



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
Факултет примењених уметности  
Докторске уметничке студије  
студијски програм: Примењене уметности и дизајн

мр **Леонора Ј. Векић**

**Суперпозиција – текстилна инсталација**

докторски уметнички пројекат

Ментор

др **Оливера С. Нинчић**, редовни професор у пензији

Београд, мај 2022.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
Faculty of Applied Arts  
Doctoral Studies  
Stydy program Applied Arts and Design

**Leonora J. Vekic, MA**  
**Superposition - Textile Installation**  
Art Project for PhD Studies

Advisor  
**Olivera S. Nincic, PhD**, retired full professor

Belgrade, May 2022

## Садржај

|     |  |    |
|-----|--|----|
| I   | Апстракт.....  | i  |
| II  | Abstract.....  | ii |
| III | Увод.....  | 1  |
|     | Виртуелна појавност .....                            | 2  |
| IV  | Реконфигурација петље.....                           | 5  |
|     | Варијације у вештини .....                           | 5  |
|     | Плетење и кукичање .....                             | 6  |
|     | Покрет и манипулација.....                           | 8  |
| V   | Уметност и варијације у вештини .....                | 10 |
|     | Просторне структуре – мрежа.....                     | 11 |
|     | Студије случаја .....                                | 13 |
| VI  | Уметност – инсталација .....                         | 33 |
|     | Отварање и партиципација.....                        | 36 |
|     | У тренутку.....                                      | 38 |
|     | Поглед кроз прозор .....                             | 39 |
|     | Имерзивност .....                                    | 42 |
|     | Светлост и тама .....                                | 44 |
| VII | Суперпозиција-текстилна инсталација Процес рада..... | 50 |
|     | Ток акције.....                                      | 50 |
|     | Структура и форма .....                              | 53 |
|     | Форма .....  | 56 |
|     | Отвореност .....                                     | 58 |
|     | Бесконачна средина.....                              | 59 |
|     | Отворено дело.....                                   | 60 |

|  |     |
|--|-----|
| VIII Структура и мрежа (Суперпозиција мреже).....  | 61  |
| IX Силоси и Суперпозиција .....  | 65  |
| Трансформација.....  | 66  |
| Тачка новог .....  | 67  |
| Светло.....  | 69  |
| X Резиме.....  | 71  |
| XI Прилози .....   | 72  |
| XII Библиографија.....   | 88  |
| Вебографија .....  | 90  |
| Википедија .....   | 94  |
| XIII Прилози студије случаја.....  | 94  |
| XIV Биографија .....   | 97  |
| XV Изјаве.....   | 98  |
| Изјава о ауторству .....   | 98  |
| Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /<br>докторског уметничког пројекта ..... | 99  |
| Изјава о коришћењу .....   | 100 |

## Апстракт

Докторски уметнички пројекат „Суперпозиција – текстилна инсталација” бави се процесуалном праксом израде модуларних плетених система у циљу испитивања композиционих односа који се успостављају применом комбиновања и преклапања. Истраживање представља испитивање изражајних могућности петље као јединице за формирање мреже и грађе за савремену уметничку продукцију текстилних инсталација. Идеја личног покрета/геста и манипулација материјалом основ су испитивања формирања плетених система на конструктивном, структуралном, модуларном и волуметријском плану. Могућности које концепт отвара односе се како на процес трансформације модуларне форме, тако и на његову темпоралну перцепцију у простору. Идејно се калкулише с партиципацијом могућих варијанти реконфигурације елемената у нове генеричке формалне односе. Накнадном светлосном пројекцијом – сенкама успоставља се нови суперпонирани, нематеријални план рада који у просторном окружењу остварује стање суперпозиције – имерзивну инсталацију са ефектом ефемерности простора и времена. Историјско-теоријски оквир пројекта представља преглед одређених модела о значају процеса стварања и створеног руком које су развили социјални антрополози и мислиоци. Поред тога, дат је и кратак преглед уметничких пракси које визуелно и идејно кореспондирају са темом докторског уметничког пројекта.

Кроз релевантну литературу и личну опсервацију образлаже се каузални и слојевити однос мануелне технике (плетења) – текстилног производа (мреже) – уметности (инсталација).

Завршна поглавља посвећена су анализи реализованог рада у оквиру пројекта и дефинисању закључака.

**Кључне речи:** петља, плетење, мрежа, гест, покрет, процес, модуларност, просторни односи, светло, текстилна инсталација

## Abstract

The art project for PhD studies entitled "Superposition - Textile Installation" deals with the procedural practice of making modular knitted systems in order to examine the compositional relationships that are established through the use of combinations and overlaps. This research is an examination of the expressive possibilities of the loop as a unit for forming a network and material for the production of contemporary artistic textile installations. The idea of personal movement / gesture and material manipulation is the basis for examining the formation of knitted systems on a constructive, structural, modular and volumetric level. This concept opens up possibilities that relate both to the process of transformation of the modular form as well as to its temporal perception in space. It is conceptually calculated with the participation of possible variants of reconfiguration of elements into new generic formal relations. By using light projection, shadows establish a new superimposed, intangible work plan that achieves a state of superposition in the spatial environment, thus creating an immersive installation emphasizing the effect of the ephemerality of space and time. The historical-theoretical framework of the project is an overview of certain models pertaining to the importance of creative hand-made processes that have been developed by social anthropologists and thinkers. In addition, a brief overview of artistic practices that visually and ideologically correspond to the topic of the art project for PhD is also provided.

Through the relevant literature and personal observation, the causal and layered relationship between manual techniques (knitting), textile products (net) and art (installation) is explained.

The final chapters are dedicated to the analysis of the work created within the project and definitions of the conclusions.

**Keywords:** loop, knitting, mesh, gesture, movement, process, modularity, spatial relations, light, textile installation

## Увод

Термин „суперпозиција”, у зависности од области, има различита значења. Универзално је да представља уметање, преклапање, преметање. Главна одлика квантне физике, концепт недетерминизма, утицао је на развијање докторског уметничког пројекта „Суперпозиција – текстилна инсталација”. Размишљање о „стању суперпозиције” примењује се у визуелном домену и односи се на стално кретање које омогућава процес стварања. Основ тог промишљања јесте покрет (гест), стваралачки чин који повезује искуствено са интуицијом, интимну визију са вештином, односе преплитања фикције и реалности.

Пројекат у погледу концепта форме/структуре истражује отвореност флексибилног обрасца. У контексту савремене уметности, настоји да настави афирмацију и експанзију текстилног медија као експерименталног потенцијала. Пројекат тежи потврди текстилне структуре као генератора форме на више нивоа: успостављањем суперпозиције физичког и визуелног феномена, садејством појединачног елемента и целине, отварањем процесуално-естетских релација. Мрежасте структуре оформљене преплитањем основна су грађа текстилне инсталације – „Суперпозиција”. Засноване су на принципу развијања „варијација – комбинација” модуларних елемената кроз концептуална и просторна повезивања. Испитивање специфичних одлика као контингента за развој структура мреже одређено је својствима материјала и конструктивним елементом – оквиром од стабилног материјала, троугаоног облика. Оквир представља модул, репетитивни елемент који омогућава мултипликацију и потпору за развој форми преплитањем.

Постављени пројектни задатак сажима више аспеката који се међусобно подржавају у јединственој целини. Полазиште представља локација, место излагања, што инсталацију доводи у област *site-specific* просторних формација. Упориште процеса рада састоји се од развојних етапа испитивања домета и квалитета: примене **текстилног обрасца** у садејству са флексибилним материјалом и конструкцијом; **просторних односа** у процесу израде који омогућавају развијање форме; могућности **модуларне реорганизације** елемената и успостављање нових волуметријских форми. Ови параметри одређују карактер текстилне инсталације. Ликовни елемент – **светло**, различитог интензитета и усмерења, променљив је градивни елемент који својим динамичним и манипулативним

квалитетима доприноси варијацији перцептивних планова композиције. Сва три чиниоца заједно доводе до успостављања имерзивне инсталације.

Паралелно са примарним задатком примене концепта супрпозиције и његове израде, у раду се разматра улога личног геста – рад руком као вида уметничке праксе који може да отвори алтернативне путеве изражајним могућностима низања петљи и истраживањем њихове улоге. Анализа покрета – личног рукописа и експеримент изабраном техником могу допринети размишљању о савременом приступу креирању отворених форми. Визуелно размишљање о обликовању структуре и форме одвија се кроз успостављање логичног, кохерентног односа између процеса, дела и интимног свесног просуђивања. Тежиште рада и истраживања у оквиру овог отвореног концепта је уметнички „потенцијал у процесу настајања“. Он подразумева процес, који своју аналогију гради по угледу на природу, где се кроз стално понављање форме, са мањим варијацијама, одигравају промене, помаци које најчешће доживљавамо као креативне, чији принципи деловања остају и даље мистерија у науци. Једна од спекулативних могућности је да у природи свако понављање у оквиру врсте, заправо је настанак изнова који оставља простор за могућност креативног искорака.<sup>1</sup>

Сагледавање уметности као доживљаја материјално-просторног и виртуелног феномена додатно објашњава појам суперпозиције као преклапања неколико нивоа перцепције које рад укључује: форму и простор као реалну и виртуелну појавност првог нивоа, светлосне пројекције као виртуелизацију и на крају укупни имерзивни доживљај, који се може сагледати динамички, из различитих позиција у простору.

## Виртуелна појавност

Концепт недетерминизма повезан је са чињеницом да једна честица може да буде истовремено у више стања, именовано термином квантна суперпозиција. Влатко Ведрал (1971–) у књизи „Декодирање стварности“ (2014) наводи да честица истовремено егзистира и као талас (енергија) и као супстанца (материја). Међутим, у тренутку када је

---

<sup>1</sup> Bom, Dejvid, *Uzročnost i slučajnost u savremenoj fizici*, Beograd, Nolit, 1972, 35  
<https://vdocuments.mx/dejvidbom-uzrocnost-i-slucajnost-u-savremenoj-fizici.html> (23.10.2020; 17:37)



неко посматра постоји (или се уочава) само једно од егзистенцијалних стања, из чега даље следи закључак да је стварност недовршена.<sup>2</sup> Једноставан пример за приближавање разумевању значења термина јесте тренутак када се новчић баци увис. Ишчекивање добро илуструје феномен; да ли ће кованица пасти на једну или другу страну, и тренутак када у лету видимо „претапање” обе њене стране. У моменту када уочавамо само једну страну новчића суперпозиције нема. Ведрал констатује да урађени експерименти показују да мерење узрокује колапс феномена и „приморава систем да поприми једно од својих могућих стања која су постајала пре мерења”<sup>3</sup>. Сматра да резултати извршених експеримената већински представљају подршку ставовима о истовременом постојању честице у два паралелна простора/света.<sup>4</sup> Ако негирамо могућност постојања честице на два места истовремено, примењујемо поступак дедукције. „Када меримо положај честице, честица се увек бележи на једном или другом месту, никад на оба. То потврђује да заиста имамо честицу. Међутим, када уопште не вршимо мерење, већ уместо тога ступамо у интеракцију са предметом на начин који не бележи његову локацију, онда се предмет понаша као да је на оба места у исто време.” Дакле, стварност која се помаља зависи од контекста и питања које постављамо. Конституише се кроз опажање и није независна од посматрача, закључује Ведрал. „Постоје константне релације у разноврсним процесима, уз најразличитије услове и при свој сложености промена и трансформација”<sup>5</sup>, запажа Дејвид Бом (David Joseph Bohm, 1917–1992), говорећи о појму узрочности. „Природу сазнајемо помоћу неисцрпне разноврсности и многострукости ствари, које су све узајамно повезане и све нужно учествују у процесу постајања, при чему постоји неограничен број релативно аутономних и супротних видова кретања. Услед тога свака појединачна ствар или врста може бити само апстракција која дозвољава у извесном степену апроксимацију, при одређеним условима и у ограниченом контексту, као и у карактеристичном периоду времена”<sup>6</sup>, примећује Бом, разматрајући појам објективне стварности. Сагледавање света кроз аспект његове јединствености подразумева идеју о свеукупности стварне постојеће материје у процесу настајања. Њен ентитет, наставља Бом, налази се у чињеници да се материја може представити „само уз помоћ неисцрпног низа апстракција из тог процеса, при чему свака апстракција има само

---

<sup>2</sup> Vedral, Vlatko, *Dekodiranje stvarnosti*, Univerzum kao kvantna informacija, Beograd, Laguna, 2014, 154–159

<sup>3</sup> Исто, 158

<sup>4</sup> Podcast 110: Vlatko Vedral [https://www.youtube.com/watch?v=NK\\_0ex67Gy0](https://www.youtube.com/watch?v=NK_0ex67Gy0)

<sup>5</sup> Bom, Dejvid, *Uzročnost i slučajnost u savremenoj fizici*, Beograd, Nolit, 1972, 37

<sup>6</sup> Исто, 271

апроксимативни карактер<sup>7</sup>”, применљив у одређеним контекстима, условима и временском ограничењу.

Истраживања креативног стварања која обједињују интелектуални и чулни аспект уметности интегрише разумевање процеса стваралачког чина. У свом тексту „Осећања и форма” Сузан Лангер (Sussane K. Langer, 1895–1985) разматра комплексност перцепције уметничке форме, истичући значај чулног доживљаја. Проблемски поставља питање „како уметничко дело може бити истовремено чиста имагинативна креација, суштински различита од артефакта, а не заправо физичка 'ствар' – и ипак бити не само 'стварна' већ и објективна”<sup>8</sup>. Одговор на питање Лангерова налази у концепту креираног предмета/објекта, нестварног, илузорног, имагинативно, па чак и чулно присутног, који има улогу симбола. „Уметнички рад је израда емотивног симбола; ова израда укључује различите степене занатства или технике... Занати, укратко, пружају могућности за израду уметничких дела; они су заправо били школа осећања (осећање постаје јасно и свесно само кроз своје симболе) јер су подстицаји за артикулацију и први формулатори апстрактне визије”<sup>9</sup>, закључује Сузан Лангер. Уметничке форме су истовремено конкретне и апстрактне. Апстрактне као чиста појавност, призор, много слободније и потпуније очитован изван контекста чисте материјалне стварности када се доживљава кроз контемплацију као чулни квалитет. Када је чулни доживљај интензивирањем, виртуелни карактер појавности се увећава. Сузан Лангер објашњава појам виртуелне појавности у уметности користећи појам простора, сагледан као екстатички доживљај, ентитет чији се просторни квалитети (непостојеће супстанце) објашњавају атрибутима својственим органском свету и његовом динамизму (простор који тече, креће се, шири, обухвата, повезује итд.).<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Bom, Dejvid, наведено дело, 271

<sup>8</sup> Langer, Sussane K, *Feeling and Form*, A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key, New York, Charles Scribners Sons, 1953, 387 [Langer Susanne K Feeling and Form A Theory of Art.pdf](https://monoskop.org/Langer_Susanne_K_Feeling_and_Form_A_Theory_of_Art.pdf) ([monoskop.org](https://monoskop.org)) (16. 10. 2021; 22:11)

<sup>9</sup> Исто, 388

<sup>10</sup> Исто, 50

# Реконфигурација петље

## Варијације у вештини

Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009), структуралиста, етнолог и социјални антрополог, изнео је теорију да су многи културни обрасци (првенствено унутар митова и језика) заправо укоренењени у базичним структурама свести. Становишта је да су априорне, дубинске категорије ума, означиоци објективног света, урођене и својствене свим људима, древним и савременим, „примитивним“ и цивилизованим. Као пример наводи да је у доба неолита човеково овладавање цивилизацијским вештинама – грнчарством, ткањем, земљорадњом и припитомљавањем животиња – произашло из пажљивог и методичног посматрања природних феномена. Чврсто утемељење у људском друштву није било последица случаја већ вековне истрајности, испробавања смелих хипотеза, неуморних понављања експеримената и усавршавања. Данас ове огромне напретке не приписујемо произвољној акумулацији низа случајних открића.<sup>11</sup>

Овакво становиште упућује на то да су управо установљавање, савладавање и развијање поступака израде предмета били последица уочавања, проучавања, анализирања и путем експеримената обликовани параметри за овладавање вештинама. Спој чулног, магијског и пронаучног у сазнању било је некада интегрално. Тим Инголд (Tim Ingold, 1948–), социјални антрополог, у једном од својих истраживања концептуализује интерфејс човечанство – животињски свет. Сматра да човекова перцепција сопственог окружења зависи од „варијација у вештини“<sup>12</sup> Истраживањем понашања човеколиких мајмуна уочени су бројни примери сличности и различитости између људи и животиња у вештинама. За понашање шимпанзи, горила и орангутана карактеристичне су вештина и свакодневна рутина да граде, преплићу од флексибилних грана, „гнезда“. По дефиницији то и нису гнезда, привремена конструкција коју праве сваке вечери, изнова, користи се само за спавање.<sup>13</sup> Тачније би се могла одредити као структура од прућа која је између покривача и заклона. Стварајући творевину која има своју привремену функцију, човеколики мајмуни не мењају своје окружење, трајно, за разлику од човека. Тим Инголд

---

<sup>11</sup> Levi-Stros, Klod, *Divlja misao*, Beograd, Nolit, 1978; 53-54

<sup>12</sup> Ingold, Tim, *The Perception of the Environment*, Essays on livelihood, dwelling and skill, London and New York, Routledge, 2000, 173; <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2017/08/the-perception-of-the-environment-tim-ingold.pdf> (01. 02. 2022; 20:57)

<sup>13</sup> Исто, 173

настоји да пронађе прихватљив начин разумевања односа између људи и нашег окружења. Он констатује да тај однос никада неће бити завршен, већ да је у сталној трансформацији условљеној међусобним утицајима. За трансформацију природе, а у циљу задовољавања својих потреба човек је морао да развије различите вештине. Инголд истиче да те вештине нису урођене, нити стечене, већ се развијају, уграђују у људски организам кроз праксу и обуку у датом окружењу.<sup>14</sup>

Текстилне технике настале су по угледу на природу и разрада су већ генерализованог обрасца из природе. Њихов даљи развој произлази из „људске способности да замишља објекте у новим конфигурацијама и на основу те менталне слике доведе замишљено у реални свет”<sup>15</sup>. Отуда и сличност у естетско-техничким решењима која су продукт исте вештине на различитим временским и просторно удаљеним крајевима Земље. Инголд описује ту врсту учења као смислено довођење почетникове пажње ка покретима других и координацију пажње са личним покретима како би се постигао сврсисходан ток ритмичког прилагођавања које представља основ постигнућа флуентне радње.<sup>16</sup> Укратко, то је индивидуално искуство учења, интимне интеракције, усаглашавање и праћење односа тела, покрета и процеса. Међутим, ритмичност, како примећује филозоф Анри Лефевр (Henri Lefebvre, 1901–1991) не подразумева само пуко понављање, већ и разлике унутар понављања.<sup>17</sup>

## Плетење и кукичање

Процес стварања форме произилази из конкретног и практичног ангажовања са материјалима у садејству са идејом или основном намером. Поступком реализације стваралачка акција појављује се као континуирано преговарање између праћења тока материјала, опредмећивања замишљених (виртуелних) форми вођених намером и у

---

<sup>14</sup> Ingold, Tim, наведено дело, 315-316

<sup>15</sup> Ingold, Tim, наведено дело, 183

<sup>16</sup> Brooks, Mary M, „The Flow of Action: Knitting and Thinking“ in *In the loop Knitting Now*, London, Black Dog Publishing, 2010, 34–39

<sup>17</sup> Ingold, Tim, *The textility of making*, Cambridge, Cambridge Journal of Economics 2010, 98, <https://www.oxfordjournals.org/doi/full/10.1093/cje/abz006> (01.02.2022; 23:47)

односу на друштвене нормe.<sup>18</sup> Преношење замишљених (виртуелних) мрежа односа у телесну радњу и резултујућу форму захтева разумевање материјала и њиховог односа са алатом или инструментом као што могу бити и прсти који преплићу нит. У самом раду „Суперпозиција – текстилна инсталација” на првом месту јесте интересовање за плетење, које доминира као техника у реализацији инсталације у својству глагола, као радња, активност. То ће довести и до разматрања питања о потенцијалној разлици између самог чина израде и физичког исхода. Тим Инголд даје примарност процесима формирања, што може бити корисно за разматрање дуготрајног процеса као што је случај са израдом елемената за инсталацију. Међутим, финални производ у односу на само „праћење токова силе” које примарно издваја Инголд, јесте подједнако у фокусу и плану пројекта.

