

Универзитет уметности у Београду



Факултет примењених уметности

Маја С. Гецић

Текстилије на неочекиван начин:
амбијентална поставка текстилне и дигиталне целине

Докторски уметнички пројекат

Ментор: др ум Јулијана Протић, ванредни професор

Београд, август 2025.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OD APPLIED ARTS

Maja S. Gecić

Tekstilije in an unexpected way:
setting an immersive environment
with a textile and digital body of work

Doctoral Art Project

Mentor: Julijana Protić, D.A. associate professor

Belgrade, August 2025.

Захвалност

Хвала мр Бојани Поповић, музејској саветници на помоћи, посебно на читању текста о текстилу и сугестијама. Данијели Павлици и Мирјани Мунишић за помоћ у превођењу са немачког и француског језика. Захвална сам Марији Срдновић за лекторисање али и свесрдну помоћ у вези етимолошко-термиолошких неодумица у тексту.

За сарадњу и подршку у реализацији уметничког пројекта посебно се захваљујем Марији Радош, Предрагу Златановићу, Вукану Бурићу, Николи Марковићу, Марији Срдновић, Драгани Церовић, Валентини Савић, Лани Парезанин, Петру Милошевићу, Љубици Благојевић, Драгани Ђећез Иљукић, Ирени Кикић, Кристини Бањац, Мили Боранијачевић, Владани Кенић, Милицы Митић, Марти Нешић, Катарини Лесковац, Марији Арсић, Тарји Антић, Матеји Максимовићу, Катарини Трбојевић, Милицы Шаховић и Филипу Брусић-Ренауду.

Мислим да највећи терет у сваком смислу увек поднесу најближи. За невероватно стрпљење и подстерт тококом више од четири године рада на пројекту, али и свесрдну помоћ у реализацији уметничког дела пројекта хвала ћерки Тари Гавриловић, мами Дари Гецић и брату Горану Гецићу. Хвала за подршку и мојим члановима породице Зорану Ђурићу и Наташи Гецић.

Велику захвалност за разумевање, усмеравање, подстицање, несебично дељење информација, стрпљење при преношењу знања (рад у софтверима), сугестије у теоријском и практичном делу пројекта упућујем својој менторки др ум Јулијани Протић.

Хвала свима коју су на било који начин подржали и омогућили да реализујем и доведем до краја докторски уметнички пројекат.

Садржај

Апстракт	iv
Abstract	v
Увод	1
Предмет, циљ рада и основне поставке докторског уметничког пројекта	2
Методологија	4
1. Шта све текстил може бити	6
1.1. Текстил, текстилије и избор теме	6
1.2. Сличности и разлике медијских својстава	11
1.3. Историјски материјализам — технике, технологије и знања у обликовању уметничког дела	16
2. Шта све дигитално може бити	19
2.1. „Дигитални материјализам“	19
2.2. Привид или индустрија илузионизма	24
2.3. „Медијски синтетизатор и манипулатор“	28
3. Проширено поље деловања	32
3.1. Појавност таписерије – скокови кроз историју	33
3.2. Ауторски рукопис Магдалене Абаканович	35
3.3. Интермедијална дисциплина – Таписерија	37
3.4. Кроз деловање изузетака	39
3.4.1. Соња Терк Делоне	40
3.4.2. Љубов Попова	44
3.4.3. Деса Томић Ђуровић	46
4. „Микротериторије релација“	52
4.1. Релациона уметничка форма	52
4.2. „Капацитет трансформације“ – траг извршене акције или најава будућег догађаја	54
4.3. Релативна транспарентност, интерактивност и транзитивност дела	55
4.4. СФРЈ и локална сцена	56
4.5. Локалне „текуће појаве“ и Шкарт	59
5. Студија случаја	63
5.1. Случај Београдског вунарског комбината	63
5.2. Утицаји или лично „транскодирање културе“	64
5.3. „Ин мемориам“ и „Комбинат“	67
5.4. „Из сентименталних разлога“	70
5.5. „Фирмирање личним причама“	73

5.6. „БВК – споменичко наслеђе”	74
5.7. „Акција у галерији: Урађено у/Made in”	76
5.8. „Акције фирмирања”	79
6. Три експериментална рада.....	83
6. 1. „Слика и представа” (2022).....	83
6.2. „Асамблаж” (2022).....	84
6.3. „Нећу ти се обратити док не научиш да се понашаш, рече она, а ја наставих” (2023)	85
7. Анализа и опис докторске уметничке продукције.....	88
7.1 Концепт текстилија.....	88
7.2. Tarpetum lucidum (2025).....	89
7.2.1. 3D моделовање.....	90
7.2.2. Симулација тканине	92
7.2.3. Мапирање текстура	93
7.2.4. Ауторска идејна решења и реализација анимације	94
7.3. „Предивна сировина” (2024).....	97
7.4. „Вунени експериментални асамблаж” (2025)	99
7. 5. „Невербални театар” (2024).....	100
7.6. „Фирмирање вуном: Позориште мајица” (2024).....	102
8. Закључак.....	105
Литература и извори.....	108
Биографија.....	115

Апстракт

Докторски уметнички пројекат „Текстилије на неочекиван начин: амбијентална поставка текстилне и дигиталне целине” бави се истраживањем и реализацијом просторних међуодноса дигиталних и текстилних форми, њиховим интерпретацијама, као и експерименталним уметничким методама у раду са групом и у индивидуалном раду.

Полазећи од уметничког истраживања инспирисаног текстилном индустријом, у раду се преплићу различити концепти, са посебним фокусом на Београдски вунарски комбинат (БВК) као издвојеном студијом случаја. Овај пројекат се годинама реализује и прикупљањем артефаката аутентичне вунене конфекције из периода СФРЈ, и кроз рад са локалном непреденом вуном. Хеуристичност методолошког оквира студије случаја, заједно са приказом историјских аспеката у примењеној уметности и дизајну, дигиталних, нових медија и релационе уметности, представљају теоријски оквир за артикулисање значењски обједињене целине текстилија. Комбиновањем и колажирањем традиционалних и савремених приступа, поступака и технологија настају неочекиване текстилије у амбијенту који наговештава активност и кретање.

Од појма занатског до аспекта „текстилне активности” као облика друштвених релација, у раду се анализира област текстила као материјала, технике, метафоре и медија. Ови концепти се преплићу са свакодневном појавношћу дигиталних медија. У уметничком пројекту се разматрају свеприступни међуодноси текстила и дигиталног и на први поглед дијаметрално различити облици њихове појавности, као и њихове интеракције. Такође, истражује се потенцијал уметничког, а потом и дизајнерског деловања, у коме и сами облици текстилија постају инспирација за даље креирање концепата и уметничко истраживање.

Кључне речи: текстилије, „текстилна активност”, текстилни медиј, дигитални медиј, релациона уметност.

Abstract

The doctoral art project “Tekstilije in an unexpected way: setting an immersive environment with a textile and digital body of work” deals with the research and realization of the spatial interrelationships between digital and textile forms, their interpretations, as well as experimental artistic methods, working both with a group and individually.

The art project intertwines different concepts, starting from artistic research inspired by the textile industry with the special focus on the Belgrade Woolen Combine (Beogradski vunarski kombinat – BVK) as a case study. This project has been unfolding for years through the collecting of artifacts of authentic woolen clothing from the period of Yugoslavia, and by working with domestic sheep's wool (fleece). The heuristic of the case study framework, together with the reviews of historical aspects in applied art and design, digital, new media and relational art, presents a theoretical frame for articulating a semantically unified composition. The “unexpected textiles” are created by combining and collaging traditional and contemporary approaches, procedures and technologies, in an environment that implies activity and movement.

From the concept of craft to the aspect of “textile activity” as a form of social relations, the work explores the notion of textile as a material, technique, metaphor and media. These concepts intertwine with the everyday presence of digital media. The artistic project considers the ubiquitous interrelationships between textiles and the digital and, at first glance, the diametrically different forms of their materialization, as well as their interactions. Moreover, the potential of artistic and then design production is explored, in which the forms of “textiles” themselves become an inspiration for further concept creation and artistic research.

Keywords: textiles, “textile activity”, textile medium, digital medium, relational art.

Увод

Идеја за пројекат базира се на дугогодишњем искуству уметничког деловања у области текстила, а посебно на студији случаја Београдског вунарског комбината. Концепција уметничког рада темељи се на есенцијалном аспекту стваралачког чина – процесу освешћивања и артикулације личних садржаја, емоција, утисака, нагона и реакција на одређене околности у окружењу. Теме личног, али и колективног, уводим у свет уметности, а затим их апстрахујем и наново концептуализујем у примењеној уметности и дизајну.

Истражујући тему текстилне индустрије различитим уметничким експерименталним методама, са посебним освртом на случај Београдског вунарског комбината (БВК), дошла сам до значајних закључака за моју уметничку, дизајнерску и педагошку праксу, као и до спознаје да се то искуство може артикулисати и посебно истраживати кроз концепт текстилија. У прилог овој идеји иде и чињеница да је производни асортиман Комбината обухватао управо текстилије које, као опипљива заоставштина, чине базу за шири контекст уметничког истраживања. Један од начина мог уметничког деловања био је и прикупљање вунене конфекције модне индустрије из периода СФРЈ као једне врсте преосталог материјалног документа о производњи БВК-а, који су људи из окружења из различитих разлога сачували. Током година истраживања, ова врста материјала произвела је, у интеракцији са донаторима одеће, различите приступе и интерпретације тих ствари, али и препознавање значаја друштвених релација за артикулисање уметничких радова. У оквиру исте теме и праксе значајно место заузима дигитални аспект, који је углавном био сагледаван као средство за прикупљање материјала, документарне грађе, фотографисање, бележење аудио и видео записа, али се у овом уметничком пројекту такође истражује као стваралачки израз. Спајањем две наизглед супротне области – текстилне индустрије и радионица („акција фирмирања” вуном) са дигиталним формама – кроз концепт текстилија, добијају се назнаке неочекиваног исхода. Концепт текстилија је интегрални део области текстила и обједињени термин за скуп влакана, нити и структура које су од њих саздане, као и њихових производних облика. Сходно томе, „неочекивани начин” обухвата различите уметничке поступке, средства, сировине, предмете, технологије, као и резултате друштвених релација примењених на обликовање и разматрање просторних међуодноса текстилија, односно актуелних тематских целина у примењеној уметности и дизајну.

Предмет, циљ рада и основне поставке докторског уметничког пројекта

Докторски уметнички пројекат „Текстилије на неочекиван начин: амбијентална поставка текстилне и дигиталне целине” односи се на истраживање феномена и морфологије текстила као материјалне творевине и текстила као употребног/утилитарног, дизајнерског, психолошког, социолошког, антрополошког и производног конструкта кроз дигитални аспект и форме друштвених релација.

Концепција текстилија заснива се на њиховој материјалности и облицима појавности. Може се посматрати и кроз однос између материјалног (сировине–производ–полупроизвод) и нематеријалног (методологија–методе–технике произвођења, симболика, значења и сл.). Ова два концепта су кључна и за назив докторског уметничког пројекта, јер је очекивани начин сагледавања или стварања текстилија одређен текстилним техникама и формама. Узимајући у обзир основни утилитарни карактер појавности текстила и важност технике за обликовање материјала, у мојој уметничкој и дизајнерској пракси временом се потврдила констатација историчара уметности Тристана Ведигена (Tristan Weddigen), а то је да текстил може бити материјал, техника, метафора или медиј. У докторском уметничком пројекту ови концепти су представљени и разматрани најпре у оквиру питања медијског својства текстила. Шта карактерише текстил као медиј? Шта су специфична медијска својства текстила? Пратећи ту мисао и идеју, у раду се кроз различите форме истражује и концепт текстилија.

Феномен дигиталних технологија је свакодневница и у области дизајна и уметности текстила, било да су у питању софтвери за обликовање идејних решења, визуелна симулација примене истих или реализација/материјализација идејних решења путем дигитализованих ткачких разбоја, плетаћих и машина за штампу и сл. Дигитализацијом се и медији попут фотографије, филма и сл. могу нумерички представити; трансформисани у рачунарске податке, они се потом могу подвргнути додатној софтверској обради и програмирању, што суштински мења природу медија. Са друге стране, принцип дигитализације је аналоган принципу стварања жакар тканине, и у том контексту је неодвојиви део области текстила. Једна од основних поставки овог рада је и детектовање и представљање заједничких текстилних и дигиталних медијских својстава. Истраживање обухвата и однос видљивог и невидљивог, или материјалног и дигиталног. Веза између нумеричког представљања или дигитализације и принципа формирања тканине, као и сличности у начину артикулисања дигиталне слике и оне

у сито штампи или плетењу, представљају подстицај за уметничке интерпретације (неочекиваних) „дигиталних текстилија”.

Ослањајући се на искуство стечено у проучавању случаја Београдског вунарског комбината, где су неке од кључних идеја за уметничке радове произашле из разговора и у сарадњи са људима из окружења, разматрам и значај друштвеног аспекта у креативном/стваралачком процесу. У оквиру исте теме, радећи са специфичном сировином (вуном) и техником игловања, развијала сам методологију индивидуалног рада, као и рада са групом. Кроз сарадњу са различитим учесницима, у фокус је дошао још један аспект карактеристичан за занатску традицију у области текстила, а то је колективно произвођење. Једна од поставки у уметничком пројекту јесте да овај облик рада дискретно указује на потенцијале у генерисању концепата примењене уметности и дизајна, али и на могућност јасно одвојеног стваралачког и ауторског деловања. У овим оквирима преплићу се и актуелна питања која се тичу значаја ауторског извођења или вештине стварања дела. Ова тематика је актуелна како за област текстила, тако и за аутоматизоване софтверске радње или алгоритме вештачке интелигенције, а и генерално у (примењеној) уметности и дизајну.

Концепт текстилија се може проучавати/анализирати и као општи концептуални оквир за сировине, полупроизоде, производе, и њихову примену. Теоријским разматрањима и уметничком продукцијом истражују се могућности и границе основне концепције и преплитања појма текстилије, текстила као медија, материјалности дигиталног и издвајају се значајни аспекти сарадње и рада са групом.

Предмет уметничко-истраживачког пројекта је амбијентална поставка текстилних и дигиталних форми значењски повезаних у целину кроз обједињени термин за скуп текстилних сировина, полупроизода и производа. Циљ рада је истраживање и реализација просторних међуодноса дигиталних и текстилних форми у оквиру целине неочекиваних текстилија у амбијенту. У ширем смислу, циљ пројекта је уобличавање текстилија у „експериментални простор” или „простор дијалога” који сугерише кретање, догађај, активност. Универзални потенцијал постајања и трансформације који текстилије означавају од кључног је значаја за докторски уметнички пројекат. Текстилије су база за уметничко промишљање, истраживање и креирање амбијенталне поставке, при чему појам текстилија представља универзални потенцијал за стварање концепата примењене уметности и дизајна.

Методологија

Теоријско разматрање је подељено на више целина у којима су примењиване историјска, дескриптивна и компаративна метода, те метода анализе и студија случаја. У теоријско-истраживачком делу примарни су дескриптивни приступ теми и историјски метод. У првом делу, фокус је на појавности текстила (и текстилија) и њиховим термилошким одредницама. Представљена су термилошко-етимолошка полазишта за уметничке интерпретације и истраживање у контексту односа очекиваног и неочекиваног начина креирања текстилија. Сагледавањем тезе Тристана Ведигена о потенцијалу поимања текстила и тезе „историјског материјализма” теоретичара Николе Дедића, изложени су основни историјски постулати појавности текстила у оквирима заната, дисциплине и медија. Разматрано је и постојање историјских и корених веза између формирања текстила и дигитализације. У фокусу теоријског дела истраживачког пројекта је и теза о „дигиталном материјализму” теоретичара Лева Мановича (Лев Манович), као и његова анализа дигиталних (рачунарских/нових) медија. Она је представљена у компарацији са специфичностима текстилног медија, уз разматрање релација и односа текстилних и дигиталних форми.

Ово је поткрепљено дијахронијским прегледом развоја таписерије, која се препознаје као најранији облик текстилног медија, путем прикупљених релевантних монографских извода и каталошких података у локалним и међународним оквирима. Нагласак је на уметничком раду уметнице Магдалене Абаканович (Magdalena Abakanowicz), која је суштински изменила методологију рада и направила рез у традицији извођења/стварања таписерије. Компарацијом и анализом прикупљеног материјала, ослањајући се пре свега на (супротстављене) тезе теоретичарки др Мирјане Теофановић и Весне Лакичевић, изведени су неки од кључних закључака о медијским аспектима таписерије, односно текстила, као и разматрања у односу на дигитални медиј. Истраживање медијског карактера текстила у примењеној уметности и дизајну поткрепљено је и деловањима уметница/дизајнерки модерне и авангарде. Представљен је концепт „симултаних тканина” Соње Терк Делоне (Sonia Terk Delaunay) и продуктивистички текстил Љубове Попове (Любóвь Сергеевна Попóва) са почетка 20. века. Њихов рад, у компарацији са пионирским деловањем Десе Томић Ђуровић шездесетих и седамдесетих година на локалној сцени, истиче трансдисциплинарни, медијски, производно-друштвени карактер текстила, као и нераскидиве двосмерне везе односа уметност – дизајн, које су и данас од значаја за разматрање.

Следеће поглавље је посвећено артикулацији „релационе естетике”, методолошки релевантне за практично уметничко истраживање и за студију случаја Београдског вунарског комбината. Представљене су основне одлике и праксе ове уметничке форме у европским епицентирма и детектовани примери уметничког деловања на локалној сцени у истом периоду. Компаративном методом и анализом уметничког деловања у западној Европи и у локалном окружењу, изведена је теза о генералној потреби за променама у уметничком деловању (као и веза са дизајном). Значај овог методолошког приступа за докторски уметнички пројекат поткрепљен је издвајањем деловања уметника кроз „текстилну активност” (текстилне технике, рад у групи). Будући да учествовање и сарадња са публиком, те формирање публике и ван галеријског простора, чине неке од главних одлика „релационе форме”, у теоријском раду се генерално истичу и разматрају актуелна питања ауторства, која се могу детектовати у концепту отвореног дела и друштвених медија или у све израженијем присуству вештачке интелигенције у уметничком и дизајнерском деловању. У том контексту се разматра и извођачки аспект, специфичан за дисциплину таписерије.

Дескриптивном и експликативном методом обухваћена је студија случаја Београдског вунарског комбината. Изложени су најважнији аспекти уметничко-интерпретативне методологије рада и хеуристичност дугорочног ауторског и стваралачког уметничког истраживања у области материјалног и нематеријалног наслеђа локалне текстилне индустрије као производног, друштвеног и психолошког конструкта (креативног потенцијала). Такође, методом уметничке интроспекције предочени су лични мотиви и издвојени кључни аспекти развијања практичне уметничке методологије и рада у групи, који објашњавају генезу докторског уметничког пројекта.

Теоријским разматрањима су упоредно сагледани аспекти дигиталног и текстила као материјала, технике, метафоре и медија, који чине базу за уметничке интерпретације.

У оквиру практичног уметничког истраживања представљена су и три реализована и јавно излагана експериментална рада који су допринели уобличавању финалне уметничке продукције. Уметнички пројекат је дефинисан кроз пет концептуалних текстилија: *Tapetum lucidum* („Таписерија светлости”), „Предивна сировина”, „Вунени експериментални асамблаж”, „Невербални театар”, као и рад под називом „Фирмирање вуном: Позориште мајица”, који садржи и физичке резултате радионице, тј. акције „брендирања вуном”.

1. Шта све текстил може бити

1.1. Текстил, текстилије и избор теме

„Најстарији појам идентификовања са уметношћу... грчки појам *tehne*, за време модерне постаје појам производње, а данас је постао појам који означава различите технологије, технике које се баве трансформацијама свих облика живота који мењају своју контекстуалну функцију на индивидуалном и колективном плану.”¹

Текстил је неспорно документ и одраз цивилизацијског материјалног, али и нематеријалног културног добра и наслеђа, што показује и студија уметнице и професорке др Оливере Нинчић у контексту препознавања и издвајања остатака производног процеса ткања у праисторији на тлу Србије. Историја и идентитети човечанства обликовани су, између осталог, текстилном материјалношћу и технолошким постигнућима, што се испољава и у језику, иконографији, симболима. Текстилна терминологија укореењена је у вербалном и писаном изражавању, што се може видети већ у грчким и римским митовима.² Услед специфичне структуре текстилног материјала, између осталог и због етимолошких веза,³ често се у академском и уметничком интерпретирању доводи у везу са текстом.

Прва асоцијација на текстил је његова предметност, односно материјал који настаје услед одређене потребе, на одређени начин. Материјал, вештина и функција су карактеристике основног поимања појма текстил, при чему треба имати на уму да текстил сам по себи није сировина или природни материјал. У текстилној терминологији сировина је влакно (биљног, животињског, органског или неорганског порекла) и најмања је конструкциона јединица текстила. Речником текстилне технологије, текстил се формира распоређивањем влакана у одређену структуру, односно:

„Основни принцип формирања текстилне структуре се заснива на елементима различитих односа предива, међусобних релација у простору са великим бројем параметара. Комбинацијама сировине и конструкције свих елемената који одређују те односе, добија се структура коју препознајемо као текстил.”⁴

¹ Према: М. Шуваковић, са предавања „Постмедијске, апропријацијске и партиципаторне уметничке праксе” одржаног поводом манифестације Летња школа „АБ-3 савремене естетике и теорије уметности”, Београд, 2018, 0.50–5.00, <https://www.youtube.com/watch?v=h8qLvpYixec>

² На пример, мит о Пенелопи у „Одисеји” или Овидијев мит о Арахни – у контексту ткања.

³ Реч текст изведена је од латинске речи *texere*, која према Лексикону страних речи означава глаголе „ткати, плести”. Из истог извора следи „*texus* ткање, плетиво и приказивање, садржај”. в. М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, ур. М. Миланков и М. Стојиљковић, 899.

⁴ Према: О. Нинчић, *Текстил у праисторији на тлу Србије* (докtorsка дисертација), Београд, 2018, 51.

Етимолошки гледано, реч текстил је латинског порекла и тумачи се као „тканина, ткиво, ткање, сукно, платно”,⁵ најпре као плошни материјал начињен одређеном техником, али и као процес ткања, методологија произвођења материјала путем преплитања потке и основе. Затим, као појашњење су поменуте и специфичне текстилне творевине као што су сукно (ткана, па филцана тканина од вуне) и платно (тканина добијена „платно” преплетајем, обично од памучног предива). Не помињу се у том духу, на пример, плетени, макраме, филцани, кукичани и игловани текстили. Општа дефиниција потврђује специфичност текстила као симбиозе сировина и одређених врста (текстилне) активности. Будући да је у нашем језику текстил прво дефинисан као тканина, реч директно изведена из глагола ткати, значење упућује на то да се реферише на очекивани принцип преплитања пређе (управни праволинијски систем потке и основе). Пратећи етимолошко порекло, долази се до глагола ткати, који је прасловенског порекла, са изворним значењем које подразумева другу врсту активности – „ударати, убадати (ткање)”. Др Јелена Јанковић, са Етимолошког одсека Српске академије наука и уметности, наводи да се на основу паралела у словенским језицима, као што су „слн. *tkáti*, пољ. *ткаć*, чеш. *tkát*, стсл. *tъkati*, рус. *ткать* итд.” може реконструисати изворни облик односно значење:

„...прасловенског облика глагола **tъkŋŋti* ‘ударати’, од којег је и наш глагол *такнути*... прасловенски глагол **tъkati* представља пример семантичке специјализације (сужавања значења), која се десила на словенском простору, од првобитног значења ‘гурати, ударати, преплитати’.”⁶

Ово значење је изузетно блиско текстилној техници пуствовања/ваљања/филцања која је заступљена и у облику „сувог филцања” – игловања (Т-мајица) непредемом вуном у уметничком деловању докторског уметничког пројекта. Техника филцања (по савременим параметрима) представља један од првих облика произвођења нетканих текстилних материјала, који су се добијали „преплитањем, ударањем и гњечењем влакана биљног и животињског порекла”.⁷ Преплитање терминологије која се односи на начине произвођења текстила потврђује и етнолог др Ђурђица Петровић у студији о текстилијама на локалном подручју, при чему посебно дефинише пуст као тканину:

⁵ М. Вујаклија, *нав. дело*, 899.

⁶ Лична преписка са др Јеленом Јанковић, институт за српски језик САНУ, фебруар 2023.

⁷ Prema: P. Škundrić i dr, *Tekstilni materijali*, ur. Prof. Dr Željko Grbavčić, Tehnološko-metalurški fakultet, Beograd, 2008, 177.

„Под појмом пуст подразумева се у првом реду тканина начињена од вуне, ређе од животињских длака, а да при том та вуна није предена нити ткана већ само поступком ваљања спојена у једну целину”.⁸

Реконструкција словенске речи ткати је у ширем смислу инспиративна и за уметничко истраживање и интерпретирање текстилних техника. У оквиру уметничког пројекта, то је „текстилна активност”. Неочекивана, посебно артикулисана концепција технике игловања/убадања Т-мајица непреденом вуном представља средство комуникације, визуализације и невербалне комуникације. Прво, као средство комуникације, јер игловање као активност у групи омогућава и подстиче разговор. Затим и као средство визуализације на Т-мајици, односно обликовање непредене вуне игловањем. Треће, припада невербалној комуникацији у смислу „поруке” коју иглована Т-мајица преноси.

Појам „текстилије” етимолошки стоји у директној вези са речју текстил. Према Лексикону страних речи,⁹ појам текстилије подразумева ткане ствари, односно општи назив за све предивне (текстилне) сировине (сиrovине које могу постати пређа), полупрерађевине и готове производе.¹⁰ Термин текстилије не користи се често у свакодневном говору. Истраживања која је спровела професорка др Ђурђица Петровић на тему текстилних производа на тлу Југославије у касном средњем веку била су веома инспиративна за мене. Наиме, текстилије које др Петровић анализира су прекривачи, покривачи, „рудиментарни облик огртача” – детаљније, покривач за под, прекривач клупе, зида, затим тела или главе. Њена разматрања су посебно истакла једну специфичну компоненту текстилија, а то је да оне и као производи сугеришу потенцијал настајања и трансформације. Ова идеја омогућила је обликовање уметничке интерпретације, што је резултирало називом докторског уметничког пројекта: „Текстилије на неочекиван начин”. Специфичне сировине, али и предмети, полупроизводи и производи који аутономно могу да постоје без експлицитног одређивања технике настанка (као што су филцање, ткање, плетење и слично) и/или њихове функције, представљају међупростор за размишљање о текстилу као феномену и медију. Штавише, овакво тумачење сугерише преплитање различитих појмова с идејом осавремењивања и развоја области. Није случајно што термин текстилије асоцира и на индустријску мас-производњу (масовну

⁸ Према: Ђ. Петровић, *Од пуста до златовеза: Ткање и вез – изабране студије*, Београд, 2003, 33.

⁹ М. Вујаклија, *нав. дело*, 899.

¹⁰ Осим тумачења у Лексикону, текстилије су дефинисане као: „скуп текстилних сировина, полупроизвода и производа”. в. М. Николић и др, *Дизајн текстила - глосар*, Београд, 1993, 100.

производњу). Текстилије се могу разумети и као скуп незаобилазних чинилаца текстилне индустрије. Ово истичем и зато што се докторски пројекат ослања на уметничко истраживање инспирисано фрагментима текстилне индустрије, односно Београдским вунарским комбинатом (БВК), чија зграда и данас постоји на десној обали Дунава, некадашњој првој индустријској зони Београда. Аспект неочекиваног у оквиру теме односи се на примену дигиталног медија, као и на резултате специфичне методологије рада, такозване „текстилне активности” и сарадње са групом.

Феноменолошка веза текстила (одеће) и тела и/или однос текстила у ентеријеру и тела је неспорна. У реализацији уметничког пројекта одевни предмети се преводе у концептуално обликоване текстилије. Они су транспоновани у „сировине” и конструктивне елементе текстилије у којој је нематеријални аспект материјализован аудио записом. Имајући у виду да је фокус у уметничком истраживању концепт постајања и трансформације као основа текстилија, у теоријским разматрањима се не залази у феномен односа тела и текстила (одеће). Одевни материјал који се користи у реализацији докторског уметничког пројекта већ по својој природи представља „материјал и медиј” и сугерише психолошки и симболички аспект, индивидуални и колективни значај, као што то чини фирмирана вунена одећа модне конфекције из периода СФРЈ.

Филозоф Артур Данто (Arthur C. Danto) у разматрању нових материјала за нове медије наводи значај и потенцијал одеће:

„Одећа не покрива само нашу голоотињу – она саопштава густу лепезу информација које појединци који деле један облик живота могу да прочитају и да их интегришу у различите скупове поступака и ставова према њиховим носиоцима.”¹¹

Имајући у виду и овај аспект, интегрални део докторског уметничког истраживања је и рад „Предивна сировина” обликован од вунене конфекције СФРЈ и дигитализованих аудио записа власника одеће. Осим тога, у радовима „Фирмирање вуном: Позориште мајица”, „Вунени експериментални асамблаж” и „Невербални театар” важан аспект чине Т-мајице. Оне представљају потенцијал стваралачког израза и примењују се у виду „текстилног мегафона”. Иницијална замисао при креирању амбијенталне поставке (визуелно) подразумева подстицање и промишљање релације физичких карактеристика и симболике материјала у односу на дигиталне интерпретације. У оквиру докторског уметничког пројекта, акценат је и на истраживању релација дигиталних и текстилних форми, налик односу материјалног и

¹¹ *“Clothing does not simply cover our nakedness—it communicates a dense array of information, which individuals who share a form of life are able to read and to integrate into differential sets of actions and attitudes toward its wearers.”* u: A. C. Danto. “Reflections on Fabric and Meaning: The Tapestry and the Loincloth”. in: *New Material as New Media: The Fabric Workshop and Museum*, ed. M. B. Stroud, The MIT Press, 2002, 12.

нематеријалног културног добра и наслеђа. У овом уметничком пројекту тежиште је, такође, на текстилно-дигиталном трансмедијалном потенцијалу, док ће разматрање феноменолошког односа са телом бити обрађено у неком од следећих пројеката.

Појам текстилије као средства и као концепта представља инспирацију за уметничко истраживање. Материјалне творевине које су условљене утилитарношћу, вештином и индустријском производњом чине полазиште за шире уметничко истраживање, за промишљање граница појма текстила и његову интеракцију са дигиталним формама као што је то учињено у раду *Tarpetum lucidum*.

У уметничко-истраживачком смислу, неодвојиве карактеристике и преплитање термина текстил и текстилије представљају метафору за потенцијал постајања и трансформације, надахнуће за стваралачки израз и за истраживање различитих концепата у дизајну и примењеној уметности. Теоретичар и архитекта Готфрид Земпер (Gotfrid Semper) тумачи и представља текстил као „нешто комплексно између слике, технике и функције”.¹² Дефиниција овог појма остаје отворена за интерпретације и релативна је у односу на перспективу и ширину контекста у коме се овде налази. Саставни део текстила је и кретање, активност и процес. Овај међупростор чини неизоставни део обликовања и употребе текстила. Скуп сировина, полупроизвода и производа обухваћених називом „текстилије” сугерише постојање међупростора, који обухвата и колективну активност и рад са текстилијама. Партиципативни аспект је актуелан у савременим уметничким и научним истраживањима, али такође чини важан део текстилне занатске традиције. Не постоји јединствени термин за „текстилну активност” као што је то случај са појмовима попут сликарства или вајарства, али се подразумева да се под окриљем појма текстил(ије) може обухватити читав низ активности и деловања који воде од сировине до производа (од текстилије до текстилије). Материјализација или интерпретација идеје процеса, трансформације, кретања, као и индивидуалног и колективног рада, непрекидно је присутна у овом уметничком истраживању. У том контексту, дигитална форма представља свеобухватан аспект докторског уметничког пројекта.

¹² M. Brüderlin ed. *Art&Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2013, 8.

1.2. Сличности и разлике медијских својстава

Полазећи од идеје да текстил може бити материјал, техника, метафора, медиј или све то заједно,¹³ историчар уметности Тристан Ведиген даје значајан допринос разумевању/виђењу области текстила.¹⁴ Концепт текстила као материјала и технике најчешће је присутан у промишљању ове области. Ведиген истиче да „ако се текстил схвата пре свега као метафора, показује се да је историјски, културно, географски и медијски готово свеприсутан.”

Сликовни или визуелни аспект текстила је први и најдоминантнији. Линије, облици, боје, текстуре формирају први утисак, текстилна површина може да функционише попут екрана, представљајући слику онима који су у интеракцији са њом. У савременим условима, дигитализација и дигитални медији су допринели примарно визуелној појавности текстила на уштрб тактилног, хаптичког, олфакторног и аудитивног аспекта. Узорковањем боја се добијају континуалне информације, односно дигитализација слике, која се у рачунару представља мрежом квадратића – пиксела. Сваком пикселу је додељена одређена боја која је представљена бројем битова. Ово се назива и растерском или битмапираном сликом (графиком). Мрежа пиксела може се посматрати као еквивалент мрежној структури штампарског сита/газе. Дигитални растерски систем представља континуитет „аналогног” растерског система визуализације.

Историчар Ведиген прави паралелу између штафелајне слике и текстила као медија. Сликарско платно је носилац слике, а у зависности од интенције и фокуса уметника истичу се различита медијска својства текстила. На пример, може се узети у обзир структура односно текстура тканине при формирању слике или посебни симболички аспекти текстила употребљеног као подлоге за сликање. Текстил може бити носилац слике и у облику штампаног текстила, те се ова два модела често преплићу. Међутим, и сам Ведиген истиче један специфичан градивни аспект штампаног текстила паралелно са ткањем, плетењем и сл. Принципи компоновања као што су репетиција и рапорт разликују слику и сликарство од „текстилног концепта”. Ови принципи су присутни у сваком аспекту обликовања текстила, било да је у питању преплет или штампа. Понављањем матрице (рапортне јединице) ствара се површинска структура односно гради одређени визуелни утисак структуриране површине.

¹³ v. T. Weddigen (edit.), *Unfolding the textile medium in early art and literature*, Textile studies 3, Berlin, 2011; T. Weddigen, “Textile Medien”, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, ed. J. Schröter, Stuttgart, 2014.

¹⁴ *Ibid*, “Textile Medien”, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, ed. J. Schröter, Stuttgart, 2014, 234.

Рапорт, као основни ритмички и градивни елемент, игра кључну улогу у овом процесу. Сито штампа се посебно издваја као специфичан одраз технолошког прогреса и текстилне мас-производње. Идејно решење (дезен/мустра) се преводи на сита плански. Истраживањем односа површина и тонова обликују се релевантни односи тачака односно растера у односу на идејно решење. У дигиталном окружењу, идејно решење је скенирано и већ преведено у растер, и у овом свом облику састоји се од квадратића односно пиксела. У естетском смислу, слика за штампарско сито се формира одређеним распоредом тачака, попут матрице (мреже) пиксела. Густина сита, односно мреже, мења се у зависности од текстилне подлоге за штампу. Релација између принципа формирања слике за сито штампу као мас-производне индустријске појаве и дигиталног мас-комуникационог аспекта значајна је за артикулисање „дигиталних текстилија”. Ово се посебно односи на рад докторског уметничког пројекта *Tapetum lucidum* који је софтверски обликован. У екранизованој култури, дигитална структура слике и покрета залази у међупростор текстилија и концепт активности у области текстила.

У зависности од контекста, текстил се мање или више може сместити у концепт медија. Ведиген наводи и да се ова идеја може уочити у традиционалним „комуникационим облицима” као што су препознатљиве боје и симболи на заставама. Он истиче да пракса примене или додавања облика, визуелних знакова (речи и симбола) на материјал (тканину, плетенину и сл.) који је лако преносив, флексибилан и нужно окарактерисан друштвено-просторним контекстом као што је сакрални простор, галерија, бојно поље и други по својој суштини одговара концепту медија мада не и у „мастер-наративу” историје масовне комуникације. Ведиген наводи да текстил са техничко-технолошке стране донекле задовољава концепт медија, јер, на пример, није директно утицао на развој средстава комуникације (као што је на пример типографија или штампарска преса). Податак да је жакар ткање претеча рачунара окарактерисан је као „митологија технологије/технолошки мит”. С друге стране, теоретичар Лев Манович у контексту дигиталних медија истиче да рачунар или машина која „меље бројеве” временом постаје „Жакаров разбој – медијски синтетизатор и манипулатор”.¹⁵ Искуствено, као дизајнер текстила, напоменула бих да је нумеричка логика превођења слике ткањем (жакар техником) значајна за разумевање основа дигитализације (кодирања¹⁶). Сам систем ткања представља бинарни систем састављен од два управна система нити: система

¹⁵ Prema: L. Manović, *Jezik novih medija*, prev. A. L. Todorović, Beograd, 2015, 68.

¹⁶ Процес кодирања је процес трансформације информације (визуелне, аудитивне и др.) у складу са правилима, а у рачунарском смислу у бинарни језик.

хоринзотала и вертикала, потке и основе. Потка се преплиће са нитима основе у једном правцу, па у другом, формирајући тако структуру ткања. Обликовање дигиталне слике или складиштење визуелних информација бележи се пикселима, те је тако тачка/квадрат у ткачкој шеми основна јединица (за превођење слике) у преплет(ај)у односно ткању. Принцип превођења сликовне идеје у медиј текстила је највише налик растерској рачунарској графици која се „чита” линијским кодом пиксела. Ширина и дужина дигиталне слике се одређују тумачењем линијског кода слике, као што се у ткању дефинишу нитима/пређом. У „строго линеарној историји технологије” није случајно да се кодирање слике базира на праволинијском ткачком „читању” визуелног записа (линија у ткачкој шеми и квадратној мрежи).¹⁷ Други аспект се односи на „дискретно” структурално кодирање података. Наиме, у односу на аналогну слику, дигитална односно рачунарска слика сматра се дискретном структуром сигнала. Рачунарско представљање чине нумерички кодирани дискретни подаци у облику пиксела и модулари подаци, у виду слојева. Крупни кадар ће показати „пикселизовани” или неартикулисани приказ у дигиталној (кодираној) слици. Текстилна структура, било да је ткање, плетенина или филц, „кодује” податке у процесу стварања материјала комбиновањем различитих влакана и пређа. Репетитивним преплетом се ствара структура која, иако визуелно није или не мора бити представљачког карактера (може бити сликарско платно), избором сировине (и боје) и начином преплитања представља дискретан запис културе и времена.

