

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

мр Златко М. Цветковић

**Непотрепштине –
Реконтекстуализација у уметности текстила**

Докторски уметнички пројекат

Ментор: др Оливера С. Нинчић, редовни професор

Београд, септембар 2021.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Zlatko M. Cvetkovic

**The unnecessaries –
A Recontextualization in the Art of Textiles**

Doctoral Art Project

Mentor: Olivera S. Nincic, Ph.D. Full Professor

Belgrade, September 2021.

Садржај

1. Садржај	1
2. Апстракт	3
3. Увод	5
4. Рехабилитација текстила	10
5. Промена контекста уметности	13
5.1. Предмет – Контекст	15
5.2. Рани примери измене контекста	16
5.3. Контекст и функција уметности	20
5.4. Отворено дело	23
5.5. Фрагмент – површина – колаж	25
5.6. Фрагмент – предмет – асамблаж	27
6. Афирмација контекста	31
6.1. Доминантни принципи контекстуалности	32
6.1.1. Апропријација	33
6.1.2. Деестетизација	35
6.1.3. Понављање (репетиција)	37
7. Реконтекстуализација	39
8. Реконтекстуализација у уметности текстила	42
8.1. Реконтекстуализација текстилних принципа и карактеристика	43
8.1.1. Структура	43
8.1.2. Драпирање	44
8.2. Реконтекстуализација текстилних техника и технологија	46
8.3. Реконтекстуализација материјала	49
8.3.1. Нит – влакно	49
8.3.2. Површина	52
8.3.3. Објекти	60
8.3.3.1. Одећа и друге текстилне ствари	65
8.3.3.2. Остали предмети	78
8.4. Дејство реконтекстуализација	84

9. Уметност међу предметима – непотрепштине међу предметима	86
10. Предмети – непотрепштине	89
11. Реконтекстуализације непотрепштина код нас - три случаја	97
12. Истраживање	104
12.1. Случај „џепни сат”	106
13. Анализа реализованих радова	110
14. Резиме	131
15. Библиографија	134
16. Вебографија	137
16.1. Музеји, галерије, институти и фондације	137
16.2. Интернет странице уметника	137
16.3. Ауторски чланци	138
16.4. Чланци	139
16.5. Остало	139
17. Прилози	140
18. Биографија	145

2. Апстракт

Докторски уметнички пројекат „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила” се бави укључивањем обичних предмета, у власништву аутора, као грађе за савремену уметничку продукцију у медију текстила. Истраживање представља дефинисање и детекцију специфичне групе ствари из личног окружења, које једном речју називам непотрепштине, као потентног уметничког материјала за развијање нових наратива на бази личног искуства. Процес трансформације свакодневних артефаката из сфере приватног спроводи се реконтекстуализацијом у уметничку, контекстну, креацију која је у домену јавног.

Непотрепштине су ситнице - ствари из нашег дома које немају утилитарност и чувамо их из различитих разлога, најчешће сентименталних. То су опредмећени мемоари, иницијатори и окидачи генерисања наших сећања, симболи личног искуства и персоналности. Као такви, у контексту уметности, постају део колективног памћења и идентитета. Сентимент којим одишу ове цицабице нам омогућава да оваква грађа добро кореспондира са емоционалним и концептуалним дискурсом.

Историјско-теоријски оквир за пројекат је успостављен елаборацијом значаја контекста, посебно реконтекстуализације, у локалном и глобалном систему уметности. Анализирани су и значајни модалитети контекстуализације: апропријација, деестетизација и понављање. Апострофирана су три главна облика овог процеса која су значајна за уметност текстила, реконтекстуализација текстилних карактеристика, техника-технологија и материјала.

Кроз релевантну литературу и личну опсервацију се успоставља однос уметности и предмета, као и предмета и непотрепштина.

Завршна поглавља посвећена су анализи реализованих радова у оквиру пројекта и дефинисању закључака.

Кључне речи: непотрепштине, предмети, сентимент, реконтекстуализација, контекст, уметност текстила, савремена уметност

Abstract

Doctoral art project „The Unnecessaries – A Recontextualization in the Art of Textiles” deals with the inclusion of basic objects, owned by the author, as materials for contemporary art products in the textile media. Research is the definition and detection of a specific group of things from the personal environment, which in one word I call the Unnecessaries, as powerful artistic material for developing new narratives based on personal experience. The process of transformation of everyday artifacts from the sphere of the private is carried out by recontextualization into an artistic, contextual, creation that is in the public domain.

The Unnecessaries are small things from our home that have no utilitarianism and we keep them for various reasons, mostly sentimental. These are materialized memoirs, initiators, and triggers that generate our memories, symbols of personal experience and personality. As such, in the context of art, they become part of the collective memory and identity. The sentiment of referring to them as „dzidzabidze” allows us to make this kind of material correspond well with emotional and conceptual discourse.

The historical and theoretical framework for this project was established by elaborating the significance of the context, and especially recontextualization, in the local and global art system. Significant modalities of recontextualization were also analyzed: appropriation, deaestheticization and repetition. Three main forms of this process are emphasized which are important for the art of textiles, recontextualization of textile characteristics, techniques and technologies, and materials.

Through relevant literature and personal observation, we establish the relationship between art and objects, as well as objects and necessities.

The final chapters deal with the analysis of the realized works within the project scope and presentation of conclusions.

Keywords: unnecessaries, objects, sentiment, recontextualization, context, textile art, contemporary art

*Уметничка и културна дела су жива искуства, а не апстрактне доктрине. Она су сензуална, деликатна, јединствено индивидуална. Зар их апстрактне теме не уништавају?*¹

3. Увод

Докторски уметнички пројекат „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила” се бави употребом свакодневних предмета и материјала као грађе за савремену уметничку продукцију текстила, поступком реконтекстуализације. Постављени задатак је детекција и маркирање предмета из личног окружења, у настојању да се из свакодневног контекста преведу у контекст уметности, кроз уметничку продукцију. Грађу за уметничко изражавање и истраживање у оквиру пројекта, чине ситнице које за нас имају личну вредност, чувамо их из нама битних разлога и тешко их се одричемо. Поред примарног задатка, фокус је на истраживању улоге реконтекстуализације као доминантног принципа у афирмацији уметности текстила. Овим поступком се служимо како би одабране предмете транспоновали из свакодневног у свет уметности. На овај начин, истражујем историјско-теоријски оквир за контекстуалне уметничке праксе, како бих позиционирао лично стваралаштво у односу на глобални и локални систем уметности.

Циљ пројекта је да укаже на објекте - „непотрепштине” као део наше свакодневице и њихов потенцијал као грађе, поступком реконтекстуализације, у савременој уметности текстила и мом стваралаштву. Додатни циљ је и указивање на значај контекста у савременој уметничкој продукцији, са посебним освртом на реконтекстуализацију као оквир за разумевање природе уметничких дела, идеја – намера уметника и промовисања и дефинисања уметности текстила као равноправног дела савремене уметности.

„Непотрепштине” су централни мотив докторског уметничког пројекта, а парадоксално је да егзистирају ствари чија утилитарност не постоји или је укинута. Када кажем ствари, имам на уму предмете са њиховом материјалном појавношћу, не мислим на друге људске „конструкте” који за некога или већину нас могу бити непотребни. Реч „непотрепштине” као антонимски парњак речи „потрепштине”² срећемо у свакодневној

¹ Eagleton, Terry, *Теорија и након ње*, превод Darko Polšek, Zagreb, Algoritam, 2005, 69

² **потрепштина** ж. (најчешће у мн.) *оно што је потребно, потребна ствар, потреба*; Речник српског језика, Нови Сад, Матица српска, 2011, 971

комуникацији и односи се на оно што је непотребно, непотребна ствар, сувишно. Можемо да тражимо значење речи непотрепштине и у другим појмовима, попут сленговске „џицабице” или још боље у значењу речи „андрамоље” или „дрангулије” – по Вујаклијином „Лексикону”, ове две речи су синоними. Реч „андрамоље” води порекло од грчке речи „chandrómallon” што значи – груба вуна, а у нашем језику: ствар без вредности, прње, дрангулије.³ Када погледамо, даље, „Речник синонима”⁴, налазимо да је реч „дрангулија” између осталог: ситница, небитност, тричарија, ефемерност, сваштарија, али и: штрикање, хеклање, вез. Овакве одреднице речи „непотрепштине” делом одговарају контексту овог уметничког пројекта, али отварају и друга питања у односу на устаљено поимање вредности текстила, текстилних предмета и техника у свакодневном животу и уметности.

Дефинишем непотрепштине као предмете – материјале из свакодневног, личног окружења, чија нам утилитарност није примарна или не постоји, а налазе се у нашем поседу и чувамо их као вредне. Када кажем вредне, не мислим на опште прихваћени систем вредности, већ на личне односе које развијамо са одређеним објектима и сентименталну повезаност са предметима. То су она „скривена блага” која се крију у џеповима деце, нашим фиокама и кутијама или пак стоје на нашим полицама и орманима. Те стварчице ничему не служе, нити ће да служе, осим да их повремено преместимо са једног места на друго или да са њих бришемо прашину, а потом их, након неколико флеш-бекова, вратимо на старо место.⁵

Из мог угла, непотрепштине имају двојну вредност, материјалну и емоционалну. Материјална вредност се креће од оне минорне, која се мери ценом сировине од које је израђена или тржишне, која се формира различитим облицима трговине, од бувљака, преко антикварница и колекционара, до музеја. Чињеница је да статус непотрепштине није питање консензуса. Често се дешава да оно што је за некога непотребност, другоме може бити потребно. Сентиментална вредност је нешто за шта сам лично заинтересован, она је немерљива и индивидуална посебност која нестаје или се мења са особом која је ствара или, боље речено, доживљава. Та проминентност чини непотрепштине потентном грађом за уметност која подразумева и сензибилност, слојевитост и индивидуалност. Попут швајцарске уметнице Силвије Флери (Sylvie Fleury, 1961 –)

³ Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза* (четврто допуњено издање), Београд, Просвета, 1991, 48

⁴ Ћосић, Павле и сарадници, *Речник синонима*, Београд, Корнет, 2008, 85, 161

⁵ МОТИКА [korisnik], Forum Vukajlija, pre 11 godina, <https://vukajlija.com/drangulije/98493> (05. 12. 2020, 15:30)

сматрам да је сентименталност неправедно запостављена у савременој уметности.⁶ Потенцирање сентимената нам омогућава да уметнички рад добро кореспондира и са емоционалним и концептуалним дискурсом.

У неким случајевима се та „вредност” може „усадити” другима као део породичног наслеђа или традиције. Тежим да сентиментални однос према предметима истражим и кроз лично стваралаштво, како бих га валоризовао као битност и утврдио контекстом уметности. Изражавање кроз медиј текстила је за мене погодан начин за продужење успостављеног односа, измештањем личних вредности из свакодневнице (приватно) у свет уметности (јавно).

Дела створена на овај начин често се доводе у везу са рециклажом (*recycling*); вероватно би то и била да је њихова грађа материјал који је одбачен. Моје радове боље дефинише енглеска реч „upcycling”. Ова реч се користи у случајевима поновног коришћења предмета или материјала за стварање новог производа – дела већег квалитета или вредности од полазне грађе. Зар то није довољно ваљани разлог да се одрекнемо наших непотрепштина и у процесу реконтекстуализације створимо дело у коме оне живе кроз ново значење – контекст? По мени, реч „надградња” највише одговара као превод (значења) енглеске речи „upcycling” и дефинише процес личног уметничког деловања у настојању да различите материјалне вредности и емотивна стања сачувамо, дамо им додатно или ново значење.

Контекст у уметности обухвата много елемената, од времена у ком се дело појављује, преко начина на који настаје, до модалитета његове употребе и тумачења. За актуелне теорије значења уметничког дела, више није битна његова унутрашња структура, манифестована кроз естетске и семиотичке аспекте, већ се значај одређује контекстом у којем дело настаје и функционише. Уметничка дела се могу квалификовати кроз различите контексте уметности и културе, који су у међусобним релацијама размене, приказивања, употребе, метаморфозе, што се назива интерконтекстуалност. Значајно за овај рад је схватање контекстуалне одреднице савремених уметничких пракси (авангардних, неоавангардних и поставангардних) и прихватање интерконтекстуалности као поступка прекорачивања граница уметничког дела и света уметности.

⁶ William J. Simmons, Sylvie Fleury and the Endless Horizon, 03.28.2018, Cultured, <https://www.culturedmag.com/sylvie-fleury/> (06.08.2020; 11:59)

Опште је позната стратегија редимејда (ready-made)⁷ којом је Марсел Дишан (Marcel Duchamp, 1887 – 1968) трасирао пут за употребу свакодневних предмета и материјала као уметничке грађе и тако антиципирао уметнички поступак реконтекстуализације, чиме се мења њихов значењски и вредносни статус.⁸ Настојим да у свом уметничком истраживању, а за потребе пројекта, применим управо модалитет реконтекстуализације у уметности текстила. Измештањем предмета или материјала – и са њима повезаним техникама – из једног контекста у други, долази до промена њихових значења, суштине, вредности и организације перцептивних услова, што указује да реконтекстуализацију можемо означити као најзначајнији принцип у изграђивању многих савремених пракси, али и уметности текстила. Важно је поменути да постоји суштинска разлика између редимејда и непотрепштине. Редимејд је сваки индустријски предмет и материјал. Непотрепштине су свакодневни употребљени предмети чија је битност историјска позадина и емоционална конекција са власником.

Насловом докторског уметничког пројекта „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила” је дефинисано његово поље у „уметности текстила” као оквир у коме се одвија уметничко-истраживачки рад. Због неусаглашености значења термина „уметност текстила” у актуелној америчкој и европској литератури, потребно је објаснити у ком смислу се користи ова ознака у тексту. У складу са тумачењем историчарке уметности Ерике Билтер (Erika Billeter, 1927 – 2011), „уметност текстила” (Art Textile)⁹ је термин који се усталио у Европи, шездесетих година прошлог века, а обједињује све тенденције које своје корене вуку из традиционалне таписерије и у складу су са савременим уметничким токовима. Са друге стране Атлантика, у Северној Америци, овај појам се пак користи да означи израду утилитарних и декоративних предмета текстилних заната, а за уметничку продукцију у

⁷ **Редимејд** је направљен или произведен предмет вануметничког порекла који је преузет, преозначен, премештен и изложен као уметничко дело са или без материјалних или вербалних интервенција. [...] У структуралном смислу редимејд карактерише чин преузимања постојећег неуметничког занатског или индустријског произведеног предмета, његово проглашавање за уметничко дело и колажна-или-асамблажна интервенција којом се одређују и усмеравају извесна специфична значења дела. [...] – полазе од одбацивања естетских критеријума у процесу стварања уметничког дела. - **Šuvaković, Miško**, „Marsel Dišana i dišanovska tradicij”, *Dišan i redimejd*, priredio Miško Šuvaković, Beograd, Službeni glasnik, 2013, 75-76 / Реч редимејд (**Readymade**) долази из индустрије одеће. „Дишан је није измислио, он ју је узео, такорећи спремну-за-ношење да би надодолио лопату за снег коју је управо купио у њујоршкој робној кући, 1915. године.” (**Надодолити**: накитити као додолу, сувише накитити, накинђурити) - **Gavrić, Zoran** i **Branislava Belić**, „Dišan na putu za Flijunt” [tekst] u *Marcel Duchamp – Spisi, Tumačenja*, Zoran Gavrić i Branislava Belić [priređivači], Bogovađa, ©Samostalno izdanje, 1995, 195.

⁸ Šuvaković, Miško, „Kontekst” u *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011, 381

⁹ Billeter, Erika, „Textile Art and the Avant-garde” in *Contemporary Textile Art: the Collection of the Pierre Pauli Association* [catalogue], Lausanne, Benteli, Bern, Fondation Toms Pauli, 2000, 52-65

области текстила употребљавају се називи „уметност влакана” (Fiber Art) и „уметност тканина” (Art Fabric). У новије време, у литератури се може срести и одредница „савремена текстилна уметност” (Contemporary Textile Art)¹⁰. У овом раду је коришћен термин „уметност текстила” који је примерен европском културном простору и сва литература је тумачена кроз призму овог става.

Савременим ствараоцима су на располагању неограничени потенцијали текстилног медија, али и интермедијални приступ. Ова слобода се подразумева и без задршке користи за развијање индивидуалних уметничких пракси.¹¹ Да ли ће неки рад бити сврстан у домен уметности текстила највише је питање интенције аутора који дело ствара, али његова изражена намера не спречава историчаре и теоретичаре уметности, као и саме уметнике, да имају своје личне визуре у грађењу сопствених теза и ставова.

Многи предмети у дому имају мнемоничку функцију, односно могућност да емитују поруке које у недоглед остају читљиве кроз физичке доказе. Уклањање видљивих симбола-објеката један је од најделотворнијих механизма заборављања. Зато се тешко одричемо непотрепштина. Употреба рабљених предмета-непотрепштина и текстилних техника за уметничку продукцију је начин да се супротставимо очигледним манифестацијама вртоглаве виртуализације и дематеријализације модерног друштва. Посредно, ови процеси воде одумирању материје и сећања. „Анализа прошлости је неопходна да би се успоставио континуитет у стварању и рефлексiji. Сам дијалог између прошлости и садашњег тренутка је већ улазак у будућност.”¹²

¹⁰ Fleming, Tom, „Preface” in *Contextile 2012* [catalog], Porto, Producao Cultural, CRL Rua Santa Catarina, 2012, 6

¹¹ Buszek, Maria Elena, „The Ordinary Made Extra/Ordinary” [Introduction] in *Extra/Ordinary, Craft and Contemporary Art*, Maria Elena Buszek [Editor], Durham and London, Duke University Press, 2011, 6.

¹² Žilović Chauvain, Brankica, Polja sećanja [intervju vodila Maja Kolarić] u Brankica Žilović Chauvain [katalog], Beograd, Galerija Novembar, septembar 2020, 7

4. Рехабилитација текстила

Вредносни системи које данас сматрамо за датост, само век или два раније нису постојали, а неки од њих су се појављивали у назнакама. Дефиниција уметности какву данас познајемо, створена је нешто мало више од пре двеста педесет година и у њој није било места за свакодневне предмете, а самим тим и за текстил.

„Тако је уметност мучно одвојена од предмета за које се претпоставило да нису уметност, што је безнадежно настојање које је све више изопачавало нашу представу о уметности, чупајући је из контекста. Остављена нам је бесмислена идеја о уметности као збирци некорисних творевина које рађају необјашњиву врсту задовољства.”¹³

Овим речима, Арнхајм (Rudolf Arnheim, 1904 – 2007) говори о раздвајању уметности и заната као нечему погрешном, што на неки начин афирмише утилитарне производе као уметничке и говори о њиховој сврховитости, али наговештава корене кризе уметности и сталног преиспитивања функције уметности, од успоставе секуларних грађанских друштава у доба просветитељства. С друге стране, он говори о уметности као „збирци некорисних творевина”, што још више уметничка дела приближава скупини предмета које називам „непотрепштине”, имајући у виду спољашња одређења.

Подређени положај текстила, као занатског и индустријског производа се мења у модерном систему уметности, појавом првих авангарди, почетком двадесетог века. Прокламовање текстила као медија уметничког изражавања, срећемо већ у „Техничком манифесту футуристичке скулптуре” (1912)¹⁴, који је написао Умберто Бочони (Umberto Boccioni, 1882 – 1916) италијански уметник, један од оснивача и главни теоретичар футуризма. Он предлаже употребу многих нетрадиционалних материјала за израду просторних објеката, међу њима и текстила. У свом стваралаштву он није употребљавао текстилне материјале, али многи од авангардних уметника почињу да их користе за стварање својих дела. Синтетички кубизам и декоративни апстрактни покрети који су се развили двадесетих година прошлог века, представљају кључни моменат у употреби неконвенционалних материјала у уметничкој продукцији.¹⁵ Поменимо само неке од њих: Соња Делонеј (Sonia Delaunay, 1885 – 1979) техником пачворка израђује свој „кубистички” рад „Ћебенце” (*Couverture de Berceau*, 1911); Марсел Дишан узима

¹³ Arnheim, Rudolf, „Umetnost među predmetima” u *Za spas umetnosti: dvadeset šest eseja*, prevod Vojin Stojić, Beograd, SKC Beograd i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003, 18

¹⁴ Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 1912

¹⁵ Manco, Tristan, *Raw + Material = Art, Found, Scavenged and Upcycled*, London, Thames & Hudson, 2012, 12

асамблаж непознатог аутора са клупком канапа, за свој рад „Са скривеном буком” (Сл. 3); Хана Хох (Hannah Höch, 1889 – 1978) користи чипку и вез у својим колажима, а Софи Теубер (Sophie Taeuber-Arp, 1889 – 1943) везе своје радове; Ман Реј (Man Ray, 1890 – 1976) замотава шиваћу машину у војничко ћебе (Сл. 4); експресиониста Ернст Кирхнер (Ernst Ludwig Kirchner, 1880 – 1938) сарађује са сликарком Лиз Гије (Lise Gujer, 1893 – 1967) која тка таписерије на основу његових картона; Мерет Опенхајм (Méret Oppenheim, 1913 – 1985) умотава порцелански сет и кашичицу у крзно (Сл. 5); конструктивиста Наум Габо (Naum Gabo, 1890 – 1977) употребљава пластичне нити у својим радовима; Хенри Мур (Henry Moore, 1898 – 1986) користи канап у скулптурама.



Сл. 1 Соња Делонеј, *Ћепенце*, 1911,
текстилне апликације, 119 x 81 cm

За све ове уметнике, текстил је био атрактивна алтернатива традиционалном поимању стваралаштва у процесима истраживања апстракције и редефиниције уметности, кроз различите али међусобно повезане факторе. На такав начин, проблематизују статус хијерархије уметничких медија и чин су повезивања уметника са „фолклорним” традицијама и текстилним техникама које имају изразити геометријски

карактер.¹⁶ На линији истраживања, посебно је важно што неки од њих уводе свакодневне предмете у до тада, за исте, забрањени свет уметности.

Поред поменутих уметника, припадника авангардних праваца прве половине двадесетог века, указује се и на значај ткачке радионице у оквиру школе Баухаус, за прихватање неконвенционалних материјала и медија текстила. Теоретски гледано, ткање је у овој школи имало равноправни третман у односу на друге ликовне уметности, што је важан моменат у историји развоја уметности текстила и његовој афирмацији. У ткачкој радионици се, поред традиционалних текстилних материјала, експериментисало и са неконвенционалном грађом. Баухаус треба поменути као расадник идеја, посебно у Северној Америци, где су многи од наставника и студената емигрирали након затварања школе 1933. године, и наставили свој педагошки и уметнички рад.

Дефиниција појма „уметност текстила” је присутна у глобалном систему уметности тек неких шест деценија, што је релативно скоријег датума у историјском контексту. О томе сведоче још увек неусаглашени термини и дефиниције, различите теорије, које једна другу оспоравају. То ми пружа могућност да још једном одмотам „крупно” историје и прикажем своје виђење развоја и улоге уметности текстила као дела савремене уметности. Заинтересован за оне уметнике који користе свакодневне предмете и материјале као средства за своје радове, фокусирам се на грађу која има личну конекцију са аутором и своју историјску позадину. Тежим да дођем до оних аутора који су своје непотрепштине преточили у дела.

¹⁶ Auther, Elissa, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, xxv

5. Промена контекста уметности

У савременој уметности, све је теже одредити границу између праваца и медија и често се не може препознати разлика између реалног света и система уметности. Таквој ситуацији свакако да је допринело, између осталог, и увођење свакодневних ствари и нових материјала у поље уметности. Успостављеном констелацијом односа у уметничком систему, детерминисани су услови који морају бити испуњени како би се неки објекат прихватио као уметнички, и то зависи од контекста. Утемељењем такве разлике, на сцену ступа модерна уметност као друштвено-уметничка пракса. Уметничка анатомија наступа извођењем уметности из њених ранијих како физичких, тако и функционалних контекста. Модерни систем у уметности, успостављен је средином деветнаестог века. Овим системом се одређује шта је то уметност, ко има право да је ствара, и уређују се поступци стварања и разумевања уметности.

У фокусу докторског уметничког пројекта је значај контекста у уметности текста, у оквирима модерног циклуса. Модерна уметност представља раскид са традицијом и рушење канона класичне уметности. Модерна припада првој половини двадесетог века и обједињује бројне авангардне покрете, који теже стварању аутономног уметничког дела, базираног на формалним естетским принципима и индивидуалном приступу и поставља експресију уметника за основну одредницу у поступку стварања уметничког дела. Ово је имало за последицу стварање објеката који више не припадају ни религијском ни грађанском ритуалу већ сфери аутономних дела. Модерна уметност није само променила уметнички израз већ цео ликовни систем, смисао уметности и њену функцију.

Крилатица „*l'art pour l'art*” са краја деветнаестог века, је мантра модерне уметности¹⁷, којом се наглашава да уметник нема други циљ осим да ствара уметност, која је као таква неопходна за живот света. Управо због оваквог става је произашла „једна негативна теологија у виду „чисте” уметности, која не одбацује само сваку социјалну функцију већ и свако одређивање помоћи предметне подлоге.”¹⁸ Уметник ствара знакове који не служе да би интерпретирали дату стварност, већ да успостави праксу путем властитог стварања. Главни циљ уметника је да начини дело које ће се радикално разликовати од свих постојећих објеката, да га учини аутентичним,

¹⁷ Benjamin, Walter, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције” у *Есеји*, Београд, Nolit, 1974, 122

¹⁸ Исто

јединственим, непоновљивим и ексклузивним, оним које носи „ауру”¹⁹. „Заједно са овим термином рођена је потреба да се маркира стриктна дистинкција између уметничког дела и обичних предмета, ствари.”²⁰

Може се закључити да је модернизам, као скуп авангарди, донео неке кључне ставове који се рефлектују на савремену уметност, самим тим и на уметност текстила. Константна саморефлексија, уметничко истраживање и грађење праксе путем властитог стварања, али и губитак универзалне структуре дела – медија, имају за циљ да обликују дело које ће се радикално разликовати од свега што постоји, како у свакодневном тако и у свету уметности. Значајно је да се од појаве првих авангардних покрета текстил афирмише као легитимно средство изражавања у оквирима апстрактне модерне уметности, због схватања природе његових градивних елемената.

Добу високог модернизма, свакако, припадају радови уметника текстила са почетка шездесетих година. Уметник делује као истраживач материјала и медија, чиме долази до пронаучног приступа истраживања сировина, техника, технологија, које се из свакодневног живота и индустрије преносе и примењују у уметности. За овакву уметност никаква илузија није дозвољена осим оне која директно избија из самог материјала и технике. Изражавање експресије личном израдом рада, даје нам неограничене могућности стварања, коришћење генеричких идеја, у директном контакту са материјалом.

Радови „Абакани” Магдалене Абаканович (Marta Magdalena Abakanowicz – Kosmowska, 1930 – 2017) добро илуструју такав приступ истраживања. Они су монументалне текстилне формације какве, до тада нисмо имали прилику да „сретнемо” у систему уметности, и из тог разлога, уметница их је назвала по себи.²¹

Као пример иновације форме у свету уметности текстила, издваја се и Ленор Тони (Lenore Tawney, 1907 – 2007) која прва измешта ткане структуре, базиране на древним текстилним техникама из Перуа, у средиште простора и користи слободне нити изведене из система тканине. Уводи и неуобичајену грађу као материјал за рад, између осталог, и свакодневне предмете. Од форми које до тада нисмо сретали у уметности, издваја се серија њених радова „Облаци” (*Clouds*, од 1976. године) где користи нити да би створила неткану просторну форму (која је настала ван разбоја). Те инсталације су

¹⁹ Benjamin, Walter, наведено дело 121

²⁰ Dedić, Nikola, *Između dela i predmeta*, Beograd, FMK, 2017, 19

²¹ Billeter, Erika, наведено дело 52-65

попут цртежа формираног од предива и као да „лебде у свемиру”²². На тај начин, покушава да ослободи свој рад из оквира историјски подређеног положаја текстила у свету уметности. Њен циљ, и других уметница попут Шиле Хикс (Sheila Hicks, 1934 –) и Клер Цајслер (Claire Zeisler, 1903 – 1991), је био да се текстил као материјал са експресивном снагом, попут слике и скулптуре, прихвати у систему уметности као равноправан.²³



Сл. 2 Леонор Тони, *Запис у води* из серије *Облаци*, 1979, платно, лан и акрилик, 300 x 300 x 300 cm

5.1. Предмет – Контекст

Модернистичка уметност је тежила да створи утопистичку визију естетизоване стварности. Крајем друге деценије двадесетог века изнедрила је и појаву неких тенденција чије ће идеје довести у питање њена основна начела, а четири деценије касније потпуно оспорити читаву модерну уметност. Мисли се на надреализам, дадаистички покрет, а преваходно на Дишана који је успоставио низ дистинктивних и карактеристичних искорака у односу на модернистичку усредсређеност на аутономно естетизовано уметничко дело. Дишанов опус је обухватао, за то време, ликовно

²² Сајт Smithsonian American Art Museum, Lenore Tawney, <https://americanart.si.edu/artist/lenore-tawney-6157> (22.08.2020;12:15)

²³ Auther, Elissa, наведено дело, ххi

нетипичне форме, и предмет је комплексних филозофских, теоретских и уметничких реинтерпретација које су условиле трансформацију појмова уметничког дела и стварања у високом модернизму²⁴ и савременој уметности.²⁵ Кључни тренутак у Дишановом раду је инвенција редимејда, који није случајно један од инструмената његове стратегије. Овакав Дишанов приступ показује да он уметнички рад не схвата као последицу обликовања и техничког извођења, „већ као последицу чисте, менталне номинације”²⁶. Значај овог прелома превазилази границе његовог опуса и са својим последицама представља један од кључних момената целокупне историје модерне и савремене уметности. Редимејд није само чин уметничке провокације, извршен с циљем профанације појма уметности, настао увођењем обичних индустријских предмета у ову „недодирљиву” област. Чулни квалитети предмета у редимејду виђени су и оживљени путем контекста.²⁷ Дишанова процедура номинације свакодневног употребног предмета за уметнички, јесте измештање тог предмета из једног у други контекст или његова реконтекстуализација. Оваквим ставом, Дишан је направио јасну дистинкцију од модернистичког становишта да уметничко дело мора да се разликује од обичних предмета и да је засновано на естетском формализму. Према Дишану, естетска енергија редимејда је ближа поезији него ликовним уметностима,²⁸ јер је у чврстој вези са називом и дискурсом контекста који га прати. Наизглед се ради о свакодневним предметима или материјалима. Дишану, углавном, код селекције грађе за свој редимејд није битна њена претходна историјска позадина и не потенцира емоционалну конекцију са истом.

5.2. Рани примери измене контекста

Развој стратегије редимејда, превођењем предмета – материјала из једног контекста (деконтекстуализација²⁹) у други контекст кроз медиј текстила – јесте оно за шта сам

²⁴ Клемент Гринберг каже: „Слика се, у принципу, завршава у тренутку када је покренута, а резултат постаје реплика самог себе. С идејом реплике долази и идеја израде, а са тим и идеја предмета, полирања и завршетка готовог предмета. . . Завршетак је увек нешто што се очекује, а очекивано више припада рукотворинама, столарији и накиту, него ликовној уметности.”- **Auther**, Elissa, наведено дело, xvi

²⁵ Šuvaković, Miško, наведено дело, 71-72

²⁶ Denegri, Ješa, „Marsel Dišan u Boburu“ u *Dišan i redimejd*, priredio Miško Šuvaković, Beograd, Službeni glasnik, 2013, 27

²⁷ Gligorijević, Ljubomir, „Predmeti u Dišanovom redimejdu“ u *Dišan i redimejd*, priredio Miško Šuvaković, Beograd, Službeni glasnik, 2013, 63

²⁸ Исто, 62

²⁹ Stanković, Maja S., Pojam konteksta i njegov značaj u srpskoj umetnosti kraja 20. i početkom 21. veka, [doktorska disertacija], Beograd, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2013,165

заинтересован и што чини историјско-теоријски оквир уметничког пројекта „Непотрепштине”. Реконтекстуализацију схватам као део контекстуалних уметничких пракси у систему савремене уметности. Маја Станковић (1975 –) у својој књизи „Флуидни контекст”³⁰, узима као почетну претпоставку да од контекста, којим су одређени услови, актери и ситуације, зависи да ли је неки предмет, радња или процес, уметнички. Ова претпоставка се, по њој, може применити на читаву савремену уметност, али и на неке појаве у уметности са почетка двадесетог века.³¹ Увођење свакодневних предмета и материјала је био далекосежан поступак уметничког експеримента авангардних уметника. Тај чин је важан фактор за потврђивање чињенице колико је контекст битан и какву улогу игра у афирмацији уметности текстила.



Сл. 3 Марсел Дишан, *Са скривеном буком*, 1916, клупко канапа, месингане плоче и вијци, асамблаж, 12.7 x 12.7 x 13 cm

Као рани примери измене контекста издвајају се радови дадаиста и надреалиста, попут Дишановог „Са скривеном буком” (With Hidden Noise, 1916)³², Ман Рејовог „Загонетка Исидора Дукаса” (*L’Enigme d’Isidore Ducasse*, 1920) и Мирет Опенхајм, „Објекат” [*Object, (Le Déjeuner en fourrure)*, 1936]. Код ова три рада, уочава се примена

³⁰ Stanković, Maја, *Fluidni kontekst – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd, FMK, 2015

³¹ Исто, x

³² Sajt Philadelphia Museum of Art, stranica rada: With Hidden Noise, 1916, https://philamuseum.org/collections/permanent/51541.html?utm_medium=social%20media&utm_source=tumblr&utm_campaign=exhibitions&utm_content=Duchamp_WithHiddenNoise (07.08.2020; 12:30)

текстила у контексту уметности, али и употреба свакодневних предмета који би могли да буду непотрепштине. Реконтекстуализацијом им је промењена улога – свакодневни предмети су постали део регистра уметности.

Рад малих димензија „Са скривеном буком” је настао од уметничког објекта непознатог аутора, интенцијом Дишана уз асистенцију Валтера Аренсберга (Walter Conrad Arensberg³³). Мистериозни асамблаж чини клупко канапа, које је укљештено између две месингане плоче дугим вијцима. На наговор Дишана, Валтер је у њега ставио непознати предмет, чиме он постаје нека врста „звечке”, објекта који прави буку када се протресе. Ову звучну фигуру је Дишан прогласио за своје дело, које, по његовим речима, спада у редимејд помагала³⁴ или потпомогнути редимејд. Интригантно је да је клупко канапа већ део уметничког рада (непознатог аутора) кога је Дишан реконтекстуализацијом прокламовао у нови уметнички рад. Извесно, историјат „клубка” нам указује да је било у Дишановом поседу, није познато колико дуго, и какав је емоционални одговор провоцирало у њему. Како је већ речено, статус непотрепштине је индивидуална категорија и тешко је можемо утврдити, осим ако сам уметник то не дефинише својом изјавом. Чини се да је ово рани пример реконтекстуализације непотрепштине.