Плетење и кукичање су технике низања петљи<sup>19</sup>, чијом се употребом формира структура континуираним влакном-нити. Енглеска реч „looping” у исто време значи и бесконачно понављање. Због могућности развијања мрежастих система, ове технике пружају могућности за варијације у испитивањима потенцијала континуиране нити у грађењу текстилних структура, односно истраживање једноставних система за грађење форме. Кукичање је једноставнија техника због употребе само једне игле са кукицом (кукачом), а основни ланац се може формирати помоћу прстију и приручних алатки. Настаје низом петљи које формирају ланчаник а може се простирати у различитим правцима и формирати мноштво облика. Плетење је комплекснија техника за чију су реализацију потребне две игле или више њих, и углавном се изводи перманентним надовезивањем петљи у сваком наредном реду. Бинарна структура остварује се визибилитетом једног од три елемента петље (глава, тело, стопа). На величину петље и њену издуженост, осим волуминозности и типа предива, утиче и нумерација игала и технички поступак. Тим поступцима формирају се површине које одликује еластичност, порозност, транспарентност и завидна јачина. Карактеристике материјала и техничког поступка преносе се на форме које настају помоћу њих, што им даје потенцијал за реконфигурацију и перманентно обликовање. Плетењем се добија еластична текстилна површина изразито погодна за израду одевних предмета. Технички гледано, оно нам омогућава моделирање флексибилних просторних облика различитих величина. У

---

<sup>18</sup> Csordas, Thomas J, „Embodiment as a Paradigm for Anthropology“ in *Ethos*, Vol. 18, No. 1, 1990, 6, [https://www.researchgate.net/publication/227578148\\_Embodiment\\_as\\_a\\_Paradigm\\_for\\_Anthropology](https://www.researchgate.net/publication/227578148_Embodiment_as_a_Paradigm_for_Anthropology) (25.02.2022; 15:34)

<sup>19</sup> Birrel, Verla, *The Textile Arts, A Handbook Weaving, Braiding, Printing and other Textile Techniques*, New York, Schocken Book, 1973. *Looping Techniques*, 297

енглеском као и у српском језику реч „knit” – плести, „knitting” – плетење, произилази из саме активности. Увођење једног тако једноставног алата – две игле, било је прво унапређење у области производње предмета, сматра Ирена Турнау (Irena Turnau, 1925–2008), историчарка текстила.<sup>20</sup> Прецизније дефиниције плетења дала је Ајрин Емери (Irene Emery, 1900–1981) у својој систематизацији текстилних техника, где наводи и друге технике које су изведене из фундаменталног „бода“, односно петље (из техника плетења и хеклања).<sup>21</sup>

## Покрет и манипулација

Бискуп и пасионирани поштовалац плетења Ричард Рут (Cecil Richard Rutt, 1925–2011) почиње увод своје књиге „Историја ручног плетења” (*A History of Hand Knitting*, 1987) причом о свом деди који га је научио да плете са седам година како би прекинули време у кући током кишних дана. Од тада је фасциниран конструкцијом која је добијена преплитањем.<sup>22</sup> Тај увод нам открива да је посвећеност плетењу повезана са његовим осећањем блискости са чланом породице. У његовој књизи изнета су стручна разматрања историје и технологије, али сећање на сам процес усвајања технике поменуто је у уводу, без даље разраде. Међутим, управо сећање повезано са учењем технике окосница је концепта многих уметника који практикују мануелне вештине у својој уметничкој продукцији. Мери Брукс (Mary M. Brooks, 1955–), конзерваторка текстила, у свом истраживачком раду пажњу посвећује томе како се друштво односи према материјалним стварима, начинима и видовима прикупљања, интерпретацији и представљању у музејима. Посебно је занима проблематика текстила из угла проучавања друштвеног односа очувања и деградације текстилних предмета.<sup>23</sup> У есеју „Ток акције: плетење и

---

<sup>20</sup> Turnau, Irena, *History of Knitting before Mass Production*, Translated by Agnieszka Szonert, Warszawa, Institute of the History of Material Culture, Polish Academy of Sciences, 1991, 4–14, <http://www.marariley.net/patterns/1.%20Turnau%20-%20History%20of%20Knitting%20Before%20Mass-Production.pdf> (17. 11.2021;16:07)

<sup>21</sup> Emery, Irene, *The Primary Structures of Fabrics*, Washinton, The Textile Museum, Thames & Hudson, 1994, 30–49

<sup>22</sup> Rutt, Richard, *A History of Hand Knitting*, Batsford Ltd., 1987, 6, <https://ug1lib.org/book/2883199/91101e> (10.01.2022;14:43)

<sup>23</sup> Durham University, dr Mary Brooks, The Staff Profile; <https://www.durham.ac.uk/staff/mary-brooks/> (22.03.2022; 18:43)

размишљање” (The Flow of Action: Knitting and Thinking, 2010)<sup>24</sup> настојала је да размотри односе између очуваних плетених артефаката у циљу тумачења шта све може да укаже на сам искуствени доживљај стварања плетенине. Покрет и манипулација су у центру разматрања есеја. Бруксова уочава да артефакти као једини доказ активности која се одвијала у прошлости нису довољни за реконструкцију активности. Да би се установила позадина настанка артефакта, нису довољни ни писани извори који су често тешки или несврнисходни за разумевање. Неретко је случај да је за то потребно учешће савременог познаваоца примене технике, у овом случају плетења.<sup>25</sup> Она настоји да детектује сам процес, као и оно што тај процес додатно употпуњује: осећање успеха/неуспеха, труда/одустајања, фрустрације и задовољства. Техника се учи интимно и непосредно, најчешће у оквиру породице, и често је прати осећање припадања. Континуирани процес усавршавања захтева појачану пажњу, скоро напетост, неопходну за праћење провлачења петље. Све то је подударно и са индивидуалним осећањем: пријатности, заштићености, међусобне пажње и љубави или напора, нелагодности, незадовољства због неуспеха. Најчешће су сва ова осећања испреплетена током учења.

---

<sup>24</sup> Eberhard Cotton, Gisele and Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art*, Milano, Skira and Lausanne, Fondation Toms Pauli, 2017, 67

<sup>25</sup> Brooks, Mary M, „The Flow of Action: Knitting and Thinking“ in *In the loop Knitting Now*, London, Black Dog Publishing, 2010, 34–39

## Уметност и варијације у вештини

Занатске вештине, дуго потискиване и маргинализоване, кодиране као кућне, женске и аматерске послужиле су за преиспитивање граница и уметности. Ревитализација заната и текстилног медија подстакнута је покретима „Уметност и занати“ (Arts and Crafts) и „Баухаус“ (Bauhaus). Средина шездесетих година двадесетог века сматра се почетком интензивне борбе за статус медија, нарочито више генерација феминистичких уметница. У то време тежило се да и примена занатских вештина, као начина уметничког изражавања, има равноправно место у систему уметности. Напори да медиј текстила буде изједначен са другим високопозиционираним уметничким дисциплина трајали су до краја двадесетог века, при чему се он континуирано развијао и напредовао.<sup>26</sup> Шездесете означавају и време великих културних промена. Није случајност што је 1962. године покренуто Бијенале таписерије у Лозани.<sup>27</sup> Сматра која је била важан преглед развоја међународне таписерије и место сусрета и размене идеја Запада и Истока. Иницијална визија Жана Лирса (Jean Lurcat, 1892–1966) о изложби која је заснована на естетским традиционалним вредностима класичне таписерије убрзо је нарушена. На Бијеналу почињу да се приказују другачији, експериментални, структурално-просторни радови. Уметници из Америке, Јапана, западне и источне Европе почињу да излажу радове који одступају од пикторалне и наративне традиције. Уводи се широк распон текстилних техника, а уметничка форма одваја се од зида и почиње да доминира простором својим волуминозним изразом. Таква тенденција захтевала је и нову терминолошку одредницу. Џек Ленор Ларсен (Jack Lenor Larsen, 1927–2020) и Милдред Константин (Mildred Constantine, 1913–2008) обележавају изложене радове као уметност текстила (Art Fabric), медиј који је изникао из „таписерије“, али и превазишао њен оквир.<sup>28</sup> Истраживање материјала и форме, у духу модернизма и апстрактног експресионизма, водило је ка концептуалној и постмодернистичкој друштвеној и културној тематици. То је период када је преовладала жеља да се ослободи нит и искористе њена конструктивна и амбијентална својстава, као база за поетско-просторни

---

<sup>26</sup> Auther, Elissa, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 19

<sup>27</sup> Cotton, Gisèle Eberhard, Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art: The Lausanne Biennals, 1962 to 1995*, Milano: Skira; Lausanne: Fondation Toms Pauli, 2017

<sup>28</sup> Constantine, Mildred and Jack Lenor Larsen, *Beyond craft: The art fabric*, Tokyo, New York, San Francisco, Kodansha International Ltd., 1986, 7–9 Термин се односи на све влакнасте конструкције (fibrous construction)



садржај. Покренута је безгранична примена варијација у вештинама израде текстилних структура као сложеног односа позитивног и негативног простора или структуриране нити<sup>29</sup>.

Плетење и кукичање несумњиво имају културни утицај. И данас се на културном и друштвеном плану наставља преиспитивање значења уметности, шта чини уметност, где је налазимо и ко су актери уметности. Промена културних норми довела је до изазивања и мењања стереотипних конструката рода. Уметничко преиспитивање материјала покренуло је примену на нивоу вишезначењског носиоца поруке. Оно што је увођењем поменутих техника отворило додатно поље у уметности, па самим тим и у уметности текстила, јесте потенцијал флуидности стварања структуре, тактилности, волуминозности, флексибилности, мобилности и многих других атрибута. Због изражајних и модуларних могућности у спречи са историјским контингентом који саме технике и предмети носе изражавање аутора одвија се и у контексту интимног и јавног садржаја, родних и друштвених тема. Метафоричка својства текстила, односно влакна, истакла је Ен Вилсон (Anne Wilson, 1949–), рекавши да он поседује „огромну способност да говори о питањима наше људскости – наше рањивости и крхкости у доба све већег отуђења и страха од биолошких и еколошких претњи”.<sup>30</sup>

### Просторне структуре – мрежа

„Док паук преде своје нити, сваки субјект врти своје односе према одређеним ликовима ствари око себе, и плете их у чврсту мрежу која носи своје постојање.”

Јакоб фон Уеккул  
(Jakob Johann Freiherr von Uexküll, 1864–1944)  
„A Stroll Through the Worlds of Animals and Men”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Teofanović, Mirjana, *Tapiserija u Srbiji 1950-2000*, Beograd, Muzej primenjene umetnosti; Petrovaradin, Atelje 61, 2017, 11

<sup>30</sup> Marcus, Sharon, *Critical Issue in Tapestry*, A Quarterly Review of Tapestry Art Today Summer 2004, Vol 30 No 2 American Tapestry Alliance in Denver, Colorado, 2004.

<https://americantapestryalliance.org/wp-content/uploads/2011/10/Critical-Issues-in-Tapestry-SMarcus.pdf>  
(26.06.2018;18:38)

<sup>31</sup> Ingold, Tim, наведено дело, 174;

Станислав Лем (Stanisław Herman Lem, 1921–2006) написао је 1961. године књигу „Соларис“, по којој је режисер Андреј Тарковски (Andrei Tarkovsky, 1932–1986) урадио 1972. истоимену мистичну филмску интерпретацију о океану – загонетки.<sup>32</sup> Између научнофантастичног филмског жанра и филозофске проблематике, филм тешко да може да се посматра само унутар оквира медија. Он представља стање, људску ситуацију у измењеним хипотетичким околностима. Једна од упечатљивих сцена у филму јесте приказивање фреквентности аутомобила на ауто-путевима и градским петљама у сумрак. Петоминутна секвенца намеће се својим континуитетом и даје на значају индустријској тековини и људској ординарној матрици. Међу најлепшим деловима је сцена која задобија своје значење тек накнадно, када филм далеко одмакне – страх дечака пред нестварно лепим црним коњем који се појављује из полутаме штале. Симболички, то је представљање страхова од непознатог или непрепознатог. При следећем поновном искуству сусрета дечак открива лепоту и нежност створења од кога се уплашио. Нису ли, попут свих ових наведених сцена из филма, појмовне, доживљајне и осећајне одреднице термина „мрежа“ управо све то: непрегледни организам или систем – загонетка и фреквентност простора *networka*, између потребе и страха, између неминовног, матричног и ослобађајућег. Мрежа има асоцијативну везу са имобилисаним, мистичним, непознатим. Управо је примена мрежних система један од видова ослобођеног израза у медију текстила. Поред елементарног својства да конструише облике, гради окружење, ухвати или улови, мрежа као појам има непрегледну, егзистенцијалну, асоцијативну и поетску референтност.

---

<sup>32</sup> Према књизи Станислава Лема „Соларис“ (1961) истоимени филм режирао је Андреј Тарковски (1972), а касније и Стивен Содерберг (2002)

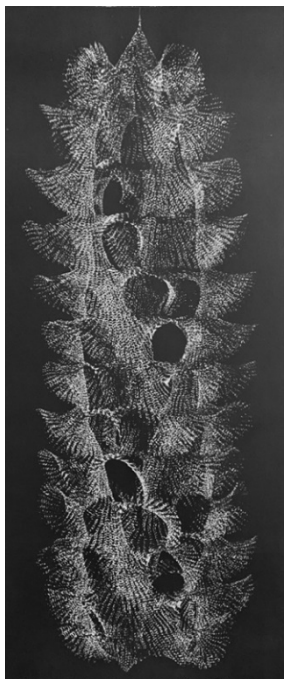
## Студије случаја

Примарни приступ у истраживању студије случаја вођен је идејом о вишеконтекстуалној испреплетености текстилне конструкције – мреже. Контекст се налази у интерполацији, истраживању важних примера који су у складу са темом пројекта, иновацији нових перспектива и медија. Мрежне структуре су као део уметности текстила представљене само једним делом кроз призму односа праксе, дисциплина, метода и материјала. У центру пажње је систем петљи ручне израде као пункт (или корпус) изражајних могућности у савременој уметничкој пракси. Важније претпање, које је предмет овог истраживања, јесте онај део који остаје када се загледа испод поменутог: холистичка, свеобухватна идеја која повезује физичко и трансцедентно, чулно са меморијом и опет – сва претпања између. Кроз студије случаја тежи се да се прикаже остваривост текстилног израза, вешто артикулисаног кроз мисао и тело. Посматрање тактилних својстава текстила биће могуће из различитих перспектива. Чулном ангажовању између тела и објекта, односу живог са неживим, поред делимичног сагледавања из феноменолошког угла, приступа се и кроз доживљај и осећања као (обострано) реалне и фикционалне односе. Који би то нови приступ био близак есенцијално изражајном, поетском у текстилу?

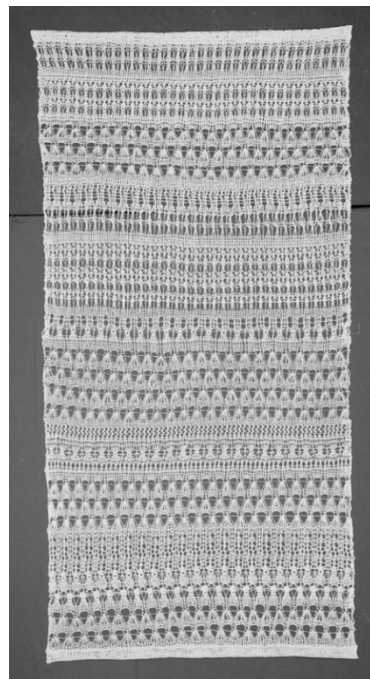
Просторне структуре настале употребом континуиране нити и низањем петљи у контексту уметности срећу се већ крајем педесетих година прошлог века у радовима Рут Асаве (Ruth Asawa, 1926–2013). Она је користила кукичање и кружно плетење како би развила своје тродимензионалне форме од жице. Пионир употребе плетења у неодевне сврхе, уз коришћење текстилних материјала, јесте Мери Вокер Филипс (Mary Walker Phillips, 1923–2007). Сматра се да је њен велики допринос управо у томе што је технику плетења и плетенину одвојила од људског тела и приближила их архитектури, дизајну ентеријера и уметности.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Lindsay, Jennifer L., „Mary Walker Phillips and the Knit Revolution of the 1960s” (2012). Textile Society of America Symposium Proceedings, <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/710> (20.03.2022;13:45)



Сл. 1 Рут Асава, *Без назива*, 1958–59, кружно плетење, жица, 300 x 60 цм



Сл. 2 Мери Вокер Филипс, *Шкољке*, 1967 лан и свила, плетење, 218 x 106 цм

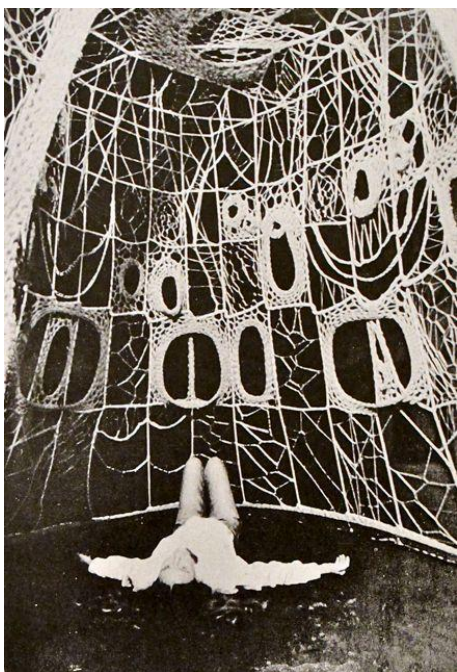
Након тога, шездесетих и седамдесетих година двадесетог века ове две технике су у експанзији у уметничкој употреби код бројних аутора, попут: Дебре Репопорт (Debra Raporort, 1945–); Еве Пахуцке (Ewa Pachucka рођене Jaroszyńska, 1936–2020); Тошико Хориучи Макадам (Toshiko Horiuchi MacAdam, 1940–); Урсуле Плевке-Шмит (Urszula Plewka-Schmidt, 1939–2008), Барбаре Шокрофт (Barbara Shawcroft, 1930–). Све ауторке су на почетку свог стваралаштва користиле технику плетења или кукичања за стварање просторних облика чија је форма најчешће зависила од потпоре или су биле у некаквој вези са људским телом.

