, тегоби и страв, ќе истакне дека инспирацијата ја бара од модните списанија и дека не е заинтересиран за уметничката историја и теорија. За YBA тој репрезентирал уметност без табуа. Тој ги почестува YBA со неговото присуство на вечера во кинески ресторан и одржува говор за нивно добредојде. Сите со восхит го гледале човекот што продава кич на елитата и ги „собира плодовите со лопата“.¹³

Изложбата „Lucky Kunst“ ја задоволува искусната њујоршка публика и исто така, претставува револуционерна претстава за генерацијата на англиските уметници.

Во друштво на англиските уметници била и Клариса Делримпл (Clarissa Dalrymple), позната во американските уметнички кругови како куратор кој ги предвидува тековите во модерната уметност. Родум од Англија, таа е куратор на изложбата во 1992 година „Twelve British Artists“ („Дванаесет англиски уметници“) во галеријата Stein/Gladstone која претставува лансирање на Ања Галачио, Лиам Гилик, Дејмиан Херст, Гери Хјум и Марк Квин во Америка.

Во галеријата на Барбара Гледстоун се нуделе делата на Сара Лукас и таа галерија исто така многу помага американската публика да се запознае со англиските уметници. Гери Хјум во 1994 година има изненадувачки успешно претставување организирано во галеријата на Метју Маркс, кое претставува комплетна афирмација на неговиот нов стил на сликање.

На изложбата „Lucky Kunst“ биле присутни многу други американски галеристи и уметници, а меѓу нив била и ќерката на Мајкл Крег - Мартин, Џесика, исто така уметник. Американските уметници изгледале многу софистицирани, многу зрели и организирани во водењето на нивната кариера. Во главно, сите млади уметници работеле за докажани и популарни имиња, така што ги немале егзистенцијалните проблеми како во Англија.

После екстравагандниот Њујорк, секогаш било депресивно враќањето во Лондон. Празни улици, рано затворени ресторани, едноставно Лондон ја немал

¹³ *Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art by Muir, Gregor, Лондон, (2009), страна 88*

таа енергија како Њујорк, а и пазарот за современа уметност речиси и да не постоел.

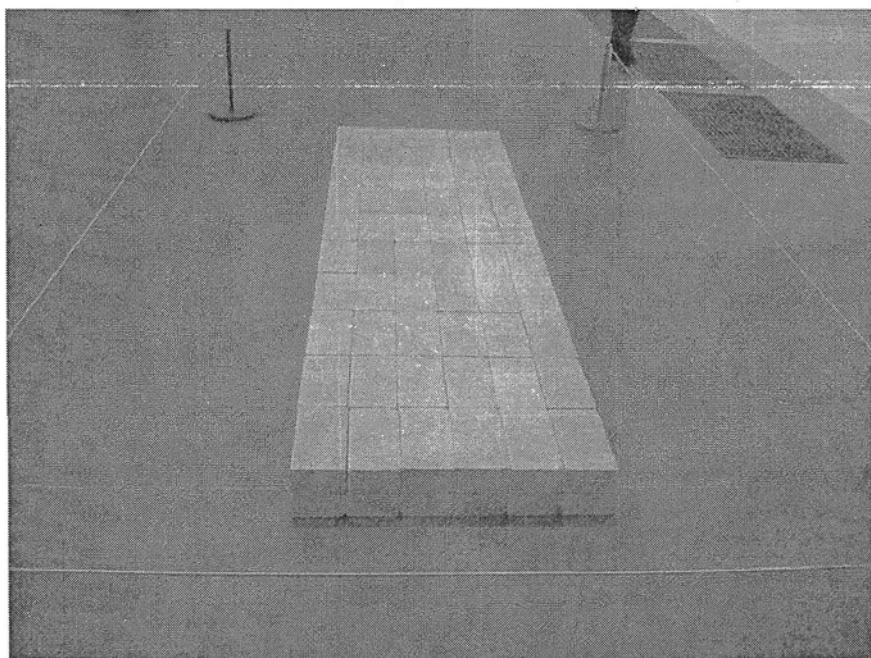
Но, за разлика од Лондон, Њујорк немал група од млади уметници кои грчливо се држат еден за друг, се поддржуваат меѓусебе, си помагаат и финансиски и на каков било друг начин за да опстанат и да издржат во светот на уметноста. Тие покрај професионално, истовремено биле и приватно и социјално поврзани.

Така на пример Дејмиан Херст бил во врска со Анџела Булок, потоа Сара Лукас била во врска со Дејмиан Херст, Гери Хјум и Енгус Ферхарст, а Абигејл Лејн со Мајкл Ленди, Гилян Веаринг (Gillian Wearing) со Марк Валингер, Мајкл Ленди подоцна бил заедно со Гилян Веаринг, Фиона Реј била во подолга врска со Стивен Парк, а потоа со Ричард Патерсон, Трејси Емин со Карл Фридман, а потоа со Мет Колишо, Сем Тејлор - Вуд со Гери Хјум, Џејк Чапмен, Хенри Бонд и во брак со Џеј Џоплинг. Дејмиан Херст започнува долгогодишна успешна врска со поранешната партнерка на Џеј Џоплинг, Маја Норман (Maia Norman) моден креатор од Лос Анџелес, со која имаат три деца. Од американските уметници на изложбата „Lucky Kunst“ во Лондон учествува Сара Морис, која се мажи за Лиам Гилик, исто така познат од генерацијата Голдсмит, кој во 2009 година ја претставува Германија на Венециското биенале.

4.12 НАСТАПОТ НА „COLOGNE ART FAIR”, ЊУЈОРК, 1993

Повеќето од англиските уметници во почетокот на 1990-тите егзистираат од државна помош и се во борба со виорот на британскиот конзерватизам. Публиката, заедно со музеите и институциите, продолжува да ја одбива и да и негодува на современата уметност. Тешко можело некој да го разбере тој скок од Тарнер до Херстовата ајкула.¹⁴

Уметноста после Хенри Мур и Луцијан Фројд се судрувала со општоприфатен потсмев. Народот, а и големите институции, едноставно, не купувале такви современи уметнички дела. Од Tate Gallery имале отпор кон новиот производ од британската уметност и на него гледале со голема доза скептицизам. Публиката сè уште ја немала заборавено и не можела да му прости на Tate за изложбата во 1972 година на американскиот минималист Карл Андре и неговото дело „Equivalent VIII“- инсталација од цигли за камин.



Слика 60: Карл Андре, Equivalent VIII, 1966

Ова повеќе пати изложувано дело во Tate Gallery не е поврзано со поголеми инциденти, освен што еднаш било оштетено со боја. Тоа предизвикува доста

¹⁴ *Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art by Muir, Gregor, Лондон, (2009), страна 88*

бурна полемика и јавна дебата, особено во 1976 година во натписот „Bricks controversy“ во весникот „Сандеј тајмс“. Подоцна Ања Галачио ќе направи тепих од свежи рози во Институтот на современа уметност како одговор на скулптурата од цигли.

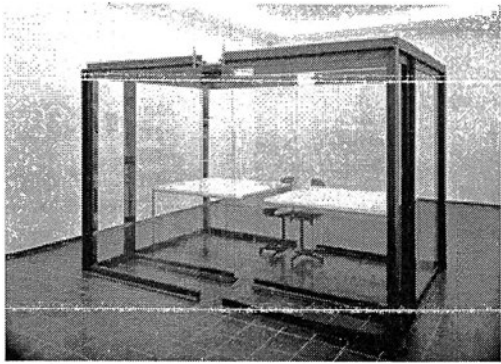
Во Њујорк во 1993 година на Cologne Art Fair земаат учество многу галерии со многу голема посетеност. Во UnFair, во средината на холот, таа година се одржува изложбата „Young British Art from the Saatchi Collection“ („Младата англиска уметност од колекцијата на Сачи“), со делата на Херст, Сара Лукас, Марк Квин, Марк Валингер, Рејчел Вајтред и дуото Ланглендс - Бел (Langlands - Bell).

Прикажувањето на колекција на Сачи и неколкуте веќе познати иконски дела, на Cologne Art Fair требало да бидат формално потврдени. Ова претставува прво поголемо меѓународно претставување на овие уметници. Најистакнати дела на изложбата се Херстовото „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“ (ајкулата во формалин) и „Ghost“ на Вајтред.

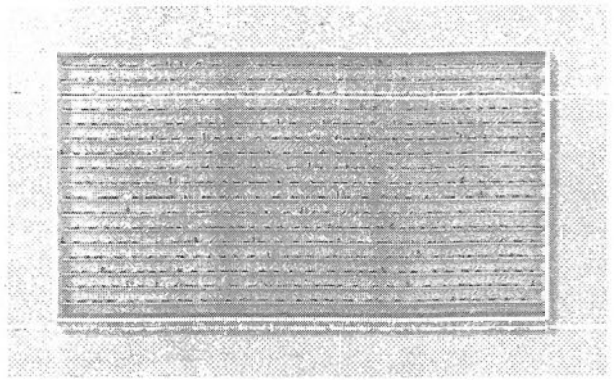
Привлечни за публиката биле и „Self“ на Марк Квин, Марк Валингер (Marc Wallinger) со четирите дела – серија слики со коњ – „Race, Class, Sex“ – 1992 година и Сара Лукас со фотокопиите од списанија.

Херст тогаш има и соло-претставување во луксузната галерија „Jablonska“ – во центарот на градот. Настапот на изложбата претставува чекор напред во Херстовиот свет, голема претстава и понатамошен видлив сведок на неговиот забрзан напредок, докажувајќи го неговиот статус на меѓународна уметничка звезда. Се претставува со карактеристичните стаклени витрини во кои е сместен канцелариски мебел, при што целата витрина е поделена на половина. Изложбата е со наслов „The Acquired inability to Escape, Divide“ („Стегната неможност да се избега, отцепи“).

Потоа ја излага „Dead Ends Died Out, Examined“ („Згаснатите краеве се мртви, проверено“), витрина со наредени отпушоци од цигари.



Слика 61: Дејмиан Херст, *The Acquired*



Слика 62: *Dead Ends Died Out, Examined*, 1993

Inability to Escape, Divided, 1993.

Потоа тој прикажува нова серија од осум слики со точки т.н. „Controlled Substance“ („Контролирани супстанции“).

Херст е најмногу препознатлив по неговите многубројни слики со точки (повеќе од 1.000), кои се групирани во тринаесет серии. Најпозната е серијата „Pharmaceutical“ и само во неа користи црна боја.

Тој почнува со „spot paintings“ во 1980-тите години, како реакција и инспирација на експресионизмот. Тие се многубројна серија од слични, но уникатни рачно насликани разнобојни топчиња, со стриктни правила за нивната големина и распореденост. Просторот меѓу нив е идентичен со големината на топчињата и секое топче на сликата е со уникатна боја. Топчињата варираат во големината од еден милиметар, 2,5 сантиметри, 15 сантиметри, 40 сантиметри и повеќе.

За серијата слики „spot paintings“ Херст е инспириран од делото на Герхард Рихтер (Gerhard Richter) „Colours“ („Бои“) од 1973 година, што претставува геометриски обоена табела. Многу често и долго тој го анализирал и му се воодушевувал на Рихтеровото дело.

За неговите „spot paintings“ ќе каже дека се „прикажување на волшебството на бојата“ и објаснува дека овие слики го даваат решението на сите проблеми кои ги имал со бојата. Хјум ги опишува „spot paintings“ како „перфектна експресија на тоа што е Дамиен – совршенство – безгрешност“. Хјум верува дека тие се

бриљантна конструкција, откритие, форма на уметност која се повторува и во исто време, поради можноста на варијации на шемите, бескрајно уникатна; нешто што може да се брендира и што може да се изработува од асистенти “. Оваа негова серија слики ќе стане најпродуктивна. „Да се создаде структура, да се користат боите и да не се прави ништо. Одеднаш го добив тоа што го сакав“, изјавува Херст. Се чини како делата да се направени механички, без учество на човечка рака или како некој човек да слика како машина.

Тој објаснува дека математички, со „spot paintings“ веројатно го открил најбитното нешто за секоја уметност, а тоа е хармонијата на бојата која опстојува сама по себе и интеракцијата со други бои во совршен баланс. Сите проблеми што ги имал претходно со боите исчезнуваат со совршеното подредување на комплементарни бои кои не се повторуваат.

Називите на делата се позајмени од каталогот на хемиската компанија Sigma-Aldrich, „Biochemicals for Research and Diagnostic Reagents“, на коишто наишол во раните 1990-ти години. Во текот на последните 24 години Херст годишно креира просечно 60 дела со точки.

Во 2012 година галеријата Gagosian во своите галерии ширум светот изложува повеќе од 300 „spot paintings“.

На „Cologne Art Fair“ таа 1993 година, почнува да се јавува еден оптимизам и полека, но сигурно станува очигледно дека новиот производ ќе го избори својот пат преку ова меѓународно признание. Уметничка сцена почнува да го добива своето значење и да се чувствува зголеменото присуство на искусни колекционери. Изложените дела од УВА на „Cologne Art Fair“ одеднаш почнуваат да изгледаат многу уверливо, свежо и возбудливо, а уметниците да зрачат со пазарна мудрост и настап, надрасната за нивните години. Тогашниот уметнички пазар барал нешто ново, а тоа биле УВА. Конечно, англиските уметници ќе го положат тестот и ќе го добијат големиот аплауз.

4.15 ГАЛЕРИЈА „WHITE CUBE“ 1993

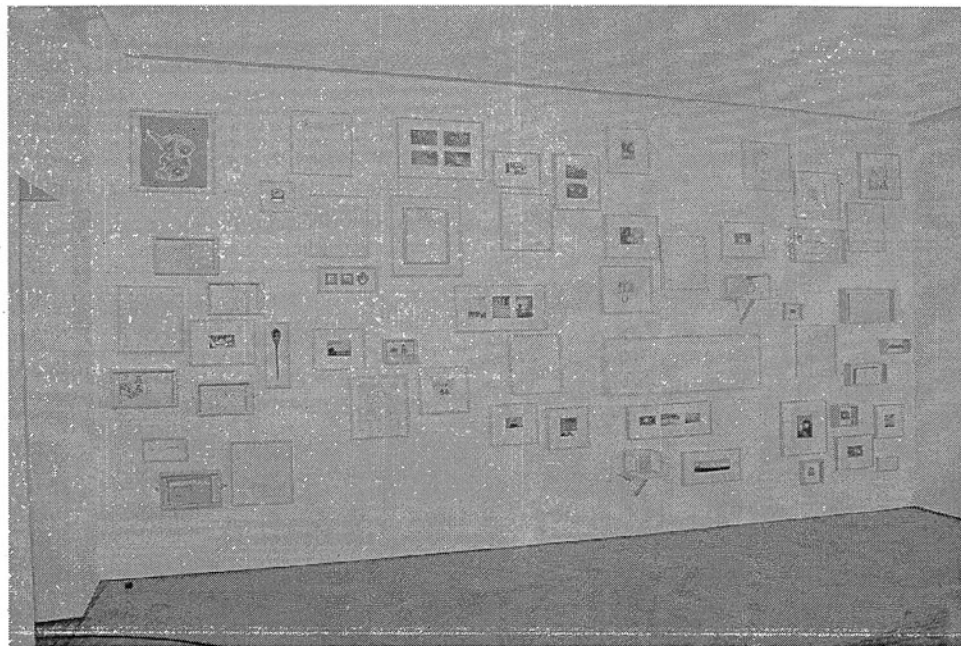
Галеријата на Џеј Џоплинг „White Cube“ е отворена во мај 1993 година, сместена во квартот на многу добротоечки галерии, кои работеле исклучиво со старите класици. Таа засекогаш го менува патот на УВА.

Оваа галерија била необична затоа што групно изложувала дела од бунтовните уметници од Голдсмит: Енгус Ферхарст, Сара Лукас, Џејк и Динос Чапмен, Трејси Емин, Маркус Харви, Дејмиан Херст, Гери Хјум, Марк Квин и Сем Тејлор-Вуд. „White Cube“ станува галерија на 1990-тите години, убаво и квалитетно средена, беспрекорно одржувана и ќе се најде во епицентарот на УВА чија репутација постојано растела. Покрај УВА, овде изложувале и уметници од постарата генерација како Ентони Гормли (Anthony Gormley), Мона Хатум (Mona Hatoum) и Луцијан Фројд.

Мона Хатум, англиски уметник со либанско потекло, во средината на галерискиот простор имала изложено голема кафеава кутија која наизглед била обложена со крзно астраган. Крзното, всушност, биле метални парчиња магнетизирани и привлечени едни со други, правејќи правилна, наизглед цврста форма која може да се растури и да стане рамна со подот. Серит Вин Еванс (Serith Wyn Evans) се претставува со големо конкавно огледало кое го расчленува отсликаното во него.

Отворањето на „White Cube“ станува суштинска попатна станица во консолидирањето на УВА. Изложбите од уметници кои тогаш речиси биле анонимни претставувале нешто ново и возбудливо, додека делата биле самоуверени и зрачеле со младешка енергија. Дури и во пишаните медиуми излегувале фотографии во боја за презентирањето на модерната уметност. УВА се свртуваат кон „White Cube“ и во неа гледаат светилник и нешто кон што треба да се насочат. Џоплинг станува нивен заштитник. Сè се движело и се случувало во „White Cube“. Во тоа време таа била голем Лондонски феномен.