Сл. 4 Ман Реј, *Загонетка Исидора Дукаса*, 1920, шиваћа машина, вунена тканина и канап, 35,5 × 60,5 × 33 5 cm

³³ Wikipedia, Walter Conrad Arensberg, https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Conrad_Arensberg (07.08.2020; 12:30)

³⁴ Sajt Philadelphia Museum of Art, stranica rada: With Hidden Noise, 1916, <https://philamuseum.tumblr.com/post/164716720301/inside-this-ball-of-twine-is-a-mysterious-object>. (07.08.2020; 12:40)

Четири године касније, настаје Ман Рејова „Загонетка Исидора Дукаса”, објекат који чини упакована шиваћа машина у војничко ћебе, помоћу канапа. Рад је посвећен мистериозном и егзотичном Грофу де Лотреамону (Comte de Lautréamont, 1846 – 1870), алијас Исидору Лусијену Дукасу. Очигледно је да су ова два рада идејно повезана; у прилог овој тврдњи иде чињеница да се Дишан и Ман Реј познају од 1915. године, а после Првог светског рата, започињу блиску сарадњу.³⁵ Овде имамо више свакодневних предмета: шиваћу машину, војничко ћебе и канап, који поступком паковања, умотавања машине у текстилни објекат (ћебе), као и обмотавања – фиксирања помоћу канапа, формирају уметнички рад. Историјат предмета, употребљених за овај објекат, је остао незабележен. Посвета у наслову дела нам говори да би, потенцијално, могли да буду непотрепштине.



Сл. 5 Мирет Опенхајм, *Објекат, (Крзнени доручак)*, 1936, крзно, шољица, тацна и кашика

Немачка уметница Мирет Опенхајм и њен рад „Објект” се могу сматрати битним у контексту употребе нетекстилних предмета за стварање текстилног, тактилног објекта. Овај артефакт представљају три предмета пресвучена крзном: сет порцелана (шољица, тацна) и метална кашика. Поднаслов рада је „Крзнени доручак”. То је предмет чија нас појава збуњује и, истовремено, фасцинира. Привлачан је својом тактилношћу, али прагматично бескористан у свом облику. Придодатим материјалом, укинута му је примарна функција.

„Једноставно, привлачи ме његова бизарна природа – објекта који наизглед нема смисла у свом постојању, али ипак постоји. И у томе лежи привлачност

³⁵ Sajt National Gallery of Australia, Man Ray, The enigma of Isidore Ducasse, <https://nga.gov.au/international/catalogue/detail.cfm?IRN=43741> (07.08.2020; 13:10)

уметности за мене у целини, непрестано пространство непознатих потенцијала.”³⁶

Управо ме је наведени текст кустоскиње Суне Геј (Sue-Na Gay, ???? –) потакао да се одредим за овај пример. Бизарна природа „Објекта” чини га добрим репрезентом непотрепштина, иако то реално није. На сличан начин доживљавамо своје непотрепштине, оне у нашем дому често имају статус попут уметничког комада.

Уметнички чин ово троје уметника, свакако, представља акт испитивања граница уметности и могућности за уметничко деловање у систему уметности, који увек иде корак испред – да апсорбује сваки чин деловања и уметничке продукције.

5.3. Контекст и функција уметности

Обрађена три примера „шокантног” уметничког деловања са почетка двадесетог века, утицала су, уз многе друге, и на развој савремене уметности – што је данас општеприхваћени термин, којим се описују све оне праксе, које су настале на рушевинама модернизма. У времену када се развијала уметност која је сама себи циљ, она која је негирала било какву ангажованост, и тиме амнестираше себе од одговорности за друштвене околности, Дишан је први поставио питање функције уметности. Како је приметио Џозеф Кошут (Jozef Kosut, 1945 –), Дишану има да захвалимо што је уметност добила сопствени идентитет. Он је приметио да су модерна уметност и она која јој претходи – у вези, због поклапања њихових морфологија. Другачије речено, језик изражавања је остао исти, једино се „говоре” нове ствари. Управо је појава редимејда отворила пут да се у пољу уметности говори методично „другим језиком”.

„Баш тим редимејдом, променио је средиште интересовања у уметности, од језичке форме у корист оног што је речено. То значи да се природа уметности мења у питању облика (морфологије) на питање функције. Та промена од „појаве” до „концепције” била је почетак „модерне” [савремене] и почетак „концептуалне” уметности. Сва уметност после Дишана је концептуална (по природи) зато што једино егзистира појмовно (концептуално).”³⁷

³⁶ Gay, Sue-Na, *Méret Oppenheim - written by Sue-Na Gay*, текст на сајту Torrance Art Museum, 08.04.2020, <http://www.torranceartmuseum.com/staffpicks/2020/4/8/object-selected-by-sue-na-gay> (05.08.2020; 13:20)

³⁷ Košut, Džozef, „Umetnost posle filozofije, Konceptualna umetnost” [temat], urednik Mirko Radojičić, *Polja* br. 156, Novi Sad 1972, 3

Никола Дедић (1980 –) каже да је Алтисер (Louis Althusser, 1918 – 1990) ову промену у парадигми историје уметности двадесетог века, означио термином „епистемолошки рез”³⁸ и почетком савремене уметности. Када кажемо савремена уметност, не мислимо само на периодизацију и историзацију већ и на специфичан облик производње уметности. Реч је о „јединственом систему који има своје институционалне механизме, епистемичке критеријуме и аксиологију за препознавање одређених објеката као уметничких, те за њихову иницијацију у систем уметности”.³⁹ Дело добија свој статус – уметничког, прокламацијом кроз контекст теорије, институције, кустоског система и сл. Оно више није завршени комад који настаје генезом (начело самоекспресије), већ дело организовано системом селекције. Начело проглашавања, а не стварања, упућује на концептуалне детерминанте уметности као културне праксе – односно, не на само дело, већ на контекст производње тог дела. Његово значење није у самом делу, већ у наративима света уметности које га прате. Дискурзивним контекстом, предмет бива смештен у поље уметности. Аксиолошки систем вредности дела је померен са формално-онтолошке у друштвену раван, вредност дела је у релацијама између тог дела и контекстуалних друштвених односа, заправо, у социјалним ефектима које то дело остварује. Епистемолошки заокрет у опсегу уметности је од мануелно-естетског ка мисаоно-продукцијском. У уметности долази до макрокултуролошке и епохалне промене обрасца унутар развитка глобалног система уметности, преласком са естетског на етички⁴⁰ режим уметности што доводи до трансформације модерне уметности у савремену уметност, која укључује и њене развојне фазе, неоавангарду и постмодернизам.

Разумљиво је да социјални карактер нечега што би требало да је лично, мења вредносни систем уметности. У социјалној историји уметности, анализа дела увек полази од друштвених околности у којима дело настаје, разматра чињенице повезане са окружењем, уметником, материјалом, тренутним статусом уметности у идеолошком оквиру. За ову методу, полазиште је увек веза дела и друштва и ту контекст добија на важности, као скуп „политичких, економских, социјалних и свих других околности које

³⁸ Dedić, Nikola, „Dišan i Altiseri” u *Dišan i redimejd*, priredio Miško Šuvaković, Beograd, Službeni glasnik, 2013, 228

³⁹ Dedić, Nikola, Наведено дело, 2017, 118 - 119

⁴⁰ У тумачењу француског филозофа Жака Рансијера (Jacques Rancière, 1940 –) Дедић каже: Етички не зато што циља на моралне норме, кодове и врлину већ зато што експлицитно упућује на ‘етос’ у смислу обичаја и пракси живота; - Dedić, Nikola, наведено дело, 2017, 90

се могу довести у везу са настајањем уметничког дела”⁴¹ Контекст, на овај начин, представља скуп односа, а не елемената, што му даје релациони карактер. Морамо разликовати контекст који је повезан са околностима настајања уметничког дела од онога када је уметнички рад промишљан контекстуално. Да ли то значи да постоји контекстуална уметност?

Термин срећемо, 1976. године, у наслову манифеста пољског уметника Јана Свидзинског (Jan Świdziński, 1923 – 2014) „Уметност као контекстуална уметност”.⁴² Увођењем контекста у савремену уметност, одбацује се модернистичка претпоставка о аутономији уметничког дела. Одбацујући принципе „уметност ради уметности” и аутономије, отвара се простор „сировој уметности”, оној која је у вези са свакодневицом и контекстом. Пол Арден (Paul Ardenne, 1956 –) под контекстуалном уметношћу, подразумева облике уметничког истраживања који се разликује од уметничких дела у традиционалном смислу и која су у домену преиспитивања обичаја и пракси живота повезаних са друштвеним околностима (уметност интервенције, ангажована уметност, хепенинг, перформанс, уметност у јавном простору, ленд-арт и сл.).⁴³

Контекст је, данас, широко распрострањени појам и настојим да појасним како га схватам и примењујем за потребе пројекта. Свесни смо великог убрзања на свим нивоима друштвеног деловања, условљеног технолошким променама, што узрокује да раније јасне вредности у оквиру једног система, сада постају променљиве. Савремено друштво се налази у флуидном стању јер се околности под којима данас делујемо мењају, пре него што стигну да се устале и постану део навике и свакодневне рутине.⁴⁴ Како би амортизовали последице убрзања, којим је хијерархијско и централистичко уређење у систему уметности замењено склоповима и асамблажима у токовима савремене уметности, логично је применити ризомски⁴⁵ начин мишљења. Овај начин мишљења не само да је близак савременој уметности већ се може рећи да је савремена уметност ризомска.⁴⁶ Динамика која делује у систему савремене уметности чини да је контекст попут асамблажа, нестална и краткотрајна структура, која нема ригорозно

⁴¹ Stanković, Маја, наведено дело, 4

⁴² Arden, Pol, *Kontekstualna umetnost*, превод Бојана Јанјушевић, Нови Сад, Музеј савремене уметности Војводине, 2007, 10

⁴³ Исто, 11

⁴⁴ Bauman, Zigmund, *Fluidni život*, Нови Сад, Mediterran Publishing, 2009, 9

⁴⁵ Rizom (fr. rizome) је клупко, просторна мрежа, мноштво тачака које су у међусобним односима. Rizom је модел приказивања света различит од модела дрвета (историјског дрвета, породичног стабла, узрочног ланца sukcesivних догађаја) - **Šuvaković**, Мишко, „Rizom” у *Pojmovnik teorije umetnosti*, Београд, Orion art, 2011, 628

⁴⁶ Stanković, Маја, наведено дело, 18

одређен оквир значења, већ се његов смисао увек изнова формира у односу на аранжман и начин умрежавања елемената. На тај начин, и одређење уметничког рада није фиксно, сужено, већ је продукт увезивања у непрекидном процесу настајања. Због свега тога, контекст добија комплексно појмовно одређење и постаје обавезан део сваког уметничког рада.⁴⁷ Несталност односа чини флуидност контекста доминантном одликом савремених уметничких радова.

5.4. Отворено дело

Флуидно стање уметности је узроковано измештањем тежишта са просторне на временску димензију, чиме се уметнички рад трансформише из постојаног, фиксираног, непроменљивог предмета, у актуелни, присутан са ограниченим трајањем у одређеном контексту. У афирмацији контекста учествује и увођење фрагмената у авангардном дискурсу уметности и удаљавање од уметничког дела као целине. Фрагментисање, монтажа кроз отварање структуре уметничког дела, се одразило на дифузну границу између уметничког и неуметничког простора. Брисању ове границе доприноси и децентрализација институција културе, нарочито излагачких простора, те самим тим институционална одредница уметничког дела постаје порозна и нејасна. На крају, нестанком специфичних уметничких медија, контекст постаје нешто без чега је немогуће дефинисати уметничко дело код нових хибридних форми.⁴⁸ Умберто Еко (Umberto Eco, 1931 – 2016) је, још средином двадесетог века, користио појам „отворено дело”, којим само дефинише идеју, присутну од самог почетка века, кроз разна авангардна истраживања. Већ смо помињали деистичко изједначавање уметничког дела са уметничким гестом. Да ли је овим укинута категорија уметничког дела? Очигледно да није, јер уметничка дела и даље настају и постоје, само је проширен појам уметничког дела. Екоов концепт отвореног дела је специфичност савремене уметности.⁴⁹

Авангардна искуства су највише допринела рушењу граница затвореног система уметности, а неоавангардна деловања су допринела да се темпоралност, као начин егзистирања уметничког дела, промовише и убаци у институционални оквир. Овакав концепт уметничког дела се најизричитије актуелизује у процесуалној уметности. Овај појам обједињује неоавангардне (хепенинг, неоада, флуксус) и поставангардне покрете (акционизам, акција, боди-арт, перформанс, сиромашна уметност, антиформна

⁴⁷ Stanković, Маја, наведено дело, 23

⁴⁸ Исто, 34-35

⁴⁹ Eko, Umberto, *Otvoreno delo*, prevod Nika Milićević, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965, 6

уметност), шездесетих година прошлог века.⁵⁰ Све ове правце карактерише рад са материјалима, на којима се може прочитати траг присуства уметника. На овај начин се даје акценат на процес настанка дела, указује се на његову важност кроз видљивост у структури реализованог дела.



Сл. 6 Кристо, *Упаковани часопис*, 1962,
полиетилен, канап, гајтан, часопис, 38 x 30 x 5 cm,

Фотографије, шематски прикази и дијаграми, видео запис или текстуални опис су документи контекста уметничког дела које се одиграло у простору и времену. Примера оваквих пракси је много, наводим један који је повезан са употребом текстила, а добро кореспондира са темом пројекта. Радови Кристоа (Christo Vladimirov Javacheff, 1935 – 2020), у којима је разрадио процедуру Ман Реја, из рада „Загонетка Исидора Дукаса”, уметничког истраживања путем паковања. За Кристоа, чин паковања је празан и хладан поступак, којим указује да сваки објекат, од употребног предмета [„Упаковани часопис” (*Wrapped Magazines*) 1962], преко архитектонских здања, до географског локалитета може бити запакован и проглашен уметничким делом.⁵¹ Деловањем уметника, већина објеката које је упаковао су била уметничка дела у ограниченом временском периоду експозиције, и наставила су да живе кроз документа.

⁵⁰ Šuvaković, Miško, „Procesualna umetnost” u *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011, 592

⁵¹ Šuvaković, Miško, „Pakovanje” u *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011, 517

5.5. Фрагмент – површина – колаж

Увођење фрагмента у дискурс уметности сматра се почетком процеса отварања уметничког дела и битан је предуслов за успостављање контекстуалних пракси. „Полазна претпоставка је повезаност процеса фрагментисања са контекстуалним начином егзистирања уметничког дела.”⁵² Потенцијал фрагмента је у томе што можемо да га издвојимо из свакодневице, уведемо у дискурс уметности и увежемо са другим фрагментима. Кубистички колажи уводе у уметничко поље фрагменте стварности (новинска хартија, комади тканина, делови амбалаже и сл.) у базичном облику, јер задржавају своје карактеристике. Колаж се афирмисао као уметничка форма, почетком двадесетог века, као авангардни поступак, и директно указује на фрагментисање као ефекат произашао из техничке репродукције. Слични поступци су већ постојали у текстилу, попут техника аплицирања, пачворка и прошивања. Управо ове текстилне технике је користила већ поменута уметница Соња Делонеј као вид свог ликовног изражавања (Сл. 1).

Колажирањем, део стварности, неуметнички предмет-материјал постаје део уметничког привида. Сигурно да тај сегмент стварности, унет у уметничко дело, има одређене ликовне вредности, али за разлику од других, насликаних, елемената који чине композицију, „он не репрезентује нешто из реалности, он сам је реалност или део одсутне реалности”⁵³. Кубистички колажи представљају спону различитих фрагмента стварности и традиционалног сликарства, они су спона између уметничког дела-слике и реалности.

Корак даље, у употреби колажа, остварују дадаисти. Пример су радови Хане Хох, њени колажи и фотомонтаже је сврставају у пионире ових поступака. Она је градила своју уметничку праксу на присвајању и рекомпоновању фотографија и текстова које је скупљала у часописима, новинама и са плаката. Често је у својим колажима користила одевне предмете и комаде текстила, што је разумљиво имајући у виду да је у мануфактури Улштен Варлаг (Ullstein Verlag) радила на дизајну хаљина и мотива за вез.⁵⁴

⁵² Stanković, Маја, наведено дело, 61

⁵³ Исто 67

⁵⁴ Andrey V., Hannah Hoch - Anna Therese Johanne Höch, January 23, 2017, <https://www.widewalls.ch/artists/hannah-hoch/> (20.04.2020; 15:03)



Сл. 7 Хана Хох, *Модна ревија*, 1925-35,
фотомонтажа, 27,5 x 23 cm



Сл. 8 Милица Зорић, *Симонида и дворкиње* (1963),
ручни рад са апликацијом народног веза, 89x79 cm

Утицај Хане Хох на српску уметницу Милицу Зорић (1909 – 1989) је евидентан. Композиције њених асамблажа и колажа препознају се на таписеријама Зорићеве. Иако њихови радови тематски нису блиски и у питању су две потпуно различите технике, створиле су сличан визуелни утисак – фигура кубистичког манира на прилично чистој

позадини. Већина таписерија Зорићеве је израђена техником текстилних колажа од фрагмената народних рукотворина, које је аплицирала на ручно ткану, једнобојну, подлогу и све допунила везом. Поступак присвајања туђег рада (непознати аутор) смо већ срели код Дишана, у раду „Са скривеном буком”. Разлика ова два уметничка поступка је у томе што је рад непознатог аутора, у Дишановом случају, остао неоштећен, само је дорађен и одређен му је нови аутор. Код Милице Зорић се, ипак, ради о агресивном поступку прекрајања и девастирању реалних предмета од историјске и етнолошке вредности, за потребе свог рада. Намере ауторке су крајње прагматичне и интуитивне, што се може ишчитати из њених тумачења својих радова.⁵⁵ Питање је да ли би се ауторка, на исти начин, опходила према рукотворинама које су део сопственог породичног наслеђа?

5.6. Фрагмент – предмет – асамблаж

Отварање уметничког дела кроз употребу фрагмента – колажирањем, се наставља, убацивањем свакодневног предмета – објекта у регистар уметности. У свом тексту „Поводом редимејда”, Дишан каже:

„Од када су тубе сликарске боје за уметнике индустријски произведене, од када су редимејди производ, морамо закључити да су све слике на свету „редимејд помагала” и асамблажи.”⁵⁶

Дишан је овај текст писао и објавио 1961. године, и очигледно да је неке своје ставове о редимејду у њему редефинисао или појаснио. И поред ове изјаве, видимо да је Дишан, ипак, одбацио сликарски оквир, простор, материјал и заменио га „фрагментом реалности” – свакодневним предметом. У својој књизи „Флуидни контекст”, Маја Станковић повлачи паралелу између чина Дишана и Александра Родченка (Алекса́ндр Миха́йлович Родченко, 1891 – 1956) који, у истом периоду, долази до сличног одређења уметничког дела својим „триптихом”: „Чиста црвена боја”, „Чиста жута боја” и „Чиста плава боја” (*Красный, Желтый, Синий*, 1921)⁵⁷. По њој, оба аутора изједначавају уметничко дело са свакодневним предметом, нарушавајући границе између реалног света и света уметности. Родченков сет слика представљају три платна, монохромног и

⁵⁵ Protić, B. Miodrag, Nebojša Bato Tomašević, *Tapiserije Milice Zorić*, „Opis tapiserija prema kazivanju Milice Zorić”, Beograd, Jugoslovenska revija, 1986., 39 - 100

⁵⁶ Dišan, Marsel, „Povodom redimejda” u *Dišan i redimejd*, priredio Miško Šuvaković, prevod Miško Šuvaković, Beograd, Službeni glasnik, 2013, 9

⁵⁷ Stanković, Maја, наведено дело, 70

монотонског обојења. Интенција уметника је оно што их сврстава у контекст уметности. Према Станковићевој и ова три платна, осим присуства једне боје на правоугаоном сликарском платну, немају ни један други атрибут уметничког дела и последица су Радченковог поступка попут оних које је спровео Дишан, уносећи писоар у галеријски простор, дајући му уметнички статус кроз контекст. Ван тог контекста ова дела поново постају обични предмети.

Када је у питању репродукција или, боље речено, продукција дела, мислим да је ту суштинска разлика између Дишанових редимејда и Родченковог триптиха. За Дишана је уметност једна ментална операција, где уметник нужно не ствара дела, већ селекује и именује предмете. Познат је његов став, да уметнички поступак – материјализацију дела сматра сувишном и пуком занатском вештином. Родченко своја платна мануелно продукује. У времену када Дишан одбија сваку помисао на мануелни рад, Родченко га ипак практикује. Дишанов став има импликације које се даље могу повезати са неоавангардним правцима, чији је начин продукције ближи индустријском начину производње, попут поп-арта и минималне уметности, али и оних који негирају материјализацију, попут антиформне и концептуалне уметности. С друге стране, Родченков поступак ипак афирмише мануелне поступке, који се могу читати у многим правцима до данас. Оно што је повезано са руком, додиром (хаптичко) не мора да има одредницу занатског и легитимно је начин уметничког изражавања, што је од великог значаја и за прихватање уметности текстила у контексту савремене уметничке продукције.

Роберт Раушемберг (Robert Rauschenberg, 1925 – 2008) и Даниел Спери (Daniel Spoerri, 1930 –) стварају своја дела уз обилну употребу свакодневних предмета у симбиози са јаким личним гестом, у контексту пропитивања традиционалних облика уметности. Раушемберг се сматра споном између апстрактног експресионизма и поп-арта, који гради своју праксу на наслеђу дадаизма. Процеси деконтекстуализације, апропријације и реконтекстуализације су главна обележја његовог рада у односу на свакодневне предмете које је користио за своје радове. За свој рад „Кревет” (*Bed*, 1958 – 1959) искористио је прекривач урађен техником прошивања (quilt) и јастук на коме је накнадно интервенисао уљаним бојама и крејонима. Овим потезом, он је скренуо пажњу на идентитет употребљених текстилних предмета и искористио њихову структуру како би је инкорпорирао у свој рад.



Сл. 9 Робер Раушенберг, *Кревет*, 1955,
Уљане боје и крејони на јастуку,
прошивеном покривачу, 191,1 x 80 x 20,3 cm

Идентичан потез чини Даниел Спери у раду „Џунгла” (*La Jungle*, 1961), када употребљава декоративни текстилни зидни пано (дозидницу) са мотивом јелена у шуми. Често је користио и народне рукотворине, попут ћилима, хеклераја и везених куварица, за своје колаже и асамблаже. Спери је припадник европског новог реализма, чија се дела појављују шездесетих година, као прекретница у афирмацији употребе свакодневних предмета у савременој уметности.



Сл. 10 Даниел Спери, *Џунгла (Омаж Русоу)*, 1961,
текстилни зидни пано и предмети, асамблаж

6. Афирмација контекста

Умрежени уметнички систем као глобално уметничко тржиште, настаје шездесетих година двадесетог века, формирањем наднационалног кустоског система који врши селекцију уметничких дела за канон универзалне културе. Због овога, можемо рећи да се савремена уметност заснива првенствено на принципу селекције, а не стварања, као што је био случај у модернизму. Заслугом „пракси редимејда”, у савременој уметности долази до изједначавања методе стварања и методе селекције. Уметност почиње све више да се бави процедурама и релацијама између уметничког и неуметничког простора, стваралаштво је поистовећено са чином одабирања, „односно, савремени уметник није онај који ствара уметничка дела већ онај који селекује, *ауторизује* предмете”.⁵⁸ Артур Данто (Arthur Danto, 1924 – 2013), како би дефинисао овај систем, сковао је појам „свет уметности” (*artworld*)⁵⁹, под којим подразумева да уметнички ентитет не чини само његова материјалност већ и његова поетика и критичко-теоријска доградња. Ови приступи показују да је контекст за уметничке продукције, током модерне и савремене уметности, једнако битан као и сама материјализација. Уметничку продукцију није могуће схватити мимо контекста: друштва, политике, културе, традиције, идеологије, економије, промоције, једном речју настанка и јавне конзумације. Тумачење материјалног и симболичког репертоара дела је немогуће без познавања њене вербалне и текстуалне надоградње. Теоријска знања су савременим уметницима неопходна, колико и знање техничких и медијских поступака, ако ни због чега другог онда – као начин социјализације, у циљу препознавања актуелних друштвених конвенција. Данас је вредност дела у његовом утицају на друштвене и културне токове, а манифестује се кроз његов контекст. Оваква функција уметности чини је, на одређени начин, примењеном. При томе, не мислим на утилитарност материјалног предмета као продукта уметничке продукције, већ на његову друштвену корисност.

Мерило ове селекције се не заснива више на свеобухватности естетског суда, који је оформила модернистичка уметничка критика, историја уметности или естетика, већ на ономе што се у савременој уметности назива „теорија”. Под теоријом се мисли на мешавину жанрова и полужанрова, који су се формирали у активистичким и академским

⁵⁸ Dedić, Nikola, наведено дело, 2017, 91

⁵⁹ Danto, Arthur, „The Artworld” in *Philosophy Looks at the Arts, Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1987, 154-167

круговима, као одговор на аутономне, канонски засноване моделе филозофије и уметности. Савремена уметност настаје у атмосфери уметничке теорије која утврђује положај уметности.⁶⁰ У времену након минимализма, унутар дискурса савремене уметности, култура као појам губи своје критеријуме за значајно одређење. Сва мање смо упућени на уметност, а све више на културу.⁶¹

Контекст, данас, јесте битна, али варијабилна компонента уметничког рада, која му омогућава да егзистира као отворени и хетерогени систем, попут колажа или асамблажа. Социологија уметности, друштвена историја уметности и традиционални контекст, губе на свом значају још од појаве техничке репродукције, која условљава и нестанак ауре која се огледа у аутентичности, непоновљивости и изузетности уметничког дела. Са губитком ауре, уметничко дело губи и свој првобитан контекст култног предмета и самим тим постаје изложбени експонат. За култне предмете „је битно да су присутни, а не изложени”⁶².

Техничка репродукција је омогућила временску димензију уметничког дела што је довело до појаве флуидног контекста као трећег модалитета, поред традиционалног (култног) и модерног (формалистичког).⁶³ Временска компонента уметничко дело чини променљивим, недовршеним, ограниченог трајања и подложним измени значења у односу на контекст. Само дело постаје фрагмент стварности који добија значење у односу на дате околности. Дифузност медија у савременој уметности, услед појаве нових видова изражавања, техника, материјала и технологија, показала је да уметничко дело зависи и од контекста презентовања. Сви ови процеси су контекст и рад са контекстом учинили незаобилазним делом уметничког мишљења и деловања, што долази до изражаја и у уметности текстила. Контекст је саставни део уметничког рада, неопходан за његово разумевање. „Из тога следи да је једно од кључних обележја савремене уметничке продукције – контекстуалност.”⁶⁴

6.1. Доминантни принципи контекстуалности

Одређене тенденције присутне још од авангардних покрета, додатно актуелизоване од друге половине двадесетог века, битне су за контекстуалност у савременој уметности, а

⁶⁰ Danto, Arthur, наведено дело, 92

⁶¹ Erjavec, Aleš, „Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe” u *Figure u pokretu-Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Beograd, Atoča, 2009, 19-20

⁶² Stanković, Маја, наведено дело, 150

⁶³ Исто, 156

⁶⁴ Исто, 157

самим тим и у уметности текстила. Три основна принципа која се могу уочити су: апропријација, деестетизација и репетиција.

6.1.1. Апропријација или присвајање, је уметничка стратегија заснована на преузимању фрагмената, готових објеката, животних ситуација или било чега из стварног живота и инкорпорирање у уметничко дело. „У визуелним уметностима, термин апропријација односи се на преузимање готових елемената у креирању рада. Позајмљени елементи могу бити слике, форме или стилови из историје или из популарне културе, или материјали и технике преузети из неуметничког контекста.”⁶⁵ Овако дефинисан појам је превише широк и може се применити на све уметничке форме и праксе које за полазиште имају нешто што постоји, било да је у питању форма, поступак или материјал од кога се формира уметничко дело. Цитирању, опонашању, копирању, монтажи, пародији и другим апропријативним поступцима аранжирања постојећих слика, одговарају слојевите, нестепеноване структуре па, самим тим, медијска специфичност губи на значају. Због свега наведеног, свој домен термина апропријације сводим на уметност текстила и свакодневне ситнице, сходно дефинисаној речи „непотрепштине” из увода текста.

Апропријација је термин новијег датума (1977)⁶⁶ и временом се почео примењивати ретроактивно на неке авангардне и неоавангардне праксе. Попут овог погледа уназад, кроз појам апропријације, неке уметничке праксе се могу ретроактивно довести у конекцију са појмом уметности текстила.

Преузимање нечега постојећег је поједностављена дефиниција појма апропријација и као таква, директно је супротна модерничком ставу оригиналности, непоновљивости и аутентичности. Зато се на већину радова модерне уметности не може применити ова дефиниција, између осталог, и на многе ауторе у домену уметности текстила. С друге стране, ако узмемо у обзир материјале и технике преузете из неуметничког регистра, онда је уметност текстила место где апропријација господари. Постоје авангардни покрети код којих дело има обележја фрагмента, и они се могу идентификовати са апропријацијом, али и са уметношћу текстила. Техничка репродукција је нешто што одваја овај поступак од оних који су постојали раније, попут

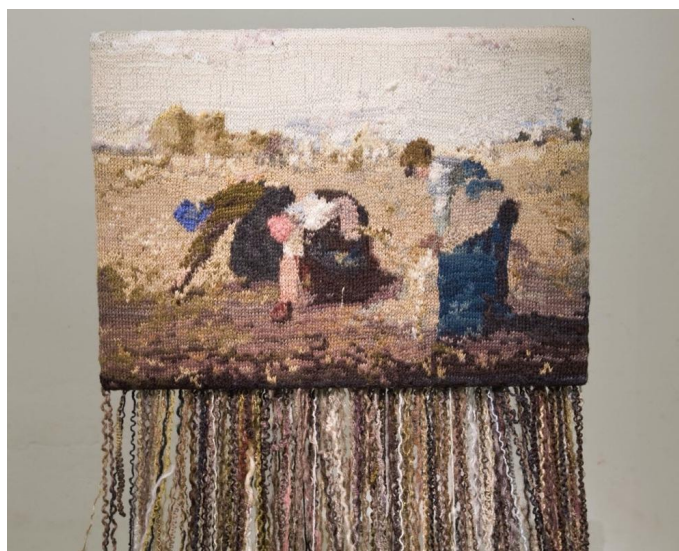
⁶⁵ Нелсон, Роберт С., „Апропријација” у *Критички термини историје уметности*, Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф (приређивачи), превод Љиљана Петровић и Предраг Шапоња, Нови Сад, Светови, 2011, 208 - 234

⁶⁶ Stanković, Маја, наведено дело, 158

копирања и преузимања мотива које срећемо у традиционалној уметности или пракси сполиа⁶⁷. Апропријацију треба схватити као још један начин за ширење поља уметности.

Различити облици апропријације: монтажа, алегорија, понављање, проширили су и концептуално и визуелно поље уметности и увели низ поступака који су алтернатива класичним видовима уметничког изражавања. „Проширивање поља уметности одвијало се кроз апропријацију предмета, материјала и медија.”⁶⁸ Ово је моменат који и медиј текстила и текстилне занате враћа у корпус визуелног уметничког изражавања. „Направити нешто од биљних влакана и назвати то скулптуром: која друга уметничка пракса је више иконокластична – више концептуална – него овај потез?”⁶⁹

Уметничко дело, дефинисано селекцијом фрагмента, материјала, ликовне целине, медија и његовим постављањем у одређени контекст, показује нам колико је поступак апропријације неодвојив од контекстуалних пракси и савремене уметности.



Сл. 11. Кари Сејхауг, *После пијаце*, 2009, детаљ, плетенина по узору на слику *Сакупљачице класја* (1857)

Кари Стејхауг (Kari Steihaug, 1962 –) за свој рад „После пијаце” (*After the Market*, 2009)⁷⁰, за полазиште узима слику „Сакупљачице класја” [*Des glaneuses*, 1857 / Jean-François Millet (1814 – 1875)] коју је репродуковала у техници ручног плетења. Колорит, преузет са слике, повезала је са плетеним предметима прикупљеним са пијаце. Она

⁶⁷ **Сполиа** је пренамењени грађевински камен за нову изградњу или декоративну скулптуру која се поново користи у новим споменицима.

– Wikipedia, Spolia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Spolia> (22.09.2021: 12:00)

⁶⁸ Stanković, Маја, наведено дело, 160

⁶⁹ Porter, Jenelle, „Foreword” in *Fiber: Sculpture 1960– Present* [catalog], Munich, London, New York, DelMonico Books, Prestel, 2015, 20

⁷⁰ Sajt umetnice Kari Strihaug, http://www.karisteihaug.no/installations_187.html (11.08.2020; 18:30)

прича о колективној историји коју идентификује са пронађеним предметима, ручно плетеним комадима одеће. Користи их као материјал за своје инсталације, у изворном облику или као пређу за плетење, након парања. За једну инсталацију, материјал скупља годинама, на местима где су често одбачени, заборављени и занемарени.⁷¹



Сл. 12 Кари Сејхауг, *После пијаци*, 2009, опарана и одећа, предиво, калемови, инсталација

6.1.2. Деестетизација је уметничко деловање у оквиру контекстуалних пракси, које је на линији авангардних начина мишљења и базира се на дишановској „естетској равнодушности”, селекцији уместо стварања, понављању уместо јединствености итд. Дишаново одбијање естетизма, заснованог на укусу (добром или лошем), као и његово пропагирање „ретиналне равнодушности” у бирању предмета за редимејд, лежи у симболичким квалитетима предмета, материјала који су виђени и оживљени контекстом.⁷² „Дишаново дело је састављено искључиво од дисонанци које традиционални естетски поредак одбацује као мање вредан.”⁷³ Розалинда Краус (Rosalind E. Krauss, 1941 –) каже да су дела базирана на пукој ликовности „безвредна”, али да то не значи да су она без вредности, јер у контексту свог настанка – она су значајна. Може се закључити да је аксиолошки систем њихове вредности измештен са формалне (онтолошке) у друштвену раван, па тако вредност дела није у њему самом, већ у контексту који се генерише око њега.⁷⁴

Естетску димензију традиционалног уметничког дела, у савременој уметности, мења критички став или бар констатација – мишљење. Деестетизована уметност је начин да се супротставимо естетизованој стварности спектакла. Јерко Јеша Денегри (1936 –)

⁷¹ Hanna Carrol Harris, Kari Steihaug [article], May 08, 2020, <http://www.berlinartlink.com/2020/05/08/kari-steihaug/> (11.08.2020; 18:30)

⁷² Gligorijević, Ljubomir, наведено дело, 63

⁷³ Dedić, Nikola, наведено дело, 2013, 232

⁷⁴ Dedić, Nikola, наведено дело, 2017, 95

говори да уметност без обзира на тему, после пада Берлинског зида, постаје политичка или антрополошка и доживљава се као друштвена пракса унутар очигледних друштвених захтева, очекивања и чињења. Постаје очигледно да уметничко дело није више естетички, већ друштвени, језички, институционални, а Алтисери је тврдио – и идеолошки конструкт.⁷⁵

Два примера деестетизације повезани су идејно и називом. Микеланђело Пистолето (Michelangelo Pistoletto, 1933 –) један од водећих представника „Арте Повере” (Сиромашне уметности), градио је хумке од употребљених текстилних производа у комбинацији са одбаченим репликама класичних статуа старог Рима. Овакве инсталације представљају његов покушај да разори хијерархију у уметности и изједначи свакодневне ствари са уметничким предметима.