У светлу докторског уметничког пројекта интересантан је рад Фејт Вајлдинг (Faith Wilding, 1943–) „Кукичано окружење” [Crocheted Environment (Womb Room), 1972]. Објекат чини мрежа различитих кукичаних образаца спојених у целину како би оформили окружење погодно за опуштање и медитацију. Ауторка је у поставци овог објекта, који има више тачака подршке на таваници, комбиновала вештину конструкције која се сматрала мушким принципом са кукичањем као „женским” ручним радом.<sup>34</sup> Њени

---

<sup>34</sup> Research Journal, Crocheted environment (Womb room) by Faith Wilding <https://joineramy.wordpress.com/2016/05/17/crocheted-environment-womb-room-by-faith-wilding/> (03. 08. 2020; 09:15)

објекти могу се разматрати као истраживање проширених могућности цртежа у простору. Употребом архитектонике текстила у конструкцији објекта она се приближава архитектури. Објектом „Кукичано окружење” уметница реферише на материцу и праисконска склоништа, која су људи правили од влати траве, прућа и лишћа. Оригинално је био део поставке изложбе „Женска кућа” (Womanhouse<sup>35</sup>, 1972) коју су организовале Џуди Чикаго и Мирјам Шепиро. Рад је био смештен у малој просторији са црним зидовима. Велика мрежаста, кукичана формација виси са плафона и облаже простор. Површине су понегде згуснуте и компактне, а смењују их отворени делови које формирају ланчаници петљи. Гледаоци могу да стоје или седе у овом ограђеном простору, што сугерише контрадикторне осећаје сигурности, затварања, спокојства и опасности.<sup>36</sup> Рад ове уметнице, као и Барбаре Шокрофт, има велики утицај на многе уметнике данас, попут Ернеста Нета, Тошико Хориучи, Изабел Берлунд (Isabel Berglund, 1971–) и друге.



Сл. 3 Фејт Вајлдинг, *Кукичано окружење*, 1972, акрилно предиво вуненог типа и конопач од сисала, 274,3 × 274,3 × 274,3 cm (променљиве)



Сл. 4 Деби Мос, *Шума*, 1972–73, инсталација, кукичање, јута, сисал, конопља, димензије променљиве

<sup>35</sup> Womanhouse; <https://en.wikipedia.org/wiki/Womanhouse> (02. 07. 2021; 09:15)

<sup>36</sup> Institute of Contemporary Arts, Boston <https://www.icaboston.org/art/faith-wilding/crocheted-environment> (03.08. 2020; 08:20)

Убрзо након Вајлдингове, Деби Мос (Debbe Moss (Daniella Woolf)<sup>37</sup>, 1948–)<sup>38</sup> представља своју имерзивну текстилну инсталацију „Шума” (Forest, 1972–73), за коју је користила робусне материјале (јута, сисал и конопља) како би формирала просторне форме техником кукичања и дочарала атмосферу прашуме.<sup>39</sup> Цевасти облици простиру се од таванице ка поду, испуњавају простор и формирају наслаге текстилних структура помешаних са намотајима плетива у дну. Примена система петљи бива препозната за развијање могућности испитивања отворености и тродимензионалности текстилних форми. Пољска уметница Барбара Левиту-Свајдерска (Barbara Levittoux-Swidarska, 1933–) користи природна и вештачка влакна за израду плетене мреже у радовима „Ватра“ (Позар, 1974)<sup>40</sup> и Мреже (Nets, 1974)<sup>41</sup>. Задржавајући природни пад плетенине, истиче структуралност док линијом конопца остварује улогу ослоња и назначава правоугаони оквир/рам у простору.



Сл. 5 Barbara Levittoux-Swidarska, *Vatra*, 1974  
Плетенина, 290 × 280 × 180 цм

Уметница из Мађарске Дропа Јудит (Dropra Judit, 1948–) излаже на 8. интернационалном бијеналу таписерије у Лозани рад „Тродимензионалне траке“ (Ribbons in three

<sup>37</sup> Eberhard Cotton, Gisele and Magali Junet, наведено дело, 67

<sup>38</sup> Constantine, Mildred and Jack Leonor Larsen, *The art fabric: mainstream*, Tokyo, New York and San Francisko, Kodansha International Ltd., 1985, 248

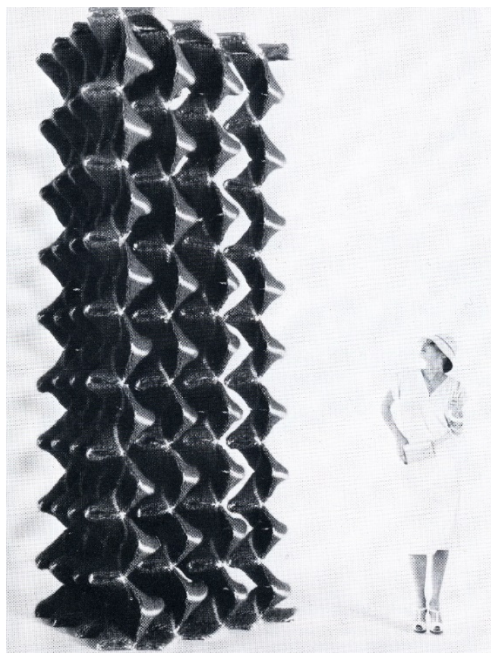
<sup>39</sup> Eberhard Cotton, Gisele and Magali Junet, наведено дело, 67

<sup>40</sup> Making It – Women and Abstract Sculpture, London, Waddington Custot, 2021

<https://www.apollo-magazine.com/making-it-women-abstract-sculpture-waddington-custot/> (17.04.2022;15:39)

<sup>41</sup> 7e Biennale Internationale De La Tapisserie, Lausanne, Musee Cantonal des Beaux Arts 1975, 38

Dimensions, 1977)<sup>42</sup>. Бијенале је представљало виталистички платформу за интерконтинентални приказ таписеријских домета и уметности текстила. Плетене форме у радовима излагача додатно су повезивали медиј са скулптуралним формама и инсталацијама.



Сл. 6 Дропа Јудит, *Тродимензионалне траке* (макета), 1977  
350 × 150 × 150 цм, трикотажа, вуна

Данска уметница Карен Хансен (Karen Hansen, 1946–) текстилне атрибуте, нит и гипкост материјала користи у својим ахроматским радовима истичући линеарност површине како у самом раду тако и путеме сенки у простору. На 10. бијеналу таписерије у Лозани (1981) изложила је рад *Воал* (Voiles, 1981) мрежасту структуре на граници видљивог. Крхки вео са лебдећим ивицама евоцирао је облаке магле или провидну текстуру коже. Добијена мрежа постигнута је ретким преплитањем на раму. У серији радова под називом „Решетке“ мрежа постаје гушћа и видљивија. Челична жица је и крута и флексибилна, чак ломљива. Једна непрекидна нит пролази кроз рад и ограничава простор. Рад „Одмотавање мреже“ (The Unfolding grids, 1982)<sup>43</sup> материјализује отиске спорог времена и строгоћу геста који се понавља. Његове линије, решетке могу се тумачити, као исписан текст који се протеже преко зида дуж хоризонталне, вертикалне и дијагоналне осе. Појам препрека или ограђивања је средишњи мотив у радовима Карен

---

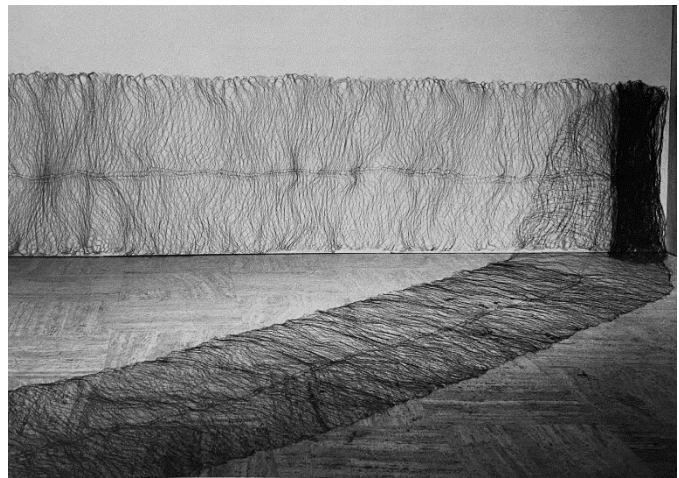
<sup>42</sup> 8 International Biennial of Tapestry, Lausanne, Musee Cantonal des Beaux Arts, 1979, 14

<sup>43</sup> *Fibre Espace*, 11 International Biennial of Tapestry, Lausanne, Musee Cantonal des Beaux Arts, 1983, 61

Хенсен. Везана за време, мрежа је део пространства. Баријера чији ће се материјал (гвожђе) мењати због влажности ваздуха.



Сл. 7 Карен Хансен, *Воал*, 1981

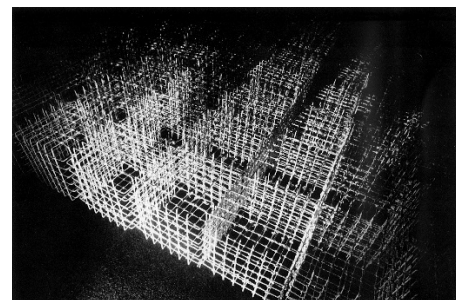


Сл. 8 *Одмотавање мреже* (The Unfolding grids), 1982

Сацико Морино (Sachiko Morino, 1943–) свој рад посвећује паковању као виду ограђивања празног простора, односно ваздуха. Кроз минималистички приступ поставља материјал и технику попут речи у хаику поезији. Рад „Конструкција ужета: Град будућности“ (Future town, 1983)<sup>44</sup> је „конструисан од ваздуха и укључује мој традиционални простор. Традиција повезана са паковањем представља дах свежег ваздуха.“, појашњава свој рад Сацико Морино.



Сл. 9 Сацико Морино, *Roped Air*, 1978  
Памук, чворовање



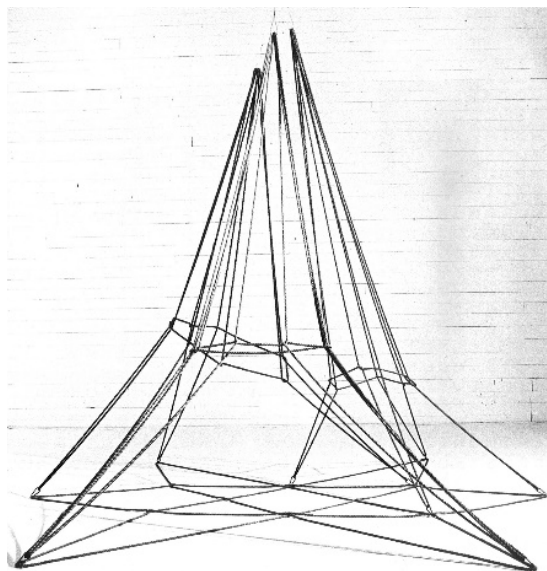
Сл. 10 *Конструкција ужета: Град будућности*,  
1983. 0,3 × 3,8 × 2,4 м,  
чворовање, синтетички коноп

Лиса Рештајнер (Lisa Rechsteiner, 1945–), уметница из Швајцарске на 11. бијеналу таписрије у Лозани изложила је инсталацију под називом „Sternenzelt“ (1982–83). Назив рада је повезан са терминима звездано небо и шатор и преноси идеју традиционалне игре, код нас познате као „Коларићу, панићу“. Рад је био прилагођен тематски и просторно

<sup>44</sup> *Fibre Espace*, наведено дело, 73



архитектури Кантоналног музеја ликовних уметности (Musée Cantonal des Beaux Arts), где је био изложен 1983. године. Структурално повезивање нити у простору креира симбол куће, постижући „утисак станишта, номадског шатора, односно флексибилне и крхке средине“<sup>45</sup>, каже ауторка за свој раду.



Сл. 11 Лиза Рештајнер, *Sternenzelt*, 1982–1983.  
обојени памучни канап, инсталација 6 × ? × 7,5 м

Ребека Медел (Rebecca Medel, 1947–) у свом раду пажњу посвећује развијању структуре успостављањем прожимања физичке потпоре материјала и технике, светла и простора. Медел, за свој рад „Једно“ (The One, 1985) каже да представља „структуру бестежинског“. „Формално је изјава о мистичном путу, неформално је догађај у времену, централан, предстојећи, бесконачан“.<sup>46</sup> Неухватљиве попут паукове мреже на сунчевој светлости, етеричне мрежне инсталације представљају духовну енергију и тежњу ка откривању „трансценденталне конструкције влакна“. Комплексне вертикалне мреже, конструисане повезаним и размакнутиим нитима, успостављају отворене мреже. Промене тонова нити, обично од тамно сиве, индиго до беле, додају шаре, али остају суштинске за основну структуру. Окачени са плафона у слојевитим конфигурацијама, постижу утисак масе која емитује светлост.

---

<sup>45</sup> *Fibre Espace*, наведено дело, 80

<sup>46</sup> *Sculpture Textile*, , 12 International Biennial of Tapestry, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux Arts 1985, 88-89



Сл. 12 Ребека Медел, *Једно*, 1985  
243 × 243 × 243 цм, чворована мрежа, памук



Сл. 13 Тошико Хуриучи, *Атмосфера лебдеће коцке*, 1977, плетење, лан и металيزирани конац

Тошико Хуриучи Макадам (Toshiko Horiuchi MacAdam, 1940–) у свом раду „Атмосфера лебдеће коцке” (*Air Contained in Floating Cube*, 1977) као материјал користи лан и метализирани конац, од кога плете стотине површина које понавља у више планова, формирајући коцку. Употребом вештачког осветљења успоставила је рефлексивно кружно поље, које даје динамику читавој композицији, а слојеви плетених панела доприносе светлосним ефектима и стварају илузију струјања ваздуха. Пракса грађења композиције репетицијом и варијацијом једноставног елемента је на линији савремених уметничких пракси.



Сл. 14 Тошико Хуриучи, *Чудни простор II* (*Wonder Space II*), детаљ  
Хаконе музеј на отвореном, Јапан

Данас је Хуриучи Макадам познатија по свом раду на великим текстилним структурама, које најчешће кукича сама<sup>47</sup>. Од великих мрежа прави живописна утилитарна интерактивна текстилна окружења – инсталације намењене дечјој игри. Прва таква инсталација направљена је 1971. године и налази се у једном токијском вртићу, а данас су те инсталације основа њене уметничке продукције. Њене структуре су дизајниране тако да деца адреналинске активности спроводе у потпуно безбедном окружењу. Она кроз своје просторне инсталације истражује трансформацију линеарног елемента – нити у тродимензионални облик. Интересује се за проблематику стварања форме помоћу сила затезања и гравитације, те на који начин утиче на облик врста материјала са свим својим физичким карактеристикама, као и сама техника којом се формира структура. Ту је успостављена симбиоза уметности и науке, а на основу геометријских образаца које можемо уочити у природи.<sup>48</sup> Сваки њен рад је уникат. „Док радим, форма се обликује у мојој глави. Замисао утиче на то како да приступим њеној мануелној реализацији – због тога се тешко одлучујем за помоћ других у раду. Када практикујем ручни рад, мисли ми се разбистре, визија форме постаје јаснија, падају ми на памет техничка решења.”<sup>49</sup> Она простор гради помоћу влакана и текстилних структура. Фасцинантно јој је како текстилне структуре од различитих материјала дају другачије облике. Начин прављења конструкције, тежина предива и Земљина тежа утичу на стварање облика попут оних у природи.