На покана на Џоплинг, во 1993 година Трејси Емин го има првото соло-претставување во White Cube, под името „My Major Retrospective“ („Мојата голема ретроспектива“). Таа не планирајќи да продолжи да се бави со уметност, прави ретроспектива на нејзиниот живот и дотогашната работа.



Слика 63: Трејси Емин, My Major Retrospective 1993, White Cube

Ова претставување е типично визуелно автобиографско дело, приказ на нејзиниот живот преку лични фотографии, фотографии од нејзините поранешни уништени дела, како и работи кои многумина не би ги прикажувале јавно, како на пример, амбалажа од цигари која нејзиниот вујко ја држел во рака во моментот кога загинал во сообраќајна несреќа.

Прикажувањето на вакви детали од нејзиниот приватен живот ќе стане карактеристичен белег и извор на инспирации за нејзината уметност. Изложбата содржела повеќе од сто објекти кои Емин ги собирала низ годините, како на пример, нејзиниот девојчински дневник, сувенири, играчки и спомени, комбинирани со цртежи, слики и мали фотографии од нејзините блиски и фотографии од нејзините уништени слики од студентските денови. Фотографиите на кои се гледа влијанието на Егон Шиеле (Egon Schiele) и Едвард

Мунк (Edward Munch), се сведоци на времето кое Емин го нарекува емоционално самоубиство.

Пристапот на нејзината работа е концептуален, но се насетува влијание на експресионизмот. Текстот игра важна улога во нејзината уметност, збогатувајќи ја содржината на нејзиното раскажување.

Уметничкиот критичар Метју Колинг (Matthew Collings) ќе коментира: „Изложбата ја раскажува нејзината животна приказна преку нејзиниот дневник, белешки и сеќавања. Тоа беше приказна наизглед трагична и тешка, со вознемирувачка црта на сексуално понижување. Но, таа беше полна со страст, борба и живост. Тоа беше добра идеја да се направи уметност која содржи многу чувства, топлина, а во исто време и иронија“.¹⁵

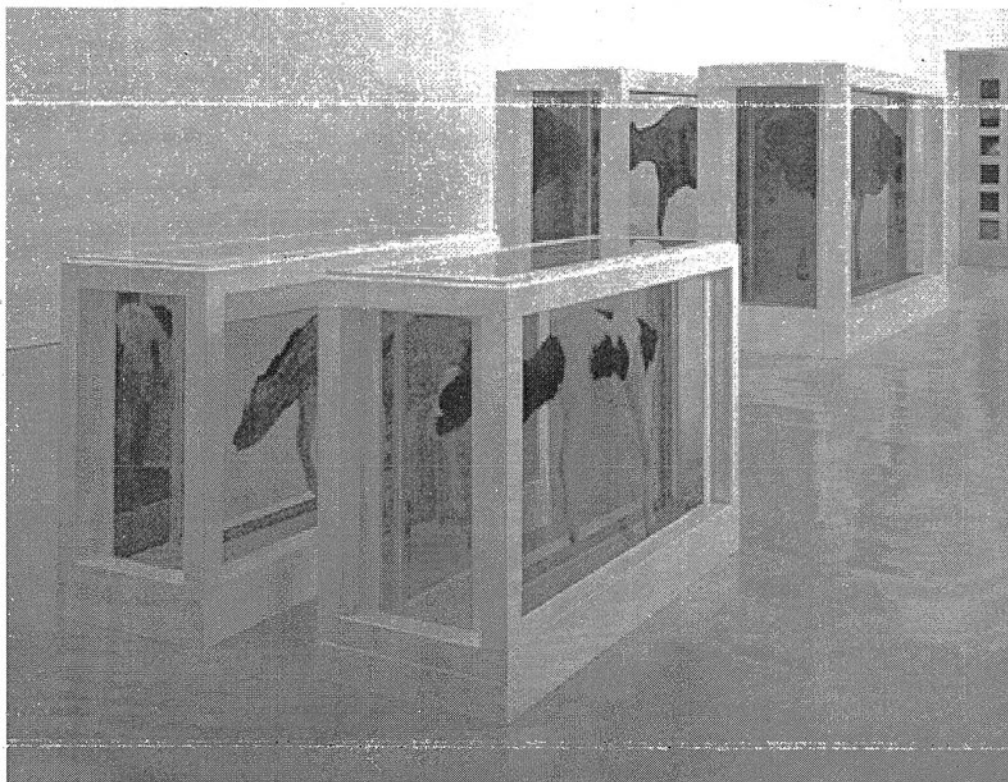
4.16 ХЕРСТ НА ВЕНЕЦИСКОТО БИЕНАЛЕ, 1993

Во 1993 година Херст учествува на Венециското биенале. Венеција е Мека за професионалците од светот на уметноста. Голема чест за секој уметник е да учествува на оваа изложба и да ја претставува својата земја во еден од павилјоните.

Многу важна атракција е одделот каде што посебно иновативни пионерски дела го наоѓаат своето место за прикажување. На овој оддел „Aperto '93“ Херст го прикажува делото „Mother and Child Divided“ („Разделени мајка и дете“), што претставува крава и теле поделени на половина и сместени во четири стаклени витрини со формалин, обоен во светло тиркизно сина боја. Витрините се инсталирани во пар: две за поделената крава и две за телето, со оставен простор

¹⁵ Matthew Collings: *BLIMEY! From bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damian Hirst*, Лондон, 1997, страна 110

помеѓу нив, за слободно движење на посетителите. Истите се осветлени вертикално, со многу јака светлина.



Слика 64: Дејмиан Херст, Mother and Child (Divided), 1993

Херст се соочил со многу проблеми околу транспортот на делото, а и кога се поставило, едниот сад протекувал, па привремено целата изложба била затворена. И кога конечно се отворила изложбата, стаписани репортери се шокирале пред Херстовата инсталација.

Тоа било сосема различно од она што го имале видено дотогаш. Утробата на кравата била впечатлива под јаката вперена светлина. Тоа било неоспорно многу јака поставка гледана и оддалеку и одблиску, но возбудлива уште повеќе поради местото на прикажување – јака католичка средина, посебно Венеција, меѓу многуте цркви и класични фрески, давајќи му на делото религиозна конотација. Било еднакво возбудливо да се набљудува и делото и реакцијата на вчудовидената публика.

Ова дело ќе биде наградено со Тарнерова награда во 1995 година, а се наоѓа во колекцијата на Музејот на модерна уметност во Осло. Херст ќе направи копија од истото дело за изложбата - ретроспектива на Тарнеровата награда¹⁶ во „Tate Gallery“ во Лондон во 2007 година.

Истата 1993 година кога Херст го креира делото „Mother and Child, Divided“, тој почнува да ги преполовува канцелариските витрини¹⁷, почнувајќи со делото од 1991 година, „The Acquired Inability to Escape“ („Стегната неможност да се избега“) - витрина со канцелариско биро и столица. Со ова Херст ја потенцира неговата опсесија со дуализмот на умот и телото, а оваа тема била многу дебатирана во медиумите во тоа време.

Во многу наврати Херст ќе биде принуден да го брани своето дело, демантирајќи ги нападите дека тоа е сурово, грозно и нехумано. Тој ќе изјави: „Јас ги гледам нив како мртви објекти. Храна што оди... И жалното е тоа што мојата половина крава има повеќе персоналитет од која било крава што шета по полињата“.

¹⁶ Тарнеровата награда (Turner Prize) е најпопуларна од неколкуте англиски награди за современа визуелна уметност. Таа е воведена во 1984 година, по славниот уметник Џозеф Малорд Вилијам Тарнер (Joseph Mallord William Turner) (Лондон, 1775-1851), кој сакал да воведо награда за млади уметници. Наградата е проследена со многу полемики околу тоа дали уметноста треба да има натпреварувачки дух, потоа селекцијата на кандидатите, затоа што во почетокот покрај уметници, се наградувале И критичари, кустоси И др. кои се занимавале со уметност.

. Со доаѓањето на Николас Серота на местото директор на Tate Art Museums and Galleries во 1988 се смениле правилата на наградување. Наградата може да се додели само на уметник помлад од 50 години

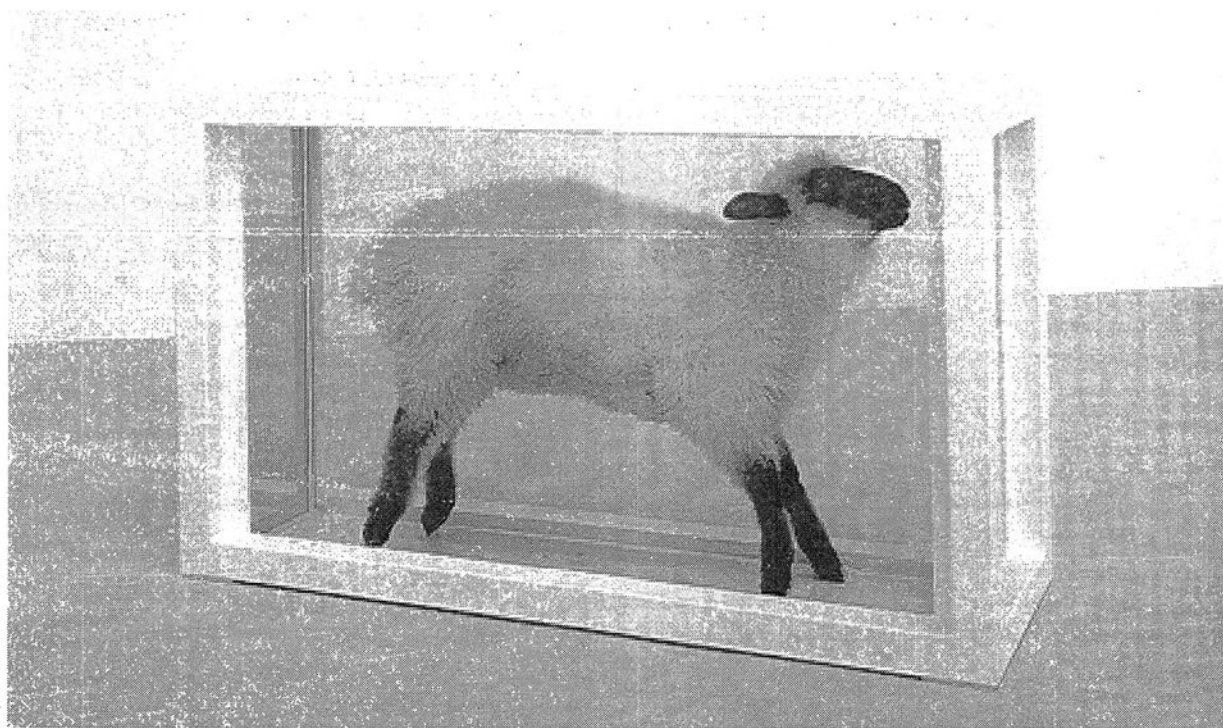
¹⁷ НАСТАПОТ НА „COLOGNE ART FAIR“, ЊУЈОРК, 1993, слика 61

4.17 „SOME WENT MAD, SOME RUN AWAY“, 1994 И

„GENERAL RELEASE“, 1995

Во мај 1994 година Херст со неполни 30 години е куратор на изложбата во Serpentine Gallery, „Some Went Mad, Some Run Away“ („Некој станува луд, некој се спасува“), наслов позајмен од Енгус Ферхарст¹⁸. На изложбата, покрај уметниците од Голдсмит учествуваат и омилените уметници на Херст како: Џејн Симпсон (Jane Simpson), Ешли Бикертон (Ashley Bickerton), Софи Кал (Sophie Calle) и Кики Смит (Kiki Smith). Изложбата ќе гостува во Хелсинки, Хановер и во Чикаго.

Свезда на изложбата е „Away from the Flock“ („Далеку од стадото“), црна „сафолк“ овца во витрина со формалин и објектор кој испушта црно мастило.



Слика 65: Дејмиан Херст, *Away from the Flock*, 1994

¹⁸ Енгус Ферхарст организира соло-изложба во 1991 година, во галеријата на Karsten Schubert, насловена и базирана на неговиот есеј од 1989 година, „Некој станува луд, некој се спасува а големо мнозинство останува со верба во природната смрт“.

И повторно медиумите експлодираат. Поранешениот политичар на Конзервативната партија Норман Тебит (Norman Tebbit) го напаѓа Херст во весникот „Сан“, прашувајќи дели некој неког прави будала со тоа што изложена обична овца ја нарекува уметничко дело. Сличен коментар тогаш има и реномираниот уметнички критичар Брајан Суел (Brian Sewell) за лондонскиот весник „Ивнинг стандард“.

Подоцна, „Сан“ излегува со наслов „Ваа-ту“, изјавувајќи дека делото е продадено за 250.000 фунти. Кога посетител истурил мастило на делото, предизвикал друга рунда наслови, како луѓето прават црна овца во Serpentine Gallery и сл. Ова дело ја разбранува јавноста повторно кога во 2006 година се појавуваат наслови дека истото се продало за 1,8 милиони фунти.

Секое отворање на изложба било спонзорирано со гратис пијалак, а потоа се продолжувало во омилените локали сè до наредниот ден.

Во тој период Херст станува главен во клубот Groucho и секој сакал „парче“ од него. Додека бучните ноќи во Groucho носеле мамурлак наредниот ден, тоа не било ништо во однос на она што следело. По опсесијата со екстази, по 1980-тите години кокаинот почнал да се враќа во употреба. Таму каде што чистиот алкохол не бил доволен за да ги доведе лумпувачите во висок занес, на негово место доаѓа замена - огромна количина од белиот прашок. Во средината на 1990-тите години речиси во секој тоалет од кафулињата можеле да се најдат траги од кокаин. Тоалетите биле многу фреквентни и сите си ги бришеле носевите излегувајќи од нив.

Будењето на шкотската уметничка сцена многу придонела за збогатување на УВА со нови членови и за нејзината слава. Во Глазгов се појавиле многу новоотворени галерии, во кои се пробивале и изложувале младите уметници, оставајќи голем впечаток во тогашните уметнички кругови.

Еден од попознатите уметници од Глазгов во тоа време е Даглас Гордон, чија видеоинсталација „24 Hour Psycho“ (24 часа психо) станува предмет на многу дискусии. Гордон бил опседнат од тензијата и неизвесноста во филмовите на Хичкок и истата ја постигнува и ја презентира во неговите дела. Инсталацијата се состоела од филмот на Хичкок, „Psycho“ со тоа што се прикажува забавено со по

само два кадри во секунда наместо вообичаените 24. Како резултат на тоа, прикажувањето на филмот траел 24 часа наместо првичните 109 минути. Ова дело е многу значајно за почетокот на кариерата на Даглас Гордон затоа што ги навестува темите коишто ќе го одбележат неговото постоење и творење: признавање и репетиција, време и меморија, соучество и двосмисленост, авторство и автентичност и др.

Во 1995 година Гери Хјум во тогаш неговата нова галерија White Cube, ја има неговата прва соло-изложба.

Во пролетта 1995 година почнале разговори за Венециското биенале и настапот на YBA со изложбата „General Release“. „General Release“ се поставува во изнајмени простории на Scuola di San Pasquale и учествуваат Фиона Банер, браќата Чепмен, Адам Чоцко, Метју Делзиел (Matthew Dalziel) , Луиз Скалион (Louise Scullion), Сил Флојер (Ceal Floyer), Том Гидлс (Tom Gidles), Даглас Гордон, Гери Хјум, Џејк Ирвајн (Jake Irvine), сестрите Вилсон, Елизабет Рајт (Elyzabeth Wright) и Серит Вин Еванс. „General Release“ претставува прво државно спонзорство на YBA.

Натписите за лошото однесување на YBA го полнеле тамошниот печат. Серит Вин Еванс завршил во болница со скршена нога, а Адам Чоцко и Џејк Чапмен фрлиле новогодишна елка во вода од еден мал мост, при што таа паднала врз една гондола во движење и ги повредила младите кои биле на свадбено патување. Гери Хјум бил сведок на случката и поплаките од разгневениот гондолиер. Сестрите Вилсон, пак, биле протерани од нивниот хотел.

И покрај ваквите инциденти, настапот на англиските уметници на Венециското биенале бил многу репрезентативен, а „General Release“ многу придонела за проширувањето и дострелот на англиската уметност надвор од земјата.

Со време шемата за откривање нови уметници почнала да се менува. Наместо младите да чекаат на ред пред галериите и кустосите, самите галеристи почнуваат да ги бараат и да трагаат по нив.

4.18 ИЗЛОЖБА „BRILLIANT- NEW ART FROM LONDON”, 1995

Во 1995 година, триесет години по изложбата „The New Scene“¹⁹, се поставува истата програма на истото место со назив „Brilliant – New Art from London“ („Брилијантно – нова уметност од Лондон“) од 22 октомври 1995 до 7 јануари 1996 година, со уметниците од Голдсмит Колеџот.



*Слика 66: Каталог за изложбата Brilliant одржана во Walker Art Centar во
Минеаполис, САД, 1995*

На корицата од каталогот е прикажана улицата Бишопс Гејт по бомбардирањето од ИРА во 1993 година.

Изложбата, одржана во „Walker Art Centar“ во Минеаполис е прва изложба која прави сеопшт пресек на феноменот на новата англиска уметност. Биле

¹⁹ „The New Scene“, претходно споменато во текстот, страна 18

претставени 22 уметника со 100 дела во многу различни техники и медиуми - слики, цртежи, скулптури, инсталации, фотографии, видео и CD-ROM.