Сл. 13 Микеланђело Пистолето, *Зид од крпа*, 1968, одећа, тканине, опека, инсталација

Као пример је изабран рад „Зид од крпа” (*Muro di stracci*, 1968) у коме нема античке скулптуре, већ је инсталација сачињена од цигли које су у умотане у остатке тканине и хумке нагомиланог текстила. Уметник је на прво место поставио симболичку поруку коју носи материјал, а не естетске компоненте дела. Ово је само један од радова из серије „Зидићи од крпа” (*Muretti di stracci*), које је радио у периоду од 1967. до 1968. године. Ови „зидови” немају функцију преграде или дефиниције простора, већ су аутономна уметничка дела у медију текстила. Како су „крпе” продукт потрошачког друштва, које

⁷⁵ Altiser, Luj, „Ideologija i državni ideološki aparat”, *Studije kulture*, Jelena Đorđević [priređivač], Beograd, Službeni glasnik, 2008, 143-147

тријумфује шездесетих година прошлог века, ове тканине делују безначајно и банално, што нам отежава да ова дела прихватимо као уметничка.⁷⁶



Сл. 14 Шила Хикс, *Бедем*, 2016, тканине и одећа

Процес деестетизације је и рад из новије продукције Шиле Хикс „Бедем” (*Repart*, 2016), – просторна инсталација од мрежастих врећа испуњених текстилом. Овај рад уметнице делује као хумка од материјала, који је запакован и чека транспорт или треба да буде отпакован. Уметница се, шест деценија касније, враћа на тему „зида” коју је Пистолето обрадио у својим радовима „Зидићи од крпа”. Шила Хикс је једна од првих уметница која је текстилне радове ослободила везаности за зид, али је текстил, у овом раду, упаковала у вреће, тако да спутава његове атрибуте како би добила стабилне форме за просторне композиције.

6.1.3. Понављање (репетиција), такође на линији авангардних истраживања, упркос томе што се често веже за орнаментику и декоративне уметности, почиње да се примењује у уметности почетком двадесетог века, без негативних конотација, а наставак добија у доба неоавангарде. Авангардне уметничке праксе стратегију понављања користе како би се супротставиле модернистичком поимању уметничког дела као затвореног и самодовољног ентитета, у корист отвореног и фрагментираног дела. Репетиција негира унутрашњу детерминисаност и непроменљивост значења уметничког дела. Контекстуално дефинисана синтагма је одређење фрагмента, тако да формалне одлике остају у другом плану. Оно што је *репетиција* или понављање код авангардних пракси, током деведесетих година прошлог века, добија ново термилошко одређење –

⁷⁶ Paul Nyzam, Muretti di Stracci, Pistoletto, 2.26.2018, <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/pistoletto-2/> (12.08.2020; 09:00)

постпродукција, које уводи Никола Бурио (Nicolas Bourriaud, 1965 –). Његов термин постпродукције се односи на преузимање или употребу постојећих елемената, објеката, облика и свакодневних ситуација за реализацију уметничког рада. Постојећи елементи, било да су у питању предмети, уметнички радови, стилови или актуелне неуметничке праксе, уводе се у продукцију уметничког рада који је попут асамблажа са измењивим елементима, који је производ увезивања, кретања унутар система и различитих контекстуалних конекција.

Рад Роберта Рома (Robert Rohm, 1930 – 2013) је пример употребе репетитивног обрасца у уметности текстила. Уметник на специфичан начин користи мрежу од ужади и репетицију, како би створио структуре или површину. У циљу да децентрализује раван дела, креира интегралне форме сачињене од једног елемента који се понавља и ствара монотону текстуралну површ, која динамику добија тек у поставци и одабиром тачака подршке. Евокација текстуре је упечатљива, с обзиром на употребу влакна, евидентног модула, који симулира вертикале основе и хоризонтале потке.



Сл. 15 Роберт Ром, *Без назива (Untitled)*, 1970, писана инструкција и ужад, ~ 183 x 457cm

Успостављена решетка је нехијерархијска и нерелацијска површ коју одликује рационалност и једнакост, и практично би се могла ширити по висини и ширини бесконачно. Ром је успео да, са својим радовима од ужета, помири три правца уметничке продукције, која су се развијала током седамдесетих година прошлог века: концепт, процес и материјал.⁷⁷

⁷⁷ Sajt Institute of Contemporary Art, Boston, Robert Rohm, Untitled, 1970, <https://www.icaboston.org/art/robert-rohm/untitled-0> (10.08.2020; 09:05)

7. Реконтекстуализација

Често се срећемо са различитим садржајима које смо већ негде видели, који се у делимично измењеном или идентичном облику јављају у оквиру савремене уметности. Позната тема, визуелна секвенца, кадрови из филмова, уметничка дела из претходних епоха, стрип, фотографије, предмети – све је то грађа са којом оперишу уметници у свом стваралаштву. У овим и сродним случајевима, може се рећи да је у питању реконтекстуализација као уметнички поступак измештања једног контекста у други – грађе, техника, мотива, симбола, значења или комплетног уметничког рада. Ова процедура подразумева одвајање неког ентитета из његовог базичног контекста, његову деконтекстуализацију са намером да се доведе у нови контекст.

Реконтекстуализација је посебан вид уметничке праксе својствен савременој уметности па тако и уметности текстила, али као процес уметничког деловања има доминантно место у афирмацији уметности текстила. Разлог зашто је убрајамо у контекстуалне праксе, јесте тај што материјал са којим претежно оперише у својим процедурама управо контекст. Фрагмент одређеног контекста се деконтекстуализује, репродукује у промењеном контексту, увезује у нови контекстуални низ тако да сједињује постојеће, преузете и продуковане елементе у нови склоп. Деконтекстуализација и реконтекстуализација скоро увек иду скупа јер им је полазна тачка иста, измештање једног контекста у други. У чему је разлика између ова два одређења? Деконтекстуализација је укидање првобитног контекста зарад смештања у нови контекст, а реконтекстуализација је свака промена контекста.⁷⁸

Апропријација је базични принцип контекстуалних пракси и умногоме се прожима са реконтекстуализацијом. Преузимање постојеће уметничке и неуметничке грађе им је заједничка одлика. Поступак апропријације неуметничких материјала и са њима повезаних техника, који се примењује од почетака двадесетог века у авангардним истраживањима, афирмисао је реконтекстуализацију као уметничку праксу, али га можемо посматрати као иницијални поступак за уметности текстила у данашњим оквирима. Због овога, апропријацију је немогуће раздвојити од реконтекстуализације. Данас, више нема разлике између објекта који је неко сам направио и оног којег је произвео неко други. Важно је да тај предмет буде одабран – ауторизован како би се

⁷⁸ Stanković, Маја, наведено дело, 169

сматрао уметничким делом. „Данас је аутор неко ко одабира, ко ауторизује.”⁷⁹ Реконтекстуализација је, попут апропријације, изменила и допунила суштину појма „аутор” и ставила његову интенцију у центар контекста уметничког дела.

Аутор не мора више нужно да буде и стваралац, он може да буде само селектор онога што ће бити изложено као уметнички рад. Продукција рада може да протекне и само кроз измештање објекта из једног контекста у други. „Аутор као стваралац гарант је оригиналности, аутентичности и естетске вредности уметничког дела.”⁸⁰ С друге стране, аутор који продукује дело, не може бити ауторитет који стоји иза ових вредности, оне прелазе у други план, као секундарна одредница уметничког дела. У првом плану је продуковање новог значења кроз нови контекст, уз наглашени отклон од претходног. Деестетизација, као принцип контекстуалних пракси, у продукцији дела добија на пуном значењу.

По Маји Станковић, са процедуром реконтекстуализације позиција уметника се учвршћује. Он је део институционалног система уметности који додељује одређеном предмету статус уметничког дела, при чему то дело не мора да носи ауторско, естетско и уметничко обележје. Уметничко дело није више одређено својом материјалном појавношћу, формалним и морфолошким карактеристикама, већ конвенцијама, уговорима и контекстуалним детерминацијама уметности као друштвене институције, а у оквирима социјалног контекста у којем је генерисано.

У систему савремене уметности са социјалном димензијом, ауторске, естетске и уметничке карактеристике уметничког дела су секундарне, али никако не би смеле да се сматрају негативним у структури дела, уколико су чврсто увезане дискурсом контекста. На крају, аутор је тај који одлучује шта ће ауторизовати за своје дело и које његове карактеристике ставља у први план.

Модернистичко схватање аутора као ствараоца одговара модернистичком концепту дела, док је нова функција аутора, као онога који ауторизује дело, примерена савременим уметничким праксама, где дело представља скуп променљивих елемената чије значење није трајно, већ се трансформише сваком променом контекста. У савременим уметничким праксама, често је случај да се уметнички рад не довршава у атељеу уметника, већ поставком у изложбеном простору. У случају инсталације, рад се не довршава поставком, већ је његово трајање ограничено временски на период

⁷⁹ Grojs, Boris, „Višestruko autorstvo” u *Slike/Singularno/Globalno*, priredjivači J.Čekić i M. Stanković, Beograd, FMK, 299

⁸⁰ Stanković, Маја, наведено дело, 170

експозиције. Елементи инсталације и након поставке егзистирају као објекти, али њихов контекст више није уметнички, већ онај који су имали пре излагања. Већ у следећој поставци, могу бити увезани у нову формацију, а неки од њих могу бити замењени и другим (исте врсте) јер је њихова материјалност у другом реду у односу на контекст. Селекција постаје примарна, што дефиницију аутора шири и на друге инстанце, кустосе, институције, фондације и сл.

Интенција аутора ствара додатну одговорност – да аутор познаје и контролише процесе продукције свог рада и да рачуна на његове ефекте у сваком контексту излагања.⁸¹ Уметник све време ради са контекстима, тако што их мења, модификује, међусобно комбинује. Како би ово могао да ради, увек мора да буде свестан значења контекста и није нужно да свака експозиција рада ствара нови контекст, независан од претходног. Реконтекстуализација је много више од физичког измештања рада, јер рад може бити доведен у различите контексте, у зависности од географског положаја, друштвених околности, типа излагања и сл.

⁸¹ Stanković, Маја, наведено дело, 173

8. Реконтекстуализација у уметности текстила

Интензивна „борба” за равноправни статус уметности текстила у савременом систему уметности водила се, шездесетих и седамдесетих година прошлог века, кроз три главна начина деловања која се међусобно преплићу и прожимају. Тројство уметничких пракси у којима се текстил интензивно користио, током ове две деценије, су: уметност текстила (влакана), процесуална или постминималистичка уметност и феминистичка уметност.⁸² Текстил као медиј је том приликом одиграо значајну улогу у преиспитивању границе између уметности и свакодневице, имајући у виду његову везу са ручним (женским) радом, доколицом, занатом, индустријом и комерцијалом. Данас, у глобалном систему уметности, текстилни медиј прихватају без обзира на његов историјски низак статус у систему уметности. Најистакнутији представници савремене уметничке сцене користе текстил као нешто са чиме свакодневно оперишу у мултивалентном простору продукције.⁸³

Уочавају се три главна модалитета реконтекстуализације која су важна за дефиницију уметности текстила. Прво можемо говорити о реконтекстуализацији текстилних принципа и карактеристика. Под овим подразумевам апропријацију принципа грађења текстилних структура или опонашање спољних карактеристика тканине. Други модалитет реконтекстуализације се односи на технике и технологије које су повезане са материјалима. Овде спадају све мануелне текстилне технике, занати, технологије, али и неке друге, које су вези са неконвенционалним материјалима. Трећа форма се односи на реконтекстуализацију материјала, где спада сва она грађа са којом се данас оперише у уметности текстила, од текстилних сировина, полуфабриката и готових тканина, преко неконвенционалних материјала из природе (дрво – пруће, влати биљака, лишће, алге и сл.) до техничко-технолошке грађе (сировине, полупроизводи и свакодневни предмети). Чињеница је да је ова форма реконтекстуализације најпримеренија теми пројекта „Непотрепштине” и да не постоје никакве недоумице у погледу тога да било који материјал може бити грађа за уметничко изражавање у уметности текстила.

Поменути три принципа се често преплићу, исти аутори и радови могу се анализирати по више основа. Примери су извучени из широке базе савремене уметности и поједини су сугестивни глобално, локално или лично, а никако нису свеобухватни.

⁸² Auther, Elissa, наведено дело, ххi-ххii

⁸³ Исто, ххi-ххii

Класификација и избор радова извршени су на основу дефиниција и категорија које су биле доминантне у уметничкој пракси када је дело настајало, или када је уметник истраживао одређене идеје.

8.1. Реконтекстуализација текстилних принципа и карактеристика

Реконтекстуализација није дефинисана пракса, већ начин размишљања кроз многе уметничке праксе, и нема разлога да било који покрет, карактеристику, технику или материјал који кореспондира са медијом текстила, сматрамо погоднијим овом приступу него неки други. Широки је спектар појмова које можемо везати за принципе грађења текстилних површина и особености текстила. Издвајамо реконтекстуализацију структуре и драпирања.

8.1.1. Структура, као појам се може срести у свим сферама уметности и живота, али је и битна особеност тканине и дела уметности текстила. Проистиче из принципа грађења површине, дајући јој посебан визуелни утисак и опип. Уочава се да ниједна уметничка пракса није развила овај ликовни елемент у доминанту форму уметничке продукције, као што се то десило у уметности текстила, у области структуралне таписерије. Ово је очити пример реконтекстуализације једне карактеристике – у пун визуелни знак готовог уметничког дела.

За тканину важи уверење да је дводимензионална површина. Структура је импликација пуноће влакна – нити и архитектонике текстилних поступака; усредсређивања на нит, атрибуте материјала и техничког поступка. Светлост и њен контрапункт – сенка, битни су елементи који наглашавају структуру, шире визуелно поље, појачавају динамику и употпуњавају композицију. За разлику од дводимензионалних, плошних, визуелних уметности, чија се дела могу обухватити само једним јединим погледом, код текстилних форми и структура, погледом се обухвата само једна од мноштва визура, а целина се перципира једино низом тренутака, чиме се ова врста визуелних дела не може доживети симултаним опажајем, већ сукцесивним.

Инсистирање на структури као виду уметничког стваралаштва у директном раду са материјалом, као начину за испољавање експресије, један је од главних разлога прихватања уметности текстила као равноправне ликовне дисциплине у систему савремене уметности. Примера је много, током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, а наставља да живи, као вид изражавања у уметности текстила, и данас. Пандан у ликовној уметности јој може бити експресивна скулптура, гестуално

сликарство и енформел. Иако су се уметници текстила више бавили питањима форме него пиктуралношћу, постоје упоредне тачке и са сликарством. Влакна – нити, попут боје, могу бити сензитивна, гестуална и експресионистичка, и свака од ових карактеристика може бити питање уметничког истраживања у текстилу, попут Џексона Полока који је проблематизовао боју.⁸⁴

8.1.2. Драпирање, као визуелни израз текстила, је једно од важних обележја тканине. Понављање и ритам набора можемо посматрати као динамичну карактеристику тканине. Поред репетиције која одређује фиксне тачке набора, тканина и даље остаје „жива” под утицајем различитих физичких сила (гравитација, притисак, отпор и др.). Јасно је да деловање ових сила није фиксно и зависи од параметара, и зато можемо рећи да је драпирање „флуидно” стање тканине које су користили многи уметници у раду, од меких скулптура и сиромашне уметности, преко процесуалне уметности па до савремене уметности текстила.

Неки од најбољих примера уметности текстила, у којима је примењено драпирање као карактеристична манифестација текстила, потичу од аутора који користе метал као материјал а инклинирају утиску текстила. Од метала је једноставно створити утисак тканине, његове карактеристике омогућавају да се обликује у флексибилне површине Душан Џамоња (1928 – 2009) користи низове челичних ланаца, попут средњовековних панцира од карика, како би направио рад „Гвоздена таписерија С”. Обликује читаву површину таписерије низањем металних алки, тако што површину савија, стварајући утисак набора драпирања. „То је скулптура; то је тканина – али готово неуништива.”⁸⁵

Попут Џамоње, уметник из Гане Ел Анацуи (El Anatsui, 1944 –) прави своје зидне формације налик тканини, од металних комада лима у боји повезаних бакарном жицом, чији драпирани набори светлуцају готово спектакуларним ефектом.⁸⁶ Порекло лима је од затварача и металних овојница боца за алкохолна пића, одбачених предмета, отпада. Еколошка димензија његових радова није примарна, већ инсистирање на раду са свакодневним предметима из окружења, што носи дозу афричког мистицизма и симболике. По афричким веровањима, које је он усвојио као гесло, сваки предмет који

⁸⁴ Porter, Jenelle, „The Materialists” in *Fiber: Sculpture 1960 – Present* [catalog], Jenelle Porter [editor], Munich, London, New York, DelMonico Books, Prestel, 2015, 13

⁸⁵ Constantine, Mildred and Jack Leonor Larsen, *The art fabric: mainstream*, Tokyo, New York and San Francisko, Kodansha International Ltd., 1985, 69

⁸⁶ Porter, Jenelle [editor], *Vitamin T, Threads & Textiles in Contemporary Art*, New York, Phaidon Press Inc, 2019, 34

човек дотакне – понесе са собом део његовог духа⁸⁷. Његови метални застори визуелно делују попут традиционалних „Кенте тканина” (*Kente cloth*) и умногоне асоцирају на таписерије. Металне формације се могу моделовати тако што се драпирају и савијају. У већини случајева, то је рељеф са директном асоцијацијом на наборе текстила.



Сл. 16 Ел Анацуи, *Гравитација и грациозност* (*Gravity and Grace*), 2010, алуминијум и бакарна жица, 482 x 1120 cm

Ел Анацуи не даје упутства за поставку својих просторних и зидних инсталација, и пушта особље у сваком музеју да монтирају комаде на начин који они желе. То им даје, по њему, додатну аутентичност, препуштену, на неки начин, случају и партиципацији техничког особља. „Живот није фиксна ствар и желим да моја уметничка дела буду ствари које можете променити.”⁸⁸ Његова пракса је добар пример флуидности уметничког дела, заснованог на текстилној динамичној карактеристици – драпирању. Сам Анацуи, и поред богате породичне ткачке традиције, негира конекцију са процесом ткања и говори да је несвесно дошао до текстила, и то не кроз технички процес ткања, већ као онога што носи симболичко значење⁸⁹. Осим визуелног утиска, додатна веза са текстилом се чита из његових назива радова: „Људска тканина” (*Man's Cloth*); „Серија старих тканина” (*Old Cloth Series*) или „Древне тканине” (*Ancient Cloth*).

⁸⁷ Angela Corone, Stunning El Anatsui Exhibit On Display At Museum of Contemporary Art San Diego, March 9, 2015, <https://www.kpbs.org/news/2015/mar/09/stunning-el-anatsui-exhibit-museum-contemporary-art/> (19.07.2020; 10:11)

⁸⁸ Исто

⁸⁹ Исто

8.2. Реконтекстуализација текстилних техника и технологија

Данас, у савременој уметности, можемо срести широки скуп текстилних техника и технологија, примењених у контексту уметничког изражавања. Ово поље измене контекста је било предмет највећих спорења и оспоравања уметности текстила, јер се велики број текстилних процедура спроводи мануелно и због тога се изједначавао са занатством и мање вредним механичким „уметностима”. Уметност као „ментална операција”, је постала део уметничких пракси, али мануелно изражавање и даље наставља да доминира. Бенџамин Букло (Benjamin Buchloh, 1941 –) пише о настојањима Џексона Полока да прожме сликарски материјал са својим експресивним гестом, како би његове слике одржале непосредну везу са телесним силама и биле продукт мануелног рада – производње, у истој мери колико и предмет опажања и чулног доживљаја. Његова дијалектика је инспирисала бројне вајаре који су радили са меким материјалима. Уметници текстила, такође, делују у оквиру ове дијалектике, чија је логика производње везана за специфичност материјала, јер је истински рад потребан како би се сировина – материјал трансформисао у уметничко дело.⁹⁰

Оно што, данас, са сигурношћу можемо рећи јесте – да је од почетка деветнаестог века, занат постао дијалектички појам, који се свесно држао у супротности с уметношћу и савременим начином живота, а самим тим је био подложен широкој етичкој, естетској и економској анализи. Занатство се посматра као механичка вештина, спретност, мануелни рад, који се не може изучавати теоретски, већ се стиче искључиво вежбањем док не постане рутина.⁹¹ Занатство, као такав облик људског деловања, је било одбачено, као мање вредно у хијерархији естетског изражавања, у односу на новопрокламовану модерност.

Мануелни рад у директном контакту са материјалом, допринео је развоју уметности текстила. Уметници су стицали практична знања и животно искуство кроз рад, што им је омогућило да реагују на све сензације и случајности техника и материјала, црпећи од њих оно најбоље. За уметнике, ручно деловање није представљало тешкоћу и нешто мучно, већ средство за истраживање и реализацију замисли. Занемарују ефикасност у производњи и свесно бирају мануелни рад као метод за реализацију свог дела, што му даје карактеристике ексклузивног.⁹² Сетимо се само радова „Абакана”

⁹⁰ Porter, Jenelle, наведено дело, 2015, 13

⁹¹ Adamson, Glen, „Introduction“ in *The Craft Reader*, Glen Adamson [editor], Oxford, New York, 2010, 1

⁹² Hung, Shu and Joseph Magliaro [editors], *By Hand, The use of Craft in Contemporary Art*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, 7

Магдалене Абакановић и многих других радова изразитих структуралних вредности, уметника Источне и Централне Европе и њихових огромних текстилних формација, које су самостално изводили. Леонор Тони је говорила да не воли када се њен ручни рад идентификује са мукотрпним поступком за који је потребно стрпљење, за њу је мануелна манипулација са материјалом процес медитације и посвећености медију текстила. „Ово нема никакве везе са стрпљењем. Не одобравам да било ко помене стрпљење. Обожавам ову врсту рада. Радим посвећено. Ово је за мене једноставно – рад.”⁹³ Овако је Тонијева говорила поводом њене инсталације „Лавиринт облака” (*Cloud Labyrinth*, 1983) коју чини тринаест хиљада нити од којих је свака прошла кроз руке уметнице у процесу који је трајао изузетно дуго. Све нити је сама провукла кроз базу од тканине, формирајући инсталацију прилагођену самом месту (*in situ*). На тај начин, уметничко дело добија на аутентичности, а ангажованост, кроз мануелно, му је додата вредност.



Сл. 17 Оли Генгер, *Жуто и плаво (Yellow and Blue)*, 2013, рециклирани коноп за риболов и боја, преплитање, део инсталације у Медсон Сквер парку, Њујорк, САД

Америчка уметница Оли Генгер (Orly Genger, 1979 –) гради хумке, преграде, па чак и читаве просторе од ужади, која су најчешће коришћена у комерцијалном риболову, извучена из дубине океана.⁹⁴ Она јој служе као материјал за плохе, стварајући велике подне радове, који добро кореспондирају са унутрашњим и спољашњим просторима. На постулатима минимализма, гради монументалне инсталације од грубог конопа

⁹³ Billeter, Erika, наведено дело, 52-65

⁹⁴ Porter, Jenelle [editor], наведено дело, 2019, 111

интензивног обојења, базираног на основним бојама. На тај начин интервенише у простору, позивајући посматраче на партиципацију. Како би се припремила за инсталацију, Џенцарева ручно везује и преплиће коноп у чворове, што је исцрпљујући и напоран задатак; тиме жели да укаже на изузетну људску физичку и психичку снагу. За неке од инсталација, користи коноп који је део опреме за екстремни спорт, вертикално пењање уз стену. Да би истрајала у свом настојању, она све поставке ради сама, тако да плоха гради форме које подсећају на постаменте, баријере или токове лаве. Инсталације су препрека за слободно кретање простором, у том смислу, она публику подстиче да се по њеним радовима вере, прескаче их и на њима одмара.⁹⁵

Ручни рад се, својим супротстављањем „докси”, легитимише као важан сегмент савременог ликовног стваралаштва. „Паралелно овом приступу, заснованом на аутентичном бивању у свету и тиме у уметности, настао је и модел уметности као истраживања. Концепти *стварања* и концепти *истраживања* су драматично супротстављени у борби између различитих претпостављања и пројектовања модерне уметности.⁹⁶ Битна разлика између неистраживачке и истраживачке уметности, почива на томе што прва полази од устаљених вредности, „док истраживачка тежи утврђивању вредности и [дефинисању] саме себе као вредност”⁹⁷.

Ознака „уметност текстила” подразумева референцу на врсту медија који се користи као одредница за креирање уметничког дела. Низ дела уметности текстила, од шездесетих година до данас, је толико експанзиван да га је скоро немогуће систематизовати. Било да су у питању дводимензионалне или тродимензионалне форме, овакви радови увек садрже нешто од текстила или су барем идејно у конекцији са њим. Од почетних дела која су ткана, данас имамо радове који су шивени, прошивани, везени, плетени, кукичани, низани, чворичани, филцани, уплетени, нецани, упредани, просецани, обмотани, упаковани и сл. Коришћење текстилних техника упућује на присуство мануелног рада. Временом, уметници почињу да употребљавају и полумашинске, машинске и нове технологије у уметности текстила. Списак ових нових

⁹⁵ Veronica Roberts and Jane Pannetta, Orly Genger, 2010, <http://www.museomagazine.com/ORLY-GENGER> (22.07.2020; 13:25)

⁹⁶ Šuvaković Miško, Epistemologija umetnosti: kritični dizajn za procedure i platforme savremenog umetničkog obrazovanja, <http://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/suvakovic-epistemologija-140807.doc> (21.07.2020; 10:25)

⁹⁷ Argan, Giulio Carlo, „Projekat i sudbina“ u *Studije o modernoj umetnosti*, prevod Božidar Gargo, Beograd, Nolit, 1982, 154

поступака је велики и свакодневно се допуњава иновацијом и увођењем нових технологија у поље савремене уметности, а самим тим и уметности текстила.

8.3. Реконтекстуализација материјала

Данас не постоји материјал који не може бити предмет реконтекстуализације и средство изражавања у савременој уметности. Иста констатација се може применити и на уметност и медиј текстила. Историјски гледано, можемо говорити о традиционалним и неконвенционалним материјалима. Такође, можемо да разматрамо грађу као ону која има физичку појавност или је нематеријални конструкт. Лично сам заинтересован за непотрепштине као карналну појаву и зато остављам по страни друге материјале. Нови проблем разграничења може да представља подела материјала на текстилне и нетекстилне. Равноправно су заступљени као средство изражавања у уметности текстила, а данас, не постоји јасно разграничење између ове две групе, јер зависи од контекста. Велики број савремених уметника користи ефемерне или неконвенционалне материјале, на крајње оригиналне и само њима својствене начине, како би створили дела која су тактилна, естетски привлачна, прожета хумором и атрактивна. Различити су разлози уметника за употребу ових материјала, од естетских, емотивних до интелектуалних.⁹⁸ Реагујући на глобалну стварност која је у непрестаној транзицији, коришћење таквих материјала и са њима повезаних тема, најбоље одражавају дух времена.

Подела је извршена на основу форме коју физички материјал заузима. Желим да говорим о нити, површини и објекту, као грађи за реконтекстуализацију, без обзира на сировински састав. Чињеница је да је традиционална текстилна површина форма од које су се у уметности текстила развили облици са самосталним нитима, процесом редукције (рашчлањавањем) и текстилни објекти, њеним усложњавањем (структурирањем). Такође је битно да текстил, у сваком од ова три облика форме, може да има употребну вредност. Још је важније да у сваком од ова три обличја, може добити статус непотрепштине.

8.3.1. Нит – влакно је основни градивни елемент текстила, али можемо је поистоветити са свим формама материјала које имају несразмерно велику дужину у односу на друге две димензије. Овај модалитет текстила се користи као ознака и за уметничке форме попут „уметности влакана” (*fiber art*) или „уметност жица” (*string art*).

⁹⁸ Manco, Tristan, наведено дело, 6

Мирјана Теофановић (1935 –) читава уметност текстила, која се базира на таписерији, назива – „уметност структуриране нити”.⁹⁹ Евидентно је да је у питању значајан ентитет са великим капацитетом за уметничко изражавање, услед своје линијске димензије и потенцијала за просторне цртеже, без обзира на сировину од које је устројен. Богатство нашег језика нам омогућава да разликујемо многе модалитете „vlakна”. Под овим појмом подразумевам све конце, канаве, ужад, људске и животињске длаке, нити, струне, жице, пруже, влати траве и много тога другог.

Нит – као средство уметничког изражавања – један је од најскромнијих, а потенцијално најсвестранијих медија. Уметничка генеалогичка медија, говори о томе да често заузима значајно место у стваралаштву утицајних уметника. Нит нас и даље, изнова фасцинира својом појавношћу, у савременој уметничкој пракси. Употреба овог материјала додатно замагљује границе између реалног света и света уметности или пак заната и уметности, и често долази до појаве преклапања, јер ова класификација зависи искључиво од контекста.

За разлику од Леонор Тони, која ради са слободним vlakнима и нитима, Фред Сандбак (Fred Sandback, 1943 – 2003) користи затегнуте нити за разграничење простора, како би постигао волумен скулптуре без непрозирне масе. Његово стваралаштво је једно од најрадикалнијих и најснажнијих манифестација минимализма.

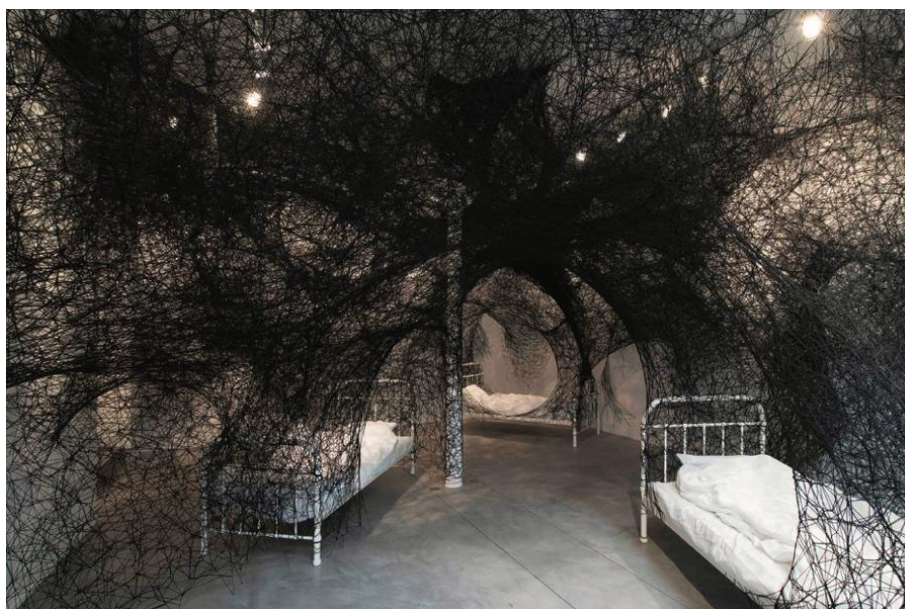


Сл. 18 Магдалена Абаканович, *Точак са ужетом*, 1973, дрво, цирадно платно и конопља; точак: R 234 cm; 122 cm; уже дужина променљива

⁹⁹ Teofanović, Mirjana, *Tapiserija u Srbiji 1950 -2000*, Beograd, Muzej primenjene umetnosti; Petrovaradin, Atelje 61, 2017, 11

Под утицајем актуелних уметничких токова, и Магдалена Абаканович, постепено,¹⁰⁰ напушта ткање као поступак уметничког изражавања и прави низ радова од бродских ујади. Предимензионирана „vlakна” указују на то колики им значај ауторка придаје, као средству изражавања експресије у садејству са простором. У структуре тих радова су укључени и празан простор, и ефекти светла и сенке. Инсталација „Точак са ужетом” (*Wheel With Rope*, 1973) има све карактеристике предимензионираног индустријског производа. Коноп, одмотан са витла, слободно вијуга простором. Указујући на волуминозност текстилне „линијатуре”, акцентује да је влакно – нит узрок свих текстилних структура у садејству са техником. Када је Магдалена Абаканович распротрла свој конопац кроз изложбени простор, сматрало се да је то прво дело у коме је материјал преузео улогу преносника симболичне поруке.¹⁰¹

У светлу теме пројекта издваја се стваралаштво Чихару Шијота (Chiharu Shiota, 1972 –), која од 1996. године, велики део својих инсталација гради уз помоћ мреже нити црног, црвеног и белог вуненог конца. Црна пређа означава бесконачни космос; црвена је употребљена за симболизације крви или односа између људи; а бела је симбол чистоте, али се у јапанској култури повезује и са смрћу.¹⁰²



Сл. 19 Чихару Шијота, *Спавати као заклан*, 2016, црни конач и метални кревети, димензије променљиве

¹⁰⁰ Последњи Абакан настаје 1978, Jaco, Mary Jane, „When Curating Faces History“ in *Magdalena Abakanowicz | Unrepeatability: Abakan to Crowd* [catalog], New York, Marlborough Gallery, Inc., 2015, 5

¹⁰¹ Constantine, Mildred and Jack Lenor Larsen, *Beyond craft: The art fabric*, Tokyo, New York, San Francisco, Kodansha International Ltd., 1986, 92

¹⁰² Steve Dow, *Tangle of Memories* [editorial], 23 August 2018, Art Guide, Australia, <https://artguide.com.au/tangle-of-memories> (25.07.2020; 09:40)

Рад Шијоте је врло спиритуалног карактера. На пресецима линија, које формирају нити, су објекти који симболишу људско присуство (столице, кључеви, ципеле, кофери, лутке, музички инструменти и сл.). Карактеристично увлачење свакодневних предмета, попут кревета из рада „Спавати као заклан” (*Sleeping is like death*, 2016), ствара илузију, која је између сањарења и ноћне море. Мотив кревета и симбола сна, чест је у њеном стваралаштву. Имерзивне инсталације се раде увек изнова, прилагођене излагачком простору, без посебног плана. Она је тек једна од посвећених уметница које инвестирају свој рад у формирање инсталација, чија се енергија може осетити у напетости нити, када посматрач следи линеарне путање, откривајући резонантне трагове објеката, садржане у њима.¹⁰³ „То је та веза са обичним, свакодневним, животним предметима, прожетим емотивним осећањем и лично путовање које је уткано у овим инсталацијама.”¹⁰⁴

8.3.2. Површина је други модалитет форме грађе која је заступљена у уметности текстила. Намерно је изостављен придев текстилна, из разлога да не би дошло до поистовећења са плошним материјалима од текстилних сировина. Површина у уметности текстила може бити саздана и од других, нетекстилних материјала, а по законитостима текстилних техника и технологија. Овог пута се ограничавам на оне доминантно дводимензионалне форме које су изграђене неком од текстилних техника или су продукт текстилне технологије, без обзира на сировински састав. На овај начин грађене површине могу бити финални производ, али и материјал за грађу просторних објеката. Без обзира на начин израде, ове плошне конструкције задржавају карактеристике текстила и погодне су за манипулацију и уметничко изражавање. Могу се издвојити и друге карактеристике текстила, попут транспарентности, еластичности, рефлексије и др., које имају потенцијал за формализам у обликовању уметничких дела. С друге стране, текстил као свеприсутан у нашем окружењу, носи и различита симболичка значења, што га чини погодним за различите концепте и контекстна увезивања.