За разлику од Хуриучиове, која своје инсталације гради помоћу спреге затезања и гравитације, Мачико Агано (Machiko Agano, 1952–) своје плетене амбијенталне поставке, попут рада „Без назива” (Untitled, 2001), формира од плоха које фиксира за одређене тачке на таваници, поду и зидовима просторије. У тој спреси супротстављених праваца затезања гравитација губи на значају. Површине за инсталацију гради ручним плетењем на две игле, а материјали које користи као нит су: челична жица, најлон за пецање и сирова свила. Ова мрежа служи као конструкција која носи нанесену масу пулпе од морских алги, која се користи за ручно рађени папир. Инсталација кореспондира с простором тако да делује лагано и софистицирано, потпуно ненаметљиво, као да је његов интегрални део. Сложена мрежа плоха ствара средину у

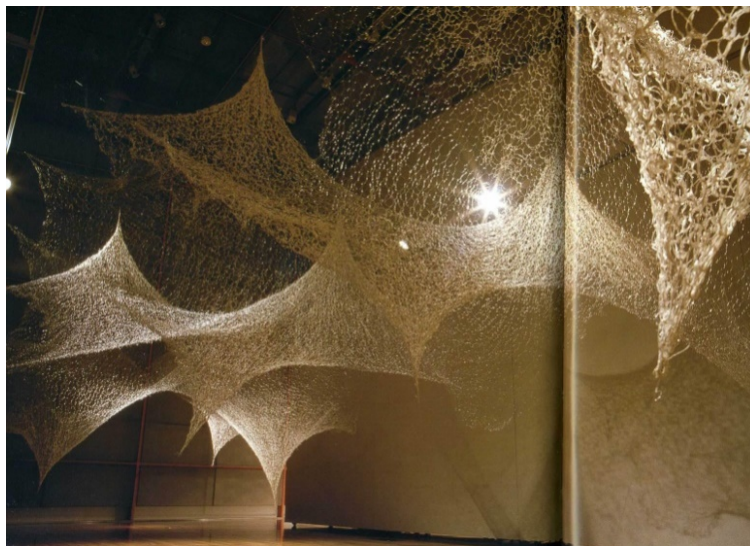
---

<sup>47</sup> Vanessa Quirk. "Meet the Artist Behind Those Amazing, Hand-Knitted Playgrounds " 28 Nov 2012, ArchDaily: <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds> ISSN 0719-8884 (27.05.2020; 11:00)

<sup>48</sup> Исто

<sup>49</sup> Исто

коју посетиоци могу бити укључени како би могли да осете – дотакну структуре којима су окружени. Читава формација подсећа на пејзаж. Циљ уметнице је да у галерији створи утисак „тајновите природне силе”.<sup>50</sup>



Сл. 15 Мачико Агано, *Без назива*, 2001, свила, најлон за пецање, челична жица, папир од морских алги, 8,5 × 5 × 14 м

Рад Шиле Пепе (Sheila Pepe, 1959–), познате по својим великим, једноставним инсталацијама и облицима направљеним од свакодневних и индустријских материјала, настаје кроз процес спонтаног мануелног развијања.<sup>51</sup> Пепе користи занатске вештине у свом раду, почевши од 1990. године, како би се супротставила ауторитету институција, хегемонији у уметности и образовању и како би исказала своје феминистичке ставове и ставове везане за сексуалну оријентацију. Њене петље, опуштене линије и кукичани облици супротстављају се гравитацији и строгој геометрији просторије у којој су смештени. Она своје стваралаштво ослања на паукове мреже. Размишљање о начину на који паук гради своју мрежу подстиче уметницу на тентакуларно размишљање: „Ножицама прави приврженост и отуђеност, прави резове и везе које су контрадикторне, последично тка путеве, али не ствара детерминизме, који су отворени и затворени, на различите начине.”<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Gallery Fabrica, Brighton, UK, Exhibition Archive, Machiko Agano, Textural Space, 2001, <https://www.fabrica.org.uk/textural-space> (27.05. 2020; 18:00)

<sup>51</sup> Sheila Pepe: Softly... Before The Supreme Court <https://www.exploreminnesota.com/event/sheila-pepe-softly-before-supreme-court/11176> (11.08. 2020; 11:45)

<sup>52</sup> Porter, Jenelle (ed.), *Vitamin T, Threads & Textiles in Contemporary Art*, New York, Phaidon Press Inc, 2019, 224



Сл. 16 Шила Пепе, *Дођи да летим са мном* (Come fly with me), 2002,  
пертле и сајле 266 × 793 × 158 цм

Њене ефемерне текстилне инсталације увек су у корелацији са простором у којем их поставља (site-specific). Дубоко су укорене у начину живота паука, који када пронађе погодно место, на њему и направи своје станиште. Поставком увек редефинише простор, чиме он постаје њен интегрални део. Реагује импулсивно и импровизаторски током читавог процеса стварања дела. „Попут паукове мреже, њен рад може изгледати – у зависности од тога где је приказан – истовремено планиран и импровизиран, деликатан и чврст, раширен и затворен.”<sup>53</sup> Пертле, памучно предиво, наутички конопци, падобранска ужад, кукичане везице, тканине, мреже и траке за транспорт јесу материјали с којим Пепеова оперише. Њена техника могла би се описати као импровизација и комбинација чворичања, кукичања и нецања.

Бразилски уметник Ернесто Нето (Ernesto Neto, 1964–), на линији својих претходних радова за које је употребљавао индустријску плетенину, у новије време користи текстилне структуре које су израђене од континуиране нити поступком низања петљи. За разлику од претходне две уметнице, које саме реализују своје радове, он користи помоћ професионалца за израду комада великог формата. Увек контролише процес израдом нацрта, самосталним техничким пробама у материјалу, израдом симулација и модела на рачунару, као и надгледањем реализације. Његове кукичане просторне конструкције израђене су од текстилних материјала уз додавање и других природних материјала (земља, камење, шкољке, суво лишће, зачини, растуће биље). Пресудан аспект његових радова јесте укрштање и успостављање сензорних веза, на чему је све успешнији са сваким новим радом.<sup>54</sup> Настоји да створи окружење за контемплацију или,

---

<sup>53</sup> Porter, Jenelle (ed.), наведено дело, 224

<sup>54</sup> Porter, Jenelle (ed.), наведено дело, 202

како сам каже, „интимне монументалне просторе” у које укључује и посетиоце. Нето пажљиво дизајнира своје, наизглед, лагане форме меке на додир.<sup>55</sup>



Сл. 17 Ернесто Нето, *Сунце даје живот, препусти се, сине*, (The Sun Lits Life, Let the Son), 2012, конопач од полипропилена и полиестера, пластичне лопте, биљке, теракота, црни бибер, куркума, ким и каранфилић

Шејн Волтнер (Shane Waltener, 1966–), британски уметник, своје стваралаштво базира на богатој традицији израде чипке и текстила његове родне Фландрије. Кроз радове он покушава поново да успостави окружење које је напустио и при томе се користи породичном традицијом. Свој рад дефинише као ревитализацију заната и успоставу равнотеже односа између заната и уметности. Плете своје монументалне комаде од еластичног конца, њима успева да наруши строгоћу и архитектонику простора. Важан сегмент његовог стваралаштва јесте размена искуства учесника у изради дела. „Сваки појединачни потез садржи мисао и она се уноси у мрежу (плетену петљу), тако се прослеђује осталим учесницима који плету у кругу.”<sup>56</sup> Продукт се затим излаже као документ који сведочи о историјату процеса. Повратак занатском раду за њега је начин успоравања савременог начина живота и покушај индивидуе да успостави контролу над њим.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Исто, 202

<sup>56</sup> Hung, Shu and Joseph Magliaro (editors), *By Hand, The Use of Craft in Contemporary Art*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, 160

<sup>57</sup> Исто, 160



Сл. 18 Шејн Волтнер, *World Wide Web*, 2009, еластични конач, шетландска чипка, димензије променљиве



Сл. 19 Лејси Џејн Робертс, *Гради га да би га рушио*, 2009–2010, ручно предено плетиво, челични стубови, ручно ткана мрежа 274 x 1,524 цм<sup>58</sup>

Лејси Џејн Робертс (Lacey Jane Roberts, 1980–) своје плетење утемељује у преиспитивању друштвеног и културног односа према занату. У свом раду користи различите занатске приступе карактеристичне за израду текстилних рукотворина, кич драугулија и производа покрета „Уради сам” (DIY). Преокупација у раду Робертсове су баријере, физичке и социјалне норме, без обзира на њихову величину. Инсталација „Гради га да би га рушио” (*Building it Up to Tear it Down*, 2010) јесте пример њене заокупљености конструкцијом индустријских ограда, чиме указује и на њихову заступљеност у урбаним срединама. Употребом основне палете боја предива потенцира изглед „невештог” рада, са свим намерним испустима и грешкама, настојећи да упути на преиспитивање и реконфигурацију појма „баријера”. Ауторка рачуна на присутност публике у оквиру рада како би осетила противречности и емоционални помак кроз одбојност и привлачност.

Уметница Едит Моније (Edith Meusnier, 1950–) од средине деведесетих година двадесетог века своје мрежасте лаке, флексибилне и модуларне структуре користи за инсталације искључиво у екстеријеру. Одговорни и одрживи однос према природи основа је њених концепата и због тога се сматра једним од главних актера еколошке уметности. Она говори да укидањем примарне функције грађи коју користи, попут жице, пластичних декоративних трака и другог амбалажног материјала, ствара еколошке инсталације. Поред древне технике уплетеног ажуре (*sprang*<sup>59</sup>), користи класично плетење, лепљење и савијање како би материјализовала танку линију „ухваћену између

<sup>58</sup> <https://ucdarthistoryma.wordpress.com/2021/04/19/the-contribution-of-sloppy-craft-to-the-changing-dynamics-of-craft-in-contemporary-art/> (18.03.2022;16:54)

<sup>59</sup> Sprang: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sprang> (20. 03. 2022; 09:47)

флексибилности и крутости”<sup>60</sup>. Поигравањем са супротностима, артифицијелно – природно, еластично – круто, нежно – грубо, настоји да створи везу између личног и колективног простора<sup>61</sup> или људи и њиховог животног окружења. „Мој рад се састоји од обликовања ефемерних и неприродних инсталација у природи, како би сунце и киша повећали ефекте транспарентности и илузије.”<sup>62</sup>



Сл. 20 Едит Моније, *Чаролија* (Sortilege) 2010, детаљ, Река Луин, Ла Форте Бенард, Француска, 42 просторна облика различитих димензија трака за поклоне



Сл. 21 Џенет Екелман, *Земаљско време 1.26* (Earthtime 2010–2021)

Најпознатије дело Џенет Екелман (Janet Echelman, 1960–) је „Земаљско време 1.26” (Earthtime 1.26, 2010–2021), које је за 11 година излагано у различитим варијацијама на свим континентима. Потакнута је радом рибара с мрежама и тежи стварању просторних форми без тешких и чврстих материјала. Њене огромне инсталације, прозрчане структуре, прилагођене су месту и постављене у екстеријере урбаних простора на велике висине. Ослонац су им суседне зграде и увек су изложене спољним утицајима и ваздушним струјама које им непрекидно мењају форму. Ефекат се може интензивирати употребом расвете, пројекција и вентилатора.

<sup>60</sup> Édith Meusnier: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Édith\\_Meusnier](https://fr.wikipedia.org/wiki/Édith_Meusnier) (20. 03. 2022, 07:53)

<sup>61</sup> Textile Curator, Édith Meusnier, <https://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/edith-meusnier/> (20. 03. 2022, 07:15)

<sup>62</sup> World of Threads Festival, Interviews with Édith Meusnie, published by Gareth Bate & Dawne Rudman [http://www.worldofthreadsfestival.com/artist\\_interviews/038\\_edith\\_meusnier.html](http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/038_edith_meusnier.html) (20. 03. 2022, 07:15)





Сл. 22 Нумен, *Цев у Келну* (Tube Cologne), 2016, инсталација у згради Карлсверк (Carlswerk Building) сигурносне мреже и ужад

Дизајнерски колектив „Нумен” (numen/for use, 1998) познат је по конструкцији имерзивних еластичних објеката у ентеријеру и екстеријеру направљених од зашивених сигурносних мрежа које се израђују индустријски. Њихов рад је на линији онога што Тошико Хуриучи и Ернесто Нето раде руком. То су углавном предимензиониране уметничке форме у које посетиоци могу да уђу и које могу да прођу. Сложена групација мрежа своју коначну форму добија тачкама подршке, које могу да буду странице просторије или специјално израђена конструкција када је реч о поставци у екстеријеру. Дисперзивна подршка и равномеран распоред сила формирају стабилну просторну структуру, тако да особе које су у њој имају надреални осећај лебдења.<sup>63</sup>

Визуелна и конструктивна компарација са инсталацијом „Суперпозиција” може се успоставити са низом аутора који своје стваралаштво базирају на различитим видовима мреже и умрежавања нити. За ову прилику издвајам рад венецуеланске уметнице немачког порекла Гего (Gertrud Goldschmidt Gego, 1912–1994), која је конструисала ручно умрежене монументалне инсталације сложених геометријских облика, попут рада „Линије као облик” [Reticulárea (ambientación), 1969]. Резултати су трансцендентни облици који висе са плафона и зида, бацајући сенке на окружење, чиме се добија на комплексности успостављеног композицијског односа. Делови инсталације су мобилни, а њихова динамика опозит је наизглед чврстој конструкцији. Инсталације ове уметнице

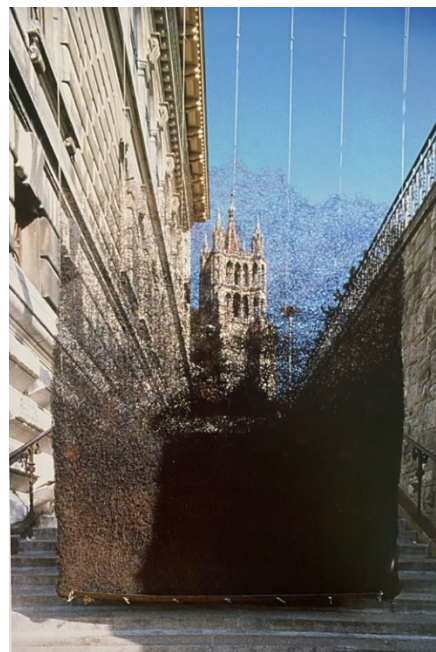
---

<sup>63</sup> Azzarello, Nina, numen/for use constructs an inhabitable, centipede-shaped 'tube' in cologne, Designboom, nov 16, 2016, <https://www.designboom.com/art/numen-for-use-tube-cologne-installation-carlswerk-11-16-2016/> (09. 04. 2022; 11:40)

доведе се у везу са плетеним корпама које прави аутохтоно индијанско становништво Венецуеле, а служе за хватање рибе.<sup>64</sup>



Сл. 23 Гего, *Линија као објекат (Reticulárea (ambientación))*, 1969, променљиве димензије



Сл. 24 Луси Шенкер, *Растакање гвоздене завесе*, 1988, плетење, жица, 380 × 230 × 9 цм

Једна од зачетница употребе нетекстилних материјала уз коришћење текстилних техника јесте швајцарска уметница Луси Шенкер (Lucie Schenker, 1942–)<sup>65</sup> која се својом плетеном структуром од жице, у екстеријеру, издваја приступом у коришћењу технике плетења и система мреже. Рад „Растакање гвоздене завесе” (Auflösung des eiserner Vorhangs, 1988) представља форму која је густа и компактна при тлу, а како се њена висина повећава, постаје ређа и транспарентнија.<sup>66</sup>

Треба поменути и аргентинског уметника Томаса Сарацена (Tomás Saraceno, 1973–), који своје стваралаштво заснива на пронаучном уметничком истраживању. Његов рад предвиђа и тестира хипотетичка, футуристичка решења за људске насеобине која користе аеродинамику и структурне стратегије паукове мреже. Радове базира на научним

<sup>64</sup> Royal Academy, London, UK, Gego: rediscovering an extraordinary artist, By Adrian Locke, Published 8 August 2014, <https://www.royalacademy.org.uk/article/gego-rediscovering-an-extraordinary> (24. 07. 2020, 14:10)

<sup>65</sup> Zwez, Annelise, Textilkunst ist mehr als textile Kunst, Kultur-online, 26. September, 2007 <https://kultur-online.net/inhalt/textilkunst-ist-mehr-als-textile-kunst>, (04. 04. 2022; 13:40)

<sup>66</sup> Сајт ауторке Луси Шенкер, <https://lucieschenker.kleio.com/record/work/82>

истраживањима из физике, биологије, космологије и инжењерства.<sup>67</sup> Сараценов рад има дубоке социолошке мотиве, који актуелизују људску повезаност у трагању за футуристичким решењима и провоцирају спекулативне визије будућности.<sup>68</sup>



Сл. 25 Томас Сарацено, *14 милијарди (14 billions)*, 2010, гајтани, инсталација, димензије променљиве



Сл. 26 Изабел Берлуд, *Град шавова*, 2005, детаљ, инсталација, плетење, памучни конач, 335 × 320 × 250 цм

Визуелна аналогија са пауковом мрежом постала је својеврсна стварност у раду „14 милијарди” (14 billions, 2010), комплексној инсталацији заснованој на дигиталном моделу мреже коју гради паук црна удовица. Састоји се од осам хиљада каблова, који су међусобно повезани двадесет три хиљаде пута како би рад добио коначну форму.

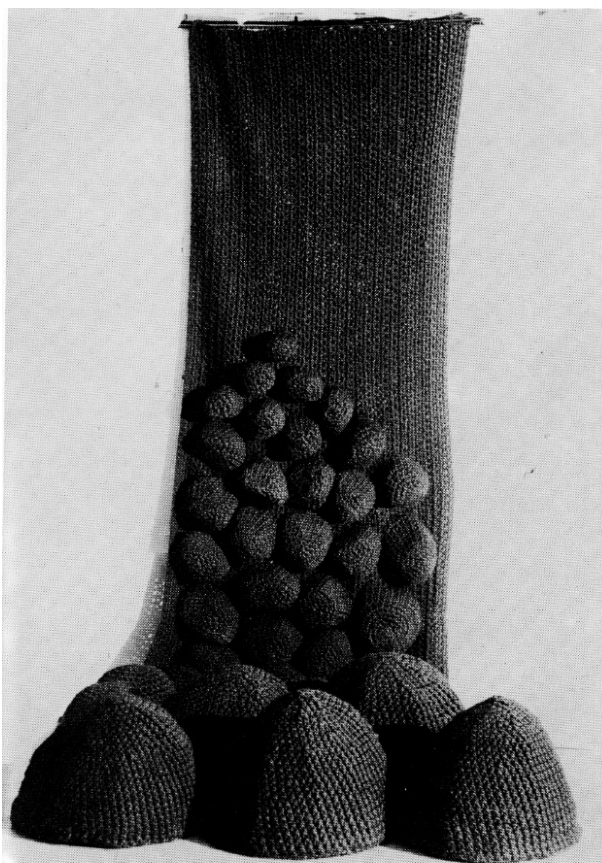
Данска дизајнерка текстила и модна креаторка Изабел Берлунд (Isabel Berglund) бави се и уметношћу текстилних инсталација. Њен рад „Град шавова” (City of Stitches, 2003) јесте плетено окружење – просторија израђена од двадесетоструког памучног предива помоћу игала за плетење (нумере 17, 12,75 мм). Просторију испуњава стилизовано стабло са крошњом, а зидове допуњавају комади плетене одеће у које посетиоци могу да се увуку. Ауторка рачуна на њихово присуство у формирању финалне визуре рада. „Уместо да правим лепу одећу, желела сам да направим плетиво у које ће људи уронити. Мода је тако озбиљна, хтела сам да урадим нешто што је духовито и апсурдно.”<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Ellegood, Anne, *Vitamin 3D, New Perspectives in Sculpture and Installation*, London, Phaidon Press Inc, 2009, 135–136

<sup>68</sup> Discussing the Art of Tomas Saraceno with Fritjof Capra, <https://transitionconsciousness.wordpress.com/2016/12/18/discussing-the-art-of-tomas-saraceno-with-fritjof-capra/> (24. 07. 2020; 14:45)

<sup>69</sup> Gschwandtner, Sabrina, *KnitKnit Profiles + Projects from Knitting's New Wave*, New York, HNA, 2007, 21–23

Таписеријско стваралаштво на тлу некадашње Југославије, доминантно је тежило остваривању аутохтоног тканог уметничког дела. На домаћој сцени више аутора у различитим периодима од касних шездесетих, бира структуру петље за свој ликовни израз. Нада Познановић Аџић (1944–2021) „уткивала је и плела“ (1944–2021) метафоричке и поетске поруке у својим радовима. Рад *Кретање*<sup>70</sup>, представља пример плетених таписерија/објеката седамдесетих година 20. века.