Учесници на изложбата биле: Дејмиан Херст, Рејчел Вајтред, Енгус Ферхарст, Мет Колишо, Сара Лукас, Гери Хјум, Ања Галачио, Мајкл Ленди, Абигејл Лејн, Трејси Емин, Сем Тејлор - Вуд, Гилиан Веаринг, Динос Чепмен, Џејк Чепмен, Хенри Бонд, Глен Браун (Glenn Brown), Адам Чоцко, Лиам Гилик, Крис Офили, Стивен Пипин (Steven Pippin), Алесандро Рахо (Alessandro Rafo) и Џорџина Стар. Покрај деталниот преглед на делата на младите англиски автори, во рамките на изложбата била организирана и панел-дискусија посветена на улогата на стекнатото уметничко образование и искуството здобиено од Голдсмит Колеџот во Лондон.

Тогаш Херст ги објаснува неговите „spot paintings“: „Јас доаѓам од Лидс, каде што се мисли дека сликаш онака како што се чувствуваш. Ако си депресивен, сликаш кафеава или пурпурна слика, ако си среќен сликаш црвена, портокалова или розова, а ако си нерасположен правиш сини слики. Без разлика што правиш, ако работиш во структура - која е крајно прецизна шема со точки во просторот - ти секогаш си среќен гледајќи го резултатот. Тоа беше идеја за уметност без вознемиреност“.

Во неделното издание на списанието „Индепендент“ изложбата е оценета како настан на годината, а делата на младите уметници како највозбудливо уметничко достигнување во тоа време.

Важен дел во склоп на изложбата била презентацијата на Мајкл Ленди „Scrapheap Services“ („Сервиси за натрупан отпад“) поставена во една фабрика за сапун во Минеаполис. Инсталацијата е сместена во една голема просторија исполнета со човечки кукли облечени како санитарни работници, канти за отпад, обработувач (мелач) на ѓубре, рекламни екрани и купишта отпаден материјал кој бил сочинет од многу ситни човечки фигури. Со ова дело Мајкл Ленди третира дел од човештвото како отпад. Инсталацијата претставува фиктивна компанија за чистење на луѓе отфрлени од општеството. Ленди потрошил две години правејќи купишта отпад сочинет од шаблонирани, генерички човечки фигури, притоа користејќи употребени лимени и хартиени амбалажи од пијалаци, храна и цигари.

Илјадници човечки фигури биле расфрлани по подот од просторијата, потоа во наполнетите канти за отпад и во количките на уличните чистачи.



Слика 67: Мајкл Ленди, Scrapheap Services, 1995

Човечки кукли во црвени униформи ги метат фигурите исто како да се паднати листови по улиците, ослободувајќи се од нив во машини – лешинари (адаптирани машини за мелење дрво). Машините, кантите за отпад, количките и униформите на чистачите биле со логото на компанијата „Scrapheap Services“ и со зборовите „Ние го остраниваме отпадот и не му даваме шанса да се сокрие“. Две

огласни табли со стилизиран идиличен пејзаж го појачуваат слоганот на рекламното видео на компанијата. „Просперитетно општество се постигнува со ослободување од мал број луѓе кои немаат корисна улога во животот... Нашиот идеален пејзаж е исчистен од несовршенството... Направете чистење со 'Scrapheap Services', кои имаат цел да го исчистат општеството од сите болести, обезбедувајќи му секому подобар и поквалитетен живот“.

Со ова дело Ленди укажува на нашето соучество во одржување општество на постојано хиерархиско вреднување. Со овој сатиричен предлог се обраќа на себичноста и рамнодушното, на нехуманоста и борбата за позиции. Неговата визија претставува апсурд, но е релевантна за политичката и општествената состојба во светот.

Покрај Ленди, со инсталација се претставува и Ања Галачио, поставувајќи цвеќиња на стаклен сид на галеријата. За време на изложбата цвеќето природно, постепено се сушело, претставувајќи мemento мори, зборувајќи за минливоста во уметноста, животот и убавината.

Дејмиан Херст, Рејчел Вајтред и браќата Чапмен се претставуваат со скулптури. Херст на изложбата се претставува со делото „The Acquired Inability to Escape, Inverted“ („Стектната неможност да се избега, преиначи“). Тоа е голема витрина со работно биро, столица и пепелници превртени односно поставени на плафонот од витрината. Со ова дело Херст се обраќа на класните структури во Англија, потенцирајќи дека бизнис-структурата е таа која врши надзор, задушува и ги крши работничките права.

Абигејл Лејн настапува со скулптурата „Stone Dog“ („Камено куче“) (1995) - излиен „џек расел“ териер во природна големина.

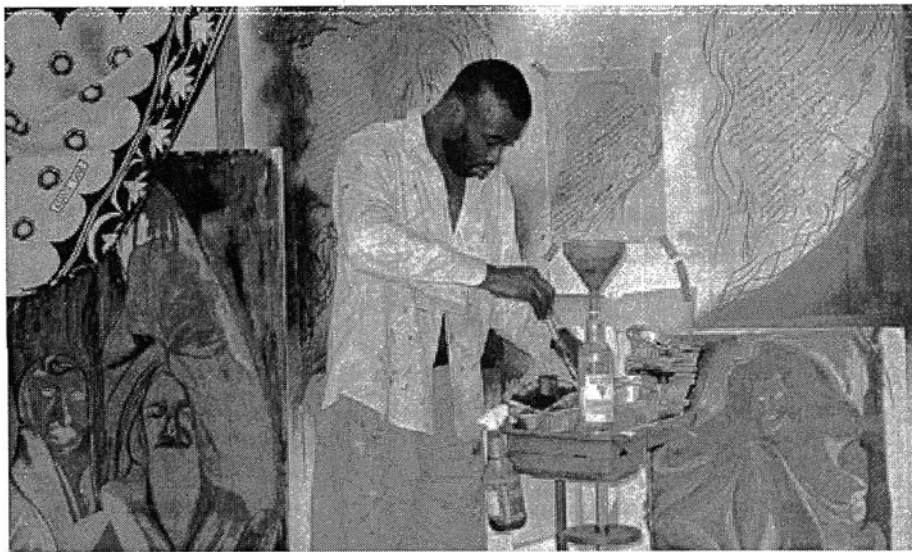
Енгус Ферхарст настапува со две видеа и една инсталација, која го прикажува страдањето на едно обесправено горило на кое се препознаваат низа егзистенцијални дилеми и проблеми.

Гери Хјум, покрај едноминутното видео „Me as King Knute“ („Јас како кралот Кнут“) од 1993 година, се претставува и со слики изработени во формална и ограничена фигурација и дебел слој на обоени површини. Абигејл Лејн се

претставува со „Bloody Wallpaper“ („Крвави тапети“) (1995), обработувајќи тема од полициска криминологија. Делото го сочинуваат тапети со црвени отпечатоци, флеки и принтови од полициски фотографии со сцени од убиства.

Крис Офили настапува со слики кои содржат крајно екстремна естетика, притоа нагласувајќи го неговото место во англоафриканската дијаспора. Покрај јаките бои, неговите платна се декорирани со афрички фолклорни мотиви, ситни точки од нанос на густа боја и мали парчиња колажи од списанија. Исто така, на неговите платна тој аплицира измет од слон, што претставува визуелен напад сличен како во дадаизмот. Овој уметник после четири години ќе ја предизвика американската јавност со неговото дело „The Holy Virgin Mary“ („Света Дева Марија“).

Во 1995 и 1996 година оваа група уметници, покрај Минеаполис, изложува во Венеција, Хјустон, Копенхаген, Рим, Волфсбург, Баден Баден, Сиднеј, Јоханесбург, Мелбурн, Париз и во Токио.



Крис (Кристофер) Офили е роден во 1968 година во Манчестер, каде што студира уметност на Temside College, а потоа во Лондон на Chelsea College of Arts од 1988 до 1991 година и на Кралскиот уметнички колеџ од 1991 до 1993 година.

На 1 декември 1998 година Крис Офили станува првиот уметник Африканец кој ја добива Тарнеровата награда, притоа изговарајќи: „Ох, фала му

на Господ. Каде е мојот чек?" Неколку дена подоцна на скалите на „Tate Gallery“ ќе се најде голем куп од измет поставен од 66-годишен уметник со протест: „Модерната уметност е полна со ѓубре“. Што се однесува до Офилиевото користење измет од слон, тој во 1993 година ќе продаде коцка направена од измет од слон.

Во 1995 година Дејмиан Херст ја добива Тарнеровата награда за озлогласената скулптура „Mother and Child. Divided“. Наградата била загарантирана и очекувана од јавноста, за да се исправи „грешката“ од 1992 година, а истовремено, не било својствено Херст двапати да ја изгуби наградата, како во случајот со Луцијан Фројд во 1988 и во 1989 година.

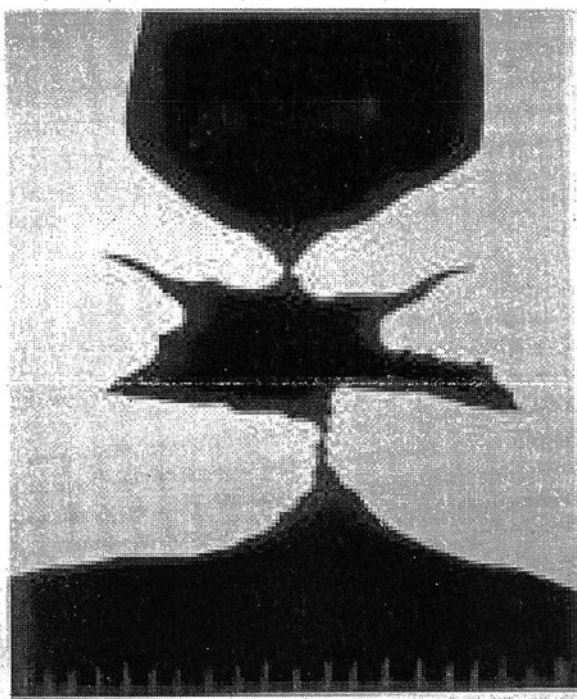
По 1994 година терминот УВА станува тренд. Тој станува синоним на група артисти предводени од Херст. Херст продолжува да предизвикува негодување кај публиката поради неговото користење животни во име на уметноста. „Mother and Child Divided“ ја запечатуваат неговата судбина.

Многу заканувачки писма од друштвата за заштита на животните и нивните кампањи се упатувани на адреса на уметниците, а неколку насилни упади од разлутената и незадоволна публика се случуваат во галериите, посебно во канцелариите на „White Cube“. И полицијата ќе дигне раце откако на нејзина адреса ќе пристигне заканувачко писмо со спакуван жилет за бречење.

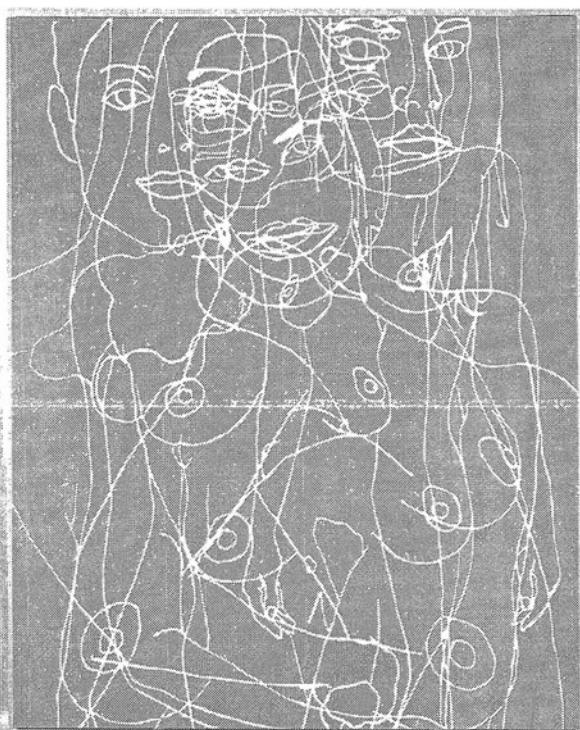
Но, и покрај сите тие бранувања, сè поочевидна станува промената кај публиката и нејзината перцепција на уметноста која и се нуди во тоа време. И дотогаш непознатите уметници почнуваат да се поврзуваат со името УВА, што е доста значајно и голем успех за самите нив. Херст продолжува да учествува на сите групни изложби со што тој покажува дека не се одвоил од УВА, иако можел во тоа време да се концентрира на самостојни проекти, многу позначајни за кариерата на еден уметник.

4.19 ГЕРИ ХЈУМ – ВТОРА ИНКАРНАЦИЈА

Во 1995 година Гери Хјум ја изложува „New paintings“ („Нови слики“) во галеријата „White Cube“ од 7 април до 13 мај 1995. Овие слики се изработени на алуминиумски панели, во големи димензии, со рамни и сјајно обоени површини и ограничена употреба на неколку бои. Една година подоцна е предложен за Тарнеровата награда. Потоа во 1999 година ја претставува Англија на Венециското биенале. Истата година тој има ретроспектива во галеријата „Whitechapel“.



Слика 68: Гери Хјум, *Four Feet in the Garden*, 1995



Слика 69: Гери Хјум,

Water Paintings, 1999

„Water Paintings“ („Водени слики“) се серија слики со женски силуети на еднобојна позадина, со кои ја претставува Англија на Венециското биенале. Нацртаните фигури се големи, нивните глави и тела се прикажани како серија и ги исполнуваат платната. Фигурите се преклопуваат и се мешаат една со друга, прикажани како фрагменти од лица, раце, рамења и гради. Фигурите се со различни големини за да се креира ефект на перспектива и движење кон

набљудувачот. Во интервјуто во „Гардијан викенд“ на 2 мај 1998 година Хјум ќе истакне:

„На сликите има жени, но истовремено и не се таму, нив ги снемува и пак се појавуваат. Јас ја следам линијата која ги опишува нив и ги раздвојува од самите нив, линијата која ги слика, а во исто време и ги пресликува нивните контури, прикажувајќи премногу гради, преклопување на делови од телото, премногу глави или истата глава повеќе пати. Јас не користам светло затоа што тоа би било како да се слика простор, така што јас користам сјајна боја која ја рефлектира светлоста, со што се добива вистинска светлина“.

Оваа серија слики е доста експлоатирана при дизајнирањето разни производи од широка потрошувачка. Се среќаваат и кај модната креаторка Стела Меккартни како принт во нејзината колекција за 2014 година.

4.20 ИЗЛОЖБА „MINKY MANKY“ И „TENT“, 1995

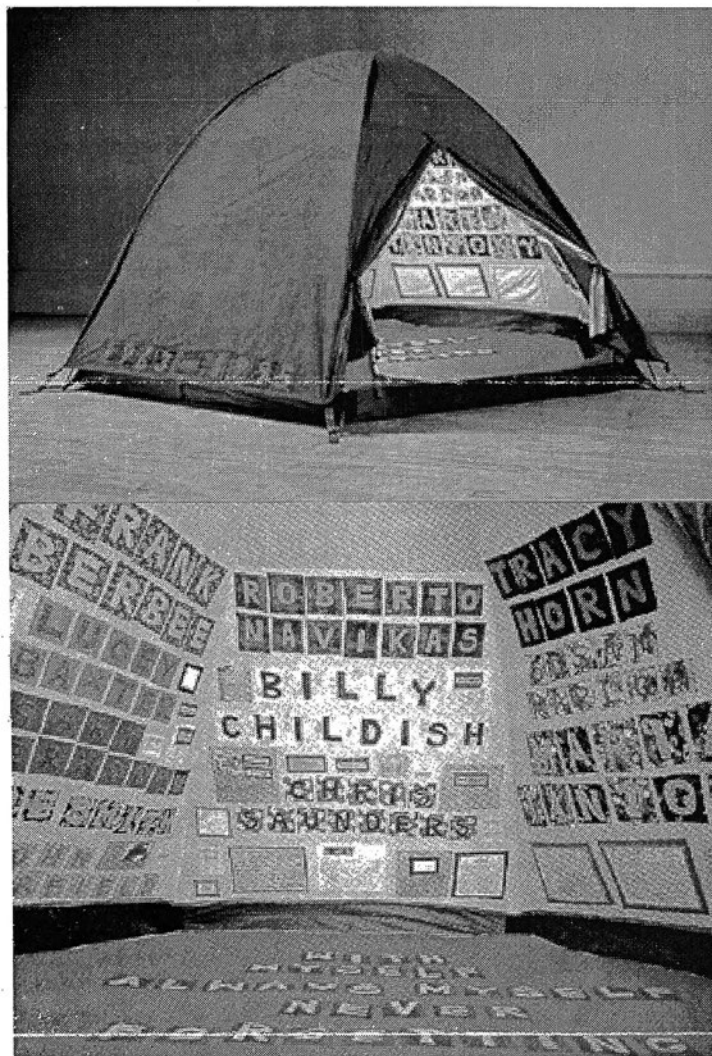
Во април 1995 година YVA бележи успешно претставување на изложбата „Minky Manky“ во „South London Gallery“ со кураторот Карл Фридман. Со свои дела ќе се претстават: Мет Колишо, Дејмиан Херст, Критикл Деко(Critical Décor), Трејси Емин, Гери Хјум, Гилберт и Џорџ, Сара Лукас и Стивен Пипин.