Површина у контексту уметности текстила, мења своју конфигурацију налик оној коју има класична таписерија, употребом нових „неконвенционалних” материјала и других текстилних техника. Монументалност остаје доминантна карактеристика

¹⁰³ Rebeca Dimling Cochran, Lines of Connection: A Conversation with Chiharu Shiota, December 1, 2017, Sculpture Magazine, <https://sculpturemagazine.art/lines-of-connection-a-conversation-with-chiharu-shiota/> (24.07.2020; 08:50)

¹⁰⁴ Steve Dow, Tangle of Memories [editorial], 23 August 2018, Art Guide, Australia, <https://artguide.com.au/tangle-of-memories> (25.07.2020; 09:40)

формата, али долази до редукције колорита и усредсређивања на нити као основни градивни елемент. „Нови материјали” мењају своју конвенционалну намену, уводе се у уметнички рад поступком реконтекстуализације као иновативни, и база су за развој самог медија. Коришћење свих природних, вештачких и синтетичких текстилних влакана, али и употреба других органских и неорганских материјала, у медијском смислу трансформише и проширује дефиницију таписерије, будући да се више не ради само традиционалним поступцима ткања, него употребом других текстилних техника. Уметници текстила граде своју површину засновано на формалним аспектима који се базирају на специфичности материјала у садејству са техником. Усредсређеност на влакно и покушај да збаци бремене ткачке вештине – воде ка изражајним формама. Два су основна разлога тежњи да се реше мануелних текстилних техника. Један лежи у неприхватању уметности текстила као дела високе уметности, а други је утицај минималистичких, постминималистичких и процесуалних уметника. Примера за овај начин стварања у уметности текстила је много: Магдалене Абаканович, Леонор Тони, Душана Цамоње, Франсуаз Гросен (Françoise Grossen, 1943 –), Јагоде Буић (1930 –), Тошико Хуриучи (Toshiko Horiuchi MacAdam, 1940 –), Киоки Кумаи (Kyoko Kumai, 1966 –), Мачико Агано (Machiko Agano, 1952 –), итд.



Сл. 20 Ед Розбах, *Конструкција са новинском хартијом (Construction with Newspaper and Plastic Wall Hanging)*, 1968, полиетиленска фолија, новинска хартија, упредање и ткање, 76.2 x 101.6 cm

Ед Розбах (Ed Rossbach, 1914 – 2020) један од протагониста уметности текстила, био је фасциниран аутохтоним текстилним поступцима и раду са свакодневним материјалима, које је налазио у свом окружењу. Ако постоји Раушемберг уметности

текстила, вероватно је то Розбах. Градио је своје дводимензионалне и просторне форме од ефемерних материјала, попут пластике, трске, новинске хартије, гранчица, стиропора, металне фолије и сл. „Конструкција са новинском хартијом” (1968) је пример једне такве зидне композиције.

Силија Пуранен (Silja Puranen, 1961 –) ради са пронађеним текстилним материјалима који „носе” своју историјску причу. Трансфер штампом, на дотрајале површине наноси дигитално обрађене фотографије, уз дораду везом и апликацијама.

„Тврдо и меко. Похабани кућни текстил представља дом, склониште, сећање, тело и идентитет. Фотографије „приповедају” о односима појединца и друштва. Старе простирке и ћебад пружају заштиту људским фигурама, отиснутим на њима. Комади пронађени са бувљака и на таванима, говоре о њиховом протеклом животу.”



Сл. 21 Силија Пуренен, *Сијамске близнакиње (Siamese Twins)*, 2009, трансфер штампа, меке пастеле и тепих

Групација процесуалних уметника која се интересује за текстил као индустријски производ, се фокусира на материјал попут канапа, ужади и разних индустријских, метражних, текстилних материјала. Код великог низа контекстуалних пракси, у којима се користи медиј текстила, морамо говорити искључиво о реконтекстуализацији.

По питању трансгресије и употребе текстилне површине, издвајају се неоавангардни уметници. Ране радове скулптора Берија Фланагана (Barry Flanagan, 1941 – 2009), карактерише коришћење текстилних материјала, попут конопа, саргије и филца. У његовој употреби ових материјала ишчитавамо разиграност, неформалност и хумор,

који кореспондира са строгим формалним аспектима. Евидентна је фасцинација онтологијом, кретањем и појавношћу различитих материјала са којима је радио. За Фланагана, процес израде дела укључивао је оркестрирање начина да се покажу сензуално и тактилно; површина, боја, тежина, равнотежа, звук и светлост.¹⁰⁵ У неким радовима, Фланаган је потенцијално највернији следбеник Дишанове стратегије редимејда – код употребе текстилне површине за своје радове. Ванвременски аспект његових раних радова је у препознавању квалитета свакодневних предмета и њиховој реконтекстуализацији у уметнички објекат.¹⁰⁶



Сл. 22 Бери Фланаган, *Линија 3'68*,
1967-1968, филц на канапу 178 x 306 x 3 cm

Инсталације, попут „Линија 3'68” (*Line 3'68*), „гомила 3'68” (*pile 3 '68*, 1968) или „јун 2 '69” (*june 2 '69*, 1969)¹⁰⁷ садрже једноставне комаде тканине који висе, наслагани су на гомилу или подупрти штаповима. Аутор је за сваки од радова дао јасна упутства за њихову поставку, свесно избегавајући својства текстила која му омогућавају варирања форме при свакој новој поставци. Наслови дела садрже кодове који представљају и „дословне дефиниције радњи и објеката повезаних процесом”¹⁰⁸. Случајност, гравитација и акција су централни у Фланагановим делима касних шездесетих двадесетог века, посебно у серији из 1969. године, за чију израду користи ланену тканину и дрвене гране лешника.

¹⁰⁵ BARRY FLANAGAN The Hare is Metaphor Paul Kasmin Gallery, http://www.randian-online.com/np_event/barry-flanagan-the-hare-is-metaphor-paul-kasmin-gallery/ (28.07.2020; 08:00)

¹⁰⁶ John James, The poet of Life and Sculpture, Barry Flanagan, 2011, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/poet-life-and-sculpture> (28.07.2020; 08:20)

¹⁰⁷ Sajt TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-june-2-69-t01717> (28.07.2020; 08:30)

¹⁰⁸ Sajt TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-pile-3-68-t01716> (28.07.2020; 08:40)



Сл. 23 Бери Фланаган, *гомила 3 '68*, 1968,
тканине, пет пресавијених комада 31,8 x 52,1 x 48,3 cm

Сличан приступ у третирању текстилне површине налазимо и код Роберта Мориса. Он почиње рад са плочама од филца, 1967. године. Његов мотив за употребу овог гипког и високо апсорптивног индустријског материјала, је био опортунистички. Прве комаде је нашао у новододељеном атељеу у старој фабрици филца¹⁰⁹, а затим је наставио да га користи, јер је био нижег ценовног ранга и широко распрострањен на тржишту. Током читаве декаде (1967 – 1977), филц му је представљао омиљени медијум за уметничку продукцију. Понекад је примењивао директну манипулацију са пронађеним материјалом, без употребе било ког алата. У тим случајевима, разматрања гравитације постају једнако важна као и питање простора. Фокусирање на материју и гравитацију као средство – резултира облицима који нису унапред пројектовани. Последице поступка су лежерне, непрецизне и наглашене форме. Насумично гомилање, лабаво слагање, вешање, дају материјалу променљиви облик који је резултат акције уметника.¹¹⁰ Инсистирање на успостављању дела у кореспонденцији са окружењем и посматрачем, кретање гледаоца и променљиве визуре постају главне карактеристике његових дела. За њега је употреба филца корак даље у развоју минимализма. Залагао се за случајност и употребу природних сила, пре свега гравитације, у обликовању форме. Уместо конструкције, по њему – треба користити пад, слагање, наслањање, качење и суспензију, као принципе за израду облика.

¹⁰⁹ Sajt Nacional Gallery of Australia, Robert Morris,
<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=37307> (28.07.2020; 10:30)

¹¹⁰ Porter, Jenelle, наведено дело, 2015, 16

Процесуална уметност има једног уметника који је, током читаве своје каријере, остао доследан у употреби текстилне површине. Кристо је константно користио текстил за своја паковања за различите интервенције у простору. Много је пројеката, које је реализовао самостално или у коауторству са својим супругом Жан-Клод (Jeanne-Claude, 1935 – 2009). Навешћу само неке од њих: „Долинска завеса” („*Valley Curtain*”, 1974), „Окружена острва” („*Surrounded Islands*”, 1983), „Сунцобрани” („*The Umbrellas*”, 1984 – 1991), „Капије” („*The Gates*”, 2005), „Плутајући докови” („*The Floating Piers*”, 2016) и друго.

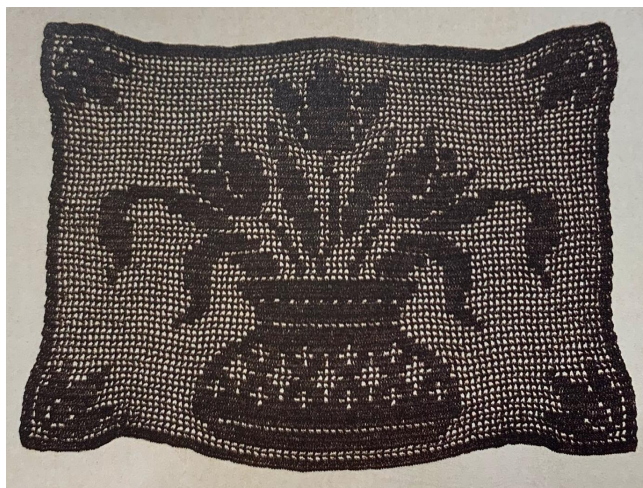
За разлику од процесуалних уметника, феминистичке уметнице су, током седамдесетих година прошлог века, више биле заинтересоване за мануелне текстилне технике и класичне материјале сматрајући их за најпогоднија средства у борби за равноправни третман жена у свету уметности. Свесно су као метод уметничког изражавања усвојиле оне текстилне поступке који су део кућне радиности што се додатно одражава на изглед текстилне површине, која чак поприма изглед рукотворине у контексту уметности.

У складу са прокламованим циљевима и одабраном стратегијом активистичког деловања, текстилна површина поприма још више обележја свакодневних предмета, рађених мануелним и машинским текстилним процедурама. Овакав приступ, доводи нам у свет уметности гоблене, шустикле, прошиване прекриваче, плетене слике и много тога другог. Доминирају мањи формати, минуциознији ручни рад и финији текстилни материјали. Апропријација, деестетизација и понављање, као поступци реконтекстуализације, добијају пуну снагу.

Мирјам Шепиро (Miriam Schapiro, 1923 – 2015) користи кукичане комаде непознатих жена, за своју серију графика „Анонимна је била жена” (*Anonymous was a Woman*, 1977 – 1999) тако што их директно штампа литографским поступком на папиру и потписује својим именом.

Фејт Рејнголд (Faith Ringgold, 1930 –) користи поступак текстилног колажа, базираног на техници пачворка и прошивања, који често срећемо у уметности текстила још од „Ћебенцета” Соње Делоне. Прво је своје класичне слике смештала у оквир који је израђен од комада тканина по утицају на непалске тхангка слике¹¹¹, а потом гради читаве композиције у техници пачворка.

¹¹¹ Слике из Непала опшивене брукатом из XIV и XV века



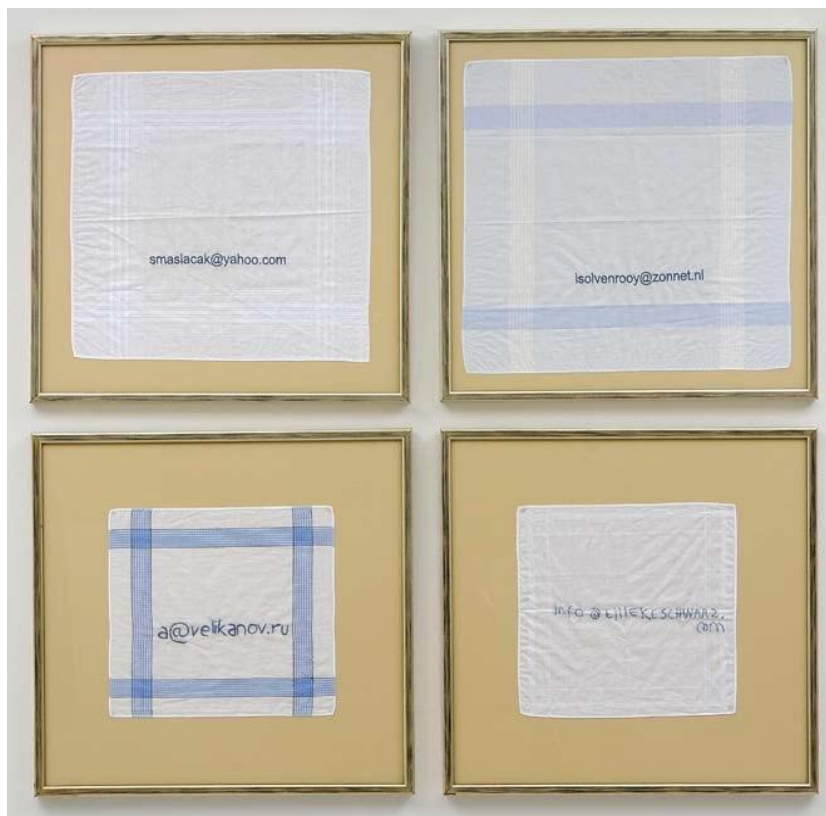
Сл. 24 Миријам Шепиро, Табла 6 из серије *Анонимна је била жена*, 1977, литографија на папиру 6/15, 46x61 cm



Сл. 25 Фејт Рејнголд, , Чемерно гнездо, део III: Љубавници у Паризу (*Bitter Nest, Part III: Lovers in Paris*) 1988, акрилик на платну и комади тканина

Хармони Хаменд, (Harmony Hammond, 1944 –), седамдесетих година, прави серију „подних слика” – „Отирачи” (*Floorpieces*) за чију подлогу користи плетенице од одбаченог текстила, повезане у спиралну формацију. Заслугом феминистичких уметница из седамдесетих година, уметност текстила је добила нове видове изражавања

у третману површине, чиме је проширен низ материјала и техника. Широки вокабулар материјала и техника које су користиле се развија до данас, кроз самосталне или хибридне форме.



Сл. 26 Снежана Нена Скоко, *E-mail марамнице* (4), 2005,
Памучна тканина; ручни и машински вез; Урамљено: 50 x 50 cm

Снежана Нена Скоко (1960 –) се у свом уметничком раду бави емоционалним стањима, односом између људи и статусом уметности текстила, темама које су добро промишљене кроз концепте и контексте сваког рада.¹¹² Рад из серије „E-mail марамнице” (2005) је пример за третирање индустријског производа, текстилне површине, потенцијалне непотрепштине, на коме уметница интервенише ручним и машинским везом. Овај рад проблематизује женско-мушке односе у светлу нових технологија. „Уметница је повезала идеју о комуникацији интернетом са готово заборављеним марамницама [од тканине], које су некада коришћене и у интерактивне сврхе.”¹¹³ Заборављени предмет, који је често носио иницијале власника, сада носи његову електронску адресу у сврху духовитог истицања личног идентитета и људске потребе за

¹¹² Tilleke Schwarz, Interview with Nena Skoko: Treating textiles and fibers, 22. March 2010, <http://www.body-pixel.com/2010/03/22/interview-with-nena-skoko-treating-textiles-and-fibers/> (12.08.2020; 13:40)

¹¹³ Поповић, Бојана, „Ново у колекцијама” у *Аквизиције 2001-2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2010, 124

комуникацијом. „E-mail марамице” успостављају брзу комуникацију са посматрачем, без потребе за додатним објашњењима „уметничке намере”.¹¹⁴

8.3.3.Објекти су трећи модалитет форме и материјала који се појављује као предмет реконтекстуализације у уметности текстила. Када кажем објект, мислим на све тродимензионалне форме које настају од текстила или текстилним техникама и технологијама, као уметничке, техничке, конфекцијске творевине. У ову групу сврставам и оне нетекстилне предмете који су употребљени у контексту уметности текстила. У уметности текстила постоји широк спектар примера објеката који, било да су у питању мањи или већи по обиму, своје квалитете граде на пластичности и потенцијалу текстила.

У уметности текстила, трансформација површине у просторну форму започиње шездесетих година, заменом традиционалних материјала за израду таписерија са, за то време, неконвенционалним материјалима и техникама, онима које су биле погодније за волуминозне и монументалне облике.¹¹⁵ Најдоминантнији правац кретања у трансформацију је базирао своје форме на особинама влакана и текстилне површине, потцртавајући флексибилност, фактуру, волуминозност и, условно, димензиону неограниченост.

Почетком шездесетих двадесетог века, Ленор Тони смешта вертикална ткања у простор, како би посматрач могао да им приђе са свих страна. Уметница је сопственој тканог површини или радовима из серије „Облаци” дала карактеристике скулптуре, волумен, просторност, тежину, форму и материјалност. Овај приступ су следили и други у третману текстила, што га је водило све даље и даље од зида, како би био у интеракцији са стропом, подом, постаментом, али и са самим простором. Шила Хикс је једна од првих, која је свој рад поставила на под.¹¹⁶ Под су потом „запоселе” и Магдалена Абакановић, са својим радовима „Точак са ужетом” (1973), „Главе” и „Сеанса” (*Heads*, 1974 –75, *The Seance* 1976, који припадају циклусу „Алтернације”) и „Ембриологија” (1978 –1980), и Франсуаз Гросен са својим радовима од конопца, попут „Гусеница” (*Inchworm*, 1971) и многи други.

Отклон од зида, за све је представљао начин да се ослободе негативне конотације њиховог дела, као занатског текстилног продукта, декоративне – примењене уметности. Елиса Аутер указује да је текстил јединствен по много чему, али и по свом симболичком

¹¹⁴ Поповић, Бојана, наведено дело, 124

¹¹⁵ Porter, Jenelle, наведено дело, 2015, 10

¹¹⁶ Исто, 17

значењу које је, парадоксално, генерисано његовом потчињеношћу у историји уметности, кроз дубоко укоренење асоцијације на примену и занатску израду. Додатна вредност текстила је у његовој способности да асимилира све параметре онога што је представљало ликовну уметност у шездесетим и седамдесетим годинама прошлог века.¹¹⁷ Тежња да се текстил домогне пода је одраз настојања да се он препозна као „скулптура” и на тај начин себи обезбеди место у систему уметности тог доба. Контакт са подом је мотив, као и физичко и феноменолошко средство за пробијање плошности.

У једном од најбурнијих периода за уметност уопште, тешко је говорити о утицајима, али може се говорити о томе да су процесуални уметници користили текстил у свом раду, без бојазни да ће бити квалификовани као ниже вредни. Већ су поменути: Фред Сандбак, Бери Фланаган и Роберт Морис. У томе се истиче и рад Еве Хесе (Eva Hesse, 1936 – 1970). Она је, са својом кратком каријером, оставила несразмерно велики утицај на читаву савремену уметност па и на уметност текстила. Неспутаност и храброст да употребљава неконвенционалне материјале за своје радове, гумена црева, фиберглас, синтетичке смоле, канапе, тканине и жицу, свакако је представљало подстрек и за многе уметнике текстила. Њене амбициозне и промишљене стратегије су редефинисале праксе нових генерација уметника, наводећи их да успоставе сопствени језик уметничког изражавања и истраживања. Базично по образовању дизајнерка, у почетку се бавила дизајном текстила, чиме ова веза постаје разумљивија и значајнија. Развија свој стил који је познат по чулним облицима и неуметничким материјалима, налазила их је у напуштеној фабрици текстила, где јој је био атеље, током кратког боравка у Немачкој. Усредсређеност на лични простор студија, довела је до тога да је њено дело упадљиво саморефлективно и оригинално.¹¹⁸ Њено размишљање о томе да ли треба привилеговати промишљање или спонтаност, конструкцију или динамичност, константна је нит која се провлачи кроз њену кратку, али снажно трансформативну каријеру.¹¹⁹ На строгост конструктивизма одговорила је радовима, попут оних приказаних на прилогу (Сл. 27), који су били одважни и стамени, али и тајанствено крхки и емотивни.

¹¹⁷ Auther, Elissa, наведено дело, 17

¹¹⁸ Leaver, Isla, Eva Hesse: Present Tense, <https://mapmagazine.co.uk/eva-hesse-present-tense> (02.08.2020; 09:20)

¹¹⁹ Tess Thackara, The Brief, Transformative Career of Eva Hesse, spt 3, 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-transformative-career-eva-hesse> (02.08.2020; 09:20)



Сл. 27 Ева Хесе, Радови настали у периоду 1965-66,
снимљени у студију уметнице

Уметница текстила Клер Цајслер се дивила раду Еве Хесе и начину на који она користи различиту грађу, без бојазни и ограничења, како би их инкорпорирала у материјалност своје идеје. „Волела бих да будем једнако инвентивна као и она, али много сам стегнута. За мене су влакна и даље на првом месту. То ме спутава и зато неки људи и даље категоризирају мој рад као занат.”¹²⁰ Овај коментар, наизглед самокритичан, заправо даје суштину разлике у категоријама између уметности процесуалних уметника и уметника текстила. Тадашњи уметници текстила ретко траже асимилацију у друге сфере уметничког деловања, проналазећи у текстилу, самодовољан, неистражени и интригантни, алтернативни терен изражавања.

Бери Фланаган, такође, има велики утицај на уметност текстила, у погледу антиципирања текстилних објеката. Рад „4 casb 2 '67” као елементе има четири конусне плаве вреће од ланеног платна, испуњене песком. Скројене су и сашивене ручно, без претходног техничког цртежа, тако да је свака уникат. За сваку нову поставку, пуне се песком и то искључиво рукама. Форме конусних стубова се увек изнова обликују као интеракција два елемената, вреће од текстила и песка. Рад је самостална просторна групација од четири елемента, али се увек, по инструкцијама Фланагана, уз њега излажу и радови: „Уже 6'67” [„Rope”, (*Gr 2Sp 60*) 6'67, 1967] и „Ringl 1'67” (1967), комад плавог линолеума у облику прстена, који лежи на поду. Ова три рада чине неку врсту

¹²⁰ Porter, Jenelle, наведено дело, 2015, 11

„триптиха”.¹²¹ Као што се песак сипа, увек изнова, у врећу од тканина, што резултира делимично другачијем облику стубова; тако и коноп када се спусти, сваки пут ствара нову линију на поду.



Сл. 28 Бери Фланаган, *4 casb 2 '67*, 1967, тканина и песак, врећа: 184 × 38 × 38 cm, димензије целине променљиве¹²²

На домаћој уметничкој сцени, Деса Томић Ђуровић (1925 – 2008) ствара облике који у простор не (само) пенетрирају, већ га и граде, у радовима: сценографије за оперу „Ђурађ Бранковић” (1977), „Текстилне форме у простору – Бисаге” (1980) и „Текстилне форме у простору – Торбе” (1981). Очигледна је њена везаност за робусне материјале (конопљу, јуту, лан и манилу) од којих развија волуминозне форме „карактеристичних хипертрофираних облика”¹²³, свакодневних руралних предмета. Њени радови су групе самостојећих објеката, који могу да се померају и комбинују у нове целине са истим или другим елементима.¹²⁴ Фокус уметнице је на експресији облика и динамици структура површине.

Оливера Нинчић (1956 –) се бави објектима који самостално стоје у простору. Поред традиционалних текстилних техника, користи технику за израду корпи и материјале из природе, попут прућа, кукурузни лист, али и индустријски и ручно ткани текстил. Рад „Бабе” грађен је на контрасту текстилних и површина од прућа.

¹²¹ Porter, Jenelle, наведено дело, 2015, 11

¹²² Сајт ТАТЕ, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-4-casb-2-67-t02061> (01.08.2020; 10:35)

¹²³ Теофановић, Миљана, наведено дело, 186

¹²⁴ Вучинић, Здравко, *Деса Томић-Ђуровић, Таписерије*, Чачак, Галерије Дома културе Чачак, 1981.



Сл. 29 Оливера Нинчић, *Бабе*, 1985,
кудеља, сисал, кукурузни лист, индустријска тканина,
ручно ткане крпаре, клечана и комбинована техника, 7х (150х150х160)

У уметности текстила (по одредници плошној и изједначаваној до неке мере са сликарством) најрадикалнији радови су изведени у волуметријском контексту. Примера просторне објектности у уметности текстила је много, таква одредница више нема исти значај као на почетку формирања овог уметничког правца. Глен Адамсон (Glenn Adamson, 1972 –) кустос и директор „Музеја за уметност и дизајн” (Њујорк), тврди да је покрет уметности текстила, какав се формирао шездесетих и седамдесетих година прошлог века, био „једна од најупечатљивијих слепих улица у историји модерне уметности”¹²⁵. По њему, постоје и друге форме уметничког изражавања које још успешно одолевају прокламованом крају, попут класичног сликарства које носи своје материјале специфичности. Он каже да је уметност текстила мртав покрет због своје одреднице материјалом и историје која га прати. Рањивост текстила као уметничке форме – има везе са примењивошћу, као и са неприхватањем многих уметника да се дефинишу материјалима које користе, што је многе навело да се одрекну покрета.¹²⁶

Данас, текстил и текстилне технике прихваћени су на исти начин као и сви други медији. Сваки покушај класификације па и у овом тексту, носи специфичност субјективног и лични доживљај. Дефиниција материјала и технике се може користити само у оквиру контекста, јер свако од њих може бити предмет реконтекстуализације.

¹²⁵ Porter, Jenelle, наведено дело, 2015, 21

¹²⁶ Исто

Већ током периода формирања покрета, уметности текстила, јављају се тенденције код уметника које прожимају карактеристике уметничког изражавања сва три, раније поменута, правца уметничког стваралаштва; и управо ова симбиоза је заслужна за његову афирмацију.

8.3.3.1. Одећа и други текстилни објекти

Као објекти, у уметности текстила се користе нови и употребљени индустријски производи од текстила, али и других материјала.



Сл. 30 Јозеф Бојс, *Филцано одело*, 1970, филц, памук

Људска фасцинација одећом је разумљива, непрестано смо у њој и са њом. Неминовно и последично, одећа често припада скупини непотрепштина. Од када је Пистолето представио своје „Зидиће” и Јозеф Бојс изложио одела од чоје, одећа не престаје да буде грађа у уметности текстила. Бојсова „Филцана одела” (*Filzanzug*, 1970) или како их он назива „скулптуре људске тоpline” су део теме које је обрађивао на много начина. Она су, за њега, симбол људске отуђености у савременом добу.¹²⁷ Филц је чест материјал у његовом уметничком опусу, симболизује његово искуство током Другог светског рада

¹²⁷ Billeter, Erika, наведено дело, 52-65

када је као пилот био оборен и када су га покрили филцом и машћу. Ову тему је развио уметник Зоран Тодоровић (1965 –) у свом раду „Топлина” (*Warmth*, 2009)¹²⁸ за који је произвео 1200 m² филца од људске косе. Од комада овог филца, модна дизајнерка Александра Лалић (1983 –) представила је колекцију хаљина „Hair_dress” (2011) дајући јој нови контекст.¹²⁹



Сл. 31 Александра Лалић, *Hair_dress*, 2011

Уметнички пар, Рици и Петер Јакоби (Ritzi Jacobi, 1941 –; Peter Jacobi 1935 –) су изложили, на Бијеналу у Лозани, свој заједнички рад „Ормар” (*Armoire*, 1971) који се издвајао у односу на друге заступљене радове. Ову просторну инсталацију су чинили „одевни предмети” на вешалицама, окаченим на металну конструкцију. У окружењу које је преокупирано формалним квалитетима материјала, двоје уметника базирају свој рад на имитацији одевних предмета, потпуно копирајући форме. Не ради се о директно преузетим предметима, већ онима који су за ову прилику израђени од вуне и козје длаке,

¹²⁸ Сајт уметника Зорана Тодоровића, *Warmth*, https://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/warmth/ (03.08.2020; 11:45)

¹²⁹ Сајт NJAL, *Hair Dres*, Aleksandra Lalic, <https://www.notjustalabel.com/collection/aleksandralalic/hairedress> (03.08.2020; 11:55)

у духу руралне традиције. Форму овог рада више нису поновили, али их она смешта у подручје између објектне и уметности влакана.¹³⁰ „Орман” је анализом могуће упоредити са делом Бојса¹³¹, који је, само годину дана раније, представио свој низ од стотину комада „сукнених одећа”.



Сл. 32 Рици и Петер Јакоби, *Орман*, 1971,
ручно предена вуна и козја длака, 200x123x54 cm

Шила Хикс, убрзо након њих (1974)¹³², за своје инсталације, користи готове, употребљене предмете, са којима гради однос емпатије (болничка одећа, памучне војне мајице и старе женске кошуље). У намери да уметност буде доступна свима, она је у париском предграђу Монтреј поставила „Улично окружење” (*Street Environment*, 1978),

¹³⁰ Billeter, Erika, наведено дело, 52-65

¹³¹ Исто

¹³² Constatntine, Mildret and Laurel Reuter, *Whole Cloth*, New York, The Monacelli Press, 1997, 167

баријеру од масе женских кошуља. Текстилни одевни предмет је градивни елемент за инсталацију која симболизује заједништво људског искуства.



Сл. 33 Шила Хикс, *Улично окружење*, 1978, кошуље и канап



Сл. 34 Карина Каиконен, *Плава рута*, 2013 употребљена одећа, инсталација у галерији Фабрика, Брајтон, Велика Британија

Попут ње, од осамдесетих година, финска уметница Карина Каиконен (Kaarina Kaikkonen, 1952 –) ради инсталације према специфичној локацији (site-specific), од непотребне одеће, качећи је на канап, попут уобичајеног начина за њено сушење након прања или облажући њоме урбане просторе. У свом концепту, она говори о личној повезаности са свим њеним инсталацијама од одеће; за њу су ове једноставне форме

начин уметничког изражавања.¹³³ Излагањем одеће, ауторка жели да задржи сећање на блиске људе. Стара одећа одише присуством бившег корисника, које је допуњено наративом Каиконенове и представља за гледаоца нешто ново и непознато, али истовремено изузетно познато и интимно.¹³⁴



Сл. 35 Јозеф Бојс, *Орвелова нога*, 1984,
панталоне од џинса у дубоком раму, 103 x 42 cm

У серији радова „Орвелова нога” (*The Orwell Leg: Trousers for the 21st Century*, 1984) Јозеф Бојс је користио панталоне од џинса. Једина интервенција на овом редимејду су кружни отвори у висини колена, један са предње стране, а други са задње стране ногавице. Излагао их је самостално или у групи, директно на зиду или пак у дубоком раму. Отвори на овим фармерицама симболизују слободу креативности која би, по Бојсовом мишљењу, пружила социјално-еволуцијско решење.¹³⁵

¹³³ Pinar Noorata, Eye-Catching Clotesline Installations, March 6, 2012, <https://mymodernmet.com/kaarina-kaikkonen-clothes-installations/>

¹³⁴ Сајт галерије Forsblom <https://www.galerieforsblom.com/artists/kaarina-kaikkonen>

¹³⁵ Сајт Pinakothek der Moderne, München, The Orwell leg trousers for 21st Century, <http://pinakothek-beuys-multiples.de/en/product/the-orwell-leg-trousers-for-the-21st-century/> (04.08.2020; 08:15)

Утицај ових аутора је евидентан на многе друге ствараоце. Пре свега на Анселма Кифера (Anselm Kiefer 1945 –), који је био Бојсов студент, и серију његових радова Валкирије (*Die Walküren*, 2014). Одела од грубе тканине која је прекривена блатом и бојом, постављена на вешалицама, неодољиво подсећају на „Ормар” Јакобијевих. Кифер често користи употребљену одећу и у другим радовима.



Сл. 36 Анселм Кифер, *Валкирије*, 2014,

Своје „ормане” обликују Маја Гецић (1974 –), радом „Из сентименталних разлога” (2016) и Украјинка Жана Кадирова (Жанна Ељфатівна Кадирова, 1981 –), радом „Половна роба” („*Second Hand*”, 2015)¹³⁶; Гецићева се служи ношеним одевним предметима као материјалом, док Кадирова своја „одећа” гради од комада зидова, совјетског периода, са керамичким плочицама. Поред тога што обе ауторке користе

¹³⁶ Сајт ARTIFICIALIS, <https://www.artificialis.eu/?p=8295> (03.08.2020; 12:45)

употребљене предмете за свој рад, конекција им је и тематска. Свака од њих се бави, на специфичан начин, споменичким наслеђем своје земље, а у вези са нестанком текстилне индустрије.



Сл. 37 Маја Гецић, *Из сентименталних разлога*, 2016,
Оригинална одећа, вез на постави



Сл. 38 Жана Кадирова, *Половна роба*, 2015,
13 врста плочица из Совјетског периода, димензије променљиве

Ауторски пар, Владимир Перић (1962 –) и Милица Перић (1984 –), у раду „Југословенска застава”, који је део пројекта „Музеј детињства”, користио је Владимирове дечје одевне предмете – у формацији заставе СФРЈ.¹³⁷

¹³⁷ Biljana Žikić, *Muzej detinjstva: kaos i harmonija, odbačeno i dragoceno, veselo i tragično*, 1 Februar 2016, <https://dkis.si/muzej-detinjstva-kaos-i-harmonija/> (27.08.2020; 10:05)



Сл. 39 Владимир Перић, *Југословенска застава*, 2007,
инсталација, мајице и кошуља Владимира Перића кад је био дете

Одећа као наша друга кожа, неминовно носи многа значења. Емотивна конекција са особом којој је припадала, даје јој снажан уметнички потенцијал. Наша уметница Снежана Нена Скоко често користи старе комаде одеће или њихове делове као материјал за своје радове. Рад, назива: „Књига – кошуље” (1998) најбоље сведочи томе. Сви наведени аутори, користе одећу као елемент за своје инсталације у форми која нам омогућава да их сагледамо као појединачне и у целини.

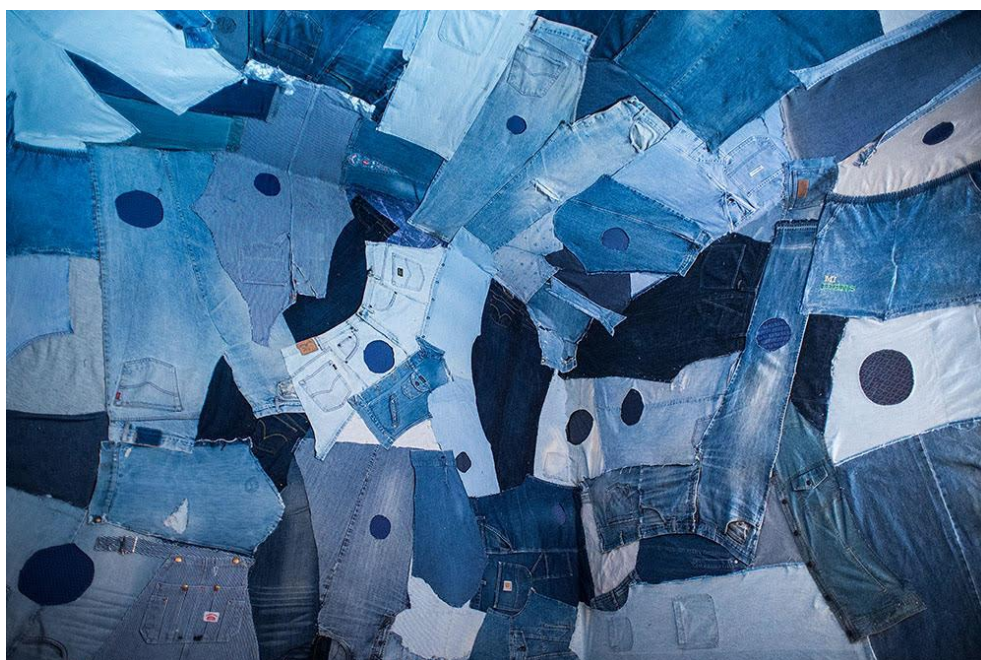
Неки од аутора користе стару одећу само као текстилни материјал, при томе не водећи рачуна да њена форма буде јасно видљива, попут Пистолета у серији радова „Зидићи” или Шиле Хикс у раду „Бедем”. Они од ње стварају хумке, колаже, асамблаже или их убацују у рамове, калупе, пакују, слажу, облажу простор и сл. Примера је небројено много. Радови Анет Месаже (Annette Messager, 1943 –) су добра илустрација

таквих пракси. Издвајају се радови „Историја хаљине” (*Histoire des robes — Story of Dresses*, 1990) и Домаће (*Domestic*, 2000).