Сл. 27 Нада Аџић, *Кретање*, 1977.  
Извеле Сантрач Дана и Булајић Милка  
Вуна, кукичање, 400 x 120 цм

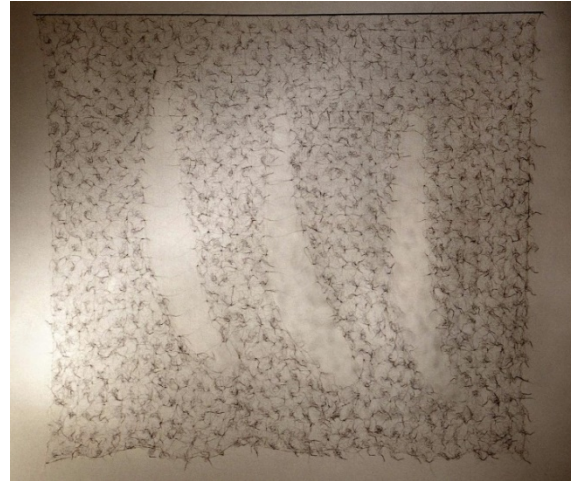
Радови аутора Јадранке Симоновић (1954 –), Оливере Нинчић (1956 –) и Златка Цветковића (1971–) представљају примере примене отворених структура. Свако од њих, на себи својствен начин, приступа употреби мрежних система који су на трагу испитивању изражајних могућности влакана као основне градивне јединице текстилних структура.

---

<sup>70</sup> Теофановић, Мирјана, *Савремена таписерија у Србији*, Београд, Музеј примењене уметности Београд, 1983-1984



Сл. 28 Јадранка Симоновић, *Бело 12*, 1997,  
жица, папир и јута; комбинована техника, 300 ×  
300 цм



Сл. 29 Оливера Нинчић, *Плеткарење*, 2004,  
коњска длака, памучни конац, везивање  
и обмотавање, 280 × 320 цм

Јадранка Симоновић свој рад „Бело 12” (1997) гради као мрежасту структуру од жице, папира и јуте. Ефекат нестварне просторне форме која лебди при зиду постигнут је употребом извора светла који пројектује сенке на позадину, али и захваљујући и лабавој конструкцији од жице која је настала преплитањем хоризонталних и вертикалних нити. Она је основа за биоморфни линијски цртеж са формама у облику лишћа по себи. Идентичан приступ примењен је и код рада „Бело цик-цак” (1997), „када обликује композицију у виду чипкастих структура”<sup>71</sup>.

Остварења Оливере Нинчић (1956–) пример су посвећеног мануелног рада у стварању дела особним рукописом. У свом раду користи традиционалне текстилне технике и њихове комбинације, уз употребу неуобичајених материјала које преузима из окружења (брезове гране и кора, коњска длака, сушено лишће и сл.) приступима које те технике чине скоро непрепознатљивим средствима уметничког изражавања.<sup>72</sup>

У раду „Плеткарење (2004) Оливера Нинчић (1956 –) компоује структуру од коњске длаке коју носи мрежна конструкција од белог памучног конаца. Осим животињске длаке, ауторка користи ефекат светла који истиче све квалитете употребљеног материјала.

<sup>71</sup> Теофановић, Мирјана, Каталог ТиСО, Београд, УЛУПУДС, 1998, 11 и 23

<sup>72</sup> Teofanović, Mirjana, *Tapiserija u Srbiji 1950 -2000*, Beograd, Muzej primenjene umetnosti; Petrovaradin, Atelje 61, 2017, 198

Златко Цветковић (1971–) техником плетења на раму гради три мрежасте плохе од којих формира просторну инсталацију „New Weave” (2014), која припада његовом циклусу „Музика наше младости” (2010–2019), у ком је, углавном, предиво магнетна трака из аудио и видео касета. Тачке подршке на стропу и поду омогућавају му да од прозрених равних површина обликује имерзивно окружење и створи утисак морских таласа, заустављених у тренутку.



Сл. 30 Златко Цветковић, *New Weave*, 2014, детаљ  
магнетна трака из аудио и видео касета, плетење на раму, 1.100 × 480 × 300 цм

## Уметност – инсталација

Немогуће је утврдити једноставну општу дефиницију уметничке инсталације због распона елемената и процеса који је сачињавају. Због давања предности интеракцији са гледаоцима, често бива описивана као сценски имерзивна или искуствена.<sup>73</sup> Дефинишући појам „инсталација” Мишко Шуваковић (1954–) наводи различите форме просторних односа или распореда: слика, скулптура, објеката и конструкција. Релације унутар инсталације могу да остваре различити елементи, попут фотографија, филмских и видео пројекција, екрана, редимејда, мултимедијалних поставки, али и сликарско-скулптуралне сценографије.<sup>74</sup> Важан прожимајући елемент је у значењу саме речи „инсталација”: функционални чин постављања уметничког дела у одређени простор. Оно што је квалификује као уметничко дело јесте искључиво процес постављања, који се може неограничен број пута дешавати у различитим просторним оквирима. Том приликом се разматрају новоуведени параметри и контекст поставке. Очување дела, видови реинсталирања, тражење начина за успостављање поновљеног доживљаја, доношење одлука налазе се у основи тих процеса и увек представљају изазов.

Кључна питања која је покренула уметничка инсталација су:

- дело – време – простор – контекст – реинсталирање
- улога уметника
- начин чувања због честе употреба ефемерних материјала и/или медија
- перформанс може бити део инсталације, што покреће питање поновне поставке елемената/догађаја, значаја и трајности документационог материјала
- инсталације могу да подразумевају више сензорних искустава: како се односити према доживљају гледалаца, поготову ако је то део концепта рада; како се може очувати учешће гледаоца у интерактивним уметничким делима?<sup>75</sup>

Етаблирање уметности текстила и појава инсталације као уметничке праксе одвијало се истовремено, током шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Елиса Отер (Elissa

---

<sup>73</sup> Suderburg, Erika, editor, *Space, Site, Intervention: situating installation art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. Introduction, 2

<sup>74</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион Арт, 2011, 326

<sup>75</sup> Scholte, Tatja; Wharton, Glenn, *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 2011, 13, [https://issuu.com/incca/docs/inside\\_installations\\_theory\\_and\\_pr](https://issuu.com/incca/docs/inside_installations_theory_and_pr) (24.01.2022; 11:10)

Auther 1942–) сматра да је настанак процесуалне, постминималистичке и феминистичке уметности шездесетих и седамдесетих година утицао на промене ставова о уметности. Чиниоци који су највише томе допринели јесу: примена употребних предмета и индустријских материјала као грађе за уметнички рад, увођење нових медија, појава перформанса, инсталације и активистичког рада.<sup>76</sup> Инсталација заједно са другим новоуспостављеним уметничким праксама уводи темпоралност као визуелни израз.<sup>77</sup> Успоставља се нови вид перцепције уметничког рада и он је у супротности са концептом уметничког дела као особене целине, статичног и строго самореферентног. Теме из свакодневног живота постају део уметности, што отвара поље за преиспитивање одреднице „женски рад”. Уметнице текстила у ручном раду виде велики потенцијал за изражавање, као могућност преиспитивања културних очекивања и стварања нових начина визуелног уважавања и културне интерпретације.<sup>78</sup> Тема пројекта „Суперпозиција – текстилна инсталација” јесте и испитивање односа и повезаности плетених структура и медија инсталације као уметничких начина изражавања, кроз следећа сагледавања:

- Тачка сусрета

Инсталација – Неретко постоји очекивање аутора или је остављена могућност да посетилац ступи у простор уметничког дела и учествује у његовој визури кроз садејство са самим радом.

Плетење – Техника која има вишевековну повезаност са људским телом и волуминозним облицима. Посетилац постаје део инсталације која га директно асоцира на његову „другу кожу”.

- Перцепција

Инсталација – Посматрач се сукцесивно упознаје са радом кроз збир различитих тачака гледања.

---

<sup>76</sup> Auther, Elissa, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 21

<sup>77</sup> Stanković, Maja, *Fluidni kontekst – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd, FMK, 2015, 46

<sup>78</sup> Auther, Elissa, navedeno delo, 21



Плетење – Прозрачност плетене структуре и мекоћа материјала омогућују манипулацију простором, подржавајући и употпуњавајући могућности различитих визура сагледавања рада.

- Активација чула

Инсталација – Дело може да „успостави контакт” и активира чула. Искуство, доживљај и комуникација са делом често се потенцира више од перципирања одређеног, завршеног уметничког рада. Уметничка инсталација представља заједничко искуство: активирања гледалаца и децентрализације као субјеката.

Плетење – Тактилноста медија и близина рада посматрача подстичу жељу за додиром. Чуло додира заједно са доминантним визуелним оптичким сензором појачава доживљај. Репетитивни и матрични модел садржан у плетењу остварује утисак да је изложено дело само потенцијална варијанта континуираног процеса рада.

- Инкорпорирање простора

Инсталација – Инкорпорирање постојећег стања простора, окружења или се то постојеће стање поставља као саставни део рада – site-specific.

Плетење – Активност која је у прошлости била готово део свакодневне рутине. Процес рада који се могао прекидати и настављати. Често му је позадинска радња била разговор. Увек се негде нешто „плело”, у кући или на отвореном, на паузи током рада и током разговора. Ручно израђена плетенина може нас подсетити на одевни предмет који је по мери радила блиска особа. Тактилноста удружена са сећањем повезује и нове просторе с посматрачем. Отвореност и флексибилност конструктивних аспеката плетенине омогућавају интеракцију и прилагодљивост окружењу, успостављање „простора” унутар простора.

- Реинсталација

Инсталација – Елементи рада могу бити реконфигурисани или поново изложбено постављени у сличним или другачијим оквирима.

Плетење – Уочавање компатибилности између медија инсталација и плетенине може да се види кроз опсервације Ернеста Нета. Објашњавајући зашто и како је развио своје

текстилне форме, наглашава повезаност са сећањима из детињства: бакино шивење, мамино ткање, лампа од текстила, вреће за седење, као и размишљање о односу напетости између ветра и текстила код једрилици. Текстил је лаган, савитљив и погодан за транспорт, каже Нето. „Мој рад се често заснива на идеји камела (camelô), уличног продавца ког можете видети свуда у Бразилу. Волим ствари које су практичне, преносиве и монтажне.”<sup>79</sup>

### Отварање и партиципација

На формирање и развој темпоралних, перформативних и *site-specific* уметности утицали су друштвени, еколошки оквири и промена улоге савремене уметности. Минимална уметност види се често као мост који повезује традиционалну скулптуру и инсталације. Унутрашњи односи елемената инсталације, као и успостављање релација са простором и гледаоцем, добијају на значају. Током периода развијања свих видова нових уметничких медија важна тачка промене јесте да уметничко дело постаје предмет комуникације. Развој критичке теорије води ка све већем сагледавању појединца као друштвеног, културног, политичког и психолошког субјекта. Самим тим је и његова тачка сусрета са уметничким делом одређена збиром његових искустава.<sup>80</sup>

Културне и друштвене промене, технолошке трансформације и брзина промена у свим сферама живота довели су до нових начина доживљаја уметности. Радови са раздељеном, децентрализованом или умноженом перспективом пружају нове видове успостављања односа с публиком. Развоју инсталација доприноси „дематеријализација” уметничког дела и поништавање граница између појединих уметничких дисциплина. Управо активно присуство публике у простору и утицај на њена чула издваја уметност инсталације као феномен.<sup>81</sup> Доживљају гледаоца придаје се значај и схватање (или тумачење) као чина партиципације и припадности раду.

---

<sup>79</sup> Rugof, Ralph, An Interview with Ernesto Neto in Cliff Lauson, *Ernesto Neto The Edges of the Word*, London, Hayward Publishing, 2010, 19–24

<sup>80</sup> Burio, Nikola, *Relaciona estetika, Postprodukcija, Altermodernost*, prevod Marijana Ivanović i Mirjana Boba Stojadinović, Beograd, FMK, 2020, 25-27

<sup>81</sup> Irwin, Robert, *Being and Circumstance: notes Toward a Confidential art*, California: Lapis Press, 1985.

Начин на који је рад „инсталиран” представља кључно питање, а гледалац као активан субјекат својим доживљајем рада доприноси редефинисању начина поставке и места излагања. Иља Кабаков (Иља Iosifovich Kabakov, 1933–) објаснио је то тумачењем да је инсталација „уметнички жанр који бележи прелазак са познавања предмета у искуство предмета”<sup>82</sup>.

Приликом реинсталирања локација и околности су другачији. Инсталација се често прилагођава у складу са својим основним концептом развоја, ширећи значење према новоуспостављеним општим и локалним друштвеним оквирима. Након окончања трајања сваке поставке остаје само документација о догађају као сведочанство у виду: фотографија, аудио и видео снимака, интервјуа и сл. Инсталација јесте догађај који има своју ограничену временску линију – није конкретан, непроменљив рад. С обзиром на то да је догађај, претапање из секунде у секунду, може да се сагледава као алегоријски вид суперпозиције.

Бројна остварења инсталационе уметности изражавају идеју о темпоралности. Материјал постаје главни носилац процесуалног тока који омогућава да реализовани предмет/објекат достигне потпунији израз. Аутор може да мења дело, односно елементе које уноси у њега приликом нових поставки. Инсталација тако нема само један „облик” већ може бити тумачена и као процес сталног стварања. За Ен Хамилтон (Ann Hamilton, 1956–) уметност инсталације је „оригинални, животни и плодни облик савремене уметности”<sup>83</sup>. Вредност уметничког предмета према Риглу (Alois Riegl, 1858–1905) зависи од временског тока и димензије друштвене вредности, што може да буде релевантно за медиј инсталације, иако се може видети као супротност намери аутора.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Niamh, Ann Kelly, „Here and Now: Art, Trickery, Installation“ in *WHAT IS Installation Art?* Education and Community Programmes Irish Museum of Modern Art, IMMA, 2003, 8–15, [https://www.academia.edu/24557032/What\\_is\\_Installation\\_Irish\\_Museum\\_of\\_Modern\\_Art\\_Essay](https://www.academia.edu/24557032/What_is_Installation_Irish_Museum_of_Modern_Art_Essay) (16. 04. 2022; 12:35)

<sup>83</sup> Massara, Kathleen, „Ann Hamilton Armory Installation Features Swings, Pigeons and A Giant White Curtain“ in *The Huffington Art & Culture*, 2012 [https://www.huffpost.com/entry/ann-hamilton-armory-installation-photos\\_n\\_2246241](https://www.huffpost.com/entry/ann-hamilton-armory-installation-photos_n_2246241) (18. 04. 2022; 14:20)

<sup>84</sup> Kasperowicz, Ryszard, *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza *Mówią wieki* 2006, 10–25; [https://archiw.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7121/1/Kasperowicz\\_Alois\\_Riegl\\_Georg\\_Dehio\\_i\\_kult\\_zabytkow\\_2006.pdf](https://archiw.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7121/1/Kasperowicz_Alois_Riegl_Georg_Dehio_i_kult_zabytkow_2006.pdf)

## У тренутку

„Свака представа чини само један тренутак Т у стварности и свака слика само је тренутак, исто као што је било која тачка у простору само сећање на неко доба Х и одраз неког простора Y.”

Никола Бурио<sup>85</sup>

Како да празан простор постане „опипљив”? Како успостављамо и обликујемо повезаност између нашег тела и простора? Како преобликујемо простор? Како знамо да постојање у простору чини разлику? Како направити простор који иницира и индивидуално и колективно искуство? Одговор може да се налази у успостављању повезивања сензорских доживљаја, мишљења и акције.

Према Маји Станковић, Розалинда Краус (Rosalind E. Krauss, 1941–) одређује специфичности инсталације просторном димензијом која је „и пејзаж и архитектура”<sup>86</sup>. „За разлику од симболичког простора класичне скулптуре и идеалистичког простора модернистичке скулптуре, простор инсталације је реални простор, онај исти у којем се посматрач креће.”<sup>87</sup> Осим реалности простора, битне одреднице су разноврсност могућег просторног „оквира” и скоро најважнија одредница јесте временска категорија, односно темпоралност дела. Све наведено упућује на променљивост. Тумачење Маје Станковић јесте да инсталација зависи од времена, односно постоји само када је изложена и „предмети од којих је сачињена губе функцију или симболички мандат који имају док су део инсталације”<sup>88</sup>. Тарковски изјављује да се време и сећање „утапају једно у друго, они су попут две стране медаље” и још – да уметник покушава да овлада временом као „градивом уметности”<sup>89</sup>.

Никола Бурио (Nicolas Bourriaud, 1965–) у својој књизи „Релациона естетика” појам уметности одређује као скуп уметничких пракси које за полазиште узимају људске

---

<sup>85</sup> Burio, Nikola, наведено дело, 90

<sup>86</sup> Stanković, Маја, *Fluidni kontekst – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Београд, FMK, 2015, 56

<sup>87</sup> Исто, 56

<sup>88</sup> Исто, 57

<sup>89</sup> Тарковски, Андре, *Вајање у времену*, Београд, Уметничка дружина Аноним, 1999, 156–158

односе и њихов друштвени контекст уместо независног и приватног простора.<sup>90</sup> Уметност представља и информацију размењену између уметника и гледалаца. Клер Бишоп (Claire Bishop, 1971–) Буриоову књигу „Релациона естетика” види као важан први корак у идентификацији тенденција у уметности деведесетих. Осврће се на Буриоову теоријску аргументацију оних уметничких дела која афирмишу подручје људске интеракције и друштвени контекст. Уметничко дело као потенцијални иницијатор учешћа публике може се пратити од хепенинга, рада групе „Флукус” (Fluxus, 1962), уметности перформанса седамдесетих. Она истиче и изјаву Јозефа Бојса (Joseph Beuys, 1921–1986) да је свака особа уметник.<sup>91</sup> Умберто Еко о поетици рада у покрету каже да (и делимично поетике отвореног дела) покреће нови циклус односа између уметника и његове публике, првенствено на плану естетске перцепције. Са успостављањем нове комуникацијске ситуације отвара се и ново поглавље у историји уметност. Укратко, успоставља се нови однос између контемплације и коришћења уметничког дела. Напомиње да је свако уметничко дело потенцијално отворено јер може произвести неограничен опсег могућих читавања.<sup>92</sup>

У оквиру релационих пракси не успоставља се критичност, нити прихватање постојања друштвених сукоба. Са друге стране, треба уважити да се шире сагледавају оквир и контекст за уметничке праксе, као и односи повезивања с вануметничким, публиком, међуоднос аутор–дело, с посебним нагласком на темпоралност и другачији вид доступности дела публици.

