

Megatrend univerzitet, Beograd
Fakultet za umetnost i dizajn, Beograd

Jasmina Dugić

TEKSTIL KAO SREDSTVO LIKOVNOG IZRAŽAVANJA

DOKTORSKA DISERTACIJA / UMETNIČKI PROJEKAT

BEOGRAD, 2016.

Megatrend univerzitet, Beograd
Fakultet za umetnost i dizajn, Beograd

Jasmina Dugić

TEKSTIL KAO SREDSTVO LIKOVNOG IZRAŽAVANJA

DOKTORSKA DISERTACIJA / UMETNIČKI PROJEKAT

Predmet:	Slikarstvo
Ime I prezime	
Mentora:	Redovni prof. mr Savo Peković
Ime I prezime	
Studenta:	Jasmina Dugić
Broj indeksa:	1003
Studijski program:	Doktorske studije
Smer/modul:	Likovna umetnost
Maticni broj:	1101971725022

BEOGRAD, 2016.

Sadržaj

1.Uvod

2.Tekstil u mitologiji

3.Umetnost i zanati

4.Tekstil kao inspiracija

5. Afirmacija tekstilne umetnosti

6. Felting, tradicija i postupak izrade

7.Uticaj apstraktnog ekspresionizma na radove

8.Uticaj enformela na radove

9.Analiza

Postupak izrade feltinga kao likovnog medija

Analiza radova

10. Zaključak

11. Literatura

Apstrakt

Tekstilna umetnost je prešla dug put od zanata do legitimnog sredstva likovnog izražavanja. Priznanju i prihvatanju od umetničke kritike, prethodila je hiljadugodišnja istorija u duhovnoj i materijalnoj kulturi, koja je upravo i doprinela njenom današnjem statusu u umetnosti. Međutim, s obzirom na to da u nekim krugovima i danas postoji skepsa prema ovom materijalu vezana za tradiciju i upotrebu, odbrana njegove legitimnosti u likovnoj umetnosti još uvek predstavlja veliki izazov.

Postavljanje paralele između afirmacije umetnosti kroz istoriju, koja je i sama dugo bila smatrana zanatskom delatnošću, i izdizanja tekstila iz okvira zanata, pokazalo je da umetnost ima svoju razvojnu dinamiku, koja se ne završava u sadašnjem trenutku, pa je samim tim nezahvalno ograničavati je ustaljenim pravilima i dogmama.

Ono što tekstil, u ovom slučaju felting, čini potentnim sredstvom umetničkog izraza, pored njegovih likovnih karakteristika, jesu i njegova metaforička značenja i simbolika povezane s njegovom tradicijom.

Iz ovakvog pristupa proizlazi i teza da medij nije samo vizuelna informacija kao poruka već i njegovo istorijsko i kulturno nasleđe. Ono produbljuje smisao umetničkog dela i otvara potpuno nov semiotički prostor za njegovu interpretaciju, dajući veću mogućnost posmatraču da tumačenjem dela kreativno učestvuje u njegovom zaokruživanju.

Ključne reci: tekstil, felting, vuna, tekstilna umetnost, dizajn, umetnost naspram zanata

Abstract

Textile art has come long way from crafts to legitimate medium of artistic expression. Acceptance by critics followed thousand years history of textile in spiritual and material culture, which has credit for its today's status in art. Nevertheless, in some artistic circles, there are still sceptical opinions about this material, which makes explication of its legitimacy and significance in art, great challenge.

Making parallel between elevating art through history (which as well, for long time used to be considered as craftwork), and affirmation of textile art out of craft boundaries, showed that art has its advancing dynamics, which doesn't end in this moment, therefore, it is not appropriate to limit it by rigid rules and dogmas.

Beside its visual characteristics, things that make textile, or in this case felting, potent artistic medium, are metaphorical and symbolic meanings related to its tradition.

This approach leads to thesis that medium is not only visual information, but its historical and cultural heritage, as well. This heritage emphasizes meaning of art work, and opens new semiotic space for its understanding, giving greater possibilities for consumer to actively take place in finishing the work, by interpreting it.

Key words: textile, felting, wool, fiber art, design, art versus craft

Uvod

Tekstil je od samih početaka civilizacije sveprisutan deo njene istorije i tradicije. Njegova uloga i značenje su toliko široki da dodiruju ne samo materijalni već i emocionalni i duhovni nivo svih svetskih kultura.

Rad se bavi, između ostalog, istorijom tekstila, njegovim etnološkim i kulturološkim značajem, kao i postupkom njegove obrade. Zatim se istražuju moguće funkcije i smisao vune kao likovnog elementa koji se u radovima koristi. Tradicija i mitološka značenja tekstila, što će biti predmet razmatranja, opominju nas da je posredi medij koji sobom nosi izuzetan korpus simbola, asocijacija i emocija. Oplemenjujući ga, oni ga čine nesvakidašnjim i kompleksnim medijem ogromnog ekspresivnog opsega.

Međutim, utilitarna strana tekstila i zanemarivanje njegove kompleksne tradicije doveli su do nepravednog i neselektivnog svrstavanja među delatnosti nižeg ranga. Pod snagom ovih predrasuda u prošlosti su bila potcenjena mnoga ostvarenja koja su danas konačno priznata kao značajna umetnička dela. Ovakvo zapostavljanje jednog potentnog medija, koji svojim likovnim i semiotičkim kapacitetom u slikarstvu može dosta toga da kaže, predstavlja veliki izazov, kako u likovnoj praksi tako i u teorijskoj odbrani, koja kroz temeljno i uporedno istraživanje istorije kulture i istorije umetnosti postaje sasvim izvesna.

Budući da je tekstilna umetnost skoro čitav prethodni vek bila u središtu polemike umetnosti naspram veština, jedan deo istraživanja odnosiće se na pitanje odnosa zanata i umetnosti, te njihovog istorijskog i filozofskog razgraničenja da bi se bolje razumela kasnija tranzicija tekstila ka umetnosti, koja je bila spora i puna izazova. Rad će hronološki pratiti istorijske, socijalne i umetničke okolnosti, u kojima se prvo umetnost izdigla iznad teorijskih okvira veštine, a zatim tekstil postepeno oslobađao stigme zanata i postajao legitimno umetničko sredstvo.

Odlučujući period za afirmaciju tekstila kao slikarskog medija bile su sedamdesete i osamdesete godine prošlog veka, kada je feministički umetnički pokret, o kome će biti reči (budući da se tekstil percipira kao „ženska delatnost”), odigrao ključnu ulogu. „Ženske rukotvorine” kao alternativa klasičnim likovnim sredstvima nude jedan drugačiji pristup i

svojom lirikom i sentimentalnošću daju novu likovnu formu, koja je konačno priznata kao tekstilna umetnost.

Felting ili pustovana vuna, koju uvodim kao tekstilnu komponentu u eksperimentalno područje slike, pored bogatog kulturološkog nasleđa, ima i veoma inspirativan i nedovoljno istražen likovni potencijal. U kombinovanju sa osnovnim slikarskim elementima, njena cela struktura se može raščlaniti, što bi na slici aludiralo na različite tipove diskursa posmatrača. Boja takođe oblikuje i modeluje vunu i na taj način ostvaruje proizvoljna značenja. Tako se plasticitet pojednih partija, postignut valerskom modelacijom, javlja kao neka vrsta supstitucije za nematerijalno, za prostorno i telesno konkretizovan znak koji felting donosi na platno.

U središtu slike je odnos moći, dominacija vune naspram platna. Ovakav odnos temelji se na kreiranim obrascima odnosa boje i materijala, koji se stalno i iznova dokazuju. Pri tome jedna od osnovnih ideja rada je uvođenje znakovnih i smisaonih supstrukture na platno, koje vuna kao višefunkcionalni i višeznačni medij ima. Pokušaću da ukažem i na druge relacije feltinga koje su po kvalitetu različite, sve u cilju da se olakša čitanje na više paralelnih planova. Svaku od ovih relacija posmatrač može percipirati kao posebnu intervenciju u okviru istog likovnog sredstva.

Uticao apstraktnog ekspresionizma i enformela na radove rezultat je istraživanja van preovlađujuće konceptualne ideologije. Eksperimentisanje materijalima i razaranje forme u slučaju enformela, kao i slobodan i brz potez, mase nanete u *all-over* maniru u slučaju *abexa*, naveli su me da vunu koristim u njenom do sada nerazmatranom obliku. Umesto antropomorfnih i zoomorfnih oblika, širokim ritmovima, boje na vuni postižu zasićenost i intenzitet, koji nisu na svim mestima podjednaki. Prisustvo kvazigeometrijskog na slikama pruža još jedan primer cikličnog smenjivanja odnosa, linearnog i pikturalnog.

Vuna ovde više nije praktični već likovni instrument koji napušta funkciju i postaje medij, zadržavajući pri tome sve istorijske asocijacije ne bi li kao novi likovni rukopis imala što širi interpretativni prostor. Felting tako postaje inovativno područje slike, koje spaja likovne elemente i izvornu simboliku materijala. Sinteza likovne i istorijske analize potpomoći će daljem razmatranju ove eklektične likovne koncepcije, pri čemu „istraživanje

same materije i rad na njoj vodi otkrivanju njene tajne Lepote”.¹

Tekstil u mitologiji

Uloga tkanine u svakodnevnom životu tokom istorije pre svega se odnosi na njen utilitarni karakter. Teško je zamisliti bilo koji segment svakodnevnog života bez neke vrste tkanine – od pokrivanja radi društvenih normi, zaštite od hladnoće, opremanja doma, pa do pokazivanja statusa u društvu. Međutim, ono što je važno za ovaj rad jeste da tekstil svojom istorijom i ulogom nadilazi utilitarni karakter i ulazi u domen ritualnog i mitološkog.

O izuzetnom simboličkom potencijalu tekstila najbolje govore njegova mitska i metaforička značenja u pojedinim kulturama (kao i etimologija reči povezana sa ovom materijom). Engleska reč *cloth* (odeća, tkanina) potiče od imena grčke boginje Kloto (*Clotho*), koja je kontrolisala ljudski život i sudbinu, i prikazivana kao predilja koja prede nit života.

Poistovećivanje tkanja sa životom kod starih Grka nije usamljen primer. Kod starih Egipćana nailazimo na, za ovu temu, indikativnu etimologiju. Njihove reči „biti, živeti” i „tkati” vuku koren iz jedne reči – „nnt”. Pri tome, boginja Isis, koja je povezivana s majčinstvom i produžetkom života, predstavljena je kao tkalja i smatrana boginjom plodnosti.²

Povezanost čina tkanja s majčinstvom i stvaranjem novog života opstala je kroz mnoge stare kulture sve do hrišćanske predstave žene. U toku srednjeg veka Devica Marija je najčešće prikazivana kao predilja, a na nekim slikama kao tkalja. Na najvećem broju slika Blagovesti, u trenutku kada joj arhanđel Gavriilo donosi vest, ona prede, dok pored nje stoji korpa s vunom.³ Obične žene su takođe prikazivane kako tkaju ili vezu, iako bi možda bilo očekivano da budu naslikane dok kuvaju ili peru veš. Zapravo, predilja je bila otelovljenje

¹ U. Eko: *Istorija lepote*, Beograd, 2006, str. 406

² B. Gordon: *Textiles, The Whole Story, Thames & Hudson*, London, 2011, str. 25

³ B. Gordon: navedeno delo, str. 25-38

idealne žene jer je sposobna da stvori nov život. Samo pravljenje niti iz vune i tkanine iz niti, nastajanje nečeg lepog i postojanog praktično ni iz čega, smatrano je magičnim činom, baš kao i rođenje novog života.



Penelopa za razbojem, iz serije *Price o ženskim vrlinama*, tapiserija, nepoznati autor
Francuska, 1480-83.god.

Pojmovna povezanost niti i ljudskog života dobro je poznata u lingvistici.
Raspredati priče je uvrežen izraz kod nas, kao što i noviji pojam „spinovati” informacije

vodi poreklo iz engleske reči *spining* (pređa), što bi značilo da onaj koji spinuje, kontroliše i koriguje događaje. Nit kao element od koga se tkanina sastoji ima čitav niz implikacija u svim jezicima, pa i u srpskom. Jedna od osnovnih je međupovezanost ljudi ili događaja, na koju asocira nit kao zajednička potka, nit koja povezuje ili veže. Za nekoga ko ima kontrolu nad situacijom ili ljudima kažemo da drži sve konce u rukama (baš kao boginja Kloto). Klupko koje se odmotava govori o raspletu događaja i završetku jedne priče, čiji početak i kraj obeležava nit.

Tkanina se u mnogim narodima percipira kao deo osobe koja je nosi. S obzirom na njenu fleksibilnost, poprimanje oblika koji prati, može se shvatiti skoro kao živa materija. Ona upija energiju, mirise, prati siluetu osobe na kojoj je, što je bio razlog da je u mnogim kulturama na neki način smatrana za produžetak nečijeg bića. Otuda verovanje da se pomoću komada odeće može nautiti onome kome pripada. U pretkolumbovskom Peruu verovalo se da se neprijatelj može ubiti ako se dođe do njegove odeće. Inke su takođe žrtvovalе komade tekstila koji su simbolično predstavljale neprijatelja. Slični magijski rituali zastupljeni su širom sveta i u antropologiji govore o shvatanju tkanine kao žive, interaktivne materije, koja u posebnim okolnostima može imati magijsku snagu.⁴ Ovde treba pomenuti i delove odeće ili pokrove svetaca, koji se čuvaju kao relikvije i za koje se veruje da imaju čudotvornu i isceliteljsku moć.

Čin venčanja retko gde se može zamisliti bez tkanine kojom se dvoje budućih supružnika vezuje i na taj način simbolično sjedinjuje pred bogom.

Ova kao i mnoga druga značenja tekstila svedoče o njegovom nepresušnom značenjskom potencijalu i samim tim veoma atraktivnom mediju umetničkog izraza.

⁴ B. Gordon: navedeno delo, str. 31-35

Umetnost i zanati

S obzirom na to da će sve do kraja dvadesetog veka umetnost tekstila biti na meti oštrih napada kritičara i teoretičara umetnosti, jer je sama izrada tkanine povezana pre svega sa zanatskim umećem, nameće se potreba da se ona odbrani kao likovni medij i da se, pre svega (za početak), razjasni uloga zanata u likovnoj umetnosti i obrnuto, te da se lociraju tačke u kojima se ove dve delatnosti dodiruju i u kojima se nepomirljivo razilaze.

Istorija umetnosti je ujedno i istorija poimanja umetnosti. Ovaj složen i u mnogim segmentima kontradiktoran problem, mnogo puta promišljen, dokučen i rešen, neprestano nameće nova pitanja. Neke od većitih tema su i kako i zašto je umetnost nastala u obliku koji danas prepoznajemo, šta je odvaja od zanata iz koga je proizašla i prema kojim kriterijumima jedno ostvarenje proglašavamo umetničkim delom. Jedna od tema važnih za ovaj rad jeste i pitanje uloge zanata u počecima umetnosti, kao i njegova sudbina u trenutku kada se umetnost uzdiže do slobodne estetske i duhovne kategorije.

Sam termin umetnost (art) pristekao je iz latinske reči *ars* i grčke *techne*, koje označavaju veštinu, zanat, bilo da se radi o vajanju ili govorništvu, bilo o izradi cipela. Sve do renesanse umetnost je tako bila i precipirana. Prema Gotfridu Semperu, „temelji umetnosti bili su postavljeni kada je čovek shvatio da je nag i kada je naučio da pravi odeću da bi zaštitio, sakrio i ukrasio svoje telo”.⁵

Ova misao se podudara s Platonovim pokušajem da definiše umetnost i odgonetne njeno poreklo. Pošto je samo poreklo nejasno, on nalazi zgodnim da se, delom u šali, pozove na mit o Prometeju. Po legendi, životinjama koje su postojale pre čoveka bogovi su dali krzno da bi se zaštitile od hladnoće i kandže pomoću kojih će pribavljati hranu i braniti se od predatora. Međutim, čovek je u toj „prvobitnoj podeli” bio zaboravljen. Da bi

⁵ Gilbert i Kun: *Istorija estetike, Kultura*, Beograd, 1969, str. 391

ispravio ovu nepravdu, Prometej je pomogao tom golom i nezaštićenom čoveku tako što je s neba ukrao vatru, a od Atene i Hefesta veštine tkanja i obrade materijala. Tako se, po grčkom mitu, umetnost u vidu zanata i pronalazaka pojavila u momentu kada je čovek počeo da menja i prilagođava prirodu sebi i svojim potrebama. Dakle, na samim počecima ljudske kulture umetnost predstavlja ono što čovek, koristeći inteligenciju i invenciju, dodaje prirodi da bi opstao i život učinio prijatnijim ili, prema Platonu, „naučno kontrolisana operacija koju čovek obavlja nad prirodom radi nekog predviđenog dobra”. On ovde ubraja poeziju, muziku, slikarstvo, vajarstvo, retoriku, kulinarstvo i umetnost odevanja. Ovoj šarolikoj grupi delatnosti koje olakšavaju opstanak ili izazivaju neku vrstu zadovoljstva, on suprotstavlja „kraljevsku umetnost”, to jest filozofiju.⁶

Jasno je da kod Platona nije moglo biti reči o odgovarajućem vrednovanju umetničkog stvaralaštva, a paradoksalno, po njemu je umetnost to bliža svojoj suštini što je udaljenija od ontološke istinitosti sveta ideja. Cilj umetnosti jeste da podražava varljive senke nepromenjenih praobluka u medijumu naviknutosti oka na materijalnu tamu.⁷

Sofisti, nešto ranije, svedoče o položaju umetnosti u javnom životu, koji na svoj način ilustruje samo poimanje umetničkog čina kao delatnosti niže kategorije. Po njima, „plemenita dokolica lepo vaspitanog gospodina” jedini je dostojanstven način života, dok je „umetnik” bilo koje vrste, bio on lekar, vajar ili stolar, svrstavan među niže slojeve, jer je morao da se služi svojom veštinom da bi obezbedio egzistenciju.

Aristotel umetnosti daje nešto veći značaj svrstavajući je u čin ljudskog stvaranja prema slici božanskog stvaranja, pa je tako Fidijina mudrost, iako manja po stepenu, paralelna s mudrošću filozofa koji se bavi svekolikim principima svemira.⁸

Uopšte, u antici „umetnost” ne sadrži stvaralaštvo, i ono nije osnovno načelo razmišljanja antičkog „umetnika”. Stvaralaštvo u umetnosti ne samo što nije moguće nego nije ni poželjno.⁹ Umetnost predstavlja umeće kojim vlada, uslovno rečeno, umetnik.

⁶ Gilbert i Kun: navedeno delo, str. 35-51

⁷ L. Shiner: *The Invention of Art, Cultural History*, Chicago and London, 2001, str. 42

⁸ Gilbert i Kun: navedeno delo, str. 21

⁹ V. Tatarkjevič: *Istorija šest pojmova*, Beograd, 1987, str. 238-239

Takvo shvatanje umetnosti imalo je jasnu postavku: priroda je savršena i čovek je dužan da svojim delovanjem postaje sličan njoj, koja postavlja određene zakone.¹⁰

Kao što se može videti, poimanje starogrčkih filozofa umetnosti, kao podražavalačke delatnosti ili zanata i prozvodnje korisnih dobara, veoma je daleko od današnje ideje o estetici i pojma umetnosti. Ali, to nije predstavljalo smetnju da dela, nastala u tom periodu, postanu značajan deo svetske umetničke baštine, a njihovi stvaraoci (uključujući i one koji su ostali anonimni), iako svojevremeno smatrani za zanatlije, budu zapamćeni kao vrhunski autori svetske umetnosti. Ovaj apsurd pratiće umetnika još dve hiljade godina do njegovog punog priznanja i intelektualnog oslobođenja.

Srednji vek ne donosi neke naročite novine u tom pogledu i ono što danas smatramo pod pojmom „lepa umetnost” još nije na vidiku. Kao „slobodne” umetnosti pominju se gramatika, retorika, dijalektika, muzika, aritmetika, geometrija i astronomija. Slikarstvo, vajarstvo i arhitektura pripadali su grupi „sluganskih” umetnosti. Slikari su stavljeni u rang sa sedlarima, jer su se u to vreme sedla bojila. O tome kako je slikarstvo tretirano kao marginalna delatnost svedoči i zapis da je dvorski slikar kralja Edvarda II dobio nagradu, jer je, igrajući na stolu, nasmejao kralja.¹¹

Za sluganske ili mehaničke umetnosti potrebna je materijalna baza koja se obrađuje. Kao rezultat ostaje opipljiv predmet koji se može pokazati i osetiti. Prema Svetom Antoniju iz Firence, ljudski razum je stvoren za razumevanje i domišljanje duhovnih stvari, a pošto se u mehaničkim umetnostima bavi materijalnim, on u tim delatnostima čini „preljubu”.

Stoga je mehanička umetnost i izvedena iz reči *moechor* (činiti preljubu).¹² U ovoj koncepciji postoji sedam takvih umetnosti: pređenje vune, građevinarstvo, pomorstvo, poljoprivreda, lov, medicina i pozorište.

Svakako, sluganske umetnosti nikako nisu bile lišene prava na lepotu.

Lepota se mogla spustiti i do „slobodnih” umetnosti, i kad god je neka materija bila oblikovana veštom rukom vajara, obučara ili tkalje, postajala je ljupka i lepa.

¹⁰ V. Tatarkjevič: navedeno delo, str. 239

¹¹ Gilbert i Kun: *Istorija estetike, Kultura*, Beograd, 1969, str. 122

¹² Gilbert i Kun: navedeno delo, str. 123

Štaviše, srednjovekovna filozofija je kao bitno svojstvo, da bi se nešto smatralo lepim, procenjivala njegovu upotrebnu vrednost. O tome svedoči teorija Tome Akvinskog prema kojoj je estetika upravo povezana sa funkcionalnošću. Za postojanje lepog nisu dovoljni samo „proporcija” i „sjaj”. Po njemu, bitan faktor estetike je „moralna lepota”. Ovde se etička vrednost odnosi na prilagođenost neke stvari svrsi kojoj služi. Tako bi čekić od kristala bio ružan, bez obzira na površnu privlačnost materije od koje je sačinjen, jer ne odgovara svojoj nameni.¹³ Ovakav stav teško se može primeniti na moderan estetički ideal „lepe umetnosti”, ali kao argument za funkcionalnost kao bitnu pretpostavku savremenog dizajna, zvuči sasvim aktuelno.