Сл. 40 Анет Месаже, Историја хаљине, 1990, инсталација, одећа у рамовима

У серији „Историја хаљине”, ауторка застакљује хаљине у плитке дрвене оквире. Одећи додаје друге предмете, попут фотографија делова тела, осликаних минијатура и штампаних текстова.¹³⁸



Сл. 41 Роса Таратс, Простор за двадесет и други век, 2016, разни комади одеће од џинса

¹³⁸ Сајт Institute of Contemporary Art, Boston, <https://www.icaboston.org/art/annette-messager/story-dresses-histoire-des-robes> (13.08.2020; 10:50)

По угледу на Бојсов рад „Орвелова нога”, каталонска уметница и костимографкиња Роса Таратс (Rosa Tharrats, 1983 –) облаже читав простор пачворком од цинса. Инсталација „Простор за 22. век” (*Space for the 22nd Century*, 2016) је омаж „Орвеловој нози”. Рад је рађен од личних, пронађених и добијених комада одеће од цинса. За Росу је ово процес надградње материјала (*upcycling*) јер за њу сваки комад плавог кепера има своју причу. Комаде купљене на бувљаку у Берлину, комбинује са онима које је носила као тинејџерка, фрагменте индивидуалних прича компоује у велику површину која симболише колективност.

Јадранка Симоновић (1954 –) је за серију радова из периода од 2007. до 2009. године, употребила хаљине своје мајке као подлогу на коју је аплицирала ручно ткане комаде. Ти фрагменти следе њену велику тему „Слике из албума”. Форма одеће је транспонована у површину чиме је апстрахована њена претходна функција и фокус је на емотивном конектовању са предметом – материјалом. Рад „Ружичаста слика” одражава емотивну конекцију са предметом, а „већ се егзалтирана емоција уобличава у сведену наративну причу која се значењски и визуелно обраћа чулима”.¹³⁹



Сл. 42 Јадранка Симоновић, *Ружичаста слика*, 2007, јута, тканина, комбинована техника, 63 x 67,5 cm

¹³⁹ Vukadinović, Goranka, „Тканјем запамћена сећања” u Vukadinović, Goranka [urednik], *10 nagrađenih autora*, Novi sad, Atelje 61, 2012, 110

Када говоримо о уметничким облицима који се могу обући, у споју са звуком и покретом, неизбежно је поменути „Музичка одела” (Soundsuit, 2009 – 2011) Ника Кејва (Nick Cave, 1959 –). Материјал за ова одела је различит и креће се у распону од текстилних материјала, крзна, људске и животињске длаке, перја, затим, жица, перлица, дугмади... до мноштва других материјала из свакодневног окружења. Одећа и елементи који праве звукове, маскирају тело као друга кожа, која скрива обележја расе, пола, класе, стављајући гледаоца у положај да посматра људе без предрасуда. Ово питање је централно за све његове радове, а појединачни радови носе обележја свакодневних предмета од којих су направљени па се могу и идентификовати на основу њих.



Сл. 43 Ник Кејв, *Музичко одело 2*, 2009

Значења ових радова се мењају у односу на простор, кретања или мировања објекта. Често су употребљени у различитим групацијама уз специфичне кореографије, па представљања ових дела личе на обреде паганских народа или карневалске поворке.

Листа текстилних предмета у контексту уметности текстила је обимна и јасно је да јој се не назире крај. Одабир аутора и дела дат је на основу њихових утицаја али и

личног суда. Сенга Ненгуди (Senga Nengudi, 1943 –) користи најлон чарапе за своје радове, Кореанка Чонг Кјон Јан (Chung Kyoung Yeon, 1955 –) одабира рукавице, Мајк Кели (Mike Kelly, 1954 – 2012) и Анет Месаже плишане играчке, Татиана Труве (Tatiana Trouvé, 1968 –) душеке, Шиник Смит (Shinique Smith, 1971 –) разне предмете из домаћинства, уметничка група Гуера де ла Паз (Guerra de la Paz)¹⁴⁰ користи одбачену одећу, Наоко Јошимото (Naoko Yoshimoto, 1972 –) белу половну гардеробу, а Жоана Васконселос – кукичану чипку и друге свакодневне предмете.

Рад Васконселосеве одликује стално присуство хумора и изненађујућих детаља, а радови јој се крећу од монументалних до оних који су класичних галеријских формата. Њен рад са текстилом се може пратити у више циклуса. Циклус импозантних димензија „Валкирије” (*Valkyries*, 2004 – 2020)¹⁴¹ представља лебдеће форме, налик пињати. Израђене су кукичањем у комбинацији са индустријском тканином, расветним телима и сајлама. Ови радови се и даље баве женском конотацијом текстила и кукичања, али, овог пута, као одговор на празан простор зграде, као мушки принцип. У ставу уметнице се види велики утицај феминистичких уметница из седамдесетих година, а нарочито Фејт Валдинг. Посебно је занимљива њена употреба кукичане површине за облагања керамичких фигура познатог португалског уметника Рафаела Бордало Пињеиро (Rafael Bordalo Pinheiro, 1946 – 1905) које многи Португалци чувају у својим кућама. Већина ових радова су прикази животиња у реалној величини, али постоје и они који су предимензионирани. Уметница је фасцинирана баш тим керамичким скулптурама које, због величине, код човека изазивају нелагодност, дивљење и страх, и зато су оне најчешће објекти реконтекстуализације. Кукичаном површином формира „другу кожу” фигура, на тај начин, уметница позива на размишљања о односима између популарне и високе културе, савремености и традиције.¹⁴²

Попут Жоане Васконселос, Леонора Векић (1970 –) користи старе кукичане чипке као материјал, за свој рад „Портрети” (2013). Разлика је у томе, што њој пластична испуна служи само као калуп, а задржава транспарентну, чипкасту форму анфаса – као облик који лебди у простору.

¹⁴⁰ Уметничку групу Гуера де ла Паз (Guerra de la Paz)¹⁴⁰ чине два уметника пореклом са Кубе Алаин Гера (Alain Guerra, 1968 –) и Нерардо де ла Паз (Neraldo de la Paz, 1955 –),

Сајт уметничке групе Гуера де ла Паз <http://guerradelapaz.com/gdlpwp/> (21.08.2020; 09:15)

¹⁴¹ Сајт уметнице Joana Vasconcelos, *Valkyries*, http://joanavasconcelos.com/obras_en.aspx?s=VALKYRIES (22.08.2021; 10:28)

¹⁴² Сајт уметнице Joana Vasconcelos, http://www.joanavasconcelos.com/info_en.aspx?oid=1510 (04.08.2020; 12:40)



Сл. 44 Жоана Васконселос, *Рачам (Racham)*, 2010, керамичка фигурина Рафаела Бардала Пињеира, кукичана памучна чипка, 25 x 55 x 125 cm



Сл. 45 Леонора Векић, *Портрети*, 2013, (детал) комбинована техника, R56 cm

Иван Грубанов (1976 –) је користио заставе земаља које више не постоје, за своју подну инсталацију „Уједињене мртве нације” (2015). Он је прикупљао заставе регија, земаља и организација које више не постоје или егзистирају у другом облику. То их чини

непотрепштинама. Употребљене боје и хемикалије чине да ови историјски артефакти, интервенцијом аутора и променом контекста, постану његова слика.



Сл. 46 Иван Грубанов, *Уједињене мртве нације*, 2015, (детал) инсталација, заставе, акрилик, хидроген и глицерин, цементна подлога

8.3.3.2. Нетекстилни објекти

Уметници текстила често употребљавају свакодневне, нетекстилне објекте из окружења, као материјал у уметничкој продукцији. Овај репертоар предмета се шири и сигурно је подручје где реконтекстуализација игра пресудну улогу у формирању концепта и уметничких поетика. Могуће је да су неки од тих предмета непотрепштине. Објекти, као рани радови које можемо довести у везу са уметношћу текстила, су поменути у оквиру контекста¹⁴³. Растуће присуство предмета у уметности текстила можемо сагледати у много праваца, они су део асамблажа, запаковани објекат, подлога за вез и др.

Мариан Литиери (Marianne Lettieri, ???? –) ради са пронађеним предметима или, како их она назива, „физичким доказима људске преокупације и темпоралности”¹⁴⁴. Рад „Протицање времена” (*Skeins of Time*, N/A) формирају уредна клупка конца за хеклање, која испуњавају скучени простор кавеза за птице, заробљена у њему, попут оног у Дишановом раду „Са скривеном буком”. Уметница каже: „Мотив мог уметничког стваралаштва је да представим аутономне материјале у новим естетским конфигурацијама које осветљава тренутни контекст.”¹⁴⁵ Оно што је фасцинира код

¹⁴³ Поглавље 5.2 Рани примери измене контекста

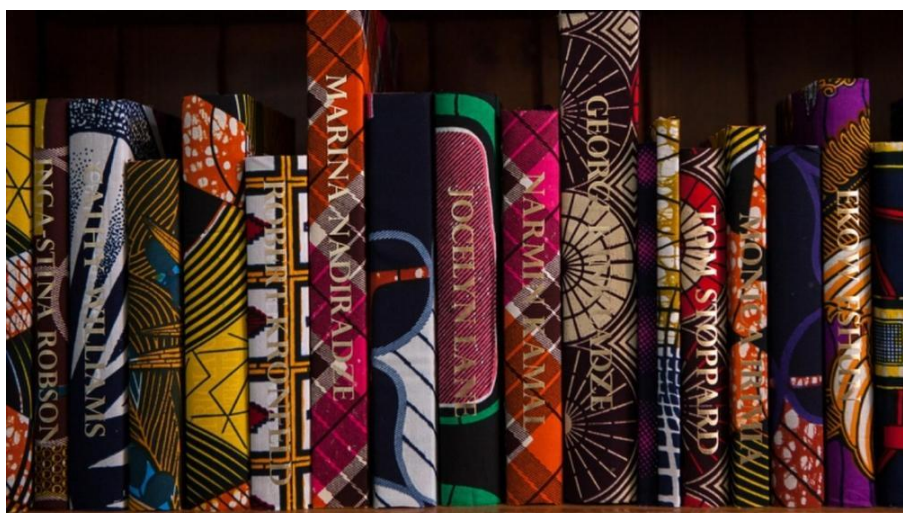
¹⁴⁴ Sajt International Fine Art Fund, <https://intlfineartfund.com/marianne-lettieri/> (06.08.2020; 10:30)

¹⁴⁵ Исто

пронађених предмета, јесте то што одишу снажним симболима и асоцијацијама. Сваки објекат носи своју причу, а њена улога је да ослушкује те наративе и ствара своје интерпретације.



Сл. 47 Мариан Литиери, *Протицање времена, ????*,
крлетка, клупка конца за хеклање, 76 x 122 x 244 cm ¹⁴⁶



Сл. 48 Јинка Шонибар, *Британска библиотека (детал)*, 2014,

¹⁴⁶ <https://www.mariannelettieri.com/portfolio>

Жоана Васконселос, дакле, пакује керамичке објекте (Сл. 44) у своје хеклераје, Линка Шонибар (Yinka Shonibare MBE, 1962 –) књиге умотава текстилом, Ула-Стина Викандер (Ulla-Stina Wikander, 1957 –) облаже серију свакодневних предмета својим гобленским везом. Сви ови радови, посредно или непосредно, имају корене у поступку паковања.



Сл. 49 Ула-Стина Викандер, 2012 –,
предмети из домаћинства 70 -их, вез, (део серије)

Директно асоцирају на „Објекат” Мирет Опенхајм радови: Хеле Јонгериус (Hella Jongerius, 1963 –) која везе на свом керамичком посуђу декоративне мотиве, спајајући их са текстилном подлогом – столњаком; Дем Чао (Diem Chau, 1979 –) која користи порцуланско посуђе за креирање деликатних вињета, цртеже изводи класичним поступком и везом на органдину; Снежане Нене Скоко, која користи старе тањире и пронађене предмете за своје инсталације, „Мрави – линија између реда и хаоса”, „Мале ствари које живот значе”(2003 – 2006); Магдалене Клешинске (Magdalena Kleszyńska, 1985 –) која кукичањем реконструише недостајуће делове на поломљеном порцелану.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Сајт уметнице Magdalena Kleszyńska, Сур, <https://www.magdalenakleszynska.pl/cup> (06.08.2020; 10:05)



Сл. 50 Дем Чао, Без назива,
керамичка тацна, свила, конач, R16 cm



Сл. 51 Магдалена Клашинска, *шоља бр. 4 (cup No.4)* 2017,
порцелан, лурекс, памук, 11 x 11 x 5,5 cm



Сл. 52 Снежана Нена Скоко, „Мале ствари које живот значе“ (2003 – 2006), инсталација

Северија Инчирускаите (Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, 1977 –) користи различите пронађене металне предмете као подлогу за везне мотиве у техници покрстица. Радови су величине минијатура, попут кашика, до оних великих који су делови аутомобила и цистерне. Непрегледан реквизитаријум обухвата кухињско посуђе, пољопривредне алатке, кофе, декоративне предмете, пегле, шлемове и друго. Рад „Са љубаљу из...“ (*With Love from...*, 2018) је објекат који чини вез на кородираним остатку гранате. Мотиве преузима са рукотворина рађених у техници покрстица, који су карактеристични за Литванију, у периоду након Другог светског рата. Иако Северијина дела делују допадљиво и декоративно, она су заиста уметнички предмети који приповедају своје ироничне приче. Њене цветне шеме за вез, потичу из савремених хоби часописа, које она намерно бира, уводећи популарну културу, играјући се са нашим разумевањем занатства и уметности, као и односом уметности и дизајна.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Antonia Edwards, Cross stitched metal objects by Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, March 8, 2017, <https://www.upcyclist.co.uk/2017/03/cross-stitched-metal-objects/> (06.08.2020; 11:15)



Сл. 53 Северија Инчирускаите, *Са љубављу из...*, 2018,
Вез, на противавионској гранати из Другог светског рата,

Финска уметница Ану Туаминем (Anu Tuominen, 1961 –) на сличан начин испитује границе уметности, уз употребу мануелних техника и свакодневних предмета везаних за кухињу и трпезарију, окарактерисаних као женске ствари. Тежи да свакодневним предметима да нови значај и ствара уметност од познатог и свакодневног. Форме су ненаметљиве и она рачуна на фактор изненађења, када неприпремљени посматрач схвати да не посматра реални предмет, већ уметнички објекат.¹⁴⁹



Сл. 54 Ану Туаминем, *Лампиони (Lyhdyt)*, 2001

Завршио бих са савременом швајцарском уметницом Силвије Флери (Sylvie Fleury, 1961 –). Стварање дела мешовитих медија делује из традиције концептуализма,

¹⁴⁹ Сајт уметнице Anu Touminen, Texts, <https://www.anutuominen.fi/en/texts/> (06.08.2020; 11:40)

њени комади изразито критикују површност, гламур и луксузне производе, док истовремено траже своју афирмацију.¹⁵⁰



Сл. 55 Силвија Флери, Љупка књига

Серијом „Љупке књиге” (*Cuddly Book*, ~2018), на пола пута је између уметности и модног детаља. Све странице књига су израђене од вештачког крзна, како би се створио привид луксуза и критиковао потрошачки фетишистички однос према њему.¹⁵¹ Опус уметнице је пун „прилагођавања” (*customization*) како она назива поступке апропријације разних уметника, попут Пита Мондријана, Лучија Фонтане, Доналда Цада, Даниела Бурена, као и свој рад са формама других уметника – које сматра редимејдом. Уверена је да је сентименталност неправедно запостављена, у корист неких других, „узвишених” осећања. Управо њено инсистирање на сентименту, многи сматрају заслужним за то што њен рад добро кореспондира и са емоционалним и концептуалним дискурсом. „Дело Силвије Флери постаје важан простор у којем изоштравамо емоције као критично средство, при чему ништа није неограничени ресурс инспирације или испитивања.”¹⁵²

8.4. Дејство реконтекстуализације

Након анализе бројних примера употребе реконтекстуализације, може се рећи да је овај вид уметничког деловања нераскидиво повезан са контекстом, јер сам по себи не би имао

¹⁵⁰ Сајт ARTNET, Sylvie Fleury, <http://www.artnet.com/artists/sylvie-fleury/> (06.08.2020; 12:25)

¹⁵¹ Сајт Three star Books, Silve Fleury, <https://threestarbooks.com/SYLVE-FLEURY-1> (06.08.2020; 09:00)

¹⁵² William J. Simmons, Sylvie Fleury and the Endless Horizon, 03.28.2018, Cultured, <https://www.culturedmag.com/sylvie-fleury/> (06.08.2020; 11:59)

смиао. Анализом примера, обухваћена су уметничка дела настала у последњих шест деценија, али са освртом на значајне примере ове уметничке праксе, од првих авангарди почетком прошлог века. Може се закључити да је реконтекстуализација имала важан историјски ангажман у формирању актуелног поимања уметности и дефинисању њене улоге у савременом друштву. Несумњиво је од пресудног значаја њена функција у афирмацији уметности текстила и интеграцији у савремени систем уметности.

Реконтекстуализацију можемо посматрати као историјски феномен, али и као савремену праксу у уметности текстила. Историјски гледано, неки њени процеси су дефинитивни, као уметничко наслеђе сада су део система савремене уметности и контекста уметничких дела. Говорити о реконтекстуализацији текстилних материјала, који су већ деценијама, средство у уметничком изражавању или о текстилним техникама, које практикују многи уметници у свом раду, је данас анахронизам. Ови ефекти реконтекстуализације имају своје место у историји уметности текстила и стоје на располагању свим уметницима. Попут других медија који су у сталној експанзији (фотографија, видео, инсталација, перформанс...) текстил се данас, захваљујући сопственом потврђивању кроз три овде тумачена правца уметничког деловања, пресудна за афирмацију уметности текстила, користи као било који други материјал у уметничкој продукцији. Текстил је медиј, способан за неограничено концептуално и материјално истраживање.¹⁵³ Спајањем различитих приступа, од експериментисања са материјалима и техникама преко инсистирања на процесу и концепту до ангажоване уметности (пре свега феминистичке), створен је хибридни модус уметности текстила какав и данас преовлађује у савременој продукцији.

Каква је улога реконтекстуализације данас, у уметности текстила? Технолошки развој и савремени друштвени односи условљавају појаву нових материјала, технологија, али и повећани обим непотребних ствари и материјала, услед брзог застаревања технике, конзумеризма, али и емоционалне повезаности са њима. Увек остаје простор да се неки „нови” материјал искористи као средство за уметничко изражавање или пак конвенционални – у новом контексту. Употреба нових технологија, такође, може бити предмет актуелних реконтекстуализација у уметности текстила. Измена контекста остаје стално активна кроз своје модалитете деловања: апропријацију, деестетизацију и понављање.

¹⁵³ Porter, Jenelle, наведено дело, 2015, 21

9. Уметност међу предметима – непотрепштине међу предметима

Арнхајмов есеј „Уметност међу предметима”, указује на погледе психолога, социолога и антрополога, по питању уметничких објеката. За разлику од естетичара, теоретичара уметности и уметника, они се интересују за све оно што нас окружује, начине на које се понашамо и опходимо према објектима који су део наше свакодневице, у целини. У својим проучавањима, они уметнички предмет третирају као и било који други из нашег окружења – није им битна подела на жанрове и правце која је пресудна за оне који се баве уметничком теоријом и праксом. „У контексту таквог трагања, ти истраживачи наилазе на [свакодневне] предмете који упадљиво испољавају особину коју називамо уметношћу.”¹⁵⁴ Овакав закључак Арнхајм изводи на основу анкете за студију „Значење ствари”¹⁵⁵ која обухвата мишљења три генерације породица у области Чикага, консултованих у вези са њиховим омиљеним стварима које поседују. По значају и вредности који су им њихови власници давали, уметнички предмети и разноврсни занатски производи, у односу на остале, заузели су скромно место у кућном инвентару. Очекивано је да се разлози за посебну привлачност предмета визуелне уметности, односе на њихову лепоту, оригиналност, естетску вредност или уметничку вештину, укратко, на унутрашње квалитете дела, али то није случај ако се и апострофирају као значајни, то је због непосредне историје власника.¹⁵⁶ Свакодневни предмети су чешће омиљени због задовољавања потреба власника и њиховог утицаја на развој индивидуалних особина и вештина, употребом тих ствари.¹⁵⁷ Овакав став Рудолфа Арнхајма, сврстава уметничка дела у домен некорисних творевина – непотрепштина, али афирмише свакодневне предмете, које чувамо као лично благо, у потентан уметнички материјал и носиоце личног „култа”.

Од самих почетака свог уметничког стваралаштва, интересовао сам се за свакодневне предмете, мени блиске, као средство и материјал уметничког изражавања. На трагу онога што је говорио Адорно, (*Theodor W. Adorno*, 1903 – 1969) да уметничке форме записују историју човечанства истинитије од документа, а у функцији бележења времена, трагам за моментима на граници уметности и живота, различитим поступцима, уз употребу материјала који ме окружују, који су део свакодневице. Посебно сам

¹⁵⁴ Arnhajm, Rudolf, „Umetnost među predmetima” u *Za spas umetnosti: dvadeset šest eseja*, prevod Vojin Stojić, Beograd, SKC Beograd i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003, 18.

¹⁵⁵ Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton, *The meaning of things, Domestic symbols and the self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981

¹⁵⁶ Исто, 65

¹⁵⁷ Arnhajm, Rudolf, наведено дело, 18

заинтересован за предмете који су занемарени, а некада су нам били пожељни и битни. Многи материјали које користим за уметнички рад, служе ми као тактилни меморијски маркери. Те ствари су у вези са мојим искуством и могу их употребљавати на мени својствен начин.

Радови су креирани на бази реупотребе, реинтерпретације, реконтекстуализације, надоградње, претходно насталих артефаката и предмета популарне културе, који су измештени у нове контексте као производи особеног визибилитета. На један дискретан начин, бавим се питањима меморије и њеним освежавањем, у циљу указивања на широки спектар личних и друштвених проблематика.

Материјал има пресудну улогу као носилац сопствених симболичких значења и претходног контекста. Као такав, он битно утиче и на оба дела креативног поступка, како на осмишљавање, где се дефинише форма, тако и током поступка извођења, када се форма материјализује. Рад са материјалом није само пуко копирање замишљеног облика, његово формирање је синтеза једног и другог, тражење и остваривање, при чему поштујем особености и квалитете изабраног материјала и изненадна открића. То је највећа предност личног извођачког чина, који, углавном, практикујем.

Сентиментални однос који сам развио према сакупљеној грађи је саставни део контекста читавих циклуса¹⁵⁸ и мој ликовни и емоционални „споменар”. Гледано из данашње перспективе, само неки од тих ствари – материјала спадају у непотрепштине. У радовима из циклуса „Музика наше младости” (2010 - 2019), као плетиво за дело „Музика моје младости 1” (2010) употребљена је магнетна трака из аудио касета моје личне колекције, дакле, моје непотрепштине. То је први рад из циклуса и при његовом концепирању и креирању сам имао највише дилема. Константна дихотомија осећања ме није напуштала током периода његове израде, чак и данас, имам извесну nelaгоду када помислим на тај рад и шта он све представља и од чега је саздан. Однос према сопственој колекцији аудио касета, као и њена значења – сећања сам пренео на уметнички објекат, и тако они настављају да живе кроз другу форму. Током израде осталих радова, истог циклуса, нисам имао сличну проблематику, нарочито када сам као материјал за рад почео да користим материјал који сам добио или купио од других. То су биле туђе непотрепштине.

Свакодневни предмети имају значајно место као грађа у мом стваралаштву, а поступак реконтекстуализације и интерконтекстуалност су део контекста сваког рада

¹⁵⁸ „DISC[O]” (2005 – 2010); „...хвала ти бако” (2009 – 2012); „Музика наше младости” (2010 - 2019).

понаособ. Дефиниција теме докторског уметничког пројекта „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила” је логичан наставак мог досадашњег интересовања за рад са свакодневним предметима које сврставам у категорију непотрепштина.

10. Предмети - непотрепштине

Када се човек појавио из природе, уметност се појавила међу предметима. У почетку није било ничега што би је одликовало и величало. Уметност није одвајала једну врсту ствари од других, него је, напротив, била заједничко својство за све њих. Онолико колико су људска бића правила ствари, уметност није нужно тражила вештину специјалиста. Све ствари су захтевале вештину и скоро свако ју је имао.¹⁵⁹

Данас, како би се направиле многе ствари, потребна је спретност стручњака или читавих тимова експерата. Људи су, у међувремену, изгубили вештине за прављење једноставних ствари, јер то неко други ради боље и брже од њих. Да ли то значи да је, и данас, сваки предмет уметничко дело? Историја и теорија уметности, као и савремена уметничка пракса, нам показују да је то могуће и питање је само интенције онога који ствара, његовог концепта и контекстуалног дискурса. Да ли су неки предмети погоднији као материјал за уметничку продукцију? Досадашње искуство и уметничко – истраживачки рад, ми говоре да су предмети са којима имамо неку врсту емотивне конекције, најпогоднији за личне поетике, уметничке ставове и одговоре. Детектовао сам ове предмете у оној скупини објеката које сам именовао „непотрепштине” и као такве третирао у читавој структури докторског уметничког пројекта.

Интуитивно сам се нашао у пољу рада са свакодневним предметима и ефемерним материјалима, као одговор на неке интимне приче. Временом сам се, кроз ову врсту грађе, бавио и друштвеним проблемима. Додатни подстрек да истражим поље свакодневних предмета, као средства за уметничко изражавање, пружило ми је истраживање уметничких продукција других аутора и литературе.

Гастон Башлар (Gaston Bachelard, 1884 – 1962) француски филозоф, математичар, епистемолог и теоретичар поетске маште, непоколебиво је тврдио да структуре савременог научног духа и праксе карактерише све радикалнија апстракција и математизација. Показао је да је тај дух негација свега спонтаног, непосредног, интуитивног и креативног. Накнадно је ревидирао став и увидео да научна космологија не може угушити спонтану космологију, да првобитни човек живи у нама са несмањеном

¹⁵⁹ Arnhajm, Rudolf, наведено дело, 18.

витаљношћу, да му је израз поезија (уметност), као и да су функција науке и функција поезије несводљиве, и обе неопходне.¹⁶⁰

Башлар је, у својој књизи „Поетика простора”¹⁶¹, навестио раскид с исцрпљујућом стерилношћу модернизма у архитектури, дајући тежину незаборавном у контексту свакодневног. Сматрао је да животни простор надилази минималистички геометризовани простор, јер укључује вредности утиснуте меморије или трагове значења. У књизи нас води кроз дом, његове удобности и „чудеса”, формирана и стављена у центар, на основу њихових претходних улога. Оквир за перцепцију дома су, по Башлару, наша сањарења, жудње и успомене. Она стварају унутрашње пејзаже из којих се, како је рекао, могу створити нови светови. Кућа је, по њему, топографија нашег интимног бића и репозиторијум сећања и место где станује наша „душа”. Дом је много више од склоништа; то је „свет”, у којем човек може створити материјално окружење које отеловљава оно што сматра значајним. За већину људи, дом је светиња у којој могу остварити сопствене циљеве, заклоњени од очију јавности.¹⁶² То је место које између осталог има оставу, подрум и таван. На овим местима су распоређени, хијерархијски, различити објекти у односу на то које наше потребе задовољавају и који степен присности гајимо према њима. Живот у становима је, по његовом уверењу, постао пука хоризонталност, све просторије на једном нивоу, немају један од основних принципа за разликовање и класификацију вредности интимности. Путовање у интимност савременог стамбеног простора, ваљано евоцирају ладнице, кутије, витрине, ормари, али надасве, браве.¹⁶³ Управо су то места где леже наше непотрепштине.

Гледано са стране научника који се баве нашом перцепцијом, Арнхајм говори да су уметнички предмети идентични са свим осталим физичким стварима. Све њих препознајемо искључиво као чулне доживљаје, то јест као ствари које видимо, чујемо, додирујемо и миришемо.¹⁶⁴ Тако посматрано, нема дистинкције између природних феномена, индустријских производа и уметничких дела. Можемо да оперишемо са било којим објектом из ових група, беремо цвеће, клешемо камен, пакујемо слику. Без разлике

¹⁶⁰ Sreten Marić, Opis, https://www.delfi.rs/knjige/8766_poetika_prostora_knjiga_delfi_knjizare.html (23.08.2020; 08:10)

¹⁶¹ Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Čačak, Gradac, 2005

¹⁶² Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton, наведено дело, 123

¹⁶³ Gillian Darley, Intimate spaces, <https://aeon.co/essays/how-gaston-bachelard-gave-the-emotions-of-home-a-philosophy> (23.08.2020; 09:40)

¹⁶⁴ Arnhajm, Rudolf, наведено дело, 18

их посматрамо и уживамо, као у гледању заласка сунца, шуму таласа или слушању концерта.

Како бисмо дошли до ствари које су у фокусу пројекта, усредсредимо се на предмете који су обликовани људском намером. За разлику од природних објеката који су независни од људске интенционалности, којима искључиво приступамо као узору, ствари које ствара човек се могу тумачити на два начина. Један долази од онога ко креира предмет и његову психичку и физичку активност, а други из опажања онога ко предмет опсервира.¹⁶⁵

Ова проблематика се решава током читавог нашег живота, и човек разврстава објекте на основу њихове способности да задовоље његове потребе. Уметничка дела су негде у средини између одевних предмета и природних објеката. Логично је да ствари које смо сами осмислили, најбоље задовољавају наше потребе. Физичке карактеристике материјала одређују шта можемо да очекујемо од алатки и опреме и остаје мало места за случајности. Ментална предикција која води ка финалном предмету, је најчешће егзактна.

Код уметничког стваралаштва ово најчешће тече без ограничења. Замишљена форма која тек треба да добије своје физичко обличје, у савременој цивилизацији много мање условљена конвенцијама. Зато, тежимо да циљано обличје буде што мање стриктно, мање дефинисано. „Уметник мора много да учи како да се понаша са материјалима свог заната, јер, заиста, као да се новорођенчетова првобитна илузија о свемоћи нигде не одржава наивније него у уметничковој вери у сопствену моћ.”¹⁶⁶ Како каже Арнхајм, продукти уметничког стваралаштва су прави примери прелазних објеката одраслих.

Очигледно да интеракција са објектима мења образац живота. Нове технологије обликују наше навике и облике друштвеног понашања. Ствари које људи користе, поседују и са којима се окружују, могу одражавати аспекте власникове личности. Одећа коју носимо, аутомобил који возимо, мобилијар којим опремамо дом, одраз су наше личности. Теже је схватити да су ствари које користимо, заправо, део наше особености; не у неком мистичном или метафоричном смислу, већ у реалном животу.

„Моја стара столица у дневној соби, са истрошеном баршунастом тканином, устајалим мирисом, опругама које шкрипе и топлом испуном, често је обликовала

¹⁶⁵ Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton, наведено дело, 14

¹⁶⁶ Arnhajm, Rudolf, наведено дело, 19

знакове у мојој свести. Ти знакови су део онога што организује моју свест, а пошто је моја особеност неодвојива од знаковног процеса који формира свест, та столица је део моје личности више него било шта друго.”¹⁶⁷

Попут Башлара, и Чиксентмихали и Рошберт–Халтон указују својом студијом¹⁶⁸, да је дом место које садржи највише значајних предмета, јер их сами бирамо како би нам увек били при руци. Они су константа у интимном животу појединаца, и као такве највише су укључене у креирање нашег идентитета. „Предмети у домаћинству представљају, барем потенцијално, ендогена бића власника.”¹⁶⁹ Као што их одабирамо, тако увек можемо и да их одбацимо – ако производе конфликте у нама, или чувамо – када нас значајно одређују.¹⁷⁰

„Када ствар некеме „нешто значи“, она се тумачи у контексту прошлих искустава, било свесно, или несвесно у облику навике.”¹⁷¹ Емоција коју ствари изазивају у нама, је такође интерпретација или закључак, знак или симбол нечијег става. Развој симбола – или знакова који се односе према неком предмету, заснива се на конвенцији, а не на квалитативној или физичкој сличности – у културној традицији људи су настојали да упореде своје поступке са поступцима својих предака, како би предвидели нова искуства. Симболи су у стању да пренесу осећања и ставове који су имали објективно постојање изван непосредних ситуација, а овај развој самосвести се углавном сматра највећим достигнућем човечанства. Ослобађањем осећаја из свог непосредног окружења, човек се може суочити са њима апстрактно и на тај начин, у одређеној мери, може се постићи већа самоконтрола и већа контрола над околином. Кроз симболичне речи, слике или ритуалне радње могу се исказати искуства попут страха, љубави или дивљења.

Један од најважнијих, али нажалост највише занемарених аспеката значења ствари је управо способност предмета да пренесе значење кроз властите, само њему својствене, квалитете.¹⁷² Ако предмет – материјал схватимо као носиоца сопствених карактеристика и контекста, утеловљење иницијатива, а не као инертну материју, склони смо његовој примени за уметничку продукцију, јер његова динамична природа одговара нашој намери. „Уметничко дело постало је покретан уређај који не припада нигде, а

¹⁶⁷ Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton, наведено дело, 15

¹⁶⁸ Види фусноту 155

¹⁶⁹ Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton, наведено дело, 17

¹⁷⁰ Исто

¹⁷¹ Исто, 21

¹⁷² Исто, 44

спреман је да се постави било где. Његово дејство на околину случајно је, а утицаји околине на дело непредвидљиви су.”¹⁷³ Функцију уметничког дела више не подржавају место и време, већ његов контекст од кога се очекује да буде носилац комплетног значења.