У уметничко-истраживачком смислу, обликовање текстилије „Предивна сировина” значајно је са аспеката занатског, индустријског и дигиталног. Одевни (ткани) производи су интерпретирани двојачко. Прикупљена фирмирана вунена одећа модне конфекције СФРЈ представља својеврсне артефакте. Они су, у контексту реализације рада, по свом историјском и друштвеном карактеру и пореклу, специфична врста сировине или полупроизвода. Њихово „упредање” и спајање у јединствену макро структуру сугерише преплитање различитих садржаја. Обележавањем одевних комада QR кодом¹⁸ са аудио-визуелним записом интимних прича власника надилази се мас-производни индустријски аспект ове текстилије, преносећи је у оквир мас-комуникације (мас-медија). Скенирањем QR кода, аудио-визуелни материјал

¹⁷ J. Schmitz, *People who weave view the world differently*, SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT (online SCHIRN MAG magazine), 2019. https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2019_interview/interview_birgit_schneider_hannah_ryggen_weaving_code/

¹⁸ QR код је акроним за *Quick response*. Изворно осмишљен за праћење аутоделова у производњи, овај принцип кодирања је данас изузетно распрострањен. Дводимензионални бар-код или матрични код може да складишти различите податке; између осталог, и интернет, односно веб адресе.

постављен на *Youtube*¹⁹ платформу постаје доступан сваком ко има мобилни телефон са читачем QR кода и екраном. Изворни артефакт, између осталог, дигитализацијом симболично поприма музеолошки аспект, чинећи га доступним најширој публици.

Историчар Ведиген уместо везе са технологијом истиче технику (ткање, штампу, бојење) као начин којим се суштински залази у својства текстилног медија. У ткању се то одликује рапортном јединицом преплетаја. У штампи се дефинише рапортном јединицом сликовног идејног решења. Понављањем матрице (рапортне јединице) ствара се структура односно гради одређена површина. Разумевањем основних градивних принципа издвајају се и медијска својства текстила, јер је то „материја са конститутивном медијском специфичношћу”.²⁰ Систем комуникације (медија) је у овом случају заснован на специфичној рапортно-ритмичкој структури формираној преплитањем различитих система влакана, пређе и површинским (рапортним) интервенцијама. По Ведигену, ако се крене од тезе да је медиј носилац или тело слике/поруке, може се тврдити да је посебност текстила баш у тој дуалности.

У разматрању текстила као медија, историчар напомиње да је текстилна слика, односно специфична повезаност са сликарством издвојила таписерију као ликовну дисциплину. За време ренесансе је таписерија због органичене репродуцибилности издвојена и као један од најлуксузнијих медија. Због тога је историјски, највећим делом, таписерија допринела препознавању текстила као медија. У том смислу је истраживање „конститутивних медијских специфичности” текстила кроз преглед развоја дисциплине таписерије значајно за докторски уметнички пројекат. Техничко-технолошки успон односно развој индустрије такође уноси значајне новине у медијско поимање текстила. Разматрање уметничког деловања у контексту односа уметност-дизајн са почетка 20. века доприноси свеукупном сагледавању различитих аспеката докторског уметничког пројекта. Текстилна индустрија и студија случаја Београдског вунарског комбината били су инспирација за пројекат „Текстилије на неочекиван начин”, али и читав корпус техника и технологија које су се временом артикулисале. Свака текстилија у оквиру уметничког пројекта апострофира значај одређеног начина деловања и потенцијала за обликовање у актуелним токовима примењене уметности и дизајна.

¹⁹ *Youtube* је услужна интернет платформа односно веб апликација првенствено за постављање и дељење видео садржаја.

²⁰ T. Weddigen, *op. cit.*, 234.

Ведиген наводи и посебно занимање академика у новијим студијама материјалне културе за занатски аспект, односно значај²¹ уметничке вештине као облика естетског мишљења. Поједини теоретичари истичу занатску вештину као релевантан концепт уметничког рада.²² У ужем смислу вештина је такође текстилно медијско средство, што у савременим токовима подстиче на разматрање извођачке улоге у традиционалној (клучаној) таписерији. Ово отвара тему ренесансне сарадње сликара и ткача у контексту савремених медијских токова. Уметничка вештина ткача и његов удео у стварању естетике таписерије се могу довести у релацију и са извођачким дигиталним технологијама (дигитализованим машинама и понуђеним алгоритмима за реализацију-превођење медија). Са друге стране, данас већина теоретичара медија истиче да публику не чине само конзументи (медијског садржаја), већ и учесници/сарадници у креирању медијског садржаја²³. Разматрање аспекта колаборације може се пратити и у оквирима уметничке праксе „релационе естетике”. Значај учесника или сарадника је аспект који се посебно истиче у раду (текстилији), који представља резултат индивидуалних активности рада у групи. Генерално, у „акцијама фирмирања” (игловања Т-мајица непредеом вуном) публика је или гледалац или сарадник у реализацији. Избором да учествују у „акцији” и обликовањем идејног решења, сваки учесник овладава на свој начин техником игловања Т-мајице. У реализацији идејног решења они стварају и сопствени израз вуненим влакнима и техником игловања. Спајањем индивидуалних идејних решења (на Т-мајицама) и њиховим различитим позиционирањем, она постају врста колажа са јасно дефинисаним (индивидуалним) деловима и могућностима интерпретирања.

Ведиген истиче и да је текстил као хибрид у епицентру савремених уметничких пракси већ неко време, и закључује: „Будући да текстил утиче на перцепцију и идеју простора, времена и друштва, може се назвати 'медијем' у најширем смислу”.²⁴ Техничко-технолошки однос дигиталног и материјалног, изражајна својства сировина (попут влакана вуне и вунене конфекције) као и процес рада и друштвене релације представљају основне постулате и полазиште докторског уметничког пројекта. У том контексту, утилитарна нужност текстила је

²¹ У смислу најстаријег идентификовања са уметношћу – *tehne*.

²² v. A. C. Danto, *op. cit.*, 16.

²³ М. Ђурђевић, *@24h_tradicije kolažni video kao proizvod tehnologije društvenih mreža* (doktorski umetnički projekat), 2023, Beograd, 27.

²⁴ ”Dadurch, dass das Textile die Wahrnehmung und die Vorstellung von Raum, Zeit und Gesellschaft mitbestimmt, kann es ein ›Medium‹ im umfassenden Sinne genannt werden”.v. T. Weddigen, *op. cit.*, 237.

уметничким приступом преображена у облик универзалног креативног потенцијала. У овим оквирима се разматрају и дигиталне технологије са својим изражајним својствима, као и дигитални медији и њихова комуникациона својства у односу на текстил.

1.3. Историјски материјализам — технике, технологије и знања у обликовању уметничког дела

Наспрам општеприхваћеног приступа разумевању и интерпретацији историје уметности и дизајна, као и анализи уметничких дела, стилских праваца и периода којима дела припадају, теоретичар др Никола Дедић предлаже принцип историјског материјализма. Он истиче важност истраживања историје уметности у складу са савременим теоријама, постављајући хипотезу да се у самом зачетку ове научне дисциплине поткрала „епистемолошка грешка”.²⁵ Како др Дедић наводи, уметност као независна област односно свест о уметности, па самим тим и историја уметности, могу се истраживати тек од 18 века. Историјски материјализам који др Дедић (попут проф. Мишка Шуваковића) предлаже може се пратити од појаве индустријске револуције која је у значајној мери утицала на друштвене, културолошке, економске и друге промене, првенствено у западној Европи, а затим и шире. У пољу уметности, овај период представља „само-рефлексију и аутономизацију уметности”, током којег настају различите уметничке образовне институције и установе културе какве познајемо и данас. Такође, долази до одвајања лепих уметности од такозваних занатских дисциплина и уметности као елитистичког поља. Др Дедић наводи да се читава методологија историје уметности као модерне научне дисциплине заснива на делу Јохана Јоакима Винкелмана (Johann Joachim Winckelmann) односно на методолошкој анализи појавности реализованог дела и његовој материјалности, а не на уметности као облику рада. Ово се разликује од савремене контекстуализације која обухвата промишљање о уметничком раду, укључујући друштвени контекст, процесе осмишљавања, реализације и утрошених ресурса у том процесу. Идеја историјског материјализма се ослања на тумачење Марксове (Karl Marx) анализе капиталистичког друштва и на идеји да се крајњи производ вреднује према својој корисности, а не према вредности, за коју др Дедић наводи да произилази и из друштвених процеса и

²⁵ Н. Дедић, *Историјски материјализам као теорија уметности*, рукопис прослеђен електронском поштом у оквиру предавања на предмету Теорија уметности и медија 2, докторске академске студије ФПУ, школска 2021/22.

релација. У контексту уметности, ово је изузетно важно јер указује на то како уметничка дела могу бити вреднована не само по естетској вредности, већ и по функцији и утицају на друштво, као и на то како дело може бити „одређено не његовим формалним и морфолошким карактеристикама већ конвенцијама и навикама социјалног контекста у коме бива генерисано”.²⁶ Овај принцип или расцеп је посебно занимљив јер се неке области или дисциплине које су традиционално сматране искључиво занатским, попут текстила, у оваквој констелацији могу позиционирати „раме уз раме” са традиционалним лепим уметностима као што су сликарство и вајарство. Концепт занатства и вештине доминира мање или више у различитим дисциплинама и у зависности од области интересовања, али концепт уметности у облику у коме га ми данас препознајемо може се истраживати тек од друге половине 18 века. У контексту историјског материјализма, теме као што су уметничка вештина, улога мецена, еснафа и „ситног занатлијског посла” постају јединствено полазиште за истраживање различитих дисциплина било да припадају високој уметности или не. Историја дисциплина може бити и јесте знатно дужа од историје уметности.²⁷ Филозоф Артур К. Данто у свом тексту о новим материјалима за нове медије поводом уметничког пројекта *The Fabric Workshop and Museum*,²⁸ коментарише аспект међуодноса уметности и заната, за који каже да је кључан у савременим разматрањима. Његово опажање је да се у занатски препознатим дисциплинама (као што је текстил) занатски предмет или производ често препознаје као уметничко дело, науштрб функције. Данто наглашава да се у савременим токовима на сличан начин перципирају и предмети индустријске производње, који су доминирали током 20. века, с тим да се и занатским и индустријским предметима најчешће у уметничким праксама означавају одређени „симптоми друштва”, као и актуелни друштвени односи. У контексту историјског материјализма, осим познавања различитих техника (као што су цртање, сликање, ткање и сл.), артикулише се идеја да се технике, технологије и знања разумеју као целокупни корпус, као „материјал у процесу преношења”, односно као корпус методологија и приступа којима уметник обликује уметнички рад у одређеном друштвеном контексту и друштвеним

²⁶ Пратећи теоријску нит др Николе Дедића, о начину сагледавања уметничког дела, значајно је да у једном од ранијих радова он детектује трансформацију појма естетског и његову примену у контексту „мас-медија и културе у најширем смислу”. v. N. Dedić, „Mediji i interdisciplinarnost: Cage & Althusser“, u: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 133, Beograd, 2011, 152.

²⁷ Др Никола Дедић у уводу о концепту историјског материјализма анализира аспект уметника и уметничку праксу, односно наглашава историјске фазе деловања, од ситног занатлије који ствара у зависности од религијских или политичких потреба, затим буржоаско-економски независног уметника генија који ствара по слободној вољи, до уметника произвођача, равноправног са осталим занимањима, који пуноправно економски валоризују своје знање и рад и активно учествују у друштву.

²⁸ Више о пројекту на: <https://fabricworkshopandmuseum.org/about/>

релацијама.²⁹ Ово се манифестује у уметничким правцима као што су авангарда, неоавангарда, минимализам, концептуална уметност, ситуационизам и сл. Наиме, анализом која указује на „историјски карактер друштвених односа” могу се дефинисати и детектовати суштинске промене у уметности као облику рада. Историјски материјализам који Дедић предлаже „креће од друштвених односа а не од предмета”³⁰ омогућавајући тако да се уметност као облик рада препозна и валоризује у савременом контексту. За историју уметности, као и за актуелне уметничке праксе, веома је важно препознавање друштвених релација, посебно када су интермедијалност, мултимедијалност и трансмедијалност у епицентру уметничких истраживања, заједно са реконтекстуализацијом мануелних и материјалних знања и вештина у класичним/традиционалним дисциплинама.

²⁹ М. Шуваковић, са предавања „Постмедијске, апропријацијске и партиципаторне уметничке праксе” одржаног поводом манифестације Летња школа „АБ-3 савремене естетике и теорије уметности”, Београд, 2018, 0.50–5.00, <https://www.youtube.com/watch?v=h8qLvpYixec>

³⁰ Н. Дедић. *Историјски материјализам као теорија уметности*, рукопис прослеђен електронском поштом у оквиру предавања на предмету Теорија уметности и медија 2, докторске академске студије ФПУ, школска 2021/22.

2. Шта све дигитално може бити

2.1. „Дигитални материјализам”

„Нови медији не раскидају корениту везу са прошлошћу; уместо тога, они на другачији начин распоређују значај категорија које држе културу на окупу, стављајући у први план оно што је раније било у позадини и обрнуто.”³¹

У Музеју примењене уметности у Београду 2016. године, у оквиру изложбе „Померање граница 3”,³² изложен је рад „Кустодија језика” (*Custody of the tongue*), уметнице Ејприл Дауше (April Dausha) из Сједињених Америчких Држава. Ова видео-трилогија је изазвала различите реакције, почевши од директорке музеја која је желела да уклони поставку сва три видеа из салонског дела музеја због нелагоде и непријатног утиска који су радови на великим екранима стварали, до чланова жирија³³ који су овом раду доделили прву награду изложбе. Видео-трилогија „Кустодија језика” истражује идеју казне и самопонижења. Видео-радови су, како ауторка истиче, документарног типа, и постављени су у петљу. Уметница наводи: „Чин везивања, прекривања велом и конзумирања су моји преступи. Они постају моје исповести, мој чин кајања, моја казна”.³⁴ Призори на свим видеима су крупни (макро) кадрови бисте саме ауторке. Фокус је на устима, бради и вратном делу.³⁵ Видео под називом „Конзумација” (*Consumption*) приказује конзумирање (влакана) косе. Садржај видеа „Везивање” (*Binding*) представља обмотавање језика концем. Видео „Прекривање велом” (*Veiling*) приказује навлачење чипканог вела на језик. Пратећи активности на сва три видеа може се уочити једна специфична аналогија са текстилијама: влакна косе као сировина, конач као



³¹ L. Manović, *nav. delo*, 274.

³² „Померање граница” је уметнички пројекат конципиран са циљем окупљања и размене идеја са колегама који полазиште за свој рад налазе у текстилу и/или одевању. Реализација пројекта подразумевала је изложбени део, радионице и панел дискусије. Осим тога, пројекат је за циљ имао укључивање младих у токове савременог уметничког стваралаштва. Пројекат је реализован под покровитељством УЛУПУДС-а, а аутори концепције пројекта су Снежана Пешић Ранчић и Маја Гецић.

³³ Чланови жирија: музејска саветница Бојана Поповић, уметница Снежана Пешић Ранчић и медијски представник Маја Туцаковић.

³⁴ М. Гецић, „Излагачи”, у: *Померање граница 3*, каталог изложбе пројекта, УЛУПУДС, Београд, 2016, 20.

³⁵ Изворно су сва три видеа представљена са пратећом материјалном документацијом, која није била изложена на „Померању граница 3”. Видео „Кустодија језика (Конзумирање)”; *Custody of the Tongue (Consumption)* прати рад у дрвеној кутији под називом „Алати за конзумирање” – *Tools for Consumption* (људска коса, дрво и сомот); „Кустодија језика (Везивање)” односно *Custody of the Tongue (Binding)* прати рад у дрвеној кутији под називом „Алати за везивање језика” – *Tools for Tongue Binding* (конач за везивање, маказе, дрво, сомот и огледало); „Кустодија језика (прекривање велом)” односно *Custody of the Tongue (Veiling)* прати рад у дрвеној кутији под називом „Алати за покривање језика” – *Tools for Tongue Veiling* (својеручно рађени вео од чипке, пешкир за прсте од муслина, дрво, сомот и огледало).

полупроизвод и својеручно рађени чипкани вео као производ. За Ејприл Даушу, видео је средство и медиј колико и њена лична појавност и појавност текстил(иј)а. Рад „Кустодија језика” подстиче разматрање медијских својстава текстила и текстилија што се излагањем самог материјала (текстилних средстава) не би могло постићи. Документарни визуелни аспект истиче медијско својство текстилија у покрету, кретању, у самој активности. Суштински, „Кустодија језика” је на специфичан начин усмерена на интерпретацију текстила као материјала, технике, метафоре и медија. Ова врста трансмедијалног истраживања текстилног медија присутна је већ дуже на сцени „уметности текстила”³⁶ у Европи, „уметности влакана” и „уметности нити” (*Fiberart*) на америчком континенту и на изложбеним манифестацијама које користе изворни термин таписерија, као што је најстарије Тријенале таписерије у Лођу (Пољска), као и на манифестацијама локалног подручја³⁷. Видео „Кустодија језика” приказиван је на међународним изложбама уметности текстила и влакана и представља пример уметничког истраживања у контексту феноменолошког и антрополошког аспекта текстила.

Трансмедијским радом „Кустодија језика” уметница је „материјализовала” уобичајено нематеријалне или имплицитне аспекте текстила. Медији као што су фотографија и видео³⁸ неизоставни су сегмент представљачког документарног уметничког деловања у области текстила, а временом су постали и један од начина промишљања те области. Бележењем тренутка, „невидљиви” есенцијални аспекти и међупростори у области текстила могу се артикулисати преплитањем више медија. У том смислу, дигиталне форме обједињују и истичу звук, слику, или покрет. Посебност нових или дигиталних медија је у томе што нумерички представљају „старе” медије и што на „другачији начин распоређују значај категорија које држе културу на окупу”,³⁹ што се примарно односи на логику и начин рада. Према теоретичару Леву Мановичу, ако се креирању филма приступало од материјалних/експлицитних концепција као што је наратив, који чини окосницу филма, све изван тога је нематеријално, припада машти и стваралачком моменту којим се додају „ствари” које

³⁶ Манифестације и изложбе у Европи попут *Tradition&Innovation* (Летонија), „Померање граница” (Србија), *Contextile* (Португал), *Textile grammar* (Шпанија) и др. се ослањају на наслеђе таписерије.

³⁷ У Србији се и данас одржавају чак две манифестације сличног карактера. Бијенална изложба „Таписерија Београд” у организацији секције за Текстил и савремено одевање [ТИСО], Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије [УЛУПУДС] од 1974. године и „Тријенале таписерије у Новом Саду” у организацији Атељеа 61 од 1998. године,

³⁸ Појам видеа се разликује од филма јер између осталог, потиче из електронских мас-медија као што је телевизија, а може се окарактерисати и као електронска уметничка форма посебно актуелна током 60их и 70их година.

³⁹ L. Manović, *nav. delo*, 274.

формирају једно дело. Насупрот томе, у дигиталном окружењу, у програмима као што су *Adobe After Effect* или *Adobe Premier*, пројекат започиње расподелом „улога” из постојеће базе података; дакле – обрнутим редом. Креће се од документарне грађе (звук, слика, видео и др.) која се онда полако повезује и преплиће у наратив, што суштински мења природу филма, односно видеа.

Пионирски рад Лева Мановича са почетка миленијума изражен у књизи „Језик нових медија” и данас се сматра капиталним делом, јер су у њој обрађени основни принципи и појам дигиталног и нових медија са становишта практичара и теоретичара. Он истиче да је већ од почетка шездесетих година рачунар постао „универзална медијска алатка”. Од 1990. године термин „дигитални медиј” и „компјутерска графика” почињу да се користе упоредо. Манович посебно наводи да је увођење штампарске пресе утицало само на један „степен културних комуникација – дистрибуцију медија”, увођење фотографије на „један вид културних комуникација – на непокретне слике”, док је „рачунарска медијска револуција” остварила утицај на све аспекте комуникације. Због тога се у докторском уметничком пројекту примена термина дигитални медији и форме повремено разматра у технолошким оквирима, а у зависности од контекста као средство масовне комуникације. У том смислу Мановичева анализа о преплитању и стапању две историјске путање (рачунарских и медијских технологија) видљива је и у контексту текстила као медија, односно у сучељавању онога што текстил представља/симболизује и његове материјалне свеprisутности.

Посебна перспектива на коју скреће пажњу је принцип авангардне праксе, познате под називом „естетска стратегија”, који се преточио у дигитално окружење, односно „авангарда се материјализовала у рачунару”.⁴⁰ Како авангарду првенствено одликује експериментално-интермедиијални уметнички приступ који се остварује путем „ексцеса и трансгресије у естетском, културалном, моралном и политичком смислу”,⁴¹ поређење са дигиталним медијима и компјутерском графиком представља инспиративно уметничко упориште. Разматрајући појам „универзалне медијске алатке” и дигиталних медија, Манович се ослања првенствено на естетику авангардног филма и фотографије, али и традицију свих „стариx” медија. У оквиру филма посебно истиче :

„Када су авангардни филмски уметници колажирали безбројне слике у истом квадрату, или цртали и гребали по филмској траци, или се на неки други начин бунили против

⁴⁰ L. Manović, *nav. delo*, 32.

⁴¹ M. Šuvaković i dr., *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Radikalne umetničke prakse*, knj. 1, Beograd, 2012, 57.

означитељске природе филма, они су радили против „нормалних” филмских процедура и предвиђених начина употребе филмске технике. (Није било предвиђено да се слика по филмској траци). Према томе, они су деловали на периферији комерцијалног филма, и то не само својом естетиком већ и својом техником.”⁴²

За стратегију колажа у дигиталном окружењу довољно је осврнути се на општепознату рачунарску опцију *cut and paste* (исеци и уметни), као и могућности комбиновања више слика. Манович се посебно осврће на рад руског аутора Џиге Вертова (Дзига Вертов) и његово дело „Човек са филмском камером” (1929) чији се наратив, монтажа и филозофија⁴³ одражавају у савременим постпродукцијским софтверима (дигиталном окружењу) „јер сви програми за монтажу као што су и фотошоп, премијер, афтер ефектс... подразумевају да се дигитална слика састоји од више појединачних слојева слика”.⁴⁴

За Вертова, осим ставова о суштински документарној улози филма, специфичан је и начин на који компоује сложене идеје и наратив у филм. Наиме, филм „Човек са камером” прати „ток једног дана” у граду⁴⁵ у документарном маниру, од буђења до сумрака. Бележене су активности совјетских грађана, затим снимање, монтирање филма и реакција публике у филмској сали. Вертов је познат и по техникама које је измислио или применио, као што су вишеструка експозиција, брзи покрети, успорени снимци, замрзнути кадрови, подељени екрани, екстремни крупни планови, обрнути снимак и др. Оно што је Вертов радио најразличитијим техникама снимања и монтаже двадесетих година 20. века, истиче Манович, данашњим језиком је „ефекат”. Другим речима, у терминологији програма као што су *Adobe After Effect* или *Autodesk Maya*, некадашње мануелне/аналогне технике су се претопиле у софтверске ефекте.

У дигиталном стваралаштву софтвер је средство и медијум којим стваралац обликује своје „идејно-естетске захтеве креирања садржаја”. Софтвер је генерално скуп различитих инструкција, података или програма који омогућавају извођење одређених радњи или задатака, као и креирање садржаја рачунарском логиком. Суштински, већина (комуникационих/медијских) уређаја који се данас користе су софтверски опремљени, те је важно раздвојити оне софтвере који бележе од оних који стварају садржај, као и њихово преплитање. Како је напредак технологије омогућио једноставније и јефтиније уређаје и софтвере за бележење аудио и визуелних информација и података, што је евидентно у

⁴² L. Manović, *nav. delo*, 350.

⁴³ Вертов је сматрао да је суштина филма бележење „тренутка” без претходне припреме сценарија и сета који је назвао „Кино-око”.

⁴⁴ *Isto*, 350.

⁴⁵ Овај комплексни садржај је у ствари снимљен у три града – Москви, Кијеву и Риги, а представљен је као универзални град совјетског човека.

свакодневном коришћењу мобилних телефона, тако је и материјал за обликовање дигиталних текстилија, а под тим мислим и на снимање звука, видеа и слика, рађено доступним средствима. За докторски уметнички пројекат важно је истаћи и употребу софтвера за генерирање и обраду аудио-визуелног садржаја, од којих су неки већ поменути – *Autodesk Maya, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Premier Pro, Adobe After Effect, Final Cut Pro* и сл.

У докторском уметничком истраживању односа текстил-дигитално реализовано је више целина, од којих су три дигиталне форме приказане у крајњој поставци текстилија са различитим приступима и садржајима. Део текстилије „Вунени експериментални асамблаж” је и дигитални видео-рад у трајању од 2 минута 54 секунде, који је рађен по принципима дигиталних медија, од селекованих дигиталних фотографија. Документовање мануелног процеса рада увек представља изазов. Дословним снимањем мануелног процеса рада у текстилу веома често се банализује оно што, као стваралац и аутор, сматрам за кључно у самом раду. Постављањем одабраних слика у временску линију, њиховом анимацијом и додавањем ефеката, документарни аспект остаје наглашен, али је акценат на вуненом влакну као изражајном средству и његовим трансформацијама и уобличавањима.

Колажни видео-рад или дигитална текстилија „Невербални театар” је комбинован од видео-снимака насталих као резултат документовања „акције” фирмирања мајица игловањем непредене вуне. Садржај видео-материјала су персонализоване мајице у интерпретацији самих учесника. Дигитална текстилија садржи наизменично смењивање белешки интерпретација свих учесника, попут развијања ритмичких рапортних јединица. У одређеном временском интервалу, фокус се у потпуности преноси на мотиве на мајицама и њихово кретање. Креирањем крупног кадра, посебно на мајицама у покрету, остварује се (за мене) назив невербални театар и низ мултиплицираних кретњи. Видео-рад постаје дигитална текстилија са документарном подлогом. У овом одељку су приказане две дигиталне форме са фокусом на постанак и резултат „текстилне активности” у постпродукцијском софтверу *Adobe After Effect*. Садржај прве дигиталне текстилије представља (естетски) потенцијал вуненог влакна и прелазак из хаотичног влакнастог стања у одређену структуру и облик. Фотографисањем процеса рада формирана је база података. Обрадом сваке одабране слике, увеличавањем, додавањем ефеката трансформације и прелаза из слике у слику, замрзавањем кадрова и сл, влакна циклично на подлози/мајици прелазе из неодређеног у конкретне облике – слова на мајици.

Садржај друге дигиталне текстилије чине призори резултата игловања кроз интерпретације аутора кретњом и позирањем. Избором видео-материјала, монтажом кадрова нестајања и постајања покретних слика, као и фокусом на одређени крупни кадар у кретању текстила, креирано је њихово укупно виђење.

Манович истиче да пажљивим сагледавањем филма „Човек са камером”, сакупљени материјал без додатих ефеката постаје скуп документарних информација о том времену и месту. Суштински, он наводи да је промишљањем и балансирањем различитих техника уобличена целина коју је Вертовљев брат снимао, а супруга монтирала. Дело „Човек са камером” обухвата и ауторске (Вертовљеве) интерпретације самог појма филм, перципирање филма као документа, средства за документовање и (комуникационог) медија који, без примене посебних техника, остаје скуп информација.

2.2. Привид или индустрија илузионизма

”Да закључимо, визуелна култура рачунарског доба јесте кинематографска по свом изгледу, дигитална на нивоу материјала и рачунарска (то јест покретна софтвером) по својој логици.”⁴⁶

За разлику од дигиталних форми насталих комбиновањем снимљеног или бележеног материјала и ефеката у софтверу, трећа дигитална форма (дигитална текстилија) *Tapetum lucidum* представља компјутерску анимацију реализовану уз помоћ софтвера *Autodesk Maya*. Овај софтвер је створен за 3D анимацију и обликовање целокупног дигиталног окружења, а посебно је развијан за специјалне ефекте у филмској индустрији. Дакле, овај рад се заснива на ономе што Манович назива синтетичком и покретном сликом, односно на „синтетичкој фотографији”. Компарацијом „синтетичке” и „оптичке” слике, он скреће пажњу на тренутак када представљачки домен слике преузимају медији фотографије и филма. Током осамдесетих година 20. века примећује се рапидан напредак у рачунарској 3D графици, а томе претходи „брзи развој кључних алгоритама за синтезу фотореалистичних слика⁴⁷... и коначно крајем осамдесетих година софтвер као што је фотошоп.”⁴⁸ Почетком овог миленијума софтверске могућности су биле више усмерене на фотореализам него на сам реалистични доживљај (виртуалног) простора. У међувремену су се различити програми, као што су *Autodesk Maya*,

⁴⁶ Isto, 225.

⁴⁷ Манович наводи као примере „Фонгово сенчење, мапирање тесктуре, мапирање рељефности, мапирање одсјаја и пратеће сенке.”

⁴⁸ Isto, 223.

Autodesk 3D Max, Blender, Maxon ZBrush, Epic Games Unreal Engine и др, развијали и специјализовали у правцу реалистичне тродимензионалне рачунарске графике.

Мановичева теза да „традиционална фотографија увек указује на прошли догађај, док синтетичка фотографија указује на будући догађај”⁴⁹ посебно је значајна у контексту рада *Tapetum lucidum*. Овај закључак, као и поимање синтетичких фотографија, представљају, за мене, концептуално инспиративну потврду примене дигиталне технике за обликовање симулације, јер у уметничком докторском пројекту полазим од идеје да текстилије означавају потенцијал, будућност и могућност коју, у овом случају синтетичка, слика означава сама по себи. У 3D рачунарској графици фотореалистичне симулације се могу обликовати софтверски генерисаним дискретним (пикселима), нумеричким подацима и алгоритмима. Дигитална текстилија *Tapetum lucidum* представља визуализацију личног перципирања и поимања текстила. Покрет и звук увек асоцирају на интимни аспект текстила, док дезени одражавају лични однос ствараоца, артикулисан временом, у релацији са увек интегралним репетитивним начином формирања текстила. Симулацију покрета површине прати аудио снимак ритмичког дисања. Удах и издах у релацији са дискретним кретањем тканине наводе на повезаност текстила и тела (док спавамо, радимо, одмарамо се) и на релацију са оним што је на тканини, реалистично симулираним дезенима. Садржај анимације чини крупан кадар текстила у покрету са ауторским и биографски значајним идејним решењима. Издвојено је пет дезена (за период од 30 година рада), насталих током образовања и професионалних ангажмана у области дизајна текстила. Први дезен/мустра је настао у Школи за индустријско обликовање у Београду, на задату тему обликовања женског одевног текстила. Инспирација и назив дезена је „Зебре” (1991). Црно-бела композиција од зебрастих шара је ритмички густо постављена, тако да се не види почетак и крај, и то у толикој мери да се стиче утисак одређене структуре, односно визуелне „чипке”. Овај дезен је скениран и дигитализован за потребе докторског уметничког пројекта. Други одабрани дезен је реализован као дизајн штампаног текстила инспирисан афричким племенима (у оквиру одевне колекција) за модну кућу „Трикотажа Ивковић”⁵⁰ техником сито штампе. Рапортна јединица дезена базирана је на ефекту ломљеног воска на тканини који се добија батик техником приликом потапања у боју, а специфичан је за афрички текстил. Назив дезена је „Батик”, а обликован је 2001. године; тада је по скенираном изворном батик узорку већ постојала дигитална верзија. Трећи дезен је настао током студирања у Хелсинкију у оквиру пројекта за сајам *Heimtextile* и стварања колекције дезена

⁴⁹ *Isto*, 249

⁵⁰ Данас модна кућа „IVKO Woman”



Inside-Outside, са идејом компарације архитектуре Београда и Хелсинкија. Дезен *Bee-hive* („Кошница”) обликован је од документарних фотографија београдских зграда у софтверу *Adobe Photoshop* и *Illustrator*. Одабран је да употпуни утисак „визуелне какофоније” за јапански ресторан *White* у оквиру универзитетске сарадње са компанијом *Kartell*. Реализован је сито штампом

на филцаном зиду дужине 30 метара у размери 1:1 и представљен је на Миланском сајму намештаја *Salone del mobile* под окриљем пројекта *White*. Избор за четврти дезен су (београдски) врапци – „Цивцани”, игловани непреденом вуном аутохтоне овце из колекције *Pramenka Handmade*. „Цивцани” су се и сувенирски продавали у „Београдском излогу”. Овај дезен је обликован од документарних фотографија филцаних птица, у софтверу *Adobe Photoshop*. Облике сам ротирала и ређала наизменично са циљем постизања утиска бесконачне мултипликације. Пети дезен је изведен из серије у оквиру теме београдских биоскопа као несврстаних сувенира. Символи некадашњих београдских биоскопа (Козара, Југославија, Партизан, Звезда и др.) обликовани су у дезен „Индустрија” софтверима за векторску и растерску графику (*Adobe Illustrator* и *Photoshop*), а реализовани су дигиталном индустријском жакар плетенином у модној кући „IVKO Woman” 2019. године. Жакар плетенина „Индустрија” је представљена у оквиру 17. тријенала таписерије у Лођу, Пољска 2022. године. Селекција дезена за *Tapetum lucidum* је аутобиографског карактера, а сведена је утолико да донекле прикаже (садржајне) промене и опсег личних интересовања у области текстила, почевши од општег приступа дизајну штампаног текстила као декора инспирисаног шаром фауне, до промишљања о обликовању текстила као средства комуникације и разматрању идеје шта се мултипликацијом мотива на тканини добија, а шта губи. Ови „ставови” у сликама рачунарским представљањем постају дискретни (пиксели) или нумерички кодирани подаци и модуларни слојеви који могу да трпе „алгоритамску манипулацију, аутоматизацију, измењивост и тако даље”.⁵¹

Закључак Мановича да је „визуелна култура рачунарског доба... дигитална на нивоу материјала” није откровење, али је потврда одређене материјалности. У том смислу он издваја основне принципе нових медија као „дигитални материјализам”. Као први принцип и основну разлику издваја нумеричко представљање. Нумеричка представа континуалних података је дигитализација; она означава програмибилност и одваја „старе” од нових медија.⁵² Сходно

⁵¹ L. Manović, *nav. delo*, 225.

⁵² *Isto*, 69.

томе, однос ткачког жакар система и превођења слике у ткачки систем преплетаја⁵³ је аналоган нумеричкој представи континуалних података или дигитализацији слике (пикселима). Програмибилност је у том смислу интегрални део текстилне традиције.⁵⁴ Као други принцип, Манович издваја модуларну организацију на различитим нивоима (попут фрактала) и у самој слици, као што омогућава рад у PSD формату⁵⁵. Генерално, овај принцип значи да се многи сегменти (софтвер, музика, слика и сл.) могу репродуковати одвојено или заједно, али и надградити и дорадити, што омогућава већи избор у начину рада. Принцип аутоматизације произилази из претходна два принципа и имплицира ослањање на програмске аутоматизоване акције, на пример, на фокус у фотографисању/прављењу селфија,⁵⁶ а свакодневни пример су и разни аутоматизовани филтери улепшавања. У програму *Adobe Photoshop*, на пример, код дораде слика се користе аутоматизоване радње које нуди мени, за контраст или боју. Током рада у програму *Autodesk Maya*, један од аутоматизованих специјалних ефеката које сам користила је и *nCloth* алатка за симулацију текстила, која олакшава и убрзава процес креирања жељеног изгледа, карактера и покрета текстила. Четврти принцип који Манович издваја је промењивост и он се надовезује на претходне. За разлику од стварања/произвођења људском руком, затим индустријском копијом (и у складу са индустријском логиком) нови медији дозвољавају промене, измене или мање серије, дораде, „ажурирање”, „мутације” и сл.⁵⁷ Овај аспект је посебно утицао на производни карактер који је дигитализација машина донела и у текстилну индустрију. Додуше, овде је представљена базична интерпретација принципа промењивости, јер Манович залази и у појам интеракције, а затим и у појам хипермедија или принцип „теорије прототипа”,⁵⁸ све до концепта промењивости у смислу прилагођавања јединственог веб садржаја кориснику, који је и данас врло актуелан.

⁵³ Преплетај означава задати однос (преплитања) потке и основе.

⁵⁴ Принцип разбоја са бушеним картицама развио је почетком 19. века Жозеф-Мари Жакар (*Joseph-Marie Jacquard*) за потребе индустријског ткања. Овај принцип је применио, односно адаптирао у својој диференцијалној машини математичар Чарлс Бебиџ (*Charles Babbage*), те се стога жакаров систем ткања наводи као претеча савременог рачунара, као и кодирања.

⁵⁵ PSD је акроним за *Photoshop Document*, основни радни формат програма *Adobe Photoshop*. Принцип модуларности у једном сликовном документу је најочигледнији на примеру PSD формата. Радна површина може се састојати од низа слојева који се могу „обрађивати”, „премештати”, „копирати” и сл. у овом формату, те сачувати.

⁵⁶ Селфи је одомаћен термин за првенствено аутопортретну, али и групну фотграфију мобилним телефоном.

⁵⁷ L. Manović, *nav. delo*, 82.

⁵⁸ *Isto*, 82.

Пети принцип, који је по Мановичу најзанимљивији (и најсвеобухвантнији) и којим се он и данас бави кроз „инфоестетику” вештачке интелигенције (AI), јесте транскодирање⁵⁹ или, тачније, „културно транскодирање”. Ово подразумева и утицај који нови медији (на пример. интернет садржај и интерфејси) имају на промене у индивидуалним и локалним културним садржајима, као и улогу и утицај који дигитални медији имају на различите културе и обрнуто.

Реалистична илузија *Tapetum lucidum* настаје комбинацијом алгоритама и пиксела, за које Манович скреће пажњу да су, „након што је уметност у великој мери одбацила илузионизам као циљ... то преузела масовна култура и медијске технологије”. У односу на постављену тезу о „масовним културама и медијским технологијама”, може се направити паралела са продуктивистичким текстилом чији је циљ, између осталог, био управо да се ствара и прати одређена „ментална пројектантска путања”. Иста логика важи и за школу Вхутемас или постулате Баухауса, те стога и овај вид комуникације припада „старим медијима” или индустријској масовној производњи. Питања утицаја и илузије која прате масовну производњу и конзумацију не мењају се са дигитализацијом – штавише, постају „освежена”, наново интересантна област за дискутовање.⁶⁰

Додуше, симулација у рачунарском облику тежи ка томе да створи утисак реалистичног понашања ствари и људи, то јест да моделовање тог дигиталног окружења буде у потпуности реалистично. Са једне стране, постоји тенденција ка стварању савреног илузионистичког (виртуалног) простора, а са друге, Манович истиче, дизајнери интерфејса се такође баве илузијом у физичком свету, развијањем „невидљивог” компјутера, „природног интерфејса” или, другим речима, превођењем и имплементирањем нових технологија и информација у постојеће технологије, предмете и производе.

2.3. „Медијски синтетизатор и манипулатор”



На међународној конференцији у оквиру Седмог тријенала у Риги, Летонија, под називом „Традиција и иновација” (*The 7th Riga International Textile and Fiber Art Triennial "Tradition and Innovation"*) 2023. године, уметница Кристина Ауст (Kristina Austi) представила је таписерије

⁵⁹ *Isto*, 164.

⁶⁰ *Isto*, 56.

урађене на дигиталном жакар разбоју.