Renesansa je, s mnogim promenama u filozofskoj misli i estetici, donela i drugačiji odnos prema umetnosti. Iako mnogi tvrde da je između srednjovekovnog misticizma i renesansnog buđenja postavljen suviše snažan kontrast, koji ne odgovara u potpunosti istinitom civilizacijskom kretanju, ona je svakako bila krupan korak od dogme i autoriteta ka slobodi ljudskog duha. Paralelno s tim, dešava se i uzdizanje slikarstva i poezije od skromnih zanata na nivo slobodnih profesija. Slikari sada nisu samo zanatlije bez društvenog priznanja, već su svrstani među nosioce i branioce savremene misli. Da bi opravdao ovaj novostečeni ugled i slavu, likovni umetnik je morao da osvoji razna znanja iz oblasti filozofije i svih naučnih dostignuća, ali i da vlada tehničkim umećem koje mu omogućava da svoju zamisao realizuje. Umetnik je sada kompletan stvaralac, koji je u isto vreme i obrazovan i sposoban da savladava tehničke zadatke koji se pred njega postavljaju. Tako u definiciju umetnosti ne ulazi samo potrebna naučna sprema već i uloženi trud koji se sada vrednuje na nov način. U renesansi postaje opšteprihvaćeno mišljenje da veliki utrošak rada sam po sebi ima vrednost.¹⁴

U tesnoj vezi sa ovim renesansnim aksiomom – da ono što je teško dok se radi, postaje izvrsno kada se postigne – jeste pojava u istoriji umetnosti novog izraza: remek-delo. Ono se upravo ogleda u količini savladanih teškoća prilikom izrade dela ili, kako je rekao Kastelvetto, „slika privlači gledaoce veštinom koju pokazuje”. Umetnik više nije samo zanatlija, ali njegovo zanatsko umeće postaje izuzetno vrednovan deo njegovog

¹³ Umberto Eko: *Istorija lepote*, str. 88

¹⁴ Gilber i Kun: navedeno delo, str. 131

stvaranja. Danas minuciozan rad sam po sebi ne bi imao tu vrednost ukoliko ga ne bi pratila umetnički snažna ideja.

Umetnost je u čitavoj prethodnoj istoriji u funkciji nekog cilja, bilo da se radi o dekoraciji, naraciji ili religioznoj poruci bilo o prestižu i glorifikaciji naručioca, dok su se ljudi koji su vrednovali sliku ili skulpturu same po sebi, ubrajali u uzak krug elite, koji se vremenom neznatno uvećavao. Ova spora tranzicija prema savremenoj kategoriji umetnosti produžila se na osamnaesti vek, kada nastaje preokret. Tome doprinose socijalne i tržišne promene, koje obezbeđuju novi okvir za percepciju i vrednovanje umetnosti. Iščezavanje starog sistema patronata, rast tržišne ekonomije, širenje i jačanje srednje klase i njenih aspiracija, kao i nivo opšte obrazovanosti, dovode do potpuno nove klime u kojoj umetnik stvara. Otvaranje muzeja, koncertnih sala i javnih biblioteka, koji u sedamnaestom veku nisu postojali, deo je tog procesa.

Društvene promene će dovesti do intelektualnih preduslova za rešenje mnogih konceptualnih problema u umetnosti, nagomilanih u prethodnim vekovima. Ukus za lepo, koji je do sada bio kriterijum vrednovanja umetničkog dela, biva zamenjen pojmom estetike (izraz koji u filozofiji prvi put postavlja Baumgarten, ne slučajno baš sredinom osamnaestog veka).¹⁵

Ovo je jedna od prelomnih tačaka kada se umetnost istinski odvaja od zanata, koji je kroz čitavu istoriju bio njen sinonim. Nemački filozof Karl Filip Moric postavlja „zanatska dela”, koja imaju svrhu izvan sebe, nasuprot umetničkim delima, koja su kompletna „unutar sebe”. Dok je tradicionalno gledanje na jedinstvo dela bilo okrenuto ka spolja, svejedno da li je u pitanju imitiranje prirode ili njegova funkcija, sada je delo samosvojno, samodovoljno i predstavlja, kako Gete kaže, „mali svet za sebe”.

Ova promena se ogleda i u novom shvatanju reči remek- delo. U vreme renesanse ona je označavala delo koje je, zahvaljujući veštini kojom je izrađeno, svrstalo svog stvaraoca među „majstore umetnosti” (*master of the arts*). U toku visoke renesanse pojam se sužava na vrhunska umetnička dela. U osamnaestom veku remek-delo se stapa s terminom „kreacija” i tako dobija novo značenje.¹⁶

¹⁵ Gilbert i Kun: navedeno delo, str. 20

¹⁶ L. Shiner, navedeno delo. str.125

Da bi se sagledalo šta se zapravo desilo, dovoljno je uporediti zakonitosti po kojima je funkcionisalo tržište „starog” i „novog” sistema.

U starom sistemu mecena i patronata vrednost umetničkog dela procenjivana je na osnovu koštanja materijala, težine obrade, utrošenog vremena, reputacije stvaraoca i svrhe kojoj ono treba da služi. Umetnici su unapred primali porudžbine, sa već određenom temom i instrukcijama o formi, veličini i materijalu, tako da su u stvari bili samo „izvođači radova”.

U novom, tržišnom sistemu, umetnik stvara svoje delo unapred, za nepoznatu publiku ili kupca, bez instrukcija i zadate teme, tako da se stiče utisak da radi po svojoj ličnoj inspiraciji. Takvo delo više se ne vrednuje prema materijalu, količini rada ni težini izvedbe, već kao lični izraz umetnika, po originalnosti i ekspresivnosti (s tim što i ovde reputacija umetnika i trenutni tržišni trendovi igraju ulogu).

Umetničko delo više nije naručeni projekat, već „spontana kreacija”.¹⁷ Autor sada ima priliku da iskaže svoju sopstvenu ideju i kreativnu imaginaciju, i zato istoričari ovaj prelazak sa starog na novi poredak u umetnosti nazivaju „oslobođenje”.

Kao posledicu ovog novog, istančanog doživljaja umetnosti, koji u prvi plan stavlja psihološku i filozofsku analizu dela, dobijamo izraz „lepa umetnost” (*fine arts*), izvedenu iz francuskog *beaux-arts*, koji se zadržao do danas. Teoretičari devetnaestog veka u klasu lepih umetnosti ubrajali su poeziju, slikarstvo, vajarstvo, arhitekturu i muziku.

Da bi se ovaj pojam izoštrio i preciznije odredio, nastaje novi koncept koji će biti predmet mnogih diskusija: „umetnost naspram veštine” (*art versus craft*). Ovaj konflikt će biti prostor globalne teorijske polemike, iz kojeg će sve do kraja dvadesetog veka i protivnici i zagovornici onog što danas nazivamo „fiber art” (tekstilna umetnost), crpiti svoje argumente.

„Jednom kada je uspostavljen sistem ‘umetnost naspram veštine’, svrha veštine postaje samo senzualno zadovoljstvo ili čista funkcionalnost, dok je ‘lepa umetnost’ objekt višeg, kontemplativnog zadovoljstva.”¹⁸

¹⁷ L. Shiner: navedeno delo, str. 127

¹⁸ L. Shiner: navedeno delo, str. 141

Od tog trenutka počinje da se širi jaz između umetnosti i veštine, koji je u poslednja dva veka bio predmet mnogih teorijskih sukobljavanja i jedan od uzroka pokretanja novih umetničkih pravaca kao što su bauhaus i ruski konstruktivizam.

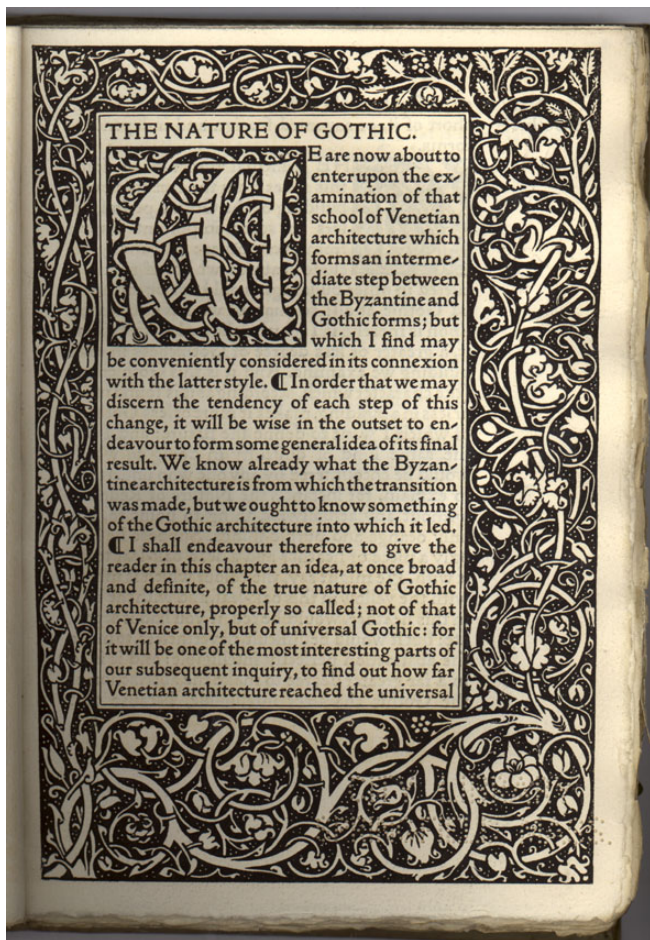
Nove visine koje imidž i status umetnika dosežu, za zanate znače naglo opadanje. Uporedo sa društvenim statusom, a zahvaljujući i industrijskoj revoluciji koja je u toku, zanatlije gube svoje tržište. Stotine hiljada malih zanatlijskih radnji zatvaraju se, s jedne strane, pred naletom industrijalizacije, a s druge, radi novog sistema vrednovanja umetnosti.

Veštine za koje je nekada bilo potrebno od sedam do deset godina učenja, kao što su obućarstvo ili staklarstvo, sada bivaju zamenjene fabričkim mašinama. Masovna proizvodnja izlazi u susret sve većim potrebama domaćinstava za keramikom, tepisima, tapetama i mnogim drugim predmetima koji su se do juče proizvodili ručno. Ovakva organizacija proizvodnje sada nameće potrebu za novim kadrom, koji bi bio dovoljno tehnički upućen, ali i likovno obučen da može organizovati i nadgledati proizvodnju. Iz tog razloga, najpre u Velikoj Britaniji počev od 1837. godine, otvaraju se škole koje su obučavale radnike ne samo u pogledu tehničkih znanja nego i crtanja i dizajna. Ovi novi umetnički operativci bili su spona između proizvodnje i dizajnera čije su zamisli sproveli. Dizajneri, koji su imali relativnu samostalnost u stvaranju, ipak nisu doživljavani kao nezavisni kreatori, već kao pripadnici tada nove oblasti, koja se pojavila u skladu sa zbivanjima – primenjene umetnosti.

Kao refleksija nove podele širom Evrope otvaraju se muzeji i škole za dekorativne i primenjene umetnosti, odvojeno od muzeja i akademija lepih umetnosti. Tako šezdesetih godina devetnaestog veka nastaju, najpre u Britaniji *South Kensington* (danas čuveni *Victoria and Albert*) muzej, zatim muzeji primenjenih umetnosti u Beču, Parizu, Berlinu.

Ovakva tendencija u nekim krugovima nailazi na oštro protivljenje. Otpor prema takvoj podeli bio je i konceptualne i sociološke prirode. Emerson govori o odvajanju lepe umetnosti od svakodnevnog života, Marks o otuđenju umetnosti od radničke klase, dok su među najglasnijim protivnicima sistema „umetnost naspram veštine” bili osnivači pokreta „Umetnost i veštine” (*Arts and Crafts Movement*), Britanci Džon Raskin (John Ruskin) i Vilijam Moris (William Morris).

Odbranom „zanatske lepote” i povratkom ručnom radu ovaj pokret se oštro protivio svakoj kontaminaciji industrije i prirode.¹⁹



William Morris, *Priroda gotike*, (naslovna strana knjige *Kamen Venecije*, John Ruskin) 1892.god.

Umetnički kritičar Ruskin tvrdi da ovako radikalna podjela ne odvajala rad već ljude i gušila njihovu individualnost i kreativnost. Proglašavanje veština nepotrebnim i industrijska proizvodnja kao rezultat daju predmete neprivlačnog, bezličnog uniformiteta, koji ne mogu da se porede s lepotom unikatnih rukotvorina, kakve su, na primer, venecijansko staklo ili ručno tkan tekstil. Njegovo poglavlje „Priroda gotike” u knjizi „Kamen Venecije” postaje jedan od najvažnijih dokumenata pokreta „Umetnost i veštine”. Morris, koji je bio oksfordski student, cenjeni slikar i pesnik, pod utiskom tog dokumenta pridružuje se ovoj struji i s velikim entuzijazmom počinje da uči mnoge stare veštine kao što su tkanje, izrada

¹⁹ U. Eko: navedeno delo, str. 368

predmeta od stakla, dizajn tekstila i tapeta. Posvećnost i odlučnost da starim zanatima, pre svega, izradi tekstila²⁰ vrati dostojanstvo, stavljaju ga na čelo pokreta.

Moris, kao i Raskin, napada odvajanje lepih umetnosti od zanata, tvrdeći da je ta podela pogubna po oboje, jer je lepu umetnost odvela u aroganciju i prezir, a veštine u zapostavljanje i nemar. Njegova socijalno obojena izjava „umetnost pravljen od naroda i za narod” postala je moto pokreta.



William Morris, *Rešetka* (olovka i akvarel, skica za dizajn tapeta) 1862. god.

Pokret rezultira otvaranjem mnogih umetničkih radionica za izradu unikatnih upotrebnih predmeta, ali s obzirom na utrošeno vreme i uloženi rad, oni su morali da imaju tako visoku cenu da su mogli da ih priušte samo imućni pojedinci. Tako je, paradoksalno, „umetnost pravljen od naroda za narod” postala „umetnost pravljen od naroda za bogate”. Ovakav ironičan ishod, kao i činjenica da u mnogim radionicama žene nisu imale mogućnost da rade, doveli su do mnogih kritika na račun pokreta. To su neki od razloga što

²⁰ M. Shooser: *World Textiles, A Concise History*, Thames & Hudson, London, 2003, str. 172

ovaj pokret nije ispunio svoj cilj, ali se ne može reći da nije izvršio uticaj na umetnost i dizajn devetnaestog veka.²¹

Jedan od pravaca koji je proizašao iz *Arts and Crafts* pokreta jeste i *Art Nuovo*, koji je oblikovao estetiku početkom dvadesetog veka. Prepoznatljive meke i krivudave linije daju zavodljivu, čulnu dimenziju svakodnevnim predmetima, uz obrazloženje da se „unutarnja lepota projektuje na spoljni predmet i njime ovladava, uvlačeći ga u svoje linije”.²²

Još jedna direktna posledica ovog pokreta je i koncepcija „totalnog dizajna”, koji je povezivao umetnost, zanate i industriju, što ćemo kasnije sresti i u bauhausu. Među arhitektama koje su prihvatile ovu tendenciju bili su Philip Web i W. R. Lethaby u Engleskoj i Gottfrid Semper i Peter Behrens u Nemačkoj. Oni su u radu zagovarali što bližu saradnju između arhitekata, umetnika i zanatlija, a rezultat je zaokruženo i kompletno arhitektonsko ostvarenje. Prema Semperu, arhitektonsko delo može uspeti samo ako se ujedine veština, funkcija i kreativnost.

U nameri da usvoji i primeni ovakav koncept u Nemačkoj 1919. godine, arhitekta Valter Gropijus (Walter Gropius) osniva Bauhaus, školu arhitekture, umetnosti i veština. Manifest novootvorene škole promovise superiornost i autonomnost umetničke imaginativne dimenzije, ali u isto vreme tvrdi kako je „esencijalno važno” za umetnika da ne zanemari zanatsku umešnost.

„Arhitekta, vajari, slikari, svi se mi moramo okrenuti veštinama... Ne postoji suštinska razlika između umetnika i zanatlije. Umetnik je egzaltirani zanatlija. U retkim momentima inspiracije, trenucima van kontrole njegove volje, providenje može dovesti do toga da iz njegovog dela procveta umetnost. Ali zanatska umešnost je esencijalna za svakog umetnika. U njoj je izvor kreativne imaginacije. Napravimo instituciju veština, bez klasnih razlika koje dižu arogantnu barijeru između umetnika i zanatlije. Napravimo zajedno građevinu budućnosti!”²³

²¹ L. Shiner: navedeno delo, str. 235-245

²² U. Eko: navedeno delo, str. 369

²³ Naylor Gillian: *The Bauhaus*, str. 50

Shodno ovom programu studenti su najpre bili podučavani praktičnim veštinama, svojstvima tekstila, keramike i metala, izradi nameštaja i, konačno, arhitekturi. Ovde treba obratiti pažnju na radionicu ručnog tkanja, gde su studenti učili tehnike izrade tkanina. Budući da su ove tehnike povezivane sa „ženskim rukotvorinama”, naišle su na neodobravanje jednog dela članova škole. Međutim, ovakav pedagoški pristup Bauhauusa, balans između estetskih normi i tehničkog umeća, rezultirao je nezapamćenim nivoom inovacije u dizajnu i jedinstvenim umetničkim delima od tekstila.²⁴

Škola je okupila neka najznačajnija imena tog perioda, kao što su Kandinski, Fajninger, Kle, Theo van Doesburg i drugi. Neki od ovih umetnika nisu se odrekli svoje umetničke autonomnosti, dok su drugi potpuno prihvatili Groupijusovu ideju da spoji zanat i umetnost.

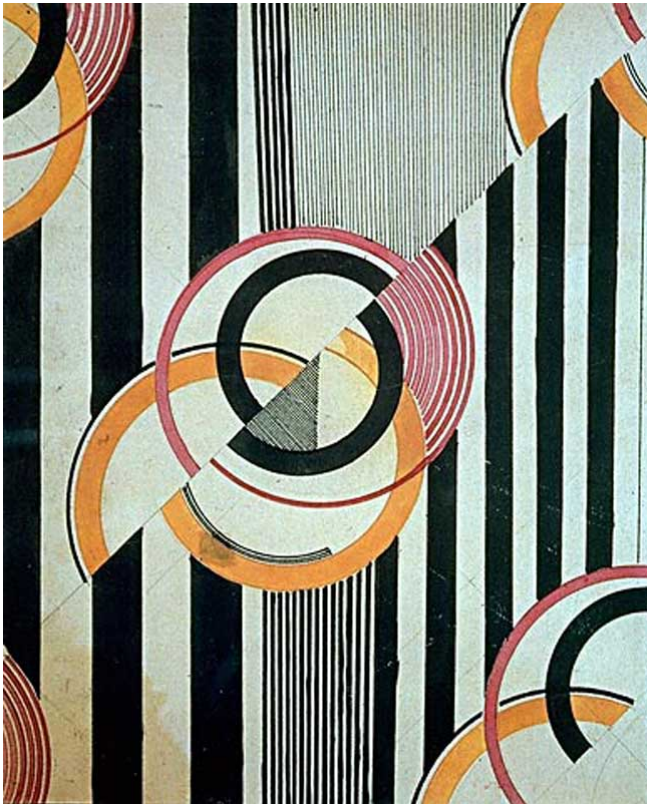
Modernizam dvadesetog veka donosi čitav dijapazon novih tendencija i eksperimenata u slikarstvu. Slika sada pokazuje kako može da postoji bez predmeta, svedena na realnost koju je sama proizvela, nezavisno od spoljnog sveta. Izborivši se za potpunu samostalnost, bespredmetnost i novu, paralelnu realnost, umetnost sebi stvara potpuno nov, neslućeno veliki prostor za delovanje.

U duhu ovog novog zaokreta, pored stare konfrontacije umetnosti naspram veština, javlja se jedan novi, modifikovani konflikt – umetnost naspram funkcionalnosti. Ovaj polaritet možda se najbolje sagledava u okviru ruske avangarde. Umetnike ovog pravca okuplja INHUK (Institut za umetničku kulturu), koji čine dve suprotstavljene umetničke struje, koje u to vreme nazivaju laboratorijskom i produktivnom.

Laboratorijska umetnost uključuje apstrakciju i suprematizam Maljeviča i Kandinskog, koji beskompromisno stoje na poziciji bespredmetne, superfluidne prirode umetnosti, što samo po sebi isključuje sve što je utilitarno. Ako postane korisna, umetnost prestaje da postoji, tvrdi Kandinski. Umetničko delo je, po njima, rezultat duhovnog kreativnog procesa, sa isključivo estetskim smislom, i kao takvo ne može imati utilitaran karakter. S druge strane, produktivna umetnost podrazumeva Tatlinov konstruktivizam, koji polazi od ubeđenja da umetnik nije filozof koji se kreće u apstraktnom prostoru, već

²⁴ E. Auther: *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London. 2010, str. 10

„arhitekta koji spaja materijalno i intelektualno”.²⁵ Delo, po njemu, treba prilagoditi realnom životu, rad treba pretvoriti u umetnost a umetnost u rad, i tako humanizovati njegovu svrhu. „Realni materijal u realnom prostoru” postaje osnovni princip konstruktivističkog pokreta. Istaknuti članovi ruskog konstruktivizma bile su i Ljubov Popova i Nadežda Udaljцова, čije su tekstilne instalacije, s naglaskom na vezu, bile opšteprihvaćene u okviru pokreta kao alternativa slikarstvu i vajarstvu.²⁶



Ljubov Popova, *Dizajn tekstila*, olovka i mastilo, 1924. god.

Dvadesetih godina dvadesetog veka budi se interesovanje za „naivnu” ili „plemensku” umetnost i sve što je „necivilizovano”. Tako primitivni ples, rituali, grnčarija, tekstilni predmeti i sve što je delo „primitivnih” naroda ulazi u domen lepe umetnosti. Tu se pojavljuje jedan nov, zanimljiv aspekt konflikta umetničkog i funkcionalnog. Zahvaljujući novonastaloj popularnosti, dolazi do hiperprodukcije „primitivnih” imitacija i turističkih suvenira kao što su afričke maske i grnčarija. Ali, zbog otpora sistema lepe

²⁵ L. Trifunović: *Slikarski pravci XX veka*, str. 77

²⁶ E. Auther: navedeno delo, str. 25

umetnosti prema svemu što je masovna proizvodnja radi zarade, takvi predmeti se odbacuju kao kič i bezvredna imitacija. Status umetničkog ima samo autentičan predmet, urađen na tradicionalan način, za tradicionalnu namenu.²⁷ Ovde dolazimo do svojevrsnog apsurda u sistemu „umetničko naspram utilitarnog”, jer ono što je izrađeno s namerom da bude umetničko delo, biva kategorisano kao kič, a predmeti koji su napravljeni da bi služili određenoj nameni, dakle, kao utilitarni, svrstani su u domen lepe umetnosti, što je u suprotnosti s tadašnjim formalističkim poimanjem njenog sistema.

Ovaj paradoks upravo govori o kompleksnosti sistema lepe umetnosti i problema na koje se nailazi u pokušaju razgraničenja između onoga što ima umetničku vrednost i zanata.