Основни подстицај неког уметничког дела је у томе што се оно одмах лако опажа. „Чињеница је да предмети говоре и да људи говоре помоћу предмета”¹⁷⁴ Гадамер (Hans-George Gadamer, 1902 – 2002) каже да са све већим степеном технолошког развоја, мање поштујемо ствари¹⁷⁵ а парадоксално томе, све више их желимо и таложимо. Ствари, пише он, „просто нестају, а само песник [уметник] им још остаје веран. Али, још можемо да говоримо о језику ствари када се сетимо шта ствари заиста нису, дакле, ни материјал који се употреби и потроши, ни алатка која се употреби и склони у страну, него су, напротив, нешто што има сопствени живот.”¹⁷⁶

Тешко је дефинисати прецизно шта су од тих ствари непотрепштине и како смо дошли до њих. Да ли су непотрепштине одувек постојале? Одговор на ова питања нам могу дати, преостале малобројне, „примитивне” заједнице у којима „корисници разних оруђа још нису одвојени од оних који их израђују, а облик предмета још одражава начин на који су направљени”¹⁷⁷. У таквим заједницама, предмети имају своју сврху, служе практичним потребама. Они су битни али заменљиви, сваки пут могу да се направе изнова од материјала који су нам на дохват руке. „Не коштају новаца, нити њихова цена може да се преведе у радне сате.”¹⁷⁸

Данас су предмети сведени на практичну функцију и окарактерисани вештачким вредностима. „Док у нормалнијем случају, управо речитост предмета ствара могућност да уметност постоји, нада да оживимо предмете сада нам долази од свих уметности.”¹⁷⁹ Овде долазимо поново до контекста који нам омогућава да увидимо разлику између свакодневних предмета и предмета који су уметничка дела. Предметима варира вредност у односу на ситуацију у којој се налазе, другим речима, оно што дефинише вредност предмета није материјал од којег је направљен или функција којој служи, већ

¹⁷³ Arnhajm, Rudolf, наведено дело, 19

¹⁷⁴ Barbiellini Amidei, Gaspare, i Bachisio Bandinu, *Il re e un feticcio*, Milano, Rizzoli, 1976, 24

¹⁷⁵ Gadame, Hans-Georg, *Istina i Metod: Osnovi Filozofske Hermeneutike*, prevod Božidar Zec, Beograd, Fedon, 2011, 71

¹⁷⁶ Исто

¹⁷⁷ Arnhajm, Rudolf, наведено дело, 25

¹⁷⁸ Barbiellini Amidei, Gaspare, i Bachisio Bandinu, наведено дело, 68

¹⁷⁹ Arnhajm, Rudolf, наведено дело, 25

његов положај у контексту.¹⁸⁰ Непотребни, али и одбачени предмети, обиман су и занемарен ресурс.¹⁸¹ Неки од уметника теже да овим предметима дају нови живот, а други су заинтересовани за историју коју они репрезентују. На основу постављене дефиниције непотрепштина и свега до сада написаног, изгледа да се оне појављују у исто време када и уметност постаје сама себи сврха. Ако их посматрамо као предмете који за сваког од нас имају личну вредност, тешко је са апсолутном прецизношћу тврдити за неке ствари да су непотрепштине. Свакако можемо наслутити који би то објекти могли бити, ако припадају другима. Када је у питању лична својина, са препознавањем непотрепштина не би требало бити дилема. Јављају се као последица технолошког развоја, бољег животног стандарда, колекционарства, вештачки конструисаних потреба, потрошачког друштва, конзумеризма, који нам, свако на свој начин доводе неке предмете у посед, који временом губе своју утилитарност, са којима развијамо емотивне „споне”, без да улазимо у то да ли су нормалне или „патолошке”¹⁸². Немачки филм „100 ствари” (*100 Dinge*, 2018)¹⁸³ аутора Флоријана Давида Фица¹⁸⁴ је лагана сатира смештена у савремени тренутак која, непретенциозно, критикује капиталистичко потрошачко друштво и контрадикције конзумеризма. У уводу филма главни јунак износи чињеницу да су његов прадеда и прабаба поседовали само 57 ствари у време пре Првог светског рата. Када имате толико ствари тешко да ће вам нека од њих вам бити непотрепштина. У савременом потрошачком друштву, у сваком домаћинству се могу наћи стотине предмета који нису нужно употребљиви у материјалном смислу.¹⁸⁵

Нови начин живота секуларних друштава, бољи услови живота, доводе до појаве „упадљиве доколице” и ”упадљиве потрошње”, који воде ка „усложњавању” потреба које нису везане за пуко преживљавање и репродукцију. Оне се временом шире од врха ка дну, од богатих ка сиромашнијим слојевима друштва што објашњава „теорија капања”.¹⁸⁶ Слободно време је условило и појаву хобија, приватних колекција, али и таложења ствари од којих регрутујемо своје непотрепштине. Ствар се додатно компликује када се започиње фабриковање производа који не задовољавају реалне

¹⁸⁰ Manco, Tristan, наведено дело, 7

¹⁸¹ Исто, 15

¹⁸² Hromadžić, Hajrudin, *Konsumerizam, Potreba, životni stil, ideologija*, Edicija Znanost u džepu, Zagreb, Naklada Jasenski i Turk, 2008, 66

¹⁸³ Fitz, Florian David, *100 Dinge (филм)* продукција: Schweighöfers Produktionsgesellschaft Pantaleon Entertainment in Co-Produktion mit Warner Bros (Deutschland) der Erfttal Film und Fernsehproduktion sowie der WS Filmproduktion.

¹⁸⁴ Florian David Fitz, (1974 –), режисер, сценариста и глумац

¹⁸⁵ Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton наведено дело, 4

¹⁸⁶ Hromadžić, Hajrudin, наведено дело, 18-19

људске потребе, већ оне које нам је претходно маркетиншка индустрија наметнула кроз културу жеља. Она ствара жудњу за новим стварима, пре него што оне и угледају светло дана.¹⁸⁷ Конзумеризам је доминантна појава развијених друштава и можемо га препознати кроз фабриковање потреба и гомилање сувишних ствари.¹⁸⁸

Непотрепштине су део савремене уметничке продукције, барем стотину година уназад. Бизарни уметнички предмети, од пре осам до девет деценија, су створени парадоксалном јукстапозицијом од направљених и пронађених елемената, поткопавају рационално и откривају несвесно.¹⁸⁹ Непотрепштине имају све одлике фрагмената издвојених из тоталитета животног контекста, а уласком у дискурс уметности, кроз повезивање са другим фрагментима, постају уметнички објекти.

Докторски уметнички пројекат „Непотрепштине” је прилика да разбистрим мисли, решим неке недоумице, одбацим предрасуде и предуздем обимна „археолошка” истраживања свог свесног и несвесног, „прекопам” сва она места где леже „скривена блага” – предмети, која скупљам годинама. Ово је прилика да мојим ситницама, цица-бицама, андрамољама, драугулијама, дам додатни значај, преведем их из мог личног у свет уметности. Легитимни осврт већ ствара осећај нелагоде, увиђам „рупе” у сећању, недостатак неких непотрепштине које су ми се временом учиниле сувишне. Пре три-четири деценије нисам био свестан да ће ми неке од ствари, сада, као непотрепштине, недостајати. Нажалост, не поседујем више ни једну своју играчку из детињства. Као дечак сам био јако несташан и све моје играчке су брзо постајале гомиле фрагмената. Неке ствари сам уништио, а оне које су остале читаве су пак наследили други клинци из фамилије и комшилука, те им се тако губи траг. Сећам се једне металне кутије кликера коју сам љубоморно чувао, иако ми се та игра никада није превише свиђала?!? Мота ми се по глави електрични возић који сам добио од ујака. Чини ми се, за седми рођендан?!? Њега сам раставио после недељу дана. Далеко од тога да сам мишљења да су играчке деци непотрепштине. Говорим о томе да би ми нека од њих, сада, пар деценија касније, свакако била драга стварчица и евокација успомена.

¹⁸⁷ Hromadžić, Hajrudin, наведено дело, 10

¹⁸⁸ Nandi, Ašis, „Konzumerizam“ u *Budućnost znanja i kulture*, Vinej Lal i Ašis Nandi [priređivači], prevod Stefan Trajković Filiović, Beograd, Clio, 2012, 145

¹⁸⁹ Niki van den Heuvel, Meret Openhei

<https://nga.gov.au/exhibition/softsculpture/default.cfm?IRN=185836&BioArtistIRN=20699&MnuID=3&ViewID=2> (20.08.2020; 08:15)

Реконструкција прилика из прошлости, без ваљаних доказа, могла би да тече унедоглед. Праву илустрацију значења ситница у одрастању сваког појединца најбоље илуструје дечја песма Владимира Антића (1944 –) – „Дрангулије”. Издвајам строфу:

„Паре нуде парајлије
од метала и хартије,
али ништа вредно није
једне личне дрангулије.”

Она добро илуструје значај дрангулија за децу, али сам свестан да је код одраслих људи посреди иста вредност. Песма, срочена језиком примереним дечијем поимању, колико говори о битности неких предмета у процесу одрастања, толико даје одговор зашто непотрепштине постоје.

11. Реконтекстуализације непотрепштина код нас – три случаја

Непотрепштине је тешко детектовати у другим уметничким праксама, осим ако нису јасно означене у изјавама уметника. Верујем да у савременом глобалном систему уметности, постоји неизбројиво примера аутора који оперишу са свакодневним употребљеним предметима као грађом за своју продукцију. У оквиру домаћег уметничког простора, издвајају се три студије случаја употребе непотрепштина као уметничког материјала.

Леонид Шејка (1932 – 1970) је користио разне свакодневне предмете у контексту свог стваралаштва, као полазиште за своје слике и цртеже али и као редимејд, пластичне форме.¹⁹⁰ У свом трактату, овакав приступ он назива панреализмом: јединством различитих реалности.¹⁹¹ То су ствари, углавном мањих димензија, искључени фрагменти већих целина, који су у потпуности изгубили своју примарну функционалну вредност. „Шејка је пре свега заокупљен семиотичком вредношћу предмета. Предмети су за њега прво речи и симболи, па затим форме.”¹⁹² Уметник се управо задржавао на преиспитивању свакодневних предмета које узима као појаве које постоје без функције; трају, пропадају, трансформишу се. У једном од својих текстова Шејка каже:

„Постоје и такви предмети, сасвим безначајни, за које почињемо да осећамо безразложну љубав. Можда она потиче од осета угодности који имамо када их држимо у руци. Навикли смо да их носимо по џеповима, а за то су погодни, јер им величина не прелази више од три сантиметра. Носимо их у џепу, слушајући нежно звецкање, чекајући ту радост да као минијатурна лавина покуљају, поиспадају из џепова, помешани с мноштвом хартијица, које су уосталом требале да буду одавно бачене, а нису једино због наше инерције. Онда, помешани још са мрвама, вунастим громуљицама, сламкама и осталим ђубретом, поиспадају или ми сами изврнемо џепове; и тако је сада на столу "немогућа гомила" .”¹⁹³

¹⁹⁰ „Истовремено, свестан значаја авантура Марсела Дишана и Швитерса, прави ready-made: свакидашње предмете – флашу или гитару – одабира, дефункционализује, проглашава и посвећује, додајући или одузимајући им понеки детаљ, као своје обележје”. - **Протић**, Б. Миодраг, *Леонид Шејка: Парабола о интегралном* [текст] у каталогу Ретроспективне изложбе 1952-1970, Шејка, Београд, Музеј савремене уметности, 1972, 7

¹⁹¹ Шејка, Леонид, *Трактат о сликарству*, Нолит, Београд 1964, 148

¹⁹² Протић, Б. Миодраг, друго наведено дело, 12 -13

¹⁹³ Branko Kukić, Na putu rđave beskonačnosti, Vreme <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=969860&print=yes> (08.06.2020, 20:59)



Сл. 56 Леонид Шејка са неким од својих предмета

Он „прилази предмету без априорне идеје о њему и истовремено се чува емоције који предмет у човеку изазива”¹⁹⁴. За Шејку је то само материјал који има значењско одређење у уметничком изражавању. Његова употреба у уметничком делу за њега није губитак, „јер то је била сасвим безразложна љубав”¹⁹⁵. Посебно ми је интересантна његова изложба¹⁹⁶ где су посетиоци својим „прилозима” активно утицали на измену поставке „складишта”, доносећи различите предмете органског и неорганског порекла из свог свакодневног окружења. Корекцију и креацију тако створеног реквизитаријума успостављала је публика мењајући положаје и односе предмета, „жврљајући, цртајући и пишући по до тада празним листовима беле хартије да би, штавише, појединци покушали да »надграде« и неке од ауторових изложених радова.”¹⁹⁷ Ова изложба је специфична по много чему, али је значајна због података шта све спада у корпус непотрепштина, што се може закључити на основу оног што су посетиоци доносили.¹⁹⁸ Његова основна мисао била је идеја о „традицији будућности”, односно о постојању

¹⁹⁴ Stambolić, Miloš, *Koordinacije i strukture Leonida Šejke* [текст] у часопису *Mladost* 102, Beograd, 24.09.1958.

¹⁹⁵ Branko Kukić, Na putu rđave beskonačnosti, *Vreme* <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=969860&print=yes> (08.06.2020, 20:59)

¹⁹⁶ *Изложба слика, цртежа и андромоља*, Галерија Графичког колектива, Београд, 1969.

¹⁹⁷ Tirnanić, Branka, *Iznenada jednog petka* у *Nin*, Beograd, 16. 11. 1969.

¹⁹⁸ „штапове за голф, прашњаве абажуре расходоване столне лампе, пинг-понг лоптице, прегореле радио цеви, пукнуте балоне, рајснудле и спајалице, опушке француских цигарета, омоте од бомбона, жвакаћих гума и хигијенских марамица од хартије, тикве и црни лук...”
Tirnanić, Branka, *Iznenada jednog petka* у *Nin*, Beograd, 16. 11. 1969.

нити која прожима прошлост и будућност, због чега се ниједна ни друга не могу разумети, уклопити и изградити без узајамног повезивања. По Шејки, када се та нит покида, долази до ентропије – нагомилавања сувишности.



Сл. 57 Раша Тодосијевић, *Дрангуларијум (Изложићу Маринелу)*, 1971,
Маринела Кожељ, наткасна, флаша, мобил

Још једну изложбу са почетка седамдесетих прошлог века, одликовало је комбиновање и изједначавање уметничког и неуметничког регистра, попут већ поменуте Шејкине изложбе¹⁹⁹. У питању је изложба „Дрангуларијум”²⁰⁰ која се одвијала у потпуно другачијем контексту. Шејка задржава традиционални однос у смислу реализације уметничког од одбачених предмета, а на Дрангуларијуму су излагани неуметнички

¹⁹⁹ Види фусноту 190

²⁰⁰ Галерија Студентског културног центар, Београд, 1971.

предмети. Акцент је био на дишановској селекцији у циљу дестабилизације специфично уметничких одређења уметничког рада. Може се повући слична паралела као код два, по мени различита, приступа каква имају Дишан и Радченко.²⁰¹ „Дрангуларијум не мази поглед и не разнежује, он је шок, он вређа, он је провокација...”, он се назива игром, досетком, што указује на авангарду као узор.²⁰² Читава изложба експлицитно указује на удаљавање од академског знања. На њој је Раша Годосијевић (1945 –) представио први „tableau vivant”²⁰³ у српској уметности²⁰⁴ који је интервенција уметника, фарбање „које чак нужно не урачунава занатску вештину”²⁰⁵, али јесте мануелни поступак. Офарбана плава наткасна и флаша, мобилна скулптура, столица на којој седи историчарка уметности Маринела Кожељ (жива скулптура) представљају животну ситуацију коју је уметник прогласио својим делом – „Дрангуларијумом”. Ако схватимо уметничко дело као материјализацију емотивно – менталног потенцијала самог уметника, изражавање унутрашње особености, овде је первертирано избором предмета. Ти објекти могу бити носиоци било каквог емотивног, идејног, симболичког или асоцијативног садржаја, упркос захвату уметника.²⁰⁶ Дрангуларијум је кованица која садржи турску реч којом се назива велики ковчег или кофер, обично израђен од чврсте коже, који се отвара на два једнака дела, у коме се држе драгоцености и предмети за које смо емоционално везани, а додат му је латински суфикс којим се означавају вештачка окружења у којима скупљамо и посматрамо жива бића и појаве.²⁰⁷ Публика на изложби није затекла традиционална уметничка дела, продукт мануелног рада аутора, која се могу преносити из генерације у генерацију, већ фрагменте отргнуте из свакодневног окружења, стварајући уметнички израз само у контексту њихове међусобне повезаности и целе поставке. То је био корак ка дематеријализацији уметности и преиспитивању односа између уметничке субјективности и система вредности у контексту материјала који се користи у уметничком изражавања. Дрангуларијум је „редимејд изложба”, приказ већ постојећих објеката који су у

²⁰¹ Види стр. 27 - 28

²⁰² Stanković, Маја, наведено дело, 79

²⁰³ **tableau vivant**: жива слика - је статичан сцена која садржи једаног или више актера. Учесници су нечујни и стационарни, обично у костимима, пажљиво постављени, са реквизитима или сценографијом, а могу бити сценски осветљени. Ова уметничка форма комбинује аспекте позоришта и визуелне уметности.

²⁰⁴ Sretenović, Dejan, *Was ist kunst?*, Beograd, Geopoetika, 2001, 13

²⁰⁵ Stanković, Маја, наведено дело, 79

²⁰⁶ Исто

²⁰⁷ Stevan Vuković, *Drangularijum*, Saša Marčeta Foundation, <https://fondacijasamarceta.org/en/blog-en/drangularijum-1971/> (26.08.2020; 12:45)

различитом смислу – интимном, концептуалном или духовитом – повезани са контекстом уметничког живота и духа времена. Уметници су позвани да излажу „ствари” које су им биле драге. Јеша Денегри је, у предговору каталога, ставио поруку: „да уметност може да преживи једино уколико успе да освоји максимум реалности, која је и даље изван уметности”.²⁰⁸

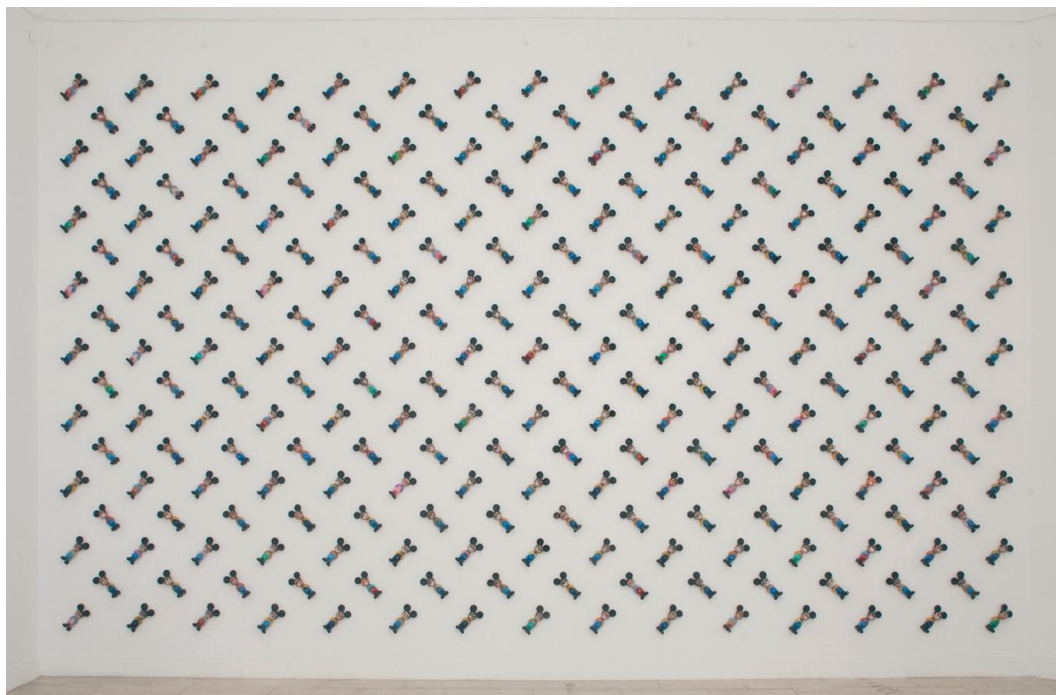
Спој ова два различита концепта проналазим у раду Владимира Перића [Talent (1986–1996) и Talent Factory (1996–2006)] који свој пројекат „Музеј детињства” развија самостално и са Милицом (Стојанов) Перић од 2006. до 2020. године. Он као грађу за уметнички рад користи материјал који датира из његовог детињства.²⁰⁹ Тежња да своје емоције из детињства изазове код других је његов начин да их отргне од заборавља и стави у контекст своје уметничке продукције. „Музеј детињства” настоји да симболички окупи и призове дечије успомене генерација којима припада и сам уметник. То је његова прича о прекинутим везама између људи које су настале услед ратова деведесетих, али прича о нестанку вредности које су те генерације делиле. Перић тежи да сачува личне историје од заборавља, тако што скупља предмете везане за детињство и одрастање деце током педесетих и шездесетих година прошлог века. Сви његови радови су веран одраз идејног и визуелног, прожети емоцијама аутора и људском топлином, као однос према заборављеном и потиснутом детету у нама. Перић непрестано трага за основном јединицом – мустром од које гради веће ликовне форме принципом репетиције, који га приближава уметности текстила.

Рад под називом „Тродимензионални тапет за дечију собу” чини зидна формација од мноштва елемената, фигуре Микија Мауса, гумене играчке која датира од 1968. године, а производ је фабрике „Бисерка” из Загреб. Број елемената варира у зависности од изложбеног простора (Културни центар Београд, 2007; Музеј савремене уметности, Бањалука, 2010; 55. венецијанско бијенале, Венеција, 2013; Ремонт, Београд, 2016). Наизглед весели и шарени тапет поступком акумулације артикла (155) прича тужну причу једне генерације која је морала да одбаци своју „играчку” услед друштвених околности нашег поднебља.²¹⁰

²⁰⁸ Vesić, Jelena, „Od alternativnih prostora do Muzeja i natrag, O simultanosti promocije i istorizacije Novih umetničkih praksi u Jugoslaviji: beogradski kulturni prostor“ u *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (2015), priredio: Dejan Sretenović, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 2016, 293

²⁰⁹ Владимир Перић, снимак вођења кроз поставку изложбе 30.01.2016, (Музеј детињства), Галерија Ремонт, Београд, 21.01 – 05.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=fg7SyMxcMx4> (27.08.2020; 09:20)

²¹⁰ Исто



Сл. 58 Владимир Перић, *Тродимензионални тапет за дечију собу*, 2013, инсталација, 247 гумених играчки Микија Мауса, артикал 155 Фабрике играчака, лопти и друштвених игара, Бисерка из 1968.

На изложби у галерији „Ремонт” из 2016. године поред тапета, било је постављено седамнаест гоблена са фигуром истог Дизнијевог јунака, рађених на основу шеме која је такође део поставке. Они су скупљени на различитим местима, у различито време, али сваки је продукт непознатог аутора, и носилац личне историје коју повезују исте околности. Ово је његов омаж свим оним особама које су ове гоблене радиле за своју децу. У самом наслову рада „Уникатни тираж” види се контрадикција, гоблене су радиле непознате особе према једном моделу који је објављен у часопису, а опет, сваки од њих је уникатан и представља варијацију, због личног печата – рукописа извођача, у односу на шематско упутство. Оно што разликује ова два рада је то што код првог, тапета, Мики Маус је мустра чијом репетицијом се гради читава површина – асамблаж или потпомогнути редимејд. Гоблени остају самостални редимејди које повезује исти предложак, пронађени и смештени у простор галерије и проглашени за уметников рад. Индустријски производ, ручни рад, дигитално, аналогно. Управо ова два приступа обједињују начин на који је деловао Шејка и концепт на коме је заснован „Дрангуларијум”, контраст између репетиције и уникатности. Пронађени предмети су прво створени или произведени, затим су прошли поступак употребе, хабања и на крају су одбачени. Сваки од њих већ има своју причу коју може испричати. Комбиновањем и

новим концептима, уметници могу да их користе за своје нове приче, кроз различите контексте.²¹¹



Сл. 59 Владимир Перић и Милица Перић , *Уникатни тираж*, 2016,
серија 17 гоблена са ликом Микија Мауса

Принцип који је практикован у овим радовима коришћен је за потребе пројекта „Непотрепштине”, а читав дискурс везан за „Музеј детињства” може да се доведе у контекст мог рада, посебно циклуса „Музика наше младости”.

У избору предмета за свој реквизитаријум, ја не бежим од емоција које неки предмет изазива у мени. Свестан сам његове сентименталне вредности. Тешко се одлучујем да им мењам функцију. Реконтекстуализација непотрепштина, по мени, није процес брисања и потискивања прошлости, већ начин да им продужим трајање у будућности. Многи од таквих предмета и материјала су већ укључени у моје радове. Списак је обиман: од штапића за уши, електронских компоненти, старих мајица, грамофонских плоча, аудио и видео трака, стаклених штапића и много чега другог. Намера ми је да ову скупину допуним новим непотрепштинама које чекају на полицама, кутијама и фиокама.

²¹¹ Manco, Tristan, наведено дело, 15

12. Истраживање

Детекцију грађе, која задовољава потребе дефиниције непотрепштине, сам делимично започео кроз пропитивање мог досадашњег стваралаштва. Анализом ранијих радова, утврдио сам низ предмета који спадају у корпус непотрепштине, који су ми послужили као материјал за претходну уметничку продукцију. Ради се о различитим носачима звука и слике (плоча, аудио и видео касета, компакт диск), одевном и декоративном текстилу, али и многим другим предметима и материјалима које сам чувао из различитих разлога.

У настојању да креирам нови и обимнији реквизиторијум свакодневних објеката – непотрепштине из личног окружења, пре свега дома, приступио сам пропитивању скровитих места у свом стану и подруму. Трагао сам за оним предметима који одговарају прокламованој дефиницији непотрепштине, а налазе се на местима која нису изложена погледима и служе за одлагање ситница и ствари које нису у свакодневној експлоатацији. Ладице, полице, кутије, фасцикле и коверте су места где најчешће таложим своја „скривена блага”, ситнице и предмете који ми значе. Поменуо сам да Башлар управо те локације види као места интимности савременог стамбеног простора.²¹² Циљ трагања и анализе личних скровишта јесте разматрање њиховог садржаја, како бих неке елементе из њих превео у материјал за уметничку продукцију, успоставом концептуалног оквира у новом контексту. Евидентирани предмети јесу врста окидача меморије и иницијатори менталне реконструкције догађаја увезаних са њима, што их чини објектима посредованих сећања и концептуалном алатком.²¹³ Објекте посредованих сећања чувамо као важан „формативни део властитих аутобиографских и културних идентитета.”²¹⁴ Конкретни садржаји истражених места пружају могућност да стекнем увид о односу себе и других, материјалног и духовног, приватног и јавног, индивидуалног и колективног.

Како бих направио бољи преглед нађеног и дефинисао контекстна увезивања, водио сам забелешке кроз једну врсту појмовника – речник непотрепштине. Са сваким новим местом истраживања, број унетих појмова и прича, које су повезане са њима, се увећавао из дана у дан. Претрага личних ствари потакла ме је на размишљање и о томе како наше „приватне збирке” одражавају обимнији феномен колективног порива за складиштењем, али и индивидуалне приступе. Тако настали текстови су збирка

²¹² Gillian Darley, Intimate spaces, <https://aeon.co/essays/how-gaston-bachelard-gave-the-emotions-of-home-a-philosophy> (23.08.2020; 09:40)

²¹³ Dejk, van Joze, *Posredovana sećanja u digitalnom dobu*, prevod Jelena Kosovac, Beograd, Clio, 2018, 17

²¹⁴ Исто

интимних забелешки о сачуваним и делимично затуреним предметима, које колектујем из различитих разлога, најчешће сентименталних.

„Узбуђење се појавило због прилике за неспутано испољавање носталгичне жудње док будем пребирала по тим аналогним предметима и можда за прилику да неке поново искористим за стварање нових незаборавних спознаја и предмета.”²¹⁵

Попут холандске теоретичарке медија и културе Јозе ван Дејк (José van Dijck, 1960 –) осећао сам неку врсту узнемирености и еуфорије у сусрету са предметима од који неки датирају из детињства. Нелагоду је узроковала сама помисао да ћу неке од својих драгулија одбацити и употребити као материјал за нове радове. Узбуђење је долазило од очекивања да ће те андрамоље добити, кроз други контекст, нови облик и значење – што ће им продужити трајање у времену и дати додатну вредност. Лирске одлике детектованих предмета сам оживео кроз контексте у вези са догађајима који су повезани са самим објектима и сећањима везаних за њих. Естетска енергија номинованих предмета јесте у нераскидивој конекцији са дискурсом који их прати.²¹⁶ Радове који ће настати на основу ових предмета, смештам, на тај начин, у интермедијални простор, између литерарне и визуелне уметности. То су објекти који припадају реалном окружењу, али и свету уметности, зависно од контекста. Свакодневни предмети у савременој уметничкој продукцији носе радикални облик трансгресије, која замагљује уобичајено поимање између уметничког и неуметничког.

Више десетина забележених појмова у речнику непотрештина носе са собом различите личне приче које имају потенцијал за хетерогена контекстна увезивања. Означени предмети, свакако, спадају у корпус непотрештина, али су неки од њих повезани са непосредним догађајима за које желим да остану део интима. Аутобиографска сећања су нужност у изградњи личности и њеног идентитета, али таква сећања, под утицајем друштвених конвенција, се стално обликују и мењају при саопштавању другима. У жељи да сачувам аутентично сећање, дефиниције неких од појмова остају само лични записи. Тако речник непотрештина остаје персонална, делимично објављена, истраживачка метода.

Део пописаних објеката нема потенцијал за шира, социјална, етичка, културолошка и друга тумачења, што је карактеристика коју настојим да унесем у своје

²¹⁵ Dejk, van Joze, наведено дело, 10

²¹⁶ Gligorijević, Ljubomir, наведено дело, 62

радове. Опште је прихваћен став да је вредност уметничког дела у његовом упливу који има на друштвене и културне токове. Наративне форме и модели, међу њима и личне забелешке, су обликовани културом, повратно – они културно обликују наше сећање.²¹⁷ Лична сећања сам настојао да вербалним наративима преобразим у културно – колективно сећање.

Непотрепштине, као посредници у сећању, ретко настају као продукт пуке жеље да се направи помоћно мнемоничко средство, чак и да јесу, контекстом можемо да их материјализујемо у потпуно различитом облику у односу на дискурс историјата који их прати. „Производи сећања не само што нам омогућавају структурирано истраживање већ и позивају на субверзију или пародију, алтернативне и неконвенционалне објаве.”²¹⁸ Жеља да се подели сећање, иницирано објектом – непотрепштином, је настојање да се подели искуство и спознаја са непознатим аудиторijумом.

„Као непомични тренуци у садашњости, посредована сећања одражавају и сачињавају раскршћа између прошлости и будућности – памћења и пројектовања проживљеног искуства.”²¹⁹

Непотрепштине, као лична својина, смештена у дому, могу постати део или материјал, јавно објављеног, уметничког дела. Тим чином их придодајемо заједничком, колективном корпусу сећања.

12.1. Случај „цепни сат”

Као илустрацију из речника непотрепштина бирам појам „цепни сат”. Пронашао сам га у једној од кутија у остави које датирају из периода пре селидбе у нови стан. Патица је прекрила његово кућиште још у време које је претходило тренутку када сам га последњи пут држао у рукама. Одмах сам се присетио да је то сат који сам добио од деде за један од рођендана, осамдесетих година. Нисам могао да се сетим колико сам тачно имао година, тада. Присетио сам се обећања да ћу га, наредних дана, дати часовничару како би на њему угравирао датум и дедино име. Више него очигледно је да то нисам урадио.

Сећања везана за сат су навирала. Неочекивани дар, који је био и чин самоодрицања, изазивао је у мени, тада, бујице одушевљења, среће и радости. Сада,

²¹⁷ Dejk, van Joze, наведено дело, 21

²¹⁸ Исто, 26

²¹⁹ Исто, 48

након свих протеклих година, стидим се што нисам испунио дато обећање и што за сат нисам нашао место на некој од полица.

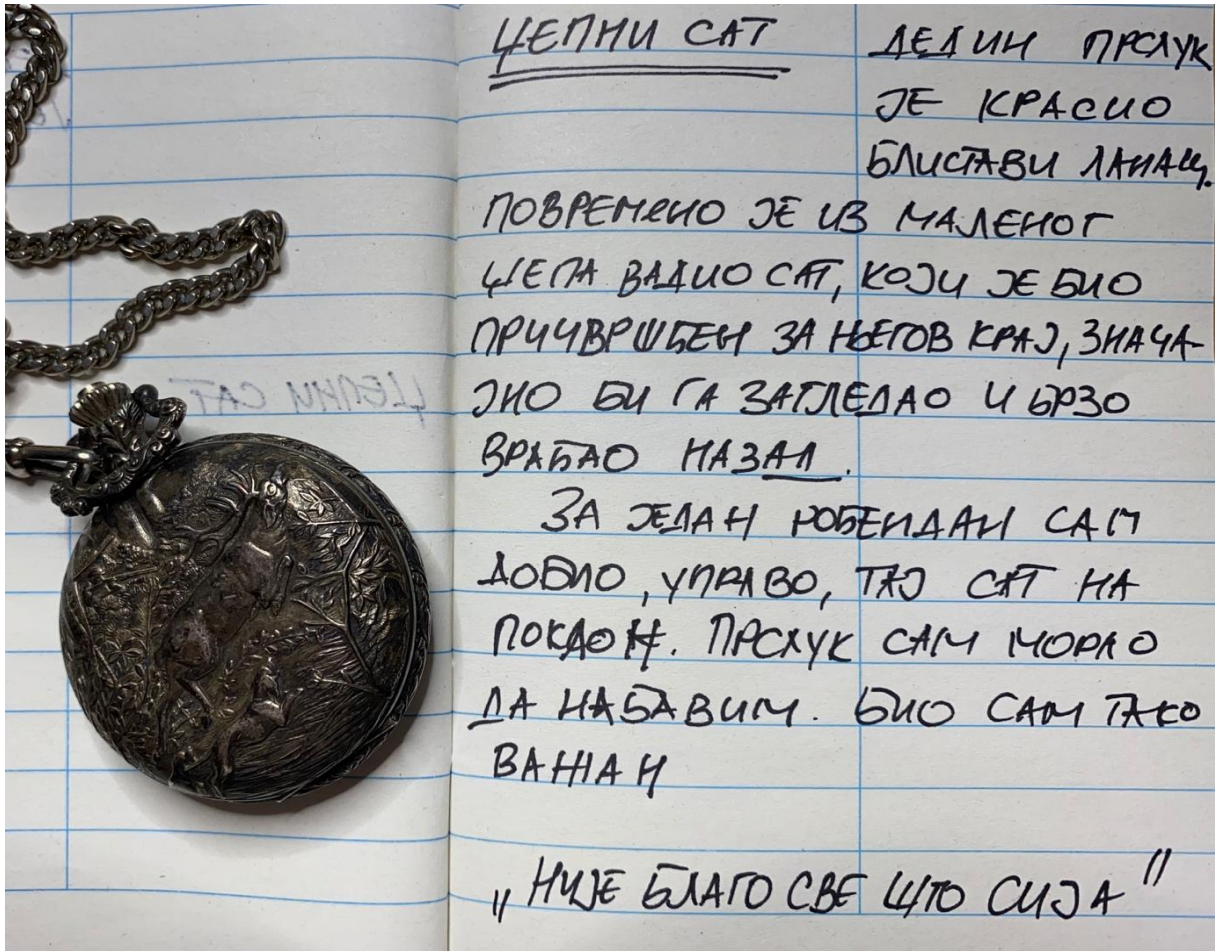


Сл. 60 Цепни сат Darwil – Поклон од деде Чедомира Цветковића

Очигледно да је цепни сат једна од непотрепштина које поседујем. Не сећам се када сам га последњи пут навио и носио. Спреман сам да га употребим као материјал за један од будућих радова. Историјат везан за предмет је, вероватно, интересантан само малом кругу рођака. Контекстно увезивање које приказује сат као део колективног – културног садржаја захтева дискурс који проблематизује шири аспект. Осећај кривице, неодговорност и бахатост су неке од могућих тема које је могло да садржи објашњење појма „цепни сат” у речнику непотрепштина. На крају сам записао:

„Деин прслук је красио блистави ланац. Повремено је из маленог цепа вадио сат, који је био причвршћен за његов крај, значајно би га загледао и брзо враћао назад.

За један рођендан сам добио, управо, тај сат на поклон. Прслук сам морао да набавим. Био сам тако важан.”