Истовремено се у Музеју дизајна у Хелсинкију одржавала изложба таписерија рађених дигиталним жакаром уметника Кусте Саксија (Kustaa Saksi). Кристина Аусту у свом раду истражује потенцијале и изражајне могућности дигиталног жакар разбоја са посебним циљем – да задатим алгоритмима обликује распаране делове као интегрални део естетике тканине. Како се принцип жакар ткања заснива на обликовању и комбинацији различитих преплетаја (структура) у циљу стварања и структурирања површине тканине, ова идеја је донекле парадоксална. Уметница је представила еволуцију своје идеје и концепта реструктурирања користећи као пример своје раније радове. Експериментишући са границама могућности дигиталног разбоја, а уз претходно дугорочно ткачко искуство, ауторка је радила на серији таписерија под називом „Парање/Расплитање” (*Unweaving*), односно на креирању посебне естетике опараних делова дигиталног ткања.⁶¹ У истраживачком процесу, њени радови на тему парања интересантни су за компарацију са таписеријама које су настале примарно као продукт вештачке интелигенције (AI). Идејна решења и папирне скице уметника Саксија су путем програма и алгоритама превођене у медиј текстила – овде се не разматра естетски (визуелни) исход уметничког рада, већ превасходно његову интенцију. Оно што Манович назива „превођење медија”⁶² или „транскодирање”⁶³ у Саксијевим делима се донекле ослања на алгоритме које машина нуди (што се може се посматрати у оквирима принципа извођач-ткач) у реализацији идејних решења, док уметничко-истраживачки рад Кристине Аусту има за циљ истраживање посебне врсте естетике, што је при излагању једног од првих радова „Парање/Расплитање 1” (*Unweaving I*) произвело перформативну активност директно у изложбеном простору. Ауторка је желела да истакне активност парања на изложбеном месту. Перформативна активност парања у галерији побудила је интересовање публике и дискусије које су уметници помогле у артикулацији личних ставова и идеја за наставак пројекта (у стваралачком и производном смислу). Континуирани рад на истој тематици произвео је



⁶¹ У кореспонденцији мејлом, Кристина Аусту пише: „*Through the act of "unweaving" I metaphorically and symbolically untangle these woven threads to examine and contemplate the current state of affairs. This process involves unraveling the layers of complexity, unraveling the narratives, and dissecting the interconnections between different aspects of our world.*”

⁶² L. Manovich et E. Arielli, “Seven Arguments about AI Images and Generative Media”, in: *Chapter 5 of Artificial Aesthetics*, 2023, 5. <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics-book>

⁶³ Манович наглашава изворно технолошко значење, а то је да „у жаргону нових медија ‘транскодираги’ значи пребацити у други формат”, у: L. Manović, *nav. delo*, 2015, 89.

специфичну личну естетику уметнице, одређену естетику жакар ткања испуштених нити и један неочекивани исход ткања. Појмови „програмибилности” и „транскодирања” у овом контексту могу се сагледавати кроз уметничка истраживања. Рад уметнице Кристине Аусту заснива се на артикулсању личне експресије. Аусту истраживањем лимита дигиталног жакара и естетских својстава технике ткања гради сопствену фактуру и израз, специфичних медијских својстава, на коме су видљиви хаптички и тактилни трагови. Насупрот овоме, рад уметника Кусте Саксија заснива се на извођачком потенцијалу дигиталног жакара и понуђених алгоритамских решења, која он прати, контролише и, на основу изведених узорака, доноси одлуку о начину реализовања (традиционалне) таписерије. У оба случаја, ради се о једној врсти нове технологије/медија, али и суштински саставном делу текстилног наслеђа са становишта (практичара) уметника и дизајнера текстила.

Принцип „промењивости” у новим медијима огледа се у савременој употреби дигиталних средстава за рад, попут дигиталних разбоја за ткање и плетење, дигиталних машина за вез и штампу, којима се, за разлику од индустријске маспроеизводње, реализују мале серије, скоро уникатне. Одлика дигитализованих машина је и то што могу да изведу (скоро) све што и људска рука, као што и софтвер на тим машинама (под окриљем вештачке интелигенције) може да предложи начин реализације идејног решења у одређеној структури. Дигитализација машина, као и рад на рачунару у различитим векторским или растерским програмима ради ликовног обликовања идеја које се затим преводе у текстилну структуру, текстуру и слику, мења принцип рада према принципима „нових медија”. Структурално стварање слике има двоструку улогу: као носилац и као тело поруке. У феноменолошком смислу, за ствараоца је дигитално обликовање структуре, односно визуелно представљање, посебно занимљиво за промишљање о начину превођења формата. Лично ткачко искуство у раду са преплетајима, ткачком шемом и превођењем идејног решења у формат погодан за систем жакар ткања у најтрадиционалнијем смислу представља једну врсту првог додира са дигитализацијом. По сличном естетском принципу могла би да се направи аналогија са плетаћом шемом за жакар плетенину, јер пиксел замењује иглени бод (петљу), као што избор пређе (квалитет, нумерација, боја) и петља или преплет утиче на крајњи визуелни исход. Формирање предивне (од пређе) структуре у текстилу је врста кодирања, а језиком нових медија би се могло назвати транскодирање и програмирање реализовањем или превођењем идејног решења са папира у структуру. Историјски гледано, технолошке потребе текстилне индустрије су одиграле улогу у „транскодирању културе”, почев од диференцијалне машине Чарлса Бебиџа (Charles Babbage)

која је допринела формирању рачунара и „нових медија”. Слична аналогија може се повући и са припремом идејног решења за сито штампу, где растерска тачка сита (свиле, газе) може бити посматрана као аналогна растерској тачки пиксела и тако даље, јер је појавност текстила уско повезана са технолошким кретањима. Лев Манович издваја нумеричко (дигитално) кодирање као суштинску разлику у односу на „старе” медије (фотографију, филм, слику и др.). Симболична паралела између текстила (као материјалне творевине) и дигиталног медија значајна је, за мене као уметника и дизајнера текстила, концепцијски и концептуално, у обликовању уметничке продукције текстилија.

3. Проширено поље деловања

„У релативно кратком периоду развоја медија таписерије испољено је мноштво појава, тенденција и промена њеног усмерења. Убрзана укупна уметничка збивања такође су утицала на токове њеног развоја и прикључењу водећим уметничким процесима датог тренутка. Специфична аутономија уметничког језика медија таписерије развила је знатно шире експерименталне поступке који су довели до повлачења мануелности у корист нових медија и на тај начин се у крајњој консеквенци, као иноваторска уметност етаблирала у ткиво владајуће културе масовних медија.”⁶⁴

Теоретичарка Розалинд Краус (Rosalind Krauss) у свом, сада већ култном, тексту коментарише медиј скулптуре у одразу „постмодернистичког простора”.⁶⁵ Посебан значај њеног текста чини издвајање и истицање најважнијих промена у поимању и репрезентацији медија/дисциплине као што је скулптура, која је вековима била детерминисана одређеним оквирима. У поједностављеној верзији, теоретичарка наводи да је основна појавност скулптуре до друге половине 19. века била неодвојиво повезана са појмом споменика, који је био детерминисан просторним оквиром. Веза са простором се у модернизму губи, а од шездесетих година 20. века, у постомодернизму, скулптуру одликује редефинисање појма, форме, али и повратак или поновно маркирање (обележавање) простора. Краус констатује основне актуелне одлике у редефинисаном термину „скулптура у проширеном пољу” и наглашава да оно што је за скулптуру постмодернистички простор – однос пејзажа и архитектуре – за медиј слике може бити истражено у контексту односа јединствености и репродуцибилности/поновљивости.

Област текстила почива на идеји сврсисходности. Утилитарна вредност материјала и техника је историјски имала приоритет све до индустријске револуције, као и до и појаве модерне и авангарде почетком прошлог века. Сходно предмету докторског уметничког пројекта, посебно су издвојени кључни моменти у трансформацији дисциплине таписерије, која се најпре третира као ликовна дисциплина. У том контексту разматране су текстилне конвенције, принципи, материјалност и др. Осим таписерије, на идеју текстила у проширеном пољу значајно је утицао развој индустрије, односно деловање појединаца у примењеној уметности и дизајну који ће у овом делу бити представљени.

⁶⁴ Prema: V. Pavićević, „60 godina tapiserije u Srbiji: pojave koje su označile promene u tokovima njenog života“, u: *Okrugli sto. Beograd*, ured. Č. Marinković, Beograd, 2017, 15.

⁶⁵ R. E. Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, in: *October Vol. 8*, Cambridge, 1979, 30–44.

3.1. Појавност таписерије – скокови кроз историју

Реч таписерија у етимолошком смислу потиче од латинске речи *tapetium* и најчешће се тумачи као подна облога, тепих, тапет; дели корен са речју *tapetum* што се односи на ткиво, мембрану, те има и медицинску конотацију.⁶⁶ У Лексикону страних речи и израза реч таписерија се дефинише на следећи начин: „од француске речи *tapisserie*, у наставку ћилимарство; вез на ретком платну, сличан ћилимарском везу; тканина или хартија за облагање зидова; тапетарска радња”.⁶⁷ Дакле, у питању је широки опсег значења појма, који се (поново) тумачи у контексту техника, материјала, предмета, али и као синоним за занатску радионицу. Свеобухватније истраживање у обликовању појма таписерија и значења те речи на нашем поднебљу спровела је др Мирјана Теофановић. Ауторка напомиње да и данас постоји разноликост мишљења у погледу дефинисања таписерије и закључује да је назив званично преузет из француског језика, а да је вишезначан у контексту технике и материјала.⁶⁸ У даљем истраживању се ослања на „француску школу”.⁶⁹ Таписерија је, како наводи др Теофановић, „врста колористички украшене тканине чије нити потке граде мотив дезена и у потпуности покривају нити основе с којом се укрштају”.⁷⁰ Ова дефиниција одређује таписерију искључиво кроз технику вертикалног ткања односно кљечања, а назив који др Теофановић заправо предлаже је „уметност бојене структуриране нити”, јер су конструкциони и естетски параметри нити градивно, али и симболичко својство таписерије, а реч уметност одражава очекивани начин реализације. Неизоставна одредница таписерије је и мобилност и просторни оквир. Историјски посматрано, таписерија је увек била део ентеријера или екстеријера, било као облога/прекривач зида или висећи елемент, било као текстил наративног или декоративног карактера, настала услед потребе за звучном или топлотном изолацијом или генерално редефинисањем простора.

Како је текстил изузетно осетљив и врло непостојан материјал, најраније информације о таписеријама се могу пронаћи најпре у сликовним белешкама о процесу ткања као што су

⁶⁶ v. <https://www.etymonline.com/word/tapetum>

⁶⁷ М. Вујаклија, *нав. дело*, 899.

⁶⁸ М. Теофановић, *Таписерија у Србији 1950 - 2000: уметност структуриране нити*, Београд, 2017, 12.

⁶⁹ Ослања се на дефиницију таписерије која се приписује Интернационалном центру за проучавање старог текстила из Лиона (*Le Centre International d'Etude des Textiles Anciens de Lyon*), као и истраживању једног од најзначајнијих европских теоретичара у дефинисању те области, Андреа Куензија (*André Kuenzi*).

⁷⁰ *Isto*, 14.

прикази у гробницама из старог Египта 3000 год п. н. е., као и у писаним текстовима попут митова, белешки археолошких истраживања и др.⁷¹ У античкој Грчкој је забележено да су наративни и декоративни карактер Партегона и Атининог храма богато допуњавале тешке дезениране драперије у ентеријеру, за које је сам Фидија радио нацрте. Како је број сачуваних дела мали, свакако је важно поменути примере ранохришћанске уметности, као што су минијатурне коптске тканине настале између 2. и 4. века, рађене у клечаној техници од вуне. Те минијатурне „ткане приче” су аплициране и на јастучнице, одећу, покриваче и друге предмете, а у новијим истраживањима помиње се и мултифункционални карактер коптских тканина рађених техником таписерије.⁷² Један од најранијих сачуваних примера монументалне таписерије наративног карактера је „Таписерија из Бајеа”. У питању је везени сликовни запис из 11. века, дужине 11 метара, који приказује инвазију Нормана на Енглеску .

У средњем веку, са општом тенденцијом оснивања различитих еснафа, формирају се и удружења ткача, чиме је, између осталог, био гарантован и квалитет извођења таписерије. Карактеристике тадашње таписерије – лакоћа преношења и паковања, квалитетно и чврсто ткање од уобичајено скупог материјала (вуна, свила, златне и сребрне нити) и веома широк избор тема – допринеле су томе да богати слојеви средњег века у Европи дословно облажу камене зидове својих замкова. Власници таписерија су брзо и једноставно могли да утичу на изглед животног амбијента и на задржавање топлоте у простору.

Из различитих извора се да наслутити да су успон и доминација (копирање) ренесансног сликарства у Европи допринели деградацији других ликовних и пластичних уметности. Како напомиње др Теофановић, ово ће бити посебно кобно за таписерију, која почиње да се реализује са посебним фокусом ткача (извођача) на веродостојно преношење картона и слика искључиво чувених ренесансних сликара. На тај начин се зарад приказа слике и сликарског израза губила смисао основне форме – „граматика таписерије” – експресија материјала и структуре. Један од првих познатих примера сарадње сликара и ткача на пољу таписерије су „Дела Апостолска” са почетка 16. века, поручена за Сикстинску капелу. Рафаелова (Raffaello Sanzio da Urbino) идејна решења за 10 монументалних таписерија наручио је папа Лав X, а реализовао их је тада познати фламански ткач Питер ван Елст (Pieter Van Aelst). Поред свих

⁷¹ v. E. Muntz, *A Short History of Tapestry*. London, prev. L. J. Davis, London, 1885; М. Теофановић, *nav. delo*.

⁷² Примерци коптске таписерије или тканине се могу наћи и у МПУ и Народном музеју у Београду. О новим закључцима се може погледати на сајту Народног музеја Словеније, поводом изложбе о коптском текстилу: <https://www.nms.si/en/exhibitions/virtual-exhibitions/coptic-textiles>

похвала за виртуозно извођење, повећаног броја нити у потки и основи ради подражавања сликарског израза и употребе скупоценог материјала (златних нити), парадоксално, Рафаелови нацрти су временом постали вреднији од самих таписерија, како са тржишног, тако и са културолошког становишта.⁷³ Принцип сликар-ткач, графичар-ткач или архитекта-ткач доминирао је у области таписерије све до тридесетих година 20. века. Према др Теофановић, на померање граница у домену таписерије у Европи утицале су две струје. У Француској се то манифестује идејом структурирања бојене нити која је „пластички носилац значења уметности таписерије”, на челу са уметником Жаном Лирсаом (Jean Lurçat) који је 1937. године преузео као директор радионицу за израду таписерија Обисон.⁷⁴ Друга струја заслужна за развој таписерије била је школа Баухаус и уметнички покрет Де Стијл (*De Stijl*).⁷⁵

3.2. Ауторски рукопис Магдалене Абаканович

У Европи се, и поред радикалних трансформација током 20. века, задржава термин таписерија, а истовремено се појављује и термин уметност текстила, првенствено у контексту уметничких вештина. Примат у новом европском изразу преузимају земље источног блока, посебно Пољска, као бег од социјалног реализма и социјалног естетизма, а под окриљем термина примењена уметност. У том контексту је важно поменути пољску уметницу Магдалену Абаканович, препознату као реформаторку таписерије и иницијаторку текстилне уметности у њеном данашњем облику. Њен уметнички опус многи историчари и кустоси сматрају трансдисциплинарним, јер је у њеним радовима видан прелазак из једне у другу или прожимање различитих дисциплина. Абаканович постиже висок уметнички ниво у таписерији

⁷³ У уводном тексту монографије “New Material as New Media”, филозоф Артур Данто (*Arthur Danto*) говори о систему вредности некада и сад. „Дела апостолска” процењена су на око 7000 фунти по таписерији, а тадашња најскупља слика на 2000 фунти, да би на почетку 21. века Рафаелови цртежи/скице, картони за израду таписерије, били сврстани у уметничко благо Британије и престижни на аукцији, увелико, цену таписерија. Картони су заправо крпљени од мањих комада хартије јер тада није постојао папир величине која би задовољавала величину ткачког разбоја. Ако ништа друго, оно на шта нас Данто наводи је да управо размислимо о количини ручног рада уложеног у ткање једне такве форме, као и на употребљени скупоцени материјал. Ово друго подразумева и добијање сировине, формирање и бојење пређе, уткане златне нити и процес ткања. У савременим токовима, Данто предлаже да занат као концепт може имати већу вредност. v. A. Danto, op. cit. 11.

⁷⁴ М. Теофановић, *nav. delo*, 38–48.

⁷⁵ Посебно је видан утицај Баухауса, захваљујући томе што је програм ове школе обухватао област текстила и радионицу за ткање. Експериментални приступ ткању у материјалу, структури и ликовном аспект, али и појава женског ауторства, уносе новине у област текстила. Посебан утицај и заоставштина ове школе постају евидентни тек након њеног затварања, пред Други светски рат, када дизајнерке текстила Ани Алберс (*Anni Albers*), Лоја Саринен (*Loja Saareinen*), и многи други уметници мигрирају у САД. Њихово позиционирање на високошколским институцијама и америчкој уметничкој сцени заједно са путујућом изложбом Француске ренесансне таписерије иницирају нови талас у уметничком изражавању, под називом Уметност тканине (*Fabric Art*) или Уметност влакана (*Fiber art*), који постаје доминантан у области таписерије односно текстила на америчком континенту и данас; v. M. Constantine, et J. L. Larsen, *The Art Fabric: Mainstream*, New York etc., 1986, 8–35.

користећи конвенционалне текстилне сировине, помоћу којих гради готово скулпторске монументалне форме. Према речима теоретичарке Марте Ковалевске (Marta Kowalewska), уметница специфичном комбинацијом материјала и технике „ваја простор”, те се „ослања на слободу текстуре народног/фолк текстила и отуда јединственост и оригиналност у тим радовима”.⁷⁶ На тај начин, употребом конвенционалних текстилних сировина и фокусом на експресију истих, наглашавају се тактилно, структура и текстура текстилне форме.⁷⁷ Након успешног представљања 1962. године на Лозанском бијеналу таписерије, Абаканович је, по позиву, провела неколико месеци у ткачким радионицама за израду таписерија Жана Лирса у Обисону. Њено искуство из ове радионице сажето је у писмима која је уметница слала својој професорки. У њима пише да није у стању да прати начин рада у коме се идејно решење преноси на картон и затим тка, јер се њено таписеријско искуство и образовање заснивало на истраживањима у материјалу, директном раду са материјалом, и изражајним могућностима и експресији самог материјала. Управо у овим њеним речима се налази објашњење за огромни утицај који је пољска таписерија остварила на ову дисциплину, потпуно изменивши њену изворну концепцију, а посебно однос сликар-ткач. Можда се може констатовати и да је Абаканович „разбила” укореењен (кодиран) систем рада и програмибилност у традиционалном начину реализације. Она уводи у овај медиј ауторски рукопис, сопствену фактуру, идеју обликовања дела у току рада, као и специфичност естетике текстилне уметности (тактилно, олфакторно, хаптичко, па чак и аудитивно својство поред визуелног). У њеном раду је кључна уметничка вештина рада са сировином, као облик естетског мишљења и визуелне комуникације.⁷⁸

Уметничко истраживање у оквиру текстилног медија најспецифичније и најизраженије је препознато у таписерији и, стога, разматрање те дисциплине представља значајан аспект докторског уметничког пројекта. Креирање личног „рукописа” (фактуре) и фокус на сировинско-градивном аспекту представљају значајне медијске одлике „нове” таписерије. У раду „Предивна сировина” фирмирана вунена одећа некадашње модне конфекције СФРЈ је транспонована у градивно средство текстилије. У истраживању начина на који ће се

⁷⁶ M. Kowalewska, “Sculpting space” in: *Catalogiue, Metamorphism I & Metamorphizm II*, ed. M. Kowalewska, Lodz, 2018, 8–55.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Добија златну медаљу на Бијеналу у Сао Паолу 1965. године, што јој доноси признање на глобалној уметничкој сцени, а ликовна дисциплина таписерије је поново потврђена. Магдалена Абаканович је у области текстила свакако оставила траг који је и данас видљив.

преплитати и спајати одећа (која садржи дуалност медија), а поштујући експересију „сировине”, обликована је форма скулпторског карактера и специфичне фактуре.

3.3. Интермедијална дисциплина – Таписерија

Историчарка уметности и кустоскиња Весна Павићевић у дефинисању области таписерије полази најпре од београдске сцене, односно бијеналне изложбе „Таписерија–Београд”, први пут одржане 1974. године, која се првенствено базирала на истраживању и неговању ауторске таписерије на Одсеку за текстил Академије (Факултета) примењених уметности у Београду. Ауторка у својим текстовима, током година, истиче специфичности таписерије, важност поштовања традиције, али и нужност осавремењивања и постављања таписерије у токове актуелне уметничке сцене. Таписерију назива „огледалом историје и цивилизације” и „вуненом сликом”, без залажења у методологију израде.⁷⁹

Павићевић поводом Тринаестог бијенала таписерије, 1998. године, наводи неке од првих концептуалних приступа овом медију, напомињући да се у изложеним радовима опажају видљиве промене у „естетском и значењском смислу таписерије”. Ово се, према њој, односи првенствено на 70-е године, када је таписерија почела да се одваја од зида, тродимензионалним обликовањем форме, а даље концепцијски различитим приступима, тако да област таписерије постаје сродна оним дисциплинама које се баве феноменом простора. Она додаје да је таписерија у релативно кратком времену постала препозната као „интермедијална дисциплина”. Скоро две деценије касније, Павићевић предлаже следећу поделу развоја таписерије у Србији, сходно актуелној уметничкој сцени:

„Одвајање таписерије од зидне површине и експеримент са кинетиком, чиме је нарушена њена стабилност (седамдесетих година); Развој просторне таписерије – истраживање форме и структуре; Појава алтернативне таписерије осамдесетих година, а од деведесетих година мултимедијални пројекти и перформанси који актуелизују реализацију дела као догађај.”⁸⁰

Може се приметити да у промишљању појма/области таписерије на локалном поднебљу, али и шире, постоје размимоилажења. За разлику од др Теофановић, историчарка Павићевић

⁷⁹ v. V. L. Pavićević, Predgovor, u: *Izložbeni katalog XIII bijenale tapiserije Tapiserija – Beograd '98*, Beograd, 1998; v. V. Pavićević, „Дијалог између традиције и иновације”, у: *Изложбени каталог, 21. бијенална изложба Таписерија Београд*, уред. Љ. К. Јелисавец, Београд, 2014, 3; v. V. Pavićević, „60 godina tapiserije u Srbiji: pojave koje su označile promene u tokovima njenog života”, u: *Okrugli sto, ured. Č. Marinković*, 2017, 15.

⁸⁰ Prema: V. Pavićević, *nav. delo*, 2017, 12.

предлаже „утапање”, у складу са актуелним променама на свим пољима. У том контексту, може се направити паралела са „проширеним пољем” о којем пише Розалинд Краус седамдесетих година, јер таписерија је изворно везана за простор, ентеријер или екстеријер, и контекстуализује се у односу на простор или просторно. Затим, таписерије су „рађене” и да дефинишу одређени амбијент, било наративног или декоративног карактера. Стога, на пример, у модернистичком духу овај медиј се окреће истраживању сопствених изражајних могућности, а са постмодернистичким приступом, како наводи Павићевић, залази у „мултимедијалне пројекте и перформансе”. У том смислу, може се констатовати да таписерија (материјализована или не) може опстати уз промишљање о средству, материјалу и техници својственој том медију. Теоретичар дигиталних медија Манович наводи: „...док су средњовековени мајстори оставили за собом материјална чудеса од камена и стакла... неки данашњи мајстори остављају само низове пиксела”.⁸¹ У савременом контексту, и занат/уметничка вештина, како наводи филозоф Артур К. Данто, може бити концепт из ког се црпи инспирација. „Утапање”, посматрано и у оквиру дигиталних медија, може бити покретач за нека нова истраживања. Трансмедијалност и корпус различитих сировина, техника, технологија (подстакнутих изворном дисциплином таписерије) постају, заправо, подстицај пре него стагнација. У том смислу, ликовна дисциплина таписерије је изузетно значајна за препознавање и примену медијских својстава текстила у личном уметничком деловању и у докторском уметничком истраживању. Дигитална текстилија *Tapetum Lucidum* је 3D моделована анимација. Она првенствено називом, а затим својим представљачким изразом, асоцира на дисциплину таписерије. Дискретна структура пиксела омогућава у овом случају уметничко истраживање у осмишљавању, промишљању и представљању текстилних облика појавности.

По Мановичу, „Ренесансна слика и рачунар користе исту технику (један доследан систем назнака) да би створили илузију простора – постојећег или измишљеног.”⁸² Ова аналогија је значајна зато што се историјски доводи у везу првенствено са сликовном појавношћу ренесансне таписерије, код које су, зарад визуелног подражавања, занемарена медијска својства сировине и технике, чија ће се улога тек развити временом. Са друге стране, стварање илузије 3D рачунарским моделовањем и симулација материјалности доприносе промишљању и посматрању области кроз другу призму, а донекле и смештају сликовно изражавање у

⁸¹ Prema: L. Manović, *nav. delo*, 2015, 247.

⁸² *Isto*, 229.

функцију текстила. Историчар Вединген објашњава значај медијског својства текстила на примеру Ватиканске палате. Он помиње како је уметник Рафаел (почетком 16. века) „на илузионистички начин имитирао скупоцене таписерије у јефтиним зидним сликама” да би у сакралном простору креирао утисак карактеристичан за таписерију (монументалност, тактилноста, хаптичност материјала, неуједначеност слике).⁸³ Другим речима, визуелна доминација се понавља успоном рачунарске графике, али такође наговештава поновно помагање потенцијала за развој таписерије, који је уследио и након ренесансе.

Историјски гледано, осим у таписерији, сировина и техника као изражајно средство значајни су аспекти и у обликовању концепата у примењеној уметности и дизајну. У домену мас-комуникационих медија попут штампе, радија, телевизије, интернета и друштвених мрежа и сл, знаке мас-комуникације се могу пронаћи у деловању уметница у индустријској производњи почетком 20. века кроз мас-производни процес текстилне индустрије.

3.4. Кроз деловање изузетака

Индустријска револуција, као и појава авангардних уметничких покрета, произвели су суштинска преиспитивања и радикалне промене у свим областима уметничког и занатског деловања,⁸⁴ које су присутне и данас у савременим токовима (примењене) уметности и дизајна.

Истражујући у оквиру теме докторског уметничког пројекта уметничка деловања са тежиштем на текстилном медију, издвојила сам рад и дело уметница које су, свака на свој начин, индивидуално допринеле концепту проширеног поља – продуктивистички текстил Љубов Попове и експерименталне-интермедиијалне колаборације и мас-производни текстил Соње Терк Делоне двадесетих година 20. века.

⁸³ T. Weddigen, *op. cit.*, 237.

⁸⁴ Ове промене такође су довеле до оснивања школа за усмеравање и образовање уметника за потребе индустријске производње, попут немачког Баухауса или ВХУТЕМАС московске уметничке школе (*Высшие художественно-технические мастерски*).

3.4.1. Соња Терк Делоне⁸⁵

Опус Соње Терк Делоне представља специфичан пионирски рад у ликовној уметности и дизајну, посебно у области текстила. Полазећи од везе са личним уметничким деловањем и докторским уметничким пројектом, издвојено је неколико релевантних примера. У ужем смислу, у деловању уметнице наслућује се идеја кинетичког потенцијала и трансформације текстила, примена традиције у новом контексту и превођење ликовног истраживања у мас-производни облик штмапаног текстила.

За текстилни колаж из 1911. године, извори наводе, уметница је добила идеју сходно свом пореклу и украјинској традицији израде покривача за новорођенчад пачворк техником. Колажирањем тканина различитих материјала, структура и облика, троуглова и правоугаоника, настаје предмет-слика која има све одлике тадашњих актуелних сликарских покрета и геометријских-беспредметних слика. Уместо да остане у оквирима народне уметности и занатске традиције, Делоне успешно присваја и транспонује ове елементе и умеће у модернистички дизајн. Овај успешни приступ реализацији подстакао је уметницу да настави у истом ликовном изразу, те је једна од њених првих хаљина проистекла из експеримента управо у пачворк техници. „Симултана хаљина” (*Robe Simultane*) из 1913. године настаје не толико из интересовања за шивење, како је уметница навела, колико из идеје креирања

⁸⁵ Рођена је као Сара Штерн (*Sarah Stern*) 1885. године у радничкој јеврејској породици у Украјини. Ујак Хенри Терк (*Henri Terk*), адвокат из богате петровградске породице, усваја је кад јој је било пет година. У складу са угледним породичним окружењем, стиче високо образовање на свим пољима, учи језике (енглески, немачки и француски), математику, филозофију и сл. Показује посебно интересовање за уметност и поезију. Једна од вештина којом је ова девојка из више класе морала да овлада је и вез, што ће се касније значајно одразити на њено деловање. Студира ликовну уметност у немачком граду Карлсруе (*Karlsruhe*) од 1903. до 1905. године, а како се посебно интересује за француске импресионисте, одлази у Париз где уз помоћ пријатеља успева да остане у Француској. Већ 1907. године упознаје сликара Робера Делонеа (*Robert Delaunay*), са којим остварује доживотну интелектулану и емотивну везу, која је крунисана браком 1910. и рођењем детета 1911. године. Робер и Соња Делоне се сматрају идејним творцима орфизма, а то потврђују и текстови главног промотера и теоретичара овог покрета, песника Гијома Аполинера (*Guillaume Apollinaire*). Према Аполинеру, динамика боја и облика овог начина изражавања еквивалентна је миту о Орфејевој „моћи музике да зачара” дивље звери, стога је назвао овај правац орфизам. Радови уметнице од 1907. до 1915. године илуструју њено интересовање за боју и истраживање принципа симултаног контраста, а затим и апстраховање свакодневних предмета и појава, као што су електрична светла, у геометријске елементе.

тродимензионалног кинетичког колажа. Њена даља истраживања у контексту кинетичког потенцијала текстила довела су је и до везе са позоришном сценом.⁸⁶

Делоне, у сарадњи са различитим уметницима, ствара најзначајније експерименталне приступе текстилу као медију.⁸⁷ Један од првих спонтаних, и данас најпознатијих радова, „Завеса поема”, настаје у сарадњи са француским песником Филипом Супоом (Philippe Soupault). Уметница је песму коју јој је књижевник посветио транспоновала у вез црвеним и црним предивом на светлосивој тканини. Присутна је игра са типографијом, величином и формом слова. Поема се може читати, а истовремено су речи мобилни, лебдећи елементи концентрисани око преувеличаног и орнаментисаног почетног слова. Први утисак је естетски – сагледава се композиција, контрастне боје конца, динамично кретање везених линија. Следећи ниво је сазнајни и односи се на садржај песме. Ово дело је уметница иницијално осмислила као завесу, коју је повремено носила и као огртач. У том смислу, дело „Завеса поема” је синоним за превођење интуитивног стваралачког чина у утилитарни предмет односно вишенаменски текстил (или текстилију). Уметница често примењује вез као изражајно средство у својим уметничким интерпретацијама и истраживању. Везени капуту су такође важан сегмент њеног стваралаштва. Прве везене капуте је реализовала својеручно, а касније, у сарадњи са везиљама, пратила би процес израде од почетка до краја. У монографији коју је приредио Жак Дамаз (Jacques Damase), уметница наводи да је „дизајнирала и

⁸⁶ Године 1917. успоставља и сарадњу са Сергејом Павловичем Дјагиљевим (*Сергей Павлович Дягилев*), оснивачем авангардног плесног ансамбла „Руски балет”, познатог по експерименталним кореографским извођењима и сарадњи са ствароцима из других уметничких дисциплина. Дјагиљев ангажује Делонеову да дизајнира костиме за представу „Клеопатра” и тако јој омогућава да учествује у стварању „синтезе уметности” у којој се у целину стапају тело, текстил, сцена и звук. За извођење представе 1918. године уметница је драматично променила костим главног лика преузимањем неких препознатљивих симбола тадашње сцене високе моде. Редизајн костима, сужена сукња, високи прслук, раван струк и појас са ресицама учиниле су да Клеопатра изгледа као да је управо изашла са страница тада изузетно цењеног часописа *La Gazette du Bonton*. Модни тренд је испраћен и у производном сегменту, јер је реализација костима изведена у једном од тада најактуелнијих модних салона, Пола Поареа (*Paul Poiret*). Стваралачки приступ ауторке је окарактерисан као „спој источне и западне естетике... модеран и традиционалан.” Управо су синергија двеју култура као и прилагођеност костима савременом добу допринели позитивној оцени публике. v. J. Bellow, “Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay’s New Woman”, *Art Journal*, Vol. 68, Iss. 2, New York, 2009, 10.

⁸⁷ Једна таква сарадња била је са песником Блезом Сандраром (*Blaise Cendrars*), захваљујући којој је 1910. године настала специфична илустрација-књига „Проза транссибирске железнице” (*La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*). Књига је хибридни уметнички пројекат, реализован у виду једног штампаног листа папира пресавијеног у форми хармонике. Наиме, песма описује путовања младог песника возом од Москве до Јапанског мора. Илустрације, или радије интервенције Соње Делоне у основи су изведене помоћу матрице штампане ситом, а потом је сваки отисак ручно дорађен. Слова и речи у песми акцентовани су полукружним и амебоидним облицима, односно потезима. Крајњи ефекат је ритмична игра боје, облика, текста и типографије. Ово дело је окарактерисано и као „Два метра синергије слова, речи и слике (која) симболично реферише на Ајфелов торањ и Ферисов точак, симболе модерног Париза”. v. M. Mcquaid et. S. Brown (eds.), *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delauna*, New York, 2001, 12.

својеручно реализовала таписерије за капуте”; ова изјава говори о њеној константној аспирацији да стапа уметност и дизајн.⁸⁸

Концепт „хаљине-поеме” је, између осталог, значајан и због посебних текстуалних интервенција на одевној форми, скоро деценију пре прве штампане Т-мајице (1932. године, у промотивне сврхе). „Хаљина поема” је евидентно наставак уметничког експерименталног деловања Соње Делоне, а настала је у сарадњи са оснивачем дадаизма, Тристаном Царом (Tristan Tzara).⁸⁹ Цара је компоновао кратке поеме, комбинације речи у слободном формату које истовремено красе – „обожавају” и карактеришу носиоца, попут „анђеоска рука” или „нежност” и сл. Делоне у својим акварел-скицама позиционира те речи на текстил, односно на одевне моделе, а заправо „речима” прати облик тела. Она претаче речи у дезен у коме стихови дословно описују женски облик, окружујући тело новим значењима, те су то „поеме у покрету”. Њене скице нису радни цртежи и не указују на производне технике, што значи да је не интересује техника колико ликовни утисак и пажљиво бирање позиције текста као садржаја дела. Дела Соње Делоне су пример разумевања и употребе дуалног медијског својства текстила као лако склопивога и преносивога тела и поруке, управо попут назива из њеног опуса „Завеса поема” или „Поема у покрету”. Овај аспект заузима посебно место и у односу на радове у докторском уметничком пројекту, као што је то случај у дигиталним текстилијама „Невербални театар” и „Позориште мајица”. У „Акцијама фирмирања”, учесници интервенишу на Т-мајицама игловањем уместо везом. Фирмирање непреденом вуном постаје једна врста личног прогласа у којој се промишља позиција сваког елемента, а текстил обележава текстуално, представљачки, симболички и сл. Томе претходи лична уметничка продукција иницирана текстилним индустријским наслеђем, односно Београдским вунарским комбинатом. Серијал везених прича на постави власника вунених капута и сакоа, као и серијал фирмираних иглованих мајица непреденом вуном у оквиру личне уметничке продукције, постали су инспирација за сарадњу са публиком у галеријском простору. Споменичко наслеђе текстилне индустрије у том смислу представља и средство комуникације у галеријском простору и ван њега.

⁸⁸ J. Damase (ed.), *Sonia Delaunay: Fashion and Fabric*, London, 1991, 62.

⁸⁹ У сарадњи са Царом, уметница је дизајнирала и костиме за друго извођење апсурдне представе „Плинско срце” (*Le Coeur a Gaz*) 1923. године, стварајући ексцентричне трапезоидне костиме од дебелог картона. Фрагментација ових костима подсећа на кубистички приступ и дизајн шпанског сликара Пабла Пикаса (*Pablo Picasso*) за представу/балет „Парада” из 1917. године, реализованог у сарадњи са Дјагиљевим. За разлику од Пикасових модела, Соња Делоне креира костиме у којима су тела извођача привидно димензионална и непокретна, поигравајући се поново идејом кинетике и динамике тела путем текстила као медија.

Соња Делоне је остварила значајан опус и кроз обликовање штампаног текстила у контексту текстилне индустрије као мас-медија. Теоретичарка Матилда Маквејд (Matilda McQuaid) сматра да су уметницу инспирисале техничке иновације, технологија и брзина живота, и да је она кроз боју заправо преносила свеукупни утисак окружења.⁹⁰ Уметничка истраживања и лични став према средини Делоне је првенствено изражавала сликањем на платну, а затим је са слика ту идеју преносила на индустријску штампану тканину. Соња Делоне је данас најпознатија по текстилу названом „Симултане тканине” (*Simultaneous fabric*), креираном по узору на њено ликовно истраживање симултаног контраста (односа беспредметних облика и боја). Историчар и кустос Жан Мишел Тушерер (Jean-Michel Tuchscherer) у монографији о овој уметници објашњава, историјским прегледом, како област дизајна штампаног текстила никада није била занимљива ликовним уметницима и како је углавном посматрана као маргинална уметничка дисциплина, за разлику од, на пример, таписерије. Затим наводи да се садржајем дезена, бар у Европи почетком 20. века, дуго нико није бавио. Деценијама су се користили и готови производи са Далеког истока, јер се у домену текстила у први план углавном постављала вредност материјала (свилене, златне нити и сл.) и вешта (занатска) израда. Соња Делоне је лансирањем сасвим нове врсте дезена у ту област увела иновацију. Експериментални приступ ритмичком понављању облика и боје пренела је са својих слика на штампане памучне тканине.⁹¹ Њено ликовно истраживање са геометријским и органским облицима у штампаном текстилу је окарактерисано као „једноставнији и истинитији” вид дизајна. Њен штанд са штампаним тканинама изазива велико интересовање на Светској изложби модерних декоративних и индустријских уметности у Паризу 1925. године. Уметница тада отпочиње дугогодишњу сарадњу са међународном робном кућом *Metz&Co*, стационираном у Холандији. Ова сарадња ће Соњу Делоне сместити међу водеће дизајнере штампаног текстила и промовисати њене идеје симултаног контраста широм америчког и европског континента. Сарадња са корпорацијом *Metz&Co* изнедрила је дугогодишњу мас-производњу и доштампавање њених дезена више пута током 20. века. Идеја динамике, кинетике и покрета, као и концепт да се дезен, мотив, симбол „активира” покретом глобално су препознати и у раду њене савременице, руске уметнице и дизајнерке Љубове Попове.