Jedan od zagovornika formalističke podele umetnosti i zanata je britanski idealista R. G. Collingwood. Po njemu, istinska umetnost predstavlja čin imaginativne ekspresije, koja zahteva interpretativno razumevanje, pa samim tim prevazilazi banalnost utilitarne umetnosti. Ono što pravi razliku između umetnosti i zanata jeste način na koji umetnik koristi medijum.²⁸

S druge strane, američki pragmatičar John Dewey oštro se protivi separaciji lepe i primenjene umetnosti tvrdeći, slično Emersonu, da je to zapravo separacija umetnosti od života generalno. Po njemu, apsurdno je uspostavljati razliku između lepe i primenjene umetnosti. Jedina separacija koja bi imala smisla jeste podela na dobru i lošu umetnost, što se podjednako odnosi na predmete i primenjene i lepe umetnosti.

Suština i cilj stremljenja da se primenjena umetnost inkorporira u lepu umetnost jeste da se umetnička dimenzija unese u svakodnevni život. Umetnost je po njemu u isto vreme instrumentalna i kontemplativna, i njeno razdvajanje na utilitarnu i lepu umetnost uništilo bi njen suštinski smisao.²⁹ Veoma je značajno da estetski doživljaj ne bude samo izolovano iskustvo povezano isključivo s lepom umetnošću, već deo svakodnevnog života. Ipak, Dewey ne poriče da lepa umetnost ostaje u domenu višeg ekspresivnog potencijala koji doseže do filozofskog i psihološkog značenja.

²⁷ L. Shiner: navedeno delo, str. 272

²⁸ L. Shiner: navedeno delo, str. 263

²⁹ L. Shiner The Invention of Art str. 264

Prava asimilacija zanatskih medijuma u umetnosti desila se pedesetih godina, kroz pokret „zanati kao umetnost”. Eksperimentisanje umetnika novim medijima dovodi ih do upotrebe zanatski urađenih i obrađenih materijala, kao što su glina, drvo, tkanina, sintetičke smole i plastika. Tako keramika postaje keramička skulptura, a tkanje i upotreba tekstilnog vlakna postaju tekstilna umetnost (*fiber art*).

U sklopu ovog pomaka Američki muzej veština (*American Craft Museum*) postaje Muzej umetnosti i dizajna, uz objašnjenje da reč veština (*craft*) ne pokriva u potpunosti njegovu misiju.

Zanatlije, s druge strane, pokušavaju da se približe umetničkoj dimenziji, lišavajući izrađene predmete njihove funkcije. Tako činjice sa prosečnim rupama, šolje iz kojih se ne može piti ili stolice na kojima se ne može sedeti postaju simbol koncepcije „zanati kao umetnost”. Teoretičar umetnosti Artur Danto tvrdi da ono što zanatski predmet pretvara u umetničko delo nije odbacivanje funkcije samo za sebe, već samosvest koja ih izdiže od dobro izrađenih i korisnih stvari na nivo predmeta sa značajem i smislom³⁰, koji stvaraju niz asocijacija.

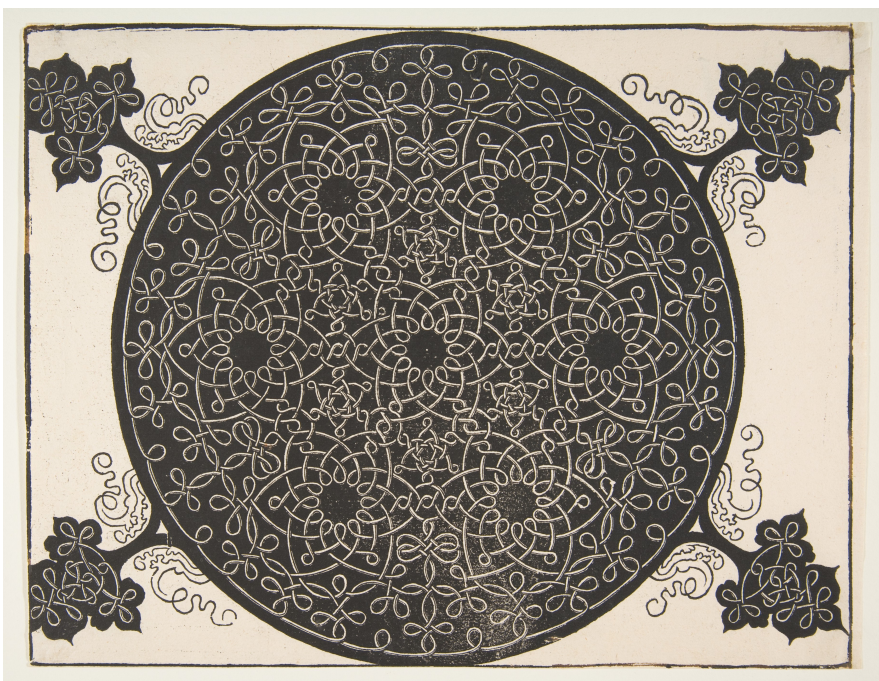
S jedne strane, potpuno je opravdan pokušaj da se umetnost reintegriše u svakodnevni život i tako ga oplemeni, da mu novu dimenziju i spase ga od uniformnosti i bezličnosti, a s druge strane, legitiman je argument da umetnost ne treba svoditi na puku utilitarnost. Umetnost ne mora nužno da bude deo života, već zaseban duhovni svet, koji nam otvara nove prostore i spoznaje, daleko od trivijalnosti svakodnevice.

Zanat jeste deo stvaralačkog procesa, kojim umetnik treba da vlada kao svojevrsnim likovnim jezikom, ali ono što delu daje umetničku vrednost ne može biti samo kvalitet zanatske izrade, nego i način na koji ga koristi i značenje poruke koju želi da prenese kroz svoje ostvarenje. Umetničko delo nije samo deo svakodnevnog života; ono ga po svojoj autonomnoj prirodi nadilazi i predstavlja univerzum za sebe, koji ima moć da mobilise individualna osećanja i kolektivnu svest, egzistencijalna i filozofska pitanja. S druge strane, zanatski predmet, otrgnut od funkcije i s likovnim elementima koje zadržava, takođe može biti umetničko delo s velikim interpretativnim i asocijativnim potencijalom.

³⁰ L. Shiner: navedeno delo, str. 278

Tekstil kao inspiracija

Mnogo pre nego što će i sama postati slikarski medij, tkanina je imala poseban značaj kao slikarski izazov i inspiracija. Poznato je da su vrsta i kvalitet tkanine od srednjeg veka naovamo bili statusni simbol, pa su shodno tome slikari svake epohe ulagali veliki trud da ih što vernije prikažu, kao deo prestiža naručilaca portreta. Od renesansnih slikara do holandskog baroka, minucioznost i spretnost kojima su dočaravani tekstura i kvalitet tkanine, govore o prestižu koji ona predstavlja, kako za naručioca tako i za slikara, čiji se rukopis, između ostalog, mogao prepoznati i po načinu na koji je naslikao partije tekstila. Da veliki slikari nisu bili imuni na sjaj i šarm onoga što danas nazivamo dizajnom, govori činjenica da su se mnogi od njih bavili kreiranjem nakita, a malo je poznato da je Direr dizajnirao i tkanine.³¹ U muzeju Metropoliten je januara 2016. u okviru izložbe “ Tekstilni dezeni I revolucija printa” prikazana kolekcija njegovih duboreza za print na tektilu.



Albrecht Dürer, *Peti čvor*, Metropolitan Museum of Arts, (u okviru izložbe *Tekstilni dezeni i revolucija printa*, 2016. god.) Drvorez (za print na tektilu) 1521. god.

S razvojem buržoaskog društva tkanina kao roba i predmet pomodarstva dobija

³¹ A. Mackrell: *Art and Fasnion: The Impact of Art on Fasnion and Fashion on Art*, London, 2005.

novu sociološku konotaciju. Koliko je bilo važno biti „čovjek od ukusa” i poznavati novocenjenu robu kao što su tkanine i odeća uopšte, govore i razmatranja Edgara Degaa. Naime, da bi neka gospođica iole privukla pažnju slikara ili fotografa, bilo je potrebno da poznaje materijal koji nosi, da se po njenom držanju vidi kako ume da nosi izabranu tkaninu i kako je upućena u sve tokove. Poznati francuski modernistički liričar Pol Valeri zapisao je jedno Degaovo opažanje, u kom on opisuje mladu ženu koja pažljivo seda na klupu na tramvajskoj stanici, zabrinuta da li ispravno sedi i da li je dobro smeštena. Prelazi rukama preko svoje čipkane haljine ravnajući njene nabore. Zatim zateže bele satenske rukavice da bi bolje prijanjale na prstima odajući utisak da uživa u svojoj lakoj i skupocenoj odeći.³² Iz ovoga bi se moglo naslutiti tadašnje pomodarstvo, koje su impresionistički slikari uspešno dočaravali.

Tkanina kao inspiracija bila je prihvaćena na nov način. Renoar, slikar balova, raskoši i bezbrižnog druženja, prihvatio je ovu tendenciju u svom prepoznatljivom maniru. Pod uticajem tadašnjeg modela življenja i ljudskih preokupacija, prikazujući raskošne haljine naglašene elegancije, zaustavljao je trenutke u kojima sve buja i treperi u izmaglici i čulnoj žestini.

Zaključak je da je tkanina inspirisala moderne slikare na način koji se znatno razlikuje od manira umetnika iz prethodnih epoha. Veliki majstori epohe stvaraju u zatvorenom prostoru, trudeći se da dočaraju bogatstvo, raskoš i društveni status po narudžbini, dok su modernisti u tkanini, pomodarstvu i lakoći življenja sami nalazili inspiraciju, slobodno nadgrađujući i stvarajući prostor slike.

Renoar i Delakroa su posedovali stvaralačku uobrazilju, onu koja otkriva osećaj za izraz čulnog sveta. Tekstil često služi da bi se dokazao estetski stav tadašnjih savremenika – slikanjem na svili, vezom i obradom tkanine. Nov pristup tkanini i način na koji je prikazana nije nastojanje da se približi prirodi, već da se ukaže na nov način posmatranja života, suprotan od ustanovljenog jezika tradicije.³³

Pored estetskih kvaliteta tkanine, za ovo istraživanje bitan je unutrašnji sadržaj, ono što je povezuje sa određenim kulturnim kontekstom. To se posebno odnosi na afričke

³² P. Valeri: *Dega, balet, crtež*, Beograd, 1983, str. 61

³³ P. Frankastel: *Impresionizam i tehnika*, Beograd, 1935, str. 170

tkanine, koje su u prošlosti imale, a imaju i danas, izuzetan značaj kao sredstvo komunikacije, informacije i uzajamnih relacija unutar određenih zajednica. Rukotvorine afričkih domorodaca, u prvom redu tkanine i maske, dvadesetih godina prošlog veka dobijaju status umetničkih predmeta (o čemu je bilo reči u prethodnom poglavlju) i isto tako predstavljaju važnu inspiraciju umetnika tog vremena, koji pod utiskom te egzotične estetike menjaju svoju umetničku vizuru.

Kolorit i tekstura afričkog tekstila za izvestan broj umetnika postali su jedno od polazišta u rešavanju problema na platnu. Na području Zlatne obale tkači su tkali koncem izrađenim od pamuka, a tkaninu ukrašavali plavo obojenim nitima. Plavi konac bi utkali između niti prljavobele boje, dobivši tkaninu ukrašenu jednostavnim linijama i geometrijskim oblicima.³⁴ Upravo taj linijski sistem i geometrizacija nagnali su Pikasa da svoj slikarski cilj ostvari postupno: slikani predmet se lomi, otvara i razlaže na osnovne geometrijske planove, fasete, sa oštrim bridovima kao kod kristala; prenosi u dve dimenzije, gubi oblik i težinu.³⁵ Na ovaj način Pikaso razvija oblik kao površinu ili reljef na tkanini.

Radi razumevanja značaja tekstila u afričkim kulturama neophodno je poznavanje raznolikih simbola iskazanih likovnim sredstvima, koja su skoro uvek u vezi sa predanjem i usmenom tradicijom.³⁶ Ono što je opšta karakteristika afričke umetnosti – veza između verbalne i vizuelne komunikacije – posebno je značajno za umetnost na tkaninama, jer one često zamenjuju pisanu reč odnosno prenose poruku važnu za pojedinca, porodicu ili širu društvenu zajednicu. Kod nekih naroda to je vrlo jasno izraženo. Tako, na primer, kod Dogona izraz za izatkani materijal znači „izgovorena reč”. Prema njihovom shvatanju, biti nag, bez odeće, isto je što i biti nem, bez reči.³⁷

Među materijalima koji se u Zapadnoj Africi koriste za izradu tkanina, najznačajniji je pamuk, a zatim oni životinjskog porekla kao što su rafija, lika, vuna i svila. Sličnu funkciju kao tekstil imali su predmeti od životinjske kože i krzna, i materijal od drvene

³⁴ A. Garić: *Ašanti: umetnost, kultura, nasleđe* (katalog izložbe), Muzej afričke umetnosti, Beograd, 2005.

³⁵ L. Trifunović: navedeno delo, str. 54

³⁶ J. H. Rubin: *Impresionizam*, Beograd, 1999, str. 55

³⁷ J. H. Rubin: navedeno delo, str. 55

kore, poznat pod nazivom tapa.³⁸ Tkanine od pamuka su najrasprostranjenije jer je pamučna odeća najprijatnija za nošenje. Savane Zapadne Afrike bile su u srednjem veku jedan od najvažnijih svetskih centara za gajenje i preradu pamuka.³⁹



Platno iz Nigerije, pamuk, sredina XX veka, privatna kolekcija

Osnovna odlika tradicionalnog tkanja u Zapadnoj Africi jeste rad na uzanim horizontalnim razbojima, sa osnovom koja ne prelazi širinu od trideset centimetara. Najčešće su trake od deset do petnaest centimetara, mada ima i sasvim uskih od tri centimetra. Pored tkanina koje se ukrašavaju u toku tkanja, karakteristične su i tkanine koje se naknadno, pošto su već izatkane, ukrašavaju bojenjem, slikanjem, štampanjem, aplikacijama i vezom. Simbolika boja ima važnu ulogu u izradi, te tako tkanina protkana pozlaćenim nitima predstavlja bogatstvo; zelene niti ukazuju na svežinu, zdravlje, mladost; crne simbolizuju tugu i opasnost; crvene su znak autoriteta i moći, dok srebrne predočavaju

³⁸ J. H. Rubin: navedeno delo, str. 57

³⁹ A. Garić: *Ašanti: umetnost, kultura, nasleđe*, str. 2

čistotu i radost.⁴⁰

Uticaj primitivnih skulptura i tkanina Afrike i Okeanije možemo videti i kod Pikasa koji, između ostalog, i pod utiskom estetske draži domorodačkog stvaralaštva, praktično razbija klasično shvatanje lepote, poričući razmere, organsku celinu i povezanost ljudskog tela.⁴¹ Ukidanjem dubokog prostora, predstavljanjem volumena na ravnoj površini, Pikaso je postavio estetsku teoriju i poetiku koja je direktno proizašla iz iberijske plastike, tkanine i crnačkih maski.⁴²

Ne bi li dočarao razumevanje i značaj afričkih motiva, Pikaso je pribegavao fasetarnim formama koje imaju svoju senku, pridodajući tako strukturu poput one na afričkim tkaninama. Na taj način on platnu nameće celovitost i povezanost u jedinstvenu materiju, ukazujući na to da slika ima sopstveni svet, nalik afričkim plemenima, netaknut i izgrađen po autentičnim principima.⁴³

Pod uticajem domorodačke umetnosti, linije i površine su svedene, uz strogu redukciju objektivne realnosti na forme koje odgovaraju askezi primitivne umetnosti.⁴⁴ Nakon ovakve redukcije i drugačijeg pristupa platnu, predmet slikarstva mogao je da postane jedna vrsta novog prasneta, čemu su težili kako umetnici tako i crnačka plemena. Takav pročišćen svet nudio bi, pre svega, amorfnu umetničku formu.⁴⁵

Dakle, iz sirove umetnosti plemena, iz njihove psihe, netaknute društvenim problemima i ratovima, mnogobrojni umetnici poput Pikasa, Gogena i Matisa crpli su inspiraciju i ideologiju, nalazeći ih upravo u kulturama dalekih zemalja. Vraćanjem na iskonsko, istraživanjem i proučavanjem života i običaja plemena, umetnici su želeli da radikalno deluju na mitove malograđanske kulture.⁴⁶ Prikazujući ekspanziju boja na kostimima i maskama, modernisti su težili oslobađanju ličnosti, potcrtavajući izvornost,

⁴⁰ M. Bronzić: *Psihologija i značenje boja*, Beograd, 2014, str. 20

⁴¹ L. Trifunović: navedeno delo, str. 55

⁴² L. Trifunović: navedeno delo, str. 54

⁴³ J. H. Rubin: navedeno delo, str. 51

⁴⁴ D. Jeremić: *Doba anti-umetnosti*, Beograd, 1970, str. 73

⁴⁵ D. Jeremić: navedeno delo, str. 73

⁴⁶ M. Bronzić: navedeno delo, str. 22

neposrednost i instinkte. Svojim delima želeli su da obnove pokidanu vezu između čoveka i prirode da bi prenošenjem čistog likovnog doživljaja obnovili vitalne snage slikarstva.⁴⁷

Boraveći na Tahitiju, Gogen je otkrivao unutrašnju ekspresiju koju su odavala neiskvarena lica, duboka verovanja, kostimi, tkanine i običaji. Preko crnačkih skulptura, maski i odeće, jedna drugačija estetika uplovila je u evropski senzibilitet. Buržoaska klasa je masovno kupovala afričke tkanine od mornara i kolekcionara. Izraziti strast svih elemenata tkanine, svih očaravajućih boja i teksture, ne u potpunosti naturalistički, već u punoj jačini, bilo je osnovno načelo modernista.⁴⁸ Čiste, intenzivne i blistave sekvence boja materijala, sa haljinama domorodaca, postavile su nove probleme u organizaciji slike. Da bi se sačuvala izvorna snaga tkanine, međsoban odnos boja i samih vlakana ne zasniva se na principu dominantne harmonije, kao kod starih majstora, već na nekoj vrsti zakona ravnoteže, kojim se usklađuju te nezavisne sile.⁴⁹

Domorodačka nošnja, njena boja i tekstura postaju jedan od nosilaca linearnog ritma i kompozicije slike, kod Gogena, recimo, stvarajući pritom sugestiju o iskonskom životu, van grada i njegovih pravila. Tkanine primitivaca ostvaruju sopstvenu kolorističku vrednost, a slici daju jedan vid slobode, nezavisnost od forme i oblika, čime se obezbeđuje spontani gest i ekspresija dela.⁵⁰ Gogen navodi i to da od netaknute prirode i netaknutog duševnog stanja primitivnog čoveka treba preuzimati njihove tvorevine, počevši od njih samih, sve do njihovih odora. Gogen je na taj način i pristupao slici ne bi li dočarao iskonsko, tajanstveno i netaknuto. Jukstapozicioniranjem nemešanih boja, izučavanjem njihovih odnosa, dobijao bi različite harmonije. Ovakvim pristupom približio se primitivnoj i narodnoj umetnosti, osećajući da u urbanoj civilizaciji ljudi gube svoje „varvarstvo”, jer više ne poseduju instinkte, smisao za jednostavnost, naivnost i neposrednost, bez kojih nema stvaralaštva.⁵¹

Niz modernih umetničkih pokreta vodila je jedna naučna ideja. Kubisti nastoje da u

⁴⁷ L. Trifunović: navedeno delo, str. 44

⁴⁸ L. Trifunović: navedeno delo, str. 45

⁴⁹ B. Denvir: *Postimpresionizam*, London, 1922, str. 62

⁵⁰ B. Denvir: navedeno delo, str. 68

⁵¹ L. Trifunović: navedeno delo, str. 68

svojim slikama prikazuju sve aspekte jednog predmeta i iz tog razloga napuštaju perspektivu, koja predmete prikazuje samo u jednom trenutku. Likovni kritičari naglašavaju da su crnačka plastika, Sezan i Apoliner (kao teoretičar kubizma) nesumnjivo uticali na kubističke preokupacije. Svaka od ovih tendencija odigrala je izuzetnu ulogu u stvaranju kubističke vizije i kubističke estetike, ističući čak i matematičku konstrukciju slike.⁵²

Slikarstvo je postalo čin i akcija, čime je na neki način, makar i u metaforičkom smislu, ukinuta razlika između umetnosti i života. Cilj umetnika je da stvori neku vrstu reproduktivne slike, da „uđe u platno” i postigne jedinstvo između umetnosti i fizičkog pokreta.⁵³

Upravo taj pokret ruku karakteriše konceptualno srodstvo stvaranja slike i obrade tkanine. Ređanjem različitih struktura, materijala i vlakana u jednom slučaju, i boja, pokreta i svetlosti u drugom, stvara se jedinstvo tkanja i slikanja. Značenje boja bitno je i u procesu slikanja i u procesu obrade tkanine i vune. To je neka vrsta ujedinjenja slikarstva i akcije, upravo onako kako je Rozenberg govorio: „Umetničko delo je zamišljeno stvaranjem sebe i određivanjem sebe”.⁵⁴ Hronologija značaja i upotrebe tkanine u umetnosti je nepredvidiv fenomen i poznaje samo promenljivost i različitost. Tekstil, ne samo u materijalnoj kulturi već i u umetnosti, predstavlja širok pojam, ogromnu oblast koja se stalno obnavlja i menja, kao element stvaranja umetničkog dela, kao primarna ili pak sekundarna komponenta. On ne igra uvek zadatu ulogu, on je sam nameće i koriguje, i polako stvara prostor za svoje mesto u slikarskim materijalima, što će se kasnije u umetničkim pravcima dvadesetog veka i dogoditi, tačnije, kulminirati. On razbija rigidnu ideju istorijske metode da može biti samo utilitaran i u službi odevanja.

⁵² D. Jeremić: *Doba anti-umetnosti*, Beograd, 1970, str. 25

⁵³ L. Trifunović: navedeno delo, str. 40-42

⁵⁴ H. Rozenberg: *Discovering the Present*, University of Chicago, 1985, str. 23

Afirmacija tekstilne umetnosti

Pedesete godine dvadesetog veka donose u umetnost nove promene, uslovljene zbrajanjem utisaka tek završenog svetskog rata, zapitanošću nad svrhom i suštinom postojanja. I kao što je Prvi svetski rat izazvao reakciju na sav besmisao razaranja u vidu dadaizma, tako je jedna od posledica Drugog svetskog rata bila pojava enformela, apstraktnog ekspresionizma i niza individualnih kretanja u slikarstvu koja se ne mogu svrstati u određenu kategoriju. Takav „neformalan” pristup slikarstvu rezultira i sve češćim eksperimentisanjem raznim materijalima kao zamenom za klasične slikarske medije. Jedan od tih materijala upravo je i tekstil, a negde u ovo vreme prvi put se javlja izraz *Fiber art* u SAD-u ili *Textile art* u Velikoj Britaniji. S obzirom na nasleđe iz prethodnih decenija i tesnu povezanost sa „veštinama”, tekstilna umetnost će se skoro pola veka nakon toga boriti za svoj status u lepoj umetnosti.