Фридман ги вклучува Гилберт и Џорџ во овој состав за да прикаже како нивната работа, особено раните „Drinking Sculptures“ („Пијани скулптури“) остануваат врежани во очите на младата генерација уметници. Тоа се фотографии од нив двајцата кои евоцираат чувство на пијанство преку искривени, фрагментирани и нејасни пози. На изложбата биле прикажани скулптури, слики, фотографии, текстови и видео. Сите учесници настапиле со нови дела подготвени специјално за изложбата, со исклучок на Гилберт и Џорџ, кои биле присутни со две црно-бели фотографии од раните 1970-ти години.

На оваа изложба Трејси Емин се прославува со нејзиното дело „Everyone I Have Ever Slept With“ (1963-1995) („Сите, со кои имам спиеено од 1963 - 1995“) или

т.н. „Tent“ („Шатор“). Тоа е син шатор со висина од 2 метри, кој прикажува стотина аплицирани имиња во осветлен ентериер, со кои Емин го делела креветот уште од нејзиното детство.

Покрај имињата на нејзините партнери, како на пример, поетот и уметник Били Чајлдиш, Карл Фридман и други, таа ги наведува и имињата на нејзината баба, стари пријателки, ги споменува и нејзините два абортирани фетуси, нејзиниот брат близнак Пол и други. Во споредба со претходните дела, шаторот е дело со релативна смиреност и голема интимност.



Слика 70: Трејси Емин, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1965* (1995)

Ова дело, прославно на оваа изложба, неколку години подоцна ќе предизвика сензација во медиумите кога ќе биде изложено на „Sensation“ како

дел од колекцијата на Сачи во Кралската академија. Шаторот го купува приватен дилер по цена од 12.000 фунти.

За каталогот Фридман обезбедува интервју од сите учесници, а додава и свој коментар. Трејси Емин во интервјутото изјавува: „Во тоа време Сара (Лукас) беше доста позната, а јас воопшто не бев. Карл (Фридман) ми рече дека треба да направам нешто големо, зашто според него, малите работи кои ги презентирав во тоа време не би имале јачина. Јас бев лута на тоа. Креирајќи го „Tent“ беше начин како да му го привлечам вниманието“.

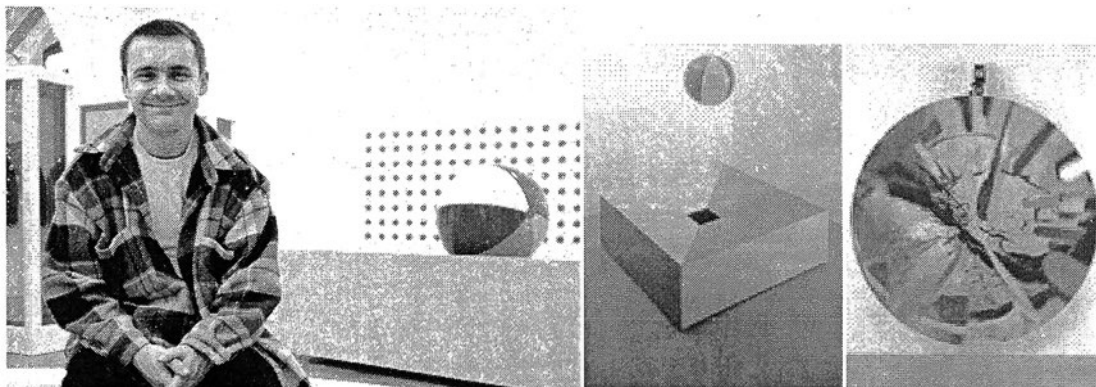
„Minky Manky“ била поставена и во галеријата „Arnolfini Centre for Contemporary Arts“ во Бристол.

На секои пет години во Лондон се одржува презентирање на современата англиска уметност на „British Art Show“. Во 1995 година земаат учество УВА со нивните стари и нови членови. Во каталогот на изложбата е документиран проширениот состав на УВА. Тој ги содржи следните имиња: Дејмиан Херст, Анџела Булок, Енгус Ферхарст, Сара Лукас, Ања Галачио, Гери Хјум, Мајкл Ленди, Абигејл Лејн, Мет Колишо, Иан Дејвенпорт, Фиона Реј, Лала Мередит - Вула, Стивен Адамсон, Фиона Банер, Кристин Борланд, Сајмон Келери, Џејк и Динос Чепмен, Адам Чоцко, Трејси Емин, Лиам Гилик, Даглас Гордон, Маркус Харви, Стив Меквин (Steve McQueen), Крис Офили, Мартин Малони (Martin Maloney), Стивен Парк, Корнелија Паркер (Cornelia Parker), Ричард Патерсон, Сајмон Патерсон, Марк Квин, Џени Севил (Jenny Seville), Јинка Шонибеар (Yinka Shonibare), Џорџина Стар, Сем Тејлор - Вуд, Гевин Турк, Гиљан Веаринг, Марк Валингер, Рејчел Вајтред и сестрите Вилсон.

Англискиот критичар Метју Колингс нивниот настап го нарекува: „Нова уметност од Лондон“.

4.21 ИЗЛОЖБА „NO SENCE OF ABSOLUTE CORRUPTION", 1996

Од 4 мај 1996 до 15 јуни 1996 во галеријата „Lary Gagosian“ во Њујорк, Херст ја поставува дотогаш најголема самостојна изложба под назив „No Sence of Absolute Corruption“ („Нема смисла од апсолутна корупција“).



Слика 71: Херст пред едно од неговите дела; Слика 72: Loving in a World of Desire, 1996; Слика 73: Beautiful, cheap, shitty, too easy, anyone can do one, big, motor-driven, roto-heaven, corrupt, trashy, bad art, shite, motivating, captivating, over the sofa, celebrating painting, 1996

Тој се претставува со единаесет поголеми дела кои вклучуваат скулптури и дела од трите неговите најпознати серии, и тоа: „spot paintings“ (слики со точки), „spin paintings“ (кружни ротирачки слики) и „Natural History“ („Природна историја“ (животни во витрина). Меѓу изложените работи биле: голем пепелник полн со отпушоци од цигари, надуена топка за плажа која лебди во воздух со помош на млаз од компресиран воздух, сецирана крава, голема кружна слика со дијаметар од 3,5 метри која полека ротирала на сидот и др. Кружната слика е едно од поновите дела на Херст, кој подоцна ја усовршува идејата и дизајнира машина која ќе му овозможи полесно да произведува такви слики истурајќи боја на подвижно кружно платно со пречник до два метри.

Доаѓајќи од Лондон, уметниците од YBA групата повторно ја доживуваат светлоста на велеградот и високиот гламур на Њујорк.

Изложбата привлекува толку многу посетители што поставен полицаец го обезбедувал редот пред насобраната толпа. Помеѓу присутните биле доста познати имиња и истите биле пречекувани и поздравувани од елегантниот сопственик на истоимената галерија, Лери Гагосијан (Lary Gagosian).

Дејвид Боуви восхитен и видно возбуден тогаш му честита на Дејмиан Херст. Изложбата истакнува уште еден негов успех. Многу задоволната публика ќе нагласи дека не виделе ништо слично после Ворхол. Местото било преполно.

По бурниот успех на отворањето на изложбата сите заминуваат во „Club Pravda“. Имало и многу посетители дојдени од Лондон. Во центарот на вниманието, секако, бил Херст, неговата сопруга Маја Норман и неговата мајка Мери. Биле присутни неговите асистенти и Џеј Џоплинг со неговите вработени од галеријата „White Cube“. Џеј Џоплинг, исто како и Херст, и двајцата во топ-форма, уживале во успехот и славната вечер и покрај гласините дека Херст ја напушта „White Cube“ и се приклучува на галеријата „Lary Gagosian“.

Враќањето во Лондон нудело оптимистичка атмосфера со растечко чувство дека работите се движат кон подобро. Старата Лабуристичка партија испливува од тапкањето во место со енергичниот млад лидер Тони Блер. Променувајќи го нејзиното име во Нова лабуристичка партија, некогаш озлогласена, дисхармонична, неусогласената партија, претрпува реорганизирање и станува сериозен конкурент за наредните избори. Тие биле со народот и зборувале на јазикот на кој зборувала широката маса.

Херст станува национална икона, многу добро движејќи се во кругот на популарните. До пред извесно време тој им се додворувал на славните за подоцна тие да се свртат и да му се додворуваат нему. Многу од УВА почнуваат да ги посетуваат луксузните и ексклузивни ресторани и почнуваат да носат брендирана гардероба.

Херст навлегува во светот на поп-музиката, а во 1995 година го режира спотот на хитот „Country House“. Така Херст помага во поврзувањето на „Brit pop“ и УВА во најголема близина дотогаш, главно преку проширената социјална мрежа и ноќните посети во клубот „Groucho“. Желен да работи на големи проекти, како

промовирање на видеоматеријали и филмови, Херст ќе се сврти кон филмската продукција.

Во 1997 година тој го снима својот краток филм „Hanging Around“, а потоа снима и групен сингл. Подоцна се вклучува во водење и средување на рестораните „Quo Vadis“ и „Pharmacy Restaurant and Bar“. Тоа се тогашните златни времиња. Недвижностите почнуваат да добиваат на вредност, а интернет-дизајнерите стануваат сила што доаѓа и тема на градот. Музичката индустрија е во подем, што доведува до тоа англиската музика да се рашири низ светот. Истовремено и англиската мода добива на значење благодарение на Александар Мекквин и Стела Меккартни

Поради нерентабилност, Херст го продава ресторанот „Pharmacy“ за 11 милиони фунти и поголем дел од таа сума донира во добротворни организации. Во 1996 година Гери Хјум е номиниран за Тарнеровата награда, но неа ќе ја добие шкотскиот уметник Даглас Гордон, исто така од редовите на УВА. Истата година Хјум бил избран да ја претставува Англија на Биеналето во Сао Пауло

Во 1996 година Трејси Емин 14 дена живее во заклучена соба во галерија, во која е само таа, и материјали за сликање. На овој начин таа сакала да се усогласи самата себеси со сликањето. На ѕидовите од просторијата имало вградени четириаголници стакла, преку кои можело да се набљудува како таа сликајќи без ништо на себе, се справува со нејзините „сликачки демони“. Започнува со сликање во стилот на нејзините омилени уметници, фигуративните експресионисти Егон Шиле (Egon Schiele), Едвард Мунк (Edward Munch). За време на двонеделната уметничка терапија, Трејси Емин насликала главно автобиографски слики, притоа откривајќи го сопствениот стил. Емин повторно се изложува самата себе и низ уметност ја раскажува нејзината животна приказна. На неверојатен директен начин, трагичен или духовит, таа ги прикажува нејзините понижувања, копнежи, успеси и неуспеси. Работите од собата се сочувани и претставуваат инсталационо уметничко дело.

Во 1996 година Сара Лукас успешно се претставува со соло-изложбата во музејот „Voijmans Van Beuningen“ во Ротердам, Холандија.

5. 1997 - ГОДИНАТА КОЈА 1990-ТИТЕ ЈА ЧЕКАА

Гледано од многу агли, може да се каже дека 1997 година е година која 1990-тите ја чекаа. Врв на декадата, кој е поврзан со економското заздравување. „Венити фер“ излегува со наслов „London swings! Again“ („Лондон се вее Повторно“). Лондон станува најкул град на светот. Не по првпат во историјата, Лондон со право може да се нарече модна метропола.

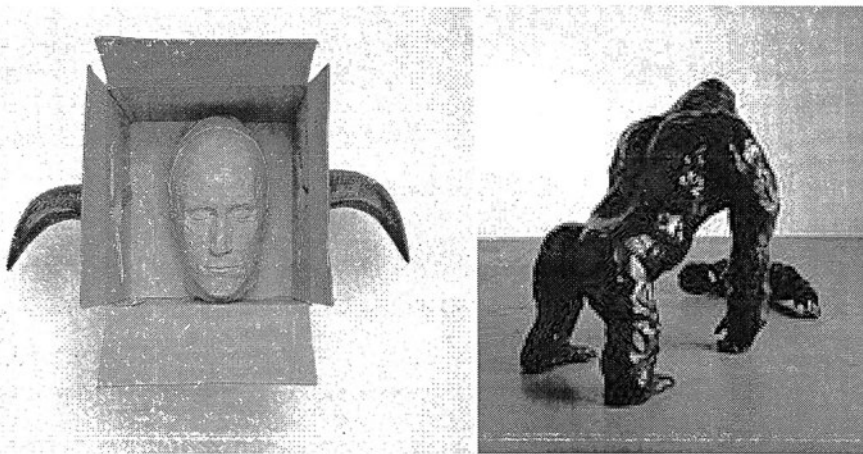
Младата англиска уметност веќе е спакувана, брендирана и испорачана надвор од земјата. Англиските уметници, диџеи, поп-ѕвезди, филмации, модни креатори и на крај Новата лабуристичка партија се наоѓаат на гребенот од бранот.

Кога Тони Блер доаѓа на власт во 1997 година земјата веќе е обземена со перспективна и позитивна трансформација. Англија добива едноставен премиер, човек од народот, а не застрашувачка претстава на политички авторитет. Тој станува емисар на мека политика и модерен претставник на власта. За медиумите Блер е приземјен човек, практичен политичар, кој ги засукува ракавите додека зборува и свири електрична гитара во слободно време.

Новиот лидер е млад и прекрасен и сите се чувствуваат релаксирано. Во 1997 година се раѓа нов термин што сумира сè што произлегува од лондонската модна сцена. „Cool Britannia“, генериран од значењето на зборовите: „Britpop“ и „Britart“, заедно со модата и дизајнот. Изразот не е нов, спомнуван е и порано, но во 1997 година има пошироко, универзално значење. Иако овој термин не е употребен од Блер, тој се поврзува со новата лабуристичка влада, која во тоа време е цврсто поврзана со креативниот сектор. Попот и раскошот, авангардата и владата се испреплетени и се јавува една почит на британската култура како никогаш пред тоа. Англичаните стануваат горди на црвените двокатни автобуси, телефонските говорници, црните такси-возила и „Union Jack“ - знамето на Англија. Конечно Англија се ослободува од американскиот културен империјализам. Да се биде Британец станува „кул“. Многу згради околу Трафалгар сквер и катедралата Сент По“ ги чистат фасадите. Лондон го чисти своето лице и станува примамлив за туристите од целиот свет.

Во 1997 година на Венециското биенале Сем Тејлор - Вуд добива награда за најперспективен млад уметник. Истата година Гери Хјум е награден со „Jerwood“²⁰, награда во сликарството која се доделува за најоригинална и најуспешна слика во Англија. Во 1997 година Рејчел Вајтред ја претставува земјата на 47-мото Венециско биенале.

Идеите на Енгус Ферхарст, близок пријател на Дејмиан Херст и Сара Лукас, неретко биле употребувани во работата на УВА.



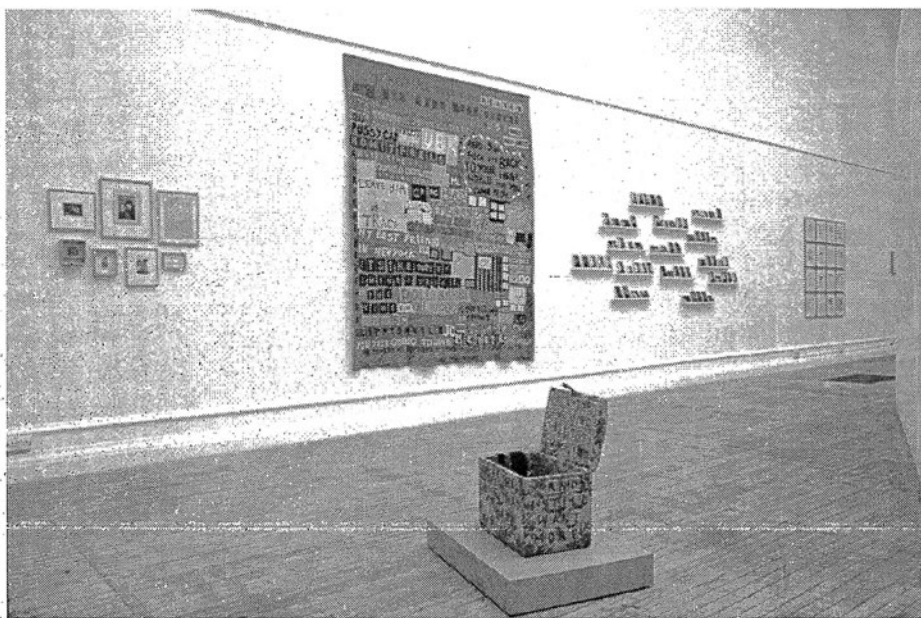
Слика 74: Енгус Ферхарст, Not a Perfect Fit, 1997; Слика 75: A Couple of Differences Between Thinking and Feeling XX, 2003

Ферхарст бил преокупиран со горилата, сликајќи ги или моделирајќи ги во бронза или глина. Ферхарст ги прикажува горилата во различни пози: загледан во базен со вода, слично како Нарцис или размислува во поза како познатиот Родинов, Мислител. Неговото поврзување со горилата е метафора за мажите, симбол за машката животинска природа.