## Поглед кроз прозор

Уметност инсталације постаје доминантни вид изражавања од 1980. године, што се огледа поставкама бројних монументалних дела. Међународне изложбе и пораст броја и

---

<sup>90</sup> Burio, Nikola, navedeno delo, 24

<sup>91</sup> Као примере тежње за постигнућем демократије и еманципације посматрача наводи следеће теоријске радове: *Аутор као продуцент* (1934) Валтера Бењамина, *Смрт аутора* (1967) и *Рођење читаоца* (1968) Роланда Барта и *Отворено дело* (1962) Умберта Ека. Сваки текст у себи носи ослобађајућу реторику која је врло слична Буриоовој одбрани релационе естетике. Видети Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, New York, CUNY Graduate Center, 2004, 61-62  
[https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc\\_pubs](https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc_pubs) (19.5.2020;19:04)

<sup>92</sup> Еко, Umberto, „Otvoreno delo“, Sarajevo, Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, 1965, 33

величине излагачких простора пружили су подршку за поставку и продукцију инсталационих радова.<sup>93</sup> Као пројектни, партиципативни или дискурзивни облици уметности, инсталације су постајале све присутније у савременој уметности, с нагласком на ангажовање или барем реакцију учесника – гледалаца. Такав приступ наставила је да прати и релациона уметност деведесетих година.

Додатни подстицај у развоју медија омогућава увођење нових технологија, првенствено филма и видеа, а потом дигиталних медија, виртуелне реалности и интернета. Експанзију освајања физичког простора прати и улазак у виртуелни простор, уз промену односа према нарацији и ангажованости посматрача. Ликовне вредности медија, друштвено-политички и сви остали аспекти додатно подржавају темпоралност инсталације, док је централна тачка перцепције остављена посматрачу. Видео и компјутерска уметност преплављују архитектонске просторе, стварајући аналогију са животом људи. Још један од разлога присутности и експанзије нових медија у уметности јесте да слика са екрана прелази у архитектонски простор, креће се по зидовима или објектима у простору. Све то доводи до превазилажења задовољавања естетског споја с могућностима технологије и откривања нових садржаја који укључују меморију и лично.

Делез (Gilles Deleuze, 1925–1995) дели класичан и модеран филм према два основним сликама: слика–покрет и слика–време. Даље, постоје подгрупе и знаци који их одређују. Тумачење би било да су то само два различита приступа; да слика–покрет анализира форме филмске уметности као догађаје материја–слика, док се слика–време односи на форме мишљења–слике.<sup>94</sup>

Маја Станковић закључује да слика–покрет представља флуидно стање. Перцепција ових слика јесте кретање „јер је свест посматрача бесконачно обнављан скуп молекула и атома”.<sup>95</sup> Делез је преко филма дошао до флуидности као главног обележја не само филмске слике већ се оно, ако је филмска слика упутство за читање свих осталих слика, онда може применити и на уметност уопште. Увођење временске димензије је у том смислу довело до парадигматске промене у регистру уметности, јер је уметнички рад учинило флуидним.<sup>96</sup> Поред Делезовог уочавања постојања слике–покрета и слике–

---

<sup>93</sup> Bishop, Claire, *Installation Art A critical History*, London, Tate publishing, 2005, 37

<sup>94</sup> Čekić, Jovan, „Singularnost slika“, увод у *Film 2 Slika-vreme*, Beograd, Filmski centar Srbije, 2010, 11

<sup>95</sup> Stanković, Maja, *Fluidni kontekst – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd, FMK, 2015, 59

<sup>96</sup> Исто, 59

времена може да се помене и запажање у контексту слика–оквир. Самјуел Делејни (Samuel R. Delany, 1942–) наводи да видео поставља једну врсту заокрета у разматрању вишегодишњег питања уоквиравања слике.<sup>97</sup> У односу на традиционални оквир слике попут могућег „погледа кроз прозор” или врата, у видео-раду тај прозор није више на зиду већ слободно стоји у архитектонском простору. Та слика може да се креће, да буде фрагментарна, да се појављује или нестаје. Попут фатаморгане, то нестајање оквира, динамика, флуидност слике и звука покреће доживљај и ангажује чула. Превазилазећи физички оквир, руши ограничења и разлике између слике (на зиду), скулптуре, унутрашњег, спољашњег, прошлости, садашњости и будућности.<sup>98</sup> Оно што је заједничко за инсталацију и видео-уметност јесте временска димензија, актуелност, односно присутност (у тренутку).

Никола Бурио примећује да однос између уметности и технике доводи до тога да се уметничко дело поставља између традиционалне функције уметничке форме и мање или више виртуелног укључивања у друштвено-економско поље<sup>99</sup>. Савремена уметност није ограничена на стварање самог објекта већ нуди нове начине успостављања окружења. Уметничке форме почев од шездесетих година прошлог века постају све разноврсније: уметничко дело се одвија као догађај и то за публику коју уметник позива<sup>100</sup>. Релациона уметност је сама по себи полазиште и одредиште, а простор који заузима јесте простор отворености.

---

<sup>97</sup> Delany, Samuel R., Introduction in Video spaces: eight installations, New York, The Museum of Modern Art, 1995, [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_462\\_300293627.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_462_300293627.pdf) (17.08.2021:11:06)

<sup>98</sup> Исто

<sup>99</sup> Burio, Nikola, наведено дело, 19-20

<sup>100</sup> Исто, 25

## Имерзивност

„It was not reason but a man-made instrument, the telescope, which changed the physical worldview; it was not contemplation, observation, and speculation which led to the new knowledge, but the active stepping in of homo faber<sup>101</sup>, of making and fabricating. ”<sup>102</sup>

Hannah Arendt, „The Human Condition” (1958)

Крајем 20. века, узроковано општим убрзањем (времена, протока информација...), теоретичари уметности почињу да потенцирају временску димензију у односу на просторну. Технолошки развој је неминовни узрочник ове ситуације. Према речима Хане Арент (Hannah Arendt, 1906–1975), инструмент који је човек направио –телескоп – изменио је поглед на физички свет. Промена перцепције потиснула је доминацију простора у други план јер је омогућила савладавање раније незамисливих раздаљина.<sup>103</sup> У делу „Људско стање” (The Human Condition, 1958) Арентова наводи лансирање „Спутњика” (1957) као почетак фундаменталног преуређења људског гледишта. Скреће нам пажњу на речи једног америчког новинара, како то техничко достигнуће отвара могућност да „побегнемо из нашег затвора на Земљи”<sup>104</sup>. Са летом у свемир људско око може да заузме потпуно нову тачку гледишта, ону која више није усидрена на Земљи, већ постављена тако да се гледа доле ка њој, изван оквира самог света и људског искуства. Лет у свемир омогућава визију света који више није у вези са земаљским искуством, а успостављајући ово ново гледиште, технологија више није усмерена према текућем ангажовању човечанства са светом, већ према сну о избегавању саме „људске условљености”. Сложене и дуготрајне промене повезане са овим дешавањима захтевале су нове парадигме културног, друштвеног и политичког објашњења.

---

<sup>101</sup> Хомо фабер филозофски је концепт који успостављају Хана Арент и Макс Шилер (Max Ferdinand Scheler, 1874–1928), а који се односи на људе који контролишу окружења кроз алате.

<sup>102</sup> „То није био резон већ инструмент који је човек направио, телескоп, који је заправо променио физички поглед на свет; то није била контемплација, посматрање, и спекулација која је довела до нових сазнања, већ активно корачање *homo faber* у прављење и проналажење.“ Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, 1

<sup>103</sup> Stanković, Маја, наведено дело, 37

<sup>104</sup> Arendt, Hannah, наведено дело, 1



Стварање виртуелних или илузорних простора није се појавило с проналаском дигиталне технологије. Свако доба је изналазило различите начине успостављања имерзивне естетике: праисторијске пећине, гробнице, древне фреске, мозаици, теписи, таписерије, барокне исликане таванице, панораме итд.<sup>105</sup> Еволуција медијске уметности не може се у потпуности разумети без увида у њен развој. Са становишта неког ко ствара у области уметности текстила, сматрам значајним студију о односу између уметничких идеологија у виртуелној реалности и претходних имерзивних идиома, аутора Џозефа Нечватала (Joseph Nechvatal, 1951–)<sup>106</sup>, о истраживању идеала урањања које укључује тепихе и таписерије. Настојање да се постигне „урањање” можемо видети и као сталну потрагу за начинима успостављања вештачког окружења које тежи да буде апсолутно свеобухватно и да покреће учесника – гледаоца на психилошком и емоционалном нивоу.

Уметност нових медија данас испитује потенцијале интерактивних слика и инсталација. Спајањем уметности и науке остварује се нови интерфејс као модел за интеракцију. Ова опчињеност имерзивношћу изгледа да упућује на људску потребу да се споји са утапајућом сликом – простором или технологијом – жеља да се буде „постхуман” или „трансхуман”.<sup>107</sup> Урањање је главна карактеристика система виртуелне реалности која се на неки начин делимично успоставља и поставком инсталација. Феноменолошки другачија од претходних идеја и идеала уметничког урањања, обликована је подсвесно ефектима свих људских визионарских традиција чије су наратије и начини виђења или предвиђања света ушли у нашу колективну успомену и на тај начин у културу.

Џозеф Нечватал издваја два лица виртуелног: један, према раду Жана Бодријара (Jean Baudrillard, 1929–2007), односи се на виртуелно које пролази као реално, али то није; а друго виђење – да виртуелно може постати стварност, развио је Пјер Леви (Pierre Lévy, 1956–), француски филозоф електронских медија. Прво значење представља радикалну интерпретацију, док друго подржава позитивну идеју поља могућности. Нечватал подједнако уважава оба ова гледишта унутар виртуалне реалност јер урањање зависи од

---

<sup>105</sup> Batlem, Edwina, „Reshaping Spectatorship: Immersive and Distributed Aesthetics“ in *Fibreculture Journal: Distributed Aesthetics*, University of Melbourne, Australia, <http://www.immersence.com/publications/2005/2005-EBatlem.html> (15.06.2020;02:18)

<sup>106</sup> Nechvatal, Joseph, *Immersive Ideals/Critical Distance*, Newport, University of Wales College, 1999. <https://eyewithwings.net/nechvatal/iicd.pdf> (03.10.2020;17:48)

<sup>107</sup> Batlem, Edwina, наведено дело

појма лажних стварности и сама интерактивност може се посматрати као развој потенцијала својствених за виртуелно.

## Светлост и тама

Клер Бишоп у својој књизи „Уметност инсталације“ (*Installation Art*, 2005) историјски анализира уметност инсталације, полазећи од уобичајеног питања телесног присуство и ангажовања посматрача. Приступ у разматрању је изван строго формалних или садржајних оквира. Један од модела разматрања је фројдовска поставка субјекта са његовим дуалностима свесног и несвесног. Импресивне инсталације које могу да изазову доживљај „из снова“ призивају слике из његовог несвесног бића и представљају нов начин доживљавања материјално света. Посебно поглавље Клер Бишоп посвећује феноменологији субјекта у делу Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961).<sup>108</sup> Субјект је постављен у потпуности повезан са простором који доживљава. Његова перцепција себе и света је узајамно условљена и самим тим подложна променљивости. Трећи модел односи се на имерзивна својства инсталације, обрађено у делу књиге, под називом „Тама“. По узору на Фројдову теорију нагона смрти, која је сугерисала да организми поседују инхерентни нагон да се врате у стање неживе материје, неке инсталације побуђују растварање интегрисане субјективности у околни простор.<sup>109</sup> „Мало нас није ноћу лежало у кревету и осетило како измичемо из свести, а тела нам обавијала тама као меки црни облак“<sup>110</sup>, подсећа нас Клер Бишоп. За разлику од оваквих инсталација где посетилац може да искуси потпуни мрак „постминималистичке инсталације су увек простори светлости, где су физичке границе тела успостављене и потврђене њиховим односом према сензибилним координатама датог простора“. Супротност томе су инсталације у којима је умањена могућност да се посматрач лоцира „у односу на простор, јер је овај простор замагљен, конфузан или на неки начин неопипљив“. Бишопова налази значајним сликовита описивање психијатра Еугена Минковског (Eugene Minkowski, 1885 –1972) како дневну светлост карактеришу удаљеност, продужење и пуноћа, док тамна ноћ поседује нешто личније због „обавијања“

---

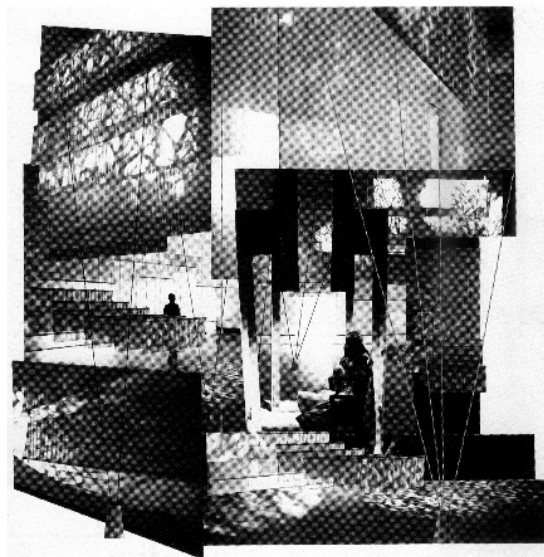
<sup>108</sup> Bishop, Claire, *Installation Art A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005, 50

<sup>109</sup> Исто, 82-84

<sup>110</sup> Исто, 82

тела: „Немам више црну ноћ, потпуну таму, преда мном, уместо тога, потпуно ме покрива, продире кроз цело моје биће, дотиче ме на много интимнији начин него јасноћа визуелног простора“,<sup>111</sup> цитира Клер Бишоп Миновског.

Давно, 1983. године, на 11. интернационално бијеналу таписерије у Лозани био је запажен рад Герхарда Кнодла (Gerhardt Knodel 1940-) „EntrActe“.<sup>112</sup> Рад заснован на концептуалној конструкцији ткиве мреже био је првенствено инсталација. Постављени планови уређених нити омогућили су разгранаванье „мрежа“ путем пројекција у изложбеном делу. Прожимајући однос између текстила, архитектуре и светла успостављао се применом принципа конструкције, архитектонику и имерзивним доживљајем. За Кнодла архитектура је била вид позорнице<sup>113</sup> која је побуђивала перцепцију гледаоца. Истражујући архитектонику текстила посветио се формирању интерактивног простора. У каталогу изложбе започиње своју изјаву о раду са реченицом „Најбољи време је време између радњи“. Реченица која упућује на стање суперпозиције: то време, тај тренутак, то „стање“ представља средину где је и једно и друго могуће и природно. Кнодл у свом раду полази од простора интегришући елементе инсталације у физичку структуру плафона, зидова, простора у целини.



Сл. 31 *Entr Acte*, 1983  
текстилни панели различитих техника,  
ручно и машински ткиви и светлосне пројекције  
8 × 9 × 11,3 м

---

<sup>111</sup> Bishop, Claire, наведено дело, 82

<sup>112</sup> *Fibre Espace*, наведено дело, 60-61

<sup>113</sup> Smith, T'ai, „Architectonic: Thought on the Loom“ in *The Journal of Modern Craft*, 2011, 276

Интерактивни кинетички систем Филипа Бислија (Philip Beesley, 1956–), излаган на Бијеналу архитектуре у Венецији (2010)<sup>114</sup> године, представља имерзивно окружење саздано од синтетичких, покретљивих система. „Гло хилозоика“ (Hylozoic Ground)<sup>115</sup> је процесуална мрежа/системе са густим низовима микропроцесора и сензора распоређених у унутрашњости лаганих „текстилних“ структура. Јединствена експериментална архитектура/инсталација истражује квалитете могуће „текстилне матрице“ као живог архитектонског система. Стаклолика и крхка вештачка шума направљена је од замршене решетке малих провидних мрежастих веза, прекривених још једном мрежом интерактивних механичких листова, филтера и „влакана“. Попут организма, има циклусе отварања, стезања и филтрирања. Бислијева визионарска архитектура утиче на људе на емотивном и поетском нивоу, повезујући живо и неживо, светлост и таму. Рад има даљу примену у широком спектру дисциплина, укључујући одрживи дизајн, геотекстил, науку о материјалима, еколошки инжењеринг, роботiku, психологију и биотехнологију. Бисли износи став да је специјализовани занат укорееен у манипулацији материјалима кључ за квалитет у многим областима, првенствено архитектури. Мануелно искуство види као ослобађајуће и значајно за његово стваралаштво због интимности и имплицитне тишине коју носи репетитивна радња.<sup>116</sup>



Сл. 32 Филип Бисли, *Гло хилозоика*, 2010, инсталација сензори, микропроцесори, механички спојеви и филтери

---

<sup>114</sup> Beesley, Philip, Eric Haldenburg, Hylozoic ground: *Limital responsive Arcitecture* ( Part One),Hylozoic Series Chronology 2007-2010  
[https://www.academia.edu/5981854/Hylozoic\\_Ground\\_Liminal\\_Responsive\\_Architecture\\_Part\\_One](https://www.academia.edu/5981854/Hylozoic_Ground_Liminal_Responsive_Architecture_Part_One) (05.04; 17:21)

<sup>115</sup> Филозофска доктрина која сматра да сва материја има живот, који је својство или дериват материје.  
<https://www.thefreedictionary.com/hylozoic> (10. 04. 2022; 12:00)

<sup>116</sup> Glynn, Ruairi, Bob Sheil, *Fabricate:Making Digital Architecture*, UCLPRESS,2011, 134–143,  
<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1571129/1/Fabricate%202011.pdf> (02.02 2022;19:25)

Светлосна инсталације Џенет Екелман представља технолошко достигнуће у креирању обостраног, мрежасте и „мрежне” структуре кроз интеракцију са окружењем и посетиоцем/учесником. Рад је постављен у јавном простору 2014. године испред Конгресног центра Ванкувер поводом отварања ТЕД конференције. „Небо осликано безбројним искрама“<sup>117</sup>, покретна амбијенталне скулптуре, говори о снази природе (ветра, воде и светлости) и представља тачку сусрета са позивом на грађанску активност. Истраживањем потенцијала техника и материјали, од рибарске мреже до влакана „Honeywell Spectra“<sup>118</sup>, Екелманова комбинује занатску технику са савременом технологијом за реализацију рада намењеног поставци у урбаној средини. Полазећи од природних феномена креира флуидну форму која се удаљава од тога да је објекат за гледање и постаје дело где је могуће „препустити се”. Рад са својом променљивом формом и уз подршку Гугловог (Google) интерактивног програма, трансформише јавни простор.