Jedan od najžešćih i najuticajnijih kritičara tekstilne i moderne umetnosti, Clement Greenberg imao je odlučujuću ulogu u održanju formalističke podele umetnosti tokom prve dve trećine dvadesetog veka.⁵⁵

Kritičari poput Greenberga zameraju ovom vidu umetničkog izražavanja „površnost, dekorativnost, preveliku posvećenost mehaničkoj preciznosti izrade materijala i, pre svega, njegovu tradicionalnu povezanost sa zanatskim umećem i folklorom”.⁵⁶

Veliko poglavlje u istoriji tekstilne umetnosti čini i odnos teoretičara prema tzv. ženskom stvaralaštvu. Tokom duge istorije umetnosti umetnički genij je imao rod, naravno, muški. Od žene se nisu očekivali nikakvi veliki umetnički dometi na bilo kom polju umetnosti.

Engleski pisac sedamnaestog veka William Duffo, koji u prvi plan umetničkog stvaranja stavlja imaginaciju, tvrdi da žena nema tu dimenziju i da, pošto ne poseduje

⁵⁵ E. Auther: navedeno delo, str. 18

⁵⁶ C.K.Rusell, *Fiber Art Today*, Atglen PA 2011 str. 16

„kreativnu moć i imaginaciju”⁵⁷, nije u stanju da dosegne domete genija ni u slikarstvu ni u muzici niti u književnosti. Kant se slaže sa ovim mišljenjem i dodaje da bi pokazivanje bilo kakve snage uma kod žene bilo isto tako neprirodno kao kada bi ona „nosila bradu”. On navodi da žena ima moć emotivnog doživljaja umetnosti, ali ne i njenog razumevanja, što nije dovoljno za celovit umetnički čin.⁵⁸

Tekstilna umetnost se pri tome uvek povezivala sa ženskom aktivnošću „kod kuće”, dokolicu, hobi kojim će se „prekratiti vreme”, a u žargonu se i do današnjih dana održala pežorativna konotacija kukičenja ili veza kod kuće, kao delatnosti kojom žena treba da se bavi. Ono što je u drevnim i srednjovekovnim okvirima bilo sveto i mitološko, u osvit savremenog doba percipirano je kao profano i isprazno. Upravo ta demistifikacija dobiće obrnut smer s pojavom feminizma.

A do tada je ženski predznak tekstilne umetnosti za teoretičare s polovine dvadesetog veka bio još jedan argument za njenu manjkavost.

Godine 1969. u Muzeju savremene umetnosti u Njujorku postavljena je izložba „Wall Hangings”. Ovom postavkom kustos muzeja Mildred Constantine i dizajner tekstila Jack Lenor okupili su internacionalnu grupu umetnika koji su pokušali da tkanjem, feltingom i drugim tekstilnim tehnikama predstave tekstil kao sredstvo izražavanja u likovnoj umetnosti. To je bio svojevrsan izazov duboko ukorenjenim predrasudama u vezi sa tekstilom i već uveliko institucionalizovanoj podeli na umetničke i zanatske materijale. Sa izuzetkom jedne kritike, koja je ovu postavku okarakterisala kao dekorativnu a ne umetničku, izložba je naišla na ćutanje stručne javnosti.⁵⁹

Mada nije izazvala želljeni efekat, izložba „Wall Hangings” u njujorškom Muzeju savremene umetnosti svakako predstavlja preokret u borbi za proklamaciju tekstila kao medija lepe umetnosti, a protiv njegovog statusa materijala drugog reda. Istovremeno, to je bila kritična tačka od koje kreću nove polemike o konfliktu „umetnost naspram zanata” i svim posledicama u umetničkim zbivanjima koje takva kategorizacija nosi.

⁵⁷ L. Shiner, *The Invention of Art*, str 121.

⁵⁸ L. Shiner: navedeno delo, str. 121

⁵⁹ Elissa Auther: *String Felt Thread*, *University of Minesota Press*, Mineapolis-London, 2010, str. 11

Da bi demantovali ovakve tvrdnje i dokazali ekspresivan potencijal tekstila, autori izložbe pokušavaju da „oslobode” materijal svih utilitarnih asocijacija i predstave ga kao čistu autonomnu formu, trudeći se da se što više udalje od svih onih svojstava koje tekstil čine onim što on zapravo jeste. Da bi prevazišli pežorativan kontekst u koji su tadašnji mejnstrim kritičari svrstavali tekstil, autori izložbe pokušavaju i da što je moguće više anuliraju svojstva ovog materijala. Oni brane svoju postavku time da nijedan materijal nije rešenje sam za sebe i da je ono što je vitalno sama koncepcija, koja treba da prevaziđe materijal, tehniku i izradu. Ova „estetizacija” nije donela afirmaciju tekstilnoj umetnosti baš zato što se formalistička struja nije mogla pobediti tako što će se poštovati njena pravila.⁶⁰

Izložba koja je u dobrom pravcu ustalasala publiku bila je održana 1970. u „New York City’s Sidney Janis” galeriji pod nazivom „String and Rope”, čiji su autori bili pripadnici avangardnih pravaca postminimalizma i procesne umetnosti. Iako su prikazani materijali bili slični onima sa izložbe „Wall hangings”, postavka se razlikovala po tome što se niko od njenih autora nije primarno bavio tekstilnom umetnošću i što su svi kao pripadnici avangarde već izlagali u brojnim njujorškim galerijama, u klasičnim likovnim medijima, pa je to delom neutralisalo predrasude kritike. Njihova primena tekstilnih materijala nije viđena kao umetnost diskutabilne vrednosti, već kao kulminacija u eksperimentisanju materijalima, koje je uzimalo maha polovinom prošlog veka.

Za razliku od autora „Wall Hangings”, njihova platforma u odbrani tekstila kao likovnog medija bila je upravo insistiranje na svemu utilitarnom, svakodnevnom što se vezuje za tkaninu. Najistaknutiji umetnik te grupe, Robert Moris izlaže svoje skulpture od feltinga u razdoblju od 1967. do 1983. godine, pri tome i teoretski ubedljivo braneći ovaj medij, što ga je svrstalo među najuticajnije skulptore i teoretičare sedamdesetih i osamdesetih godina. Dok je formalistička teorija bila na stanovištu da kognitivno svojstvo uvek mora da bude primarno u odnosu na haptičko,⁶¹ Moris je svojim skulpturama naglašavao taktilne osobine, mekoću i praktičnost feltinga (koji se inače koristio u industriji kao zaštita kod pakovanja i izolacija), stvarajući kontrast metalu, plastici i drugim čvrstim

⁶⁰ E. Auther: navedeno delo, str. 36

⁶¹ E. Auther: navedeno delo, str. 13

materijalima. Po njemu, umetničko delo je moglo da se završi u samom procesu stvaranja materijala i u njegovim kvalitetima.



Robert Morris, 1973. godina, felt,

Solomon R. Guggenheim Museum, New York Panza Collection

Kao što je to bilo uspostavljeno prethodnih vekova, um i ideja bili su percipirani kao muške sposobnosti, dok su umeće i rukotvorina bili rezervisani za žene. Sredinom dvadesetog veka ovo mišljenje je i dalje preovladavalo u krugovima umetničke kritike, a u galerijama i muzejima gotovo da i nije bilo ženskih autora. Feminizam, koji je od Drugog svetskog rata doneo mnoge promene u statusu i ulozi žene u gotovo svim društvenim sferama, u umetničkim krugovima do sedamdesetih godina nije uneo nikakvu promenu. Dok je u većini segmenata društva emancipacija žene menjala i oblikovala stvarnost,

umetnički svet je ostao „izolovan i samodovoljan”.⁶² Robert Moris, koji je dosta učinio za afirmaciju tekstila kao umetničkog sredstva, i čitav krug minimalista ostali su apolitična i elitistička grupa, umnogome nedostupna za širu publiku.

Činjenica da je „ne samo prihvatljivo nego i poželjno postavljati izložbe koje prikazuju isključivo radove muškaraca, belaca”⁶³, bila je razlog da se mobiliše ženski feministički umetnički krug.

Dva osnovna cilja ovog kruga bila su da se razbije hijerarhija „ženskog” i „muškog” stvaralaštva, kao i formalistička podela na „više” i „niže” medije, „neutilitarno” i „dekorativno”, pri čemu se prvo pripisivalo muškom, a drugo ženskom stvaralaštvu. Osnovna zamerka bila je da se valorizacija umetničkog dela ne vrši prema njegovom objektivnom kvalitetu, već prema polu autora i medija (koji takođe u ovom trenutku ima pol). S obzirom na to da je očigledno ideološki, ovaj stav dovodi teoriju umetnosti, po prvi put u istoriji, na „polje političke borbe.”⁶⁴

Koliko god nepoželjna kao sredstvo argumentacije u teoriji umetnosti, ona je značajna utoliko što su kroz aktuelizovanje ženskog pitanja u umetnosti potencirani upravo materijali percipirani kao „ženski mediji”, u prvom redu tekstil i keramika⁶⁵.

Međutim, ono što je tekstilne materijale uvrstilo u sredstva umetničkog izražavanja nije feministička politička, već umetnička platforma.

Dok su odsustvo ženskih autora i predrasude u vezi sa zanatskim medijima bili samo povod, reakcija je bila umetnički pokret koji je razbio predrasude prema vrsti i poreklu medija, doneo potpuno novu stvaralačku filozofiju i značajno učestvovao u promeni mape savremene umetnosti.

⁶² R. Koster: *The US women's art movement in the 1970s: feminist politics, media and aesthetic*, str. 6

⁶³ R. Koster: navedeno delo, str. 6

⁶⁴ E. Auther: *String, felt, thread*, str. 98

⁶⁵ R. Koster: navedeno delo, str. 10

Politički stav da je žena potcunjena kao stvaralac i da je nepravedno izostavljena iz domena „visoke umetnosti”, imalo je za rezultat bacanje svetla na vekovima zapostavljano stvaralaštvo žene, što je dalo novu energiju umetničkim tokovima.

Ponete ovom idejom, kustosi Linda Nochlin i Ann Sutherland organizovale su 1976. godine izložbu „Women Artists: 1550-1950”, koja je prikazala opuse 84 autorke, od minijatura iz šesnaestog veka do modernih apstraktnih slika. Ova istorijska izložba bila je prvi projekat te vrste, posvećena isključivo ženama iz istorijske perspektive, i samim tim izazov za dotadašnje „muške kanone” i način izlaganja koji je ženske autore držao podalje od galerija i muzeja.⁶⁶

Dve godine kasnije časopis „Heresies” posvećuje specijalno izdanje ženskom tradicionalnom stvaralaštvu kroz istoriju, uvrstivši severnoameričke, peruanske i turske tehnike tkanja, američku i afričku keramiku, dizajn Bauhauasa, umetnost pravljenja pačvorka i tradicionalne umetnosti Indije i Azije. Ovaj projekat se, između ostalog, bavi ženskom estetikom, potcrtava značaj ženskog umetničkog nasleđa i razmatra socijalne okolnosti pod kojima je ono nastalo, skoro potpuno brišući granicu između umetnosti i tradicionalnih zanata⁶⁷

Feministički umetnički krug je izazvao niz kontradiktornosti u vezi sa ovako neselektivnim afirmisanjem zanata, ali je stvorio atmosferu u kojoj je postalo u najmanju ruku politički nekorektno a priori odbacivati jedno delo kao trivijalno i dekorativno, samo zato što je rađeno u „zanatskom mediju”. Tako je stvoren prostor za eksperimentisanje i istraživanje i, pre svega, slobodno iskazivanje autorskih preferenci u okviru tradicionalnih tekstilnih tehnika, bez straha da će biti odbačene kao umetnost niže vrednosti.

Ovaj preokret u umetničkoj teoriji i kritici najbolje se ogleda u opusu Faith Ringgold i Miriam Schapiro.

Tražeci svoj umetnički identitet, Faith Ringgold je deklarativno i praktično odbacila konvencije glavnih umetničkih tokova, koristeći kombinovanu tehniku izrade pačvorka, kiltova, afričke maske i tibetansko „thagkas” slikanje na svili, po čemu je prepoznatljiva.

⁶⁶ R. Koster: navedeno delo, str. 8

⁶⁷ E. Auther: navedeno delo, str. 98

Njen izbor medija naglašava bunt, kako protiv rasizma i seksizma, kojima se bavi u svojim radovima, tako i protiv ustaljenih normi umetničke kritike sedamdesetih godina.

„Pokušavala sam da otkrijem šta je to ženska umetnost. Šta biste vi radili kao žena u svojoj umetnosti kada biste mogli da radite šta god želite, ne gledajući pri tome na muški beli mejnstrim? Gledali biste samo unutar sebe... Gledajući šta bi žene radile kada bi mogle da budu umetnice ne nazivajući sebe umetnicama. Kada bi samo radile nešto kreativno, bez stava: Hej, ja sam umetnica, ja pripadam galerijama i imam izložbe.”⁶⁸



Faith Ringgold, *Plaža Tar*, (iz serije *Žene na mostu*) slikani tekstil, 1988. god.

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Pristupajući svom radu tako nepretenciozno i bez opterećenja da mora napraviti nešto što će zadovoljiti određena pravila hermetički zatvorenog umetničkog establišmenta,

⁶⁸ Faith Ringold: *Archives of American Art Oral History - interview by Cyntia Nadelman*

ona postavlja oštar i skoro agresivan izazov postojećoj umetničkoj hijerarhiji, u kojoj su njeni slikarski mediji još uvek nepoželjni. U odbrani svoje umetnosti ona se u feminističkom maniru osvrće na činjenicu da su meke pisace mašine Claesa Oldenburga šiveni komadi, ali da ih niko nije nazvao zanatom. „Radi se o tome da od onoga ko nešto radi, zavisi da li će to biti nazvano zanatom.”⁶⁹

Ta opoziciona strategija naspram umetničkog sveta kojim dominiraju muškarci, kao i stanovište da umetnost ne čini medij već ideja koja se njime saopštava, uspešno opravdavaju taj medij i svrstavaju je među rado videne izlagače umetničkih galerija.⁷⁰ Ovde se postavlja pitanje šta njeno stanovište – da nije bitan medij već ideja – odvaja od autora izložbe „Wall Hangings”, koji su isti stav zagovarali s mnogo manje uspeha. Objašnjenje leži verovatno u tome da je, dok su oni eliminisali svaku asocijaciju u vezi sa tekstilom, Faith Ringgold te iste asocijacije iskoristila kao preimućstvo u svojoj angažovanoj umetnosti.

Šezdesetih godina jedna od bitnih karakteristika apstraktnog slikarstva bilo je ubeđenje da se umetnički kvalitet ne može postići bez distance umetnika u odnosu na društvenu realnost. Slikarka Miriam Schapiro, nezadovoljna ovakvom doktrinom, a otkrivši feminizam, okreće se ženskoj materijalnoj kulturi, koja transformiše njenu umetnost i čini je jednom od najuticajnijih umetnica ovog pravca. U seriji kompozicija pod nazivom „Fremaz” (složenica iskovana od reči femine i kolaž), ona kombinuje ženske tehnike kolaža, dekupaža, asemblaža, pačvorka, veza, pravljenja čipki, odupirući se trivijalizaciji umetničkih postupaka izvan mejnstrima. Kao antipod, Schapiro stvara alternativni apstraktni jezik, sačinjen od materijala povezanih sa tradicionalnim ženskim rukotvorinama. Nalazeći lično zadovoljstvo u primeni tehnika zabranjenih „ozbiljnim umetnicima” tog vremena, ona naglašava dekorativnu stranu svojih kompozicija, legitimišući ženske tekstilne zanate, zajedno s njihovim sentimentalnošću i ornamentalnošću, kao novu umetničku formu.⁷¹

⁶⁹ E. Auther: navedeno delo, str. 117

⁷⁰ Nancy Doyle: *Artist profile: Faith Ringgold*, str. 1

⁷¹ E. Auther: navedeno delo, str. 119-122

„Kasnih šezdesetih malo sam znala o prirodi tkanina i ništa o njihovoj posebnoj istoriji u ženskoj kulturi. Nisam shvatala kako mogu da mi pomognu u rešavanju mojih problema u slikarstvu, sve dok nisam zatvorila jaz između mog ‘čistog’ ateljea i svakodnevnosti mog doma... Prošla je decenija od tada i mnoge od nas su se zaokružile kao umetnici, istoričari umetnosti i kao žene. Uzimajući novu vizuru u odnosu na istoriju, našle smo lepotu u neočekivanim domaćim izvorima. Kao rezultat, osetljiva, senzualna tekstura naše umetnosti promenjena je temeljnim uplivom ideja i materijalnosti, nađenih u kiltovima i drugim korisnim, dekorativnim umetnostima. Umetnice, stvaraoci naše prošlosti, postale su uzor ženama koje se sada ne boje da domaći život vide kao mesto umetničkog procesa... Sedamdesetih godina žene umetnici su pokazale da dekorativno nije bezobrazna reč.”⁷²



Miriam Schapiro, *Žena je bila anonimna*, iz serije *Fremaž*, 1976. god.

Potencirajući „ženske” tehnike, ona ih, kao i ostale pripadnice feminističkog umetničkog pokreta, koristi kao sredstvo da preduhitri predrasude o njima. Dobar primer za to je i kompozicija „Connection” u kojoj je, koristeći maramice, jukstapozicionirala

⁷² Miriam Schapiro: *Geometry of Flowers*, str. 29

„ženski” postupak dekoracije i „mušku” geometrijsku apstrakciju, stvorivši tako novi kontekst za oboje.⁷³

Da Miriam Schapiro uspostavlja ženski senzibilitet i stvaralaštvo kao legitimnu bazu za umetničko izražavanje, pokazuju i reakcije umetničkih kritičara sedamdesetih. U svom artiklu za „Art Magazine” 1980. godine kritičar Norma Broude govori o tome.

„Feministička umetnost Miriam Schapiro nastala je kao reakcija na formalističku dijalektiku Njujorške škole pedesetih i šezdesetih godina. Ali odbacujući zagušujuću retoriku Grinbergovog reduktivizma, Schapiro se nije odvojila od modernističkog mejnstrima. Umesto toga, ona je nastavila, na mnogo sadržajnijem nivou, suštinski dijalog s tom tradicijom. Poučno je uporediti njen rad i ideološku motivaciju sa umetnicima našeg veka koji su se borili s dražima i stigmom ‘dekoracije’ – ne samo da bismo mogli da reintegrišemo njen rad sa širom tradicijom, koja ga zasigurno podržava, već da bismo mogli da potpunije shvatimo načine na koji feminizam i feministička umetnost sada obogaćuju i proširuju živu modernističku tradiciju.”⁷⁴

Feministički umetnički pokret je tako, zajedno sa „apolitičnim” ali umetnički uticajnim minimalistima, doveo do konačnog priznanja tekstila kao legitimnog umetničkog medija.

U sklopu ovog pomeranja Američki muzej veština (*American Craft Museum*) 2000. godine tako postaje Muzej umetnosti i dizajna, sa objašnjenjem da reč veština (*craft*) ne pokriva u potpunosti misiju ovog muzeja.⁷⁵

Pri tome treba pomenuti da je za ovu promenu, osim određenog istorijskog trenutka u umetnosti, bila potrebna društvena klima, koju su stvorili treći talas feminizma, globalizacija i pomeranje estetskih normi i granica umetnosti van angloameričke kulture, kao i niz dešavanja u vezi sa alternativnom kulturom (kao što su novostečeno poštovanje za rukotvorine, sve popularniji životni stil „uradi sam” i drugo).⁷⁶

⁷³ Norma Broude: *Miriam Schapiro and fremage, Art Magazine*

⁷⁴ Norma Broude: navedeno delo

⁷⁵ C. K. Russell: *Fiber Art Today, Atglen PA, 2011, str. 11*

⁷⁶ E. Auther: navedeno delo, str. 172

Felting, tradicija i postupak izrade

Mnogobrojni uticaji tradicionalne kulture na umetničke pravce naveli su me na razmatranje etno metoda, istorije umetnosti i načina obrade tkanina, ne bih li stvorila jedan nov pristup upotrebi tkanine na slici.

Različiti kulturni i istorijski konteksti, simbolička i ritualna značenja, kao i sam značaj u svakodnevnoj materijalnoj kulturi tokom istorije civilizacije, daju tekstilu ogroman semiotički i asocijativni kapacitet.

Felting, to jest pustovana vuna, predstavlja proces dobijanja materijala od sirove vune, mršenjem vunениh vlakana. Vlakna se mrse pritiskanjem (presovanjem) sirove vune i blagim pomeranjem, čime se ona međusobno sjedinjuju, a kao rezultat dobija se jak i otporan materijal.

Pre pristupanja feltingu kao inovativnom području slike, treba se osvrnuti na istoriju ove tehnike i njene mitske praizvore, kulturološka značenja i upotrebu, da bi se bliže obrazložio njen simbolički aspekt i jedan skoro magijski osećaj koji se u vuni akumulira.

Pustovana vuna je daleko najstarija tehnika izrade tkanine. Radi se o materijalu koji nastaje sjedinjavanjem, vezivanjem vunениh vlakana, bez tkanja. Među brojnim legendama o njegovom nastanku najpoznatija je ona o Svetom Klementu. Tokom hodočašća, da bi mu bilo toplije, svetac je u cipele stavio vunu, koja se posle dugog hodanja, usled pritiska i vlage, pretvorila u kompaktan materijal.⁷⁷ Ova legenda se ne može prihvatiti kao tačna budući da je felting nastao hiljadama godina ranije, ali bi se moglo pretpostaviti da je drevni čovek do tog materijala došao nekim sličnim slučajem.

Mada ne postoje materijalni dokazi o tome, mnogi antropolozi su skloni da veruju kako se ovakva tkanina pravi i nosi od trenutka kada je praistorijski čovek počeo da koristi životinjske kožu i krzno kao odeću ili neposredno posle toga.