⁹⁰ M. Mcquaid et S. Brown (eds.), *op. cit.*, 25–26.

⁹¹ Извори наводе да је уметница обавезно пратила целокупан процес продукције, од селекције тканина до реализовања штампе.

3.4.2. Љубов Попова

Наспрам западноевропских примера деловања у модернизму и историјским авангардама, у текстилном медију на сцени совјетске авангардне уметности конструктивизма, а затим продуктивизма, издваја се рад Љубове Попове. Уметница се првенствено изражавала у сликарском медију, радовима на платну, папиру и рељефима. Позната је и по раду на сценографијама и костимима за представе, графичком дизајну књига, а и по изузетном доприносу производној уметности, кроз обликовање штампаног текстила и дизајн одеће.⁹²

Попова излаже беспредметне, геометријске везене слике на изложбама примењене уметности у Москви и образлаже у својим текстовима из 1921. да нова индустријска продукција треба да се окрене искључиво ка утилитарним вредностима предмета, али и да је ручни рад први корак ка индустријској производњи. Продуктивистички текстил Попове није требало да буде део лепих/ликовних, ни примењених уметности, већ се подразумева као „материјална компонента живота”.⁹³ Попова је своје ставове јавно исказивала различитим уметничким активностима, радовима и текстовима.⁹⁴

Индустријска производња у Русији је, генерално, након грађанског рата била девастирана и тешко да је могла у потпуности да подржи идеју рада уметника у фабрикама. Премда у лошем стању, текстилна индустрија је била једна од највећих и најразвијенијих индустријских грана пре револуције (до 1919. године), а затим и прва која се обнавља, те је за идеју уметника-техничког радника ово најпре била област за реализацију продуктивистичке идеје, посебно зато што је постојало уверење да је дезен, односно ликовни садржај на тканини, важан за

⁹² Радом у Првој државној фабрици штампаног памука у Москви (*Первая ситценабивная фабрика*) од 1923. до 1924. године, Попова, заједно са уметницом Варваром Степановом (*Варвара Фёдоровна Степанова*), сврстава се међу прве активне учеснике у совјетским друштвеним променама. Након Октобарске револуције 1917, услед нове идеологије и политичке климе, започиње и трансформација парадигме уметничке производње, „уметника” у „техничког радника”. Ову идеологију/трансформацију посебно је подржавао и заступао круг теоретичара и уметника при московском Институту ликовне културе – ИНКХУК (*Институт Художественной Культуры*), којима се Попова придружује, делећи са њима блиска уверења о ликовном стваралаштву.

⁹³ V. G. Troy, *The Modernist Textile: Europe and America, 1890–1940*, Lund Humphries, Hampshire, 2006, 96.

⁹⁴ Као наставник у ВкХУТЕМАС-у, московској уметничкој школи (1919-1923), Попова иницира ауторске програме у настави, попут заједничког пројекта са Александром Весниним (*Александр Александрович Веснин*) названог „Максимално откривање боје” и програма под називом „Боја”. У сарадњи са Весниним, Родченком (*Александр Михайлович Родченко*) и Лавинскијем (*Антон Михайлович Лавинский*), уметница иницира „Производну радионицу” и пропагира идеју да се као део образовног система покрене интензивније повезивање са фабрикама, у: С. Lodder, “Liubov Popova: From Painting to Textile Design”, in *Tate Papers* no.14, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>
Погледати и сајт ВкХУТЕМАС академије: <https://vkhutemas.academy/articles/lyubov-popova-rolevaya-model-dlya-zenshhin-v-iskusstve-i-dizaine>

широке народне масе. Сликарски опус Попове, базиран на конструктивистичким идејама тектонике, фактуре и конструкције, био је већ увелико развијен и формиран када је уследио позив за сарадњу од директора Прве државне фабрике штампаног памука. Ентузијазам Попове за ову врсту деловања евидентан је, како наводе извори, у њеној продуктивности, односно количини урађених дезена током сарадње са фабриком.⁹⁵ Поједини истраживачи упућују на узрочно-последични (двосмерни) утицај обликовања штампаног текстила и сликарства Попове.

За ликовно изражавање Попове, наводе стручњаци, специфично је да су изражени „просторни илузионизам”, динамика покрета и принцип „дислокације”, који се затим појављује у текстилним дезенима и у конструкцији рапорта⁹⁶ за тканине масовне производње. Иако су елементи којима Попова барата једноставни (линија, круг, квадрат, правоугаоник или делови истих), обликовани дезени су били изузетно комплексни, јер је уметница вештим развијањем репетиције и постављањем једноставних облика у различите односе градила рапортне јединице ликовно сложеним композицијама. У својим радовима на платну, папиру, шпер плочи, те тако и на текстилу, ауторка води рачуна о односу подлоге и слике. Неосликана/изворна површина подлоге представља важан сегмент композиције, у подједнакој мери као и осмишљени елементи. Свест о значају и односу тих површина (подлоге и елемената) евидентан је и у обликовању штампаног текстила. Попова је обично радила са минималним бројем боја потребним за обликовање дезена. Најчешће су то биле комбинације две боје, док је подлогу остављала у изворној (белој) боји, те се на штампаним метражним купонима често стиче утисак динамике, покрета и вибрације елемената. Поједини теоретичари истичу и одређену аналогију између начина на који Попова обликује своје дезене и позиционира елементе на тканину по принципу ткања. Пошто се тканина (уобичајено) формира/гради преплитањем управних нити основе и потке, она као да рефлектује идеологију модерне и авангарде, односно идеју „модернистичке мреже”.⁹⁷ Позиционирањем елемената према овом систему (и евентуално померањем под углом од 45 степени), ауторка промовише и филозофску мисао (метафору), представљајући текстил као одраз модерности и технолошког напретка. Штавише, промишљајући форму и начин примене одређене визуелне идеологије,

⁹⁵ C. Lodder, *op. cit.*

⁹⁶ Рапорт у текстилној терминологији означа најмању јединицу понављања дезена/преплетаја по ширини и дужини.

⁹⁷ v. R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985, 54; S. Whitney, *The Grid, Weaving, Body and Mind*, Textile Society of America Symposium Proceedings, 2010, 60. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=tsaconf>

она рефлектује једно од основних начела конструкционизма у „бескрајној репетицији” штампаних тканина.

Попова је у свом стваралачком опусу пренела дизајн штампаног текстила и на конкретне одевне предмете, „чарлстон хаљине”, неуобичајене за тадашње тржиште широких маса Совјетског Савеза. Како наводе извори, Попова се одлучила за рад на „чарлстон хаљинама” са идејом да креира одећу која је приступачна свима, а у којој и радне жене (припаднице пролетаријата) могу изгледати попут „филмских звезди и уметница”.⁹⁸ Њен пример значајно наглашава медијске облике прозводње, штампани текстил као средство мас-производне комуникације. Она успешно реализује основне естетске принципе обликовања штампаног текстила са идеолошким наративом/подтекстом.

Последњих деценија у фокусу истраживача је сличност елемената украјинске ношње – геометризоване орнаментике условљене принципом ткања – и колорита којим одишу дезени Попове, што сугерише да уметница није само пригрлила конструктивистички етос, већ је уз то обнављала фолклорну традицију присутну на аутохтоној ношњи,⁹⁹ што је било карактеристично за совјетски културни модел.

Аспект традиције присутан је и код Попове и код Делоне, што наводи на закључак да је модернистички и авангардни приступ потирао традицију само селективно. Јединствен пример уметнице/дизајнерке текстила која представља једну врсту авангарде на локалном простору, иако неколико деценија касније, јесте Деса Томић Ђуровић.

3.4.3. Деса Томић Ђуровић

„Дизајн, чији је протагонист Деса, постаје тако основ и инструмент свакидашње интиме и друштвене иконосфере.”¹⁰⁰

У Србији, током двадесетих и тридесетих година 20. века, дизајн текстила готово да не постоји;¹⁰¹ иако је текстилна индустрија у међуратном периоду била једна од најразвијенијих

⁹⁸ C. Kiaer, *The Russian Constructivist Flapper Dress*, *Critical Inquiry* Vol. 28, 2001, 227. https://www.jstor.org/stable/1344266?seq=1#page_scan_tab_contents

⁹⁹ K. Denysova, *From Folk Art to Abstraction: Ukrainian Embroidery as a Medium of Avant-Garde Experimentation*, <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/6/110>; v. C. Lodder, *op. cit.*

¹⁰⁰ M. B. Protić, *Tekst izložbenog kataloga*, u: *Desa Tomić-Đurović: tapiserije i dekorativni tekstil*, Beograd, 1985.

¹⁰¹ B. Popović, *Primenjena umetnost i Beograd (1918-1941)*, Beograd, 2011, 11–21; П. Васић, *Примењена уметност у Србији 1900—1978*, Београд, 1981, 18–62.

грана, веза између уметника и индустрије се није остваривала.¹⁰² Општи појам примењене уметности кристалише се доласком уметника Драгутина Инкиострија Медењака у Београд 1907. године. У области текстила, у том периоду су углавном актуелне занатске радионице.¹⁰³ Учвршћено мишљење о значају и важности дизајна као спони између уметности и индустрије се на локалном подручју реализује тек крајем шездесетих година,¹⁰⁴ премда је тај концепт још двадесетих година промовисао радикални уметнички рад Љубомира Мицића кроз, између осталог, часопис Зенит. Након формирања школе за примењену уметност 1938. године (она ће 1948. прерасти у Академију примењених уметности), област текстила се примарно фокусира на таписерију и ћилимарство,¹⁰⁵ одвојено од индустрије и текућих европских кретања. Године 1953. оснива се Друштво примењених уметника,¹⁰⁶ које ће утицати на артикулацију професионалне сцене у којој је један од важнијих протагониста Деса Томић Ђуровић. Поводом прве изложбе Југословенске примењене уметности 1956. године, проф. др Павле Васић коментарише тешкоће на које наилазе примењени уметници и неповезаност са индустријом „која опет, из разних својих разлога радије толерира извесна конвенционална или неукусна решења наводећи да је просечан човек на то навикао”.¹⁰⁷

У области дизајна текстила у периоду шесте и седме деценије 20. века, рад уметнице Десе Томић Ђуровић¹⁰⁸ јединствен је на сцени Србије. Њено стваралаштво обухвата рад у области таписерије, дизајна текстила за ентеријер¹⁰⁹ и за одећу, као и пројектовање и извођење

¹⁰² Бојана Поповић наводи уметнике, као што су костимограф Милица Бабић и Драгутин Инкиостри Медењак, који и поред свих напора нису успели да остваре сарадњу са фабрикама. О томе више у: В. Роровић, *Примењена уметност и Београд (1918-1941)*, Београд 2011, 133.

¹⁰³ П. Васић, *нав. дело*, 26.

¹⁰⁴ Исто, 41.

¹⁰⁵ Исто, 61.

¹⁰⁶ Касније УЛУПУДС

¹⁰⁷ П. Васић, „Уметност и индустрија”, *Политика*, 25. 11. 1956.

¹⁰⁸ Рођена је 1925. у месту Барошевац, а у Београду живи од 1940. године. Када говоре о овој уметници, већина теоретичара/истраживача је наводи као академског графичара или сликара, делимично због образовања, али и због специфичног израза у дизајну. Ликовно академско образовање стекла је у уметничкој школи Младена Јосића и сликарској радионици Јована Бијелића. Ученик је Михаила С. Петрова на Академији примењених уметности, на Одсеку за графику. Завршила је Економски факултет и апсолвирала на Филозофском факултету. Највећи број остварења реализовала је у домену уникатног и индустријског текстила.

¹⁰⁹ Неки од опремљених ентеријера су: Народна библиотека Србије, Народно позориште, Дом омладине Београд, НИП „Борба”, Палата Београд, Дом културе Пријепоље, Народна банка Југославије, Југометал, Спортски центар „Пинки”; хотели „Југославија”, „Москва”, „Славија”, „Београд”, „Интерконтинентал” и „Праг” у Београду, хотел „Извор” у Аранђеловцу, хотел „Нарвик” у Кикинди и др.; ресторани у Београду: „Мањеж”, „Два рибара”, „Морнар”, „Банија”, „Летња позорница”, „Деветка”, „Код вечитог младожење”, „Сунце” и др.;

v. „Biografije”, у: М. В. Protić, *нав. дело*.

v. S. Vošnjak, *Tekst izložbenog kataloga*, у: *Umetnost tekstila Dese Tomić Đurović*, Novi Sad, 1975.

текстила за сценски костим и сценографију. Рад у текстилној индустрији започела је 1953. године у Војвођанској индустрији свиле, а током година је сарађивала и са фабрикама као што су Београдски памучни комбинат, „Сава Ковачевић” у Врбасу, Загребачка индустрија свиле, Творпам у Загребу, „Нонча Камишова” у Титовом Велесу, „Киро Фетак” у Куманову, Текстилни комбинат Гњилане, Текстилна индустрија Цазин, „Стеван Дукић” (касније ТИЗ) у Земуну, као и са предузећем Робне куће Београд и са Дизајн центром Београд. Од 1956. године члан је УЛУПУДС-а, а 1961. добија статус слободног уметника, када почиње активно да се бави и сликањем на текстилу. Бавила се педагошким радом, објављивала је стручне текстове и учествовала на симпозијумима.

Деса Томић Ђуровић је још у току студирања на Академији примењених уметности сарађивала са производном индустријом текстила у Новом Саду у својству дизајнера, „шефа десигнатуре и естетичара”.¹¹⁰ Уметник и професор Михаило С. Петров још истиче да је Деса Томић „током рада у непосредној производњи апсолвирала Филозофски факултет” као и да је 1967. постала „наш први магистар примењене уметности”.¹¹¹ Павле Васић наводи да се у периоду од 1953. до 1958. године у радовима Десе Томић запажа лирска апстракција (и у дезенима за тканине) и да се може приметити продор геометријских облика. Њен ликовни израз се током времена артикулише ка „апстрактним стремљењима у уметности која су тек водила борбу за грађанско место на домаћој сцени”¹¹² и у радовима преовлађује „геометријски, оп-артистички склоп и динамизам”.¹¹³ Осим тога, у опусу уметнице је и интересовање за фигурално изражавање, у коме фигуре низањем постају орнаментални мотив. Васић наводи да она креираним рапортом не претендује на асоцијативност, и да се ликовна вредност ових тканина тешко може повезати са декоративношћу. Управо тај аспект у раду Десе Томић, задржавање одређене ликовне вредности и успешна примена истог у индустријском текстилу, издваја је и чини изузетком у области дизајна текстила на локалној сцени. У том контексту значајно је поменути њено активно деловање у писању стручних теоретских текстова – о односу индустријског обликовања, графике и текстила, уметности текстила и културног наслеђа и сл. Уметност је доживљавала као „произвођачку делатност”, а

¹¹⁰ P. Vasić, *Tekst izložbenog kataloga*, u: *Desa Tomić Đurović – Izložba tekstila i serigrafija*, Beograd, 1974.

¹¹¹ М. С. Петров, *Текст изложбеног каталога*, у: *Уметност текстила – САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА ДЕСЕ ТОМИЋ-ЂУРОВИЋ*, Аранђеловац, 1976.

¹¹² Исто.

¹¹³ М. В. Protić, *nav. delo*.

индустрију, односно технологију, као средство комуникације, као неодвојиви део уметничког стваралаштва.¹¹⁴ Код ње је присутан и уврежени став да је улога или позив уметника као јединке да „дефинише друштвени сензибилитет”, а када пише посебно о области текстила, она наводи:

„Уметници се јављају овде као ствараоци који дефинишу, у складу са структуром производње и потребе, друштвено динамично покретљиви сензибилитет.”¹¹⁵

Приврженост текстилном медију код Десе Томић Ђуровић огледа се у више аспеката. Она пореди однос графике и индустријске штампе текстила са односом уметности и индустрије, при чему истиче да временом „технолошки поступак добија мало по мало драж рукописа, фактуре”. Тако Павле Васић као други успех Десе Томић издваја примену оптичке уметности и пореди рад ауторке са ликовним истраживањима уметника Пола Клеа (Paul Klee), а Стеван Станић¹¹⁶ пореди њене штампане свилене купоне „са једном уметношћу сачињеном од ваздуха и светлости...[ти облици]... делују лирскије од најмекших арабески”. Осим снажног уметничког израза и теоријске артикулације, код Десе Томић је присутна свест о предузетништву, односно тржишном аспекту дизајна текстила. Уметница је 1966. године иницирала сарадњу са предузећем Робне куће Београд. Креирала је педесет (оп-арт) дезена од чега су представници предузећа изабрали десет идејних решења за штампане тканине, реализоване у Војвођанском текстилном комбинату. Затим је Божана Јовановић, дизајнер одеће, обликовала десет модела према тканинама, а сваки модел је изложен уз пажљиво биране детаље (ципеле, ташне) уз посебно дизајниран накит београдског керамичара Веље Вучковића, како би потенцијални купци имали целокупну слику и могли да купе све изложене артикле. У интервјуу поводом изложбе у „Савременом дому” у Београду, Деса Томић изјављује:

„Знајући како индустрија тешко прихвата нове ствари, за које нема унапред обезбеђен пласман на тржишту, пало ми је на памет да кренем обрнутим редом: да се обратим трговини.”¹¹⁷

¹¹⁴ Деса Томић Ђуровић истиче значај индустријског обликовања и на овај начин: „Уосталом, уметничко дело прераста стваралачки процес настајања кад заплива мимо уског, специјалистичког, еснафског, аристократског круга стваралаца, стручњака и поклоника, кад лежерно колико и самоуверено постоји у садашњости и ненаметљиво остајући у времену културе.”; D. Tomić Đurović, „Tehnička iskustva izražavanja u industrijskom oblikovanju”, u: *Industrijsko oblikovanje danas – sutra*, Ljubljana, 1964.1.

¹¹⁵ Према: D. Tomić Đurović, *nav. delo*, 4.

¹¹⁶ С. Станић, „Свечаност у свили”, у: *Уметност текстила – САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА ДЕСЕ ТОМИЋ-ЂУРОВИЋ*, Аранђеловац, 1976.

¹¹⁷ Према: Н. Дорошки, „Црно-бела мода на нашим улицама”, *Политика*, 11. 6.1966.

Деловање ове уметнице надилази оквири уметничких и дизајнерских конвенција у датом окружењу и времену. Она попут уметника „релационе естетике” ствара окружење и ситуацију у којој њена естетска начела и принципи постају реалност, представљајући их најширој јавности.

У опусу Десе Томић присутна је и константна инспирација са локалних простора, рецимо елементи традиционалне уметности средњег века, односно употреба ћириличних слова из Мирослављевог Јеванђеља у синтези са орнаментиком фресака. Структуралне теме гради по принципу фигуралних, низањем елемената у ритмичке целине наглашене равнотеже, стварајући при том монументалне целине које су најбоље изражене у тканинама ентеријера. Ликовни израз, монументалност и методологија рада карактеристична за медиј таписерије код Десе Томић се препознају и у бројним реализованим сценографијама.

„Деса ствара обрасце укуса који сведоче о животности и реалности Билове идеје да човекове тежње нису само практичне и који покреће питање односа индустријског дизајна према чистој уметности; њихова формална, неизбежна рационалност није потисла интуицију, стварање, нити се естетско супротставило уметничком. Она је далеко од сирове антиестетичке формуле функција – економија, од те ‘смрти уметности’ у ранијој конструктивистичкој варијанти.”¹¹⁸

Деса Томић је прва ауторка која потписује своја идејна решења без обзира на то да ли је у питању својеручно осликани или индустријски текстил. Историчар Марко Миљковић истиче значај њеног ангажовања у тексту објављеном поводом педесет година рада Дома омладине. Наиме, радни простор у Дому омладине и прозоре прелепљене постерима пореди са ситуацијом из седамдесетих година када је за дизајнирање завеса била посебно ангажована Деса Томић Ђуровић – „жена која је облачила прозоре”.¹¹⁹ У оквирима послератне Југославије и Србије, ова неуморна уметница утрла је пут новим генерацијама; њено стваралаштво допринело је освешћивању културе, уметности и дизајна текстила на нашим просторима. Посебно се издваја чињеница да је у производно-модернистичком оквиру осмислила начин да представи своје дезене, креирајући једну врсту „сцене” за њих.

Компарација стваралаштва Десе Томић Ђуровић са радом Соње Терк Делоне и Љубове Попове је на први поглед непојмљива, будући да су живеле у различитом временском периоду и у различитим срединама. У оквирима текстила као медија, пак, могу се пронаћи прожимања.

¹¹⁸ Према: М. В. Протић, *nav. delo*.

¹¹⁹ Према: Н. Дорошки, „Жена која облачи прозоре“, Политика, Београд, 1973, <http://arhiv.domomladine.org/zena-koja-oblaci-prozore/>.

Деловање све три уметнице допринело је ширем промишљању текстилног медија, текстила као средства комуникације, и то путем индустријске производње. Попова је своју идеологију преносила мултиплицирањем, као уметнички чин у оквиру штампаног текстила. Делоне различитим, експерименталним облицима деловања проналази начин да омасови своју уметничку интерпретацију. Код Томић Ђуровић, између осталог, издваја се технологија као средство комуникације и неодвојиви део уметничког стваралаштва. Стваралаштво све три уметнице најплоднији је у области текстила, где је присутан и највећи степен промишљања. У том смислу, допринос Десе Томић Ђуровић медију текстила и заправо проширеном пољу текстила на локалној сцени мерљив је са доприносом Соње Терк Делоне и Љубове Попове на глобалном нивоу.

У издвојеним примерима деловања препознала сам ослонац за личну уметничку/дизајнерску продукцију, као и упориште за докторски уметнички пројекат. Радови све три уметнице/дизајнерке могли су да циркулишу кроз јавност на начин на који традиционална ликовна дела то не могу. Овај принцип деловања је инспиративан и у савременим условима, јер се појам мас-производње може заменити са термином дигитализације односно дигиталних мас-медија. Осим тога, представљене уметнице (Делоне, Попова и Томић Ђуровић) интегришу и примењују неке облике традиције на себи својствен начин, у новом контексту.

Традиција индустријског наслеђа из данашње перспективе може бити инспирација за уметничке интерпретације, баш као и текстилна занатска традиција. Термин текстилије који подразумева производне облике и њихову примену (сировина – полупроизвод – производ) садржи призив индустријске производње или технологије текстила, а са друге стране обухвата есенцијалне аспекте текстилног медија. Овај термин такође асоцира на међупросторе, односно међурелације сировина, полупроизвода и производа, скуп ствари које се реализују једном специфичном активношћу, сугеришући и значењска преплитања тих појмова. Примере трансформације производа налазимо у студији др Ђурице Петровић (прекривачи пода, кревета, главе и сл.), у поменутиим коптским тканинама (које се примењују и за израду одеће и у ентеријеру) или у делу „Завеса поема” код Делоне (завеса и огртач). Уместо да експлицитно дефинише појам текстилије, поделивши их на сировине, материјале, полупроизоде и производе, циљ докторског уметничког пројекта јесте да уметничким деловањем (стваралаштвом) истакне неке од важних аспеката и могућих потенцијала у оквиру тог појма комбиновањем и колажирањем текстилних и дигиталних форми у значењске целине.

4. „Микротериторије релација”

4.1. Релациона уметничка форма

Практични рад докторског пројекта ослања се и на уметничку форму коју је почетком деведесетих година 20. века детектовао и артикулисао кустос и теоретичар Никола Бурио (Nicolas Bourriaud), под окриљем „релационе естетике”. Облици релационе естетике су и данас актуелни у различитим интерпретацијама, као и њене „надграђене” варијације, у виду партиципативне или колаборативне уметничке праксе. Истраживањем локалне уметничке сцене, дошла сам до закључка да су разлози за појаву нових облика уметничке праксе универзалнији од изворно представљених и да је потреба за таквим начином уметничке комуникације значајна као укупна/општа цивилизацијска потреба тренутка у коме настаје.

Са друштвено-политичким променама на светском нивоу, врхунцем економске неолиберално-капиталистичке и потрошачко-производне моћи, затим економским крахом и падом Берлинског зида, долази до појаве „нових” уметничких активности (пракси). Почевши од авангардних покрета са почетка 20. века, праксе које промовишу идеју брисања граница између живота и уметности са различитим (утопијским) програмским циљевима препознате су као супротстављање високој, елитистичкој или буржоаској уметности. Ове уметничке праксе припадале су алтернативној сцени, која се у међувремену, мање или више, трансформисала „у високу медијску културу и систем уметничког и хуманистичког образовања”.¹²⁰ Овај развојни ток посебно је присутан у земљама развијеног капитализма, за разлику од земаља са социјалистичким друштвеним поретком.¹²¹ Теоретичар Мишко Шуваковић види један од главних узрока за појаву уметничког деловања с почетка деведесетих година, у оквирима након распада „блоковске бинарне” поделе света, у чињеници да уметност више не иде под руку са аутономним естетским изражавањем; уместо тога, „Уметност је постала ‘средство’ (*vehicle*) којим се друштво суочава са сопственим репрезентацијама и идентификацијама.” У том контексту даље истиче да су се на америчком поднебљу уметничке праксе окренуле ка расним, етничким, родним (*gender*) или класним

¹²⁰ М. Шувачковић и др., *Историја уметности у Србији — XX век. Први том — Радикалне уметничке праксе*, knj. 1, Београд, 2010, 707.

¹²¹ Историчарка уметности Милица Пекић спроводи студију уметничких (конфронтистичких) пракси на локалном подручју, критикујући, у складу са савременим теоријским оквиром, тезу Питера Биргера (*Peter Bürger*) о трансформацији авангардних покрета у постојеће буржоаске уметничке системе управо на идеји авангардног пројекта који се обнавља у различитим облицима уметничке праксе. Студија Владана Јеремића, визуелног уметника, пратећи исти постулат као и Пекићева, поставља тезу о улози уметности у транзиционим променама, и подупире је примерима авангардних пракси на тлу Србије.

разликама, док се у западноевропском миљеу уметничко истраживање односи најпре на појам уједињеног европског друштва, а затим на „историјска наслојавања политичких трагова у распону од микрополитике до макрополитике, односно од глобалног до комуналног нивоа”.¹²² Са своје стране, теоретичарка Јелена Арнаутовић наводи теоријски рад Николе Буриоа¹²³ као „плод настојања да се разреше неспоразуми и неразумевања савремене уметности који проистичу из недостатка одговарајућег теоријског дискурса”.¹²⁴ Кустоско-теоријски рад Николе Буриоа специфичан је у поређењу са већином његових савременика, јер почива на искуству директног рада са уметницима. Он у епицентру уметничких збивања прати актуелна уметничка деловања, у њима учествује и артикулише теоријски оквир који назива „релациона естетика”, излазећи из оквира дотадашње постмодернистичке сцене.¹²⁵ Бурио повезује низ уметничких програма и покрета са почетка 20-их и 60-их година прошлог века, као што су авангарда и концептуална уметност, а највише се ослања на постмарксистичку теорију односа капитала, ситуационистичку структуру и идеологије уметничких пракси. У својим разматрањима истиче и тезу психоаналитичара-филозофа Гатарија (Pierre-Félix Guattari) о сингуларности и настајању нове субјективности, најпре кроз уметничка деловања, односно етичко-естетичку парадигму.¹²⁶ Дематеријализација у уметности се, каже Бурио, упоређује са дематеријализацијом капитала, као и прелазак са „производње робе” на „производњу услуга”. У својим текстовима изнова и изнова потврђује да су одређене идеје или концепције већ постојале, али да се средство променило сходно технолошким, културолошким и друштвеним

¹²² М. Šuvaković, *nav. delo*, 707.

¹²³ Никола Бурио (1965–) је теоретичар и кустос француског порекла. Написао је и објавио опсежан број теоријских радова у релевантним уметничким часописима. Поред великог броја текстова, објавио је и књиге *Релациона естетика* (1998), *Постпродукција* (2001), *Radicalant* (2009), *Ekform* (2015). Један је од аутора програма *Palais de Tokyo* у Паризу (1992–2000), кустос првог и другог Бијенала у Москви (2005, 2007), Тејт тријенала у Лондону (2009), те бројних светских престижних изложби као што су бијенале у Венецији (1993) и Лиону (2005). Био је аутор изложби *Touch* у Сан Франциску, *Traffic* у Бордоу (1995), *Crash Test*, *La Panacée* (2018), итд.

¹²⁴ М. Šuvaković, i А. Егјавес,(ур.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, 2009, 740–754.

¹²⁵ Уметничка сцена након пада Берлинског зида развила се са највећим интензитетом у најбогатијим земљама западне Европе, као што су Француска и Енглеска, а након њих полако и у Немачкој, односно у Берлину.

¹²⁶ Основна теза Феликса Гатарија је да „интелигенција и уметничка креативност” могу да произведу промене у (западном) свету у коме је свеprisутна аперсонализација, државно и медијски наметнута „објективизација”, у неконтролисаног продукцији информација, слика, медија и сл. Он истиче важност развијања субјективности и за то даје примере и у пољу науке. Наметнута реалност, по Гатарију, може да се освести једино путем уметности, јер она је та која производи субјективност. Другим речима, треба подићи ниво колективне освешћености путем индивидуалног или уметничког деловања. Гатари још истиче да се Запад може уледати на неке друштвене системе „довијања” у земљама Трећег света, као у примеру школског часа трансформисаног у уметничко дело. Он подвлачи да то не значи естетизацију друштва, него да уметност и естетика треба да се позабаве различитим социолошким аспектима и да је у томе будућност, а управо ту тезу Бурио узима као подлогу за постојећа уметничка деловања. v. F.Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, trans. P. Bains and J. Pefanis, Bloomington and Indianapolis, 1995. 129–135.

променама, те реферишући на постојеће концепте обликује ту нову форму под називом релациона естетика, јер и „Најдинамичнија уметничка игра... за своје покретаче има друштвеност и интеракцију као релационе чиниоце.”¹²⁷

4.2. „Капацитет трансформације”¹²⁸ – траг извршене акције или најава будућег догађаја

Дефиницији уметности као „наративу који прати гомилу објеката (предмета)” Бурио додаје сопствену, а то је да „... уметност представља делатност произвођења односа према свету посредством знакова, форми, гестова, предмета.”¹²⁹ „Релациона форма” уметничке активности представља, по Буриоу, главно оруђе у друштву статиста, „посматрача” у детерминисаном времену и простору, у наметнутом социолошком моделу неолибералног капиталистичког модела. Будући да уметници црпу инспирацију из садашњости и реагују на њу, они мењањем свог односа према чулном или појмовном универзуму, обликовањем животног окружења, стварају „постојанији свет”.¹³⁰ Бурио истиче да уместо припреме или најаве будућих светова модернистичке идеологије (експеримента у новом, по сваку цену) и програмско-утопијске одређености авангардних покрета, „савремена уметност обликује оне који су јој на располагању”.

Термин „релациона естетика” Бурио предлаже као теорију форме, а форму дефинише као „сусрет који траје”. Пратећи ову идеју, уметник у релацији са другим уметничким или неуметничким формацијама успоставља везу са окружењем, те Бурио предлаже уместо теорије форме „теорију формација”.¹³¹ Уметничко дело се јавља као међупростор у друштву, а откривање модела друштвености постаје једна врста естетизације друштвених облика, тако да скупови, окупљања, прославе и сл. постају својеврсни вид уметничког истраживања. Реч је о

¹²⁷ N. Burio, *Relaciona estetika/Postprod ukcija/Altmodernost*, prev. M. Ivanović i M. B. Stojadinović, Beograd, 2020,18.

¹²⁸ „Капацитет трансформације” је термин преузет из дневника Гистава Курбеа (*Gustave Courbet*). Наиме, мајстор реализма објашњава свој рад следећим речима: „То је естетика заснована на акцији, посвећености и капацитету трансформације.” Ова белешка, Никола Бурио истиче, сугерише да општерпихваћена теза у историји уметности, да је Курбеово сликарство бележење окружења, има и друге аспекте. Снимак предавања, *Nicolas Bourriaud: What is the exform? RA Schools Autumn Lecture*, 2013. <https://www.royalacademy.org.uk/article/nicolas-bourriaud-what-is-the>, vreme:19.09.

¹²⁹ Књига Николе Буриоа „Релациона естетика” (1998) представља скуп преобликованих текстова, критика и приказа савремених уметника, а термин „релациона естетика” први пут користи као кустос у каталогу изложбе *Traffic*, одржане у музеју *SAPC* у Бордоу 1996. године.

¹³⁰ N. Burio *nav. delo*, 23.

¹³¹ *Isto*, 30.

односима које уметник посредством свог рада проналази, успоставља са публиком и „искушава отпор који уметност пружа унутар глобалног друштвеног поља”. „Релациони простор и шеме” чине главно поље истраживања актуелних уметничких дела, и представљају „микротериторије релација” савременог друштва.¹³² Како Бурио концепт релационе естетике најпре повезује са галеријским простором, тако су неке од тема које истиче, значај и функције галерије у односу на актуелна уметничка истраживања, као и уметност као облик рада у оквиру односа клијент-уметник-галериста. По Буриоу, највећа промена у концепцији је та да се уметничко дело не доживљава као траг извршене акције, већ као најаву будућег догађаја. Изложбе постају попут биоскопа, како тврди критичар Серж Дане (Serge Danet), „скуп разнородних програма који се прате по сопственом избору, а посетилац сам одређује своју путању”, попут Мановичевог принципа промењивости и интерактивности у оквиру нових медија.

4.3. Релативна транспарентност, интерактивност и транзитивност дела

Релациона форма означава да дело као такво нема функцију – не зато што је посебно или нема друштвену функцију (није друштвено корисно), већ што то дело само по себи није уметнички предмет као готов производ. Дело конституишу тежње, промене, назнаке, еманација, развој и потенцијали односа који се и иначе артикулишу одређеном релацијом јер „уметник посредством естетских предмета производи пре свега релације између људи и света.”

Бурио истиче да уметници посматрају интересубјективност и интеракцију као полазиште, одредиште или извор информација за своје радове.¹³³ Историјски гледано, интерактивност у оквирима уметности постоји колико и уметничко дело, а уметнички фокус је на истраживању манифестација које производи одређена технологија, а не на технологији *per se*. Однос према технологији Бурио примењује и на питање активистичког деловања, јер, како и сам каже: „танка је линија која раздваја чисти активизам од уметничког деловања”. На место традиционалних медија долазе актуелни ставови и односи према свету у виду релационих форми и као „излагање и истраживање процеса који воде објекту, ка значењу”, ка

¹³² Реч је о експериментима који се служе површинама или предметима у јавном простору, као што су панои Лијама Гилика (*Liam Gillick*) или улични постери Пјера Уига (*Pierre Huyghe*), затим онима који су препуштени непосредном искуству попут посета изложбама Андрее Фрејзер (*Andrea Fraser*) у контексту критике институција, те о радовима уметника којима је фокус комуникација или ‘неприкладна комуникација’, попут дела *Gallery Connections* (1991) Ангуса Ферхерста (*Angus Fairhurst*), када је уметник пиратским укључивањем у телефонске везе спојио две галерије и оставио оба саговорника у убеђењу да је онај други позвао.

¹³³ *Isto*, 54.

конкретизацији и материјализацији односа, ставова и процеса. Следећи концепт по коме ставови постају форме, гледалац у савременим уметничким токовима има избор – може бити статиста, пасивни посматрач, учесник, сведок, партнер, званица, протагониста, сарадник... Под условом да постоји могућност избора, ставови постају форме које воде ка моделима друштвености. У тим оквирима он сугерише да је „Аура савремене уметности... слободна асоцијација”. Уметник јесте аутор, донекле и редитељ, диригент, а индивидуе које одлуче да буду део тог дешавања бирају да преузму и стварају ауру тог дела, јер аура више није саставни део дела у Бењаминовом смислу¹³⁴, „већ испред дела, у привременој колективној форми која се ствара његовим излагањем.”

4.4. СФРЈ и локална сцена

Теоретичар Мишко Шуваковић у тексту о транзицијским уметностима напомиње да су у Србији различите уметничке тактике, усмерене на критику, субверзију и деконструкцију политике владајућег режима током деведесетих година, настајале у оквирима неоконцептуалистичког медијског и номадског уметничког рада.¹³⁵ Затим, у односу на остатак света, аутор изводи скраћену хронологију историјско-политичких чињеница које доводе до специфичности локалног поднебља и издваја карактеристике једног таквог друштва, насталог у условима самоуправног социјализма.¹³⁶ Шуваковић издваја неколико кључних појмова у образлагању културних политика локалног поднебља, а то су „прескок”, „кашњење”, „повратак”, „губитак” и „затварање”.

Појам „прескок” издваја у контексту владавине реалсоцијализма у земљама источне, средње и југоисточне Европе, која је онемогућила реализацију „западног либерално-капиталистичког, буржоаског и затим масовно-потрошачког, модернистичког пројекта у битним уметничким и културалним аспектима”. „Кашњење” (или каскање за) објашњава као мимезис мимезиса америчког и западноевропског технократског, потрошачког, постмодернистичког друштвеног облика са којим не може да се пореди, док је „друштвени мимезис” нека врста „трансфигурације (премештања)” и „трансформације (преображаја)”, који се ипак знатно разликује од америчког и европског постмодернизма.

¹³⁴ v. М. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005, 84.

¹³⁵ М. Šuvaković i dr., *Istorija umetnosti u Srbiji — XX vek. I, Radikalne umetničke prakse*, Beograd, 2010, 703–748.

¹³⁶ *Isto*. 703–748.

Повратак коренима, истиче Шуваковић, основна је одлика постсоцијалистичких тенденција или, како још наводи, у питању је пројекат „онтологизације органског порекла” односно повратак изворима племена, етноса или нације. За западни постмодернизам то значи „експанзионо расипање (*dissemination*) информација, вредности, роба и медијских представа” и наглашену узрочно-последичну повезаност производње и конзумеризма. Са друге стране, постсоцијалистички постмодернизам одликује се ентропијом друштва и културе, доводећи „свет” у стање онтолошке нужности у виду националног, етичког и естетског самоодређења и битности. Појам „затварања” уобличава целину и завршни је аспект за оно што следи и кулминира током деведесетих, а то је затварање споља, односно „обрачун запада са Милошевићевом ратном политиком”, те изнутра у виду политичке репресије владајуће партије.