²⁰ The Jerwood Painting Prize е награда која се доделува за оригиналност и исклучителност во сликањето во Велика Британија, а ја доделува и ја финансира Jerwood Foundation. Џон Џервуд (John Jerwood), покровител на оваа награда, бил меѓународен бизнисмен. Таа може да се додели на секој уметник што е роден или живее во Обединетото Кралство, без разлика на возраста и репутацијата. Меѓу добитниците на наградата се: Креги Аичисон (Craigie Aitchison), Патрик Колфилд (Patrick Caulfield), Прунела Клау (Prunella Clough) и Меги Хамблинг (Maggi Hambling). Наградата е воведена во 1994 година и со вредност од 30.000 фунти таа е една од највисоките од тој тип во Велика Британија. Денес повеќе не се доделува.

5.1 ИЗЛОЖБА „I NEED ART LIKE I NEED GOD“,1997

На изложбата „I Need Art like I Need God“ („Имам потреба од уметност како што имам потреба од Господ“) одржана од 16 април до 18 мај 1997 година, Трејси Емин прави сеопшт преглед на нејзините претходни и нови дела, прикажувајќи фотографии, меки скулптури, рачно шиени аплицирани текстови, текстови во неонско светло, видео и филм.



Слика 76: Трејси Емин, *I Need Art like I Need God*, 16 април - 18 мај 1997

И на ова претставување на Емин се прикажани серии од нејзиниот приватен живот на впечатлив и многу провокативен начин. На пример, за рачно шиените текстови таа користи нејзини материјали со кои е емотивно поврзана, како на пример, облека, креветски чаршафи, завеси и слично и истите емоции ги пренесува на публиката.

Таа покажува како се доживува љубов, несреќа, паѓање и издигнување, соочувањето со смртта и волјата и вербата за живот. Како коментар за нејзината уметност таа изјавува: „Гледајќи ја мојата уметност посетителите како да ме гледаат мене“. Трауматичната лична биографија е инспирација за нејзината уметност и поетика. Покрај уметноста, Емин го раскажува нејзиниот живот и во нејзините пишани дела и во колумните во дневниот весник „Индепендент“.

5.2 „SENSATION: YOUNG BRITISH ARTIST FROM THE SAATCHI COLLECTION 1997

Влијанието на Чарлс Сачи го достигнува својот зенит во 1997 година. Неговата приватна колекција тој ја прикажува на изложбата „Sensation: Young British Artist form the Saatchi Collection“ („Сензација: Младите англиски уметници од колекцијата на Сачи“) во Кралската академија на уметноста од 18 септември до 28 декември 1997 година. Изборот на делата на оваа изложба е Сачиевиот сопствен став, вкус и однос кон современата уметност.



Слика 77: Sensation: Young British Artist form the Saatchi Collection, 1997

„Sensation: Young British Artist form the Saatchi Collection“ ќе влезе во историјата како последна заедничка изложба на YBA.

За уметничкиот свет во Лондон таа е најсветла точка во годината. Самото име на изложбата кажува дека таа била сензација, која и го удира печатот на истата. Ниедна изложба не можела така да го долови трендот и духот на времето на така сеопфатен и потполн начин.

„Sensation: Young British Artist form the Saatchi Collection“ претставува слика на англиската уметност во последната декада и приказ како истата се менувала. Таа прикажува што е уметност и што таа има да каже. Секое дело рефлектира

некое збиднување од англиското секојдневие и дспира многу осетливи точки од националната психа.

Посетителот ја перципирал изложбата како невообичаено чисто огледало на современите проблеми и опсесии од гледна точка на млад човек. Антитези, метафора на сензација – позитивна и негативна како: медицина и смрт, добро и зло, задоволство и болка, досада и возбудливост, скриеност и изложеност, едноставност и сложеност.

Делата предизвикуваат реалност и сензација и ги допираат сите пет сетила - допирот, вкусот, видот, слухот и мирисот. Во просторот се активирале боите, формите, чудното, мистериозното, желбата, фантазијата, ненормалното од нормалното и нормалното од ненормалното.

Прикажани се 110 дела од 42 автори, главно од УВА. Покрај другите имиња, учесници од УВА биле: Џејк и Динос Чепмен, Адам Чоцко, Мет Колишо, Трејси Емин, Маркус Харви, Дејмиан Херст, Гери Хјум, Мајкл Ленди, Абигејл Лејн, Сара Лукас, Крис Офили, Ричард Патерсон, Сајмон Патерсон, Марк Квин, Фиона Реј, Сем Тејлор - Вуд, Гавин Турк, Гилиан Веаринг и Рејчел Вајтред.

Многу од прикажаните дела биле веќе познати на публиката, како ајкулата на Дејмиан Херст, шаторот на Трејси Емин, ужасите од војната на браќата Чепменс и пиштоловата дупка на Мет Колишо.

На влезот на изложбата постоело предупредување за посетителите дека некои дела може да делуваат вознемирувачки и дека родителите треба сами да одлучат дали да ги поведат своите деца со нив, а една галерија ќе биде забранета за посетители помали од 18 години.

Отворањето на „Sensation“ било наелектризирано, а истата привремено ја покачува вредноста на УВА. Изложбата станува „свечен ден“ за британските медиуми, предизвикувајќи многу полемични и контроверзни дискусии, а и демонстрации против истата. Тројца академици даваат оставка од функциите. За британските медиуми тоа се уметници чија работа се огледува во тактиката за поголеми скандали.

Изненадувачки, ударот не е кон Херст, како обично, туку кон Маркус Харви и неговиот портрет „Мајра Хиндли“ („Myra Hindly“).



Слика 78: Маркус Харви, Myra Hindly, 1995

„Myra Hindly“ и е добро позната на англиската јавност, бидејќи таа подолго време била тема во медиумите. Таа е осудена на доживотна затворска казна за убиство на пет деца во 1965 година. На денот на отворањето на изложбата биле организирани протести на мајки против убивање и агресија.

Големиот портрет со димензии 2,7м x 3,4м е направен од стотици црни, сиви и бели мали отпечатоци на невини детски рачиња и го претставува изопачениот свет на возрасните. Децата биле искористени за да се направи големо платно за озлогласениот убиец. Ова без преседан предизвикува големо негодување.

На денот на отворањето на изложбата ова дело било оштетено во два инциденти: било нападнато со живи јајца и врз портретот било истурено сино и црвено мастило. Делото било отстрането од изложбата поради реставрирање и вратено после две недели, сместено во заштитно плексиглас стакло и до крајот на изложбата заштитено од службено лице. И други дела биле цел на напади од публиката, но не биле отстранети, туку силно обезбедувани.

Клучни дела во колекцијата на Сачи биле „Bullet Hole“ на Мат Колишоу и „Tent“ на Трејси Емин, кои тој ги набавува пред изложбата. Дотогаш Сачи немал купено дело од Трејси Емин, а „Tent“ го купува од приватен дилер за 40.000 фунти (чија претходна цена била 12.000 фунти) и со тоа ја засилува колекцијата. Со ајкулата на Херст и портретот „Муга Hindly“, Сачи знаел дека неговата колекција и изложбата ќе бидат тема во градот.

Шаторот на Емин исто така предизвикува негодување и е осуден како контроверзно дело. Медиумите го карактеризираат како пример за нејзината изопаченост во поглед на сексуалноста.

Слични реакции предизвикуваат и инсталациите на браќата Чапмен – „The Disasters of War“ и девојчињата со изобличени носеви – „Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-subimated Libidinal Model“.

Изложбата била сензација и постигнала голема популарност со посетеност од над 300.000 посетители. Би-би-си дава коментар: „Крвави слики од распарчени делови и нескриена порнографија“.

Еве како ја опишува посетата на „Sensation“, Грегор Муир²¹:

„Чувството беше како да си видел стар пријател. Пред мене беше 'Ghost' (Вајтред), 'Two Fried Eggs and Kebap' (Лукас), ајкулата на Херст и сите тие изгледаа излитено. Се прашував до кога ќе трае ова? Кога пред мене се појави делото со муви од Херст, се возбуди и се потресов. Тоа беше делото кое ме вовлече во светот на уметноста. Работите многу се сменети. Од работа во книжарница во Кралската академија станав познато лице во уметничките кругови. За кратко време јас и уметниците кои изложуваа постигнавме голем успех. За мене 'Sensation' беше потресно искуство. Иако повеќето дела имаа јачина, тие како и јас самиот беа остарени. Како што се напушташе отворањето на изложбата, се чувствувавше поголема возбуда надвор отколку внатре“.

„Sensation“ гостува на 30 септември 1998 година во Берлин и постигнува голем успех. Поради големата посетеност, отворањето наместо 30 септември 1998 година, било одложено за 30 јануари 1999 година.

²¹ *Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art by Muir, Gregor, Лондон, (2009), страна 202*

Ваквиот успех не се повторува кога изложбата ќе се постави во Њујорк, од 2 октомври 1999 до 9 јануари 2000 година во музејот во Бруклин. Таа станува центар на политичка расправија. Вознемиреноста не е предизвикана од делото „Муга“, како што беше случај во Лондон, туку од делото на Крис Офили, „The Holy Virgin Mary“ („Света Дева Марија“).

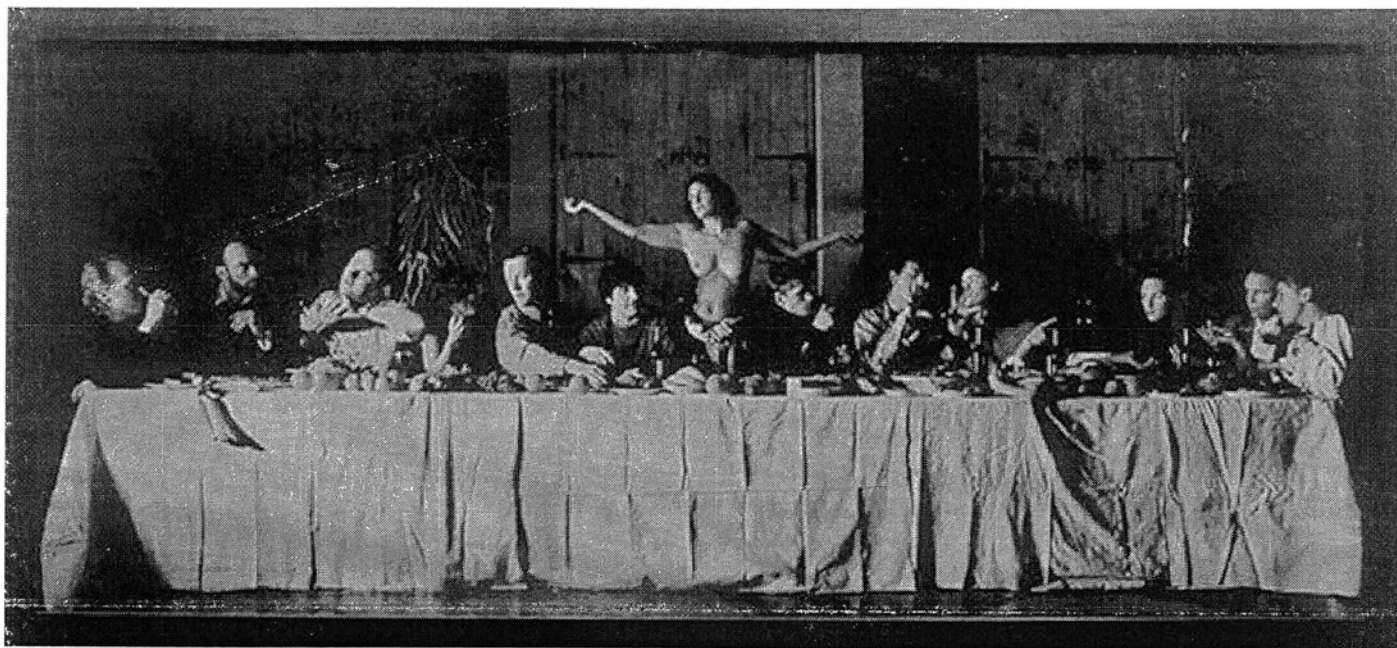
На ова дело е насликана црнечка Богородица со залепен измет од слон што виси на едната града и исечоци од женски гениталии од порно списаниа, кои се користат како декоративен елемент на сликата.



Слика 79: Крис Офили, *The Holy Virgin Mary*, 1996

Ова дело Сачи го купил за 11.000 фунти, за покасно да постигне продажна цена од 100.000 фунти.

Изложбата вклучувала и други дела директно поврзани со религијата. Едно такво е и делото на Сем Тејлор - Вуд, „Wrecked“ („Фрескосан“).



Слика 80: Сем Тејлор - Вуд, *Wrecked*, 1996

Ова нејзино дело, по примерот на делото на Да Винчиевата „Последна вечера“, претставува фотографија од гозба со 12 мажи седнати на голема маса и една гола жена во средината.

Уште на 16 септември изложбата е нападната од тамошниот претседател на католиците, Вилијам Донахју (William Donahue) и католичката легија повикува на бојкот на Бруклинскиот музеј, писмено обраќајќи се до Советот во Њујорк. Градоначалникот на Њујорк, Рудолф Џулијани (Rudolph Giuliani), делото го нарекува морбидно и одвратно и јавно барал музејските фондови за Бруклинскиот музеј да се повлечат. Изложбата е прогласена како навреда на католиците.

Хилари Клинтон, тогашен кандидат за сенатор, застанува против градоначалникот Џулијани бранејќи ја уметничката слобода, изјавувајќи во „Њујорк тајмс“: „Не е пригоден момент да се казнува и да се напаѓа институција како што е музејот Бруклин“. Во истото списание со свои потписи повеќе од 100 познати личности, меѓу кои и глумците Сузан Сарандон, Стив Мартин, Норман Мејлер, Артур Милер, Курт Вонегут и Сузан Сонтаг ја бранат уметничката слобода и изложбата.

Изложбата се отвора на 2 октомври, а членови на католичката заедница протестираат со пеење црковни песни. Следниот ден претседателот Клинтон дава до знаење дека тој ја поддржува одлуката на својата сопруга и воедно, жали за настанатите непријатности и дека институциите треба да си ги добиваат средствата од фондовите. Во меѓувреме, тогашниот републикански кандидат за претседател Џорџ В. Буш (George W. Bush) се приклучува кон Џулијани, изјавувајќи: „Јас не мислам дека ние треба да користиме јавни пари за да го деградираме регионот“.

Делото било заштитено со плексиглас стакло и обезбедувано од вооружен полицаец.

На 9 јануари изложбата е затворена веднаш откако постар брачен пар истура бела боја на делото на Офили.

Уметничкиот критичар Џефри Хогреф (Geoffrey Hogrefe) во „Њујорк опсервер“ изјавува: „Тие сакаа публицитет и го добија. Јас мислам дека тоа е многу добро искалкулирано“. Брус Волмер (Bruce Wolmer), главниот уредник на американското списание „Art and Auction“, ќе изјави: „На крајот од сево ова ќе остане само насмевката на лицето на Чарлс Сачи, мајсторот на самопромовирањето“.

Како резултат на настанатите проблеми на „Sensation“ во Њујорк, Националната галерија на Австралија го откажува претходно договореното гостување на изложбата.

5.3 ТРЕЈСИ ЕМИН, МЕДИУМИТЕ И „MY BED“

Во декември 1997 година, пред затварање на изложбата „Sensation“ во Лондон, Гилиан Веаринг ја добива Тарнеровата награда за видеопроекцијата „60 Minutes Silence“ („60 Минути Тишина“) произведена во 1996 година. Видеоето прикажува 26 мажи и жени облечени во полициска униформа, наредени во три реда, во поза за групна фотографија. Во првиот ред актерите се седнати. Тоа се глумци, кои еден час позираат неподвижни пред камерата. На прв поглед видеоето личи на фотографија, затоа што актерите се трудат да не ја менуваат позицијата за време на снимањето.

Официјалната церемонија на доделувањето на Тарнеровата награда е засенета од инцидент, предизвикан од страна на Трејси Емин. Имено, после телевизиското емитување на доделувањето на наградата, следела панел-дискусија во живо на тема за популарноста на електронските медиуми, видеоето и компјутерската уметност и прашањето: „Дали сликањето е мртво?“. Покрај другите дискусанти, била поканета и Трејси Емин. Таа, пред да се појави во емисијата, била во Dick's барот во Атлантик, кој во тоа време бил најпосетувано место од уметничкиот и културниот свет во Лондон. Присутните се присетуваат дека таа во алкохолизирана состојба излегла од барот, споменувајќи дека ќе биде гостин во телевизиска емисија, а при тоа несвесна каде се наоѓа, немајќи осет за времето, дека е после полноќ и дека емисијата е веќе одамна почната. Емин се појавила во студиото додека течела дискусијата и камерата ја фатила, прикажувајќи ја расеана и нефокусирана. Експлозивниот момент настанал кога таа сакала да ја напушти дискусијата обраќајќи се со неразбирлив акцент со зборовите: „Слушајте, јас овде сум уметник од изложбата 'Sensation'. Јас сум овде и јас сум пијана. Јас имав убав вечер со моите пријатели и сега ве напуштам. Јас сакам да бидам со моите пријатели, јас сакам да бидам со мојата мајка. Јас сега ќе и телефонирам и таа ќе биде многу засрамена од овој разговор. Тоа е животот, но мене воопшто не ми гајле за тоа“.

Следното утро Емин е новоста на насловните страници и тема во медиумите, засенувајќи ја наградената Гилиан Веаринг.