⁷⁷ B. Laufer, *The Early History of Felt*, American Anthropologist, 1930. str. 3

Najstariji pronađeni uzorci tekstila upravo su parčici pustovane vune sa lokaliteta Anadoljski plato, u današnjoj Turskoj, za koje se procenjuje da datiraju iz sedmog milenijuma pre nove ere. To dokazuje da je reč o najstarijoj tehnici izrade tekstila, s obzirom na to da najstariji tkani materijali, nađeni u Jerihonu, pripadaju periodu između 4000. i 3000. godina pre nove ere.⁷⁸



Prostirka za konjsko sedlo, felt, V-IV vek pne, Hermitage Museum, Sankt Peterburg

⁷⁸ M. Shooser: *World Textiles, The Concise History, Thames & Hudson world of art*, 2002, str. 24-25

Sama tehnika izrade, sa izvesnim varijacijama, očuvala se do današnjeg dana. Prema tradicionalnom postupku, parčici češljane vune ređaju se u slojevima na velikoj prostirci od trske, pri čemu se za gornje slojeve bira kvalitetnija vuna. Pošto se pokvasi vodom, uljem ili sapunicom, koji imaju svoju hemijsku ulogu, prostirka se zajedno s vunom čvrsto urola i valja, najčešće stopalima, da bi se postigao što veći pritisak. Na ovaj način niti vune se pod hemijskim i mehaničkim uticajem čvrsto mrse, vezuju i sjedinjuju. Posle nekoliko sati valjanja parče vune se pere vodom i sapunom, onda ponovo uvezuje i valja sve dok se ne postigne željena čvrstoća. Prema nekim podacima, potrebno je hiljadu puta prevaljati vunu da bi se čvrsto vezala.⁷⁹ Na kraju se još jednom opere i rasprostre da se osuši na suncu.

U nekim plemenima praktikovano je da u pravljenju učestvuje i do osam žena, koje bi gazile rolnu po dužini, uz pesmu i pokrete slične plesu,⁸⁰ što govori o ritualnom karakteru izrade ovog drevnog materijala.



Tradicionalni postupak pravljenja pustovane vune, Kazahstan

⁷⁹ B. Laufer: navedeno delo, str. 8

⁸⁰ B. Laufer: navedeno delo, str. 13

Zanimljivo je pomenuti da su za pustovanu vunu znali i koristili je narodi Evrope i Azije, dok je u ostalim delovima sveta ostala nepoznata do savremenog doba. Izraz pustovana dolazi od slovenske reči *pust*, a u internacionalnim okvirima najčešće se koristi engleski izraz *felting*, izveden od reči *felt*.

Kinezi su pustovanu vunu preuzeli još u četrnaestom veku pre nove ere, najverovatnije od Huna, koji su tokom više vekova napadali njihove granice sa više ili manje uspeha. Iako su delimično usvojili ovaj materijal, smatrali su ga primitivnim i varvarskim, a zemlje naseljene nomadskim plemenima nazivali „zemljama pustovane vune”.⁸¹ Ipak, Kinezi su do današnjeg dana zadržali običaj da od nje prave i koriste kape raznih oblika, shodno položaju i rangu, prostirke i obuću. Na Tibetu i u Indiji ovaj materijal se takođe nalazi u svakodnevnoj upotrebi.



Jurta, felt, Mongolija

Stari Kinezi, Grci i Rimljani svakako su poznavali i koristili ovaj materijal, ali dok je on za njih predstavljao samo utilitarnu stvar, marginalnu u odnosu na čitavu materijalnu

⁸¹ B. Laufer: navedeno delo, str. 4

kulturu, za Mongole, Tatare, Persijance, Skite, Irance, Turke i hiljade nomadskih plemena Azije, on je, može se bez preterivanja reći, predstavljao neophodnost, način života i fundament njihove kulture. Odeća, obuća, prostirke, šatori u kojima su živeli, takozvane jurte, sve što ih je okruživalo, bilo je napravljeno od ovog materijala.⁸² „Eliminišite felting iz kineske, grčke i rimske civilizacije, one će i dalje postojati onakve kakve jesu, bez ikakvih posledica tog nedostatka. Eliminišite felting iz života nomadskih naroda i oni nikada ne bi ni postojali”.

Pored široke primene u svakodnevnom životu, felting je imao duboko simboličko i sakralno značenje. Od ovog materijala pravljene su idoli koji su stajali u svakom šatoru na ulazu ili iznad kreveta kao čuvarkuće. Bela prostirka od pustovane vune imala je poseban ritualni značaj u kulturi nomadskih naroda. Ona je simbolisala dobre želje za sreću i napredak osobe koja na njoj sedi i bila nezaobilazni deo ceremonija krunisanja i venčanja. Godine 1206. na jednoj takvoj prostirci krunisan je i najslavniji mongolski vojskovođa Džingis-kan. Tokom ceremonije govornik mu se obratio sledećim rečima: „Pogledaj prostirku na kojoj sediš. Ako budeš valjano vladao kraljevstvom, doživećeš slavu i ceo svet će ti se pokloniti. Ali budeš li radio suprotno, bićeš nesrećan, odbačen i toliko ubog da nećeš imati čak ni parče te vune da na njoj sediš.”⁸³

Felting, dakle, nije bio samo važan deo materijalne kulture mnogih naroda već je imao i duboko mističko značenje. Samim tim upotreba ove tehnike u slikarstvu nosi bogatstvo simbola i zapisa, koji zadiru duboko u istorijsko i iskonsko, i pravi duhovnu vertikalnu koja premošćuje prostorne i vremenske distance, dajući jedan nov, a stari, svevremenski kvalitet.

⁸² B. Gordon: *Textiles, The Whole story*, str. 76

⁸³ B. Laufer: navedeno delo, str. 14

Uticao apstraktnog ekspresionizma na radove

Slika je danas suština koja pripada istom tipu prostora kao i naša tela. Slikarski prostor izgubio je svoje „iznutra” i postao potpuno „spolja”.⁸⁴

Svaka umetnička disciplina treba da izgradi i poštuje svoja nezamenljiva izražajna sredstva i postupke koji je označavaju.⁸⁵ Iz kompleksnog vremena apstraktnog ekspresionizma potiče teorijski binom avangarde, koji je savršeno koherentan, ali ne bez opravdanja i potpore. Saznanja i zaključci do kojih Grinberg dolazi govore o tome. Na osnovu fenomenologije moderne slike on prepoznaje autonomne plastičke strukture umetnosti i dela apstraktnog ekspresionizma.

Istražujući teoriju apstrakcije, nailazim na zanimljiva rešenja i predloge za koje se Grinberg i zalagao. Uticaji koje su na umetnost i potrošačko društvo imale struje apstraktnih tendencija, zanimale su me kao likovni element. Iz tog razloga odlučujem se da pojedine karakteristike inkorporiram u svoj rad. Naime, Grinbergovo zalaganje za visoke kriterijume pri vrednovanju umetničkih pojava⁸⁶ navelo me je da se upustim u neku vrstu „neumetničkih” zahteva, kao što je unošenje vune na platno, koje samim tim zadobija drugačiju konotaciju.

Sudeći po odnosima apstraktne umetničke struje i društva, percepcija umetnina temelji se, pre svega, na ličnim iskustvima i stavovima. Otvaranjem pojedinih područja izraza umetnici polako prevazilaze konvencije štafelajnog slikarstva.⁸⁷ Postavljanjem vune na platno površina se pretvara u neku vrstu sinoptičke karte, gde se partije grade isključivo bojom i kontrastima svetlo-tamno. Poput *all over* slika, ispunjenih od ivice do ivice

⁸⁴ K. Grinberg: *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Novi Sad, 1997. str. 20

⁸⁵ K. Grinberg: navedeno delo, str. 26

⁸⁶ K. Grinberg: navedeno delo, str. 27

⁸⁷ K. Grinberg: navedeno delo, str. 29

motivima koji se pak ne ponavljaju uniformno, stiče se utisak da vunena površina izlazi izvan rama slike u nedogled. Pustovanjem vune i njenim bojenjem stvara se oscilacija između naglašene površine i iluzije neodređenog, ali nekako sasvim plitkog prostora.⁸⁸ Slika kao takva postaje okvir u sebi samoj, što zanemaruje pojam i osećaj ivice slike kao ograničenja.

Feltingom postizem valerske vrednosti pokušavajući da ih doslovno pretvorim u objedinjene svetline i tamnine, u kojima je poništena svaka sugestija skulpturalnog efekta. Iz tih razloga, probiti se van okvira formalističkih tendencija, a opet osvrćući se na istoričnost i nacionalne komponente, osnovni su ciljevi ovog rada.

Pri tome, korišćenjem likovnog jezika postiže se slobodniji tretman slikarske materije, kombinovan sa onim što zadržava suštinski osećaj za kompoziciju i raspored masa.⁸⁹

Imajući u vidu da je pikturalna apstrakcija imala tendenciju da bude plošna ili manje rigorozna u svom insistiranju na površini, kombinovanjem bojene pustovane vune na platnu ukazujem i na neku vrstu linearne apstrakcije.⁹⁰ Vuna koja se tako na platnu ponaša sadrži mnogo više prostora za predstavljanje nekog „apstraktnog predela ili pejzaža.”⁹¹

Apstraktni ekspresionizam je u jednom trenutku primenjivao nejednaku gustinu slikarske materije. Velika razlika svetla i senke, koje boju lišavaju njene čistote, bila je svakako u skladu sa *abex*-om.⁹² Kasnijim razvojem ovog pravca neobuzdanu boju zamenjuje njena redukovana upotreba. U domenu stavljanja akcenta na boju usvajam ovu tendenciju, koja podrazumeva stav protiv tradicionalnog načina upotrebe svetlosti i senke. Na taj način dokazujem da je vuna u ovoj likovnoj funkciji sposobna da deluje kontrastima čistih tonova koji su na nju naneti. Slika se u tom obliku više ne deli na forme nego na zone.

⁸⁸ D. Hopkins: *Posle moderne umetnosti, 1945-2000*, Oxford University Press, 2000, str. 102

⁸⁹ K. Grinberg: navedeno delo, str. 70

⁹⁰ K. Grinberg: navedeno delo, str. 77

⁹¹ D. Hopkins: navedeno delo, str. 112

⁹² J. Zerzan: *Apstraktni ekspresionizam, slikarstvo kao vizija i kritika*, Los Angeles, 1999, str. 34

Potez nanošenja pustovane vune na platno je drugačiji, kao i taktilnost, tekstura i boje, tako da se postiže više efekata hromatskog intenziteta. Uplivima elemenata *abex-a*, slike koje radim legitimizuju potrebu za određenom zanatskom spretnošću. Ovaj pravac dalje uvodi stilističke pozajmice iz apstrakcije, koja je derivirala iz kubizma, o čemu je već bilo reči, zatim iz ekspresionizma i nadrealizma. Takav oblik slikarstva ima tendenciju da se stopi sa, između ostalog, sve većim interesovanjem za mit i tradiciju.⁹³

Kao i u apstraktnom ekspresionizmu, i u radovima koje stvaram integrisani su Pikasovi uticaji, ali ne u smislu kubističkog rukopisa, već u smislu pristupa koji skreće pažnju na ono iskonsko. Felting zapravo omogućava neku vrstu samorealizacije, čime otvaram kontinuiranu kompoziciju, „bez određenog vizuelnog fokusa”.⁹⁴

Krajem četrdesetih godina dvadesetog veka američkim slikarstvom dominirao je akademski manir, koji je povremeno usvajao aspekte minulih evropskih stilova. Apstraktni ekspresionizam nije imao nikakve veze s lagodnim evociranjem lepote i sklada, a radikalni raskid koji je doneo vređao je ukus mnogih.⁹⁵ Slikari koji su tada delovali nastupali su punom snagom, neobično ujedinjeni u potrazi za apsolutnim. Na tom tragu, samo osvrtnjem na istorijske i nacionalne elemente, pristupam korišćenju pustovane vune. Slikari ovog perioda su kroz decenije ovladali različitim stilovima i prošli kroz razne faze formalnog razvoja. Tek na vrhuncu svoje zrelosti jedan broj umetnika je napravio prodor ka apstraktnom ekspresionizmu.⁹⁶ Ipak, upravo to avangardno slikarstvo napravilo je od Njujorka glavni izvor estetskih ideja i energija, koji je u tom pogledu nadmašio Pariz.⁹⁷ U eri masovne fabrikacije robe i mišljenja, neki delovi društva bili su nadahnuti primerom akcionih slikara.⁹⁸ Danas, u talasu neokonceptualizma, pokušavam da uvedem jedan materijal poput vune, koji ima istoriju i tradiciju, a opet primenjen na inovativan način. Slika kao celina upotpunjuje duh povratka na primitivno i iskonsko, što donosi nov kvalitet.

⁹³ J. Zerzan: navedeno delo, str. 55

⁹⁴ J. Zerzan: navedeno delo, str. 58

⁹⁵ J. Zerzan: navedeno delo, str. 61

⁹⁶ K. Grinberg: navedeno delo, str. 91-92

⁹⁷ J. Zerzan: navedno delo, str. 55

⁹⁸ K. Grinberg: navedeno delo, str. 97

Uprkos apstrakciji, apstraktni ekspresionizam je insistirao na konkretnosti. Akciono slikarstvo nije držalo do bilo čega izvan sebe, a autonomija umetničkog čina podrazumevala je autonomiju u umetnosti. Borba za prevazilaženje posredovanja i netransparentnosti na estetskom planu izgledala je kao projekcija ideala lične celovitosti u društvenom poretku.⁹⁹ Iako nije bila novost, upotreba primitivnog bila je moćan element dobrog dela akcionog slikarstva, na tragu Miroove tvrdnje da je „umetnost u opadanju još od pećinskog čoveka”.¹⁰⁰

Ova grupa slikara težila je duhovnoj zajednici sa primitivnim, u skladu sa onim što je vajar Dejvid Stil opisao kao „povratak izvorima, pre nego što su njihovu čistotu pomutile reči”.¹⁰¹ Upravo ta tendencija vezuje me za apstraktni ekspresionizam kao jedan od glavnih uzora. Međutim, okretanjem tom izvoru umetnici *abex*-a nailaze i na kontradikciju: primitivno za njih nisu samo optimizam i harmonija zajednice već i stanje „brutalnosti, bespomoćnosti i straha od prirode”¹⁰², što na slikama koje stvaram svakako nije zastupljeno. Danas se zna da je ta ambivalentnost umetnika *abex*-a bila nepotrebna, ako se ima u vidu izrazito pozitivno viđenje života pre civilizacije, koje su potvrdila istraživanja u poslednjih nekoliko decenija.

Kao finale evolucije slikarstva opravdano je objasniti snažnu sklonost ekstremnom, redukcionističkom pročišćenju.¹⁰³ Kada je reč o čuvenim Sezanovim mrtvim prirodama, koje su toliko uticale na modernu umetnost, Rozenberg je jednom primetio kako „jabuke nisu bile zbrisane sa stola da bi se napravilo mesta za savršene odnose prostora i boje. Morale su nestati da više ništa ne bi ometalo čin slikanja.”¹⁰⁴ Bio je to gest umetnika koji su očajnički težili celovitosti nadestetske potencije naspram sve otuđenijeg i podeljenijeg društva.¹⁰⁵

⁹⁹ J. Zerzan: navedeno delo, str. 60

¹⁰⁰ J. Zerzan: navedeno delo, str. 63

¹⁰¹ J. Zerzan: navedeno delo, str. 110

¹⁰² J. Zerzan: navedeno delo, str. 113

¹⁰³ K. Grinberg: navedeno delo, str. 98

¹⁰⁴ J. Zerzan: navedeno delo, str. 116

¹⁰⁵ J. Zerzan: navedeno delo, str. 118

U odbacivanju svega nebitnog, da bi se dostigli novi dometi ekspresivne doslednosti, najdalje je otišao Džekson Polok. Shvatio je koliko je malo toga esencijalno bitno, ali je ipak istrajao u nagnanju umetnosti da konačno ostvari svoje večito obećanje otkrovenja, da nam pokaže istinu koja će zaista nešto značiti.¹⁰⁶



Jackson Pollock, *Broj 1 A*, ulje na platnu, 1948. god. Museum of Modern Art, Njujork

Tehnikom feltinga, bojom kojom je vuna obojena i načinom jukstapozicioniranja te iste vune, potpuno napuštam obrise i oblike, koristeći liniju i efekat vune na platnu. Pokret, energija i pikturalnost prelaza obojenih vunениh površina na radovima čine da se pogled posmatrača stalno kreće i tako sliku obuhvati kao celinu. Tačnije, sugerisana je univerzalna dimenzija, evociran totalitet, upravo zato što nije predstavljena forma. Te izvorne vitalnost i energija ukazuju na obećanje prošlosti kao i obećanje budućnosti, poput tradicije koja se prenosi i prevodi u nove kontekste.

¹⁰⁶ J. Zerzan: navedeno delo, str. 120-122

Uticao enformela na radove

Bez umetnosti, suma znanja o svetu, ali i o životu, bila bi vrlo osiromašena. Umetnost nije samo intelektualna igra već važno saznanje, spoznaja egzistencije, a pre svega, spoznaja i tumačenje čoveka samog. Samim tim odlučujem se da čin stvaranja, kako slike tako i obrade tkanine, na mojim radovima bude automatičan, bez kontrole plana izgradnje. Između autora i platna treba da bude što manje estetskih i konstruktivnih prepreka, jer slika i tkanina nastaju u „punom jeku ideje i završavaju se pražnjenjem estetske akcije”.¹⁰⁷ Na taj način moja obrada tkanine, presovanje vune, isto kao i stvaranje slike, treba da predstavlja psihičko rasterećenje i neposredno, direktno ostvarenje ličnosti, svesno ili nesvesno.¹⁰⁸ U stavu da umetnik ne treba da promeni svet, već da od svog dela stvori svet oslobođen od predmeta, prirode i društva, pojavljuje se uticao enformel slikarstva.

Enformel kao pojam kojim se određuje šire shvatanje umetnosti, karakterističan je za razdoblje neposredno posle Drugog svetskog rata. Nazivan još i terminom druga umetnost, koji je u teoriji postavio Mišel Tapije, enformel je opisan kao apstraktno negeometrijsko slikarstvo materije. On predstavlja kulminaciju tendencija negeometrijskih i gestualnih razvoja lirske apstrakcije pedesetih godina dvadesetog veka. Primenjivan u evropskom slikarstvu, takođe, pandan američkom apstraktnom ekspresionizmu, enformel predstavlja udaljavanje od tradicije kubizma i geometrijske apstrakcije u stvaranju nove izražajne forme. Ovaj pravac razgrađuje likovnu formu, negira tradicionalnu kompoziciju i slikarski postupak. U traganju za naglašenim dramatičnim efektima slikarske površine, slikari enformela uvode u upotrebu različite nove materijale kao što su smola, pesak, gips, cement, tkanina.

Ovakva koncepcija slikarstva ne predstavlja ukidanje preuzetog nasleđa, već iskorak i istraživanje novih vrednosti. Akcenat se pomera sa intervenisanja na platnu uz prethodno

¹⁰⁷ H. Rozenberg: navedeno delo, str. 25

¹⁰⁸ L. Trifunović: *Od impresionizma do enformela*, Beograd, 1982, str. 30

osmišljene forme, prema puštanju forme da sama nastane iz materije.¹⁰⁹ Granice enformela diktiraće, dakle, sama materija, to jest medij.

Enformel, kao i apstraktni ekspresionizam karakteriše težnja da se oslobodi neposredan gest sopstvene materije. Dripping tehnika Džeksona Poloka jedna je od manifestacija te tendencije u Americi, dok na evropskom tlu nailazimo na Žana Fotrijea kao jednog od najistaknutijih predstavnika enformela. Usred ratnih razaranja u periodu između 1939. i 1945. godine, potresen strahotama koje su zadesile Evropu, on pravi dirljivu seriju slika na papiru malih formata pod nazivom „Taoci”.



Jean Fautrier, *Jevrejka*, ulje na platnu, 1943. god. Musee d'Art moderne de la Ville de Paris

Slike su rađene gomilanjem mase boje, postavljene na sredinu neutralne podloge. Umetnik jednom prilikom navodi kako nijedna umetnička forma ne može probuditi emociju ukoliko u njoj ne postoji element stvarnosti.¹¹⁰ U tom razdoblju stvaralaštva Fotrije naglasak stavlja na materiju. Uznemirujuće raspršavanje tela, prikazano na njegovim slikama, označilo je pomak prema enformelu, koji odlikuju istančanost brutalnog

¹⁰⁹ D. Valije: *Apstraktno slikarstvo*, Beograd, 2006, str. 276

¹¹⁰ H. H. Arnason: *Istorija moderne umetnosti*, Beograd, 2003, str. 455

materijalizma, nedostatak forme i neprihvatanje spoljnog sveta zbog katastrofalnih posledica rata.¹¹¹ Dirljive Fotrijeove slike, zatvorene u neku vrstu nemosti i odbijanja forme, koju preterana masa paste uništava, a isprani tonovi vraćaju boju u sivilo, deluju na filozofiju na koju ću se osloniti u toku svojih radova.

Naime, kroz dvosmislenost koja je bila snaga takvog slikarstva, nikako ne želim da napustim misteriozne elemente ovog pravca, ali u isto vreme pokušavajući da kolorističkim rešenjima i mekoćom materijala izbegnem teskobno osećanje koje enformel često podrazumeva; obnavljam materiju kroz boju i vunu.

U fenomenologiji percepcije, koja je presudno uticala na epohu enformela, pokazalo se kako je telo uslov naše egzistencije i svih naših mentalnih i intelektualnih aktivnosti, jer se mora identifikovati sa dušom.¹¹² Sam pokret ruku pri obradi tkanine jedan je od bitnih elemenata u tom identifikovanju tela i ideje, isto kao i pri stvaranju slike. „Ruke i ideja su osnovni činiooci u stvaralaštvu.”¹¹³ To pokazuje da slike koje obrađujem i materijal koji stvaram imaju izuzetnu sličnost sa ideologijom i težnjama enformela.

Termin enformel ne označava amorfnu i bezličnu stanja materije, već neformalno stvaralaštvo s druge strane forme, pri čemu je forma ono što se odbacuje, razara i nadilazi. U vreme nastajanja, umetnost van forme je interpretirana kao druga umetnost, s obzirom na avangardu, modernističku tradiciju i kulturu umetničkog, kulturnog, društvenog i medijskog projekta i progressa. U teorijskom smislu, obeležen je idejama egzistencijalističke filozofije (individualnost, tragičnost, izuzetnost, dramatičnost, nedostatak smisla i središta). Enformel podrazumeva intuitivnu, spontanu, nedisciplinarnu umetnost, „trijumf mrlje, pukotine, nanosa, curenja”.¹¹⁴ Suština takvog delovanja leži u stvaranju bez želje za kontrolom, geometrijskom, kolorističkom ili bilo kojom drugom. Oslobođenjem od pravila, od zamki formalizma, dolazi se do nove individualne i autorske

¹¹¹ H. H. Arnason: navedeno delo, str. 456

¹¹² D. Jeremić: *Doba antiugetnosti*, Beograd, 1970, str. 57

¹¹³ D. Jeremić: navedeno delo, str. 60

¹¹⁴ U. Eko: navedeno delo, str. 405

slobode, izražene dinamičnim bojama koje teku platnom, impulsivnom linijom, spontanom slikarskim rukopisom i netipičnim materijalom.¹¹⁵

Materija više nije sredstvo da se prikaže određena forma, ona „nije telo dela, već njegov cilj”.¹¹⁶

Pokret tela time dobija novu ulogu u umetnosti, najavljujući novu estetiku koja, pored razaranja forme, čini osnovnu potku enformela. Ovi automatski pokreti prenose se na platno i tako stvaraju antiformu. Neposrednim prisustvom estetske akcije aktuelizovan je problem psihičkog automatizma, kao što je to Breton isticao u svom manifestu nadrealizma.¹¹⁷

Kada je u tu estetiku akcije i brzine, pod uticajem tradicije i mitologije ušla i tkanina, čije stvaranje takođe podrazumeva automatski pokret, stvorena je nova metodologija kojom se oživljava automatizam enformela. Ono što izražava tu novu metodu, koja je prisutna i u mojim radovima, jeste upravo ta fizička akcija, delovanje ruku, koja kroz nastanak tkanine materijalizuje misao i ideju. Velika pažnja je posvećena radu tela, fizičkom rukopisu koji se ostvaruje, kako kroz sliku tako i kroz tkaninu. Naime, kroz tu fizičku akciju stvaranja tkanine, misao i tradicija se materijalizuju u vlakna i niti, koji zajedno s bojom stvaraju jednu vrstu enformel slike. Bitan činilac u stvaranju dela je fizički rukopis, nalik na ritualni ples kroz koji su ranije pomenute nomadske žene pravile pustovanu vunu.