На локалној сцени долази до изражене пролиферације уметничког деловања, али и до нових тумачења уметничких пракси.¹³⁷ Историчар уметности Дејан Сретеновић уметничке праксе деведесетих¹³⁸ дефинише као „уметност у затвореном друштву”, историчарка уметности Лидија Мереник издваја као главну одлику „активни ескапизам”, теоретичар Јеша Денегри континуирано маркира ову сферу као „другу линију”, а Мишко Шуваковић као неоконцептуалне, номадске (и алтернативне) радикалне праксе.¹³⁹ Историчарка уметности Јасмина Чубрило, као једна од првих, наводи појаву „релационе естетике” као теоријски оквир и за београдску сцену деведесетих.¹⁴⁰ Оквири које поставља су значајни јер се локална културално-економска и друштвена подлога знатно разликовала од оне у којој Бурио дефинише контекст за релациону уметност. Чубрило узима у обзир појавност „релационе естетике” као једног облика микрополитике на локалној сцени, посебно у представљању групе

¹³⁷ Општи утисак плуралитета и мноштва у контексту деведесетих се може ишчитати и прегледом изложби приређених поводом уметности деведесетих. v. D. Radosavljević i J. Čubrilo i S. Vuković, *Remont. Review – beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd, 2002, 22.

¹³⁸ Неки од примера литературе на тему деведесетих су: L. Merenik, *Osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, Novi Sad 1995; J. Denegri, *Srpska umetnost 1950-2000: osamdesete*, Orion art, Beograd, 2013; J. Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, 1998; Anđelković Branislava i dr., *O normalnosti, umetnost u Srbiji 1989-2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005; J. Denegri, *Srpska umetnost 1950-2000: devedesete*, Orion art, Beograd, 2013; J. Denegri, *Opstanak umetnosti u vremenu krize*, Cicero, Beograd, 2004; D. Radosavljević i J. Čubrilo i S. Vuković, *Remont Review – beogradska umetnička scena devedesetih*, Remont, Beograd, 2002, zatim J. Denegri, *Devedesete teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1999. И. Суботић и Г. Станишић-Ристовић, *На искуствима меморије*, Народни музеј, Београд, 1995, М. Шувачковић и др., *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. I, Radikalne umetničke prakse*, Orion Art, Beograd, 2010. и др.

¹³⁹ За детаљан преглед уметности деведесетих у контексту интерпретација радикалних пракси, више у: N. Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu*, 2009, 193–259.

¹⁴⁰ D. Radosavljević i J. Čubrilo i S. Vuković, *nav. delo*, 32.

Шкарт,¹⁴¹ која ће касније, према оцени већег броја стручњака, бити најрелевантнији представник Буриоове естетике на локалној сцени.

Теоретичар Никола Дедић у обимној студији, урађеној 2009. године, наводи примере (де)политизације уметности деведесетих, што у принципу констатује и већина теоретичара локалног поднебља. Дедић издваја неоконцептуалну уметност као тезу за сцену деведесетих, при чему се, између осталог, ослања на тезу Јасмине Чубрило која термин (нео)концепт узима као одредницу погодну за обједињавање „и интерпретацију номадских и плуралних стратегија уметности десете деценије”.¹⁴² Дедић у том смислу издваја уметничка деловања која рефлектују Буриоову тезу релационе уметности. Истиче оне уметнике и/или групе чији рад се заснива на уметничком истраживању и експерименту са друштвеним релацијама и покушајима „позитивне” трансформације локалних заједница.

Осим тога, наводи већи број примера уметничког и кустоског деловања током деведесетих и двехиљадитих година 20. века у оквиру релационе форме. Под окриљем „антрополошких” приступа у уметности и појма „социјалне скулптуре” издваја деловање групе Шкарт, Саше Марковића Микроба, Драгана Папића, Уроша Ђурића и др. Разматрајући београдску *underground* сцену, коју, између осталог, одликује синтеза музике и визуелних уметности, Дедић сугерише препознавање социјалне уметности у тзв. невербалном театру кроз наступе групе Супернаут и Соње Савић током деведесетих.

У анализи деловања групе уметника за које је специфично и ванинституционално деловање (група Шкарт, „Led art” и група Магнет), Дедић констатује да је први корак ка покушају да се стекне друштвена релевантност била промена места, односно измештање из галеријског простора. Запажа да су постојале, условно речено, две струје или назнаке ка деловању и комуникацији у јавном простору. У радовима групе Магнет и „Led art” тенденција је била да се наступима у јавном простору изазове реакција, док су се код групе Шкарт на неки начин

¹⁴¹ „TUGA (decembar 1992 – avgust 1993), Škart: *shiny happy people* – saradnja: saradnici i/ili prijatelji i/ili nepoznati prolaznici, potencijalni saradnici i/ili – ‘stidljivo’ neinstitutionalno delovanje grupe pre svega u urbanom, socio-političkom prostoru – strategija tihog postojanja ili ‘strategija malih koraka’ ili strategija permanentnog izmeštanja ili strategija proizvodjenja alternativnih, pokretnih društvenih teritorija – intervencija na mikro-socijalnom planu – bibliofilska izdanja/multipli u malim serijama – jednostavna, skromna, nepretenciozna produkcija od grafike, preko grafičkog dizajna, akcija do poezije, muzike i još mnogo toga, a pre svega iz koncepta davanja forme tzv. normalnog života, kada su uslovi života neprijatni, mučni, dramatični ili nepodnošljivi.” *Isto*, 15.

¹⁴² Деловања уметника/ца или уметничких група која се најчешће повезују са неоконцептуалном и алтернативном сценом током деведесетих, а која се могу проматрати кроз призму релационе уметности јесу: група Магнет, група „Led art”, новосадска група Апсолутно на челу са Зораном Пантелић, група Шкарт, Талент, Јелица Радовановић, Дејан Анђелковић, Саша Марковић Микроб, Миодраг Груић Флека и др.

интегрисали или активирали сви актери јавног простора. По Дедићу, група Шкарт апсолутно рефлектује „релациону уметност”. Њих ће и теоретичарка Маја Станковић¹⁴³ издвојити као главног репрезента локалне релационе естетике под називом „Архитектура људских односа”. Мишко Шуваковић групу Шкарт смешта под „нову алтернативу” и „улични активизам”, визуелни уметник Владимир Јеремић и теоретичарке Милица Пекић и Јасмина Чабрило под „партиципативне облике уметности”,¹⁴⁴ као и историчари уметности и кустоси Дарка Радосављевић и Стеван Вуковић. Теоретичари Бранислава Анђелковић и Бранислав Димитријевић такође карактеришу деловање групе Шкарт као „шкартовску релациону естетику”, а сви поменути истичу аспект дизајна као важну одлику њиховог деловања.

4.5. Локалне „текуће појаве” и Шкарт

Групу Шкарт су 1990. године иницирали, студенти архитектонског факултета, Драган Протић Прота и Ђорђе Балзамовић Жоле. Ову групу карактерише константна сарадња, активација, анимација, партиципација публике, познаника, пријатеља и сл. Углавном раде у ванинституционалном оквиру, у јавном простору, а теме на којима раде уносе у институцију, галеријски простор. Како је већина теоретичара констатовала, њихово деловање је оличење Буриоове релационе естетике, почевши од јефтених материјала, технике, до простора на којима делују и тема које их закупају, што је видљиво у пројектима „Туга” (1992–93) или „Купони за преживљавање” (1997–2000), затим у активностима као што су формирање хора и оркестра од 40 чланова под називом *Норкеškart 2000*. (данас *Норкестар*), са којим су наступали на неформалним концертима, те у пројекту „Песницење” („надмудривање” у поезији) и многим другим. Чланови групе Шкарт увек напомињу да им је иницијална идеја била комуникација и размена идеја са најширом „публиком”, а да је та идеја временом, из скоро непосредних активности, прешла у изузетно фокусиране пројекте.

Због личног уметничког деловања који је повремено обухватао и рад у групи, те фокуса докторског уметничког пројекта на текстилни медиј, посебно издвајам следеће пројекте групе Шкарт: у питању су примери примене текстилне технике и колективне активности у уметничким пројектима који је група Шкарт започела током деведесетих година 20. века са

¹⁴³ М. Stanković, *Fluidin kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd, 2015, 220.

¹⁴⁴ в. V. Jeremić, *Funkcije umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji: 1991-2008* (doktorska disertacija), Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu, 2019; в. М. В. Пекић, *Уметност у Србији од 1968. до 2000. године – политике конфронтација* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 7–14.

невладином организацијом „Жене у црном”.¹⁴⁵ Ова сарадња ће изродити серију пројеката са другим организацијама, као што је „Непрактична жена”, најчешће под темом „Куварице”, који трају и до данас, а тичу се и текстилног медија.

Организација „Жене у црном” окупљала је мањине, групе мајки са децом које су током рата остале без чланова породице (мужева, браће), те су се стога такође сматрале жртвама. Вез у групи је био методолошки артикулисан као процес жаљења. Драган Протић Прота наводи да су жене на тим скуповима углавном радиле на цветним мотивима техником веза, са концепцијом „одлична жртва је мирна/добра жртва”, али да то суштински није помагало жртвама, већ је представљало „немо понављање” мотива. Група Шкарт започињала је уметнички пројекат сусретима са потенцијалним учесницама и разговорима о различитим начинима за остваривање сарадње. Ови сусрети су се временом профилисали у једну врсту исповедања личних прича учесница, које су прво бележили чланови групе. Сарадња је реализована онда када би жене препознале своје приче у текстовима групе Шкарт и биле подстакнуте да те приче надграде, да их илуструју, додају своје коментаре, уобличи изабрани запис.¹⁴⁶ Учеснице су биле подстакнуте да своје нацрте преведу у „нему” активност веза. Од колективне традиционалне активности, вез је постао средство експресије и комуникације. Како наводе чланови групе Шкарт, у тим новим везеним комадима представљени су лични ставови, размишљања о рату, различити аспекти породичног живота или „емотивне поруке”. Прота истиче да је допринос Шкарта у томе што су жене биле подстакнуте да користе већ научену вештину као средство изражавања сопственог гласа.

Оваква врста сарадње ће од 2000. године резултирати дугорочним пројектима под називом „НЕпрактичне жеНЕ” и „Женске и мушке везиље Нових куварица”. Радионица је изнедрила још једног члана Шкарт колектива, Ленку Зеленовић, која је, полазећи од личне трагедије, помоћу веза успела да се афирмише као уметница и чија се дела („Куварице”) данас налазе у различитим музејима. Како се вез најчешће идентификује са женама и перципира као типично женски занат, двогодишњи пројекат у коме су учествовали мушкарци као везиље такође је интересантан у контексту текстилног медија. Ђорђе Балзамовић Жоле наводи да мушкарци који су учествовали у пројекту нису имали потребу, а ни жељу да се изразе као што су то радиле сараднице, већ је њихово јавно учествовање у активности везења било уметничка или

¹⁴⁵ S. Yildiz, *Building Human Relations through Art: Belgrade Art Collective Škart from 1990 to Present*, Onomatopoe, 2022, 71–78.

¹⁴⁶ *Ibid.*

лична изјава. За мушку популацију, чин веза представља анти-патријархалну активност и перформанс. Ово је поткрепљено и реакцијама публике, пролазника на јавним местима где се одвијао пројекат „Нових куварица” са мушким везиљама (Албанија, Србија, Македонија, Кореја).¹⁴⁷

Никола Бурио у једном интервјуу¹⁴⁸ наводи да је моменат у коме се ствара релациона естетика дошао у време економске депресије, када и уметничко тржиште доживљава крах; стога можда не треба тумачити појаву релационе уметности као производ луксуза и прекомерности, већ као неку врсту егзистенцијалне реакције појединих уметника. Пре се може говорити о реакцији, која је са локалног становишта апсурдна, али заправо оправдана, на економски, политички и друштвени слом дотадашњег поретка. То потврђује постојање одређеног круга уметника које су теоретичари препознали и окарактерисали као део „неоконцептуалне сцене”, „активизам”, „улични активизам”, *underground* или „нову алтернативу”. Заједнички именитељ групи Шкарт, Саша Марковићу Микробу, Јелици Радовановић и Дејану Анђелковићу, новосадска група Апсолутно, Талент и др. ¹⁴⁹ јесте чињеница да својим делима производе микрополитике, да, без директне конфронтације у оквиру различитих друштвених облика, стварају неку врсту политичког отпора окружењу, и то баш у време највећих превирања, почетком деведесетих. Они чине сцену која делује управо на постулатима обнављања друштвених облика, можда више интуитивно него свесно. Тај принцип уметничког деловања онда не треба везивати за појавност коју одређује било које индивидуално друштвено уређење, већ за егзистенцијалну потребу појединца/уметника да се активним и директним учествовањем утиче на актуелно окружење стварајући нове микрорелације.

Назнаке другог аспекта релационе уметности из тог периода могу се наћи у књизи интервјуа са Зораном Л. Божовићем.¹⁵⁰ У питању је однос савремене уметности и дизајна, који Бурио описује као могућност „менталног дизајна”. Данас, када у оквиру визуелних уметности на међународним факултетима постоје одсеци под називом *Service design*, а ликовни уметници делују и интервенишу у локалним заједницама, може се говорити о једном те истом пољу

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ B. Simpson. *Talks with Nicolas Bourriaud*, Artforum, vol. 39, no. 8, 2001. <https://www.artforum.com/print/200104/nicolas-bourriaud-516> .

¹⁴⁹ v. J. Čubrilo, *Symptom. DJ - Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Kragujevac, 2011; v. Miško Šuvaković, "Fragmenti o tragovima umetnosti, ideologije, i politike", u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*, Novi Sad, 2004.).

¹⁵⁰ Z. L. Božović. *Razgovori o likovnoj umetnosti 4*, prir. J. Čubrilo, Beograd, 2001.

деловања. Тако би радови уметника из деведесетих и њихова промишљања могли да се ревалоризују у контексту садашњице и у оквиру дизајна, што, пак, изнова асоцира на облике друштвености који се релационом естетиком маркирају, рефлектују и позиционирају независно од теме.

5. Студија случаја

5. 1. Случај Београдског вунарског комбината

Студија случаја Београдског вунарског комбината је лични дугорочни уметнички пројекат чији се почетак може означити излагањем уметничког рада „Ин мемориам” 2014. године у Изложбени холу Радио телевизије Србије (РТС). У овом одељку су изложени најрелевантнији делови уметничког истраживања који представља контекст за докторски уметнички пројекат. Методом дескрипције и уметничке интроспекције дефинишем полазне тачке за промишљање о текстилној индустрији и развоју уметничке (методолошке) праксе у креативном и стваралачком смислу.

Интересовање за вунарски комбинат иницирано је мојим бављењем производима од филца, а овај вид мог уметничког изражавања развио се, пак, под утицајем студија, живота и рада у Хелсинкију (Финска) од 2002. до 2009. године. Техника филцања је специфичан начин обликовања текстила, који се историјски приписује народима са севера Европе и азијског континента, а најчешће подразумева употребу вунених влакана. Процес филцања и игловања¹⁵¹ је медитативан, ослањајући се, као и већина текстилних техника, на доследно-репетитивну динамику покрета. Таква методологија рада дозвољава ликовно истраживање током самог филцања/игловања. Иницијална скица може да постоји, премда током обликовања и материјал и техника могу интуитивно да наводе на крајњи резултат, што представља додатни изазов у раду. Својеручно рађени предмети и аксесоар од вуне представљени су у колекцији под називом „Pramenka handmade”. Име је преузето од локалне аутохтоне врсте оваца, односно реферише на вуну коју сам користила и на изглед аксесоара (прамење). Бављење атипичном техником у датом тренутку резултирало је серијом радионица у сарадњи са културним центрима, са полазницима најразличитијих узраста. Осим радионица, организована су и предавања о специфичностима технике и материјала. Излагање вунене колекције, ширење тржишта, радионице и предавања омогућили су разговоре са најширом популацијом на тему

¹⁵¹ Филц (неткани текстил) је структура који се формира углавном од вунених влакана и длака. Карактер и специфична својства вунених влакана омогућавају да се под утицајем топлоте, воде, и механичког дејства (гњечења, ваљања) влакна међусобно преплићу у компактну „затворену влакнасту структуру” под називом филц. Осим филцања користи се још и термин „мокро филцање” или пустовање, а назива се и номадском техником јер су је највише користили народи који су били стално у покрету. Монголи и данас праве своје јурте (куће шаторског типа) од филца. Као последица индустријског развијања технологије нетканог текстила, осамдесетих година прошлог века издваја се техника игловања (колоквијално „сувог филцања”) у којој се структура филца формира преплитањем влакана специфичном иглом са зарезима. Комбинација ова два приступа омогућава већу слободу у раду и обликовању плошних или 3D ствари.

сировине и технике. Спонтано су потражња за сировином, непредена локална вуна и информација о уништавању тих природних ресурса, постали метафора и инспирација за уметничко-истраживачки рад од 2013. године.

Истовремено, по повратку у земљу, питање нестанка текстилне индустрије у Србији постаје значајно за мене као дипломираног дизајнера текстила и предавача на Високој текстилној струковној школи за дизајн, технологију и менаџмент у Београду, која је никла управо из те индустрије и настављала да образује струковне инжењере текстила и дизајнере текстила и одеће. Осим професионалног, интересовање за Београдски вунарски комбинат¹⁵² подстакнуто је и одрастањем у београдској индустријској зони,¹⁵³ у непосредној близини фабрике која је у међувремену постала одраз девастиране текстилне индустрије и изгледом самог комплекса комбината.

5.2. Утицаји или лично „транскодирање културе”

Временска дистанца је, у овом случају, помогла да издвојим специфичне факторе који су утицали на ток реализације и методологију рада на студији случаја Београдског вунарског комбината: избор одеће као материјала за рад, начин третирања вунених одевних комада, начине прикупљања и бележења и сл. У том смислу издвајам (финску) културу „рециклаже” одеће, радове уметнице Карине Каиконен (Kaarina Kaikkonen) и радно окружење на студијском програму „Дизајн текстила и одеће” на Високој текстилној школи у Београду.

Сваки од поменутих аспеката је значајно утицао на уметничку продукцију и докторски уметнички пројекат. На микро плану, у жаргону нових медија и речима Лева Мановича, ови културни утицаји би се могли назвати личним „транскодирањем културе” у којој сам провела седам година, а која се значајно разликује од оне у којој сам рођена и одрасла. Појам рециклирања одеће, обуће и кућних ствари, као и свест о рециклирању, преношењу с једног корисника на другог, изузетно је изражена у културном миљеу Хелсинкија (и Финске). При

¹⁵² Назив „Београдски вунарски комбинат” званично је усвојен 1962. Године, да обележи интеграцију неколико фабрика. Комбинат је, између осталог, покривао процес обраде домаће и увозне вуне у предиво, ткање вунених тканина и производњу конфекције, а сарађивао је са већином конфекцијских компанија у СФРЈ и шире. Од 2006. године овај текстилни гигант је реструктуриран, а просторије БВК су издаване мањим предузећима. Текстилни комплекс је 2007. године продат на аукцији а назив преиначен у БВК Градња а.д. Београд. Према финансијском извештају „Лука Београд” до 31.12.2015. године, у компанији за високоградњу БВК – Градња а.д. Београд су просечно запослена четири радника.

¹⁵³ в. С. Михаилов, „Настанак и развој индустријске зоне на десној обали Дунава у Београду од краја 19. до средине 20. Века“, *Наслеђе* 12 (Београд), 2011, 99–105.

том, ствари које се могу донети у рециклажне центре или *second hand* радње су различитог порекла производње, мада су често у питању брендиране финске марке. У локалним условима (мом родном окружењу) тај концепт није био распрострањен, јер се одећа преносила или делила по фамилији, комшилуку, међу пријатељима, према потребама и личним познанствима. Појам *second hand* се у нашем (локалном) окружењу развија посебно у ратним и послератним условима, током деведесетих година прошлог века, када се велика количина гардеробе доноси у Србију и Босну и Херцеговину из Немачке, Аустрије и сл. за избегличке кампове, а део те робе завршава у радњама „из друге руке” где се за мале паре могла купити одећа различитог квалитета и порекла. Из личног искуства потражње гардеробе „из друге руке” у Београду, на почецима уметничког пројекта о текстилној индустрији, показало се да одећа домаћих произвођача не може да се нађе ни у продавницама „из друге руке”, а ни на бувљим пијацама; штавише, могла се пре пронаћи одећа брендова као што су „Hugo Boss”, „Versace” и сл. Са друге стране, искуство у раду са различитим студентима на пројекту „Поткање” из 2019. године открило је још један феномен домаћег поднебља кроз рад студенткиње М. Б.¹⁵⁴ Њен уметнички пројекат и начин зарађивања за живот заснивао се на томе да одлази на бувље пијаце у Србији и да за мале паре проналази и купује аутентичну брендирану одећу педесетих и шездесетих година познатих страних модних компанија. За тај посао она је добијала новац, а одећу је слала за Аустрију где се роба слала на прање и хемијско чишћење, и затим се продавала у скупоченим радњама „винтиц”¹⁵⁵ робе.¹⁵⁶

Моји први сусрети и разговори са власницима *second hand* радњи у Београду, пре више од деценију, на почецима уметничког пројекта о текстилној индустрији, завршавали су се по правилу информацијом да се роба (одећа) добија искључиво из увоза, јер не постоји потреба, али ни свест о донирању или продавању коришћене робе на нашем поднебљу, генерално. Ова ситуација се у међувремену променила.¹⁵⁷ Сагледајући културолошке разлике у третману половне одеће у Финској и Србији, концепција рада „Пут” (*Tie*), реализованог 2000. године

¹⁵⁴ Уметнички пројекат „Поткање” реализован је 2019. године у Музеју примењене уметности у Београду (МПУ). Основна замисао уметничког пројекта је радионичарски принцип рада, у који су били укључени професори-ментори и студенти сва четири Универзитета уметности у Београду, као и професори-ментори и студенти Високе текстилне школе у Београду. Резултат радионице је представљен на изложби 2020. године у галерији Анастас, МПУ. Полазиште за промишљање и продукцију концепата је био текстилни предмет по слободном избору. Аутори пројекта су Златко Цветковић и Маја Гецић.

¹⁵⁵ Појам винтиц је кровни термин за брендирану изворну/оригиналну одећу, предмете и сл.

¹⁵⁶ Више о пројекту може се погледати на:
<https://www.youtube.com/watch?v=V7efAGMv0q0&list=PL170NfYs6m7Z4vZ5BR6j16JcQhkwIIPhi>

¹⁵⁷ Из разговора са студентима сазнајем да се на „Најлон пијаци” у Панчеву сада већ могу пронаћи понеки одевни комади СФРЈ конфекције, али у Београду и данас постоји само једна радња у коју се може однети лична одећа; в. А. Kalaba, „Istina о second hand одећи”, *Magazin*, <https://nova.rs/magazin/lifestyle/istina-o-second-hand-odeci-u-srbiji/>

поводом манифестације „Хелсинки – град културе“, побудила је моје интересовање. Хиљаде јакни и мушких сакоа било је поређано по степеништу испред Хелсиншке катедрале (*Helsingin tuomiokirkko*); инсталацију је уметница Карина Каиконен конципирала и реализовала са студентима Универзитета уметности у Хелсинкију. Наиме, ауторка је за овај пројекат скупила финансијска средства и почела да откупљује мушке сакое/јакне из *second hand* радњи и са бувљих пијаца из великих градова у Финској као што су Хелсинки, Тампере, Турку, Оулу и сл.¹⁵⁸ Након што се вест о пројекту проширила, људи су почели да се јављају и донирају одећу. Уметница је истицала да је њен основни порив за тај рад одећа коју је чувала као успомену на оца, а онда је лични став према сакоима/јакнама, интимни однос и сећања изнела у јавни простор. Одевни комади (јакне) сугеришу индивидуалне трагове оних који су их носили, а истовремено артикулишу утисак масовности, значаја друштвене појавности и трагове људског постојања. Идеја уметнице је била да се сакоима/јакнама покрије степениште и тако сугерише, представи пут ка катедрали. Издалека, наводи уметница, хиљаде поређаних сакоа/јакни изгледа као ћилим, а ближим сагледавањем постаје видљива „слика људи“ који су у тим јакнама/сакоима шетали степеницама.¹⁵⁹ Осим религијске симболике и занимљиве методологије рада, укупни феноменолошки и симболички утисак који је прикупљени материјал остављао био је изузетно снажан, што потврђују и приче о реализацији и импресије колега које сам касније слушала на Факултету, али и свако касније сусретање са радовима уметнице Каиконен.

Трећи важан аспект који сам освестила касније је колектив Високе текстилне школе за дизајн, технологију и менаџмент, у којој сам радила. Моје уметничко истраживање текстилне индустрије није започето разматрањем искустава мојих колега, али сам у процесу артикулисања идеје, временом, схватила да је већина мојих школских колега, најширег спектра, била у неком тренутку професионално повезана са тада већ непостојећом текстилном индустријом. Школа је оформљена 1958. године са идејом образовања кадра посебно за

¹⁵⁸ Више о уметничком пројекту у документарном прилогу „Пут од хиљаду капута“ Финске државне телевизије, режија Паиви Такала (Päivi Takala), објављеном 1.1.2003. године; YLE areenassa julkasitu 01.01.2003, dokumenti TUHANSIEN TAKKIEN TIE, 19 min, <https://areena.yle.fi/1-2159724>

¹⁵⁹ Карина Каиконен у једном интервјуу помиње да јој бављење уметношћу није био први животни избор; у истом извору наводи и да је њен однос према оцу, којег је изгубила, био иницијација за уметничко изражавање. Основна одлика њеног рада је лични став и доживљај у релацији са друштвеним интерпретацијама. „Пут“ је њен први рад у јавном простору монументалних размера. За више информација о њеном раду погледати на :https://www.kuvistuubi.fi/wp-content/uploads/2022/05/kaarina_kaikkonen.pdf; више о раду „Пут“ на: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003891111.html>

потребе текстилне индустрије, а и данас се у згради школе налазе неке од реликвија те индустрије.

5.3. „Ин мемориам” и „Комбинат”

Основна концепција први пут изложеног уметничког рада „Ин мемориам” (2014) инспирисана је зградом Београдског вунарског комбината (БВК), лоцираном у мом (некадашњем) комшилуку, као архитектонски преосталом материјалном доказу о постојању ове гране текстилне индустрије. Пресудан детаљ у обликовању рада је био револт који сам осетила услед немогућности обилажења и фотографисања Београдског вунарског комбината, зграде поред које сам одрасла. Обезбеђење у портирници није имало одговор на питање због чега не може да се фотографише и приђе објекту. Зграда је изгледала запуштено, цео комплекс је био запуштен и руиниран, попут индустрије којој је припадао. Речено ми је да процедура налаже да се напише молба руководству да би се добило званично одобрење за фотографисање објекта. Тај процес размене дописа је текао изузетно споро, и трајао веома дуго. Довољно дуго да текстилно материјално и нематеријално наслеђе БВК-а временом артикулишем и као предмете, производе, записе. Да се окренем и људима који су били део те производње, интегришући и њихова сећања у свој рад. Временом сам развила методологију прикупљања информација, материјала и проналажења људи, интуитивно, без јасно дефинисаног правца у коме би се развијао и обликовао сав тај прикупљени материјал. Разговори и сусрети са различитим учесницима текстилне индустријске сцене су такође утицали на уобличавање уметничке идеје. Пошто је БВК покривао дословно све текстилије, од влакна до тканина, пређа, међупоставних тканина, различитих вунених тканина и сл., процес производње је подразумевао сарадњу првенствено са одевном индустријом Југославије (Беко, Бетекс, Тетекс, Јумко, „Први мај” Пирот, „Весна” Загреб и многе друге). Тако је, између осталог, започет пројекат прикупљања производне вунене заоставштине, фирмиране одеће југословенске модне конфекције са којом је Вунарски комбинат сарађивао. Како се фирмирана вунена заоставштина није могла наћи на „бувљацима” или у *second hand* радњама, потражња се

одвијала распитивањем по комшилуку, код фамилије, пријатеља, познаника, колега и сл.¹⁶⁰ У процесу прикупљања материјалне заоставштине ступила сам у контакт и са људима који су радили у Комбинату. Идеја о разговору са пензионисаним радницима БВК-а је спонтано уобличена као вид бележења нематеријалног дела историје, подстакнутог различитим питањима. Шта је тачно производио Вунарски комбинат? Са ким је сарађивао? Који су друштвени процеси били тада актуелни, а који су довели до нестанка индустрије? Колико је та индустрија утицала на демографију града, на ширење града? Какви су били услови рада у текстилној индустрији? Какве су биле плате? Како и зашто се неко одлучи да ради у текстилној индустрији? Какав је био однос према раднику, квалитет живота, односи у Југославији и сл.

Родитељи колегинице из средње Школе за дизајн су радили у Вунарском комбинату. Њихова зграда је плански грађена и насељена запосленима из БВК-а, а четворо пензионисаних радника из те зграде је пристало на разговор и интервју на тему Комбината.¹⁶¹ Разговор је бележен доступним средствима, видео и аудио дигиталним апаратом, а целокупан аудио запис нашег разговора мобилним телефоном. У видео материјалу на већини кадрова се не виде лица саговорника, у неким је фокус само на рукама саговорника. Начин снимања, мени као ауторки, представљао је рефлексију укупног утиска о теми текстилне индустрије и људи који су били део тога. Обезглављени и небитни, под чудним угловима и у исеченим кадровима. Резултат нашег разговора је било неколико сати аудио и видео материјала који сам затим обрадила и уклопила у одређени садржајни и временски оквир. Значајну количину аудио материјала сам поделила у тематске целине, а резултат је био 38 минута колажираног аудио записа. Аудио рад је у сарадњи са колегом Аљошом Нинковићем припојен видео запису подељеном на репетицију четири кадра.¹⁶² Аудио-видео рад је заједно са прикупљеном/ донираном вуненом конфекцијом изворно изложен под целином „Ин мемориам”. У наредним



¹⁶⁰ Велику захвалност дугујем мојој мајци јер је прва „отворила свој орман”, а за прве комаде вунених комплета (бренда Клуз) колегиници Снежани Пешић Ранчић. Комшије Лале и Аленка су први који су разумели и донирали драгоцену фирмирану одећу. Списак оних који су донирали се временом проширио: Дара Гецић, Лале и Аленка Чех, Данијела Пауновић, Зоран Ђурић, Бранка Тешић, Марина Коцарева Ранисављевић, Снежана Пешић Раничић, Снежана Житник Пауновић, Снежана Ђуровић, Милан Зубановић, Ивана Најдановић, Ранђел Поповић, Радосав Милошевић, Наташа Брајовић, Стеван Божановић, Лидија Вукићевић, Миладин Цицовић, Ружица Цицовић, Љиљана Драговић, Снежана Ранчић, Александра Антић, Горан Гецић, Предраг Вукотић, Јелена и Срђан Динић и комшиница Нада.

¹⁶¹ Саговорници у разговору, запослени у БВК од шездесетих до деведесетих година: Рајко Крнета, шеф производње, Винка Живковић, нормирка, Косана Тодоровић, ткаља, и Драгољуб Кувелић, главни мајстор.

¹⁶² Реализација видео рада је урађена у сарадњи са визуелним уметником Аљошом Нинковићем.

излагањима аудио-видео рад је издвојен под називом „Комбинат” (2014). Материјал је био и транскрибован те се могао и читати, а током година садржај разговора ће постати извор инспирације за различите интерпретације, поставке и предмете.¹⁶³ За докторски уметнички пројекат посебно је значајно искуство аудио-визуелног бележења. Између осталог, зато што сам закључила да се аудио записом, као, на пример, у раду „Предивна сировина”, акцентују значај и улога власника одела колико и одевни предмет, с тим да је у првом плану одевни предмет због физичке присутности и опипљивости. Синергијом ових елемената ствара се одређена врста релационе форме у галеријском простору.

У међувремену је фотографисање зграде БВК коначно одобрено, уз пратњу. Након сликања је требало да проследим фотографије електронском поштом на увид да бих добила дозволу за коришћење тог материјала, што сам и урадила. До данас одговор није стигао, а како је деловало да ће тај процес трајати у недоглед, одлучила сам да уместо документарне фотографије транспонујем фотографију ткачнице и предионице БВК сито штампом на вунену конфекцију. Сlike двеју зграда које су проглашене културним добром желела сам да јавно прикажем.

Током прегледања и обраде документарних фотографија БВК, постала је очигледна симболична веза између руниране архитектуре и неколико донираних умољчаних одела фабрике Клуз. Та одела су постала подлога за штампани отисак. Одело одражава први утисак о човеку, а архитектура генерално ствара први утисак о граду; однос колектива према окружењу се рефлектује кроз однос према архитектури (зградама) – у каквом су стању и како се одржавају, чувају или надграђују. У овом раду ти елементи су преплетени и неодвојиви један од другог. Материјал у виду дигиталне фотографије замењен је векторским растером који је могао да се увећава и смањује до задовољавајуће мере за сито штампу у једној боји. Обрада фотографије у векторском програму, делимично аутоматизованим поступком *Trace*, помогла је у свођењу слике на најбитније визуелне елементе за штампу на одела. Дигиталном симулацијом сам дефинисала и поставку слике на одевне комаде, а према томе је урађена припрема за сито штампу.¹⁶⁴ Сlike ткачнице и предионице БВК су транспоноване на три аутентична вунена одела техником специфичном за текстилну мас-производњу. Одела су потом увек била презентована на изворним офингерима. У галеријском простору, ова целина бива преобликована у вунену слику која материјално и сликовно рефлектује актуелно

¹⁶³ Радови произашли из разговора су: „Комбинат” (2014), „Комбинат” (2016), „Комбинат” (2017), „Иди брате тамо где ћеш нешто да ствараш” (2018), „Ситуација одсутности” (2019), „Испред музеја Југославије” (2020), „Ехо” (2022), *Belgrade Woolen Echo* (2023).

¹⁶⁴ Реализација сито штампе је урађена са сарадником Ранђелом Поповићем.

окружење како то изворно чини таписерија, а као медиј постаје носилац и тело информације/ поруке. Одела садрже трагове „живота”, реферишу на проживљено. Крој и модел говоре о времену у коме су настала, а етикета марке Клуз јасно позиционира место. Слика на оделима буди различите асоцијације. Суштински, мислим да овај рад производи утисак разорености, иако сматрам да интерпретацију треба оставити посматрачима. „Објављивање” слике ткачнице и предионице БВК био је иницијални одговор на затечено стање.

Прва верзија рада „Ин мемориам” (2014) изложена је као целина од дванаест аутентичних одела, комплета од вуне на изворним офингерима, на којима је штампан „триптих”. Одела су представљена заједно са оригиналном публикацијом објављеном поводом 85 година рада БВК (1899-1984)¹⁶⁵ и аудио-визуелним записом на дигиталном раму са слушалицама. Ова верзија је представљала концентрацију прикупљеног материјала, први пут изложеног у државној медијској кући, у Изложбеном холу Радио-телевизије Србије, у оквиру пројекта „Померање граница” 2014. године. Информације и материјали употребљени у тој првој изложеној верзији су у наредним годинама били преобликовани више пута. Свако излагање ове форме је значило поновно „читање” нових видљивих информација. Сваки следећи (галеријски) простор за излагање био је посебан зато што је представљао поновно промишљање о теми, кроз поставку или реализацију радова на лицу места.



Од 2015. године триптих штампаних одела је излаган самостално, издвојен из целине под називом „Ин мемориам”, између осталог, јер се у току процеса прикупљања вунене одеће артикулисала једна нова замисао. Вунени комади изложени на „Померању граница” су већином постали материјал за следећи уметнички рад, „Из сентименталних разлога” (2016).

5.4. „Из сентименталних разлога”

Рад „Из сентименталних разлога” произашао је непосредно из комуникације са људима који су донирали одећу. Многи од њих (комшије, колеге, познаници) нису знали шта да раде са одећом домаће конфекције која је припадала њима или ближњима. Нису желели да је баце и задржали су те ствари у орманима, али су за уметнички пројекат били ради да је донирају. Комади до којих сам дошла нису били избачени, нити пронађени на бувљој пијаци; дапаче,

¹⁶⁵ v. Z. Bilandzija (ur.), „Predgovor“, 85 godina BVK, Beogradski vunarski kombinat Beograd, 1984.

неке комаде сам позајмљивала, а након излагања враћала.¹⁶⁶ Такав однос према стварима је иницирао „маркирање” одређених донираних одела.

Идеја скоро музеолошког архивирања, бележења прича оних који донирају, произашла је управо из разумевања значаја тих одевних комада. За оне који су желели да допринесу уметничком пројекту написала сам пар питања и замолила их да ми уз одећу одговоре на питања или напишу у пар речи нешто о комаду који ми поклањају.¹⁶⁷ Власницима је остављено да изаберу у ком облику ће одговорити. Неки су дословно одговарали на питања, а некима је било важно да „на свој начин” кажу нешто о донираној гардероби. Одевни комади су били важни власницима; донацијом су постајали артефакти и самим тим што су постали део уметничког рада, значај и вредност сваког сачуваног комада су се повећавали. Овај рад је настао у блиској релацији са људима и назив је добио по одговору комшије Лалета; као пилот у пензији, донирао је своју униформу ЈАТ-а, а његов одговор на питање зашто је чувао одело гласио је: „из сентименталних разлога”.



Та врста „археологије” и музеолошког приступа теми текстилне индустрије ми је од почетка уметничког пројекта била занимљива као један од начина (на граници) уметничког истраживања и промишљања. Моја намера је била да интимну и важну вербализовану релацију са предметом у облику поруке/текста транспонујем на одећу, а најмање инвазивном ми се чинила техника веза или прошивање на постави сакоа, капута и мантила. Вез се обично интерпретира као техника украшавања,¹⁶⁸ али подразумева и пробадање текстила. Пажљивом и деликатном реализацијом (танком иглом и концем), вез оставља минималне трагове у случају парања и враћања одеће. Постава одела је најмање видљива, дискретна, а и нескривена симболика унутрашњости одела допринела је избору за позиционирање текста.

Формирала сам целину од 10 аутентичних комада одеће постављених у полукруг, међусобно повезаних постојећим дугмадима. Везене приче су међусобно повезане одевним комадима. Полуотворени капуту, мантили и сакои повезани дугмадима у полукругу чине да изложени комади на офингерима изгледају као да лебде у простору. Ова „сцена” асоцира на окупљену групу људи, а упоредо означава и празан простор некадашњих тела.

¹⁶⁶ То је посебно био случај код реализације рада „Клупко”. Рад је конструисан обмотавањем и преплитањем дониране вунене конфекције у облик клупка димензија 200x200x200 цм. За „Гријенале таписерије” у Новом Саду 2017. године требало је да направим једно клупко, а сутрадан друго које је било део концепције за изложбу „Сновање нашег бића” у Великој галерији КЦ Град у Београду. Већина одела за рад у Београду била су позајмљена и враћена су по завршетку изложбе.

¹⁶⁷ Постављена питања су била о пореклу одеће, у којим приликама је коришћена/ношена и зашто је чувана.

¹⁶⁸ в. Д. Марковић, *Вез по писму – Писмо по везу*, Нови Сад, 2010, 3-9.