Сл. 33 Џенет Екелман и Арон Коблин, *Небо обојено са безброј искри*, 2014, инсталација  
упредени најлон, уплетено полиестерско влакно (Honeywell Spectra) светло у боји  
227 × 114 × 53 м

Назив рада „Небо обојено са безброј искри” (Skies Painted with Unnumbered Sparks, 1914) уједно је цитат из Шекспировог дела „Јулије Цезар”. Кроз интерактивну светлосну компоненту свака особа мобилним телефоном може да мења светло, линије, цртеж и „тако да је свако од нас једна од звезда – тих искри – која може да боји небо”, каже Џенет Екелман. Инсталација је сама по себи велика мрежа (web), укрштена структура помоћу

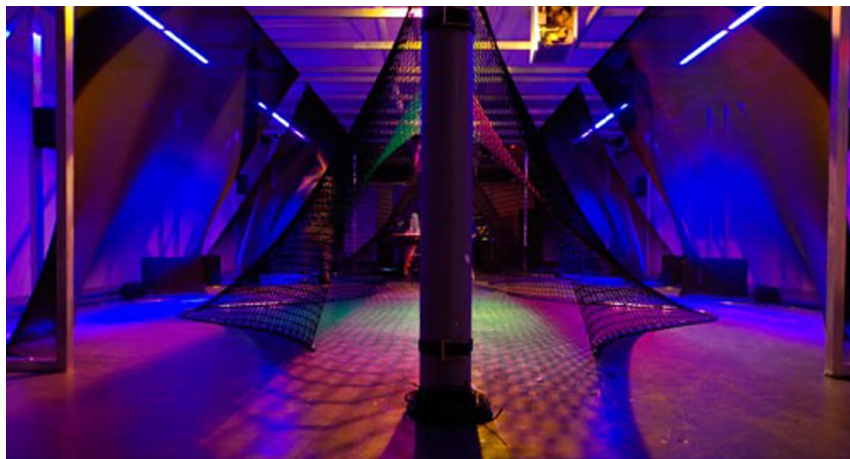
---

<sup>117</sup> Skies Painted with Unnumbered Sparks Janet Echelman, Aaron Koblin, 2014,  
<https://www.vistosi.com/media/news/unnumbered-sparks.html> (29.01.2021;17:27)

<sup>118</sup> <https://www.echelman.com/project/skies-painted-with-unnumbered-sparks> (29.01.2021;19:14)

које се остварују комуникација и присност. Према речима Жана Бодријара, „Налазимо се за контролама микросателита, у орбити, и више не живимо као глумци или драматурзи, већ као терминали вишеструких мрежа.”<sup>119</sup>

Имерзивна инсталација под називом DELQA представља спој Мајкрософт кинетичке технологије и музике. Инсталација служи задовољству учесника који могу да управљају звучним обрасцима унапред генерисаног ритма интеракцијом са инсталацијом кроз додиривање и пењање. Гледаоцу је дата моћ да утиче не само на музику, већ и на визуелну производњу светла. „Употребљене су мреже како би замаглиле линију између стваралаца и публике“<sup>120</sup>, каже Стив Милтон (Steve Milton), један од чланова ауторског тима.



Сл. 34 Matthew Dear, Charlie Whitney, Philip Sierzega, Yotam Mann and The Principals; DELQA, The New Museum, 2015

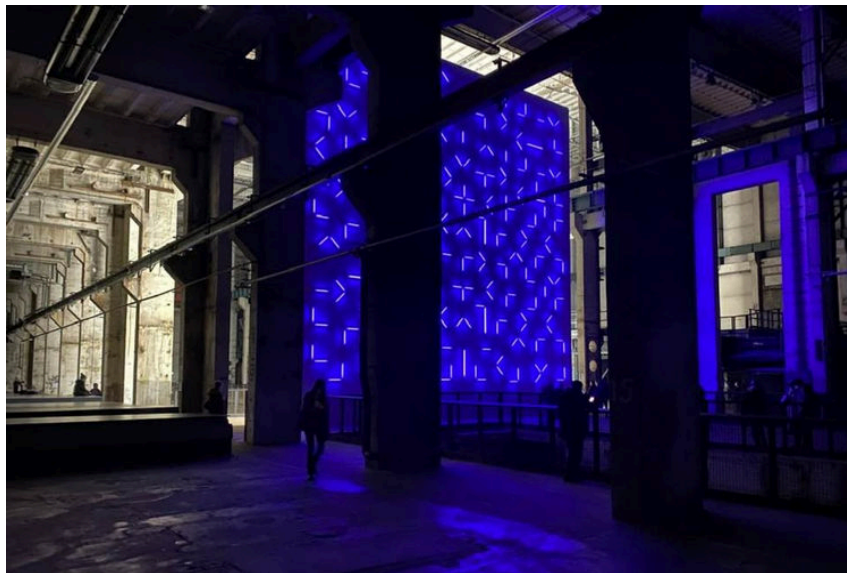
Клер Бишоп добро примећује да уобичајена одредница „светло и простор“ односи се често на изложбене простор излагања прилагођене посматрачевој перцепцији чулних феномена као садржине самог рада. Као пример парадигме овој феноменолошкој одредници наводи рад Роберта Ирвина (Robert Irvin 1928-). Управљајући се првенствено простором, Ирвин у појединим радовима преплиће светлост и простор са бруталистичком архитектуром како би истражио људску перцепцију и учинио субјекте свесним опаженог. Његов скорији рад под називом „Светлост и простор“ (Light and

---

<sup>119</sup> Baudrillard, Jean, „The Ecstasy of Communication“ in *The Anti-Aesthetics Essays on Postmodern Culture.*, Washington, Bay Press, 1983, 128 [https://monoskop.org/images/0/07/Foster\\_Hal\\_ed\\_The\\_Anti-Aesthetic\\_Essays\\_on\\_Postmodern\\_Culture.pdf](https://monoskop.org/images/0/07/Foster_Hal_ed_The_Anti-Aesthetic_Essays_on_Postmodern_Culture.pdf) (11.01.2022;14:06)

<sup>120</sup> <https://theknockturnal.com/the-new-museum-presents-delqa/>

Space, 2022) постављен је у некадашњем индустријском постројењу. Фасада напуштена електране одаје утисак незанимљивог простора, тако да улазак у унутрашњи простор представља изненађење и шок. Контраст фасаде, унутрашњости и самог рада у складу су са ауторовом идејом о уметности која настаје у односу на простор и побуђује перцептивни доживљај код посматрача. Индустријским амбијентом доминирају бетон и метал, а плафон на највишој тачки досеже више од двадесет метара. Светлосна инсталацију величине 16x16 метара постављена је уз двоспратно бетонско степениште. Ритам беле и плаве флуоресцентне светлости простире се дуж целе површине рада. Комбинације и интензитет светла се мења попут дана и ноћи. Плава светлост остварује интимније искуство. Са мање контраста између светлости и сенке, ствара се утисак суптилније, мрачније атмосфере која подсећа на ноћ.



Сл. 35 Robert Irwin's 'Light and Space' at Berlin's Kraftwerk, 2022  
16 × 16 м <https://lightartspace.org/programme/robert-irwin>

Клер Бишоп упућује на блискост у ставовима Роберта Ирвина и Мерли-Понтија. Првенствено се односи на став о партиципацији посетиоца и успостављања „новог стања реалности“. Ирвинова основна намера је да једноставно отвори очи посетиоцу према естетском потенцијалу свакодневног света који већ постоји путем „присуствовања и расуђивања“, описује његов рад Клер Бишоп.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Bishop, Claire, *Installation Art A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005, 56-59

# Суперпозиција-текстилна инсталација

## Процес рада

Интензивнији рада на пројекту одвијао се током 2021/22. године кроз више фаза процеса рада, груписаних у два дела:

Процес: структура и форма

- Развијање текстилног обрасца низања петље и избора материјала и поступака
- Испитивање структуралних потенцијала
- Испитивање просторних односа унутар структура за успостављање форме
- Формирање модуларне организације елемената као нови простор за креацију форме

Процес: развијање инсталације

- „Силоси” – избор локације и објекта као саставног дела рада
- Поставка инсталације
- Светло – елемент који додатно „обликује” форму и продубљује простор сенкама

Наведени процеси не иду само сукцесивним током, већ су неки од њих често у директној повезаности и одвијају се паралелно. Размишљање о самом простору, на пример, увек је присутно током израде рада.

## Ток акције

Обликовање експресивне форме јесте креативни процес који ангажује техничку вештину у служби концептуалног израза и маште. У сладу са тим, Сузан Лангер сматра да не треба да тежимо да за реч „креативно” изналасимо значења која би представљала нови оригинални обрт или нове тематске одреднице, већ да тумачење откривамо у оквиру „стварања симболичног осећања”.<sup>122</sup> Вештине су за њу утемељене за стварање и

---

<sup>122</sup> Langer, Sussane K, Наведено дело, 40–41



развијање изражајних облика, док је интуиција процес сваког разумевања, подједнако оперативна у дискурзивној мисли као и у јасној чулној перцепцији и непосредном просуђивању. „Техника представља средство за стварање изражајне форме, симбол осећаја, а уметнички процес је примена вештине у ову суштинску сврху.”<sup>123</sup>

Симбол осећаја, како га издваја Сузан Лангер, у првом делу мог рада представља улога личног геста – рад руком. Чак и у покушајима да се неке структуре идентично понове, увек је долазило до промене, одлучивања да се прихвати ток кретања материјала и руке. Као да је сама рука испољавала несвесну мисао о свим могућим правцима развијања петље. Убрзо сам закључила да размишљање о структурирању елемента морам да започнем плетењем и да се тек тада покреће процес. Сваки претходно направљен план како ће изгледати плетени елемент, које делове сматрам потребним за целину, готово увек је имао изненађење, нове могућности и одлуку да се делимично одступи од њега. Праћење „тока акције”, како је то издвојила Мери Брукс, постало је саставни део процеса. Паралелно, увек је постојала свесна одлука о избору структура и начињу формирања елемената као будућих делова просторне композиције. Рад у целости први пут ћу видети кроз поставку инсталације у изабраном простору „Силоси” у Београду, марта месеца 2022. године.

## Материјал

Физичке карактеристике материјала, границе његове еластичности, мекоће и издржљивости истакли су се као предмет истраживања. Усредсређивање на материјал водило је редукцији боје и усмеравању на потенцијал петље. Распон квалитета и ширине еластичних трака представљају додатни елемент у истраживачком поступку. Употребљене су као индустријски производ са специфичном карактеристиком – флексибилност. Истежање или издуживање нити/траке од којих се гради плетена површина доводи до померања "везивне тачке". То кретање одговара недефинисаности суперпозиције. Други разлози за његову примену јесу то што рефлектује светлост и пријатан је на додир приликом плетења. У току рада додаје се још једна врста материјала – најлон монофиламент. Његова улога је да потенцира издвајање, „лебдење” форме

---

<sup>123</sup> Исто

успостављене истезањем. Као контрапункт индустријском текстилном материјалу и „невидљивој” нити уведен је конструкт од алуминијума – цев пречника 6–10 милиметара, дужине два метра. У функцији је модуларног успостављања просторне конфигурације и потпоре за обликовање мрежастих еластичних форми.

### Нит/трака

Налазим да структуре нити у уметности текстила, попут структура у природи, имају сличност са логичким видовима људског осећања – попут раста и слабљења, кретања и слагања, сукоба и разрешења. Нит, структура и форма морају имати заједничку логичку спрегу. Облици који настају у процесу рада су апстрактни и њихов општи образац бива пренет и развијан изнова и изнова. „Невидљива” нит од најлона монофиламента, изразите лакоће и јачине, формира ретко преплетену површину. Добија се утисак дискретно светлוצаве испрекидано линеарне површине која успоставља повезаност с празним деловима рада. У првом плану су просторне структуре добијене „разгранавањем” петљи од белих нити/линија унутар оквира. Додатним истезањем интензивирају процес и видљивост развијаних слојева мреже. Добијене форме преведене су у стање напетости свих својих унутрашњих елемената. Трака је постајала нит, а нит линеарна мрежаста структура са израженим тачкама мењања правца – петљом.

### Петља

Рукопис значајно утиче на формирање и изглед петље. Да бих повећала динамику, свесно примењујем и потенцирање разлика у оквиру једног система, а у циљу достизања жељене форме. Свака форма успостављена петљом произлази из претходне и никада није иста. Материјал и техника су у функцији првог степена артикулисања идеје. Главна намера били су развијање плетених сегмената, праћење, реаговање и испробавање нових приступа. То је водило ка обликовању структура низањем петље у више праваца/слојева. Одмах сам могла да установим како се понаша материјал приликом истезања са циљем сагледавања волуминозности. Мањи сегменти добијени кукичањем и примарно плетењем постављани су унутар идентичних алуминијумских оквира троугаоног облика. Преплитањем бивају повезивани за оквир и испуњавају га, па троугаони елемент

преузима улогу модула. Мултипликација модула и еластичност плетене површине отварају поље успостављања и доминацију „унутрашњих сила”.

## Еластичност

Реконфигурација и преобликовање мреже/форме постиже се избором еластичног материјала. Чињеница да плетене и кукичане површине имају изражену флексибилност била је разлог да се усредсредим на њих како бих формирала делове са којима могу да изградим већу површину или прилагодим плетену форму жељеној испуни. Еластичност се може контролисати избором ширине траке. Варијабилност карактеристика и сировински састав одражава се на густину и структуру плетенине. Растегљивост нити/трака утиче на распрострањање добијеног сегмента, као и на пуноћу површине у комбинацији са величином петље, будући да њени варијетети директно условљавају густину и отвореност мреже. Еластичност је особина која ми је омогућила да реобликујем плетене и кукичане површине кроз процес рада у току кога је свака површина водила настајању форме а из ње су произлазили следећи облици. Свако даље додавање, повезивањем алуминијумског конструкт-елемента, пружало је тачке у чијем је правцу могуће истегнути и фиксирати делове мреже. Садејство свих елемената: оквира, материјала и мрежа подједнако су важни у естетској и флексибилно-манипулативној консталацији. Сва три елемента, иако различита по својствима и улози у раду, имају и неке заједничке карактеристике: лакоћу, издржљивост и флексибилност.

## Структура и форма

Тежња да се постигне монументалност, дифузија простора и материјалних елемената рада инсталације „Суперпозиција” отвара поље двојакости односа структуре, градивног елемента примарних и ширих структура, са крајњим исходом конфигурације форми у одређеном простору.

Термин „структура” (лат. *struere*) има значење градити, конструисати, распоредити. Произлази да прво уочавамо значење како је нешто саграђено, односно целовитост – тоталитет, а потом шири смисао, начин на који су делови формирали целину, међусобни

однос делова и њихов распоред. Жан Пијаже (Jean Piaget, 1896–1980) одређује појам структуре као „систем трансформације који има у виду законе као део система (на супрот својствима елемената). Систем се одржава и богати самом игром трансформације а да трансформација не прекорачује своје границе и не позива се на спољашње елементе”.<sup>124</sup> Пијаже истиче и да се „различити скупови елемената могу довести у везу не упркос разликама већ управо захваљујући њима”<sup>125</sup>. Дефиниција се значењски поклапа и са тумачењем појма структуре Мишка Шуваковића.<sup>126</sup> Три конститутивна својства структуре су: целовитост, динамичност и самосвојност, односно тоталитет, подложност трансформацијама и аутономно регулисање<sup>127</sup> ставови примењиви на пројекат „Суперпозиција”:

### Целовитост

Оквир од алуминијумских цеви сачињава једнакостранични троугао (ст. 200 цм, пречник шипке 10 цм) и у својству је примарне структуре. Цеви, индустријски произведене од лаке легуре алуминијума, имају улогу штапних конструкција и основни су градивни елемент, конструкт. Могућност гранања, комбиновања конструкт-троуглова је заснована на принципу економичности где се са најмањим бројем елемената постиже највећи број варијација. Репозиционирањем остварују принцип одрживости са економичним утрошком енергије. Распоред ће на крају бити заустављен у свом развоју као дефинисан унутар задатог простора. Однос елемената унутар њега представља једну од могућих целина, са успостављеном равнотежом динамичких својстава. Текстилна мрежа је успостављена варијацијом структурираних петљи као функционалних појединачних елемената „одређених правилом целине које управља односима елемената”<sup>128</sup>. Конфигурација мреже зависи од примарне структуре која има функцију оквира, а са њом се отвара нови вид варијација у диспозицији и форми.

---

<sup>124</sup> Пијаже, Жан, *Структурализам*, Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1987, 18–19

<sup>125</sup> Исто, 23–24

<sup>126</sup> Шуваковић, Мишко, Наведено дело, 677

<sup>127</sup> Пијаже, Жан, Наведено дело, 18–19

<sup>128</sup> Шуваковић, Мишко, Наведено дело, 677

## Динамичност у својству трансформације

Постиже се у оквиру: мрежа – структуре; мрежа – троугао конструкт; шири ниво структуре и форма; целовитост свих елемената; модуларна композиција и трансформација. Пијаже анализира условљеност специфичности структурираних тоталитета и њихових закона повезивања и закључује да су „структурирани тоталитети по природи структурирајући”.<sup>129</sup>

## Ауторегулација

Пијаже дефинише регулацију као основну одлику једноставних система, који не могу бити без структуре: „механизми ритма на биолошким и људским нивоима”.<sup>130</sup> Уједно је ауторегулација ритма омогућена примарним средствима утемељеним на симетријама и понављањима. Из тога произлази да су одлике ауторегулације ритмови, регулације и операције (у раду је операција у својству вештине). Као својство елемената инсталације примењује се на: алуминијумски конструкт са улогом структуралне надоградње и оквира за плетене форме. Конструкт омогућује волуминозност, умножавање и развијање облика изведених од плетених мрежастих површина. Петља и конструкт су у функцији структуралних елемената који „одржавају сопствена својства и односе”.<sup>131</sup> У раду је примењен Пијажеов принцип два степена регулације: прва унутрашња, која одређује ауторегулацију структуре – плетени системи са својством саморегулисања; друга регулација обједињује стабилну базну конструкцију, преводи је у костур интеграцијом у шире структуре.<sup>132</sup> Односи се на спајање конструкта троугла са плетеним и кукичаним варијацијама у композициони систем модуларних елемената.