Maksimalno angažovanje motoričkih funkcija u toku slikanja i pristupa vlaknu i uvlačenje ideje u dubinu slike, osnovni je modul stvaranja dela. Razaranja oblika u enformelu dovodi do razbijanja forme i prostora u slikama koje stvaram.

¹¹⁵ D. Jeremić: navedeno delo, str. 60

¹¹⁶ U. Eko: navedeno delo, str. 402

¹¹⁷ D. Jeremić, navedeno delo, str. 63

Analiza

Postupak izrade feltinga kao likovnog medija

Imajući u vidu bogatu tradiciju i značaj presovanje vune, odlučujem se da upravo tu esenciju uključim u sadržaj svojih radova. Zapravo, koncept koji istražujem objedinjuje višeznačnost materijala i njegovu likovnu primenu u jednu sveobuhvatnu likovnu priču.

Napuštanje utilitarnog svojstva vune, a zadržavanje svih haptičkih i vizuelnih svojstava koja mogu postići određen likovni efekat ili asocijaciju, daje prostor da se sam postupak izrade izmeni i prilagodi novom, likovnom konceptu. Tkanina više ne mora da bude čvrsta i izdržljiva poput sukna, već naprotiv, radi bolje primene na platnu i instalacijama, postaje ekstremno laka i tanka.

Slojeve vune, koji se u klasičnom postupovanju unakrsno gomilaju po tri, sada svodim na jedan, kako bi materijal bio tanji. Vunu prethodno bojim i razvlačim u veoma tanke, paučinaste partije, a zatim slažem po odabranim kolorističkim rešenjima i sabijam specijalno napravljenim valjkom, u sapunici koja ima hemijsku ulogu u vezivanju vlakana.

S obzirom da u ovom slučaju nije potrebno da tkanina od pustovane vune bude čvrsta, već meka i lagana, proces valjanja skraćujem, tako da se niti ne sjedinjuju potpuno, već ostaju vidljive poput guste tanane mreže.

Kao rezultat dobijam paperjast, gotovo proziran, koloristički definisan materijal, koji postaje osnovno likovno sredstvo.



Obojena vuna



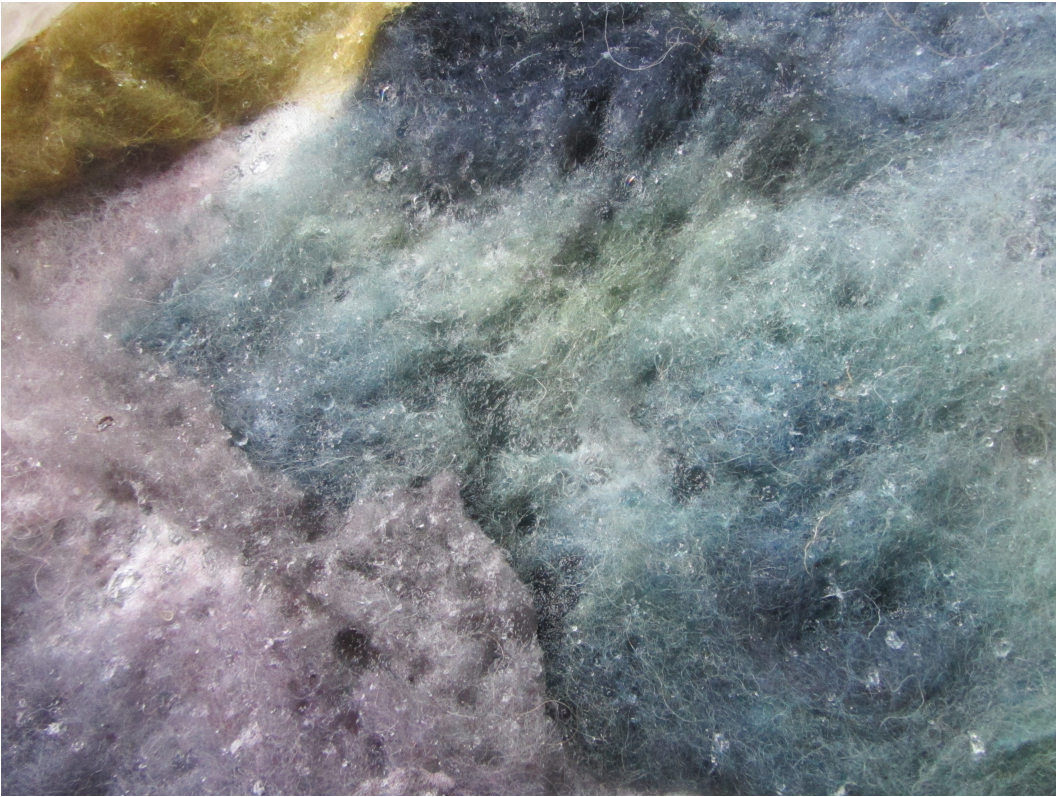
Razvalčenje vune



Razvučeni parčiči, spremni za postavljanje



Prskanje postavljenih parčiča sapunicom



Složena i poprskana vuna



Postupak valjanja



Dobijena materija



Analiza radova

Rad br.1

U središtu likovnog zbivanja radova je sam materijal, sa svim svojim znakovnim, vizuelnim i haptičkim svojstvima. Taj materijal je zatim fotografisan i odštampan na platnu. Sledeći korak je intervencija boje na platnu, dok se na kraju dodaje još jedan nivo realnosti, nanošenjem materijala, to jest pustovane vune. Dakle, treća dimenzija u fotografiji, slici i najzad samoj materiji. Slike se mogu doživeti i kao kolaž kojim će se sagledati dublja i dramatična značenja.

Ono čime se bavim na prvoj slici jeste, pre svega, sukob duha i materije. Čista forma – antiforma, sudaranje dva sveta i dve filozofije, istorija tkanine i filozofija slikarskih pravaca. S jedne strane, geometrijska apstrakcija kao „figurativna umetnost duha”, a s druge, apstrakcija materijala kao simbola i izražajnog sredstva. Sam koncept podrazumeva odustajanje od forme i puštanje „da slika ili skulptura postane gotovo prirodna datost, dar slučaja, kao figure koje morska voda ostavi u pesku ili kapi kiše utisnu u blato”.¹¹⁸

Prva slika stavlja akcenat na rasecanje belih površina i otvaranje razlivenih i raščlanjenih prostora od vune. Ovakvi kontrasti, koje još više potenciraju nedefinisani oblici, omogućavaju čitanje materijala u prostoru slike, sa osvrtom na njegove likovne i idejne vrednosti.¹¹⁹ Na putu od fature do neke vrste kolaža, misterija ove slike ne gubi se u kompoziciji, već zadržava mogućnost da asocira na način obrade vune, o čemu je već bilo reči.

¹¹⁸ U. Eko: navedeno delo, str. 405

¹¹⁹ U. Eko: navedeno delo, str. 441



Rad br.1, felting, 2015.god.

Pod gorenavedenim različitim uticajima, i ova slika nastaje kao tendencija koja ne ide ni ka odrazu stvarnosti niti se istovremeno obraća čulima, osećanjima ili inteligenciji posmatrača.¹²⁰ Bitno je da slika sobom nosi sve uticaje pređašnjih ideologija i da ukazuje na vunu kao specifičan element u kreiranju likovnog izraza. Samim tim teži da emotivno deluje na posmatrača u situaciji sve veće ravnodušnosti, koju prema umetnosti pokazuje publika zasuta masom problema i drugačijih vrednosti.¹²¹ Pri tome pokušavam da ukažem na sve aspekte empatije, koje bi ova slika mogla da otvori, zato što danas umetnosti ne pretilo devalviranje ili otpor, koliko sve veća indiferentnost odnosno nepažnja. S obzirom na ove činjenice, koristim vunu kao vanumetničku pojavu ne bih li iznenadila ili zainteresovala eventualnu umetničku publiku.

¹²⁰ D. Jeremić: navedeno delo, str. 89

¹²¹ D. Jeremić: navedeno delo, str. 89

Kako je tkanina kroz vekove imala razne funkcije, statusnu oznaku, ali i mitološka i simbolična značenja, o čemu je već diskutovano, ovakve slike započinju ciklus u objedinjavanju materijalne i duhovne kategorije.

Još dva osnovna cilja ove slike odnose se na društveni i pojedinačni aspekt inspiracije. Pri pojedinačnom aspektu felting sam postaje sredstvo izražavanja, zadobija autoritet nad bojom, pa i nad fotografijom. Ono što bi pri sagledavanju i tumačenju ove slike inspirisalo publiku, jeste izvesno stanje preispitivanja i osvrtnja na istorijsko značenje koje vuna sobom nosi. Na ovaj način publika istražuje, a svako istraživanje, pa samim tim i otkriće, može biti u izvesnom smislu pokušaj prekoračenja utvrđenih granica u umetnosti.

Rad br.2

Sledeća slika gradi sopstveni pečat od jednog pastuoznog reljef-znaka. Želela sam da segment pustovane vune bude prepoznatljiv, autorski strukturisan simbol, integralni znak. Kombinovanjem zrelijeg shvatanja slike i polihromije u odnosu na prethodnu sliku, na ovom radu se mogu uočiti polja utvrđivanja i razrade postignutog plastičkog znaka, kao rukopisa jednog specifičnog i autentičnog stanja.¹²² Odnos prema tkanini ukazuje i na odnos prema arhaičnom i tradicionalnom, stoga ona nije narativna, ali svakako jeste deskriptivna.

Ovakav put u likovnom izražavanju podudario se sa početnim, opštim osećanjem od skučenog egzistencijalizma, umetnika u zatvorenom društvu, do naglog bujanja novog fenomena u uslovima promenjenog društvenog ustrojstva. Delovanje pustovane vune i njeno oblikovanje platna izraz je slobode slikarske akcije na ovoj slici. Produblivanjem ideje o istoriji i tradiciji kroz vlakna i boju, nastaju specifično „stanje slike” i „drama slike”. Kombinacijom jarkih i zagasitih boja i vunenom teksturom, slika se odvija u drugačijem

¹²² J. Despotović: *Ž. Turinski - Enigme beogradskog enformela*, Beograd, 2009, str. 10

obliku.¹²³ Akcenat se, usled jasnih zapažanja, pomera od materije prema obliku, od stanja slike prema njenom značenju. Pri tome najveću pažnju posvećujem samoj materiji, koja i jeste nosilac „drame”.

Način stvaranja ove slike odnosi se na metodologiju i tehniku formiranja njenog plastičkog prizora odnosno na sam čin slikarske akcije, koja podrazumeva ukazivanje na jedan pomalo literarni sloj slike, postignut upotrebom feltinga. Slika nudi očuvanje zadovoljstva pri samoj izradi, zatim ukazuje na koncept metodičkih korekcija i pročišćenja doživljaja, samo zahvaljujući kultu linije i niti. Materijalizovanjem emocije preko feltinga, umetnik može da posmatraču na isti način iskaže stanje svesti i uma, kao da je oblikovao figuraciju. Naime, ne radi se samo o tome da se prepoznaju više ili manje savršene crte, već da se kod publike stvori poverenje o svemu onome što budi asocijacije i znanje o istoriji i slikarstvu.¹²⁴



Rad br.2, felting, 2015.god.

¹²³ J. Despotović: navedeno delo, str. 11

¹²⁴ P. Frankastel: navedeno delo, str. 138

Pitanje načina obrade slike i sam felting otvaraju veliko polje razmatranja i preispitivanja, kako autora tako i publike. Ono što je moglo uticati na ovakav likovni postupak, podstaknuto je nastojanjem da se posmatrač oslobodi, kao i da se obuhvate svi stvaralački impulsi. Stoga sliku treba analizirati kao dramu kojom bi se skrenula pažnja na pojedine nekarakteristične elemente, kakva je sama pustovana vuna.

Takvom obradom slike trebalo bi da se neslikarskim elementima vrati izvornost, da se posmatraču ukaže na namenu i iskonski smisao koji felting nagoveštava. Zbog toga pustovana vuna izgleda potpuno novo i neviđeno, ali u stvari predstavlja povratak davnom izrazu. Osvrtati se na tradiciju, ali se ne pridržavati nje u potpunosti, načelo je pri izradi ovih slika. Predmet slike nije objektivni svet ili odnos čoveka i sveta, već sama akcija izrade feltinga. Slika na taj način teži da prikaže i neku estetsku slobodu u izražavanju, afirmišući spontanost.¹²⁵ Kao takva, slika prikazuje i nagonske, podsvesne impulse (mogli su se zapaziti i na prethodnoj slici), koji su proistekli kao vanumetničke kategorije i koji bi posmatraču ukazali na stari postupak korišćenja vune.

Ova slika nastoji da prikaže neuhvatljivo, treću i četvrtu dimenziju, kao i unutrašnje „sedimentacije“. Premda je nastala primenom do sada retko upotrebljivanih sredstava, slika polazi od stava da treba da podstakne, opiše i probudi nove i neobične emocije.¹²⁶

Napuštajući objektivni svet ili ga stilizujući, ovakav način i metoda slikanja trebalo bi da istaknu prvenstveni značaj samog materijala, neartikulisanih oblika, svetlosnih efekata ili podsvesnih sadržaja. Apstraktnom notom slika ističe akciju, impuls i srž gesta, a onom napomenutom likovnom znaku daje maksimalno značenje. Slika pokušava da iz materije izvuče besformnu dubinu vune i da ta vuna, tako obrađena, ukaže na nov prostor. Na taj način ovakav pristup slici nastoji da pronade najneobičniji ugao za viđenje likovnosti.

Svaka istinski nova umetnička tendencija ili orijentacija proširuje i sam pojam umetnosti, u kome bi se vršila obnova tradicionalnih i zapostavljenih vrednosti, u ovom slučaju jednog zaboravljenog materijala. Upotrebom pustovane vune i ovakvom obradom dobija se nov apstraktni koncept. Jedan od osnovnih ciljeva ovog pristupa jeste da se ukaže na suštinsku razliku u izrazu u odnosu na figurativno slikarstvo. Naime, apstrahovane

¹²⁵ D. Jeremić: navedeno delo, str. 183

¹²⁶ D. Jeremić: navedeno delo, str. 181

forme ove vrste mogu biti jedinstvene, jer sobom nose znakovne i tradicionalne aspekte koje vuna ima.

Rad br.3

Ako je vreme nekad tražilo vrtoglav uspon u nepoznato, sve raznovrsniju i posebniju formu, danas nalaže smireniji postupak, racionalniju orijentaciju u haosu nagomilanih novina.¹²⁷ Novo i neviđeno (u onom do apsurdna dovedenom stupnju) prestaje da biva prvi predmet težnje umetnika, krajnji cilj umetnosti. Ova slika nastaje sa ciljem postizanja inovacija, ne u didaktičkoj formi, već u eksperimentisanju. Ona je vrsta eksperimenta ne bi li probudila znatiželju posmatrača za razmatranje teksture tekstila i njegovih vizuelnih efekata.

Slika slavi moć tkanine i ne propagira neku radikalnu ideologiju, i to ne zato što tu ideologiju nije moguće postaviti, već iz jednostavnog razloga što tkanina, takva kakvu smo je u bližoj prošlosti upoznali, može biti umetnički objekat. Suština slike sastoji se u tome da se novom formom, formom koju je naše vreme priznalo kao svoje obličje, istinski reši, definiše tajnovita dubina koju istorija tkanine nosi. Osnovno načelo ove slike je, dakle, potreba da se poniranjem u njenu arhaičnu simboliku prepoznaju simboli prirode i iskonskog.

Da bih izbegla jedan umetnički rod, ne pribegavam formi nastaloj usled stalnog ponavljanja iste strukture, koja proizlazi najčešće iz sadržaja slikarevih misli. Princip nastajanja ove slike je zapravo preoblikovanje formalnih elemenata jedne vrste u drugu vrstu umetnosti formalne estetike. S obzirom na to da je bilo reči o zanatima i umetnosti i njihovoj tesnoj vezi, ova slika govori o uspostavljanju sinkretičnog odnosa umetnosti i tkanja kao zanata. Ona predstavlja i osvrt na nove umetničke tendencije.

Slika je jednim kosim potezom podeljena na dva dela. Desna strana platna je toplije nijansirana i ukazuje na napuštanje težnje implikovane u dosadašnjoj umetnosti, redukuje taj deo platna i odbacuje svaku filozofsku konotaciju. Druga strana platna je većim delom u

¹²⁷ Z. Pavlović: *Prostori oblika i boje*, Beograd, 1997, str. 44

hladnim tonovima, dok deo linije koja odvaja platno zadire u prostor desne strane. Na taj način apstrahovana forma slike odbacuje svaku težinu i celoj sceni daje izvesnu lakoću. Ova slika, redukovana i specifično osvetljena bez antropomorfnih elemenata, ne deluje nihilistički, već na rasterećen način pokušava da prodre u srž postojanja.

Osnovna težnja ove slike je i to da se u umetnosti otkrije jedan novi put i možda doda jedno iskustvo više, baratajući na ovaj način samom vunom. Delujući analitički, svaki pravac slike otkriva novu sintezu znanja i istorije, ali i deskripcije. Sažimajući više dimenzija, slika nastoji da obogati vizijama, koje nalikuju onima koje su pojedini umetnici, poput Anrija Mišoa, stvarali onda kada bi slikali infantilno.¹²⁸



Rad br.3, felting, 2015.god.

Ova slika bi trebalo da ukazuje na neki put u novo, a opet tradicionalno shvatanje umetnosti koja bi se vratila svojoj prvobitnoj funkciji. Rad stavlja akcenat na izraz lične akcije i emociju. Slika takođe nastoji da posmatraču ukaže na to da se umetnost u današnje

¹²⁸ D. Jeremić: navedeno delo, str. 183

vreme ne mora nužno svoditi na unapred date slikarske elemente, već da se nesvakidašnjim medijem, poput vune, isto tako može dotaći srž umetnosti i tradicije.

Od umetničkog dela nekada se zahtevalo da zadovolji sve strane ljudske duše. Leonardo i Alberti su i sami smatrali da figuralna kompozicija ili istorijsko slikarstvo predstavlja najznačajniju vrstu slikarske umetnosti. Međutim, početkom moderne struje umetnosti, od umetnika se ne iziskuje da daju što potpuniji odraz stvarnosti.¹²⁹ Tako i ovakav način oblikovanja slike ne teži da prati stvarnost niti da se služi praznim emocijama. Slika kao što je ova teži da vanslikarskom pojavom, kakav je felt, zainteresuje ili uzbudi eventualnu umetničku publiku.

Pošto ne ulazi u okvire uskih i strogo omeđenih umetničkih rodova i vrsta, ova slika, kao i ostale iz serije, dozvoljava posmatraču da zađe dublje u svoje tumačenje. Rad takođe ne izražava nameru da kod publike izazove šok ili zatečenost, dakle, suprotno od onoga za šta su se zalagali avangardni umetnici. Ranija iskustva i istoriju slika tretira kao veliki trezor iz koga, po svom nahodanju, uzima sve što bi odgovaralo novim tendencijama.

Slika poseduje stožer i izvorište svetlosti što meko pada na izbočine, sfumaturajući površinu koja je svim svojim vrednostima u naponu usaglašavanja sa centralnim delom. Kompoziciona postavka jarkog i smirenog asocira na muško-ženski odnos, koji je u pravom poretku svrsishodan i harmoničan. Takav poredak i tekstura ove slike otkrivaju poetski smisao iza koga stoji ljubav.

Nefigurativna forma koja je zastupljena na svakoj slici, pa i na ovoj, nastoji da pruži bogatiji prostor za razmišljanje i tumačenje. Felting, koji slici daje apstraktnu formu, izražava četvrtu dimenziju upravo zbog toga što ne podražava figuralne forme. Tako apstraktna slika ima cilj da postigne u izvesnoj meri i neki humanistički pristup i da se uvođenjem feltinga stvori sinteza umetničkog iskustva, nova klasična ali pročišćena umetnost. Takva umetnost bila bi humanistička, neopterećujuća, bogata i ne bi zavisila samo od sposobnosti umetnika da je stvori, već bi zavisila i od tumačenja posmatrača.

¹²⁹ D. Jeremić: navedeno delo, str. 187

Rad br.4

Odnos prema likovnosti je činilac unutrašnje koherencije slike. Na njoj se vidi odnos koji prerasta istraživački i postaje poduhvat ispitivanja bitnih karakteristika likovnih elemenata uopšte. Prisustvo karakterističnih boja i slojeva vune različite debljine prati dug potez, neprekinut tok linije koja ujedno objašnjava apstrahovanu formu i postaje plastični kvalitet.¹³⁰ Naglašena mistifikacija i neka vrsta ritualnog sadržaja slike udružene su sa snažnim deformišućim nagonom plastičnog oblika. Na taj način u slici se stvara atmosfera enigme i nostalgичnog prisećanja na klasične uzore i upotrebu vune.

Siže i kompoziciona organizacija slike sugerišu jedno osećanje sveta, ali se njeno udaljšavanje od stvarnosti može tumačiti ideološki.¹³¹ Čitava kompozicija aludira na delić kosmosa ili neke galaksije. Skretanjem od monumentalnih uzora, gustom i mrkom bojom eliminiše se predimenzioniran značaj, dok širok dekorativni zamah zauzima centralni deo slike.

Apstraktno formulisan sadržaj slike oblikuje se gustim nanosima vune svetlih boja, koji svetlucaju na šarolikoj podlozi. Vunene izbočine svojim asimetričnim rasporedom sugerišu potrebu smislenog i harmoničnog poretka stvari.