Везени текстови, реченице и приче по избору (пореджане с лева на десно) на постави одеће су следеће:

1) СВЕТЛО-БЕЖ САКО (марке КЛУЗ) – Момачко одело

Сачувао сам га као успомену на најлепши период живота

Милорад Вукичевић

2) ЦРВЕНИ САКО (марке КЛУЗ)– 1982. године, тетка ми је поклонила Клузов костим, мислећи да будући књиговођа мора да изгледа озбиљно. Ја га још увек чувам, иако је тетка одавно престала да се нада.

Наташа Брајовић

3) МАСЛИНАСТОЗЕЛЕНИ САКО (марке БЕКО) – Чудан, диван, наоко строг, Владимир Пауновић је носио ово одело сваки дан у судници. Одлучивао о судбини других, делио правду говорећи: „У животу ти треба онолико колико ти треба и још мало више.”

Одело је стајало у орману од 1987. године, а власник пуни 19.06.2016. године 93 године. Одавно га је надживео.

4) ПЛАВИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ КАПУТ/ЈАКНА (марке БЕКО) – Комад је припадао мом деди Свилену. Радио је као ноћни чувар у робној кући, и јакну је добио за тај посао, иако мислим да је јакна припадала железницама Србије.

Та јакна није бачена, како бака каже, није је послала са њим на вечни починак.

Касније сам је ја носио.

Стеван Божановић

5) ЦРВЕНИ КАПУТ (марке LAVUD) – Мој први капут

купљен 1978. године

на кредит у модној кући Клуз

Сада то носи моја ћерка.

6) ПЛАВИ ЈАТ САКО (марке 22. децембар) – Одело је добијено од ЈАТ-а (Југословенски аеротранспорт) као униформа (службена), 1985. год. Одело сам користио у периоду од 1985-1990 приликом обављања дужности на аеродрому Џон Кенеди у Њујорку, где сам у истом периоду био директор ЈАТ- карга за северну Америку.

Одело сам чувао из сентименталних разлога.

Комшија Лале

7) САКО ОКЕР (марке КЛУЗ)– Сако је купљен 1994/95

Носио на послу, излазио у град, у позориште, итд.

Мислио сам да ћу га још користити

Зоран Ђурић

8) МАНТИЛ КАРО (Вунена постава – марке КАДИЊАЧА) –

Моје име је Мирјана Најдановић.

Мантил је купљен, не сећам се прецизно када, али можда раних деведесетих година. Носила сам га у рано пролеће и јесен јер је био удобан и топао.

Сачуван је због квалитета материјала и због одржавања.

И даље носим мантиле, блејзере, јесењи костим, хаљину, као и неке летње костиме, из времена Југославије, јер су ми одговарали конфекцијски бројеви, модели и квалитет.

Тешко сам се привикла на куповину гардеробе коју сада налазим по разновразним изајданим објектима.

17.05.2016. године

9) ПЛАВИ САКО (марке БЕКО)– Стил 70-их обележило је ово татино одело. Сако и панталоне су посебна љубавна прича коју свака нит проткана кроз материјал доказује.

Купљено да буде сведок лепих и романтичних догађаја и очевидац да се супротности привлаче.

Чува се и после татиног одласка у његовом орману и остаће ту још дуго због љубави коју ми даје када га додирнем.

Снежана Ђуровић

10) СИВИ САКО (марке ВУНКО) – Деда Стева

Стеван Плавишић, рођен 1909. године у Пачиру, три године био у морнарици краљевине Југославије. Подигао четири генерације, правио најлепше гомбоце и крофне. Одело је носио за славу 90-их година када је дошло цело насеље, преко 100 људи веселило се до јутра. Славили смо живот.

Унука Дара

Рад „Из сентименталних разлога” утицао је на обликовање текстилије докторског уметничког пројекта „Предивна сировина”. Наиме, везене приче су иницирале разматрање дискретних сигнала дигитализованих података и лични, интимни аспект чувања вунене конфекције. Истовремено се откривао потенцијал ове конфекције као структуралног елемента који може (у маси) да сугерише неке нове аспекте и промишљања значаја одевних комада. Идеја дискретних сигнала (мање инвазивних од веза на постави), уз могућност измена, била је повод да се бележење реализује путем штампаних QR кодова. Аудио белешке разговора са власницима одеће, сведене на оквирно једноминутне секвенце, садрже софтверски прилагођену количину података. Захваљујући овом дигиталном аспекту рада, увидела сам пуни значај дигитализације, односно могућности јавног (масовног) објављивања материјала, који може бити и инспирација у примењеној уметности и дизајну.

5.5. „Фирмирање личним причама”

„Одело је давно прерасло потребу која га је створила и постало израз човека који га носи и свега онога што јесте, што има и што може, што жели и осећа. Па је прерасло и то, и постало само себи сврха.” – И. Андрић, Знакови поред пута.

Године 2018. рад „Из сентименталних разлога” селектован је за изложбу „Традиција и иновација” (*Tradition and Innovation – Identity, The 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial*), на тему „Идентитет,” у Летонији. Селектовани рад је био инспирација за концепцију интернационалне радионице под називом „Одећа и идентитет – фирмирање личним причама” (*Clothing and identity – branding through personal stories*). Основна идеја ове „акције у музеју” била је да заинтересована публика донесе сопствени, посебно драг, комад одеће, који ће обележити/фирмирати кончаним прошивањем или везом, попут непосредно изложеног уметничког рада „Из сентименталних разлога”. Пошто се локално нестајање и измештање текстилне индустрије може приметити и у већини европских земаља, а однос идентитета и одеће је универзална тема, радионичарска концепција је прихваћена од стране организатора и уврштена у пратећи програм Тријенала под називом *Satelite events*.

Радионица „Одећа и идентитет” реализована је у музеју Арсенал поред изложеног рада „Из сентименталних разлога”. Формирана је група од заинтересованих посетилаца, којима је прво презентован изложени уметнички рад. На основу тога су присутни позвани да промисле о текстилном предмету који су донели и да пробају наративно да запишу односно да вербализују избор предмета.



Локални контекст који сам представила је био јасан присутнима, а концепција и тема радионице су омогућавали да се у њу укључе заинтересовани свих узраста и полова и да дају свој допринос. Током реализације радионице, већина присутних је уместо наратије издвајала речи којима би описала драги комад, те је и правац реализације текао у том правцу. Најмлађи учесници су имали око седам, а најстарији осамдесет година. Сваки учесник је успео да прошије/извезе по једну реч и тако симболично обележи свој носиви комад. За мене је ово искуство било значајно утолико што је сам процес фирмирања личних одевних предмета у току радионице могао да се сведе на разговор, промишљање и пажљиво бирање једне речи коју је власник одеће, текстилног предмета, желео да „објави” и да носи.

5.6. „БВК – споменичко наслеђе”

Концепција изложбе под називом „БВК – споменичко наслеђе” реализована је 2016. године у Галерији савремене уметности у Смедереву. Ова самостална изложба била је формирана од

пет амбијенталних целина, а то су: „Клупко” (2016), „Ин мемориам” (2014), „Комбинат” (2014), „Из сентименталних разлога” (2016) и „Акција у галерији” (2016). Током припрема за изложбу, које су трајале данима, између осталог и због конструкције „клупка” од вунених одела и капута, мештани су почели да коментаришу садржај галерије. Занимљиво је да су грађани Смедерева стекли утисак да се Галерија савремене уметности у центру града претвара у *second hand* радњу.¹⁶⁹ Постављање одевних целина у галерији будило је идеју да се мења намена културног простора у радњу половне одеће, а и знатижељу о томе шта се дешава.

Важан сегмент излагања, за мене као ствараоца, јесте комуникација са публиком кроз изложене радове; међутим, у овом случају, због специфичности теме, био је значајан и директан контакт са заинтересованима за тему. Излагачка пракса вођења кроз изложбу не подразумева увек развијање разговора са публиком, већ може бити и нека врста представљања, појашњавања, за разлику од дословно заједничког учешћа у некој активности која наводи и подстиче на разговор о теми која је мени, а (претпоставка је) и посетиоцима интересантна. Полазна тачка уметничког пројекта о Вунарском комбинату била је лична реакција, а у процесу рада, у сарадњи са различитим људима/актерима, увидела сам колективни аспект у развијању и материјализацији те теме. Штавише, у периоду излагања је у Смедереву отворен нови погон иностране текстилне компаније *Kardem*, те сам сматрала да тема измештања локалне текстилне индустрије може бити повод за рефлексiju.¹⁷⁰ Стицајем околности су одређена „текстилна активност” (игловање Т-мајица) и употреба локалне сировине (непредене вуне аутохотне овце) постали окосница једне нове амбијенталне целине у галерији.¹⁷¹ Основна замисао је била да се иницира активност кроз ручни рад, током које се може започети и развити разговор на одређену тему; ручни рад који не захтева дуг процес учења вештине, а може се радити у колективу и у галеријском простору; заједничка активност која је сама по себи тема за промишљање и разговор, и у којој је и сировина повод за разговор; облик

¹⁶⁹ Због реакције публике и мештана, кустоскиња Галерије Наташа Радосављевић Кузмановић сугерисала је да се на улазу у изложбени простор постави текстуална концепција изложбе, што смо и урадили.

¹⁷⁰ в. О. Милошевић, „Турски текстилни гигант ‘Кардем’ отвара погон у Смедереву“, *Политика*, 24.5.2016. <https://www.politika.rs/scc/clanak/355701/Turski-tekstilni-gigant-Kardem-otvara-pogon-u-Smederevu>

¹⁷¹ За концепцију изложбе БВК – споменичко наслеђе, а посебно за овај сегмент изложбе, била су драгоцени сарадња и разговори са кустоскињом Маријом Радош, која је била и аутор текста у каталогу.

заједничког ручног рада који оставља простор за промишљање у процесу реализације, у коме могу да се „постварују” идеје у току разговора.¹⁷²

5.7. „Акција у галерији: Урађено у/*Made in*”

За артикулисање концепције „акције у галерији” било је пресудно искуство у раду са групама свих узраста. Различити радионичарски приступи и практично искуство реализације колекције „Pramenka handmade” обликовале су идеју за поставку под називом „Урађено у/*Made in*”. Вуна као првобитни извор уметничког пројекта „БВК – споменичко наслеђе” постаје након пар година окосница „текстилне активности” за изузетно хетерогену публику, учеснике и сараднике. За целину „Урађено у/*Made in*” кључни постају локална вунена влакна и техника „сувог филцања” односно игловања.

Вуна, коју многи сматрају најплеменитијом текстилном сировином, протеинског је порекла и природно, због своје морфологије, поседује изузетне особине, попут способности самосталног регулисања топлоте тела. Влакно вуне има три слоја: површински слој, кутикулу, односно спољни крљушни слој длаке, који помаже природно преплитање и мршење; средишњи слој, кортекс, налази се непосредно испод кутикуле и даје стабилну коврцавост; на крају, медула, односно срж влакна/длаке, састоји се од ћелија напуњених ваздухом, и веома је изражена код грубе вуне као што је вуна праменке.¹⁷³ Оваква морфологија даје вуненом влакну изражену хигроскопност и волуминозност те изузетни термо-изолациони карактер, потпомаже стимулацију нервних завршетака и циркулацију. Осим за покривање тела, вунено влакно је погодно и за примену у животном простору, јер није лако запаљиво, а брзо сагорева. Може да се меша са скоро свим врстама (природних и хемијских) текстилних влакана, и спада у најлакше доступна влакна. У току рада на колекцији *Pramenka handmade* постало је евидентно да се локална вуна за ручни рад тешко налази у Србији, и да се нажалост, генерално баца и спаљује.

За разлику од технике филцања/пустовања вуне која се примењује вековима, техника игловања је произашла из индустрије нетканог текстила и њена историја је много краћа; тачније, она се

¹⁷² Примери оваквог уметничког деловања могу се пронаћи у раду групе Шкарт, као и у пројекту „Документарни вез”, уметнице Вахиде Рамујкић.

v. S. Yıldız, *Building Human Relations through Art: Belgrade Art Collective Škart from 1990 to Present*, 2022, 71-78;

v. В. Рамујкић, *Мogućност репрезентације реалности: Документарни вез у историјској четврти Мексико Ситија* (Докторски уметнички пројекат), Београд, 2019, 24, 44.

¹⁷³ P. Škundrić i dr., *Tekstilni materijali*, ur. Prof. Dr. Željko Grbavčić, Tehnološko-metalurški fakultet, Beograd, 2008, 3–4.

развија осамдесетих година 20. века.¹⁷⁴ Игловање подразумева механичко преплитање влакана животињског порекла (крљушне структуре). Средство за рад је посебна игла са зарезима која убадањем у сноп или клупко влакана поспешује њихово мршење и повезивање. Константним и доследним пробадањем, односно преплитањем влакана, добија се компактна и флексибилна површина, такође врста филца, која се зове и неткани текстил. За разлику од технике „мокрог филцања” вуне, којом се текстилна површина формира уз употребу воде, за технику игловања се примењује и термин „суво филцање”. Игловање се може примењивати и на различите текстилне површине, што значи да се вунено влакно може структурално повезати са површином других текстилних структура – тканина, плетенина, чипке, мреже и филца. У принципу, овом техником се може обликовати структура текстилних површина, дајући им тродимензионални облик, а може се и интервенисати на постојећим текстилима.

Осим вунених влакана аутохтоне овце и специјалних игала, скоро интуитивно је специфичан одевни предмет уведен у идеју „акције у галерији”. Производ индустријског наслеђа, памучна плетена мајица у облику слова Т посебно је интересантна по својој глобалној, унисекс и универзалној употреби.¹⁷⁵ Музејски извори наводе да су две „културе веша” утицале на обликовање Т-мајице. У Британији, мушка вунена под-одећа дугих рукава и ногавица скраћује се ради побољшања функционалности и комфора током рада у фабрикама, а у Америци се из истог разлога једноделни комбинезон дели на два комада. Извори наводе и да је за прелаз са поткошуље у спољни/јавни одевни предмет заслужна војска, као и да су од 1913. године Т-мајице званично део војне униформе те да се тај датум узима као „рођење” мајице у данашњем облику.

Прва штампана мајица *Property of USC* појављује се 1932. године на универзитету Јужне Калифорније (*University of Southern California*). Овај слоган је означавао припадност мајице универзитетском фудбалском тиму, а његова првобитна намена била је да се спречи крађа. Позитивна општа реакција јавности довела је до тога да се штампа на мајицама настави за продају и промоцију универзитета. У америчком часопису „Лајф” (*Life*) из 1942. године може се видети и пример рекламе војника у штампаној мајици са називом војне базе. Највећи продор у масовној употреби овог предмета остварује се захваљујући холивудској филмској

¹⁷⁴ Поједини извори наводе да је за настанак технике индивидуалног игловања вуне заслужан амерички пар, Елеанор и Дејвид Стенвуд (*Eleanor and David Stanwood*), односно да су се они досетили да употребе машинске игле за неткани текстил у реализацији рукотворина. Више о ауторима на: <http://www.artfelts.com/history.html>

¹⁷⁵ K. Volsing, “T-Shirts 101”, *V&A Museum of Childhood*, <https://www.vam.ac.uk/blog/news/t-shirts-101-part-1;> <https://www.vam.ac.uk/blog/news/t-shirts-101-part-2>

индустрији. Са појављивањем беле мајице у филмовима као што је „Трамвај звани жеља” са Марлоном Брандом (Marlon Brando), а затим у филму „Бунтовник без разлога” са Џејмсом Дином (James Dean), некадашња поткошуља постаје симбол бунтовништва.¹⁷⁶ Током осамдесетих година, овај једнобојни једноставни предмет постаје основа или средство за модни и супкултурни став и активизам за дизајнере одеће попут Вивијен Вествуд (Vivienne Westwood) и Кетрин Хамнет (Katharine Hamnett) или уметнике као што је Кит Херинг (Keith Haring).¹⁷⁷ Од заштите и комфора при раду у фабрикама, преко „знака” припадности, (униформна) Т-мајица постаје „текстилно гласило” или „текстилни мегафон” на коме се натписима, симболима, цртежима и сликама изражавају лична уверења и идентитети. Овај једноставан плетени одевни предмет постао је универзални „проглас” најширих културних, политичких, економских и технолошких потреба, за оба пола, а његова слојевита семиотичка својства теоретичари културе истражују и данас. У том смислу, Т-мајица као универзални одевни предмет са декларацијом о земљи порекла постаје „сликарско платно” за вунено влакно. За мене је сама активност игловања вуне на старој/коришћеној и новој Т-мајици означавала одређени став. Игловање натписа *Made in Belgrade* преко целе мајице представљало је јасну поруку и објаву, слоган који означава припадност и место стварања, односно производње. Направила сам серију иглованих мајица са варијацијама слогана који се уобичајено налази на етикетама. Превођење термина *made in* било је посебно интересантно за рад; финална решења ишла су од слогана „Рађено у Београду” до асоцијативних интерпретација као што је „Урађено/а у Београду”. Ђириличним, латиничним, писаним и штампаним верзијама, мајице су фирмиране непредемом вуном природне боје. Разговори са кустоскињом Маријом Радош су у том тренутку били пресудни за обликовање терминологије и „простора дијалога” у коме ће се одвијати „акције у галерији”. Сопствене старе Т-мајице и мајице мени блиских људи, фирмиране техником игловања, реферисале су на место, а и на различито тумачење односно превод термина *Made in*.

Преплитањем сировине, различитих средстава и технике, у галерији је био артикулисан простор за потенцијалну активност. Т-мајице са слоганима биле су постављене у формацију на зиду. Испред зида налазио се сто са столицама. На столу су се налазили мајица на сунђеру, игле и непредема вуна, и тиме је дефинисан и простор за рад.

¹⁷⁶ v. A. Aksentijević Jelić i K. Nikolić, (Ne)potpisane slike: dizajn štampanog tekstila, Beograd, 2011, 185–188.

¹⁷⁷ v. I. Jestratiјеvić, *Studija mode - Znaci i značenja odevne prakse*, Beograd, 2011, 67–69.

5.8. „Акције фирмирања”



Планирано је да се „Акција у галерији” реализује уз вођење и промоцију каталога. Након вођења, публика је била позвана да фирмира сопствене Т-мајице. Пошто је принцип игловања једноставан, свако је могао да, према речима теоретичарке и кустоса Марије Радош, „убада” натпис који симболично означава место произвођења.¹⁷⁸ Идеја за ову активност

поникла је из текстилне традиције ручног рада у групи и реализације различитих радионица на којима су се полазници обучавали у одређеној техници и учили о средствима и сировини. Посебно обликован начин рада за галеријску акцију остављао је простор за разговор, генерално о свеукупној ситуацији, индустрији, текстилној традицији и сл. Ова заједничка активност учинила је да публика постане сарадник и учесник акције.

Вуна као сировина се већином препознаје као део етно традиције. У „акцијама фирмирања” мајица, употреба ове сировине представљала је нови приступ и искуство атипичног обликовања, посебно за млађе учеснике/сараднике. У периоду од 2016. до 2022. године, реализовано је седам „акција” игловања непреденом вуном у којима је најразличитија публика у земљи и иностранству (деца, студенти, запослени и пензионери) била позвана да фирмира (обележи) своје мајице. Већ на првој следећој „акцији” у галерији (Приједор, Република Српска), поједини учесници су фирмирање мајица обликовали према сопственом нахођењу. Задата тема (слоган са местом производње) није им била инспиративна, али им је идеја игловања мајица вуном била интересантна. Ова ситуација је била инспиративна и за мене као ствараоца и аутора, јер сам материјал, вуна на Т-мајици, већ представља специфичну врсту става и поруке. У складу са новим искуствима су се и смернице на „акцијама” мењале. Мogle су да се користе нове или старе Т-мајице, сировина – домаћа непредена вуна и техника – игловање, без посебних тематских захтева. Другим речима, галеријски простор је садржао тему која се материјализовала самом жељом посетилаца да се укључе у ту активност. У том смислу се променио и однос посетилаца, који су се из учесника трансформисали у сараднике у реализацији „акција”. Тај двосмерни однос произвео је нека занимљива идејна решења. У неким случајевима, реализована решења су била директно инспирисана сировином као средством изражавања. Стекла сам утисак да је инспирација потицала од карактера односно

¹⁷⁸ Термин ‘убадање’ заправо одлично описује принцип игловања који Марија Радош користи у тексту каталога, када позива да убадањем домаће непредене вуне заједно кренемо у акцију. v. M. Radoš, *Tekst izložbenog kataloga*, u: *BVK - Spomeničko nasleđe*, 2016.

естетике сировине, која делује паперјасто, пуфнасто, те се у складу са тим на мајицама појављују облици попут облака (Удебо, Шведска, 2022), флоре (Приједор, БиХ, 2016; Београд, Србија, 2021) или је цео горњи део мајице преиначен у нешто што естетски подсећа на крзнени гуњ (Београд, Србија, 2018). У неким личним приступима овој активности преовладала је техника, те су се учесници окренули „цртању” или „сликању” вуном по мајици нпр. игловањем вунене звезде са натписом *LONG GONE* (Београд, Србија, 2018) или изработом слике девојчице уз натпис „Ја сам (Кул)турна” (Београд, Србија, 2021). Радови неких учесника били су фокусирани само на позиционирање елемента; непостојање ограничења је за њих био повод за експериментално позиционирање вунених елемената на неуобичајена места на мајици.

Искуство брендирања¹⁷⁹ Т-мајица из 2022. године локалном вуном у месту Удебо у Шведској показало је сличан локални проблем уништавања природних ресурса као у Србији. Акција игловања, односно фирмирања аутохтоном непредеом вуном са острва Готланд (*Gotland*) потврдила је занимање за вуну као локалну сировину, сребрнкастог изгледа, али врло сличног карактера и квалитета као што је и локална, српска вуна. Позив организатора за реализацију овог облика активности дошао је управо због развијања свести о значају и потенцијалној примени постојећих природних ресурса.

Посебан аспект овог уметничког деловања чини препознавање ауторског рукописа учесника и сарадника, што се могло највише приметити у првим акцијама „Урађено у/Маде ин”, јер је акценат био на игловању/исписивању одређеног слогана вуном. Различитост „рукописа” игловањем вуне изузетно је видљива на мајицама под називом „Вукове умотворине”, које су рађене током колоније у Тршићу (Србија, 2021). У овој акцији су се колеге са колоније, у току рада на „исписивању” умотворина, прикључиле игловању мајица, као и избору умотворина које је Вук Стефановић Караџић прикупљао. Тим поводом, а у складу са савременим уметничким токовима, и уметница Вахида Рамујкић и теоретичарка Јасмина Чубрило¹⁸⁰ наводе бројне проблеме ауторства при излагању оваквих колективно реализованих радова, за које, мислим, тек следи артикулација и формулација и поред јасних назнака имена сарадника и учесника или „споразума о власништву и коришћењу заједничког рада”.¹⁸¹ У актуелним токовима у области уметности текстила, ово треба поменути и због посебних упита у

¹⁷⁹ За међународне оквире се користио термин „брендирање”.

¹⁸⁰ v. J. Čubrilo, „Етичко и естетичко у колоративним и партиципативним уметничким праксама: Лексикон Тâнја Остојић“, *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 13 св. 2, 2018, 507–528.

¹⁸¹ в. В. Рамујкић, *Могућност репрезентације реалности: Документарни вез у историјској четврти Мексико Ситија* (докторски уметнички пројекат), Београд, 2019, 47.

пријавама за излагање на манифестацијама уметности текстила или уметности влакана. Наиме, све чешће је назначено да је неопходно дефинисати да ли је пријављени рад дело колектива или појединца, што је новина у овој области. У случају колективног рада, прихватала се и валоризује се искључиво биографија пријављеног колектива, а не појединаца. Сходно томе, мислим да ће се, као што је то био случај са Тријеналом у Лођу, тек профилисати начин пријаве и позиви за учешће у складу са генералним трендом у уметности. Ово може бити посебно интересантно када се имају у виду надолazeћи радови реализовани путем понуђених алгоритама вештачке интелигенције. Можда ће се и тај начин реализације водити као супервизија, као што је то до сада био случај са ткачким радионицама за извођење таписерија. Када су у питању радови учесника фирмирања, ситуација је нешто јаснија, јер се и идејно решење и реализација могу потписати и приписати једној особи.

Имајући у виду да су сав обликовани материјал са „акција фирмирања” учесници увек носили са собом, моји закључци су се базирали на прикупљеној визуелној документацији (фотографијама и снимцима), али такође (и у највећој мери) на утиску који сам стицала током различитих реализација. Пратећи хетерогене групе учесника, трудила сам се да сходно току „акција фирмирања” и резултатима усмеравам и мењам приступ и начин у раду, као и да се упустим у експеримент са публиком изван земље.

Општи закључак након реализованих активности јесте да би за наставак оваквог облика рада било потребно подробније промишљање начина документовања тока реализације и продуката „акција фирмирања”, на пример у контексту потенцијала оваквог методолошког облика рада и примене вуне. Имајући то у виду, дигитализација као облик кодирања, модуларности, аутоматизације, променљивости и транскусирања представља добру медијску основу за докторски уметнички рад. У складу са развојем „акција фирмирања”, проширена је улога дигиталне форме у циљу стварања амбијенталне поставке у којој ће догађај бити представљен или назначен посебно бирањем дигиталним материјалом, документарним колажом или експерименталним видеом. У докторском уметничком пројекту су, сходно томе, реализоване „дигиталне текстилије”. „Невербални театар” је један од начина бележења резултата радионица, као и њиховог потенцијала, могућих интерпретација тих резултата. Дигитални рад у оквиру текстилије „Вунени експериментални асамблаж” представља једну врсту визуелне анализе активности игловања непреденом вуном, при чему је фокус на трансформацији и естетизацији вуненог влакана.

У оквирима докторског уметничког пројекта, избор циљне групе је био донекле усмерен у односу на дигитални медиј. Ученици и студенти су, по слободној процени, најактивнији у употреби дигиталних технологија и медија, а најмање упознати са сировином као што је непредена вуна и са техником игловања, с тим на уму, планиране су и реализоване две „акције фирмирања”. Једна са студентима различитих усмерења и националности, а друга са ученицима београдске средње школе, изван традиционалног галеријског простора. Њихов одговор на тему, идеје и начин интерпретирања сировине и технике на свакодневном предмету чине интегрални део докторског уметничког пројекта.

6. Три експериментална рада

Радови који су настајали у току докторских студија на Факултету примењених уметности у Београду представљају искуствену основу и инспирацију за крајњу продукцију и избор радова у оквиру докторског уметничког пројекта, те су овде представљени ради пружања увида у мисаони ток артикулације идеја и материјализације.

6. 1. „Слика и представа” (2022)

„У тренутку када смо прихватили фотографску слику као стварност, отворили смо пут њеној будућој симулацији.”¹⁸²

Јануара 2022. године, направила сам серију слика одевних комада напуњених снегом, у парку испод Музеја Југославије. За документовање ове интервенције у простору послужио је мобилни телефон. Промишљање на тему мимикрије реализовано је са првим и јединим снегом који је пао у целом том зимском периоду.

У оквиру предмета „Простор скулптуре – просторна синтакса” докторских студија Факултета примењених уметности, осмишљен је уметнички пројекат за експериментално ликовно истраживање са циљем формирања простора и артикулисања одређене (текстилне) амбијенталне целине. Наиме, специфичним третирањем и позиционирањем аутентичне вунене одеће југословенске конфекције, конструисана је симболична целина. Способност мимикрије није нужно начин преживљавања – може се разумети, наводе истраживачи, и као луксуз код одређених инсеката и животиња. Аутентична одела домаће конфекције у том смислу, представљена у позама људског тела, опонашала су свој утилитарни смисао, можда не као природну нужност, већ као рефлексију некадашњег луксуза.

За ликовно истраживање сам користила одевне комаде прикупљене у току рада на тему текстилне индустрије и Вунарског комбината. Временом сам схватила да та одећа за мене (у тренутку донације) постаје једна врста текстилије која може да постане подлога за штампу, нит клупка, волумен празнине, тапет и сл. Одећа је у мом уметничком деловању податни материјал за обликовање, текстилија богата информацијама, моје средство комуникације које

¹⁸² Prema: L. Manović, *nav. delo*, 2015, 246.

по принципу рада „Завеса поема” Соње Делоне има потенцијал да буде и шал, завеса или везена порука, не губећи при том ни једног тренутка свој употребни/утилирани смисао.

У овом експерименталном приступу идеја је била да одело „буде човеколико”, да опонаша људско тело. Првобитна замисао била је постављање одевних комада у јавни простор као што је парк или шеталиште. Неочекиване временске прилике утицале су на крајњи резултат, јер је током планирања реализације ове поставке у сувим условима пао дуго очекивани снег у јануару, који је био концептуално одлучујући за ликовно и просторно истраживање изражајности самог одевног комада. Не било ког одевног комада, већ оног који је чуван у орману, оног који је представљао одређени сентимент за власника и оног који је, обележен етикетом произвођача, представљао један симболичан временски период. Сако и панталоне пуњени снегом постављени су на клупу, у седећи и лежећи положај у парку. Одећа је симулирала људско тело, а човеколики облици, делови тела на снегу, подсећали су на распуштене или пијане људе. Тумачења и интерпретације серије фотографија насталих симулацијом поза у јавном простору на снегу су различита, а оно што је за будућу продукцију важно јесте потенцијал наратива који пружа слика као јединствени документ амбијента.



Из ове експерименталне амбијенталне целине су се временом артикулисали различити радови у којима се сучељава однос материјалног и представљеног, изложено аутентично одело наспрам слике, као и однос наративног и документарне симулације.¹⁸³ Текстил као медиј је у овом случају садржај медија фотографије, у виду документа једног тренутка, али и обрнуто, фотографија је носилац представе, потенцијала текстилија.

Идеја коју тада нисам успела да реализујем због природе јавног простора, јесте да забележим и процес отапања.

6.2. „Асамблаж” (2022)

Идеја за рад „Асамблаж” (2022) први пут се појављује у облику електронске позивнице поводом промоције каталога „БВК – споменичко наслеђе” и „Урађено у/Маде ин” у Галерији савремене уметности у Смедереву. Е-позивница је стандардно садржала опис активности,

¹⁸³ Радови произашли из овог материјала су „Мимикрија” (2022), „Ехо” (2023), „Belgrade woolen echo” (2023)

место, и време одржавања. У углу е-позивнице налазио се прозор/екран на коме је континуирано текла анимација фотографија/секвенци игловања мајице у промотивне сврхе. Екран је приказивао „претпремијеру” онога што је публику у галерији очекивало, са идејом да заинтригира и промовише примену атипичне технике и сировине на Т-мајици.



Документовање мануелног процеса рада је увек изазов, јер се дословним снимањем мануелног процеса рада у текстилу врло често банализује оно што, као стваралац, сматрам за важно. Како се тој теми циклично враћам, рад „Асамблаж” по први пут представља прочишћену реализацију те идеје.¹⁸⁴ Рад се састоји од беле Т-мајице навучене и затегнуте на правоугаону сунђерасту подлогу на којој је природном бојом вуне игловањем исписано (писаним словима) *Made in Belgrade*. Поред мајице постављен је екран (таблет) са анимираним секвенцама процеса игловања мајице. Кадар анимације је на предњем горњем делу мајице, у пределу у ком се обично штампа слоган. Камера је током фотографисања статична. Први снимак садржи лоптице вунених влакана којима је обележено место за свако слово на мајици. Снимак је сваки пут прављен по завршетку игловања неког одређеног дела слова са убоденом иглом. Рука и покрет руке се не појављују у снимцима. Секвенце су сукцесивно повезане у преглед метаморфозе вунених влакана у својеручни натпис на мајици. Анимација је постављена у континуирани мод (петљу). Поставка рада је осмишљена са идејом да иницира промишљање односа материјализованог завршеног производа и документованог процеса креирања истог, као и однос статичног (предмета) и покрета.

6.3. „Нећу ти се обратити док не научиш да се понашаш, рече она, а ја наставих” (2023)

Назив рада сам по себи објашњава полазну тачку, а садржај чине везене поруке на личним одевним комадима. Ствари су прошивене и повезане у облику текстилије, а пратећи део целине чини видео/анимација кореографије проистекле употребом тих ствари.

¹⁸⁴ Ова изјава, утемељена је на искуству практичног рада у обликовању пројекције од аудио-видео снимака мануелног процеса, који су колажирани и пројектовани на текстилну инсталацију 2006. године на Универзитету уметности и дизајна у Хелсинкију; v. M. Gecić, *How do I live with all this technology: Re-compose installation* (MA thesis), Helsinki, 2006. 36–47.

Инспирација за овај рад је реакција, односно одговор на специфично понашање у окружењу. Тема вербалне (културе) комуникације и говорни чин поздрављања као друштвено-конвенционални образац понашања постали су, за мене, поље интересовања и експеримента у домену невербалног начина комуницирања. Уколико се уобичајени чин поздрављања не може вербализовати, какве још опције постоје? Са том идејом на уму, из ормана сам издвојила и извадила ствари које употребљавам свакодневно. Уз помоћ ћерке Таре и маме Даре, на капи, капуту, кошуљи, фармеркама, мајици, гаћама и чарапама извезла сам поздравне поруке „добар дан” и „добро јутро”.¹⁸⁵ Текст је везан у зависности од облика и употребе предмета, тако да је, на пример, на фармеркама, са предње стране, на једној ногавици везана реч добар, а на другој дан. Исти принцип је примењен на чарапама. На капуту су речи везане са задње стране рукава, тако да се подизањем руке на десном рукаву види реч „добар”, а на левом „дан”.

Следећи корак је био испробавање везених ствари као невербалног вида комуникације. Наизменично смо ћерка Тара и ја, тим поводом, облачиле предвиђене ствари. Пробни сет са комшијама био је позитивно прихваћен. Схватила сам да би било добро да постоји „упутство за употребу” или промотивни видео невербалне комуникације, односно да се забележи кореографија која прати основну замисао. Након неколико проба, уместо видео снимака одлучила сам се за секвенце, делимично због лошег квалитета видеа, а делом зато што фотографије, односно секвенце, подстичу другу врсту процеса рада у обликовању наратива.

Ћерка Тара је за снимање обукла везене ствари. Замисао је била да их користи као што би то радила иначе. Направљена је серија фотографија у којима су след кретања и покрета диктирале ствари и везене речи. Коначно се одређена врста наратива и кореографије артикулисала из понављања одређених покрета. Тако је за натпис на капи било довољно да спусти и подигне главу. Подизањем једне па друге руке наизменично појављивала се реч добар, а затим реч дан. За натпис на кошуљи и фармеркама, Тара је морала да откопча/отвори капут, тада је кадар прелазио на кошуљу са натписом, а затим на фармерке и ноге. Марширањем се, невербалним путем, постизао утисак ритмичне смене речи „добар дан”. Све ствари су након снимања „кореографије” сложене и међусобно прошивене у компактну

¹⁸⁵ Ова заједничка активност била је значајна са више аспеката. Пре свега, по спајању три генерације око исте идеје, која се симболично рефлектује у традицији окупљања око технике веза и женског ручног рада. в. Д. Марковић, *Вез по писму – Писмо по везу*, Нови Сад, 11–13.

правоугаону целину у виду текстилије или текстилног тапета. Сваки комад је постављен тако да вез буде видљив и читљив.

Слике су потом обрађене у програму *Adobe Photoshop* и припремљене за увоз у постпродукцијски програм *Adobe After Effects*. Изазов у процесу лежао је у поновном развијању наративног карактера од снимљених секвенци. Почетна идеја за видео рад била је јасна симулација употребе везених предмета; та идеја је прерасла у визуелни експеримент у коме је дошло до преобликовања свих елемената, од композиције и кадрирања делова одеће до дигиталног додавања текста.

Црни прозор/простор предвиђен за садржај анимације подељен је на два дела. У горњи део су у два квадрата постављене, једна поред друге, анимације које симултано теку. На једној је фокус на употреби горњег дела одеће, капе и руке, а на другој ноге. Кореографија и оригинална сцена/позадина задржане су на тим анимацијама. У доњем делу прозора се целом дужином наизменично појављују три минијатурне силуете Таре. Силуете су исечене из позадине и практично лебде у доњем делу црног прозора. Минијатурна силуета отвара једну страну капута па другу и тај покрет се бесконачно и наизменично понавља. Текст на унутрашњости капута је додат у самом програму као ефекат, који је и најчитљивији. Анимација је направљена да траје 30 секунди, са идејом непрекидног тока, бесконачне петље. Динамичне промене слике уз наизменичне промене кретања и мултипликацију силуете створиле су и утисак дезена. Анимацијом сам представила потентност текстилних предмета у невербалној комуникацији.



Овај ликовни дигитални експеримент можда није доведен продукцијски до перфекције, али је на мене оставио значајан искуствени траг. Наиме, закључила сам да је наизменични процес рада, а под тим мислим на мануелни рад у материјалу (текстилу) и на рачунару (дигитално), деловао подстицајно.

Просторна артикулација излагања ова два сегмента је, из моје перспективе, нудила две могућности. Једна је физичко постављање екрана и текстила у међуоднос. Друга опција је нудила дискретније представљање и могућност одлуке приступања додатним информацијама путем QR кода. Скенирањем QR кода остављена је могућност да се сопственим уређајем приступи додатном садржају или да се рад интерпретира без додатних визуелних података.

7. Анализа и опис докторске уметничке продукције

7.1 Концепт текстилија

Текстилије као скуп ствари са потенцијалом трансформације омогућују изузетну ширину уметничке интерпретације. „Неочекивани начин” обухвата најразличитије методолошке приступе обликовању концептуалних текстилија у докторском уметничком пројекту, почевши од најширег поимања сировина, преко фундаментално различитих технологија, па до индивидуалног рада и рада у групи. У процесу истраживања дефинисала сам пет целина сазданих од различитих сировина и структура. Кроз распоред креираних текстилија истраживала сам и просторни потенцијал односа дигитално–текстилно, њихове међусобне релације у амбијенту који сугерише настајање, кретање и трансформацију. Сходно томе, текстилија *Tapetum Lucidum* представља симулацију, дигиталну илузију кретања аутобиографских личних прича у виду штампаних/плетених/филцаних текстила који су већ реализовани и у различитим облицима имају своје реципијенте/публику. У смислу примењене уметности и дизајна, помоћу њих је остварена комуникација са публиком, клијентелом, тржиштем и индустријом. Симулација дисања (удах и издах) у складу са кретањем тканине представљају одраз личног перципирања значаја и свеprisутности текстилних материјала, као и интимни аспект „покривача/прекривача”. Уз помоћ дискретне структуре дигиталне симулације, истраживала сам мас-медијски комуникациони аспект, онако како су то својевремено чинила дела Соње Делоне, Љубове Попове и Десе Томић-Ђуровић. Ово истичем, јер *Tapetum Lucidum* може постати доступан најширој публици.