После ова публиката се загрева за неа и таа нашироко почнува да го привлекува вниманието. Таа дури почнува да го засенува и Херст по застепеноста во медиумите. Речиси немало ден, а таа да не се појави во националниот печат со изјава за некоја актуелна тема на денот или со фотографија како посетува некоја забава. И нејзиниот шатор „Everyone I Have Ever Slept With“ (1963-1995) после „Sensation“ и носи голем публицитет и слава за прв пат. Шаторот се анализира како сериозно дело на голема интимност, чувствителни моменти од детството и индивидуалното искуство. Сето тоа подоцна ќе се засени со слика на уметничка како нестабилна и несредена жена. Приказни за силувања, абортуси, приказни од нејзиното минато ќе почнат да ги полнат таблоидите и печатот, така што тие ќе бидат фиксирани на жена, копија на жена кои медиумите во тоа време ја бараат. Однесувањето на Трејси од ден на ден ќе станува сè подраматично, со јавно пијанчење, скандалозни сцени и испади.

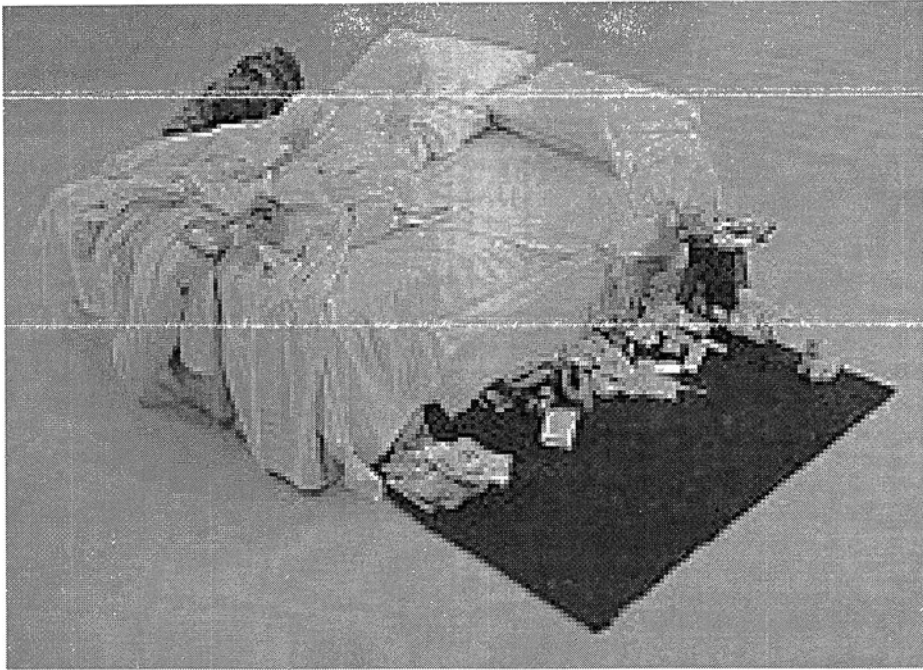
Во тоа време Емин незапирливо го одржува својот статус како соло-играч на сцената, надвор од УВА групата.

Од 1998 година Трејси е во повекегодишна врска со Мет Колишо.

Со време, таа полека почнува да се средува. Нејзиниот дом бидува посетуван од познати личности од модата и музиката како Кејт Мос, Мадона и др. Вивиен Вествуд почнува да ја облекува и средува и таа полека навлегува и станува респектирана во светот на познатите.

Подоцна, во 1999 година Трејси Емин повторно ќе ја вознемирува јавноста и медиумите кога ќе биде номинирана за Тарнеровата награда со нејзиниот „My Bed“ („Мојот кревет“). Ова ќе биде второ нејзино прославно и препознатливо дело, исто така контроверзно како и синиот шатор.

Таа го инсталира нејзиниот кревет за изложбата по повод Тарнеровата награда. Кревет е со несредена постелнина, опкружен со расфрлени работи како опаковки од цигари, пепелник, празно шише од вотка, долна облека и други отпадоци.



Слика 81: Трејси Емин, My bed, 1998

Тоа е едно од најконтроверзните уметнички дела. Пред да се прикаже во Лондон, „My Bed“ го изложува во Токио во 1998 година, каде што е повознемирувачки, придружен со мртовечки сандак, бесилка која виси од таван, што му дава самоубиствен тон на делото. Истото е изложено и во „Lahmann Maupin Gallery“ во Њујорк како дел од нејзината изложба насловена „Every Part of Man's Bleeding“ („Секој дел од машкото крвавење“). Кога креветот е поставен во Лондон во „Tate Gallery“, медиумите пишуваат дека контроверзноста „стигна дома“.

На 20 октомври 1999 година се отвора изложбата за Тарнеровата награда и „My Bed“ предизвикува национално негодување и медиумска бора. Секретарот за култура Крис Смит упатува критика на жирито за наградата, дека со такво шокантно дело се нарушува угледот на земјата.

Додека делото било изложено, двајца кинески перформанс-уметници се качиле на креветот полуголи и направиле претстава - борба со перници. Публиката, не знаејќи што се случува, почнала да аплаудира. Потоа Емин била повикана да го „среди“ нејзиното дело.

Тоа станува најконтроверзното дело поврзано со Тарнеровата награда, со рекорд од 140.000 посетители. Во „Индепендент“ почнува дебата со читателите

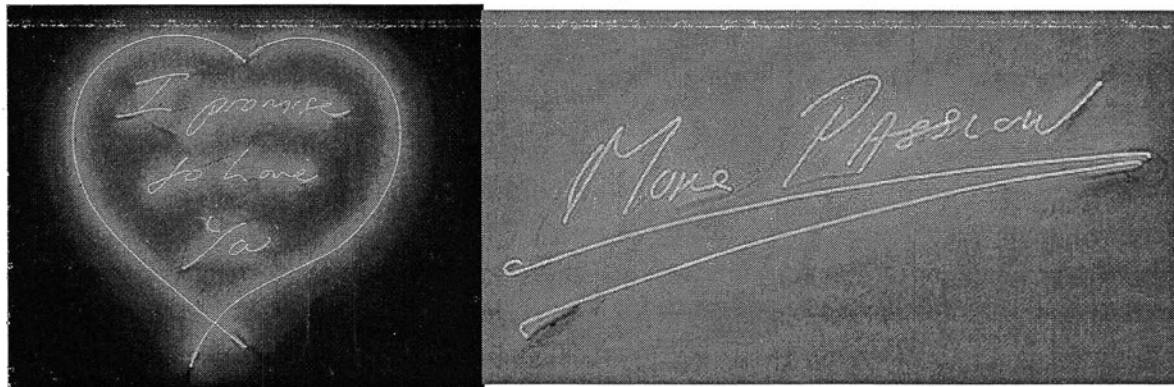
на тема: „Би го покажале ли вашиот кревет на јавноста?“, со што продолжува вниманието фокусирано на „My Bed“ и на Трејси Емин.

Емин не ја добива наградата и истата му е доделена за видеото на успешниот Стив Мекквин(Steve McQueen)²², роден 1969 година и исто така едуциран на Голдсмит Колеџот. „Победникот беше Стив Мекквин, но целиот печат беше со мојата фотографија, а не со неговата“, ќе биде реакцијата на Трејси.

Нејзиниот „My Bed“ го купува Чарлс Сачи во 2000 година за цена од 150.000 фунти

Како визуелен поет, многу од нејзините рачно напишани пораки ги презентира во неонска обработка.

Светлосната инсталација „I Promise to Love You“, во Нјујорската аукциска кука Сотеби во 2008 година е продадено за 220000 фунти, а „More Passion“ се наоѓа во резиденцијата на англискиот премиер Дејвид Камерон.



Слика 82, Трејси Емин, *I Promise to Love You*, 2007 Слика 83, Трејси Емин, *More Passion*, 2010

Преку нејзиниот сè повеќе јавен живот, Трејси пронаоѓа начин како да ги засени нејзините колеги, а нејзината цена да расте се повеќе и повеќе.

²² Стив Мекквин покрај видео уметноста е усвоен и како режисер, сценарист и продуцент, Добитник е на повеќе филмски награди како Оскар, Златен Глобус и др.

6. YBA, СИЛА КОЈА СИ ОДИ ЗАСЕКОГАШ

И покрај тоа што по „Sensation“ постоело чувството дека публиката сè уште ги поддржува YBA и дека не ги напушта, на крајот на 1990-тите години се конструира незавидна слика за ова уметничка група. Таа беше дефинирана од уметниците: браќата Чепмен, Трејси Емин, Дејмиан Херст, и Сара Лукас. Бо тоа време нив ги карактеризираат слични атрибути, како скандалите, пцостите и пијанењата. Се појавуваат такви на телевизија, одат од ресторан до ресторан во друштво со познати личности, кои ги возвишуваат и им делат лажни комплименти . Се фотографираат во студио во кое не влегле со недели. Интервјуирани, средени и облечени во дизајнерска облека, телефонот ќе засвони и тие мора да заминат –работата не може да чека. Патуваат по светот во луксузни хотели, каде што оставаат испразнети шишиња од алкохол.

Со време медиумите почнуваат да го поттикнуваат нивното оцрнување, а луѓето да се дистанцираат од нивните испади. Тогаш станува јасно убедувањето дека силата на YBA полека и засекогаш се губи.

Уметничкиот критичар Грегор Муир по тој повод ќе изјави: „Со целиот тој критицизам моќта на YBA почна да опаѓа. Иако беше очигледно дека конечно им доаѓа крајот, никој не очекуваше дека така сурово ќе бидат погребани“.²⁵

YBA, како што се средуваа и се стабилизира, се оддалечува еден од друг, така што нивниот поранешен групен менталитет почнува да се распаѓа. Оттргнувајќи се од групата, тие тргнуваат по патот на славните и богатите, така што на крајот од 1990-тите години атомот на YBA почнува да се распрснува. Секој тргнува во свој свет и продолжува сам.

Некои од групата продолжуваат заедно како пар, како на пример, Ферхарст и Лукас.

Демиан Херст, познат по неконтролираното пиење и разговорите за дрога, тогаш има неколку кризи, кои го опоменуваат дека пиењето и дрогата во таа доза се премногу за неговиот организам. Но, почнува да дава напори за да се смени, така што до крајот на декадата се откажува од пиењето, дрогата и пушењето и

таков останува до ден-денес. Тој ретко може да се види заедно со другите уметници и во друштво на Џеј Цоплинг. Неговиот социјален живот се движи во поблескавите кругови.

Дејмиан Херст, како уметник, колекционар и бизнисмен, станува еден од најбогатите уметници со богатство од 215 милиони фунти во 2010 година. Само од продажбата на неговото дело „For the Love of God“ („За божја љубов“) во 2008 година добива 198 милиони долари. Ова дело, настанато во 2007 година, е машки череп од XVIII век обложен со платина и дијаманти.

Успешно работат и добро продавани се делата и на Трејси Емин, Сара Лукас, Гери Хјум, браќата Чапмен и на другите групата.

Трејси Емин во летото 2014 година, за време на нејзиниот голем соло настап во Мајами, за летното издание на „The Miami Rail“ во 2014 година со наслов „Која е Трејси Емин денес“ ќе изјави: „Кога претходната година требаше да го инсталирам 'My Bed' за изложба во Франкфурт, пет години по последната негова инсталација, и кога почнав да ги отворам пластичните кеси со помошните материјали, изгледаше како некоја криминална сцена со доказите пред мене. Тогаш сфатив колку мојот живот е сменет од неговата прва концепција од 1998 година. Јас не пијам, не пушам, немам партнери кои пушат марихуана. Креветот од 1998 година е инкапсулирано време од мојот живот и додека го инсталирав делото, секој допрен предмет беше како да допирам дух од моето минато“.

Елтон Џон, Џорџ Мајкл, Орландо Блум и други медиумски личности се колекционери на нејзини дела. Нејзиното рачно изработено ќебе достигнува цена од 800.000 фунти на хуманитарна аукција организирана од Елтон Џон. Во 2014 година, „My Bed“ на аукција во аукциската куќа Christie во Лондон е продадено за 2,2 милиони фунти, за кое дело Чарлс Сачи претходно платил 150.000 фунти.

Сара Лукас, една од провокативните современи женски уметници, постигнува голема меѓународна репутација. Таа живее со својот партнер во поранешна резиденција на познатиот англиски пијанист и композитор Бенјамин Бритен (Benjamin Britten) во близина на Алдебург, Сафолк, на источниот брег на Англија. Таа ќе ја претставува Англија на Венециското биенале во 2015 година.

Нејзината прва јавна скулптура, „Perceval“ („Персевал“ - коњ во природна големина кој влече количка со две циновски тиквички), од 2006 година сместена во парк во Доха, Катар, е произведена во пет едигии и сите се продадени. Последната постигнала цена од 1 милион фунти.

Енгус Ферхарст работи во различни полиња на уметноста како видео, фотографии и сликање, но најпознат е по скулптурите на горила. Тој и Херст за цело време остануваат многу добри пријатели, соработувајќи на многу проекти, заедно со Сара Лукас, која е и долгогодишен партнер со Ферхарст. Тројцата имаат заедничка изложба во 2004 година во „Tate Modern“, која била наречена „In-A-Gadda-Da-Vida“, по името на познат музички албум од 1968 година.

На 29 март 2008 година се случува немил настан кој ќе ја депримира и повторно ќе ја собере групата YBA. Имено, на последниот ден од изложбата на Ферхарст одржана во галеријата „Sadie Coles“ во Лондон, тој си го одзема животот на 41-годишна возраст извршувајќи самоубиство со бесење во Шкотска. YBA повторно беа заедно, но овојпат за да се утешат еден со друг за претрпената загуба. Оддавајќи почест на својот пријател, уметниците ќе говорат за делото на Ферхарст, притоа изразувајќи ја својата болка и тага. Сара Лукас ќе изјави: „Ангус беше прекрасен човек. Забавен и љубезен. Многу сакан од сите негови пријатели. Многу сакан од мене“.

Гери Хјум со неговите слики во аукциската куќа „Sotheby“ достигнува цена од 250.000 фунти. Експертите од оваа куќа истакнуваат дека Хјум е најбараниот сликар во денешно време кој живее и работи во Англија, со долга редица купувачи кои чекаат за негово дело. Тој живее во Хокстон, северно од Лондон, со неговата сопруга Џорџи Хоптон (Georgie Hopton) исто така уметник и со неговиот син.

Сем Тејлор - Вуд сè повеќе работи со личности од јавниот живот. „The Crying Man“ („Расплакан маж“) од 2002 година е серија од видеа од глумци кои плачат во филмски сцени, како на пример: Пол Њуман, Робин Вилијамс, Џад Лоу и други. Во „National Portrait Gallery“ е прикажано еднотимовното видео „David“ од 2004 година на кое фудбалерот Дејвид Бекам спие во хотелска соба во Мадрид.

Во 2010 година го режира „Nowhere Boy“, филм посветен на Џон Ленон во неговата рана младост. Во брак е со многу помладиот глумец Арон Џонсон, кој го глуми Џон Ленон во нејзиниот филм. Има четири деца, по две од брак со Арон Џонсон и претходниот брак со Џеј Џоплинг. Таа се има изборено со неколку сериозни здравствени интервенции.

Браќата Чапмен се оженети и фамилијарни, а едниот од нив, Џејк, живее со непроменет стил на уметничка дејност. Џејк Чапмен е оженет со модел и живее во Филкинс, Оксфордшир, во реставирана куќа во викторијански стил. Динос Чапмен е оженет и живее во Спајталфилдс, Лондон. И тој и неговата сопруга работат во „The Arts Emergency Service“, британска добротворна организација којашто на тинејџерите со различно потекло на возраст од 16 до 19 години, им помага да продолжат со образованието.

Ања Галачио е професор по визуелна уметност на Универзитетот во Сан Диего, Калифорнија. Абиџејл Лејн во 2003 година почнува со работа во сопствена компанија за уметност и дизајн, „Showroom Dummies“.

Фиона Реј живее во Лондон. По нарачка на Tate Modern во 2002 година за ресторанот на галеријата таа го изработува триптихот „Shadowland“ во должина од 10 метри. Таа е професор по сликање во Кралската академија на уметности.

Анџела Булок, позната по користењето на светлосните ефекти во уметноста, како најактивна на изложбата „Freeze“ и на другите почетни изложувања, подоцна се дистанцира од групата YBA. Во една пригода таа изјавува дека целата сцена се раздвоила, бидејќи многу уметници се определиле само за финансискиот дел од уметноста. Таа живее и успешно работи во Берлин.

Петер Доинг и Крис Офили продолжуваат да изложуваат успешно, а живеат и имаат студио на Карибите.

И покрај целиот критицизам упатуван кон оваа група уметници, по извесен период откако стивнува прашината околу нив и работите доаѓаат на свое место, почнува да се јавува чувството на гордост поттикната од овие уметници и нивното дело. Како што одминуваат годините, гордоста кон YBA сè повеќе и повеќе се зацврстува и таква останува до ден-денес.

Една позната реплика на Грегор Муир на таа тема е: „Без разлика од каде ќе дува ветерот, јас се прашувам дали истиот дух некогаш би поминал пак низ градот“.²³

Во меѓувреме Лондон станува цивилизиран. Во 1999 година е изграден „London Eye“ на брегот на Темза, потоа во мај 2000 година се отвора „Tate Modern“, катедрала за висока уметност која станува четврта најпосетена атракција во Лондон. Како што згаснуваат динамиката и улогата на УВА, така „Tate Modern“ ја презема улогата да ја зачува репутацијата на градот како центар на уметноста во светот. За релативно кратко време британската публика влегува во кругот на современата уметност.