Analitička utemeljenost razumevanja ove slike, kao simboličkog prenosa ideja, formi i sadržaja feltinga, predstavlja način posmatranja slike. Poput vizuelnog događaja, slika se oslobađa u samoj sebi. Gledanjem se otvara mogućnost spoznaje srži pustovane vune, nasuprot mimetičko-reprezentacijskom modelu realnosti koji određuju logička pravila. Slika ima svoj smisao koji se ogleda u istoričnosti feltinga. Stoga istinski „govor slike” nije samo mističnost pojedinih apstrahovanih formi, koje se jedino ikonološki mogu razumeti. Simboličnost ali i alegorijska komponenta slike, kao i moguće retoričke figure tradicionalnog sistema pravila likovnog govora, pokazuju značaj istorije tekstila.

¹³⁰ J. Despotović: navedeno delo, str.12

¹³¹ Z. Pavlović: *Prostori oblika i boje*, Beograd, 1997, str. 49

Nakon jednog kreativnog procesa i njegovog okončanja, slika pokreće nov proces, s rizikom da se ta dva napora neutralizuju. Ukratko, na ovoj slici se uvode pojedine supstrukture, mnoštvo zapisa za kojima uvek možemo posegnuti u tradiciji materijala. Čitav splet ureza i krhkih nervatura proizvod su neke vrste podsvesnog stanja koncentracije.

Rad nema za cilj da radikalno proširi područje likovne umetnosti. Novim likovnim elementom slika zapravo produbljuje pitanje tumačenja jednog oblika lirske apstrakcije. Povratak ili zaokret slici kao polju delovanja tekstila, u ovom slučaju vune, budi i jednu vrstu novog pristupa likovnoj imanentnoj logici. U vezi sa eksperimentisanjem materijalima i inovativnim pristupima slici, Trifunović je tvrdio da bi slika trebalo da se bazira na likovno-metodološkom postupku. Vođena takvom tendencijom, ova slika, kao i ostale iz ove serije, determinisana je izborom materije i njena sloboda ničim nije ograničena.



Rad br.4, felting, 2015.god.

Na ovakvim slikama asocijativni potencijal je od velikog značaja, dok vuna dobija primat nad bojom. Trifunović podvlači deformaciju kao bitan element asocijativnih sekvenci na slikama. Deformacija materije i ubacivanje neslikarskih elemenata dovešće, preko slobodne forme, do eksperimenta „sa nefigurativnim apstraktnim slikarstvom”. Posmatrač bi mogao da uoči i umetnički proces izdvajanja iz celine odnosno apstrahovanja izvesnih likovnih elemenata. Felting na taj način samo upotpunjuje umetničke namere i potrebe, u ovom slučaju za neutilitarnom formom.

I dok se u centru kompozicije nalazi plastička drama, tok slike se odvija u okviru nekog šematizovanog oblika koji ima svoju funkciju – da bude neka vrsta kompozicionog određenja i fokusne koncentracije plastičkog zbivanja. Slika se može dovesti u analogiju s mitom o Arijadni. Zapravo, antička mitologija obiluje metaforama povezanim s pojmom niti. Arijadna Tezeju daje klupko konca da ga zaveže za početak lavirinta, dođe do Minotaura, ubije ga (mačem koji je takođe dobio od nje) i zatim, prateći konac, izađe iz lavirinta, odakle pre njega niko nije uspeo da nađe izlaz.

Ono na šta treba skrenuti pažnju jeste osvrt na psihološku stranu slike. Dakle, sama slika „mirmim haotičnim načinom” aludira na Arijadnin strah u iščekivanju Tezeja kao i na ishod njegove borbe s Minotaurom. Uzimajući u obzir neka tumačenja, strah predstavlja osećaj teskobe, neprijatnosti ili vrlo intenzivne uznemirenosti, doživljen pred nekom opasnošću ili čak pri samoj pomisli na nju. Dakle, vlakna koja su naglašena i njihov međusobni odnos ukrštaju se i posmatrača uvode u izvesnu tenziju.

Budući da je sredstvo pomoću kojeg se izlazi iz lavirinta, nit pritom simbolizuje putokaz i spas.

Ono što je ranije kao stvarni svet bilo povod za slikanje, danas je jedan od mogućih elemenata u sklopu celokupnog sadržaja i procesa umetničkog sazrevanja i stvaranja. Parcijalni, naizgled sporedni delovi objektivnog sveta svakako nisu isključeni iz subjektivnih svetova umetnika. Upravo ti delovi sačinjavaju suštinu ovakvih slika i ovakvog načina i pristupa umetnosti. Poput geometrijske apstrakcije, i ova slika, na primer, prividno ne sadrži nikakvu evokaciju realnosti, ali je realnost sadržana u njoj i na njoj se gradi ili, bolje rečeno, na osnovama od kojih i sama polazi. Ako u savremenom slikarstvu

ne može biti reči o objektu, onda se u svakom slučaju na ovoj slici može govoriti o odnosu prema objektu, to jest o odnosu prema vuni.

Rad br.5

Na ovoj kompoziciji jasno se nagoveštava težnja ka obliku koji će imati autonomnu vrednost. Ovakva slika podrazumeva pretvaranje nekadašnjeg kompozicionog žarišta, nekadašnjeg plastičnog i misaonog jezgra slike, koje je po sebi bilo neutralnog karaktera. Ovde se pustovana vuna može najbolje sagledati, svaka sekvenca, dok njena specifična tekstura postepeno dobija takvu važnost da postaje prevashodno dejstvujući činilac.¹³² Tako stvoren autentičan oblik teksture na platnu, uvodi posmatrača u jedan mikroskopski prodor u osnovu materije, to jest tkanine. Slika daje autentičan oblik, onaj koji je otkriven u prostoru apstraktnog likovnog dela. Kompozicija dozvoljava proboj vizuelne barijere, koju obično projektuju apstraktne slike.¹³³

Slika sadrži velike površine sivih i zagasitih tonova, ispod kojih se nazire bela osnova. Širok potez stvara prijatne teksture pojedinačnih formi, koje razlikuju finu pustovanu vunu od običnog industrijskog pletiva, i slika odaje utisak ritmičkog ponavljanja elemenata.¹³⁴ Ono što ovu sliku razlikuje od realističkog ili naturalističkog pristupa jeste dostizanje četvrte dimenzije i njenog nultog stepena, one sfere koja se ne može dalje redukovati. Dakle, za razliku od naturalizma ili realizma, gde je vrhunac slikanja ispuniti ustaljen i očigledan kalup, pristup apstraktnog rukovanja slikarskim materijalom i vunom potpuno je drugačiji. Naime, apstrahovati na jedan način, znači teorijom automatskog slikanja insistirati na što autentičnijim podsvesnim asocijacijama.¹³⁵

¹³² Z. Pavlović: navedeno delo, str. 57-60

¹³³ L. Trifunović: navedeno delo, str. 80

¹³⁴ L. Trifunović: navedeno delo, str. 82

¹³⁵ D. Jeremic, Doba antiumetnosti, Beograd 1970, 119. str.

Ukoliko se posmatrač zagleda, može uočiti ilustrovani momenat odvajanja i prelazak ka asocijativnoj apstrakciji, bez ekspanzije boja. Ova vrsta apstrahovanog pejzaža naznačena je lakim potezom nanošenja boje i vune. Ovaj takozvani pejzaž svojom tamnom nijansom pokriva rađanje novog odnosa prema tkanini, koje će ubuduće biti u stožeru skoro svake slike i koji čini osnovu njenog sadržaja.



Rad br.5, felting, 2015.god.

Na ovoj predstavi u prvi plan izbija i tzv. rukopis duha, onog šta je vuna i njenih oblika korišćenja i značenja. To razmatranje apsolutističke komponente feltinga na slikama nagoni na stvaranje ne nekog ličnog dela, već jednog nadličnog odraza svesti.¹³⁶ Drugim rečima, upravo vuna kao medij sama po sebi na ovoj, ali i na ostalim slikama, poziva na razmatranje jednog nesvakidašnjeg pristupa likovnoj umetnosti. Dakle, stvarati po zakonima koji važe za umetnost, bez obzira na likovni pristup i materijal kojim se služi.

¹³⁶ D. Jeremic, navedeno delo, str.120

Zatim, bez obzira na različite psihološke aspekte likovnog pristupa i društvene promene, analiza i razmatranje felta predstavljaju sredstvo i način za pristupanje novoj estetici i tumačenju materije.

Na slici se otvara ključno pitanje umetnosti feltinga i na izvestan način potvrđuju likovna načela ovog koncepta. Slika ukazuje i na drugačiju strukturu dela kroz istraživanje kompozicije, fotografije i boje. Na taj način sadrži izvesnu dozu lirske apstrakcije. U tom pogledu možda jedino geometrijska apstrakcija ima samostalnu poziciju, možda se jedino o njoj može govoriti kao o čistoj apstrakciji. Možda, jer su čak i iskustva ovog shvatanja likovnosti vrlo često upotrebljavana u stvaranju dela takozvane nove figuracije. Većina novih figurativaca upotrebljava čiste, geometrijske površine da bi konstituisala prostor u kom treba da se odigraju scene sa figurama, one i onakve scene kojima ikonografski i čak literarni sloj nije povod nego cilj. Kada se pojavila formula konceptualne umetnosti, ovo amalgamiranje konkretnog i apstraktnog dobilo je svoj pravi smisao.

Onda kada se pristupi apstrahovanju, mora se imati na umu da se ne opravdava neki vizuelni alibi niti dočarava realnost. Naprotiv, bez beskonačnog doterivanja i glađenja dela, apstraktne slike nekada mnogo više i dublje zalaze i u estetiku i u srž likovnosti. Kroz vlakno i ovakav način obrade, ako se pristupi na pravi način, može se najjasnije izraziti intencija i najlakše razbiti ustaljen okvir likovnih konvencija. Vuna i pustovanje, kroz ovu zagasitu paletu i kroz ovakav raspored sekvenci boja na slici, ne teže bilo kakvom naturalizmu, već dublje istražuju mit o lepom, kao bitnoj vrednosti likovnog stvaranja.¹³⁷

Na kraju treba pomenuti još jednu pojavu. Naime, posle agresivnosti transavangarde s kraja osme i početka devete decenije dvadesetog veka i proklamovanja ere postmodernizma, naša sredina i likovna kritika konačno su pristale na pluralizam likovnog izraza, koji je uvek postojao ali ga je rigidna kritika odbacivala.

¹³⁷ D. Jeremić: navedeno delo, str. 122

Rad br.6

Prema rečima fizičara Lija Smolina, „kosmos je parče tkanine sastavljeno od mreže bezbrojnih niti, kao što je platno napravljeno od utkanog konca”.¹³⁸ Razmatrajući ovu zanimljivu paralelu, slika pokreće pitanje klasičnog ideala umetnosti kao i same vune i njenog delovanja. Upravo tumačenjem pitanja, ali i hipoteze, o vlaknima i umetničkim idealima, u teoriji umetnosti ostao je niz prevaziđenih stavova. Jedan od tih recidiva je uverenje da između pojmova lepog, zaokrugljenog, dovršenog, savršenog, harmoničnog nema nikakve razlike. Naime, to su sve sinonimi pozitivne estetske vrednosti.

Ovakvim načinom rada pokušaću da postavim pitanje da li su dovršenost i harmonija stvarno suština i cilj umetničkog stvaranja i estetskog doživljaja.¹³⁹ Pod uticajem zahteva tehnike naglašava se korekcija bojenja i modelovanja vune. Korišćenjem stapanja i harmonizovanjem likovnih pravila, slika postiže fuziju između boje, vune, linije i fotografije. Likovni izraz u pojedinim partijama na ovoj slici aludira na tok misli i srž koncentrisanu na delovanje vune na platnu. Nanosi različitih boja i njihovo kombinovanje na ovom radu ukazuju na izvesno stilizovanje stečenog znanja i samog cilja. Slika teži harmoniji geometrijskih proporcija, kao i dostizanju likovne višeslojnosti. Nekoliko izrazito jarkih nijansi na sivoj podlozi odražava nemir likovnog izraza. Vuna u ovakvoj kombinaciji pokušava da kod posmatrača podrži iluziju o načinu obrade.

Slika odaje utisak organske necelovitosti, međutim, kako celovitost svakako nije neophodan uslov estetskog doživljaja, posmatrač bi ovu sliku mogao tumačiti kao pristupačnu istinu i prikaz značaja pustovane vune. Snažna sadržajna povezanost boje i vune, i njihova formalna sličnost pri bojenju vune, na ovoj slici se razvijaju u dva paralelna toka.¹⁴⁰ U jednom toku vrlo jasno se oformljuje sadržajno jezgro koje je nedvosmisleno (vuna kao nov likovni element), a u drugom se slika razvija u poznatim likovnim okvirima.

¹³⁸ B. Gordon: navedeno delo, str. 20

¹³⁹ J. Despotović: *Tumačenje enformela*, Branko Protić, Beograd, 2008, str. 442-443

¹⁴⁰ D. Jeremić: navedeno delo, str. 33

Ovakva slika u potpunosti je svedena na čiste odnose plastičkih elemenata, koji korespondiraju međusobno tragajući za svojom egzistencijalnom suštinom.¹⁴¹



Rad br.6, felting i akrilik, 2015.god.

Ona navodi i na jedno od rešenja kako se može očuvati vera u jučerašnju i današnju svrsishodnost slike. Dakle, bez napetosti, bez utilitarnih komponenti, ali i bilo kakvih drugih pretenzija, ne nužno dovršena, slika treba da deluje na posmatrača i navodi na razmatranje, da ne opterećuje, ali da se urezuje u sećanje. Uključivanjem proširene analogije između čitanja i gledanja slike, na njoj nastaje izvesna poetska konvencija, koja odgovara zahtevima tradicije i plementim karakteristikama vune.

Za sliku se ne može reći da, pored velike teme samog čina pustovanja, aludira i na izvesnu gracioznost slikarskih vrednosti i način obrade vune i platna, pri čemu felting može poslužiti za dosezanje one prikrivene, umetničke i duhovne sinteze. Mada ne pledira direktno na estetsku komponentu, slika treba da budi određena osećanja, koja opet mogu da navedu na razmišljanje o tome kakav se svet to prikazuje i koliko je jaka veza platna i

¹⁴¹ D. Jeremić: navedeno delo, str. 35

vunenih vlakana. Treba imati u vidu da je ta čista estetska komponenta na slici izbegnuta, ali zato što suvoparna, definisana lepota sama po sebi upozorava na prolaznost. Nasuprot tome, vuna i felting, koji imaju sirovu tradiciju, na platno su preneti u obrađenom obliku, ali naglašavaju upravo svevremenost i simboliku koju vuna nosi.

Središte slike razara tmurnu podlogu, što se u prenesenom značenju može protumačiti kao nagoveštaj da se mora zadirati u srž ne bi li se shvatila suština prikazanog. Dakle, vuna identifikuje tri različita odgovora na sliku, čiju je bit predstavljalo ponovno posmatranje dela i nakon toga ponovno iščitavanje istorije vune i tekstila. Iz svih tih razloga potrebno je prepustiti se slici i bez opterećenja uočiti svaku njenu komponentu.

Kao bit slike nameće se činjenica da je upravo pomenuta estetska komponenta imala mnogo manji značaj u konstruisanju slike i u toku rada. Dakle, na osnovu toga može se zaključiti da je estetizam u odnosu na umetnost efemerniji i zato je ta komponenta sa ove slike izostavljena. Posmatrač može samo da se seća tzv. izvora lepote, ali će suštinski reagovati na izvor, u ovom slučaju, felting i njegovu tradiciju.

Rad br.7

Ova slika ukazuje na ciklično kretanje obnove od tradicionalne komponente vune, njene obrade i samog feltinga – pun krug do obnove nepredmetne ili znakovno-simboličke tradicije u umetnosti.¹⁴² Na ovom platnu slikarska materija sama od sebe ukazuje na pasivnu borbu tokom obrade vune na slici. Ta borba, sučeljavanje platna, vune i boje, predstavlja esencijalni prostor istraživanja ovog slikarskog medija.

U okviru vrlo rudimentovanog predela, na slici će početi da se pojavljuje nagomilana raznobojna vuna kao jezgro dela. Postepeno, ona će dobijati sve definitivnija značenja. Takvo pozicioniranje i obraćanje slici inkorporiralo se u postavku kojoj težim.

¹⁴² J. Despotović: *Tumačenje enformela*, Branko Protić, Beograd, 2008, str. 443-444

Taj poredak drugačijeg ophođenja prema slici i vuni je dramatičan i nagoveštava „neku moguću i blisku mističnost”.¹⁴³

Ovaj složen sadržaj dekonkretizovao se na slikama i ostao bez čitljivih obeležja. U slici se ovaploćuje ideja o fantazmagoričnom svetu enigme. Sama priroda nove inspiracije imperativno zahteva drugačiji medijum, što dodatno opravdava upotrebu tekstila. Slika bi mogla da se tumači i kao simbol slobode odnosno estetičkog principa oslobođenog gorepomenutih klasičnih ograničenja. Kao takva, slika afirmiše spontanost oslanjajući se na iskonske, podsvesne impulse i nudi „što neposredniji dodir sa mističnim”.¹⁴⁴



Rad br.7, felting. 2015.god.

¹⁴³ D. Jeremić: navedeno delo, str. 67-68

¹⁴⁴ D. Jeremić: navedeno delo, str. 69

Drastičnost boje, kao i mehanizovanost toka hromatske linije, duhovnu statičnost i depersonalizovanost, određuje samo delovanje vune na platnu. Figurativno rečeno, sama slika je sazdana po drugačijim likovnim principima, što čini kompaktnu celinu.

Napomenuti podsvesni impulsi slici daju ključni normativ, onaj koji potpomaže da bude konciznija i sintetičnija. Ovako redukovana, slika otvara prozor u novi svet bojene vune i njene obrade. Na taj način učinjen je korak u osvetljavanju materije kakva je vuna, koja se na likovnoj sceni nalazila u senci. Svetle partije i ovako koncipirana slika sadrže snagu i sugestivnost onoga što ona prikazuje i šta predstavlja. Sa izvesnim skladom i milozvučnošću, platno koje sadrži ovakvu predstavu uvodi posmatrača u jednu generičku sliku likovnosti. Ovako obojena polja sadrže samosvojnu prezentaciju i konstruisan tajanstveni međuprostor.

Poznato je da je Benedetto Croce u svojoj „Estetici“ tvrdio kako je bolje da onaj ko nema ničeg svog da pokaže ili izrazi, pokuša da svoju unutrašnju prazninu prikrije kišom reči, zvučnim, polifonim stihovima ili pak bojama koje zasene oči. Isto tako je tvrdio da taj neko, isprazan, može na svoje platno gomilati tonu teških boja i masa, ali da sva ta zbrka ne bi značila ništa.¹⁴⁵ Iz tog razloga vuna i felting, samim svojim sopstvom i istorijom, ne iziskuju doterivanje i preterivanje, već samo naglašavanje i fokus.

Jedinstvo boja i obojenih polja na slici je složeno, ali ne izgleda tako. Ta složenost ovakve kompozicije dolazi prvenstveno od snage i višeslojnosti doživljaja, a ne od kanona i umetničkog poretka i međusobne usklađenosti. Zato analiza ovakve slike znači, pre svega, analizu same vizije vune i njene umetničke komponente, kao i njenog mehanizma izražavanja. Izraziti se tako da posmatrač ne bude razapet između dogme, tradicije ili filozofije; izraziti se kroz iskonsko, kroz doslednu i fundamentalnu kategoriju kojoj pripada. Slika bojom, teksturom i koncipiranošću može aludirati i na iskonsko poput umetnina iz klasičnog perioda i njegovog specifičnog umetničkog izraza.

Zadubljivanje u specifična polja slike i razmatranje njihove teksture dovelo bi posmatrača do izvesne mere potpunog saživljavanja s predelom koji posmatra. Upravo taj izraz na ovoj slici svodi se na vunu kao materiju iz prirode, kojoj je drugačije pristupljeno i

¹⁴⁵ D. Jeremić: navedeno delo, str. 126

koja je dobila slikarsku komponentu. Dakle, slika iziskuje da se posmatrač zagleda i pronade arhaičan prostor, upleten u teksturu materijala.

Vuna na ovoj, ali i na ostalim slikama postaje predmet specifičnog komponovanja i poseduje neposrednost i dubinu. Ubacivanjem vune u slikarske komponente, homogena putanja tradicionalnog slikarskog postupka postaje obojena jednim novim, a opet starim pristupom.

Rad br.8

Slika je početak sintetičke koncepcije tekstilno-slikarskih reljefa. Dopuštam materijalu da izađe iz prostora slike i govori sopstvenim autentičnim jezikom. Vuna na taj način nesmetano obuhvata prostor, a ne obrnuto. Ovde je vuna, kao materijal, potpuno živa i može se sagledati njen pun izraz. Da bi se postiglo delovanje čistog materijala, on se mora upotrebljavati u svojim najkarakterističnijim stanjima.¹⁴⁶ Iz tog razloga odstranila sam faktore koji bi percepciju posmatrača mogli uvesti u zonu izvan plastičkog sadržaja. Na ovoj slici postupak građenja forme ne zasniva se samo na tradicionalnim tehnikama oblikovanja jedne jedinstvene kompaktne mase, već i na spajanju odvojenih jedinica, fragmenata.¹⁴⁷ Tako bih dobila nedovršenu celinu koja, za razliku od prethodnih slika, deluje kompaktnije. U ovom slučaju dominiraju boje poput bakarne i teget, od smeđih mrkih tonova do rumenog toplog mesa, koje na vuni zadobijaju neku vrstu potmulog tona.

Slika nudi prikaz pojedinih suprotnosti u modernim shvatanjima slikarstva - kao interpretacije sveta i kao stvaranja novog sveta. U tumačenju prvog sloja slike radi se o odnosu tradicionalnog i materijalnog, na koje asocira poreklo medija. Pri razmatranju drugog sloja slika odiše izvesnom simbolikom i navodi na razmišljanje o načinu rada.

¹⁴⁶ S. Mijušković: *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Beograd, 1998, str. 41

¹⁴⁷ D. Jeremić: navedeno delo, str. 57

Dakle, slika poseduje centripetalnu silu, koja navodi na kontemplaciju, ali bez opterećenja i tumačenja određenih kanona.

Idući pak dalje, likovna komponenta medija kojom su radovi rešeni ne prikazuje stvarnost sa naturalističkom minucioznošću, o čemu je već bilo reči. Felting svojom istorijom i primenom na ovakav način kod publike postiže određen efekat, spajanjem ili samo približavanjem različitih domena stvarnosti. Možda na drugačiji način i nesvakidašnjim pristupom, ova slika naročito ukazuje na dvostruke korene moderne umetnosti i modernog pristupa platnu. Dakle, taj prvi pristup slici zasniva se na istorijskim osnovama, tradicionalnoj kulturi i poznatim idejama i oblicima (kao što je to slučaj s vunom), dok drugi pristup nastaje izvučen iz neposrednih životnih činjenica, arhaičnim načinom mišljenja i iskonskim pitanjima postojanja.



Rad br.8, felting, 2015.god.