Рад „Предивна сировина” ослања се на релациону уметничку форму и развој стварања текстилије кроз сарадњу са околином, са различитим групама људи који активно учествују у формирању рада. Њихов однос према одевним комадима и материјалу гради физичку и дигиталну структуру текстилије специфичног сировинског састава. Мас-медијски аспект заступљен је и у овом раду, кроз интимне приче власника одеће постављене на *Youtube* платформу у аудио-видео формату. Релација између личног и колективног посебно се развија у следећим радовима:

– Иглована мајица са натписом *Made in Belgrade*, видео рад (2 минута 54 секунде) и поставка за игловање мајица (сунђери, мајице, вуна и игле) чине вишемедијску целину „Вунени

експериментални асамблаж”. Распоређивање различитих средстава и материјала чини лично полазиште у стваралачком смислу и позив на сарадњу и учествовање.

– „Фирмирање вуном: Позориште мајица” је материјални, тактилни, физички опипљиви резултат сарадње и изражава потенцијал таквог облика рада.

– „Невербални театар” је дигитална структура у којој се преплићу записи реализованих идејних решења и њихова дигитална интерпретација.

Сучељавањем ових радова у амбијенталној поставци истражује се, како би Бурио рекао, „најава будућег догађаја”, позив на сарадњу и на стваралачки чин. Прелиминарна поставка у простору, односно излагање уметничке продукције „Текстилије на неочекиван начин” реализовано је септембра месеца 2024. године (од 29.08. до 04.09.2024.) у малој галерији Легата Петра Лубарде. У оквиру ове амбијенталне поставке, посетиоци су имали прилику да учествују у игловању две мајице, дајући свој допринос раду „Експериментални вунени асамблаж”, а планирано је да се и оне уврсте у наредно излагање.

7.2. *Tapetum lucidum* (2025)

Tapetum lucidum је латински назив за посебни слој ткива смештен иза мрежњаче, који рефлектује светло по принципу огледала. Ово ткиво производи специфичан очни одсјај (код неких кичмењака), који доприноси супериорном ноћном виду. Превод овог латинског назива гласи „Таписерија светлости”, те он има вишеструку улогу и значење. Рад *Tapetum lucidum* артикулисан је дигиталним путем, помоћу програма *Autodesk Maya*. Настао је комбиновањем пиксела путем различитих алгоритама и што је најважније, као и сви дигитални радови, настаје исијавањем светла (из екрана). Дигитални рад „Таписерија светлости” се концептуално, садржајно и представљачки ослања на карактер текстила, те у том смислу јесте дигитална текстилија.

Рачунарски програм *Maya* је примарно створен за тродимензионалну (3D) анимацију, за обликовање целокупног дигиталног окружења и за специјалне ефекте, првествено у филмској индустрији. У области текстила се генерално користе дводимензионални (2D) растерски и векторски програми, без којих данас практично није могуће професионално деловање. Ови програми, посебно растерски, користе се и за различите симулације. То су обично статичне представе могућих примена и просторних контекстуализација идејних решења. *Maya* је

програм конципиран за тродимензионалну (3D) рачунарску графику и анимацију. Првенствено се примењује у реализацији анимираних филмова, серија, игара, специјалних ефеката и сл. те је у том смислу присутна и симулација текстила као неодвојивог дела окружења. Уметнички рад у рачунарском/дигиталном медију подразумева просторно обликовање и контекстуализацију идеје, уз додатне аспекте као што су време и звук (разлози због којих се Манович најпре ослања на фотографију и филм у дискусији о новим медијима). У представљачком смислу, ликовни експеримент у дигиталном простору изузетно је подстицајан са становишта моделовања и анимације, а и због корелација са мануелним искуством у обликовању структуре и површине. Иницијална замисао за ову дигиталну текстилију била је да се уради анимација која назначује визуелно-феноменолошки аспект текстила кроз одабрану врсту кадра, материјала, кретања и звука, јер, по Мановичу, „Редефинишући основне концепте представљања, илузије и симулације, нови медији постављају нам изазов да на нов начин схватимо како делује визуелни реализам.”¹⁸⁶

Посебна пажња у реализацији овог рада у 3D окружењу била је посвећена скулптуралном аспекту текстила, обликовању одређеног волумена и илузије симулације флексибилне, мекане и танане површине. Затим, припреми и примени ауторских дигиталних мапа (дезена и текстура), те анимацији кретања, покрета материјала у циљу рекреирања основног утиска текстилне утилитарне појавности и непосредне блискости са телом кроз симулацију дисања, што је појачано увођењем звука у експортну/финалну верзију рада.

7.2.1. 3D моделовање

Поступак рада у програму подразумева разумевање да су сва геометријска тела у 3D графици представљена у Декартовом тродимензионалном координатном систему, на основу неког математичког модела. Принцип моделовања, конструкције и формирања флексибилних површина геометријских тела може се одвијати на више начина у програму *Maya* – преко параметраских површина NURBS (акроним од *Non-Uniform Rational B-Splines Modeling*), које подсећа на принцип векторске рачунарске графике (свака тачка садржи математички прорачун путање), или преко дискретних равни, полигона (*polygons*), који су у неку руку пандан растерском принципу (као вектор према битмапи), јер су у питању микро површине (такозване

¹⁸⁶ Prema: L. Manović, *nav. delo*, 243.

„полигоналне љуске”) које дефинишу линије/ивице (*edges*), а сами полигони се просторно прорачунавају према положају темена/тачки (*points, vertex/vertices*).¹⁸⁷

Објекти моделовани NURBS принципом су генерално глатки и прецизни, док су ивице полигоналног моделовања оштре, у зависности од (геометрије/резолюције) мреже, количине и величине полигона. Код полигоналног моделовања, заобљенији и мекши изглед се постиже опцијом *subdivision*, којом се контролише, односно умножава број површина. То је уједно и кључна особина полигоналне мреже за симулацију текстила. За потребе моделовања текстилије могла сам да користим и један и други начин за успешно реализовање симулације текстила. Након проба са стандардним средствима и алаткама, одлучила сам се за рад са алатком *nCloth* која од полигоналне мреже обликује убедљиву симулацију тканине. *nCloth* је систем који путем анимације кретања полигоналних површина преводи карактер статичне површине у симулацију текстила или меканих објеката, а налази се у менију за специјалне ефекте (FX¹⁸⁸). Спада у групу алатки које се могу сврстати у полуаутоматизоване алгоритме.

У раду је, пре свега, базична правоугаона полигонална мрежа ниске резолуције морала да се повећа путем опције *subdivision* да би та површина могла убедљиво да симулира савитљивост и мекоћу коју текстил обично има. Основни принцип рада алатке *nCloth* је да се дефинише и означи објекат који треба да представља текстилну површину опцијом *Create nCloth*; овим маркирањем ствара се нуклеус (*nucleus*), односно чвор (*node*), који означава физичке силе као што су гравитација (која утиче на путању судара/пада) и ветар. Такође се дефинише објекат судара употребом алатке *Create passive colider*, те се ликовно истраживање заснивало и на моделовању објекта на који ће се путем *nCloth* анимације спустити полигонална површина и у судару/додиру са тим објектом „преузети облик” (прекривањем) објекта. У зависности од промена карактерних параметара на оба објекта, полигоналне мреже која се судара и објекта са којим се судара, утиче се на исход изгледа, симулацију текстила. Ово сам постизала променама угла и брзине пада и прилагођавањем параметара као што су „трење” (*Friction*) и „лепљивост” (*Stickiness*). У истом менију се могу прилагођавати и мењати и динамичке особине тканине, те сам тако могла да ликовно истражим генерисани визуелни утисак изгледа тканине као што је свила (*Silk*), шифон (*Chiffon*) и др. „Динамички карактер” је такође утицао

¹⁸⁷ Ј. Протић, *Од А...Морфогенеза психоакустичне анимације облика* (докторски уметнички пројекат), Београд, 2015. 81.

¹⁸⁸ FX је скраћеница за термин „ефекти икс” (/,ef 'eks/) специјални ефекти.

на понашање мрежне површине при паду и крајњој форми/облику, као и на утисак о дебљини тканине, количини и положају набора и сл.

7.2.2. Симулација тканине

Употреба *nCloth* симулације се увек одвија у одређеном временском периоду и, осим поменутих параметара, дужина и брзина анимације такође битно утичу на начин на који ће се обликовати површина. Сагледавање и замрзавање положаја површине у временској линеарној путањи, односно одређеној тачки/секвенци (*keyframe*) такође је било инспиративно за даљи рад. Процес формирања задовољавајућег волумена тканине 3D моделовањем ме је подсетио на искуство рада са снегом (одела пуњена снегом), јер је концепцијски то било експериментално обликовање тканине, попут оног у физичком простору. Овај процес се може радити са жичаном конструкцијом или полигоналном мрежом, мада је мени за рад било лакше да имплементирам једну од основних опција површинског сенчења (*shader*) у уредничком прозору за материјале, као што је Ламберт (*Lambert*), и тако стекнем јаснију слику о изгледу, облику површине и симулацији текстила.

Симулација материјалности и карактера објеката (у ликовном смислу) у програму *Maya* одвија се по логици физичког света, теорије форме, и цртања и сликања. Материјал (*shader*) у 3D графици представља низ правила на основу којих се дефинише понашање светлости у контакту са површином 3D модела. Интеракција светлости на површину објекта може бити различита: одбијање (рефлексија), упијање (апсорбција) и преламање (рефракција). Симулација материјалне појавности дефинисана је сенчењем, транспарентношћу, луминисценцијом, бојама и текстурама. Поменућу три основна принципа/алгорита површинског сенчења и модела рефлексије, а то су, а то су Фонг¹⁸⁹ (*Phong*), Блин (*Blinn*) и Ламберт¹⁹⁰ (*Lambert*), који су називе добили по својим изумитељима. Ове врсте сенчења /рефлексија описују и означавају основни карактер површине објекта (мат или сјајна), као и количину засићености те површине светлом, односно њен валерски аспект, који утиче на обојеност и интензитет тона. Бојење је следећи ступањ у материјализацији објеката, а затим и креирање текстуре, чиме се ствара илузија пластицитета (рељефа) и структуре, неопходних за убедљиву симулацију.

¹⁸⁹ Алгоритам који симулира одбијање светлосних зрака под истим углом (спецулар), такође и Блин.

¹⁹⁰ Алгоритам који симулира дифузно одбијање светла.

7.2.3. Мапирање текстура

Мапирањем текстура у компјутерској графици се артикулише карактер материјала, ствара се симулација фактуре и структуре површине. Постоји више врста мапа; пре свега, могу бити статичне и процедуралне. Статичне се могу обликовати и припремити у растерским програмима попут програма *Adobe Photoshop*, а процедуралне су базиране на математичким алгоритмима. За статичне мапе се користе стандардни формати за слике, TIFF, PNG и (најређе, због компресије информација) JPG¹⁹¹. Ради оптималног задржавања квалитета количине података, као што су резолуција и транспарентност слике, препоручује се TGA формат.¹⁹² Мапе су аналогне структурама и површинама које иначе обликују уметници и дизајнери текстила.

Издвојила бих још стандардне мапе неравнина (*Bump*) или „високе” (*Height*), „обичне” (*Normal*) и такозване „мапе померања” (*Displacement map*). *Bump* или *Height* мапирање изводи се тако што се слика одређене 2D структуре или рељефа интерпретира као монохроматска валерска градација и засићење, од тамног ка светлом и обрнуто. Ове мапе текстура стварају реалистичну детаљну илузију површине на 3D моделима, а да при том не утичу на геометрију мреже модела.

Normal мапа подразумева комплексније мапирање неравнина и структура детекцијом *RGB* система боја (екранског система боја). Другим речима, у односу на засићење одређене боје (црвене, зелене или плаве) ствара се реалистичнија илузија (дубина, висина, неравнина...) при кретању објекта, промени светла или позиције камере. Мапирањем објекта *displacement* мапама мења се и нарушава мрежни модел објекта према мапираним параметрима испупчења. Ово се одражава на карактер објекта у простору, у силуети и сенкама, те се стиче још

¹⁹¹ Више о сликовним форматима на: <https://raf.edu.rs/citaliste/razlike-izmedju-tipova-slikovnih-datoteka-jpeg-gif-png-i-drugih/>

¹⁹² Више о овом формату на: <https://kb.fileformat.app/extension/tga-file-info/>

реалистичнији утисак објекта, али су ове мапе много комплексније за рад и реализацију (захтевају снажне рачунаре за извођење и време рендеровања¹⁹³).

За разлику од статичних мапа, процедуралне 2D и 3D мапе изузетно су актуелне за велике пројекте у филмској продукцији, за моделовање комплексних простора. То су текстуре у облику математичких алгоритама које се динамички прилагођавају облику на који су примењене и могу се применити на читаве средине (окружење).

Кључни аспект за област „материјализације” објеката и за рендеровање у програму *Maya* јесте комплексни, али и интуитивни радни простор *Hipershade*¹⁹⁴, у којем се директно може радити на објектима и стварати „материјал” (комплетан карактер одређеног објекта) осветљавањем, бојењем, мапирањем и креирањем нових мапа. У радном простору *Hipershade*, ове информације (атрибути) налазе се у панелима који се путем чворишта (*nodes*), односно веза, могу комбиновати и композитно повезивати и превезивати са циљем, како би се постигла што веродостојнија „материјализација” предмета, феномена и сл. Осим тога, у овом радном простору могу се мењати и прилагођавати и величина дезена, односно величина рапортне јединице којом се апсолутно мења утисак површине, као и видљивост теме и ликовног садржаја. Ово је посебно значајно, будући да Ведиген издваја рапорт као медијско својство текстила. Рад у *Hipershade* простору био је пресудан за обликовање крајњег утиска дезена и структуре материјала.

7.2.4. Ауторска идејна решења и реализација анимације

Након постизања задовољавајућег облика тканине и „оквира сцене” (кадра/прозора), уследио је избор идејних решења насталих у периоду од 1989. до 2024. године. Селектовала сам радове са идејом да обухватим дугогодишње деловање у области текстила (уметничко, дизајнерско, комерцијално, експериментално и др.). Избор радова је и показатељ промена у личном начину

¹⁹³ *Rendering* – Завршни процес претварања 3D модела, анимације и комплетне сцене у дводимензионалну слику. Омогућава генерисање слике или видеа из стручно-апликативног програма (2D или 3D) у формате погодне за јавно гледање и употребу. На званичној страници компаније *Autodesk* стоји и опис: „Рендеровање укључује велики број сложених прорачуна који могу да окупирају ваш рачунар дуго времена. Рендеринг обједињује податке из сваког подсистема у оквиру програма *Maya* и тумачи сопствене податке релевантне за теселацију, мапирање текстура, сенчење, кадрирање и осветљење.”

<https://help.autodesk.com/view/MAYAUL/2024/ENU/?guid=GUID-C1A98313-6CC6-48E4-B407-A7C065D8B277>

У контексту програма *Maya* рендеровање је превођење свих података пројекта/модела у секвенце (слике), које комбиновањем у програму као што је *After Effects* постају видео/анимација.

¹⁹⁴ *Hipershade* је централна радна област рендеровања у програму *Maya*, у којој се могу креирати, уређивати и умрежавати различити атрибути целокупне сцене као што су текстуре, светла, услужни програми за рендеровање и специјални ефекти.

v. <https://help.autodesk.com/view/MAYAUL/2024/ENU/?guid=GUID-252707EC-4AAF-4D3F-9600-804F783652B7>

сагледавања површинског, структуралног и тематског обликовања текстила. За „Гаписерију светлости” узета су у обзир и идејна решења и реализовани пројекти:

1. „Зебре”, обликовање женске одевне тканине, идејно решење, пројекат у оквиру наставе у Школи за индустријско обликовање (1991)
2. „Батик”, обликовање штампаног текстила, реализација уникатна сито штампа на одевним кројевима за трикотажу Ивковић (2001)
3. „Кошница” (*Beehive*), обликовање штампаног текстила, реализација сито штампа на филцаном зиду ресторана, пројекат Бело (*White*), Универзитет уметности и дизајна, Хелсинки, Финска (2004)
4. „Џивџани”, обликовање нетканог текстила, реализација у оквиру „Pramenka handmade” колекције; за симулацију, филцани „Џивџани” обликовани су у дезен (2010)
5. „Индустрија” (у оквиру пројекта „Несврстани сувенири – Београдски биоскопи”, обликовање текстила, реализација у плетенини „IVKO Woman”), симулација штампаног текстила (2019)

Осим првог, сва идејна решења већ су постојала у дигиталној форми. Увезена су у радни простор програма *Maya* у облику стандардних формата за слике 2D статичне мапе. Даљом обрадом у растерском програму *Adobe Photoshop* мапирала сам (користећи *Bump* и *Normal*) верзију истих решења ради комбиновања и примене у радном простору *Hipershade*. Преклапањем и променом транспарентности различитих мапа, те променама у величини рапортне јединице, обликовала сам нова (хибридна) идејна решења.

Након што су моделована тканина и оквир прозора (односно кадар) достигли задовољавајући облик, окренула сам се симулацији покрета, за коју сам користила деформере, углавном линеарне. То су посебне алатке са две кључне примене – (ре)моделовања површина или додавања ефеката, односно анимација на објекат. У раду сам највише користила деформер „решетка” (*Lattice*); како назив каже, ова алатка формира мрежу око модела, а померањем чворних тачака мреже објекат се деформише у целини.

Затим сам користила опцију *Blendshape*, која ствара гладак прелаз од изворног до новонасталог облика у анимацији. Принцип ове трансформације почива на бирању и обележавању кључних кадрова на временској линији како би се добила крајња анимација којом се ствара утисак кретања (удисаја и издисаја).

Рад на анимацији захтевао је да се у оквиру наративног дискурса осмисле позиција камере и осветљење, да се планира ток анимације, односно померање тканине, уређење временске линије према одређеном броју секвенци/кадрова¹⁹⁵ и синхронизација звука са покретном сликом. Када сам све наведене елементе уобличила у дигиталну целину, завршни процес је био рендеровање (*rendering*) секвенци/кадрова у програму *Maya* и увоз у програм *Adobe After Effects* у коме сам кадрове (*frames*) повезала у анимацију и експортирала у облику компресоване видео екстензије MP4 за публикавање.



Tapetum lucidum је видео анимација у трајању од 3 минута 13 секунди, постављена без временског ограничења у петљу која се може (јавно) објавити на интернет платформи или искључиво контекстуализовати у одређеном физичком простору. Мноштво невидљивих и дуготрајних радњи које се одвијају у дигиталном окружењу врло је слично процесу

превођења идејног решења (дигиталног или са папира) у обликовање текстила. На пример, пројектовање тканине избором преплетаја, предива према боји, карактеру и квалитету, те њено реализовање одређеном техником попут ткања (поступком сновања и увођења основе) представљају захтеван и дуготрајан процес, а резултат је тканина која може остати на нивоу својеручног униката, поновљена у малим серијама дигитализованим разбојем или индустријски омасовљена за широку производњу. И један и други рад захтева много времена и консеквентно су деконтекстуализовани. Рад *Tapetum lucidum* доживљавам и као процес (у складу са промењивошћу дигиталног медија), као дело у настајању.

Изворна замисао овог рада била је визуелно рекреирање физичког утиска релације са текстилом. *Tapetum lucidum* је симулација тока удисања и издисања, видљивог путем текстила. Крупан кадар тканине са наборима, као прекривач (одевни или постељни), у блиској је корелацији са телом. Тканина постаје „носач” матрице покрета и „екран” за аутобиографска идејна решења.

¹⁹⁵ Пошто 24 фрејма означава једну секунду, дужина анимације је изворно обликована тако да је „удах” у трајању од 120 фрејмова/5 секунди, уз исто толико времена за издах. Та динамика је могла да се убрзава и успорава, али је генерално постала временска подлога за смену дезена, као што је тканина постала екран за пројекцију дезена.

7.3. „Предивна сировина” (2024)

Поводом докторског уметничког пројекта прикупила сам нове одевне комаде од колега и пријатеља који су ми рекли да чувају вунену конфекцију СФРЈ за мој пројекат. Такође, у разговорима са студентима појавио се још један занимљив аспект, а то је да млади данас купују на пијацама одећу модних брендова СФРЈ, те је и тај елемент уведен у овај рад, кроз позајмицу модела. Првобитна идеја била је да сваки власник/донатор одабере једну реч или симбол за вунену одећу југословенске модне конфекције коју поклања. У току договора са власницима одеће, схватила сам да је за контекст одабране речи или симбола заиста важно да се сазна и спозна пропратна прича у вези са одевним предметом. Иницијална идеја да се напише прича која води до једне речи или симбола добила је други правац. Један од циљева рада „Предивна сировина” био је да се одговори на питање који је разлог за чување или куповину предмета – да ли је то крој, модел или сировина, текстура, боја или сентимент? Како би ови подаци могли да се интерпретирају? Разматрајући различите начине на које бих могла да приступим теми, схватила сам да не желим трајно да интервенишем на одевним комадима. Одлучила сам да истражим и друге опције за експеримент, осим визуелног, у разговору са власницима одеће, а и увидом у естетику одевних вунених комада различитих фирми (Крој, Жељезничар, „Весна” Загреб, „Младост” Мионица, РИО, Беко и сл.). Идеја о промењивости дигиталног и могућност слободног избора у приступању информацијама били су пресудни при дефинисању начина реализације и технологије у овом раду. Звучни снимак онога што су власници говорили и начин на који су говорили забележила сам и поделила у више тематских целина, и потом поставила на интернет платформу. Адреса похрањених података визуализована је QR кодом. На аудио материјалу сам радила у софтверу *Audicity*. Обрађени звучни запис у WAV формату (*waveform audio file format*)¹⁹⁶ увозила сам у софтвер *Adobe After Effect* и спајала са фотографијама детаља обрађеним и/или колажираним у програму *Adobe Photoshop*. На фотографију донираног или позајмљеног комада додавала сам име интервјуисане особе, повезивала са аудио записом и постављала на *Youtube* канал. Дигитална димензија вунене текстилије омогућава преслушавање аудио бележака и визуелно присећање њених компоненти и након интеракције са физичким материјалом.

Штампани QR код на транспарентној фолији, залепљен на поставу, води до онлајн аудио наратива. Под наративом подразумевам причање, кикотање, смех и сл. Одевни предмети

¹⁹⁶ Аудио запис у WAV формату најмање компресује и задржава све информације звучног записа; сходно томе, ови записи су и „највећи”.

обележени QR кодом остављају могућност избора коришћења свакоме са уређајем који може да скенира или „чита” QR код. „Упредени” и спајани комади одеће у виду зидне текстилије постали су једна врста интерактивне платформе и релационе форме. Интересантан ефекат рада је и какофонија аудио записа у простору када више од једног „корисника” скенира QR кодове.

Сарадници у реализацији „Предивне сировине” учествовали су са следећим артиклима и причама:

1. [Марија Срдновић] М. С. донирала је татин сако; њена кључна реч је „нада”, зато што је у питању вунени сако који је њен отац носио на матури. Планирала је можда да га преправи за себе, али је одустала, иако сако има необичан дезен. Она наводи да тата није марио за трендове, али је имао посебан укус, те тако и овај сако није производ неког локалног познатог бренда као што је Клуз или Беко већ је марке Жељезничар, премда се види да је дизајниран и осмишљен за посебне прилике.

2. [Драгана Церовић Цеца] Д. Ц. донирала је лични капут (Ћубретарац), њена кључна реч или термин је „голубије сиво”, јер је асоцира на специфичну боју овог вуненог капута, марке Крој (Шкофја Лока, Словенија)

3. [Валентина Савић] В. С. донирала је татину вунену одећу, њена кључна реч је „мирис”. По њеним речима, по одласку у викендицу да узме ствари које чува, прва асоцијација када је приступила татиним стварима била је његов мирис, који није дуго осетила, а који је одећа задржала. Више одевних комада марке РИО из Ријеке и Беко из Београда.

4. [Лана Парезанин] Л. П. позајмила је за овај рад вунени сако и капут који је сама купила на најлон пијаци у Панчеву, као и бакин комплет. Њена кључна реч за капут и блејзер су „боја” и „крој”, а за бакин сако је „традиција”. По њеним речима, била је одушевљена што је нашла одевне комаде локалне производње који су носиви и данас, плава боја капута („Весна” Загреб) и крој сакоа („Младост” Мионица) били су кључни за куповину на „најлон” пијаци. Планирала је и да донира комплет марке Клуз који јој је бака наменила, али смо компромисно, због баке, уредили позајмицу само за овај рад.

Назив „Предивна сировина” креиран је да асоцира на вунено влакно, на врсту вунене текстилије у свом изворном/базичном облику, који може да постане филц или предиво, а онда

тканина, плетенина, макраме, чипка и др. Донирана вунена модна конфекција СФРЈ је преплетена у двострани „зид”, параван, текстилију у којој је одећа конструкциони параметар текстилије. За разлику од претходних радова са донираном одећом, у овом је и волумен одеће изражајно средство које „ваја простор”. У остваривању утиска кретања и наглашене форме покрета тела, помогла је већ присутна форма капута и одела. Као што код влакана вуне постојећи карактер сировине примењујем на нетипичан начин на Т-мајице, јер искуствено знам како може да се обликује, ову скулпторалну форму сам могла да формирам само у раду на лицу места, тражећи експерименталним приступом најбоље начине за спајање, пришивање и преплитање, стварајући лични рукопис текстилије, чије су оквирне димензије на крају износиле 220 x 220 x 50 цм .



7.4. „Вунени експериментални асамблаж” (2025)

Ова вишемедијска целина се ослања на рад „Асамблаж” и састоји се од игловане мајице са натписом *Made in Belgrade*, видео колажа у формату MP4 (1 минут 15 секунди) и поставке за „акцију фирмирања” (сунђери, мајице, вуна и игле).



Видео рад је креиран софтвером *Adobe After Effects*. Од 35 снимака које сам направила током игловања за претходну GIF анимацију, изабрала сам 10 секвенци/слика за рад. Кадар на свим секвенцама је широк предњи део мајице са вуненим влакнима. На основу претходног искуства, дошла сам до закључка да су за мене, као ствараоца, примарни подстицаји који не садрже превише документарних информација инспиративнији за креативни рад. Секвенце су додатно анимирани различитим софтверским ефектима као што су „зумирање”, „замрзавање кадра”, „расплињавање”. Фокус у видеу је на уметничкој интерпретацији и метаморфози вуненог влакна у обличје слова. Неке секвенце се ритмички понављају и преплићу више пута, са благим прелазима и померањима кадра. Прелазак из једног стања у друго, из лопте вунених влакана у слова, понавља се у варијацијама. Видео је постављен у континуирани мод (петљу). Концепт ове текстилије је симулирање превођења једног облика у други, са акцентом на естетски аспект и изражајност вуненог влакна које понављањем видеа сугерише могућност безграничне трансформације и обликовања. „Вунени експериментални асамблаж” може да егзистира сам за себе – иглована мајица представља траг активности, поставка сунђера, игала,

непредене вуне и празне Т-мајице појављује се као најавна и могућност активности, док видео рад сугерише тренутак у настајању. Ипак, ова текстилија се у највећој мери идејно остварује онда када је просторно везана за текстилије „Невербални театар” и „Позориште мајица”.

7. 5. „Невербални театар”¹⁹⁷ (2024)

Рад „Невербални театар” ослања се на „акцију фирмирања” одржану поводом Међународне студентске недеље у Београду (ISWiB *International Student Week in Belgrade*). У оквиру главне теме манифестације, насловљене „Будућност комуникације”, „Невербални театар” је прихваћен и уврштен у програм под темом невербалне комуникације.

Материјал који је реализован на радионици чини основу за дигитално интерпретирање појавности текстила као средства комуникације. Концепција радионице базирана је на претходном искуству у раду са учесницима, раду на видеу „Вунени експериментални асамблаж”, као и на концепцији рада „Нећу ти се обратити док не научиш да се понашаш, рече она, а ја наставих”, односно на идеји снимљене кореографије која сугерише начин употребе везених комада одеће. Хеуристички метод рада у групи примењен је и овде. „Невербални театар” реализован је у јулу 2023. године у простору уметничког центра „Дорћол Platz” у оквиру фестивалског дела Сајма уметности (*Art fair*).

Акција фирмирања „Невербални театар” подразумевала је интервенције на Т-мајицама техником игловања непреденом локалном вуном, а затим интерпретирање реализованих мајица видео-клипом. Пре саме активности, учесницима су представљена средства и материјал за рад – непредена вуна, техника игловања и Т-мајице. Фокус уводног разговора са учесницима био је на њиховом перципирању и пројекцији себе у односу на околину и у односу на оно што носе на себи, на поруке које могу да проследе околини применом вуненог влакна на Т-мајицу, и на осмишљавање начина на који би могли да фирмиране мајице визуализују кратким видео записом. Тема невербалног, гестикулација тела, поза и покрета представљали су инспирацију у контексту „акције фирмирања” и додатног обликовања персонализованих мајица. Изворна идеја је била да се сами снимају телефонима и да једни

¹⁹⁷ Назив радионице и уметничког рада се ослања на термин који је сковао теоретичар Никола Дедић у истраживању локалне уметничке сцене деведесетих, а која своје корене има у авангардној уметности двадесетих и тридесетих година прошлог века. Поводом београдске ‘*underground*’ сцене коју, између осталог, одликује синтеза музике и визуелних уметности, Дедић тематизује односно сугерише препознавање социјалне уметности у тзв. „Невербалном театру” кроз наступе групе Супернаут и Соње Савић; v. N. Dedić, „Појам *undergrounda* u umjetnosti u Srbiji devedesetih“, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 90 No. 1, 2012, 62.

другима прослеђују кратке видео белешке или GIF анимације, али се из техничких разлога то није реализовало. С обзиром на то да се све одвијало у оквиру „уметничког сајма”, радило се у клупским условима рада, а резултат „акције фирмирања” чини седам мајица са различитим темама:

1. Мајица под називом „Круг”, студенткиња из Србије.
2. Мајица под називом „Крик”, студент из Србије.
3. Мајица под називом „Облачићи”, студенткиња из Јерменије.
4. Мајица под називом „Мачка”, студенткиња из Турске.
5. Мајица под називом „Љуби баба чело”, студенткиња из Србије.
6. Мајица под називом „Плесачица”, студенткиња из Португалије.
7. Мајица под називом „Шара”, студент из Србије.

По завршетку игловања, свако од учесника је обукао мајицу и интерпретирао своју замисао

телом, креирајући наратив различитим позама, мимиком лица, позирањем,



гестикулацијом, ритмичким кретањем, плесањем, окретањем и сл.

Интерпретације фирмираних мајица бележили смо организатор и ја.

Реализовани радови су били полазна тачка за телесно представљање

мајица. Мислим да видео-белешке као садржај за колажирање „дигиталне

текстилије” откривају више о намери или идеји учесника него што то

чине документарне забелешке саме активности радионице. У том смислу, видео-запис свих

реализованих дела, са ауторима, представља подстицај и инспирацију за дигитално

истраживање. Према начину обликовања, ова „дигитална текстилија” је вишеслојна. Она

залази у савремене уметничке оквире апропријације и реконтекстуализације, али је и у

границама колажа авангарде. Концептуално, овај рад може да се ослони на прикупљање

вунених одела која су основа за даљу продукцију концепата, а не за производњу ствари/

артефаката *per se*.

Рад „Невербални театар” реализован је радом у софтверу *Adobe After Effects*, са фокусом на

покретну графику (анимацију слика, видео-записа), композитно (*compoziting*) и специјалне

ефекте. Уобичајено се користи у филмској постпродукцији, телевизијској и продукцији видео-

игара и сл. Видео-записи су у (софтверском) пројекту сложени у једну временску линију.

Ликовно истраживање се заснивало на колажирању и уклапању различитих наратива у

целину,¹⁹⁸ односно на усаглашавање видео-секвенци, на успоравање и убрзавање, те на

¹⁹⁸ L. Manović, *нав. дело*, 32.

креирање сопственог наратива у дигиталном облику. Изазов је био позиционирање фигуре у покрету, а нарочито је било захтевно засебно кадрирање мајица у покрету помоћу такозваних маски. Видео је колажиран из две целине. Прозор, у који су постављене видео-секвенце у два реда, чини целину обликовану од крупних кадрова мајица у различитим кретњама. Једнообразност кадра и репетиција видео снимака у петљи чине да овај рад одише „образцем” који се јавља у пројектовању (дизајнирању) текстила. Другу целину чине четири прозора која се наизменично смењују, приказујући сваког учесника појединачно. Скуп покретних прозора постаје једна врста дезена у рапортној јединици. Актери, односно аутори, у одређеном моменту нестају, док игловани вунени делови и њихово кретање на белој подлози лагано добијају обличје гестуалних прича. Процес нестајања и постајања је у петљи. „Невербални театар” представља документарно-личну интерпретацију, фокусирану на кретњу вунених облика и покрет самог текстила. Обједињена група учесника у једном кадру, њихове идеје, „рукописи” и ставови постају део ове експерименталне дигиталне текстилије, полупроизвод или дигитална естетизација једне текстилне појавности и кретања.

7.6. „Фирмирање вуном: Позориште мајица” (2024)

У сарадњи са директорком београдске Филолошке гимназије, Драганом Ђећез Иљукић, и наставницом Ирином Кикић, реализовала сам „акцију фирмирања” игловањем мајица са ученицима од првог до четвртог разреда у школској библиотеци, у временском периоду од три сата у мају 2024. године.

Основна концепција рада је инспирисање и подстицање ученика Филолошке гимназије на реализацију „акције фирмирања” интервенисањем на мајицама техником игловања домаћом непреденом вуном. Са ученицима се разговарало о Т-мајицама као (одевном) средству комуникације, затим о сировини и техници, о вуни као средству за рад које ће постати маркер невербалне комуникације, те о специфичним својствима вуне која могу да утичу на коначни изглед реализоване мајице. Ученицима сам сугерисала да размисле шта је то што би они желели да „нацртају или напишу”, односно обликују вуненим влакном, а што би „објавили” на сопственој мајици. Предочила сам им и да ће игловане мајице бити позајмљене за излагање, а затим враћене.¹⁹⁹

¹⁹⁹ При излагању, мајице су потписане пуним ауторским именом и презименом, за теоријски део коришћени су иницијали ученика.

У овој активности игловања мајица учествовали су осам ученица и један ученик.

1. К. Б. друга година; на предњем делу је иглован израз „Вук у овчијој кожи”, на задњем делу мајице је иглована реалистична глава вука према сопственом цртежу.

2. М. Б. друга година; на задњем делу мајице је иглована реч „H[AIR]Y”. Крајеви слова нису игловани, те се потенцира влакнаста структура вуне која извире из површине мајице. Уз слова, иглована су два тродимензионална срцолика облика која су припојена мајици у делу испод пазуха. М. је изјавила да је то „Мајица за наставника физичког”. Презентована је и „употреба” мајице, ауторка би ушла у просторију и окренула леђа са натписом „H[AIR]Y”, затим би се окренула и позирала са подигнутим рукама изнад главе. У тој пози се истичу вунена тродимензионална срца испод пазуха.

3. В. К. прва година; на предњем делу је крупним словима иглован коментар „Шта ти је.”. Претходно иглована тродимензионална минијатурна фигура коале припојена је (игловањем) на почетак слова Ш. У презентацији „употребе” мајице, подизањем руку вунена фигурица коале би се наместила да стоји усправно припојена са текстом „Шта ти је.” Спуштањем руку коала се „опушта” и делује погнуто/потиштено.

4. М. М. прва година; на предњем делу мајице је иглован слоган, комбинованим ћириличним и латиничним писмом, који јој брат учестало говори: „Живи брзо”.

5. М. Н. прва година; на предњем делу игловањем су исцртане очи, мноштво очију различитих величина и позиција. М. је изјавила: „Ово представља очи које нас свуда посматрају”.

6. К. Л. прва година; на предњем делу мајице интуитиван рад са сировином и техником. Започет је са нечим што је ауторку подсећало на уши, а рад је настављен у правцу стварања силуете лептирових крила. Исход реализације је облик лептира и цвета на предњем делу мајице.

7. М. А. четврта година; почетне идеје за велико „јаје на око”/„длака у оку” и велики бријач напуштене су због временског ограничења. На предњем делу је вунени сведени цртеж, обрис лица у надреалистичком духу. Очи, нос, обрве и уста чине целину са цртежом маказа које

симболично пресецају обрву. М. је изјавила да је то аутопортрет (сличност између сведених линија цртежа и ауторке је евидентна).

8. Т. А. четврта година; на предњем делу је иглован цртани карактер *La Linea* са руком односно прстом упртим у рупу. Линијски цртеж вуном *La Linea* по мајици завршава се, у овом случају, вуненом плетеницом која излази из формата мајице (залази у простор). У иглованом *La Linea* вуненом цртежу огледа се плетеница ауторке.

При крају „акције фирмирања” прикључио се М. М., четврта година, његов допринос је тродимензионална фигурица „*Hairis* — дугокоси проћелави Харис Џиновић”.

Новитет у слободној интерпретацији задате теме су тродимензионални облици као интегрални део мајице, такође од вуне. Генерално, неочекивани (а позитиван) резултат ове



активности је изразита различитост реализованих мајица, која се огледа како у темама, тако и у позиционирању облика/цртежа на мајицу двострано или једнострано. Наслов „Позориште мајица” настао је спонтано током радионице, највише због начина на који су ученици самоиницијативно интерпретирали своја дела.

Рад „Позориште мајица” представља материјални документ „акције фирмирања”, креирања апсолутно неочекиваних идејних решења. Ова текстилија обликована је од иглованих мајица, а та форма сугерише потенцијал или правац у промишљању будућих идејних решења у дизајну, нарочито када се има у виду специфичност сировине. Ова текстилија може бити покривач, текстилна преграда или идејно решење за дизајн (штампаног) текстила.

8. Закључак

Докторски уметнички пројекат „Текстилије на неочекиван начин: амбијентална поставка текстилне и дигиталне целине” спаја и интегрише различите области и дисциплине – уметност, визуелну комуникацију, партиципативни дизајн, социологију, психологију, антропологију, етнологију, материјалну културу и др. У датом оквиру, уметнички пројекат артикулисан је у складу са личном методологијом рада и могућностима, а тема специфичне методологије и продукције има потенцијал да се детаљније обради са различитих научних аспеката. За мене, као уметника и дизајнера, текстил није ствар, материјал који направим, већ га првенствено интерпретирам као област деловања, континуирани процес који трансформише, мења, артикулише и редефинише појмове и појавност текстила, као материјала и као медија. У том смислу, сви облици текстила, концепт, сировина, материјал или производ представљају неку врсту текстилије, односно специфичан полупроизвод, податни материјал за обликовање, ствар богату информацијама, са потенцијалом прерастања у утилитарни предмет. Следећи ову мисао, експериментално ликовно истраживање у раду *Tarpetum lucidum* у 3D рачунарском програму *Maya* открива потенцијал симулације као средства изражавања које се може применити у концептуалном артикулисању у области текстила и презентовања идеја. Осим тога, закључила сам да се искуствено тацитно, хаптичко и тактилно акумулирано знање одражава на рад у самом програму.