Лондон денес се смета за центар на уметничкиот свет. Во него се одржува „Frieze Art Fair“ од 2003 година со огромна посетеност од целиот свет, но најважно од се е тоа што постои пазар на уметнички дела во галериите и во аукциските куќи во обем каков што се нема видено во друг град. Навраќајќи се назад никој не можел да ја претпостави ваквата трансформација на Лондон. Полека, но сигурно улогата на УВА испливува на површина и сè повеќе добива на важност.

На 24 мај 2004 година избил пожар во магацините на Montmart, компанија специјализирана за чување на уметнички дела, при што биле уништени 38 простории. Многу од складираните дела биле на Чарлс Сачи, така што тој изгубил повеќе од 100 дела.

За разлика од него, Херст изгубил 16 дела, вклучувајќи ги „Spin“ и „Butterfly Paintings“, Крис Офили изгубил две дела - „Captain Shit and the Legend of the Black Stars“ (1988) и „Afrobluff“ (1996), Мајкл Крег - Мартин, Ферхарст, Лукас, Фиона Реј и Гевин Турк исто така изгубиле свои дела. Во пожарот е уништен шаторот на Трејси Емин и „Hell“ на браќата Чепмен, кои разочарани од загубата, изјавуваат дека повторно ќе го направат делото, но овојпат уште поамбициозно во обем и во детали. Резултатот е „Fucking Hell“ во 2008 година. Загубата на овие дела претставува национална трагедија.

²³ Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art by Muir, Gregor, Лондон, (2009), страна 239

6.1 ПОЗИТИВНИ КРИТИКИ ЗА УВА

Норман Росентал²⁴: „Лондон не бил центар на уметноста како Париз, Њујорк или Дизелдорф, меѓутоа импресионистите во Франција исто така се наметнуваат на огорчената публика. Делото „The Luncheon on the Grass“ („Појадок во природа“) на Едуар Мане (Edouard Manet) е дочекано на нож. Истото се случува и со оваа генерација и со нивните дела, кои се неочекувани и непосакувани. Денес ние сите ги сакаме импресионистите, навикнати на стилот и се чувствуваме смирено кога ги гледаме делата, но главната цел на новата уметност е да ја нарушува таа смиреност.

Оваа млада генерација има радикално гледање на реализмот и на реалниот живот и истото го комбинира со уметничкото знаење и познавања на современите уметнички движења. Тие нудат приказ на современите проблеми и збиднувања гледани од перспектива и агол на младите. Најдобри слики се оние кои се повикуваат истовремено и на реалноста и на сензацијата. За нив сликањето не е мртво - дали тоа е фигуративно, декоративно или чиста апстракција - Крвта мора да продолжи да тече (The blood must continue to flow)“.

Со ова Росентал потврдува дека уметноста е идеја, порака или визија која треба да се осмисли, да се произведе, да се прикаже и да се пренесе. Уметникот не треба да води сметка дали прикажаното е во рамките на некоја естетика и дека тоа е нешто што ќе го сака и ќе го очекува набљудувачот. Набљудувачот пак се чувствува непријатно ако биде изненаден со некои несекојдневни и неочекувани комбинации на презентирање. Новата уметност предизвикува чувство на изненадување и непријатност токму затоа што носи нешто ново и непознато. Но, и целта на современата уметност е да предизвикува непријатност, да ги

²⁴ Норман Росентал, организатор на изложби во Лондонската Royal Academy, *SENSATION Young British Artists from the Saatchi Collection*, London, 1997, Norman Rosenthal: *The blood must continue to flow* страна 8

поместува границите освојувајќи нови области, кои со време се усвојуваат и стануваат општоприфатливи вредности.

Уметничките дела кои ја прикажуваат реалноста најмногу делуваат на современиот човек, будејќи силни емоции. Оваа генерација уметници, гледано од своја перспектива, на многу храбар и јасен начин ја прикажува реалноста и јасно ги отсликува проблемите на современиот свет. Тие ги преиспитуваат сите аспекти на животот како забава, љубов, досада, насилство, медицина, наука, живот, смрт и ги претставуваат на брз и едноставен начин со помош на невообичаени и евтини материјали.

Меѓу попознатите критичари чие перо со својата острина со години наназад ги следи уметниците на YBA генерацијата, величејќи ги кога се извонредни, критикувајќи ги кога нивните идеи не допираат на правиот начин до пошироката публика се: Ричард Корк (Richard Cork) уметнички критичар во „Тајмс“, секогаш верен заштитник на YBA; Луиза Бак (Louisa Buck), уметнички писател; Сара Кент (Sarah Kent), уметнички издавач на „Time Out“.

Директорот на галеријата Тејт, Николас Серота (Nicholas Serota), исто така ги поддржува и повеќето од нив ги предлага за номинирање за Тарнерова награда и вклучува многу нивни дела во колекцијата на галеријата Tate Modern.

Морин Пејли (Maureen Paley), сопственичка на „Interim Art Gallery“, која често ги изложувала делата на YBA, изјавува: „Работите кои излегуваа од генерацијата YBA беа смелост, верување дека можеш да направиш сè што сакаш“.

Ивона Блезвик (Iwona Blazwick), директор на Whitechapel Art Gallery, во 2009 година ќе изјави: „Моментот на YBA дефинитивно е мртов, но секој што мисли дека тие го достигнаа својот лимит е во грешка. Тие почнаа нешто што продолжи да расте до ден-денес. Тоа не е завршено“.

6.2 НЕГАТИВНИ КРИТИКИ ЗА УВА

Во 1999 година историчарот на уметност Џулијан Сталабрас (Julian Stallabrass) на свој начин ја објаснува новата британска уметност во својата книга „High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art“ („Малата висока уметност: Rastot I Padot na Mladata Britanska Umetnost“). Самиот наслов кажува дека тоа е форма на уметност лишена од позначајна содржина, некорисен производ со ограничен рок на траење и дека таа се афирмира поврзувајќи се со добро платени намесници во институциите, државни грантови уште во времето на Маргарет Тачер²⁵. После публикацијата на книгата доаѓа до незаборавна расправија меѓу Сталабрас и младиот критичар Џеј Џеј Чарлсворт (J.J.Charlesworth), препукувајќи се преку писма во списанието „Art Monthly“.

Во средните 1990-ти години Британскиот совет потпомага голем број групни изложби на УВА во Копенхаген, Баден Баден, Хјустон, Мелбурн, Минеаполис, Париз, Рим, Сиднеј, Токио, Венеција и Волфсбург. Но тоа не значи дека го креираат интегритетот на УВА. Во разговор со Карл Фридман во неговата галерија тој ги побива тврдењата на Џулијан Сталабрас како нелогични и неосновани. Тој истакна дека во која било земја, владата би поддржувала и би помагала се што ќе се покаже успешно, како што беше случајот со УВА.

Покрај Сталабрас, се јавуваат движења кои почнуваат да го напаѓаат феноменот УВА. Таква е уметничката група BANK со поставување серија успешни изложби. Потоа Мартин Малони (Martin Maloney), уметник и куратор кој извесно време работи како советник на Сачи. Тој како предвремен ловец на трендови е унапреден во портпарол на новото движење во британската уметност, „New Neurotic Realism – NNR“ („Нов Неуротичен Реализам“). NNR се фокусира на млади дипломирани уметници кои треба да се ребрендираат, а за да се пробијат им треба, секако, познатиот Сачи. Тој, пак, ја гледа промоцијата на неговиот нов

²⁵ Julian Stallabrass: *HIGH ART LITE: The rise and fall of Young British art*, Лондон, (1999), страна 54

продукт преку организирани изложби под негова закрила и зад името NNR, чии уметници се дистанцирани од лошите пороци коишто се заштитен знак на YBA.

Сакајќи да се презентира тренд кој не постои, овие напори не вродуваат со плод и сето тоа завршува неславно. Меѓутоа, целта делумно е постигната - вниманието за момент е насочено во друг правец, со што публиката полека почнува да се оддалечува од YBA.

Уметничкиот новинар и писател Мејџу Колингс, кој дава позитивни критики за работата на Херст, подоцна ќе изјави: „Тој е груб и вулгарен. Тој прави уметност за луѓе од средната класа кои не знаат ништо за уметноста, но сакаат да 'лаат' на маса за неа.“

Во 1999 година Били Чајлдиш, некогашен партнер на Трејси Емин заедно со Чарлс Томсон, ја формираат уметничката група Stuckists, која го поддржува фигуративното сликарство и е јавно против YBA агендата и концептуализмот како правец во уметноста. Групата ја сочинуваат 13 англиски уметници, но до 2012 година таа се зголемува на 233 групи раширени во 52 земји. Оваа група издава неколку манифести, организира изложби на фигуративно сликарство и секоја година протестира пред „Tate Britain“ противејќи се на доделувањето на Тарнеровата награда.

6.3 КРИТИЧНОТО ВОСПРИЕМАЊЕ НА УВА

Каква уметност произлегува од оваа група уметници? Тоа може да се опише како неоконцептуализам. И она што ги прави посебни овие уметници е нивната способност да ги искористат секојдневните објекти и да постигнат голем ефект. Преку нивната употреба на префабрикувани објекти и монтирање на објектите тие пронаоѓаат нов лик во нив.

Тие се способни да го дотеруваат секојдневието како работа на уметноста – форма на алхемија на улично ниво, каде што просечното се трансформира во необично, извонредно или поточно, таинствено. Ова, недвосмислено, е феноменот во најновата историја на уметноста, но УВА го постигнуваат тоа искористувајќи најневеројатни материјали, како на пример, пржени јајца и кебап, крв, мртви муви и пепелник со отпушоци. Тие целат кон неоспорната чистота на материјалите и ги оставаат објектите такви какви што се, неизменети од уметничка рака.

Тие претставуваат уметност на идеи со висок визуелен допир. Тоа ја зголемува вербата во јачината на уметноста да ги претстави идеите преку физички предмети. И покрај тоа што уметничката продукција на оваа група уметници не може да се дефинира како нов продукт или ново уметничко движење, тие создаваат дела кои имаат што да кажат и тоа на нов начин, изразено и поврзано во времето во кое се твори.

Влијанието од старото не е само „колаж“. Наум Габо (Naum Gabo), пионер на кинетската уметност, го креира просторот под столица. Истото го прави и Рејчел Вајтред (Rachel Whiteread) . Џеф Кунс (Jeff Koons) сместува објекти во витрина, кои се јавуваат и кај Дејмиан Херст. Но, и во двата случаи делата се потполно различни.

Гери Хјум, Иан Дејвенпорт и Фиона Реј работат со перфектен пристап на сликање. Нивната работа можеби изгледа минималистичка, модернистичка или

пак, апстрактен експресионизам, но начинот, во суштина, е поп. Реј прави слики - колажи на сегменти позајмени од класичните слики, давајќи им нов лик и содржина. Нејзините полиња на колажи, формата и бојата му даваат апстрактно експресионистички лик на нејзиното дело, но тоа е со оригинална автентичност. Таа слика рамни, обоени форми, линии и кругови многу блиски со апстракцијата од 1960-тите години, но им додава експресивен изглед со нејзините додатоци користејќи ги боите и разни декорации и дезени.

Хјум прави драматични промени во сликањето. Тој постојано игра меѓу фигуративното и апстрактното, сликајќи со едноставна палета на сјајни бои. Пет години слика врати, „door painting“, кои се модернистички слики и минималистички објекти. Додека работи во Лос Анџелес го менува стилот и пристапува на популарни слики и предмети од секојдневието и им дава фигуративен - апстрактен микс (притоа користејќи декоративни бои, форми и сјајни површини).

Иан Дејвенпорт слика без четка, со слободно паѓање и истурање на бојата, со максимално физичко присуство и навидум минимална работа на уметникот. Сликите така изгледаат модерно и едноставно.

Крис Офили ги истражува декорацијата и апстракцијата. Не е едноставно да се комбинираат апстракцијата и декорацијата. Офили користи точки, ламирани светки, топчести капки од боја, прекумерни шари, колажи од фолк арт и други избрани елементи. Тој работи во декоративна апстракција, невидена во ваква форма.

Ричард Патерсон прави неколку слики во една. Фигурацијата така станува апстрактна. Тој главно работи позадина со аерограф и хиперреалистични детали. Сликите се со филмски стил и обемна нарација.

Мајкл Ленди го покажува својот талент во тоа обични објекти да претвора во скулптури. Така, на пример, земајќи ги гајбите за леб од улица тој ги сместува во галерија како уметнички дела - во изложбата „Market“. Исто така, од рачна количка со цвеќе креира апстрактна фигура. Неговите скулптури го живеат животот преку објектите и материјалите од кои се составени. Материјалноста на Ленди е многу различна од почетната материјалност на Вајтред. Нејзините

материјали го истакнуваат дигнитетот на минатото наспроти суровоста на современиот свет. Едноставни и префинети, нејзините скулптури се елегантни во изработката и во формата. Подоцна, изливајќи негативен простор од објектот, таа почнува да ги ослободува објектите од тагата и запуштеноста.

Англиската скулптура се сменува со Галачио и Лукас. Галачио прави тепих од свежи рози во Институтот на современа уметност, заменувајќи ја скулптурата од цигли на Андре, доста исмејувана и контроверзна во тоа време. Таа ја прифаќа идејата на Ленди за користење на објектите како алатка во креативноста на уметникот, нешто слично како кај Ворхол и Кунс. Лукас претставува нова сензибилност со суров глас.

Херст го редуцира сликањето до неговите базични елементи, елиминирајќи ја мистеријата на апстрактноста - обоени кругови на бела позадина. Неговата уметност е директна, но никогаш празна. Инспириран од Кунстовата кошаркарска топка што плива во витрина со вода, и тој прави колекција на дела во витрини. Медицинските шкафови и полиците со подредени риби се како „spot paintings“, како подредени бои, облик и форма. Работите се толку едноставно подредени со повторување, како народна песна. Прави паралела со клаустрофобичниот хорор на Бејкон, со модерниот канцелариски простор, витрините со животни итн.

Повеќе цинични набљудувачи, несогледувајќи ја пораката на новата уметност, ќе оценат дека работата на УВА е „skip art“ – буквално шкарт уметност, компонирана од ѓубре и отпад. А уметниците, тежнеејќи кон нивната концептуална цел, посегаат по предметите што ги опкружуваат и притоа ги модифицираат или ги репозиционираат.

Овие уметници повлекуваат нова форма на уметничка критика. Да се биде во можност да се анализира работата на уметник кој е под влијание на рок и на поп-музиката, а не од ренесансата, е вистински тест и за најискусните критичари и историчари на уметноста.

Едно уметничко дело може да се гледа како такво само ако му се пристапи со знаење дека границите на висока и ниска култура се поништени, срушени - услов кој долго време претходи и го промовира поп-уметноста. Делата гледани од

правилото на историјата на уметноста може да бидат поедноставени, плагијати или реформирани. Уметноста сама по себе е медиум, палета од која уметниците можат да црпат инспирации и да одберат по нивна волја. Уметничкиот каталог од иконските слики кои нашироко се репродуцираат и се распространуваат наеднаш станува ироничен.

Новата уметност почна да го засенува сликањето, доведувајќи до замирање на многу сликари – нивниот начин на изразување во тоа време делува кич. Кој било објект од секојдневниот живот може да се лансира високо и да стане икона во уметничкиот свет, како на пример, супите на Ворхол или воздушните детски играчки, кои Кунс ги изработува во излиен челик. 1990-тите години ќе продуцираат дела кои ќе бидат помеѓу елитизам и кич. Како што вели господин Муир, ова е свет во кој Адам и Ева се ослободуваат од нивните класични пози и одат на забава со маици и фармерки.

Покрај сите теориски поставки, се јавува потреба да се погледне надвор од патот на историјата на уметноста. Никој не се осврнува и не води сметка за минатото и за традицијата во уметноста како што се форма, боја и слично. Наместо тоа, секој трага по нешто ново, некоја концептуална идеја, ненадејна стрела на гениј. Дишан и Ворхол се на цена, а Матис и Пикасо не.

Уметничката критика во почетокот на 1990-тите години е со нејасен и непристапен стил на пишување. На тоа се спротивставуваат навала од млади писатели-аналитичари, кои преземаат сè за да го објаснат значењето на новонастанатото уметничко дело.

Овие млади критичари учат и се инспирирани од американските критичари како Хилтон Алс (Hilton Als), Џек Банковски (Jack Bankowsky), Дејв Хикс (Dave Hicke) и други. Еден од повидните англиски критичари е Стјуарт Морган (Stewart Morgan), главен критичар во списанието „Frieze“, а исто така и советник на неговите млади издавачи. Морган бил најдобар критичар од младата генерација. Тој прв го интервјуира Херст, Неговите есеи биле издадени во „What the Butler Saw“ (Што виде батлерот) во 1996 година. Многу јасен и прифатлив во размислувањето, исто така и во пишувањето, со способност да ги уочи главните

поенти на секое дело. Негови познати есеи се оние за Луиз Буржоа (Louise Bourgeois), Крис Офили, Рејчел Вајтред и многу други.