Сл. 61 Цепни сат – Страница из речника непотрепштина, Златко Цветковић, 2020.

Од многих могућих значењских одредница које могу да прате предмет у контексту уметничког објекта, трудио сам се да одаберем онај који је највише провокативан и самокритичан. Таштина и себичност су особине које препознајем код себе у тренуцима фасцинације туђим стварима. Можда је мој неумољив поглед нагнао деку на чин самоодрицања као знак љубави. Из данашње перспективе, схватам да је то био чин наклоности и још теже прихватам чињеницу да сам га тако лако и брзо затурио. Поенту и наслов потенцијалног уметничког контекста овог предмета видим у изразу: „Није благо све што сија”.

Анализа примера показује колики је потенцијал свакодневних предмета, а посебно оних који припадају корпусу непотрепштина, као уметничке грађе кроз дискурс контекста. Стављање неког артефакта у нови контекст можемо сматрати

реконтекстуализацијом.²²⁰ Она као поступак је нужна како би се један свакодневни, лични предмет, транспоновао у уметнички објекат – сферу јавног. Реконтекстуализација условљава измену значења, али често и функције у комуникацији. Са друге стране, сматрам да поступак деконтекстуализације није нужен како би се процес трансформације одиграо. Актуелни контекст се увек може надоградити новим, није нужно његово укидање.

Шта сат у излогу старинарнице разликује од истог – испод музејског стакленог звона или галеријске експозиције? Контекст који га прати и који га декларише као артикал, историјски експонат или уметнички објекат. Уметник је аутор који селекује предмет за уметничко дело и на тај начин га ауторизује.²²¹ Визуелно, објекат у сва три случаја може бити идентичан, али естетска димензија уметничког дела у савременој уметности више није императив. Доминанту савременог контекста чини критички осврт, констатација или став којим се уметник супротставља естетизованој стварности. У двадесет првом веку, уметност је политичка, антрополошка или социјална пракса у оквиру друштвених захтева, очекивања и чињења. Уметничко дело одавно није само естетички, већ друштвени, лингвалан, институционални и идеолошки конструкт.²²²

Коначно, појам „депни сат” је само дискурзивно припремљени концепт који није попримио своје коначно контекстно увезивање као део јавне презентације радова.

²²⁰ Stanković, Маја, наведено дело, 169

²²¹ Grojs, Boris, наведено дело, 299

²²² Altiser, Luj, наведено дело, 143-147

13. Анализа реализованих радова

Одабир појмова из речника непотрепштине који су као свакодневни предмети оживљени контекстом јавно представљени у Музеју примењене уметности²²³, захтевао је њихову претходну систематизацију. Непотрепштине су разнородни предмети, али се могу сврстати у групе на основу њиховог порекла: купљене, размењене, добијене, сакупљене, наслеђене и сл. Формирани скупови нису аутономне целине, неки од предмета се могу сврстати у два и више оквира, што само говори да се ради о комплексним објектима. Одабрани појмови су уједно и представници најобимнијих скупина непотрепштине, формираних на основу њиховог корена. За систематизацију нисам употребио неку пронаучну методу, више је питање личне опсервације и уочавања.

„Торбица од текстила” је први појам који сам изабрао из речника непотрепштине, а спада у групу купљених ствари – пронађених објеката.²²⁴ Кутију пуну текстилних торбица, са дрвеном дршком, сам затекао у својој остави, испод гомиле разног материјала за уметнички рад. Одмах сам се сетио да су грађа коју сам употребио за инсталацију „Где је нестало ручни рад”.²²⁵ На први поглед, биле су у савршеном стању, лако би могле да се нађу на неком од продајних рафова. Набавио сам их на београдском бувљаку у време селидбе на Нови Београд, несмотреном куповином од вичног продавца. У контексту претходног излагачког концепта, оне су биле још увек уметнички експонат. Овако наслагане у кутији, поново су грађа, која новим концептом може бити продукована у други уметнички рад. То ме је потакло на додатно размишљање о природи ових предмета и њиховом потенцијалу као материјалу за уметничку продукцију.

Остало ми је доминантно сећање на тренутак када сам први пут угледао једну од њих, на прашњавој хрпи различитих ствари која је лежала на тротоару. Торбица се издвајала својом светлином, архаичним ручкама и ефектним везом. Помислио сам да је посредни рафинирана и добро очувана рукотворина. На моју велику жалост, продавац ме је брзо разуверио, понудивши ми пуну кутију истих торби. Неке од њих су још увек имале на себи производну декларацију. Схватио сам да се ради о индустријском производу, коме су дизајнери дали носталгичан изглед. Купио сам их све. Атрактивност и пријемчивост ствари, лична грамзивост, често су узрочници стихијске куповине. То је један од начина за нагомилавање ствари – непотрепштине у нашим просторима

²²³ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила*, Галерија Анастас Јовановић, Музеј примењене уметности, Вука Караџића 18, Београд, 15. јун – 3. јул, 2021. године

²²⁴ Сајт музеја ТАТЕ, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/found-object> (19.09.2021; 20:30)

²²⁵ Изложба „Експериментом до...”, Галерија СУЛУЈ-а, Теразије 26/2, Београд, јул 2013

становања. Некада нам се нека ствар учини, на тренутак, великом и битном и нађе се у нашем зембиљу попут највеће драгоцености. Доласком у кућу, схватамо да је обична, мала и често минорна, али, најгоре од свега, да нам је непотребна. Сујетни, у страху да признамо своју грешку, „вучемо” је по нашим фиокама, орманима, оставама, подрумима и таванима.

Торбице, наизглед идентичне како се очекује од индустријског производа, када се пажљивије погледају, може се уочити да су фелеричне. Технолошка омашка при бојењу ручки и неадекватан начин паковања довели су до тога да торбе постану бофлук, али и „аутентични оригинали”. Ово их дисквалификује као „добар” индустријски продукт и приближава их занатским производима, код којих се прихвата и често цени случајност у раду, као замајац генеричких идеја и аутентичног израза.

Лично искуство при куповини једног производа, и дилеме које га прате, захтева универзалнији контекст, како бих могао да га пренесем другима, кроз свој уметнички рад. Одбацивањем детаља и сувишних епитета у визури догађаја, дефинисао сам појам „Торбица од текстила” текстом:

„Пре тринаест година сам угледао торбицу. Била је на земљи, међу гомилом других ствари. Издвајала се белином и занимљивим везом допуњеног перлицама. Помислио сам да се ради о ручном раду и старини. У тренутку док сам посезао за њом, продавац је отворио кутију у којој се назирала хрпа истих торби. Држећи је у руци, суочен са призором, схватио сам да су питању индустријски производи, новијег датума. Први утисак, вештина трговца и добра цена су учиниле своје. Купио сам их све, вођен нејасном мишљу да ћу их користити за неки од будућих радова.

Годинама сам кутију, у којој су смештене, премештао из оставе у подрум и назад. Једном сам, свих двадесет пет торбица, употребио за поставку под називом „Где је нестао ручни рад”. Након тога су враћене у кутију, којој сам стално тражио место. Прилика која се не пропушта се претворила у нешто што ми представља проблем.”

Овако срочена прича оставља довољно простора за персоналне идентификације свакога, у сусрету са изложеном просторном инсталацијом „Заробљени доживљај” (2021). Чине је две целине сугестивног назива: „Добар пазар”²²⁶ и „Торба сећања”²²⁷.

Први сегмент чини зидна формација са двадесет и четири дрвена рама у које сам сместио исти број торби. Смештајући их у оквире, чија вредност надилази њихов

²²⁶ *Добар пазар*, 24 индустријски произведене торбе у раму, редимејд, 24 сегмента 43 × 43 × 6 cm, 2021

²²⁷ *Торба сећања*, сирови кепер, конач, шпер, сатенска трака, вез и шивење, 200 × 200 × 70 cm, 2021

бонитет, указујем на један од механизма тржишне манипулације којим смо често заведени²²⁸. Додатно, овим чином потенцирам упечатљив утисак добре прилике за куповину – која се не пропушта. Експозицијом у галерији музеја и застакљивањем селектованих објеката, наглашавам да је скупина торби у новом контексту ауторски уметнички објекат. Послужио сам се разрађеном стратегијом паковања која нам је добро позната још од „Загонетке за Исидора Дукаса”. Идентичне форме торби сам варирао пре него што су упаковане у луксузне рамове. У њих сам стављао хартију и различите предмете, за које сам закључио да су, такође, непотрепштине. За разлику од Ман Реја и његових следбеника, попут Кристоа или Ула-Стине Виканде, који својим чином паковања укидају атрибуте запакованог предмета, чином смештања у оквире, потенцирам њихову затечену појавност. Оваква пракса формирања уметничког објекта је широко распрострањена, подсећам на рад Марка Диона (Mark Dion, 1961 –) „Ископине Темзе” (*Thames dig*, 1999)²²⁹ и Марине Абрамовић (1946 –) „Хероји” (2001).



Сл. 62 Златко Цветковић, *Заробљени доживљај*, 2021, просторна целина из два сегмента²³⁰

²²⁸ У маркетиншке сврхе се често користи луксузно паковање како би се добро продали „ексклузивни” производи парфема, алкохолних пића, лимитираних серија и сл.

²²⁹ Сајт музеја ТАТЕ, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669> (19.09.2021; 20:45)

²³⁰ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021)

Дионов рад је изабран због употребе пронађених објеката, а рад Абрамовићеве, због коришћења предмета породичне заоставштине.



Сл. 63 Златко Цветковић, *Добар пазар*, 2021, 24 индустријски произведене торбе у раму, редимејд (деталј), 24 сегмента 43 × 43 × 6 cm

Торбице, употребљене у раду „Добар пазар”, јесу пронађени објекти, које су временом постале део кућног инвентара и непотрепштине. Тај рад је добра илустрација процеса реконтекстуализације коме не претходи деконтекстуализација.

Други сегмент „Торба сећања” је објекат у простору – предимензионирана, уверљива реплика торбе од текстила са дрвеним ручкама, рађена у размери (1:6,5) у односу на узорак. За разлику од првог сегмента целине код кога је извршена реконтекстуализација нађених објеката али и материјала за уметнички рад, у другом сегменту је на делу процес апропријације. Фасцинација, предметном робом, обрађена у првом сегменту „Добар пазар”, додатно је потенцирана повећаном скалом новог облика. Предимензиониране форме реалних предмета нису реткост у савременој уметности као склоп различитих концепата. Сетимо се само попартистичких меких скулптура, али и

неких радова Дејва Кола (Dave Cole, 1975 –), Флорентајна Хофмана (Florentijn Hofman, 1977 –) и уметничке групе „Целитин” (Gelitin, 1993 –)²³¹.

Новонастала форма је волуминозна мека скулптура – контекстно успостављени уметнички објекат. Споља заводљива, попут препуних торби које често довлачимо у дом, а унутра претеће – злослутно празна. Зар често немамо такав осећај када се вратимо кући из куповине? Торба, попут меких скулптура, има масу, али се угиба и измиче нашем додиру, као када желимо да досегнемо срећу, купујући ствари. Са потенцијалом за неограничене трансформације, она је попут редимејда – дизајнираног артефакта. Прецизношћу карактеристичном за израду утилитарног продукта, желим да успоставим објекат који је средство провокације и опомене. Да бих додатно акцендовао утисак првог сусрета са торбицом од текстила, везну површину за израду реплике урадио сам руком. На тај начин, указујем да је занатски рад кроз концепт и реконтекстуализацију легитимно средство у савременој уметничкој продукцији, али и значајна алатка за отклањање свакодневних фрустрација. „Торба сећања”, по мени, сведочи о механизмима тржишне манипулације и о свим нашим промашеним пазарима.



Сл. 64 Златко Цветковић, *Добар пазар*, 2021, 24 индустријски произведене торбе у раму, редимејд, 24 сегмента 43 × 43 × 6 cm,

²³¹ Ellegood, Anne, *Vitamin 3D, New Perspectives in Sculpture and Installation*, London, Phaidon Press Inc, 2009, 75



Сл. 65 Златко Цветковић, *Заробљени доживљај*, 2021, просторна целина из два сегмента²³²

²³² Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021)



Сл. 66 Златко Цветковић, *Торба сећања*, 2021, сирови кепер, конач, шпер, сатенска трака, вез и шивење, 200 × 200 × 70 cm

„Поштанска марка са Кубе” је други појам и ствар, које сам елаборирао кроз просторну целину под називом „Вреднија од понике – Већа од понике” (2021). Маркица је део моје филателистичке колекције, која је смештена у шеснаест албума различитог формата. Нађени су у кутији у подруму, нераспаковани још од селидбе.

Заправо, никада се нисам питао колика је вредност појединачних примерака и читаве збирке. Сећам се само страсти и посвећености хобију из детињства и младости. Шта поштанску марку са Кубе издваја од хиљада других? Зашто је она посебна и на којој скали вредности?

„У четвртом разреду сам за одличан успех добио бицикл, понику. Будући да сам је „поштено зарадио” није ми било свеједно што је морам „делити” са братом. Да ствар буде гора, у исто време се „тај мали напасник” некако докопао поштанске марке са Кубе, која је недостајала у мојој малој филателистичкој колекцији. Братски ривалитет и дечије надмудривање довели су до тога да трапим свој нови бицикл за маркицу. Понику смо, свакако, морали да делимо, а маркица је напакон била моја.”²³³

Текст који прати појам „Поштанска марка са Кубе” у речнику непотрепштина је такође и део изјаве која прати изложбену целину „Вреднија од понике – Већа од понике”. Изворно она има два сегмента, трећи је додат накнадно. Први, „Вреднија од понике”²³⁴ чини сама маркица у раму. Он је физичка баријера и статусни елемент, потцртава да је маркица уметнички експонат – редимејд. Ова непотрепштина припада реду оних које сам стекао разменом.

Дечачки порив за поседовањем и тежња за употпуњавањем колекције марака, је генератор ове „нереалне” трансакције из перспективе одраслог човека. Интимна анегдота из детињства успоставља овај минијатурни објекат у контекст уметности. Сведочи о променама на скалама вредности, протоком времена и процесом одрастања. Очигледно да су параметри валоризовања ствари релативно и индивидуално становиште.

²³³ Цветковић, Златко, *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* [каталог], Београд, З.Цветковић, 2021, 12

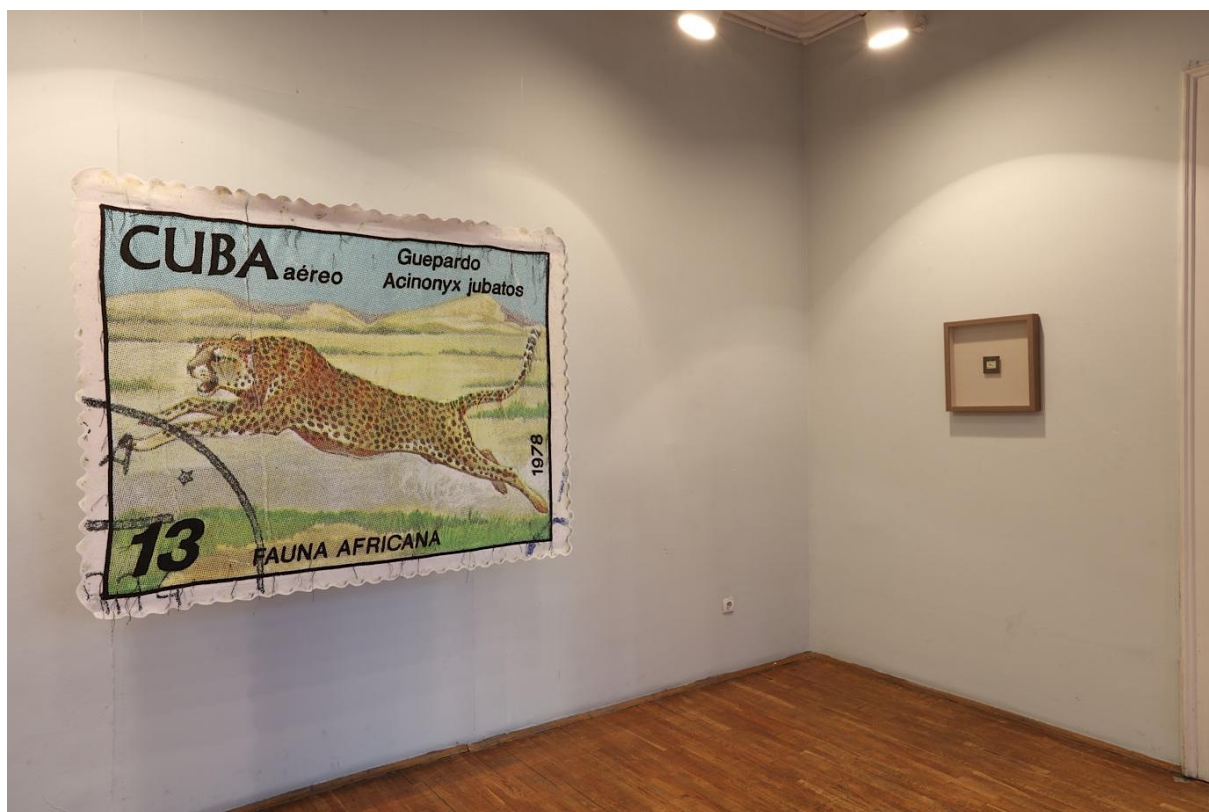
²³⁴ Златко Цветковић, *Вреднија од понике*; поштанска марка Републике Кубе из 1978, редимејд; 4,5 × 3,3 cm (са рамом 43 × 43 cm), 2021



Сл. 67 Златко Цветковић, *Вреднија од понике*; 2021; поштанска марка Републике Кубе из 1978, редимејд; 4,5 × 3,3 cm,

При поновном контакту са маркицом, схватио сам да је она, у протеклих четрдесет година, склопом породичних догађаја, добијала на значају. Чин трампе – након свих година, изгледа ми као разуман и емоционалан потез – створио је немерљиву вредност. Ова спознаја ме је потакла да креирам други сегмент целине, под називом „Већа од понике”²³⁵. То је повећани графички приказ минијатурног оригинала на текстилној подлози. Дигиталном штампом на панама тканини, добио сам шему за вез, ширине 170 и висине 130 центиметара. Изабрао сам гоблен јер, у вредносном систему текстилног медија, представља изузетну вредност. Одувек је сматран за луксузни продукт, због посвећеног ручног рада који захтева изузетан ментални и физички напор. Замашност објекта додатно потенцира његову драгоценост, али и битност експоната – што је у корелацији са значајем поштанске марке која ми је послужила као узорак.

²³⁵ Златко Цветковић, *Већа од понике* (2021); реплика поштанске марка у форми подлоге за вез; панама, конач; дигитална штампа, вез; 170 × 130 cm



Сл. 68 Златко Цветковић, *Вреднија од понике - Већа од понике*, 2021, просторна целина из два сегмента²³⁶



Сл. 69 Златко Цветковић, *Вреднија од понике - Већа од понике*, 2021, *Већа од понике*, детаљ,

²³⁶ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021)



Сл. 70 Златко Цветковић, *Вреднија од понике - Већа од понике*, 2021, просторна целина из два сегмента²³⁷; у првом плану детаљ рада „Већа од понике”

Предложак је делимично извезен, минуциозним радом²³⁸ на црним пољима и живахним уресом на колористичким партијама; то површини даје динамичан изглед и просторност. Ова два сегмента, различите величине и истог визуелног садржаја, су постављена управно један на други, на зидове галерије. Оваква диспозиција их визуелно повезује и указује на узрок и последицу. Волумен великог, плошног, комада је додатно

²³⁷ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021)

²³⁸ Везиља Марија Трифуновић (Пирот, 1985 –), Панчево

потенциран његовим измештањем у простор. Одмицањем ткане површине од зида, формирао сам зону дифузног светла и истакао њену структуру.

У коначној поставци²³⁹, просторију у којој су изложена ова два рада сам допунио са реалним предметом – бициклом²⁴⁰. Верујем да је свима јасно зашто се „Поника” нашла као придружени објекат и допуна аранжману. Изложена је насупрот раду „Већа од понике” како би лако могла да се успостави њихова визуелна – параметарска компарација. Бицикл је један од актера контекста, али и генерацијско средство забаве и превоза. У контексту експозиције, може се схватити на различите начине, али и као дигресија за млађу публику. Поника је „дрангулија” попут оних које су други уметници унели у Галерију Студенског културног центра, давне 1971. године.

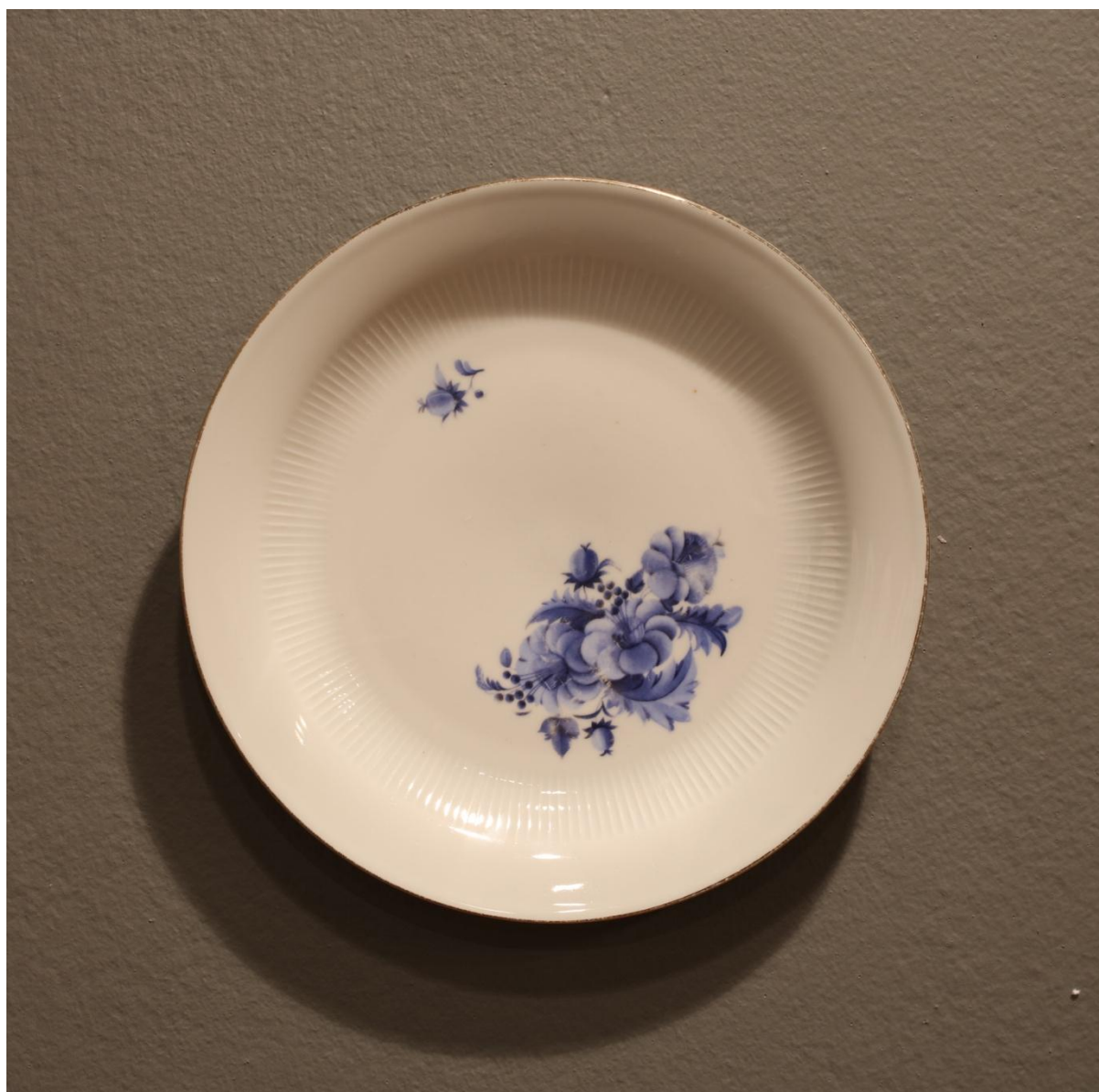


Сл. 71 Златко Цветковић, *Већа од понике*, 2021, реплика поштанске марке у форми подлоге за вез; панама, конач; дигитална штампа, вез; 170 × 130 см и Бицикл *Adriatic*, модел *Pony*, фабрика *Por*, Љубљана, СР Словенија, СФРЈ, око 1980-те; визуелна компарација

„Стрина Ранкин тањир” је трећи предмет дефинисан у речнику непотрепштине и контекстно успостављен у оквиру изложбе, радом „Укуси из кухиње стрина Ранке” – сачињеним од дванаест делова.

²³⁹ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021)

²⁴⁰ Плави бицикл *Adriatic*, модел *Pony*, фабрика *Por*, Љубљана, СР Словенија, СФРЈ, око 1980-те



Сл. 72 Стрина Ранкин тањир, порцелан, произвођач Colditz (Made in DDR, 68)
и део рада *Укуси из кухиње стрина Ранке*, 2021, полиптих;

Тањир је из групе непотрепштине које су добијене. Пронађен је међу другим посуђем, које се ретко употребљава, у комоди испод судопере. Дефиниција појма је уједно и изјава везана за рад:

„Стрина Ранка је долазила, сваког лета, у Врњачку Бању. Једног дана, пре четрдесетак година донела је тањир пун мирисних колача. Од тада је тањир остао код нас. Свакодневно смо га користили и био је један од омиљених плитких тањира. Као „распар”, често смо га износили из куће и увек је враћан у наш дом. Данас је тешко реконструисати зашто га нисмо вратили стрина Ранки. Коначно, не губивши идентитет све време, увек је био и остао стрина Ранкин тањир.”

Понављањем форме индустријског тањира, који је замајац читавог контекста, формирам полиптих – туце тањира, сет за колаче. Реализацију сличних облика (11) од папирне пулпе омогућила ми је израда дводелног калупа од гипса²⁴¹, на основу оригинала. Контекстуализација је спроведена принципом понављања, који је широко распрострањен у савременој уметничкој пракси, али и интервенцијама које дају особени печат свакој секвенци.



Сл. 73 Златко Цветковић, *Укуси из кухиње стрина Ранке*, 2021, полиптих²⁴²;

Израђене одливке сам дорађивао низом радњи: лепљењем, везом, бојењем и ароматизацијом. Декупаж и вез су ми послужили да варирам оригинални цветни мотив на сваком новом тањиру, на другачији начин. Монохроматски флорални узорак сам дигиталном штампом пренео на папирну подлогу. Тако добијене цветове фиксирао сам, са и без дораде везом, на одливке од папира. Зачини, прехранбене намирнице, боје и ароме су ми дале могућност за додатну персонализацију креираних објеката. На тај

²⁴¹ Калуп је израдио Никола Марковић (1985 -), уметнички сарадник, Одсек примењено вајарство, ФПУ, Београд

²⁴² Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021); *Укуси из кухиње стрина Ранке*; порцелански тањир произвођача Colditz (Made in DDR, 68), ручно рађени папир, конач, прехранбени производи, ароме и боје; редимејд, пресовање, дигитална штампа, колаж, вез; 12 елемената пречника 23 см, 2021.

начин, визуелну перцепцију рада ширим на олфакторни систем, у циљу подстицања сећања на укусе и мирисе различитих посластица. Током свог периода интензивне експлоатације, оригинални порцелански тањир их је имао много. Динамични, непрецизни, вез је интенција, али последица употребе конца за шивење на танком папиру. Колорисање намирницама и прехранбеним аромама носи велики број случајности што у комбинацији са везом уноси експресију у сваки од тањира.



Сл 74 Златко Цветковић, *Укуси из кухиње стрина Ранке*, 2021, полиптих (детаљи)

Сет од дванаест делова је постављен у линијску формацију како би сваки појединачни елемент био доступан посматрачу за визуелно и мирисно опажање. Поставком рада, провоцирам моралне дилеме везане за овај специфичан начин присвајања туђег објекта.

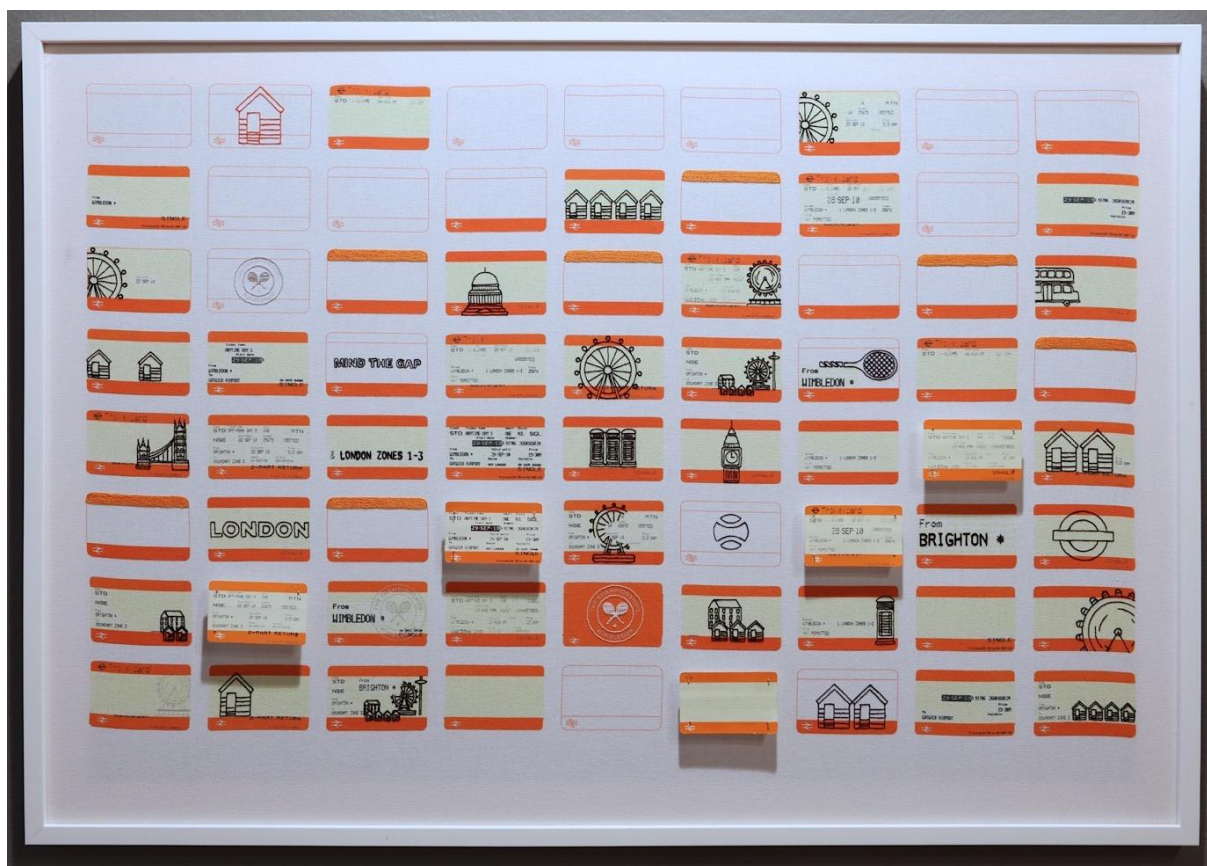


Сл 75 Златко Цветковић, *Укуси из кухиње стрина Ранке*, 2021, полиптих (деталји)

„Карте за метро” спадају у групу сачуваних непотрепштина. То је она скупина ствари коју чувамо као подсетник на минуле догађаје. Свесно их бирамо и оне нам осигуравају посреднике у иницијацији сећања. Затекао сам их у једној фасцикли, где чувам сличне ствари везане за путовања. Ових пет метро-карата из Лондона, ми је послужило као полазиште за рад „Енглеска је била ближа”²⁴³. Појам и концепт рада дефинише текстуална секвенца:

„Као успомену на своја путовања чувам и различите карте за превоз. Пре више од једне деценије сам видео Лондон и Брајтон. Међу својим путним картама, са тог пута, пронашао сам и пет карти за метро које су већ почеле да бледе. Са живим сећањима на утрошено време, док размишљам како немам карте из метроа у Београду [].”

²⁴³ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021); *Енглеска је била ближа*, пано са апликацијама; памук, конач, карте за лондонски метро (2009. и 2010.); дигитална штампа, вез, асамблаж; 70 × 100 cm, 2021.



Сл. 76 Златко Цветковић, *Енглеска је била ближа*, 2021; пано са апликацијама; памук, конач, карте за лондонски метро (2009. и 2010.); дигитална штампа, вез, асамблаж; 70 × 100 cm,

Рад има форму штампаног паноа са аплицираним реалним објектима – картама. На основи су мултиплициране варијације карата, дигитално обрађених и дорађених. Процес обраде је постигнут понављањем, брисањем, усложњавањем секвенци предлошка, а надоградња уношењем линијског цртежа стилизованих атракција Лондона, Вимблдона и Брајтона. Оригиначне карте су накнадно додате на предвиђена места, у оквиру репетицијом грађене површи. Нагласио сам њихову важност подизањем на раван изнад подлоге, помоћу чиода.

Понављање, као принцип контекстуализације, је спроведено дигиталном штампом. Као начин супротстављања распрострањеној виртуализацији и дематеријализацији света, трудим се да „нове” технологије увек користим за стварање материјалних продуката, а у циљу креирања нових опипљивих меморијских маркера.

Повод за контекстно успостављање рада „Енглеска је била ближа” је чињеница да су карте, као неми сведок догађаја и подсетник, почеле да бледе. Нешто што чувам као сувенир, временом је почело да губи своју функцију.



Сл. 77 Златко Цветковић, *Енглеска је била ближа*, 2021; пано са апликацијама (деталј),

Сећање на утрошено време и утисци са два путовања, су још увек били интензивни, а физички траг је готово ишчезао. Импресије сам потенцирао ручним,

линијским, везом цртежа знаменитости које су доцртане на основи паноа. Ручни рад је још једна од процедура којима се одупирем докси попут многих крафтвера²⁴⁴.

Шири контекст рада је (само)критика фасцинације далеким и туђим, оличена у колектовању ствари са различитих дестинација које у личном окружењу не примећујемо.

„Јорганска навлака” последњи је појам из речника непотрепштине и ствар коју сам узео као грађу за инсталацију двојног назива „Распршени снови (Облак илузија)”²⁴⁵. Затекао сам је на дну ладице у којој је смештено старо постелно рубље. Сам појам, као и концепт рада прати текст:

„Бела, класична, јорганска навлака са отвором у облику ромба је део породичног наслеђа. Није у употреби скоро две деценије. За протекла пола века постала је „неми сведок” многих животних ситуација, како оних лепих тако и оних ружних.

Моја најранија сећања на безбрижно детињство је тренутак када ме родитељ ушушка пред спавање. Испод топлог и тешког јоргана се најбоље машта и сања. Како време пролази уобразиље се топе и нестају, попут смотуљка шећерне вуне. Временом постају распршени снови.”

Инсталација је прилагођена самом месту (in situ), просторији која је попут старинских салона и без уплива дневног светла. Композицијски је просторна вертикала изграђена из низа хоризонталних слојева. Доминантно место у формацији заузима бела, кохерентна површина, са црвеним ромбом на њеном центру, попут постеле која лебди изнад тла. Црвени ромб ствара носталгичан утисак, проштепаног и тешког покривача. Формира је јорганска навлака са густом испуном и скривеном конструкцијом. Успостављени склоп не нарушава утисак да „јорган” левитира. Изнад њега, при стропу, лебди облак који је обликован од исте испуне (кофлина). Изграђен је од смотуљака који наликују шећерној вуни, што га чини растреситим и ваздушастим. Визуелно, вертикалу за под веже скупина стаклених кликера који су раштркани испод навлаке.