Развој области текстила – од занатског до медијског облика – разматран је путем историјског прегледа, заједно са трансдисциплинарним карактером текстила, који је у савременим условима у значајној мери већ дигитализован. Симулације у том смислу постају основно средство рада дизајнера и примењеног уметника, и материјал који може и не мора бити реализован тј. постварен. Уосталом, како је историја показала, дигитално-визуелна доминација, попут оне присутне у ренесанси, не означава нужно „утапање” или нестанак медија, већ може да доведе до промишљања нових аспеката и алтернатива, као што се показало на примеру таписерије.

Искуство амбијенталне поставке²⁰⁰ произвело је у визуелном смислу везу између радова *Tarpetum lucidum* и „Предивна сировина”. Наиме, симулација кретања тканине у ритму дисања

²⁰⁰ Амбијентална поставка у малој галерији Легата Петра Лубарде 2024. године.

подстакла је идеју о упоредном кретању преплетене одеће у складу са ритмом дисања за неку наредну текстилију, као и размишљање о даљим могућностима за истраживање релација између дигиталног записа и физичких, хаптичких аспеката текстила.

Радови „Предивна сировина”, „Позориште мајица”, „Невербални театар” и „Експериментални вунени асамблаж” проистекли су из специфичних облика друштвених релација уметничког деловања. У реализацији ових радова стварала се двосмерна путања између аутора и учесника/сарадника, почевши од идеје схватања значаја предмета, до промишљања традиционалне сировине у оквирима савремених услова и технологија. Посебна интеракција у поставци дигиталних и текстилних форми одвијала се између радова који су базирани на „акцијама фирмирања”. Централна идеја ових активности, уз разговор са учесницима, заснована је на „моделовању” међупростора у коме се, пратећи концепцију екофилозофије Феликса Гатарија, учествује у „продукцији субјективности и аутопоетикама”, у развијању свести о нама и нашем окружењу и о значају уметничког деловања у мењању окружења на микро нивоу и микро корацима. У том контексту, промишљања и закључци Лева Мановича о смислу уметности у време експанзије вештачке интелигенције, односно алгоритама који уче и који очигледно превазилазе људске могућности, заправо су слични Гатаријевој филозофији – окренути се сопственим ограничењима, немогућностима, фасцинацијама и пасијама. Радити и бити креативан у оквирима сопствених граница и интересовања, јер се само на тај начин ее може произвести нешто смислено, односно нама значајно, што прави помак.

Резултати „акција фирмирања” су за мене, као уметника, дизајнера и педагога, значајно изменили перцепцију сировине, техника и начина деловања који се могу имплементирати и у оквиру наставних активности. У том смислу је и увођење дигиталних медија у контекст вуненог влакна и технике игловања можда допринело сагледавању различитих перспектива о потенцијалима текстилне сировине, технике и активности. Међуодноси изворног и дигиталног начина обликовања текстилија у контексту сировине и технике, као и суштинске сличности у креирању текстилних и дигиталних форми, могу се донекле сагледати и у оквирима идеје о „супермодерни”. Наместо модернизма, Лев Манович почетком 21. века предлаже „супермодерну”; како наводи, потпуни раскид са традицијом у корист нечег новог никад није дао заиста добре резултате, те је стога нужно освестити важне везе и релације са традицијом у најширем смислу те речи.²⁰¹ Дигитална компонента је у овом уметничком пројекту неодвојиви део стваралачког процеса обликовања целине, а сугерише и усмереност ка потенцијалима и

²⁰¹ L. Manovich, “A letter to young Artist” (part 2), https://www.instagram.com/levmanovich/p/Cyn9XEbLY7H/?img_index=8

могућем постваривању. Комбиновање дигиталног, визуелног, тактилног, хаптичког, олфакторног и аудитивног аспекта допринело је промишљању о артикулацији трансмедијалног текстилног аспекта.

Почетна теза – да је текстил материјал, техника, метафора и медиј – потврђена је у току реализације (теоријског и практичног дела) докторског уметничког пројекта. Методологија рада, иако детерминисана општим уметничким и научним оквирима, заснивала се на аспекту неочекиваног, а огледа се и у начину на који је концепт текстилија проширен тако да се односи и на идеју да су у питању потенцијали ове области, а не нужно предмети. У интеракцији дигиталног и текстилног овај феномен се амплификује, појачава, а присутан је и у сарадњи са учесницима, прикупљању артефаката или „акцијама фирмирања”. У својим настојањима да спознам (и стварам) текстилије из различитих углова, проналазим паралелу и са појмом алтмодерности теоретичара Николе Буриоа – алтмодерност („другост” по изворном латинском значењу) представља алтернативу прожету продукцијом субјективности и луталаштвом. Он уметника назива луталицом, оним који своје деловање препознаје у следећем: „... лутање, као вид спознаје света, овде представља више од теме: лутање ствара специфичне форме, процесе, визуализације својствене нашем добу... путање постају форме... а путања коју (дела) описују превазилази статичне форме у којима се на први поглед манифестују.”²⁰²

Сва средства, материјали и интерпретације које сам користила у раду, и која су продукт тог рада, било да су физичка или дигитална, могу се применити у идејним решењима. Покретне слике се могу „замрзнути” и постати тема, наратив и рапортна јединица у штампаном, тканом, плетеном, или филцаном текстилу. Исходи радионица могу се инкорпорирати у планирање рада са студентима, у обликовање идејних решења за текстил, или се применити у другим дисциплинама, уз прилагођавање за специфичне циљне групе. Лични процес рада бих описала као луталаштво, из кога у датом оквиру настају форме текстилија. Овај вид праксе сагледавам као један од концептуалних приступа у примењеној уметности и дизајну, у складу са просторним, временским и значењским преплитањима и превирањима, и у међуодносу са окружењем.

²⁰² N. Burio, *нав. дело*, 208–209.

Литература и извори

Andrić, Ivo. *Znakovi pored puta*, Sezam book, Zrenjanin, 2014.

Аксентијевић-Јелић, Ана и Николић, Катарина. *(Не)потписане слике – дизајн штампаног текстила*, Евро Ђунти, Београд 2010.

Bellow, Juliet. “Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay’s New Woman”, in: *Art Journal*, Vol. 68, Iss. 2, New York, 2009.

Bilandzija, Zvonimir (ur.). „Predgovor“, u: *85 godina BVK*, Beogradski vunarski kombinat — Beograd, Beograd, 1984.

Bošnjak, Sreto. Tekst izložbenog kataloga, u: *Umetnost tekstila Dese Tomić Đurović*, Galerija Radničkog univerziteta ”Radivoj Cirpanov”, Novi Sad, 1975.

Brüderlin, Markus (ed.), *Art&Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2013.

Burio, Nikola. *Relaciona estetika/Postprdoukcija/Altmodernost*, prev. M. Ivanović i M. B. Stojadinović, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2020.

Božović, Zoran L. *Razgovori o likovnoj umetnosti 4*, priređ. J. Čubrilo, Remont/ Beopolis, Beograd, 2001.

Васић, Павле. „Уметност и индустрија“, *Политика*, 25. 11. 1956.

Васић, Павле. *Примењена уместност у Србији 1900—1978*, УЛУПУДС, Београд, 1981.

Vasić, Pavle. Tekst izložbenog kataloga, u: *Desa Tomić Đurović-Izložba tesktila i serigrafija, Salon muzeja primenjene umetnosti*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1974.

Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*, ур. М. Миланков и М. Стојиљковић, Просвета, Београд, 1982.

Weddigen, Tristan. “Textile Medien”, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, ed. J. Schröter, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2014.

Weddigen, Tristan (edit.), *Unfolding the textile medium in early art and literature: Textile studies 3*, Edition Imorde, Emsdetten/Berlin, 2011.

Guattari, Félix. *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, trans. P. Bains and J. Pefanis, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

- Gecić, Maja. *How do I live with all this technology: Re-compose installation* (MA thesis), University of Art and Design Helsinki, School of Design, Department of Textile Art and Design, Helsinki, 2006.
- Гецић, Маја. „Излагачи“, у: *Померање граница 3*, каталог изложбе пројекта, УЛУПУДС, Београд, 2016.
- Damase, Jacques (ed.). *Sonia Delaunay: Fashion and Fabric*, Thames & Hudson Ltd, London, 1991.
- Danto, Arthur C. “Reflections on Fabric and Meaning: The Tapestry and the Loincloth”. in: *New Material as New Media: The Fabric Workshop and Museum*, ed. M. B. Stroud, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.
- Dedić, Nikola. *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu*, Prodajna galerija “Beograd” i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Beograd, 2009.
- Decić, Nikola. „Mediji i interdisciplinarnost: Cage & Althusser“, u: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 133, Beograd, 2011, 149–160.
- Dedić, Nikola. „Pojam undergrounda u umjetnosti u Srbiji devedesetih“, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 90 No. 1, Institut za povijest umjetnosti, Vukovar, 2012.
- Дедић, Никола. *Историјски материјализам као теорија уметности*, рукопис прослеђен електронском поштом у оквиру предавања на предмету Теорија уметности и медија 2, докторске академске студије ФПУ, школска 2021/22. (у штампи)
- Дорошки, Нада. „Црно-бела мода на нашим улицама“, *Политика*, 11. 6.1966.
- Дорошки, Нада. „Жена која облачи прозоре“, *Политика*, 10.7.1973.
- Đurđević, Miroslav. *@24h_tradicije kolažni video kao proizvod tehnologije društvenih mreža* (doktorski umetnički projekat), Универзитет уметности, Факултет драмских уметности, Београд, 2023.
- Jackson, Lesley. *20th Century Pattern Design: Textile&Wallpaper Pioneers*, publ. Mitchell Beazley, Londond, 2002.
- Jeremić, Vladan. *Funkcije umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji: 1991-2008* (doktorska disertacija), Факултет политичких наука Универзитета у Београду, Београд, 2019.
- Jestretijević, Iva. *Studija mode - Znaci i značenja odevne prakse*, ORION ART, Beograd, 2011.
- Yildiz, Seda. *Building Human Relations through Art: Belgrade Art Collective Škart from 1990 to Present*, Onomatopee, Eindhoven, 2022.
- Krauss, Rosalind E. “Sculpture in the Expanded Field”, in: *October 8*, MIT Press for The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge, 1979.

Krauss, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, Cambridge, 1985.

Kowalewska, Marta. "Sculpting space", in: *Catalogiue, Metamorphism I & Metamorphizm II*, ed. M. Kowalewska, Central Museum of Textiles in Lodz, Lodz, 2018.

Manović, Lev. *Jezik novih medija*, prev. A. L. Todorović, CLIО, Beograd, 2015.

Марковић, Душанка. *Вез по писму – Писмо по везу*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад, 2010.

Михаилов, Саша. „Настанак и развој индустријске зоне на десној обали Дунава у Београду од краја 19. До средина 20. Века“, *Наслеђе XII*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2011.

Mcquaid, Matilda et Brown, Susan (eds.). *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*, Cooper-Hewit, National Design Museum, New York, 2001.

Müntz, Eugène. *A Short History of Tapestry*, trans. L. J. Davis, Cassel&Company, Ltd., London, 1885.

Николић, Миланка и др. *Дизајн текстила - глосар*, СИТТ Србије, Београд, 1993.

Ninčić, Olivera. *Tekstil u praistoriji na tlu Srbije* (doktorska disertacija), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije, Beograd, 2016.

Pavićević, Vesna. „60 godina tapiserije u Srbiji: pojave koje su označile promene u tokovima njenog života“, u: *Okrugli sto. Beograd*, ured. Č. Marinković, Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije [ULUPUDS], Beograd, 2017.

Павићевић, Весна. „Дијалог између традиције и иновације“, у: изложбени каталог, 21. бијенална изложба Таписерија Београд, уред. К. Љ. Јелисавац, Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије [УЛУПУДС], Београд, 2014.

Pavićević Lakićević, Vesna. Tekst izložbenog kataloga, u: *XIII bijenale tapiserije Tapiserija — Beograd '98*, ured. D. M. Bubanja, Centralni klub VJ Beograd, Beograd, 1998.

Пекић, Милица В. *Уметност у Србији од 1968. до 2000. године – политике конфронтација* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2018.

Петров, Михаило С. Текст изложбеног каталога, у: *Уметност текстила — САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА ДЕСЕ ТОМИЋ — ЂУРОВИЋ*, Смотра југословенске уметаности МЕРМЕР И ЗВУЦИ, Аранђеловац, 1976.

Петровић, Ђурђица. *Од пуста до златовеза: Ткање и вез – изабране студије*, Српски генаолошки центар, Београд, 2003.

Popović, Bojana. *Primenjena umetnost i Beograd (1918-1941)*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2011.

Protić, Miodrag B. Tekst izložbenog kataloga, u: *Desa Tomić-Đurović: tapiserije i dekorativni tekstil*, Savremena galerija centra za kulturu "Olga Petrov" u Pančevu, Beograd, 1985.

Протић, Јулијана *Од А...Морфогенеза психоакустичне анимације облика* (doktorski umetnički projekat), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije, Beograd, 2015.

Radosavljević, Darka i Čubriilo, Jasmina i Vuković, Stevan. *Remont. Review – beogradska umetnička scena devedesetih*, Remont, Beograd, 2002.

Radoš, Marija. Tekst izložbenog kataloga, u: *Maja Gecić: BVK-Spomeničko nasleđe*, katalog izložbe, Muzej u Smederevu, 2016.

Рамујкић, Вахида. *Могућност репрезентације реалности: Документарни вез у историјској четврти Мексико Ситија* (докторски уметнички пројекат), Универзитет уметности, Факултет ликовних уметности, Београд, 2019.

Станић, Стеван. „Свечаност у свили“, у: *Уметност текстила – САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА ДЕСЕ ТОМИЋ – ЂУРОВИЋ*, Смoтpa југословенске уметности МЕРМЕР И ЗВУЦИ, Аранђеловац, 1976.

Stanković, Maja. *Fluidin kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015.

Teofanović, Mirjana. *Tapiserija u Srbiji 1950 –2000: umetnost strukturirane niti*, Muzej primenjene umetnosti u Beogradu [MPU], Beograd, 2017.

Teofanović, Mirjana. „Renesansa tapiserije u dvadestom veku“, u: *Tapiserije Atelje 61*, ured. Kolundžija Z, Novi Sad: Atelje 61, 2002.

Teofanović, Mirjana. „Život forme umetnosti strukturirane niti“, u: *Prvi Trijenale Tapiserije u Novom Sadu*, ured. Adžić N., Novi Sad: Atelje 61, 2001.

Tomić Đurović, Desa. „Tehnička iskustva izražavanja u industrijskom oblikovanju“, u: *Industrijsko oblikovanje danas — sutra*, Savez likovnih umetnika primewene umestnosti Jugoslavije, Ljubljana, 1964, 1–5.

Troy Gardner, Virginia. *The Modernist Textile: Europe and America, 1890–1940*, Lund Humphries, Hampshire, 2006.

Constantine, Mildred. et Larsen, Jack L. *The Art Fabric: Mainstream*, Van Nostrand Reinhold Company, New York etc., 1986.

Čubriilo, Jasmina. *Simptom DJ - Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Fond Vujčić kolekcija, Kragujevac, 2011.

Čubrilo, Jasmina. „Etičko i estetičko u kolaborativnim i participativnim umetničkim praksama: Leksikon Tânja Ostojić“, u: *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 13 св. 2, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2018.

Škundrić, Petar i dr. *Tekstilni materijali*, ur. Ž. Grbavčić, Tehnološko-metalurški fakultet, Beograd, 2008.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzku, Zagreb, 2005.

Šuvaković, Miško i dr., *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Radikalne umetničke prakse*, knj. 1, Orion Art, Beograd, 2012.

Šuvaković, Miško i Erjavec, Aleš (ur.). *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, 2009.

Šuvaković, Miško. „Fragmenti o tragovima umetnosti, ideologije, i politike“, u: *LED ART – dokumenti vremena 1993-2003*, Multimedijalni centar LED ART, Novi Sad, 2004.

Вебографија:

Bourriaud, Nicolas. *What is the exform? RA Schools Autumn Lecture*, снимак предавања, 2013. <https://www.royalacademy.org.uk/article/nicolas-bourriaud-what-is-the> [приступљено: 27.5.2023].

Volsing, Kristian. “T-Shirts 101”, part 1, *V&A Museum of Childhood*, <https://www.vam.ac.uk/blog/news/t-shirts-101-part-1> [приступљено: 20.4.2024.]

Volsing, Kristian. “T-Shirts 101”, part 2, *V&A Museum of Childhood*, <https://www.vam.ac.uk/blog/news/t-shirts-101-part-2> [приступљено: 20.4.2024.]

Whitney, Syniva. *The Grid, Weaving, Body and Mind*, Textile Society of America Symposium Proceedings, 2010, 60, <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=tsaconf> [приступљено: 23.2.2024.]

Denysova, Katia. *From Folk Art to Abstraction: Ukrainian Embroidery as a Medium of Avant-Garde Experimentation*, <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/6/110> [приступљено: 23.2.2024.]

(непотписан) *Kaikkonen, Karina*. https://www.kuvistuubi.fi/wp-content/uploads/2022/05/kaarina_kaikkonen.pdf [приступљено: 18.4.2024.]

Kalaba, Ana. „Istina o second hand odeći“, *Magazin*, <https://nova.rs/magazin/lifestyle/istina-o-second-hand-odeci-u-srbiji/> [приступљено: 26.4.2024]

Kiaer, Crsitina. *The Russian Constructivist Flapper Dress*, *Critical Inquiry* Vol. 28, 2001. https://www.jstor.org/stable/1344266?seq=1#page_scan_tab_contents [приступљено: 23.2.2024.]

Kivirinta, Marja-Terttu. “3000 pikkutakkia Tuomiokirkon portailla”, *Helsingin Sanomat*, 15.6.2000. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003891111.html> [приступљено: 18.4.2023.]

Lodder, Cristina. "Liubov Popova: From Painting to Textile Design", in Tate Papers no.14, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design> [приступљено: 8.11. 2023.]

Manovich, Lev. et Emanuele Arielli. "Seven Arguments about AI Images and Generative Media", in: *Chapter 5 of Artificial Aesthetics*, 2023, 5. <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics-book> [приступљено:17.09.2022.]

Милошевић, О. „Турски текстилни гигант ‘Кардем’ отвара погон у Смедереву“, *Политика*, 24.5.2016. <https://www.politika.rs/scc/clanak/355701/Turski-tekstilni-gigant-Kardem-otvara-pogon-u-Smederevu> [приступљено 18.4.2023.]

Schmitz, Julia. *People who weave view the world differently*, SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT (online SCHIRN MAG magazine), 2019. https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2019_interview/interview_birgit_schneider_hannah_ryggen_weaving_code/ [приступљено: 23. 9.2024.]

Simpson, Bennett. *Talks with Nicolas Bourriaud*, Artforum, vol. 39, no. 8, 2001. Електронско издање, <https://www.artforum.com/print/200104/nicolas-bourriaud-516> [приступљено: 27.5.2023].

Takala, Päivi. YLE areenassa julkasitu 01.01.2003, dokumenti TUHANSIEN TAKKIEN TIE, документарни филм,19 min. <https://areena.yle.fi/1-2159724> [приступљено: 18.4.2023.]

Шуваковић, Мишко. „Постмедијске, апропријацијске и партиципаторне уметничке праксе“ предавање одржано поводом манифестације ЛЕТЊА ШКОЛА АБ-3 САВРЕМЕНЕ ЕСТЕТИКЕ И ТЕОРИЈЕ УМЕТНОСТИ, снимак предавања, Београд, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=h8qLvpYixec> [приступљено: 28.02.2024.]

https://www.etymonline.com/word/tapetum_[приступљено: 01.3.2024.]

Интернет странице институција и уметника:

Austi, Kristina. <https://austikristina.com/unweaving-i> [приступљено: 16.10.2024.]

Autodesk Maya 2024. <https://help.autodesk.com/view/MAYAUL/2024/ENU/?guid=GUID-C1A98313-6CC6-48E4-B407-A7C065D8B277> [приступљено: 20.11.2024.]

Autodesk Maya 2024. <https://help.autodesk.com/view/MAYAUL/2024/ENU/?guid=GUID-252707EC-4AAF-4D3F-9600-804F783652B7> [приступљено: 20.11.2024.]

Brainz Art - Izložba „Potkanje“ . <https://www.youtube.com/watch?v=V7efAGMv0q0&list=PL170NfYs6m7Z4vZ5BR6j16JcQhkwIIPhi> [приступљено: 20.09.2024.]

ВкХУТЕМАС академија: <https://vkhutemas.academy/articles/lyubov-popova-rolevaya-model-dlya-zenshhin-v-iskusstve-i-dizaine> [приступљено: 22. 2. 2024.]

Dausha, April. <https://aprildauscha.com/section/488527-Custody%20of%20the%20Tongue.html> [приступљено: 16.10.2024.]

Manovich, Lev. "A letter to young Artist" (part 2). https://www.instagram.com/levmanovich/p/Cyn9XEbLY7H/?img_index=8 [приступљено: 16.10.2024.]

Narodni Muzej Slovenije. *Koptske tkanine* (Coptic Textiles from the Collection of the National Museum of Slovenia) <https://www.nms.si/en/exhibitions/virtual-exhibitions/coptic-textiles> [приступљено: 21. 12. 2020.]

Računarski fakultet. <https://raf.edu.rs/citaliste/razlike-izmedju-tipova-slikovnih-datoteka-jpeg-gif-png-i-drugih/> [приступљено: 20.11.2024.]

Saksi, Kustaa. <https://kustaasaksi.com> [приступљено: 16.10.2024.]

Stanwood, Eleanor and David. <http://www.artfelts.com/history.html> [приступљено: 18.4.2023.]

Fileformat. <https://kb.fileformat.app/extension/tga-file-info/> [приступљено: 20.11.2024.]

Биографија

Маја Гецић (1974) је након Средње школе за дизајн, одсек Текстил (1988–1992) дипломирала на Факултету примењених уметности у Београду, одсек Дизајн текстила (1993–1998). Постдипломске студије (2002–2006) завршила је у Финској, на Универзитету уметности и дизајна (данас Универзитет „Алвар Алто“) у Хелсинкију, на Одсеку за уметност и дизајн текстила. На Факултету примењених уметности Универзитета у Београду уписала је 2020. године докторске академске студије.

Била је ангажована на пословима графичког дизајнера и дизајнера текстила у београдским студијима „У&Н“ (1992–1993) и „Ars Print“ (2000–2001). Радила је као стручни сарадник на одсеку Дизајн текстила Факултета примењених уметности (2000–2001). Током боравка у Хелсинкију, Маја Гецић је радила на визуелном идентитету Амбасаде Републике Србије (2003–2006), као координатор маркетиншких пројеката, асистент-тутор (2003–2006), предавач (2006–2009) на Одсеку за уметност и дизајн текстила Универзитета „Алвар Алто“ и концепт дизајнер у дигиталној агенцији *Starcut OY*, Espoo (2007–2009). По повратку у Београд радила је као ликовни сарадник Културног центра „Чукарица“ (2009–2012), где води атеље ликовне и примењене уметности, те као сарадник Дечјег културног центра у Београду (2009–2012) у оквиру атељеа за примењену уметност. Од 2012. године била је ангажована као предавач на Високој текстилној струковној школи за дизајн, технологију и менаџмент у Београду, на студијском програму Дизајн текстила и одеће. Од 2019. године ради на Факултету примењених уметности у Београду на Катедри за текстил, у звању доцента.

Маја Гецић је чланица Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС-а) од 1999. године. Имала је 14 самосталних изложби у земљи и региону и редовно излаже на колективним локалним и међународним изложбама. Од 2009. године активно конципира и реализује уметничке радионице/акције у земљи и иностранству.

Радови Маје Гецић се налазе у Уметничкој збирци у Фискарску (*Fiskars*), Финска, у колекцији амбасаде Сједињених Америчких Држава у Београду, Музеју примењене уметности у Београду, као и у приватним колекцијама у Финској, Литванији, Летонији, Белгији, Немачкој, Великој Британији, Сједињеним Америчким Државама и Аустралији. Аутор је пројеката и

колекција реализованих за клијенте као што су: Културни центар Београда, NOKIA (Финска), Виртуелни универзитет (Финска), DAAD (Србија), DOMICET OY (Финска), SDW – Salento Design Workshop (Италија), Kartell (Италија) и др.

Самосталне изложбе

2024. „Текстилије на неочекиван начин”, Мала галерија, Легат Петра Лубарде, Београд;

2021. „Несврстани сувенири – Дезенизација”, поводом Дана европске баштине, галерија „Старт ’06” Културног центра „Чукарица”, Београд;

2019. „Ситуација одсутности”, галерија/простор „База”, Загреб, Хрватска; „Несврстани сувенири”, Салон Музеја примењене уметности, Београд; „БВК (Београдски вунарски комбинат) – споменичко наслеђе”; made in Šukarica, Галерија КЦ „Чукарица”, поводом Дана европске баштине, Београд;

2017. „Сновање нашег бића”, у сарадњи са Александром Антић, Велика галерија Културног центра „Град”, Београд;

2016. „БВК (Београдски вунарски комбинат) – споменичко наслеђе”, Галерија савремене уметности, Смедерево; „БВК – споменичко наслеђе; урађено у / made in”, Галерија „96”, Приједор, Босна и Херцеговина; „Лична и колективна историја”, у сарадњи са Марином Коцаревом Ранисављевић и Јаном Манева Чупоском, Галерија „НЛБ”, Скопље, Македонија; „Из сентименталних разлога”, Изложбени хол РТС-а, Београд;

2011. „Downtown + БГ зона”, у сарадњи са Милицом Шкерић, Галерија „Сингидунум”, Београд;

2001. „Ритам у простору” (са Леонором Векић, ауторка изложбе је Весна Лакичевић Павићевић), Ликовна галерија, Културни центар Београда;

2000. „Циклус”, Галерија „Сингидунум”, Београд, Србија; „Тајна”, Галерија „Степеник” Културног центра Београда.

Колективне изложбе од 2012. године (избор)

2024. XXVI Бијенале таписерије, Велика галерија Дома Војске Србије, Београд, Србија; LVI Мајска изложба, Конак кнегиње Љубице, Београд;

2023. „Моћ ствари”, Салон Музеја града Београда, Београд; „Свет као представа и воља”, Музеј града Београда; LV мајска изложба – „Светла будућност”, Музеј примењене уметности, Београд;

2022. 59. Октобарски салон, Месна заједница „Стјепан Филиповић” и Дебатни програм УЛУС-а, Галерија Библиотеке града Београда, Београд; XVII интернационално тријенале таписерије, Лођ, Пољска; XXV бијенале таписерије, Конак кнегиње Љубице, Београд; LIV Мајска изложба, Музеј града Београда, Београд; *Dreamfactory – The other weaving mill*, Атеље Удебо, Шведска;

2021. „Singidunum 40+1”, галерија „Сингидунум”, Београд; Годишња изложба Дизајн секције, Велика галерија СКЦ, Београд; ТИСО, Музеј примењене уметности, Београд; XIV бијенале таписерије, Велика галерија Дома Војске Србије, Београд;

2020. XX бијенале керамике, Конак кнегиње Љубице, Београд; *Dreamfactory – the other weaving mill*, Атеље Удебо, Шведска; LII Мајска изложба, Биоскоп Балкан, Београд;

2019. LI Мајска изложба, Изложбени салон на Андрићевом венцу, Београд; „Београд – град у коме стварам 2019”, Мала галерија Дома Војске Србије, Београд

2018. *Tradition and Innovation – Identity, The 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial*, Музеј Арсенал, Рига, Летонија; „Померање граница 4”, Музеј примењене уметности, Београд; XXIII бијенале таписерије, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Београд;

2017. VI тријенале таписерије Атељеа 61, Радио телевизија Војводине, Студио „М”, Нови Сад; ТИСО, Музеј примењене уметности, Београд;

2016. *Fiberart International – Exhibition of Contemporary Fiber Art*, Питсбург (*Pittsburg*), САД; XVI зимски салон, Национална галерија на Македонија, Скопље, Македонија;

2015. *Out of the Box*, Галерија „Арка”, Вилњус (*Vilnius*), Литванија; Музеј/галерија Јанине Монкуте-Маркс (*Janinos Monkutės-Marks muziejus-galerija*), Кедајњај (*Kedainiai*), Литванија; *Black Box*, Миксер фестивал, Савамала, Београд; „Померање граница 2”, Изложбени хол РТС-а, Београд; XLVII Мајска изложба, Кућа краља Петра, Београд;

2014. „Померање граница 1”, Изложбени хол РТС-а, Београд; V тријенале таписерије, Аула Мастер центра Новосадског сајма, Нови Сад; XXI бијенале таписерије, Кућа краља Петра, Београд;

2013. *Agorà – Miniartextil Montrouge*, Париз, Француска; *Off Miniartextil Montrouge*, Галерија *L’Atelier du Génie*, Париз, Француска; ТИСО, Конак кнегиње Љубице, Београд; Ретроспективна изложба, 60 година УЛУПУДС-а, Андрићев венац, Београд; Аксесоар VII, Галерија „Сингидунум”, Београд;

2012. XLIV мајска изложба, Музеј примењене уметности, Београд; „Историчари бирају”, Галерија „Сингидунум”, Београд; „УЛУПУДС је видљив”, Хала Београдског сајма, Београд;

XX бијенале таписерије, Конак кнегиње Љубице, Београд; *Agorà – Miniartextil Como*, Комо, Италија.

Учешће и излагање на уметничким конференцијама, симпозијумима, колонијама и сајмовима (избор)

2024. *Round table, SAQA's 2024 Virtual Conference, Studio Art Quilt Associates, Inc.* САД;

2023. Предавач по позиву на конференцији *QUO VADIS, 7th Riga International Textile and Fibre Art Triennial. Tradition and Innovation*, Рига, Летонија; по позиву учесник Округлог стола на конференцији *QUO VADIS, 7th Riga International Textile and Fibre Art Triennial. Tradition and Innovation, Latvian National Museum of Art*, Рига, Летонија; учешће на међународном уметничком скупу и публикацији, онлајн уметнички скуп Свеучилишта у Загребу, Текстилно-технолошки факултет, Загреб, Хрватска;

2022. Излагање на међународној конференцији, *Global Fashioning Assembly 2022*, по позиву, организатор ЦИМО центар, Загреб, Хрватска; по позиву излагање – ауторско представљање, XVII интернационално тријенале таписерије, Централни музеј текстила, Лођ, Пољска;

2021. По позиву, учешће на XXI међународној мултимедијалној студентској уметничкој колонији, ЕТНО парк, Тршић;

2020. По позиву, учешће у пројекту *Dreamfactory – the other weaving mill 2020*, Удебо, Шведска;

2018. По позиву, учешће у XIII сазиву Колоније таписериста, „Атеље 61”, Петроварадинска тврђава, Нови Сад;

2016. По позиву, излагање – ауторско представљање на симпозијуму *Fiberart Forum 2016*, Питсбург, САД;

2014. Излагање на симпозијуму *Pattern Lab Symposium*, Хелсинки, Финска; по позиву, предавање у оквиру радионице *City Dress Me Up – Belgrade Dress Me Up*, сарадња Архитектонског факултета и Високе текстилне струковне школе за дизајн, технологију и менаџмент у Београду;

2009. По позиву, излагање – ауторско представљање на ПКН (*Pecha Kucha*) вол#2, *Superspace*, Београд;

2005. Учешће у колонији (*Wo)Man & Technology*, Тусула, Финска;

2004. Учешће на сајму *International Textile Fair Heimtextile*, Франкфурт, Немачка; учешће на међународном сајму намештаја *Salone del mobile*, Милано, Италија; Учешће на међународном сајму намештаја *International Contemporary Furniture Fair*, Њујорк, САД;

2002. Учешће у колонији и фестивалу *Violence*, Табор, Чешка Република.

Ауторски пројекти (избор)

2022 – ... Ауторска концепција и реализација пројекта *(T)exlibris* подразумева и излагање студентских радова Факултета примењених уметности у Београду. Пројекат је у току, а изложбе су реализоване на различитим локацијама у Београду;

2024. *(T)exlibris 4*, Галерија OZONE, *Dorcol Platz*, Београд; *(T)exlibris 3*, галерија Старт '06, КЦ „Чукарица”, Београд; **2023.** *(T)exlibris 2*, галерија Степениште, Центар за ликовно образовање Шуматовачка, Београд; **2022.** *(T)exlibris*, галерија Старт '06, КЦ „Чукарица”, Београд.

2022 – 2023

„IVKO прича”, таписерија – жакар плетенина, димензије 11x1.5 м, мерино вуна, 2023-
наручилац модна кућа „IVKO woman” за пословно-продајни простор у ТЦ Галерија, Београд;
Дизајн штампаног текстила, идејна решења и припрема за дигиталну штампу абажура,
наручилац модна кућа „IVKO woman” за пословно-продајни простор у ТЦ Галерија, Београд,
Ауторска колекција тапета, наручилац КЦ Чукарица поводом „60 година Културног центра”,
Хол Театра на брду, Београд.

2019 – 2021

Ауторска концепција студентске радионице и изложбеног дела „Репетиција свакодневног”,
N.O. Concept galerija, Beograd. Пројекат је подржао ФПУ и N.O. Concept galerija (Дунав
Станица), Београд: април-мај 2021. год.

Коаутор уметничког пројекта „Поткање”. Реализација пројекта у оквиру Универзитета
уметности у Београду (студенти и наставници сва четири факултета), студенти и наставници
Високе текстилне струковне школе за дизајн, технологију и менаџмент у Београду, у сарадњи
са Музејом примењених уметности у Београду и Удружењем ликовних уметника примењене
уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС); МПУ, Београд; децембар 2019- јануар 2020. год.

2014 – 2019

Коаутор међународног пројекта „Померање граница 4”, Музеј примењене уметности, Београд;
Коаутор међународног пројекта „Померање граница 3” (организација и реализација изложбе и
округлог стола Секције за теорију, критику и историју ликовне и примењене уметности

УЛУПУДС-а; иницијатор међународних радионица за студенте ФПУ и Високе текстилне школе за дизајн, технологију и менаџмент), Музеј примењене уметности, Београд; Коаутор пројекта „Померање граница 2”, Изложбени хол РТС-а, Београд; Коаутор пројекта „Померање граница 1” (организација и реализација изложбе и пратећег програма), Изложбени хол РТС-а.

2009 – 2013

Наручилац *Art in Embassies (AIE) project* (Инсталација *Untitled*, Амбасада САД у Београду, САД/Србија)

Наручилац *Morfium Couture*, Велики Барутни Магацин, Београд, Србија (Инсталација *Appearance* за часопис *Twill*.)

Наручилац Културни центар Београда, Србија (Ауторска концепција и идејно решење дезена и њихова примена на посебно креиране предмете као што су кецеља, торба за лаптоп, букмаркери и сл., или постојеће предмете као што су Т- мајице, тањери, шоље, у оквиру ауторске колекције „Срце Београда”)

Колекција ручно рађених филцаних предмета од локалне вуне „Pramenka Handmade”, представљена на жирираним изложбама (Огрлица „Медуза” из ове колекције одабрана за публикавање у књизи *Nathalie Mornu, 500 Felt Objects: Creative Explorations of a Remarkable Material, Lark Books, Asheville 2011*; филцани „Дивцани” из ове колекције селектовани су за асортиман Беоизлога – Културни центар Београда).

2000 – 2009

Наручилац *Virtual University*, Хелсинки, Финска (Дизајн колекције текстилних преграда за канцеларијски простор.)

Наручилац компанија *Domicet OY*, Финска (Дизајн штампаног текстила за текстилне ролетне.)

Наручилац *Aalto University*, Хелсинки, Финска (Дизајн штампаног текстила и организација реализације зидне покривке димензија 30 x 3 метра сито штампом за пројекат *White*, представљен на сајму *Salone del mobile* у Милану, Италија).

Наручилац модна кућа „Трикотажа Ивковић” из Београда (дизајн тканина и својеручно реализована колекција шалова); наручилац модна кућа „Трикотажа Ивковић” из Београда (дизајн штампаног текстила и својеручна реализација уникатне сито штампане колекције одевних предмета).

Ауторске концепције радионица/акција (избор)

- 2024.** Ауторска концепција радионице „Обликуј вуном свој стил”, под покровитељством УЛУПУДС-а, Еко фест, ТЦ Ушће, Београд; ауторска концепција радионице „Брендирање вуном”, Филолошка гимназија у Београду (у оквиру докторског ументичког пројекта);
- 2023.** Ауторска концепција радионице и изложбе „IVKO прича” за студенте Катедре за текстил (ФПУ), сарадња модне компаније „IVKO Woman” и Факултета примењене уметности у Београду, ТЦ Галерија, Београд; ауторска концепција међународне радионице/пројекта *Nonverbal theatre* поводом Међународне студентске недеље у Београду (ISWiB), уметнички центар „Дорћол Platz”, Београд (у оквиру докторског уметничког пројекта);
- 2022.** Ауторска концепција радионице „Фирмирање локалном вуном”, међународни фестивал *Dreamfactory – The other weaving mill*, Удебо, Шведска;
- 2021.** Ауторска концепција радионице „Дезенизација”, студенти ФПУ, Одсек текстил, Културни центар „Чукарица”, Београд; ауторска концепција радионице „Репетиција свакодневног”, галерија N.O. Concept (Дунав станица), Београд;
- 2019.** Ауторска концепција радионице „Несврстани сувенири”, Музеј примењене уметности, Београд;
- 2018.** Ауторска концепција међународне радионице *Clothing and Identity – Branding Through Personal Stories, Tradition and Innovation – Identity, The 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial*, Музеј Арсенал, Рига, Летонија;
- 2017.** Ауторска концепција радионице „Фирмирање” (у сарадњи са студентима Високе текстилне школе – ДТМ, Београд), Велика галерија, КЦ „Град”, Београд;
- 2016.** Ауторска концепција радионице „Урађено у / made in”, Галерија савремене уметности, Смедерево; ауторска концепција радионице „Урађено у / made in” Галерија „96”, Приједор, Босна и Херцеговина.

Награде и признања

- 2022.** Откупна награда Музеја примењене уметности на LIV Мајској изложби;
- 2019.** Плакета УЛУПУДС-а на LI мајској изложби;
- 2016.** *Marianne Kor for Distinguished International Entry*, на групној изложби *Fiberart International – Exhibition of Contemporary Fiber Art*, Питсбург, САД;
- 2015.** Велика награда XLVII мајске изложбе УЛУПУДС-а;
- 2006.** Плакета УЛУПУДС-а на XXXVII мајској изложби;
- 2000.** Плакета УЛУПУДС-а на XIV бијеналу таписерије;

1998. По избору стручног жирија, дипломски рад „Светионик” је изложен на изложби Перспективе XXI, Југословенска галерија, Београд;

Годишња награда УЛУПУДС-а за стваралачке резултате у оквиру секције Текстил и савремено одевање за **2016, 2014, 2011, 2004, 2001. и 2000.** годину.