При мојата посета на Лондон го имав задоволството да разговарам со некои од претставниците на оваа славна генерација. Во разговорот со Карл Фридман во неговата галерија, во јуни 2014 година тој се присети на деновите кога тој заедно со Младите Англиски Уметници се бореле посаденото во тогашната неплодна почва да вроди со плод. Ги објаснуваше деноноќните несебични напори и ангажирања околу организирањето изложби, потоа за духот кој го поседувале скоро сите во тоа опкружување и за силата која ги држела и ги придвижувала. На прашањето: „Дали може да се очекува уште едно движење слично на УВА наскоро?“, тој напоменува дека секое време носи свои новитети, трендови и движења соодветни на социјалните и на политичките збиднувања во околината. Во неколку наврати се поттикнувало да се оживее и да се повтори тоа што биле УВА во 1990-тите години, но сега засега немало резултати. Подолго време се очекува движење поттикнато од дигиталниот бум, социјалните промени и потреби на денешницата. Фридман се уште цврсто стои зад Трејси Емин и Дамиен Херст, доделувајќи им најголем простор за изложување на своите штандови на Freze Art Fair, воедно презентирајќи секогаш и нови таленти.

Благодарение на поддршката што им ја даваат овие значајни галеристи и гуруа на новите современи идеи и уметници, возможно е една групација да понесе нов бран на иновации.

ЗАКЛУЧОК

Генерацијата на Младите Британски Уметници уште од почетокот на нивното актување кон крајот на 80-тите од минатиот век, беа лошите момчиња и девојчиња, кои самоуверено провоцираа и парадираа пред влијателните колекционери и авторитети на Лондонскиот уметнички естаблишмент.

Додека бизнисите потклекнуваа под тежината на рецесијата, YBA ја извртеа ситуацијата во нивна корист промовирајќи се себеси во време, без надеж за современата уметност.

Преку серија на групни изложби во напуштените објекти од Пристанишната зона и Северен Лондон средувајќи ги самите во изложни места, организираат серија на уметнички егзибиции одбележани како почетната Фреезе, Модерна медицина, Гамблер и други. Овие самопрезентирани настапи моторирани од незапирливиот Дамиен Хирст, се истакнуваат со исклучителни шок тактики, заработувајќи огромно медиумско внимание, во почетокот на девесетите години од минатиот век.

Почетокот на нивното творење е под закрила на уметничкиот колекционер Чарлс Сачи и на настапот во 1992 година тие се именувани како „*Young British Artists*”, а кратенката YBA за прв пат се спомнува во 1996 година во месечната публикација за уметност „*Art Monthly*”.

Нивните уметнички, генијални дела ја оживееа британската уметничка сцена, насочувајќи ја кон повеќе артист-кураторски водечки егзибиции и артисти инволвирајќи се и прифаќајќи го нивниот комерцијален аспект од работењето, со радост бивајќи вклучени и обликувајќи ја не само андерграунд сцената во Лондон, туку и модо поп сцената, позната и како комерцијала до ден денес.

Сржта на артистите поврзани со движењето на Младите Британски Артисти, започнува од Голдсмит Колеџот во Лондон, каде се смета дека тогашниот тотор Мајкл Крег Мартин во тоа време, го поттикнувал различниот начин на размислување и творење кај младите артисти, неговите студенти.

Токму овој цврсто создаден бренд на Младите Британски Артисти, односно уметници, претставува еден вид на силен бренд и маркетинг алатка, одбележувајќи и запечатувајќи огромна линија и диверзитет помеѓу артистите

кои се вклучени во ова движење, кое значително го зголемува спектарот на движењето на Младите Британски Уметници до ден денес.

Денес, голем број од артистите како Демиен Хирст и Трејси Емин, се вклучени во уметничката сцена и естаблишмент, против кој всушност првин се бунтуваа пред да започнат со нивните уникатни уметнички творби и дела - ајкулата во формалин или ненаместениот кревет.

Иако израснаа и созреаа во различни артисти, Младите Британски Уметници, ги поврзува една интересна карактеристика, а тоа е нагонот да се сподели неопходноста за уметност и уметничко творење во осумдесетите и деведесетите од минатиот век.

Останати артисти кои денес сеуште функционираат во името на ова движење се добро познатите Марк Квин, Сара Лукас, Сем Тејлор Вуд, Рејчел Вајтерхед и Џејк и Дино Чапман.

Норман Розентал ќе изјави: „Никој не може да им го одземе местото што УВА си го обезбедија во историјата на англиската и на светската современа уметност, како што тоа беше со прерафаелистите, ворцистите, пост-импресионистите од „Camden Town Group“ или уметниците со новата скулптура во 1960-тите и 1970-тите години“.²⁶

Ова го поткрепуваат многуте јавни вреднувања и награди, презентирања на земјата, титули и признанија.

До ден денес, постојат дури накај седум добитници и 19 предложени за Тарнеровата награда се од редовите на УВА.

Добитници на Тарнерова награда се: Рејчел Вајтред (1993), Дејмиан Херст (1995), Даглас Гордон (1996), Гириан Веаринг (1997), Крис Офили (1998), Стив Мекквин (1999), Марк Валингер (2007).

Предложени за Тарнерова награда се: Иан Дејвенпорт, Фиона Реј, Рејчел Вајтред (1991), Дејмиан Херст (1992), Марк Валингер (1995), Гери Хјум, Сајмон Патерсон (1996), Анџела Булок (1997), Сем Тејлор - Вуд, Тасита Дин (1998), Трејси

²⁶ „Sensation” – *The Blood Must Continue to Flow* by Norman Roseñthal, Лондон, 1998, страна 8

Емин, Стивен Пипин, Џејн и Лиуз Вилсон (1999), Фиона Банер, Лиам Гилик (2002), Ања Галачио, Џејк и Динос Чапмен (2003). Сара Лукас во неколку наврати ја одбива номинацијата за Тарнерова и за други слични награди.

Од 1990 до 2009 година учесници на Венециското биенале од редовите на УВА се: 1990 - Фиона Реј, 1993 - Хенри Бонд, Анџела Булок, Мет Колишо, Дејмиан Херст, Сајмон Патерсон, Стивен Пипин и Рејчел Вајтред, 1995 - „General Release: Young British Artists“ со дела од: Фиона Банер, Динос Чепмен, Џејк Чепмен, Адам Чоцко, Серит Вин Еванс, Тасита Дин, Сем Тејлор - Вуд, Џејн и Лиуз Вилсон, Гери Хјум, Даглас Гордан.

Самостојно презентирање на Англија на Венециското биенале имале: 1997 - Рејчел Вајтред, 1999 - Гери Хјум, 2001 - Марк Валингер, 2007 - Крис Офили, 2007 - Трејси Емин, 2009 - Стив Мекквин. Во 2009 година Лиам Гилик ја претставува Германија во Венеција.

Многу од овие уметници се избрани за доживотни академици на Кралската академија на уметности и додаденото „RA“ на нивното име кажува дека тие се „Royal Academics“ (кралски академици). Тоа се уметниците: Гери Хјум од 24 мај 2001 година, Фиона Реј од 28 мај 2002 година, Трејси Емин од 27 март 2007 година, Џени Севил од јули 2007 година, Гиλιан Веаринг од 11 декември 2007 година, Мајкл Ленди од 29 мај 2008 година, Тасита Дин од 9 декември 2008 година.

Почесни доктори на науки се: Гиλιан Веаринг од University for the Creative Arts во 2004 година, Хенри Бонд од University of Gloucestershire во 2007 година, Трејси Емин од Кралскиот уметнички колеџ во Лондон и од London Metropolitan University во 2007 година, Фиона Банер од Kingston University London во 2010 година.

За заслуги од областа на уметноста во Бакингемската палата, Сем Тејлор - Вуд, Гиλιан Веаринг и Трејси Емин се наградени од англиската кралица Елизабета II со Орден на англиското царство.

И покрај многуте медиумски френзии и контроверзи околу оваа генерација, движењето на Младите Британски Уметници сепак, беше доволно моќно за да може да го смени лицето на контемпорарната уметничка практика.

Сепак, нивниот диверзитет на стил може значително да се каже дека допринесува за нивното трајно значење, дури иако нивната добро публикувани социјални конекции ја зајакнаа нивната кохерентност како група.

И покрај тоа што шокот и стравопочитта, некогаш се одликуваат како единствена реакција, овие артисти може со сигурност да се заклучи дека исклучително командаат и ја контролираат нашата восхит кон нивната гола искреност, прикажувајќи ја реалноста која не опкружува, во сурова и буквално разголена форма.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

Владимир Величковски, "Уметнички критики"(1999-2004), Скопје, 2006.

Владимир Величковски, "Уметнички критики и есеи" (1981-2005), Скопје, 2006.

Владимир Величковски "Уметнички критики и есеи", Книга 4, Скопје, 2006.

Matthew Collings: BLIMEY! From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Demian Hirst , Лондон, 1997

Matthew Collings: This is Modern Art , Лондон, 1997

Jeremy Cooper: GROWING UP: The Young British Artists at 50 , Лондон, 2012

Jullian Stallbrass: HIGH ART LITE: The Rise and Fall of Young British Art , Лондон , 1999

Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection, Norman Rosenthal, Brooks Adams, Royal Academy of Arts (Great Britain) and Saatchi Collection , Лондон , април 1998

Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art, Gregor Muir , Лондон, 2009

New art in the 60s and 70s redefining reality , Лондон , 2001

50 Contemporary Artists You Should Know, Christiane Weidemann and Brad Finger , Лондон , 1 мај 2011

Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings (Second Edition, Revised and Expanded...) by Kristine Stiles and Peter Selz , Лондон, 25 септем 2012

Demian Hirst by Ann Gallagher , Лондон , 1 октомври 2012

Demian Hirst: ABC by Demian Hirst , Лондон, 15 октомври 2013

Sarah Lucas by Matthew Collings, Лондон, 1 мај 2003

Sarah Lucas: Au Naturel (AFTER ALL) by Amna Malik, Лондон, 9 октомври, 2009

RW: Rachel Whitread (Modern Artists) by Charlotte Mullins, Лондон, 2 јуни 2004

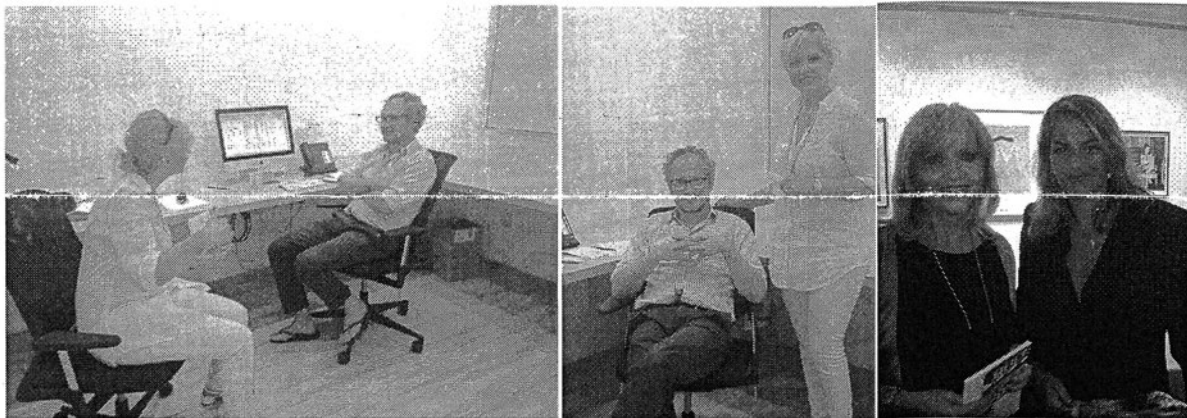
Tracey Emin: My Life in a Column by Tracey Emin , Лондон, 6 септември 2011

Tracey Emin: Love Is What You Want by Michael Corris, Jennifer Doyle, Cliff Lauson and Tracey Emin , Лондон,31 август 2011

Tracey Emin: Works 1963-2006 by Tracey Emin, Carl Freedman and Honey Luard , Лондон,31 октомври 2006

Gary Hume by Andrea Rose and Adrian Searle, Лондон, 1 јануари 1999

Направени контакти во Лондон, за потребите на изработката на магистерскиот труд:



Со Карл Фридман –куратор, уметнички аналитичар, галерист

Со Трејси Емин,УВА

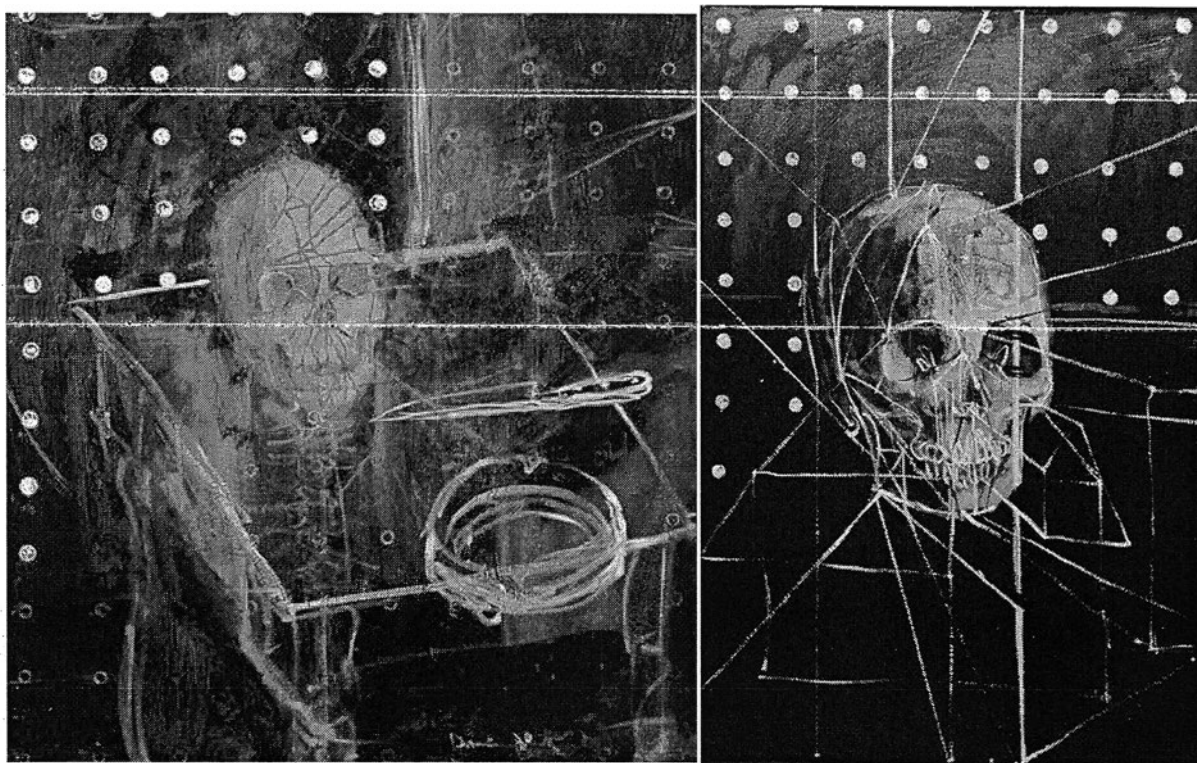


Од изложбата на Сара Лукас, УВА

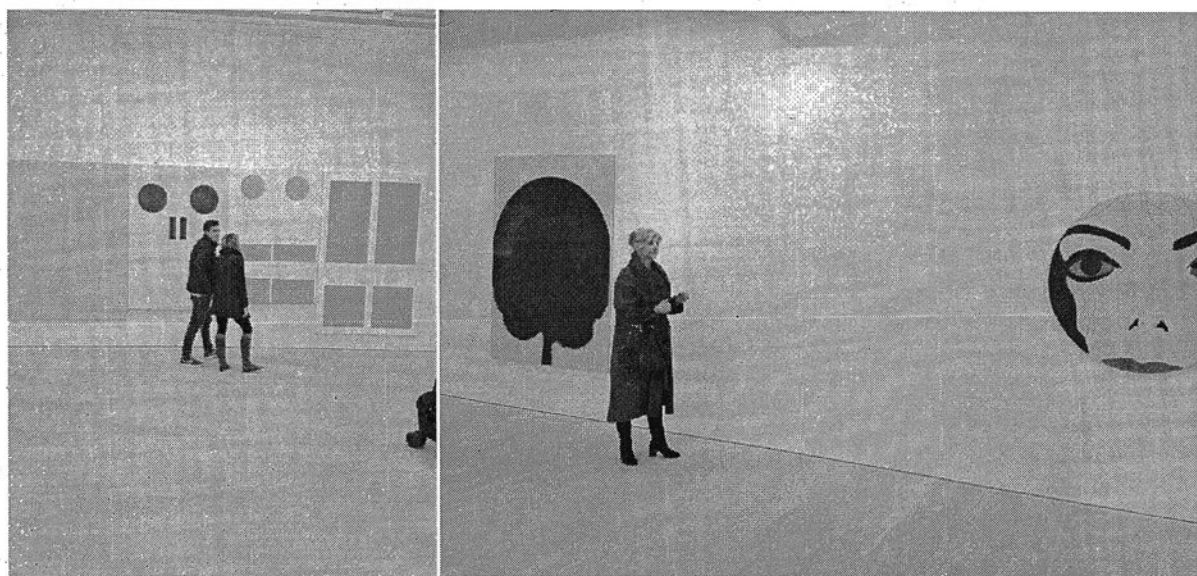


Во „White cube” - галеријата

Од изложбата на браќата Чепмен, УВА



Од изложбата на Дејмиан Херст, УВА



Од изложбата на Гери Хјум, УВА