Promatranjem i prodornijim zapažanjem, na pojedinim sekvencama slike mogu se opaziti sve osnovne karakteristike feltinga i pustovane vune. Stoga ovakav likovni pristup publici približava moderno slikarstvo kao neprestano traženje novog umetničkog izraza, što

je zbog brzine promena postalo vidljivije nego ranije.¹⁴⁸ Potpuno oslobođenu, bez opterećenja akademizma, sliku vodi njena sopstvena disperzija u nekoliko različitih pravaca, i to svaki bez eksplicitnih estetskih principa.

Kao što se i na ovom radu može uočiti, modernoj umetnosti ovakvog načina obrade i ovakvog pristupa, svakako prethodi romantička, naturalistička i realistička epoha. Međutim, ako se zadubimo i pogledamo u prošlost, pronaći ćemo sličnost ovog pristupa pustovane vune i primitivne umetnosti. Dakle, na slici se ono najbitnije može iščitati, a to je vraćanje umetnosti njenoj izvornosti, prvobitnoj nameni i magijskom cilju.

Kao poslednjoj u nizu analiziranih dela, o ovoj slici se može izvući i kratak zaključak novog-starog umetničkog pristupa. Naime, moderna umetnost nije sasvim oslobođena tradicije, čak ni kada se najodlučnije buni protiv nje. Ta pobuna je često rezultat zasićenosti i umora od samo jedne tradicije, a njena težnja da pođe od novih početaka u stvari znači zamenu te tradicije nekom drugom, čak i mnogo starijom,¹⁴⁹ kao što je u ovom slučaju felting.

Instalacije

Kao što je i napomenuto u radu, umetnost jedne epohe obično kasnije osvetljava drugu, prethodno zanemarenu. Dakle, moderna umetnost, stalno eksperimentiše, traži novo i otkriva nepoznato, dok istovremeno sadrži i izvesnu meru određenih normativa. Ta ista moderna umetnost sadrži i umeće istovremenih suprotnosti i ekscesa. Broj antiteza i brzina njihovog smenjivanja u njoj mnogostruko su se povećali u odnosu na umetnost ranijih vremena, tako da su one postale simultane. Međutim, ono što izaziva radoznalost i poziva

¹⁴⁸ D. Jeremić: navedeno delo, str. 172

¹⁴⁹ D. Jeremić: navedeno delo, str. 177

na istraživanje jeste upravo strana moderne koja teži vraćanju na mitološko i na tradiciju. Iz tih razloga instalacije su produkt tih struja i način da se dve dimenzije dosadašnjeg rada spoje i ukažu na širinu likovnih mogućnosti ovog materijala.

Instalacije su samom svojom konstrukcijom, oblikom, u realnom prostoru. Na taj način ukazuju da predmet moderne umetnosti nije samo subjektivni ili neki imaginarni svet, već u svoj prostor sada uvode i samog posmatrača, koji postaje deo tog likovnog terena. U ovom obliku, umetnički izraz teži da posmatraču jasno saopšti ono što jeste i ono što zastupa. Instalacije nude potpuno samoindikativan način upoznavanja publike s porukama koje nose. Kao takve, instalacije nisu okrenute samo dubinama ljudske svesti i podsvesti, već su otvorene za svaki pristup, premda nemaju striktno utemeljenu ideologiju. Kao i slike, instalacije ne insistiraju na estetici, već teže slobodnom pristupu i ukazivanju na vunu i njena svojstva, oslobađaju se klasičnih ograničenja i afirmišu spontanost.

Poput slika, i ove instalacije propagiraju i ističu nagonske i podsvesne impulse, koji bi publici predstavili takvu umetnost koja ne nastaje od težnje ka savršenstvu. Bez insistiranja na estetskom i savršenom obliku izražavanja, instalacije pokušavaju da dovedu čoveka u što je moguće neposredniji dodir sa stvarnošću. Ovakvim pristupom aludira se i na jednu novu analizu dela, na to da se subjektivni svet umetnika može izostaviti i da se dela mogu slobodno tumačiti; stilizovati upravo taj umetnički svet i svesti ga na jasno izražene, razučene komponente. Na taj način umetnost bi se polako svela, ali s druge strane, kao takva, ne bi bila osiromašena, već bi se analizom elemenata stvarnosti i svojih vlastitih elemenata nadogradila u celini.¹⁵⁰

Pokušavajući da stvorim sintezu svog mikrosveta, odlučujem se da ovim instalacijama, svom radu, dam dubinsku dimenziju. Stvarajući slike, pronalazim samo delove opusa kojem težim, tako da se odlučujem za ove instalacije da bih sačinila sveobuhvatnu celinu - tim pre što materijal, budući da ima sve karakteristike tkanine, po svojoj prirodi teži da izađe iz slike u prostor.

Pri tome kombinacija čelične konstrukcije i žice sa paperjasto lakom vunom daje kontrast između geometrijskog i mekanog, stabilnog i paperjastog, ne-boje i boje, muškog i ženskog. U tom kontekstu ovaj spoj evocira jukstapozicionirane kolaže Miriam Shapiro,

¹⁵⁰ D. Jeremić: navedeno delo, str. 182

koja u kompoziciji svoje slike „Connection” dijalogom geometrijskog i mekanog postiže jedinstvo muškog i ženskog principa. Ova dva materijala, gvožđe i vuna, upravo zbog svojih suprotnosti potenciraju svoja suprotstavljena likovna svojstva i uzajamno se naglašavaju.

Propagiranjem konstruktivističkog načela „umetnika konstruktora” ili „umetnika inženjera”, želela bih da sa konceptualnom umetnošću spojim upravo ono o čemu je bilo reči, pre svega, zanat. Ove instalacije predstavljaju neku vrstu kompromisa feltinga i konstrukcije, što zapravo ne treba da bude utvrđena forma, već „stvaralačka supstanca”.¹⁵¹

Pošto se glavnim komponentama industrijskog procesa smatraju „sirov materijal”, „metod obrade” i „svrha proizvoda”, umetnik-konstruktor mora da ovlada sirovim materijalom (u ovom slučaju vunom) i potčini ga svojoj oblikovnoj volji. Tatlinovska koncepcija kulture materijala nužno se dovodi u relaciju s kolažnim kubizmom, posebno Pikasovim reljefima i konstrukcijama od kartona.¹⁵² Tehnika i metodika kolaža otvorile su na nov način i problem materijala i ulogu materijalnih elemenata u konstituciji umetničkog dela.¹⁵³

Interpolacija realnih predmeta ili materijala iz života na površinu slikarskog platna, bila je dalja redukcija iluzionističkog predstavljanja i približavanje kubističke slike statusu slike-predmeta nasuprot slici-predstavi.¹⁵⁴ Ovi fragmenti nisu uvek korišćeni u tradicionalnoj predstavljačkoj funkciji. Stajali su sami za sebe obavljajući funkciju samoreprezentacije.

¹⁵¹S. Mijuskovic navedeno delo, str. 34

¹⁵² S. Mijušković: navedeno delo, str. 23

¹⁵³ L. Trifunović: navedeno delo, str. 77

¹⁵⁴ S. Mijušković: navedeno delo, str. 37

Prva instalacija

Pored kontrole čula vida, instalacijama bih pustovanu vunu stavila i pod kontrolu dodira. Element kao što je vuna, njena tekstura, boja, faktura, predstavlja nov, izvorni, realni, neestetki materijal, sa autentičnom strukturom.¹⁵⁵ Haljina koja čini instalaciju zapravo je delo koje više nije iluzija spoljašnje realnosti niti simbol unutrašnje psihe. Instalacija je nastala u procesu kombinovanja pustovane vune i čelične konstrukcije, ali ne samo pukim slikanjem i kombinovanjem likovnih materijala niti njihovim oblikovanjem u likovni jezik. Cela forma instalacije nije polazna tačka, već rezultat konkretnog, realnog procesa.¹⁵⁶

Iako prekrivena mekom teksturom vune, instalacija je postavljena stabilno i čvrsto. Ova statičnost evocira legendu o Penelopi koja godinama čeka Odiseja da se vrati iz rata. Pod pritiskom brojnih prosaca ona obećava da će se udati čim dovrši tkanje. Da bi odložila neželjenu udaju, u nadi da će se Odisej vratiti, ona svake noći opara tkanje koje je istkala u toku dana. Dakle, statičnost se ne odnosi samo na prostor već i na vreme, koje je metaforički zaustavljeno pomoću niti.

Odbacujući boju kao primarni element, određujem sveopšti ton instalacije odnosno stavljam instalaciju u prostor, koji je neminovni deo nje same i na taj način njena realnost. Uvodim pustovanu vunu kao nov strukturalni element, koji govori svojim jedinstvenim jezikom.

Postavljam vunu da bude nadmoćna u odnosu na boju, ističući je u prvi plan kao element bez kojeg je nemoguće konstruisati i stvarati. Na instalaciji ne napuštam u potpunosti celokupnu estetiku boje, ali se vidi njena izvesna inferiornost.¹⁵⁷ Na taj način instalacija se odnosi na nešto što zahteva realni prostor i realne materijale. Sama instalacija je sistem pomoću kojeg se jedan predmet (haljina u ovom slučaju) stvara zahvaljujući odgovarajućoj upotrebi materijala.

¹⁵⁵ L. Trifunović: navedeno delo, str. 91

¹⁵⁶ S. Mijušković: navedeno delo, str. 46

¹⁵⁷ D. Jeremić: navedeno delo, str. 75



Penelopa, felting i žica, 2015.god

Iz monolitnog komada vune iskombinovan je veći broj delova, koji su potom povezani u jedinstvenu trodimenzionalnu konstrukciju, uklapanjem i prišivanjem jednog na drugi. Instalacija u stvari demonstrira univerzalnost principa da se od jednakih formi mogu izgraditi sve vrste konstrukcija.¹⁵⁸

Enigmatičnim pristupom istoriji vune instalacija zadobija poseban prizvuk. Proširivanjem morfološkog polja feltinga na radovima je prikazana pastuozna struktura, koja dominira plastičkim stanjem instalacije, sve do potpunog, kasnijeg eliminisanja guste

¹⁵⁸ S. Mijušković: navedeno delo, str. 51

materije i njene zamene mekoćom i paučinastom strukturom. Na taj način kod posmatrača izaziva drugačije shvatanje proširenog semantičkog polja prakse konstruisanja.

Ova instalacija, kao i slika, ukoliko ima reprezentativan karakter, utoliko predstavlja još nešto osim sebe same. Ona zapravo sadrži estetiku prostora. U ovom slučaju instalacija asocira na pobedu tkanine nad konstrukcijom; sama vuna dominira i deo je prostora u kome je izložena. Vuna na instalaciji usmerava posmatrača u dva pravca: u pravcu redukcije stvarnosti, ali i u pravcu svođenja umetnosti na svoj čisti oblik ili suštinu. Obnoviti arhetipove, ali isto tako poći novom orijentacijom, u smislu novog tretiranja vune. Ovakva instalacija ne podržava nikakvu mistifikaciju i izražava se više klasičnim nego modernim izrazom, koji kao takav produbljuje posmatračev senzibilitet i izaziva saosećanje i uživanje u posmatranom umetničkom delu.

Iskrojena na specifičan način, ovakva vunena tkanina na metalnoj konstrukciji nudi posmatraču uvid u intenciju i način obrade ovakve sirovine, aludirajući na iskonsku formu. Tako dizajnirana i uklopljena, tkanina ne ulazi u okvire uskih i strogo omeđenih umetničkih rodova i vrsta. Oslobođena stega, samo sa svojom sopstvenom tradicijom, pustovana vuna ima za cilj evociranje i revaluaciju iskonskog i prvobitnog. Kombinacijom boja i debljine tkanine, kao i same konstrukcije na kojoj vuna stoji, instalacija vizuelnim konceptom i konstrukcijskim izazovima ukazuje na vezu zanata i umetnosti, koju propagira Bauhaus. Dakle, ova instalacija aludira i na sinkretičan odnos s drugim ljudskim delatnostima, kao što je moda ili pak projektovanje oblika.

Druga instalacija

Istakla bih skulpturu Nike sa Samotrake kao jednu od vodećih inspiracija u toku stvaranja ove instalacije. Njen položaj je takav da podseća na figuru s pramca broda, upravo kao i sama Nike. Pokret volumena na draperiji usmeren je u različitim naborima. Najintenzivniji doživljaj instalacije postiže se iz profila, jer se vuneni nabori mogu sagledati u punom zamahu. Torzo instalacije se ne savija, tako da je dinamičnost kompozicije pojačana gracioznošću stava. Masivni nabori imaju za cilj da naglase pokret i

ukažu na dinamičnu površinu vune. Oni vijugaju preko cele instalacije, počinju od neznatnih nabora označenih isprekidanim linijama, sve do visokih izbočina oko vrata, koja imaju vlastitu površinu, ponovo mnogostruko nabranu. Dinamizam, pokret i akcija dočaravaju se materijom koja izlazi u prostor.



Nike, felting i žica, 2015.god.

Takav nastup sirovog materijala dovodi do snažnih sukoba svetlosti i senke, koji izražavaju dramatičan susret volumena i prostora. Ovaj sukob je u kontrastu sa iluzijom prozirnosti tkanine u predelu vrata. Obradom površine insistiram na svojstvima onoga što želim da prikazem, a to je mekoća vunene materije, koja je mestimično puna, mestimično lepršava, potpuno negirajući tvrdoću materijala i statičnost instalacije, na taj način dajući joj živost.

Kompoziciju bitno sačinjavaju dva sloja. Veze među slojevima su dubinske i površinske, kao u slučaju dva debela sloja vunene materije nanetih jedan na drugi. Cilj ovakve organizacije vunениh elemenata jeste da se postigne iluzija pokreta, koji će u određenom trenutku usaglasiti sva ta kontroverzna gibanja masa i postići stabilnost i

ravnotežu sredine u kojoj je smeštena. Ova instalacija, inspirisana Nikom, na jednostavan način uspeva da sintetizuje oba različita načela antike i konstruktivizma. Ovako definisana, ona zadržava onu nužnu dimenziju antičke prepoznatljivosti sadržaja, ali opet avangardnu necelovitost. Instalacija je određena širokim okovratnikom, koji nagoveštava ramena.

Kompozicioni metod kojim je instalacija rađena specifičnog je karaktera. Prazan prostor konstrukcije, koji je obložen tkaninom, ima izgled mase koja lebdi. Pustovana vuna je i ovde urađena u tradicijskom maniru, s mirnim odnosom prostora i tkanine. Ravnoteža svih činilaca instalacije oblikovana je bojama. Raspon boja kreće se od zelene i plave do oker, s namernim mestimičnim akcentuacijama pomoću nekog disonantnog i oporog zvuka. Instalacije, ali i pokoja slika, tamnije su i hladnije po obojenosti. Boje se pretaču jedna u drugu, kao da su gledane sa velike visine. Nežnost i prodornost stvaraju utisak prizora viđenog pod mesečinom.

Ovakvo vraćanje na helenističku tradiciju, zajedno s nasleđem koje vuna nosi, ali u kombinaciji s modernom obradom, jeste pokušaj inovativnog spoja klasičnog i folklornog. Ukomponovana na ovakav način, aludirajući na jednu od najvećih helenističkih skulptura, publici predstavlja apstrahovanu formu grčkih božanstava, njihovu materijalnu odeću i pokret. Ovakva verzija Nike sa Samotrake zastupa formu apstraktne antičke skulpture, uzdižući je na specifičan način do neke vrste konceptualnog božanstva, i to bez podražavanja formi koje imaju ljudsko obličje.

Ovim instalacijama možda će se otvoriti mogućnost nove sinteze više rodova umetnosti i stvoriti nova klasična umetnost. Tada bi apstraktna umetnost dobila izvestan humanistički smisao, zauzimajući realan prostor, sugerišući svojim formama i bojama neki drugačiji osećaj realnosti.

Zaključak

Prava umetnost je zapravo sukob sa sredinom i društvom, obnova istorije ili negiranje iste. Svaki umetnik nosi u sebi izvesne specifične karakteristike, koje mogu biti rezultat porekla, načina života, a ogledaju se u njegovom delu zajedno sa opštim odlikama koje je umetnik stekao.¹⁵⁹ Cilj ove disertacije takođe je i razmatranje problema narodnosti u umetnosti. Sama ta narodnost, ono što je kolektivno nesvesno, omogućava najdublji pogled u ljudsku psihu.

Od drevnog čoveka koji se pokriva ovim materijalom i štiti od hladnoće, preko azijskih nomada koji od njega prave kuće i kućna božanstva, pa do feminističkih umetnica koje su ga redefinisale i reafirmisale, ovaj medij je prešao dug put.

Ta mikromreža niti beleži pamćenje vekova, civilizacija, bezbrojnih ženskih ruku koje su u nju utiskivale svoje nade, emocije, radosti i tuge. Upravo ta povezanost sa arhetipskim i kolektivnim pamćenjem, s jedne strane, i savremenom likovnom praksom u kojoj se dokazao, s druge, daje mu univerzalni kvalitet. Kada bi vuna imala DNK memoriju, ispričala bi čudesne priče. Posmatraču ostaje da u imaginativnom prostoru između sebe i slike naslućuje te priče, nazire ih u boji, teksturi i asocijacijama kojima bogata istorija ovog materijala obiluje.

Svojim radovima pokušavam da nagovestim i mogućnost da se na osnovu tipa formiranja jednog kvaliteta boje na vuni nasluti stav antropološke i kulturne svesti o ovom fenomenu likovnog elementa, budući da instalacije i slike od pustovane, bojene vune savršeno korespondiraju s poimanjem boje u tzv. konstruktivističkom slikarstvu.¹⁶⁰

Koncentracija slojeva u određena žarišta ili jezgra, koja su se razmeštala u različitim zonama slike i tako preuzimala kompozicione i ritmičke funkcije, predstavlja osnovni tok radnje na radovima.¹⁶¹ Sabijanjem, slaganjem i pakovanjem gustih slojeva vune, u znak koji se suprotstavlja inertnoj i nepokretnoj praznini kojom je okružena, prizivaju se koreni

¹⁵⁹ L. Trifunović: *Slikarski pravci XX veka*, Priština, 1982, str. 55

¹⁶⁰ S. Mijušković: navedeno delo, str. 64

¹⁶¹ S. Mijušković: navedeno delo, str. 67

njene simbolike, mnogo dublji nego što su primarne analogije između viđenih stvari. Osnovni cilj nije dosegnuti određen stupanj metafizičke dimenzije, već je značajan osvrt na komunikativnu magiju vune i boje. Narušavajući oreol enformela i ubacujući nit nacionalne estetike vune, slike i instalacije prerastaju u magijski simbol i pravu arhetipsku sliku, upotpunjavajući suštinu poetike feltinga.

Slike i instalacije, sazdane po drugačijim principima, teže da daju kompaktnu celinu, ali ne isključuju traganje za parcijalnim značenjima, koje omogućava složenost ovog materijala. Drugim rečima, odrediti dokle dosežu mistički karakter jedne plastičke strukture i značaj feltinga i same vune; ukazati na volumen sa značenjem apsolutne forme, kao i na esencijalnost medija.

Zaključak bi takođe bio i da postoje izvesne konstante u kojima se ogleda kontinuitet ovog materijala. Ukazivanje na vunu kao medij koji sadrži likovnost u svom savremnom poimanju, kao i odjek drevnog rituala u kome je sadržana sva njegova umetnička osobenost, čine da struktura slike, kao i proces njenog nastajanja, budu istovremeno i deo njenog tumačenja.

Ono što je bilo preovlađujuće mišljenje o tektilu kao materijalu niže vrednosti, sada je još poneka disonanca, tek kao znak da ovaj medij još uvek nije u komotnim okvirima akademskog formalizma, što mu daje prostor da se dalje potvrđuje, polemíše, razvija i još mnogo toga kaže. U atmosferi beskrajnih mogućnosti interpretiranja jednog umetničkog dela, činjenica da jedan medij ima toliko različitih svojstava, čini ga moćnijim, a sve one zamerke koje su mu stavljanе, tradicija, žensko stvaralaštvo, svakodnevna primena, sada su njegova evidentna prednost i ogroman estetski i znakovni trezor koji uvek može da se čita na više načina.

Literatura

1. U. Eko: *Istorija lepote*, Beograd, 2006.
2. B. Gordon: *Textile, the Whole Story*, London, 2011.
3. K. Gilbert, H. Kun: *Istorija estetike*, Beograd, 1969.
4. L. Shinner: *Invention of Art, Cultural History*, Chicago and London, 2001.
5. V. Tatarkjevič: *Istorija šest pojmova*, Beograd, 1987.
6. M. Shooser: *World Textiles, A Concise History*, London, 2003.
7. N. Gillian: *The Bauhaus*
8. E. Auther: *String Felt Thread, The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Mineapois, London, 2010.
9. L. Trifunović: *Slikarski pravci XX veka*
10. A. Mackrell: *Art and Fashion, The Impact of Art on Fashion, and Fashion on Art*, London, 2005.
11. P. Frankstel: *Impresionizam i tehnika*, Beograd, 1935.
12. A. Garić: *Ašanti, umetnost, kultura, nasleđe* (katalog izložbe), Muzej afričke umetnosti, Beograd, 2005.
13. J. H. Rubin: *Impresionizam*, Beograd, 1999.
14. M. Bronzić: *Psihologija i značenje boja*, Beograd, 2014.
15. B. Denvir: *Postimpresionizam*, London, 1922.
16. D. Jeremić: *Doba antiugetnosti*, Beograd, 1970.
17. H. Rozenberg: *Discovering the Present*, Chicago, 1985.
18. C. K. Russel: *Fiber Art Today*, Atglen PA, 2011.
19. R. Koster: *The Us Women's Art Movement in the 1970's, Feminist politics, media and aesthetic*, New York, 2007.
20. C. Nadelman: *Faith Ringold: Archives of American History, interview*, 1983.
21. N. Doyle: *Artist Profile: Faith Ringold*
22. N. Broude: *Miriam Schapiro and fremage*, *Art Magazine*
23. B. Laufer: *The Early History of Felt*, *American Antropologist*, 1930.
24. D. Hopkins: *Posle moderne umetnosti*, Beograd, 2000.
25. J. Zerzan: *Apstraktni ekspresionizam, slikarstvo kao vizija i kritika*, Los Angeles, 1999.
26. L. Trifunović: *Od impresionizma do enformela*, Beograd, 1982.
27. D. Valije: *Apstraktno slikarstvo*, Beograd, 2006.
28. H. H. Arnason: *Istorija moderne umetnosti*, Beograd, 2006.
29. D. Jeremić: *Doba antiugetnosti*, Beograd, 1970.
30. J. Despotovic: *Ž. Turinski: Enigme beogradskog enformela*, Beograd, 2009.

- 31 Z. Pavlović: *Prostori oblika i boje*, Beograd, 1997.
32 J. Despotović: *Tumačenje enformela*, Branko Protić, Beograd, 2008.
33 S. Mijušković: *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Beograd,
1998.