Повод за размишљања у контексту рада „Распршени снови (Облак илузија)” јесте поновни сусрет са предметом који чувам као успомену на одређени период и различите животне ситуације, а који није коришћен скоро двадесет година. Прво и последње сећање на употребу навлаке нагнало ме је да успоставим ланац догађаја повезаних са

²⁴⁴ Craftivism <https://craftivism.com/> (12.12.2019; 15:00)

²⁴⁵ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021); *Распршени снови (Облак илузија)*, 2021; инсталација; јорганска навлака 176 × 116 cm (~1970), синтетичка испуна (кофлин), најлон за пецање; димензије целине променљиве

њом. Она ме сећа на безбрижно детињство и тиме је симбол свега онога што маштамо и сањамо као деца. У контексту рада, она је метафора за дечија нереална очекивања и неиспуњена надања. Као надоградња контексту, кликери на поду указују на изгубљене играчке, али и на различите пропуштене прилике. Дифузна форма над њом, репрезентује распршене снове и тако постаје облак илузија који сведочи о нашим уобразиљама.



Сл. 78 Златко Цветковић, *Распршени снови (Облак илузија)*, 2021; инсталација; (детал),



Сл. 79 Златко Цветковић, *Распршени снови (Облак илузија)*, 2021; инсталација; (детал),



Сл. 80 Златко Цветковић, *Распршени снови (Облак илузија)*, 2021; инсталација;



Сл. 81 Златко Цветковић, *Распршени снови (Облак илузија)*, 2021; инсталација; (деталј)

14. Резиме

Докторски уметнички пројекат „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила”, је прилика да сублимирам знања и систематизујем досадашња искуства из области уметности текстила. Данас, базичан појам је одредница медијом дефинисаног уметничког изражавања у корпусу савремене уметничке праксе – више него што је независни правац. Уметност текстила је стасала у равноправни део савремене уметности током последњих седам деценија, чињењем њених протагониста, али и потпомогнута деловањем стваралаца процесуалне и феминистичке уметности. Осим промена улоге и функције савремене уметности, главни генератор ове афирмације је увођење контекста, као доминантног обележја, отвореног савременог уметничког дела. Апропријација и највише реконтекстуализација, учинили су да савремена уметност пригрли уметност текстила у свој оквир, прихватајући текстилни медиј као равноправно, могуће и доминантно, средство уметничког изражавања. Велики део текстова претходне експликације приказује различите преломне тачке у страним и домаћим уметничким праксама, у светлу афирмације текстилног медија и механизма реконтекстуализације. Они су доказ тези да је реконтекстуализацијом могуће увести сваки материјал, самим тим и текстилни материјал, технику или технологију, у свет уметности, што последично указује да контекстно успостављена пракса у медију текстила јесте део савремене уметности.

Рад са предметима – непотрепштинама као материјалом, већ дужи временски период, део је моје уметничке продукције. Усмерен сам на историјске, уметничке, теоријске, социолошке и психолошке аспекте односа предмет – човек. У оквиру пројекта, настајао сам да приступ у ранијим радовима ревалоризујем, а са новим делима успоставим јасне методе и приступе уметничком истраживању. Контексте везане за претходне радове сам дефинисао кроз призму нових знања стечених изучавањем релевантне литературе различитог порекла. Увођење и реинтерпретација уметничких поступака карактеристичних за модернистички и постмодернистички период (апропријација, деконтекстуализација и реконтекстуализација) омогућили су ми да креирам нови корпус радова. Они ми омогућавају да потцртам свој став да су предмети жива твар и да их контекстом могу превести из базног статуса у поље уметности.

Непотрепштине су централна тема читавог пројекта. Шта их разликује од других предмета? У физичком смислу, оне су ствари попут свих других. Издваја их оно што можемо назвати лична вредност, најчешће сентиментална. Непотрепштине су део наше

заоставштине која уобличава наш идентитет, али и посредници у иницијацији и освежавању меморије. Зато имамо потребу да чувамо предмете који су на неки начин проширена граница нас самих.²⁴⁶ Скупине ових предмета градимо на општој људској потреби за поседовањем и формирањем личне колекције предмета – успомена. Начини за њихово стицање су различити. Имајући ово у виду, дефиниција непотрепштине са почетка текста можда губи свој смисао?! Сигурно је да непотрепштине јесу индивидуална категорија која носи немерљиве, личне, вредности. То их чини потентном уметничком грађом која је погодна за различите трансформације кроз контекстна увезивања.



Сл. 82 Са поставке изложбе²⁴⁷

²⁴⁶ Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton, наведено дело, 101

²⁴⁷ Изложба *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* (2021)

Серија радова реализованих за потребе пројекта, представљена на изложби „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила”²⁴⁸, указује на потенцијал и значај непотрепштина, стављајући их у први план. Хетерогеност радова, изложених у засебним целинама, додатно потенцира појединачне предмете као полазиште, али и грађу у уметничком раду. Они су у фокусу сопственом појавношћу, али и употребом поступка мултипликације или увећавања. Експозицијом и фрагментацијом изабраних непотрепштина, преиспитујем њихову улогу у сећању и трансформишем их у колективно искуство. Свака од пет целина – радова јесте надоградња (upcycling) предмета – грађе тј. селектоване непотрепштине, кроз контекст од личног до колективног памћења. Однос људи и предмета и међусобна емоционална повезаност су основа за развијање новог дискурса. Пропитивање сећања на различите социјалне појаве кроз личну конфигурацију, упечатљивих друштвених образаца и архетипова и њихових улога у изградњи идентитета. Фокус са интерпретације доживљеног преносим на генерацијско, колективно искуство, кроз шири друштвени контекст и симболичко преобликовање меморије. Избором значења, уводим модификовану поставку сећања, кроз призму друштвених конвенција, склапајући нове наративе. Обнављање значаја непотрепштина, њихове материјалне и нематеријалне вредности, подразумева и редефиницију њиховог схватања, али и проживљеног емотивног стања.

На крају, докторски уметнички пројекат „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила” указује на значај уметности текстила као савремене уметничке праксе. Додатно потенцира улогу уметничко-истраживачког рада, као и уметничких дела за актуелне друштвене токове. Историјски преглед, креирање сопственог канона, потпора је личном стваралаштву, изналажењем уметника - истомишљеника или теоријске потврде.

²⁴⁸ Цветковић, Златко, *Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила* [каталог], Београд, З.Цветковић, 2021, 10-19

15. Библиографија

1. Adamson, Glen [editor], *The Craft Reader*, Oxford, New York, 2010
2. Arden, Pol, *Kontekstualna umetnost*, prevod Bojana Janjušević, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007
3. Argan, Giulio Carlo, *Studije o modernoj umetnosti*, prevod Božidar Gargo, Beograd, Nolit, 1982
4. Arhnhajm, Rudol, *Za spas umetnosti: dvadeset šest eseja*, prevod Vojin Stojić, Beograd, SKC Beograd i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003
5. Auther, Elissa, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010
6. Bauman, Zigmund, *Fluidni život*, Novi Sad, Mediterran Publishing, 2009
7. Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Čačak, Gradac, 2005
8. Benjamin, Walter, *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974
9. Billeter, Erika, „Textile Art and the Avant-garde” in *Contemporary Textile Art: the Collection of the Pierre Pauli Association*, Lausanne, Benteli, Bern, Fondation Toms Pauli, 2000
10. Buszek, Maria Elena [editor], *Extra/Ordinary, Craft and Contemporary Art*, Durham and London, Duke University Press, 2011
11. Vukadinović, Goranka [teh.urednik], *10 nagrađenih autora*, Novi Sad, Atelje 61, 2012
12. Вучинић, Здравко, *Деса Томић-Ђуровић, Таписерије*, Чачак, Галерије Дома културе Чачак, 1981
13. Gavrić, Zoran i Branislava Belić [priređivači], *Marcel Duchamp – Spisi, Tumačenja, Bogovađa*, ©Samostalno izdanje, 1995
14. Gadame, Hans-Georg, *Istina i Metod: Osnovi Filozofske Hermeneutike*, prevod Božidar Zec, Beograd, Fedon, 2011
15. Dedić, Nikola, *Između dela i predmeta*, Beograd, FMK, 2017
16. Đorđević, Jelena [priređivač], *Studije kulture*, Beograd, Službeni glasnik, 2008
17. Eagleton, Terry, *Teorija i nakon nje*, prevod Darko Polšek, Zagreb, Algoritam, 2005
18. Eko, Umberto, *Otvoreno delo*, prevod Nika Milićević, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965

19. Ellegood, Anne, *Vitamin 3D, New Perspectives in Sculpture and Installation*, London, Phaidon Press Inc, 2009
20. Jaco, Mary Jane, *Magdalena Abakanowicz | Unrepeatability: Abakan to Crowd* [catalog], New York, Marlborough Galler, Inc., 2015
21. Dejk, van Joze, *Posredovana sećanja u digitalnom dobu*, prevod Jelena Kosovac, Beograd, Clio, 2018
22. Kolarić, Maja, „Polja sećanja” [intervju] u Brankica Žilović Chauvain [katalog], Beograd, Galerija Novembar, septembar 2020
23. Košut, Džozef, „Umetnost posle filozofije, Konceptualna umetnost” [temat], urednik Mirko Radojčić, Novi Sad, *Polja* br. 156, 1972
24. Lal, Vinej i Ašis Nandi [priređivači], *Budućnost znanja i kulture*, prevod Stefan Trajković Filiović, Beograd, Clio
25. Manco, *Tristan, Raw + Matreial = Art, Found, Scavenged and Upcycled*, London, Thamas & Hudson, 2012
26. Margolis, Joseph, *Philosophy Looks at the Arts, Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1987
27. Нелсон, Роберт С. и Ричард Шиф [prireђивачи], *Критички термини историје уметности*, превод Љиљана Петровић и Предраг Шапоња, Нови Сад, Светови, 2004
28. Porter, Jenelle [editor], *Vitamin T, Threads & Textiles in Contemporary Art*, New York, Phaidon Press Inc, 2019
29. Porter, Jenelle [editor], *Fiber: Sculpture 1960 – Present* [katalog], Munich, London, New York, DelMonico Books, Prestel, 2015
30. Protić, B. Miodrag, *desa tomić-đurović, tapiserija i dekorativni tekstil* [katalog], Pančevo, Savremena galerija centra za kulturu Olga Petrov, 1985
31. Protić, B. Miodrag, Nebojša Bato Tomašević, *Tapiserije Milice Zorić*, Beograd, Jugoslovenska revija, 1986
32. Протић, Б. Миодраг, *Леонид Шејка: Парабола о интегралном* [текст] у каталогу Ретроспективне изложбе 1952-1970, Шејка, Београд, Музеј савремене уметности, 1972
33. Sretenović, Dejan [priređivač], *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti (2015)*, Beograd, Muzej savreme umetnosti, 2016
34. Sretenović, Dejan, *Was ist kunst?*, Beograd, Geopoetika, 2001

35. Stambolić, Miloš, *Koordinacije i strukture Leonida Šejke* [текст] u časopisu *Mladost* 102, Beograd, 24.09.1958.
36. Stanković, Maja, *Fluidni kontekst – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd, FMK, 2015
37. Stanković, Maja S., „Pojam konteksta i njegov značaj u srpskoj umetnosti kraja 20. i početkom 21. Veka”, [doktorska disertacija], Beograd, Univrežitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2013
38. Teofanović, Mirjana, *Tapiserija u Srbiji 1950 -2000*, Beograd, Muzej primenjene umetnosti; Petrovaradin, Atelje 61, 2017
39. Tirnanić, Branka, „Iznenada jednog petka” u *Nin*, Beograd, 16. 11. 1969.
40. Fleming, Tom, *Preface in Contextile 2012* [каталог], Porto, Produqao Cultural, CRL Rua Santa Catarina, 2012
41. Hromadžić, Hajrudin, *Konzumerizam, Potreba, životni stil, ideologija*, Edicija Znanost u džepu, Zagreb, Naklada Jasenski i Turk, 2008
42. Hung, Shu and Joseph Magliaro [editors], *By Hand, The use of Craft in Contemporary Art*, New York, Princeton Architectural Press, 2007
43. Constantine, Mildred and Jack Lenor Larsen, *Beyond craft: The art fabric*, Tokyo, New York, San Francisko, Kodansha Internacional Ltd., 1986
44. Constantine, Mildred and Jack Leonor Larsen, *The art fabric: mainstream*, Tokyo, New York and San Francisko, Kodansha International Ltd., 1985
45. Constantine, Mildret and Laurel Ruter, *Whole Cloth*, New York, The Monacell Press, 1997
46. Csikszentmihalyi, Mihaly and Eugene Rochberg-Halton, *The meaning of things, Domestic symbols and the self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981
47. Čekić, Jovan i Maja Stanković [priređivači], *Slike/ Singularno/Globalno*, Beograd, FMK, 2013
48. Šuvaković, Miško, [priređivač], *Dišan i redimejd*, Beograd, Službeni glasnik, 2013
49. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011
50. Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec, *Figure u pokretu-Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009
51. Шејка, Леонид, *Трактат о сликарству*, Полит, Београд 1964

16. Вебографија:

16.1. Музеји, галерије, институти и фондације:

Institute of Contemporary Art, Boston, Robert Rohm, Untitled (1970),
<https://www.icaboston.org/art/robert-rohm/untitled-0>

International Fine Art Fund, <https://intlfineartfund.com/marianne-lettieri/>

Kasmin Gallery, BARRY FLANAGAN The Hare is Metaphor Paul, http://www.randian-online.com/np_event/barry-flanagan-the-hare-is-metaphor-paul-kasmin-gallery/

National Gallery of Australia, Man Ray, The enigma of Isisore Ducasse,
<https://nga.gov.au/international/catalogue/detail.cfm?IRN=43741>

Philadelphia Museum of Art, stranica rada: With Hidden Noise, (1916),
https://philamuseum.org/collections/permanent/51541.html?utm_medium=social%20media&utm_source=tumblr&utm_campaign=exhibitions&utm_content=Duchamp_WithHiddenNoise

Pinakothek der Moderne, München, The Orwell leg trousers for 21st Century,
<http://pinakothek-beuys-multiples.de/en/product/the-orwell-leg-trousers-for-the-21st-century/>

Forsblom Gallery, <https://www.galerieforsblom.com/artists/kaarina-kaikkonen>

TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669>

TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-june-2-69-t01717>

TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-pile-3-68-t01716>

TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-4-casb-2-67-t02061>

TATE, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/found-object>

16.2. Интернет странице уметника:

Sajt umetnice Anu Touminen, Texts, <https://www.anutuominen.fi/en/texts/>

Sajt umetnika Zorana Todorovića, Warmth,
https://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/warmth/

Sajt umetnice Kari Strihaug, http://www.karisteihaug.no/installations_187.html

Sajt umetnice Magdalena Kleszyńska, Cup, <https://www.magdalenakleszynska.pl/cup>

Sajt NJAL, Hair Dres, Aleksandra Lalic,
<https://www.notjustalabel.com/collection/aleksandraalic/hairedress>

Sajt umetnice Sarah Meyers Brent, <https://sarahartist.com/home.html>

16.3. Ауторски чланци:

V., Andrey, Hannah Hoch - Anna Therese Johanne Höch, January 23, 2017,
<https://www.widewalls.ch/artists/hannah-hoch/>

Vuković, Stevan, Drangularijum, Saša Marčeta Foundation,
<https://fondacijasamarčeta.org/en/blog-en/drangularijum-1971/>

Gay, Sue-Na, *Méret Oppenheim - written by Sue-Na Gay*, текст на сајту Torrance Art Museum, 08.04.2020, <http://www.torranceartmuseum.com/staffpicks/2020/4/8/object-selected-by-sue-na-gay>

Darley, Gillian, Intimite spaces, <https://aeon.co/essays/how-gaston-bachelard-gave-the-emotions-of-home-a-philosophy>

Edwards, Antonia, Cross stitched metal objects by Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, March 8, 2017, <https://www.upcyclist.co.uk/2017/03/cross-stitched-metal-objects/>

Žikić, Biljana, Muzej detinjstva: kaos i harmonija, odbačeno i dragoceno, veselo i tragično, 1 Februar 2016, <https://dkis.si/muzej-detinjstva-kaos-i-harmonija/>

James, John, The poet of Life and Sculpture, Barry Flanagan, 2011,
<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/poet-life-and-sculpture>

Jones, Jonathan, Robert Rauschenberg: love and loss America, 9 Feb 2013,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/feb/09/robert-rauschenberg-love-loss-jammers>

Kukić, Branko, Na putu rđave beskonačnosti, Vreme,
<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=969860&print=yes>

Leaver, Isla, Eva Hesse: Present Tense,
<https://mapmagazine.co.uk/eva-hesse-present-tense>

Marić, Sreten, Opis knjige Poetika prostora,
https://www.delfi.rs/knjige/8766_poetika_prostora_knjiga_delfi_knjizare.html

Noorata, Pinar, Eye-Catching Clotesline Installations, March 6, 2012,
<https://mymodernmet.com/kaarina-kaikkonen-clothes-installations/>

Nyzam, Paul, *Muretti di Stracci, Pistoletto*, 2.26.2018,
<http://www.diptyqueparis-memento.com/en/pistoletto-2/>

Schwarz, Tilleke, Interview with Nena Skoko: Treating textiles and fibers, 22. March 2010,
<http://www.body-pixel.com/2010/03/22/interview-with-nena-skoko-treating-textiles-and-fibers/>

Simmons, William J, Sylvie Fleury and the Endless Horizon, 03.28.2018, Cultured,
<https://www.culturedmag.com/sylvie-fleury/>

Staugaitis, Laura, Forgotten Household Objects Cloaked in Needlepoint by Ulla Stina-Wikander, april 16, 2019, Colossal, https://www.thisiscolossal.com/2019/04/new-ulla-stina-wikander/?fbclid=IwAR0MKnnxN7DIXi3bnvPwKR5g1FceMwMEkiIqg7YKhRbdCXuk_IKJGyBtwGk

Roberts, Veronica, and Jane Pannetta, Orly Genger, 2010, <http://www.museomagazine.com/ORLY-GENGER>

Thackara, Tess, The Brief, Transformative Career of Eva Hesse, Sep 3, 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-transformative-career-eva-hesse>

Harris, Hanna Carrol, Kari Strihaug [article], May 08, 2020, <http://www.berlinartlink.com/2020/05/08/kari-steihaug/>

Heuvel, Niki van den, Meret Openheim, <https://nga.gov.au/exhibition/softsculpture/default.cfm?IRN=185836&BioArtistIRN=20699&MnuID=3&ViewID=2>

Corone, Angela, Stunning El Anatsui Exhibit On Display At Museum of Contemporary Art San Diego, March 9, 2015, <https://www.kpbs.org/news/2015/mar/09/stunning-el-anatsui-exhibit-museum-contemporary-ar/>

Cochran, Rebeca Dimling Lines of Connection: A Conversation with Chiharu Shiota, December 1, 2017, Sculpture Magazine, <https://sculpturemagazine.art/lines-of-connection-a-conversation-with-chiharu-shiota/>

Šuvaković Miško, Epistemologija umetnosti: kritični dizajn za procedure i platforme savremenog umetničkog obrazovanja, <http://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/suvakovic-epistemologija-140807.doc>

16.4. Чланци:

ARTNET, Sylvie Fleury, <http://www.artnet.com/artists/sylvie-fleury/>

Three star Books, Silve Fleury, <https://threestarbooks.com/SYLVE-FLEURY-1>

16.5. Остало:

MOTIKA [korisnik], Forum Vukajlija, pre 11 godina, <https://vukajlija.com/drangulije/98493>

Владимир Перић, снимак вођења кроз поставку изложбе 30.01.2016, (Музеј детињства), Галерија Ремонт, Београд, 21.01 – 05.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=fg7SyMxcMx4>

Craftivism, <https://craftivism.com/>

Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

Ћланци: Good Morning, Mr. Orwell; Walter Conrad Arensberg; Spolia

17. Прилози

Сл. 1 Соња Делонеј, *Тебенце*, 1911, Constatntine, Mildret and Laurel Reuter, Наведено дело, 1997, 28

Сл. 2 Леонор Тони, *Запис у води* из серије *Облаци*, 1979, <https://arttextstyle.com/2019/12/18/lenore-tawney-gets-her-due/> (07.08.2020; 11:30).

Сл. 3 Марсел Дишан, *Са скривеном буком*, 1916, <https://philamuseum.tumblr.com/post/164716720301/inside-this-ball-of-twine-is-a-mysterious-object>. (07.08.2020; 12:30)

Сл. 4 Ман Реј, *Загонетка Исидора Дукаса*, 1920, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957> (08.08.2020; 11:30)

Сл. 5 Мирет Опенхајм, *Објекат*, (*Крзнени доручак*), 1936, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-america/modernity-ap/a/meret-oppenheim-object-fur-covered-cup-saucer-and-spoon> (05.08.2020; 12:55)

Сл. 6 Кристо, *Упаковани часопис*, 1962, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-objects-statues-and-women> (20.05.2020;11:15)

Сл. 7 Хана Хох, *Модна ревија*, 1925-35, https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_241_300063171.pdf (23.05.2020;14:15)

Сл. 8 Милица Зорић, *Симонида и дворкиње* (1963), Квас, Милана (уредник), Таписерије Милице Зорић: синтеза наслеђа и модернизма, Нови Сад, Спомен-збирка Павла Бељанског, 2019, 67

Сл. 9 Робер Раушенберг, *Кревет*, 1955, <https://www.moma.org/collection/works/78712> (24.05.2020;10:45)

Сл. 10 Даниел Спери, *Џунгла (Омаж Русоу)*, 1961, <https://kunstbeziehung.goldecker.de/work.php?sd%5BwCode%5D=5cfa0cb815c4d> (23.06.2020.; 06:30)

Сл. 11 Кари Сејхауг, *После пијаце*, 2009, http://www.karisteihaug.no/installations_187.html (23.06.2020.; 08:30)

Сл. 12 Кари Сејхауг, *После пијаце*, 2009, Исто

Сл. 13 Микеланђело Пистолето, *Зид од крпа*, 1968, <https://www.flickr.com/photos/locace/2778560150/in/photostream/> (12.08.2020; 09:00)

- Сл. 14 Шила Хикс, *Бедем*, 2016, <https://www.textile-forum-blog.org/2018/03/sheila-hicks-lignes-de-vie/> (11.08.2020; 10:00)
- Сл. 15 Робер Ром, *Без назива (Untitled)*, 1970, <https://www.icaboston.org/art/robert-rohm/untitled-0> (13.08.2020; 10:43)
- Сл. 16 Ел Анацуи, *Гравитација и грациозност (Gravity and Grace)*, 2010, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/el-anatsui-triumphant-scale> (11.09.2020; 11:00)
- Сл. 17 Оли Генгер, *Жуто и плаво (Yellow and Blue)*, 2013, <http://www.wearitcrochet.com/sunday-visual-diary-22-orly-genger/> (11.08.2020; 22:00)
- Сл. 18 Магдалена Абаканович, *Точак са ужетом*, 1973, <https://www.nytimes.com/2016/03/17/arts/design/are-all-women-shows-good-or-bad-for-art.html?smid=pin-share> (23.07.2020; 09:52)
- Сл. 19 Чихару Шијота, *Спавати као заклан*, 2016, https://www.templon.com/new/exhibition.php?la=en&show_id=593 (25.07.2020; 09:40)
- Сл. 20 Ед Розбах, *Конструкција са новинском хартијом*, 1968, https://www.moma.org/collection/works/3469?locale=en&page=1&with_images=true (25.07.2020; 12:30)
- Сл. 21 Силија Пуренен, *Сијамске близнакиње (Siamese Twins)*, 2009, <http://www.bienale.it/2011/?p=667&lang=en> (13.08.2020; 10:59)
- Сл. 22 Бери Фланаган, *Линија 3'68*, 1967-1968, <https://www.richardsaltoun.com/artists/31-barry-flanagan/works/6832-barry-flanagan-line-3-68-1967-1968/> (28.07.2020; 08:20)
- Сл. 23 Бери Фланаган, *гомила 3 '68*, 1968, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-pile-3-68-t01716> (28.07.2020; 08:40)
- Сл. 24 Миријам Шепиро, *Табла 6* из серије *Анонимна је била жена*, 1977, Auther, Elissa, наведено дело, 125
- Сл. 25 Сл. 25 Фејт Рејнголд, *Чемерно гнездо, део III: Љубавници у Паризу (Bitter Nest, Part III: Lovers in Paris)* 1988, <https://www.culturetype.com/2018/02/24/faith-ringolds-first-european-exhibition-is-open-in-london-her-historic-lens-on-race-and-gender-is-more-relevant-than-ever/> (29.07.2020; 09:45)
- Сл. 36 Снежана Нена Скоко, *E-mail марамице (4)*, 2005, Поповић, Бојана, наведено дело, 125
- Сл. 27 Ева Хесе, Радови настали у периоду 1965-66, снимљени у студију уметнице, <https://mapmagazine.co.uk/eva-hesse-present-tense> (20.09.2021; 10:30)
- Сл. 28 Бери Фланаган, *4 casb 2 '67*, 1967, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-4-casb-2-67-t02061> (02.08.2020; 09:20)

Сл. 29 Оливера Нинчић, *Бабе*, 1985,
Тефановић, Миљана, наведено дело, 186

Сл. 30 Јозеф Бојс, *Филцано одело*, 1970, <https://www.artnews.com/art-news/artists/its-the-ghost-of-joseph-beuys-a-walkthrough-at-mitchell-innes-nash-3789/> (03.08.2020; 11:20)

Сл. 31 Александра Лалић, *Hair dress*, <http://fashionclash-festival.blogspot.com/2012/04/hair-dress-by-aleksandra-lalic.html> (04.08.2020; 15:20)

Сл. 32 Рици и Петер Јакуби, *Орман*, 1971, Constantine, Mildred and Jack Lenor Larsen, *Beyond craft: The art fabric*, Токуо, New York, San Francisco, Kodansha Internacional Ltd., 1986, 199

Сл. 33 Шила Хикс, *Улично окружење*, 1978, Constatntine, Mildret and Laurel Reuter, Наведено дело, 1997, 169

Сл. 34 Карина Каиконен, *Плава рута*, 2013, <https://hannahgeorgina.wordpress.com/2013/05/13/the-blue-route-kaarina-kaikkonen/> (02.08.2020; 12:45)

Сл. 35 Јозеф Бојс, *Орвелова нога*, 1984, <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Orwell-Leg/E430863474B55017#> (04.08.2020; 08:05)

Сл. 36 Анселм Кифер, *Валкирије*, 2014, <https://franz-marc-museum.de/anselmkiefer/der-nahe-blick/> (25.09.2021; 10:10)

Сл. 37 Маја Гецић, *Из сентименталних разлога*, 2016, Маја Гечић, BVK – spomeničko nasleđe, Smederevo, Galerija savremene umetnosti Smederevo, 2016, 4 -5

Сл. 38 Жана Кадирова, *Половна роба*, 2015, <https://www.artificialis.eu/?p=8295> (03.08.2020; 12:45)

Сл. 39 Владимир Перић, *Југословенска застава*, 2007, Biljana Žikić, Музеј детинства: хаос и хармонија, одбачено и драгосено, весело и трагично, 1 Фебруар 2016 <https://dkis.si/muzej-detinjstva-haos-i-harmonija/> (27.08.2020; 10:05)

Сл. 40 Анет Месаже, *Историја хаљине*, 1990, <https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/annette-messenger-life-enlarged-curatorial-essay/> (27.08.2020; 10:05)

Сл. 41 Роса Тратас, *Простор за двадесет и први век*, 2016, https://www.rosatharratsoliva.com/Space-for-the-22nd-Century_ (04.08.2020; 09:55)

Сл. 42 Јадранка Симоновић, *Ружичаста слика*, 2007, Vukadinović, Goranka, „Тканјем заратсена сећања” у Vukadinović, Goranka [urednik], *10 награђених аутора*, Нови сад, Ателје 61, 2012, 117

Сл. 43 Ник Кејв, *Музичко одело 2*, 2009, <https://cshockart.com/2016/02/11/artist-a-day-challenge-2016-11-nick-cave/> (04.08.2020; 18:55)

- Сл. 44 Жоана Васконселос, *Рачам (Racham)*, 2010, Sajt umetnice Joana Vasoncelos http://www.joanavasconcelos.com/info_en.aspx?oid=1510 (04.08.2020; 12:40)
- Сл. 45 Леонора Векић, *Портрети*, 2013, Каталог изложбе „Видљиво – Невидљиво”, Леонора Векић, Београд, МПУ, 2013, 36-37
- Сл. 46. Иван Грубанов, *Уједињене мртве нације*, 2015, <https://www.calvertjournal.com/lists/list-item/4069/ivan-grubanov> (24.09.2021; 12:05)
- Сл. 47 Мариан Литиери, *Протицање времена, ????*, <https://www.mariannelettieri.com/portfolio> (04.08.2020; 11:40)
- Сл. 48 Линка Шонибар, *Британска библиотека (детал)*, 2014, <https://www.culturetype.com/2018/08/07/yinka-shonibare-wrapped-more-than-200-books-in-african-textiles-his-american-library-is-designed-to-start-a-conversation-about-immigration/> (03.08.2020; 13:40)
- Сл. 49 Ула-Стина Викандер, уобичајени предмети за домаћинство из 70 -их , део серије, од 2012 –, https://www.thisiscolossal.com/2019/04/new-ulla-stina-wikander/?fbclid=IwAR0MKnnxN7DIXi3bnvPwKR5g1FceMwMEkiIqg7YKhRbdCXuk_IKJGyBtwGk (06.08.2020; 08:50)
- Сл. 50 Дем Чао, Без назива, <https://www.flickr.com/photos/tinyhaus/5463917773/in/album-72157594341089324/> (15.08.2020; 09:50)
- Сл. 51 Магдалена Клашинска, *шоља бр. 4 (cup No.4)* 2017, Sajt umetnice Magdalena Kleszyńska, Cup, <https://www.magdalenakleszynska.pl/cup>” (14.07.2020; 11:10)
- Сл. 52 Снежана Нена Скоко, „Мале ствари које живот значе”, (2003 – 2006), <http://www.body-pixel.com/2010/03/22/interview-with-nena-skoko-treating-textiles-and-fibers/#more-6526> (14.07.2020; 12:10)
- Сл. 53 Северија Инчирускаите, *Са љубављу из...*, 2018, <http://echogonewrong.com/love-severija-incirauskaite-kriauneviciene-exhibition-halls-titanikas/> (06.08.2020; 11:15)
- Сл. 54 Ану Туаминем, *Лампиони (Lyhdyt)*, 2001, <http://www.nakitjамuusa.fi/kivisia-perunoita-ja-pehmeita-sipuleja/>, (06.08.2020; 11:40)
- Сл. 55 Силвија Флери, *Љупка књига*, <https://threestarbooks.com/SYLVIE-FLEURY-Cuddly-Book>(06.08.2020; 11:45)
- Сл. 56 Леонид Шејка са неким од својих предмета, Вујика Огњеновић, "Traktat o slikarstvu" - niti које повежују прошлост и будућност, Vjesti online, 07.09.2014, <https://www.vjesti.me/zabava/219478/traktat-o-slikarstvu-niti-koje-povezuju-proslost-i-buducnost> (27.08.2020; 08:15)
- Сл. 57 Раша Годосијевић, *Дрангуларијум (Изложићу Маринелу)*, 1971, <https://fondacijasasamarceta.org/en/blog-en/drangularijum-1971/> (26.08.2020; 12:45)

Сл. 58 Владимир Перић, *Тродимензионални тапет за дечију собу*, 2013,
<https://dkis.si/muzej-detinjstva-haos-i-harmonija/> (27.08.2020; 10:05)

Сл. 59 Владимир Перић и Милица Перић, *Уникатни тираж*, 2016,
<http://www.seecult.org/vest/vodenje-muzej-detinjstva> (27.08.2020; 11:05)

Слике: 60, 61, 63, 66, 67, 69, 75, 77, 78, 81.
фотографисао аутор 2021

Слике: 62, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 81.
аутор фотографија Владимир Перић 28. 06. 2021. год.

18. Биографија

Златко Цветковић (Врњачка Бања, 1971) дипломирао је на Универзитету уметности у Београду, Факултету примењених уметности, Одсек дизајн текстила (1996). На истом Факултету, магистрирао је 2001. године, област Таписерија, менторка мр Јадранка Симоновић, редовни професор.

Од 1997. године, запослен на Универзитету уметности у Београду, Факултет примењених уметности, Одсек текстил, сада је у звању ванредног професора, ужа уметничка област Текстил.

Члан је уметничке групе ЛУМ (Лаваторијум уметничких мисли) (1996–1998), удружења Пункт за уметнички експеримент (1999–2001), European Textile Network (2007–2015), као и УЛУПУДС-а (од 1997. године).

Остварио је 11 самосталних и преко 110 колективних изложби у земљи и иностранству: Босна и Херцеговина, Бугарска, Црна Гора, Северна Македонија, Италија, Литванија, Летонија, Словачка, Чешка, Мађарска, Пољска, Украјина, Сједињене Америчке Државе.

Његови радови се налазе у колекцијама Музеја примењене уметности у Београду, Музеја декоративних уметности и дизајна у Риги (Летонија), Централног музеја текстила у Лођу (Пољска), Културног центра у Горњем Милановцу, Атељеа 61 – установе за израду таписерије, Петроварадин и Завичајног музеја „Замак културе”, Врњачка Бања.

Добитник је већег броја награда и признања, издвајају се: Награда „Marianne Kor Award for Distinguished International Entry” - 23rd Fiberart International, Питсбург, САД, 2019; Прва награда „Померање граница 4“, Београд 2018; Прва награда „ТИСО 2017“ Београд 2017; Награда за савремену таписерију V Тријенала таписерије, Нови Сад, 2014; Откупна награда Музеја примењене уметности у Београду, 45. Мајска изложба, 2013; Прва награда „ТИСО 2013“ Београд, 2013; Велика награда XX Бијенала таписерије, Београд, 2012; Награда за савремену таписерију IV Тријенала таписерије, Нови Сад, 2010; Плакета УЛУПУДС-а 42. Мајска изложба, Београд, 2010; Откупна награда Музеја примењене уметности, 36. Мајска изложба, Београд, 2004. и друге.

Изјава о ауторству

Потписани мр Златко Цветковић

број индекса 02 / 2013

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом
„Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила”,
из области Примењене уметности и дизајн,
код ментора др Оливере Нинчић, редовног професора.

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 24.09.2021.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора : мр **Златко Цветковић**

Број индекса: **02 / 2013**

Докторски студијски програм: **Примењене уметности и дизајн**

Наслов докторског уметничког пројекта:
„Непотрештине – Реконтекстуализација у уметности текстила”,

Ментор: **др Оливера Нинчић, ред. проф.**

Потписани **мр Златко Цветковић**

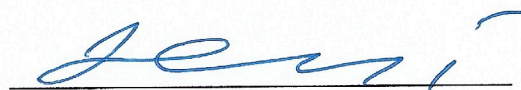
изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности у Београду.

У Београду, 24.09.2021.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом: „Непотрепштине – Реконтекстуализација у уметности текстила”, из области *Примењене уметности и дизајн*, код ментора др Оливере Нинчић, редовног професора, који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 24.09.2021.

Потпис докторанда