---

<sup>129</sup> Пијаже, Жан, Наведено дело, 1987, 23

<sup>130</sup> Исто, 28

<sup>131</sup> Шубаковић, Мишко, Наведено дело, 677

<sup>132</sup> Пијаже, Жан, Наведено дело, 28–29

## Форма

Ернст Блох (Ernst Bloh, 1885–1977) одређује форму као обележје изворне целине – аутентичне структуре. „Обликовано открива оно што јесте, одједном и категорички, као одговарајуће *totum sui*”<sup>133</sup> као природа дате ствари, средиште њене структуралности. Генеа, непрестано мењање, за Блоха је свет који „носи у себи безброј форми које извиру из његовог тока, и то не само оне које се напослетку очигледно намећу управо захваљујући квалитативној структурираности из које произлази једно више”.<sup>134</sup>

Процес рада започињем најједноставнијим поступком примене петље. Нити/траке петљама формирају структурирану површину која је сама по себи објекат са три димензије. Примена и испитивање техничког поступка одвијају се неодвојиво од „познатих” својстава: формом и садржајем, односима и квалитетима. Садржај успоставља форму. Међутим, оно што у свему води процес јесте осећај. Сузан Лангер, промишљајући о осећању и форми, закључује да једина могућа материјална појава осећања може бит стварање уметничког објекта.<sup>135</sup> Осећања која желимо да задржимо тако добијају лик и „сваки субјект, ако има у себи интересовање и сензибилност према њима, не може а да не доживи нечулну перцепцију дотичних осећања. Такви предмети се називају 'уметничка дела', а 'уметношћу' означавамо активност која их производи.”<sup>136</sup> Логичну сличност коју Сузан Лангер уочава између тонске музичке структуре и облика људског осећања сагледавам у свом раду примењено на плетену структуру: „... звукове је много лакше произвести, комбиновати, перципирати и идентификовати него осећаје. Облици осећаја јављају се само у природи, али музички облици могу бити измишљени и интонирани, по вољи. Њихов општи образац може бити реинкарниран изнова и изнова понављаним извођењима.”<sup>137</sup> Покрет и нит су блиско повезани у зачећу, као линије и раст. Структура, нит у њој, сама тече. Нит/петља је линија која напредује, али оно што заиста чини да расте јесте простор, дводимензионална област која прераста у тродимензионалну. Динамички ефекат ствара утисак кретања. Када је успостављена

---

<sup>133</sup> Bloh, Ernst, „Proces i struktura” in *Treći program*, Beograd, Radio-Beograd, proleće 1972, 448

<sup>134</sup> Исто, 450–451

<sup>135</sup> Langer, Sussane K, Наведено дело, 23

<sup>136</sup> Langer, Sussane K, Наведено дело, 25

<sup>137</sup> Langer, Sussane K, Наведено дело, 27

форма или „настајање у одмору”, кретања нема, појављује се нешто сложеније од суштине кретања – идеја раста.

Током свог рада тежила сам формама које прате логику техничког поступка и условљене су одликама материјала употребљених као нит. Технике плетења и кукичања су ми омогућиле да лако обликујем форме системима конструкције који се могу слободно простирати, надовезивати и усложњавати. Плетењем долазим до „разгранатог облика” варирањем визибилитета различитих елемената петље. Текстилни објекти су иначе подложни променама облика, али техника и материјал су ти који им омогућују стабилну конструкцију. Својим поступцима дошла сам до конусних, сферних, биоморфних, хиперболичких облика, који су блиски природним. Енергија изницања и рађања форме постиже се истезањем обликоване мреже. Истегнутост површине иницира даље размишљање о начинима развијања волуминозних облика. Применом различите ширине, јачине и врсте материјала додатно се усложњава структура од петљи. На тај начин петља представља творачку генезу облика који настају. Настајање увек значи да нешто добија облик и како у наставку Блох то одређује: „У сфери језика глагол 'уобличавати' одговара именици 'облик', а у сфери 'ствари' он означава процес тог уобличавања. Творачка генеза и створена форма непрестано се узајамно посредују, и у овој последњој настајање се скупља, али не завршава. Настајање се одвија у правцу форми које увек опасује одмориште у њему.”<sup>138</sup>

Даље развијање форме остварује се применом модула. Модул представља интеграцију основних елемената: петља – материјал – структура – конструкт. Модули у следећој фази граде просторну инсталацију, успостављају амбијент као место перманентне транспозиције.

#### Динамичка форма

Модуларна организација у раду представља свођење волуминозности на ритмичке јединице које су подлога за развијање облика. Примена еластичног материјала и мрежасте структуре омогућава модификацију форме истезањем. Однос елемената увек може бити другачије конфигурисан. Милија Белић (1954–) у студији посвећеној ритму у ликовним уметностима појашњава динамичку форму полазећи од најпростијег кретања

---

<sup>138</sup> Bloh, Ernst, Наведено дело, 450

енергије у односу на центар (експлозија и имплозија). Из тога произлази да је природни пут облика кретање од тачке према сфери. Управо примери ширења концентричних кругова у води (са интерференцијом таласа), светлости, паукове мреже... представљају примере радијалне симетрије која обухвата „мултипли простор-време”.<sup>139</sup> У раду „Суперпозиција” примењено је физичко и визуелно кружно просторно повезивање елемената. Истовремено постоји усмереност ка центру, самом силосу (силосима) – централној тачки просторије кружног облика. Динамизам и отвореност композиције се додатно постиже поставком елемената у нов радијални поредак који испуњава више просторија. Као да је створена удвојена, измештена, мултиплицирана прстенаста формација елемената. Реално и имагинарно средиште произлази из структуре дела, усвајањем кружног кретања и одбацивањем, превазилажењем радијалне симетрије.

## Отвореност

Структурирање мреже представља основ за успостављање отворене форме чији коначни положај – конфигурација облика произлази из резултанте сила коначног еквилибријума целине. Током процеса плетења откривају се и развијају естетски и садржајни односи између потенцијала елемената, конструкције и простора применом структуре састављене од константи и варијабилних елемената:

Функција примарне структуре троуглова је:

- концептуална
- конструктивна (променљивих у спрези са испуном)

Функција испуне у процесу настајања – структурирања

- процесуална (плетење, преплитања)
- везивна

---

<sup>139</sup> Белић, Милија, *Мета арт*, Пластички ритам пролегомена за једну метауметност, Београд, Студенски културни центар, 1997, 154–155



## Композиција структуралних форми

- градивна синергија примарне и процесуалне структуре

У основи свега јесте кретање, с тим што се мора узети у обзир да кретање не подразумева увек и стварање. Према Блоху, стварање није саставни део кретања иако обрнуто гледано настајање (креација) произлази из кретања.<sup>140</sup> При стварању успоставља се форма, а генеза, структурирање форми, јесте подједнако тема како научне тако и уметничке имагинације. Космолошки гледано, свака форма је привремена форма. Представља само тренутну конфигурацију сила које учествују у стварању. Свака форма је динамичка форма са својом генезом: рађање – живот – смрт. Ако то применимо на рад „Суперпозиција”, генеза процеса инсталације је:

- Конструкција, плетенине, троуглови са испуном – прва конфигурација „сила”
- Простор – материјализација – светлост – варијабилна конфигурација
- Разградња целине на делове

## Бесконачна средина

Робер Ле Риколе (Robert Le Ricolais, 1894–1977), француски инжењер, применом анализе математичке логике и природних форми упоређује структуре са отворима у односу на компактне целине. Структура се састоји од отвора (рупа) различитих димензија и могућности ширења. Одлика им је „непогрешивост у сврсисходности и начинима успостављања”<sup>141</sup>. Ле Риколе изводи закључак да је уметност структуре у првом реду разматрање где и како поставити отворе, односно празнину. Он се залагао за естетску и конструктивну видљивост примене принципа отворених структура. Управо отвори и шупљине омогућују да ствари буду лаке и изразито јаке.<sup>142</sup> Изведени закључци о значају лаких структура због примарног својства „нула тежина, бесконачно ширење (или

---

<sup>140</sup> Bloh, Ernst, Наведено дело, 439–462

<sup>141</sup> Dewidara, Khaled M and others (Ruby Morcosb, Mostafa Refatc, Nada M. Mohsen) *The Engineering Principles of Biological Forms vs. Classical Architectural Engineering*, 6 [https://www.researchgate.net/publication/282503086\\_The\\_Engineering\\_Principles\\_of\\_Biological\\_Forms\\_vs\\_Classical\\_Architectural\\_Engineering](https://www.researchgate.net/publication/282503086_The_Engineering_Principles_of_Biological_Forms_vs_Classical_Architectural_Engineering) 23. 04. 2021; 04:18

<sup>142</sup> Исто, 6

бесконачан распон)<sup>143</sup> подударни су са применом бинарног односа унутар еластичних мрежних структура и лаке алуминијумске конструкције у инсталацији „Суперпозиција”. Структурне моделе мреже карактеришу јачина, лакоћа, мекоћа и флексибилност. Прелазак из опуштеног стања у истегнуто стање унутар мреже активира силе притиска до граничне тачке напетости. Структура мреже је модификована и вратиће се у своје скоро првобитно стање отпуштањем. Текстилне структуре користе тензију и баланс, супротно од фиксираних повезивања заснованих на компресији или сабијању. Шта генерише значење форме? Да ли празнина поседује и симболички и организациони квалитет и самим тим присутност? Ако погледамо крајње ентитете: позитивно–негативно, пуно–празно, сувишно–минимално, да ли они егзистирају само у симбиотичком оквиру? Тај оквир је управо празнина, бесконачна средина између супротних стања. Није ли то управо суперпозиција, нулта тачка двојаког (или супротног) стања. Неопипљиво – опипљиво, флексибилност – тензиčnost у развоју форме може се успоставити кроз усредсређеност на „неухватљиве параметре”. Како ћемо одсуство установити без присуства, недостатак без иметка? Празнина постоји ако је ми опажамо. Наше присуство поништава празнину. Џон Кејџ (John Cage, 1912–1992) чуо је у просторији где је очекивао потпуну тишину два звука, висок и низак, звукове сопственог нервног система и циркулацију крви.

### Отворено дело

Однос и садејство модуларних елемената, структуралних површина, премећања, преплитања, просторних параметара рада и окружења, варијације у величини и форми представља организам или систем за себе, никада идентично конфигуриран, увек у процесу трансформације (настајања). Посматрач тај процес препознаје и бива активиран да по сопственом нахођењу прима синтагму дела као отворено дело – дело у покрету. Умберто Еко тумачење уметности проблематизује у контексту семиологије и теорије семиотике. Еко сматра да контролисање интерпретативних активности, ограничење уношења нових значења, дијалектику између форме и отвореност уметничког дела воде

---

<sup>143</sup> Dewidara, Khaled M and others (Ruby Morcosb, Mostafa Refatc, Nada M. Mohsen, Наведено дело, 6

ка сагледавању тумачења уметничког дела у оквирима људског искуства, а не као самодовољан процес:

„У основи, облик је естетски ваљан у оној мери у којој он може да буде виђен и схваћен из многоструких перспектива манифестујући богатство видова и резонанци, а да никад не престане да буде он сам. (...) У том смислу једно уметничко дело, облик завршен и *затворен* у својој савршено одмереној перфекцији организма, исто тако је *отворено*, са могућношћу да буде тумачено на хиљаду разних начина, а да у својој јединственој непоновљивости не буде искривљено. Тако је свако уживање једно *тумачење* и једно *извођење*, јер се у сваком уживању уметничко дело поново оживљава у оригиналном погледу.”<sup>144</sup>

Суперпозиција из угла посматрача:

- Посматрач може да допуни тумачење елемената рада.
- Посматрач има релативну слободу да по сопственом сензибилитету конструише форму и значење елемената рада (тумачи и/или замишља даљи развој форме при сусрету са радом).
- Посматрач налази у раду оно што сам може да му понуди, под условом да му синтагма дела излази у сусрет и прихвата пројекцију његових личних могућности у своје ткиво.

### Структура и мрежа (Суперпозиција мреже)

„У природи ништа не остаје стално. Све се непрестано преображава, креће и мења. Опажамо међутим да ништа не искрсава тек тако, ни из чега, тј. без икаквих других ствари из којих настаје.”<sup>145</sup> Речи којима професор Бом почиње своје излагање о општим карактеристикама света може се пренети на стваралачки чин мог рада. Испитивања модуларних текстилних елемената, динамичке форме и дијалога с простором паралелно тече са формирањем мрежне структуре, подударно са ставовима о отвореним структурама Ле Риколеа.

---

<sup>144</sup> Eko, Umberto, *Otvoreno delo*, Sarajevo, Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, 1965, 34

<sup>145</sup> Bom, Dejvid, *Uzročnost i slučajnost u savremenoj fizici*, Beograd, Nolit, 1972, 35

<https://vdocuments.mx/dejvidbom-uzrocnost-i-slucajnost-u-savremenoj-fizici.html> ,23. 10. 2020; 17:37

Структура мреже проистиче из принципа грађења површине, дајући јој посебан визуелни утисак и тактилноћ. Конструкција је импликација пуноће влакна-нити и архитектонике текстилних поступака; усредсређивања на нит (траке), атрибуте материјала и техничког поступка. Употреба белог материјала, односно свођење колорита на базичне боје, у функцији је истицања потенцијала сировине и наглашавања структуре добијене од њих. Настајање рада „Суперпозиција – текстилна инсталација” одвијало се паралелно у два плана. Један део рада је установљавање односа изабраног простора и начина формирања модуларне инсталације. Планирана површина коју су модули требали да заузму је 100–120 метара квадратних.

Мрежа се идејно развијала у два правца:

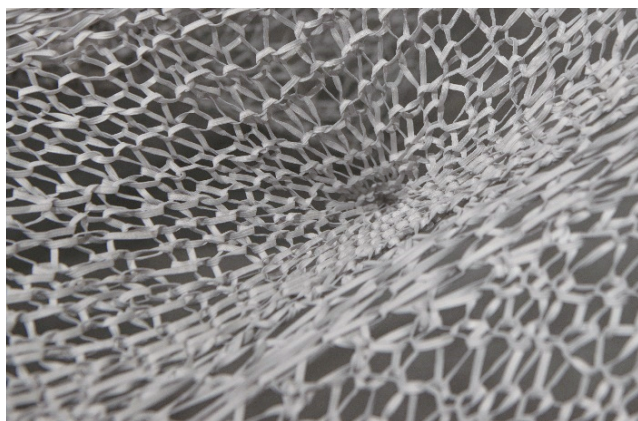
- модуларна организација – алуминијумска цев дужине два метра, мултипликацијом и повезивањем конструише лаку отворену мрежу у простору
- плетени структурални системи од еластичних трака и најлона монофиламента.

Елементи грађења структура:

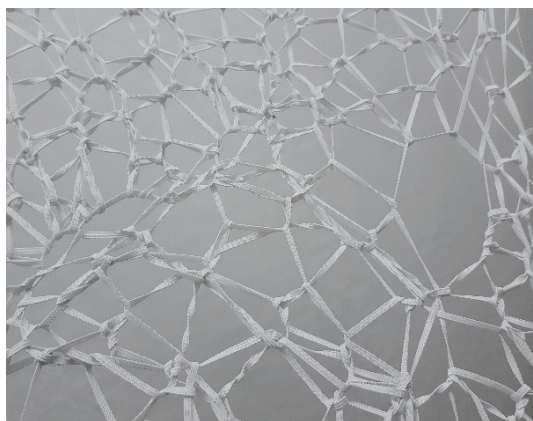
- континуирана нит/трака
- алуминијумски оквир
- елементи (хеклани, платени) без конструкта
- дводимензионална плетена форма – елементи инкорпорирани у оквир троугао-конструкта
- дводимензионална плетена форма – директна примена плетења унутар конструкта
- плетена тродимензионална форма настала спајањем два и више оквира плетењем

Плетење се прилагођава и модификује према оквиру и намери применом изабраног поретка петљи. Врста нити и однос поретка и гест (манир) низања петљи пружају основ за класификацију преплитаних структура насталих током процеса рада.

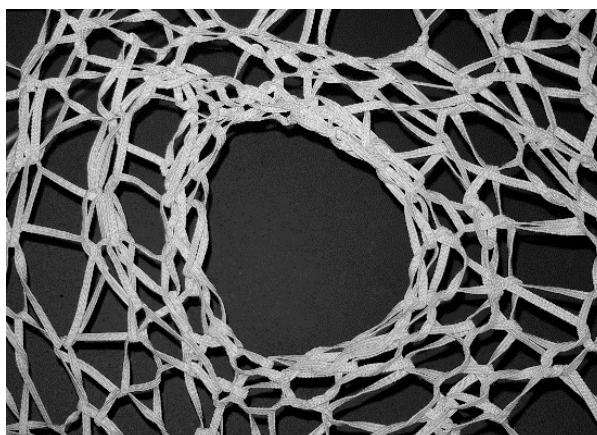
Примена једноставних и сложених система петљи:



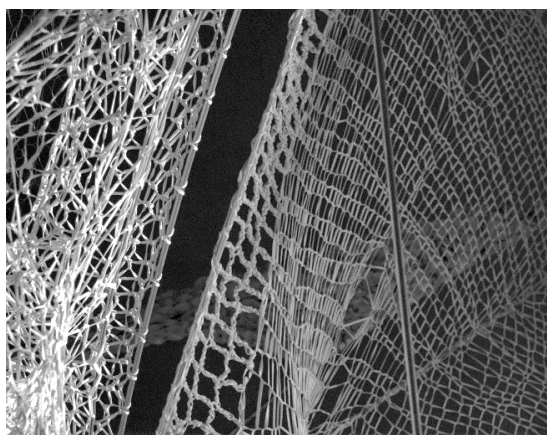
Надовезивање петљи са две игле



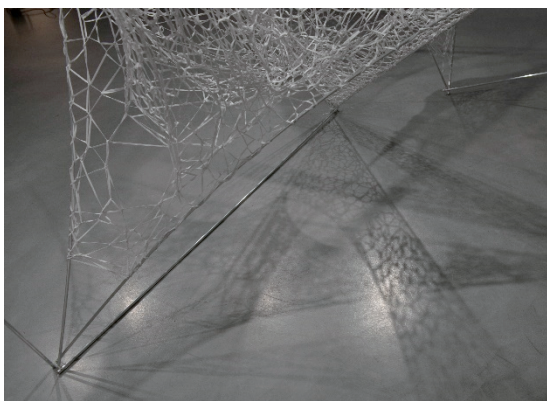
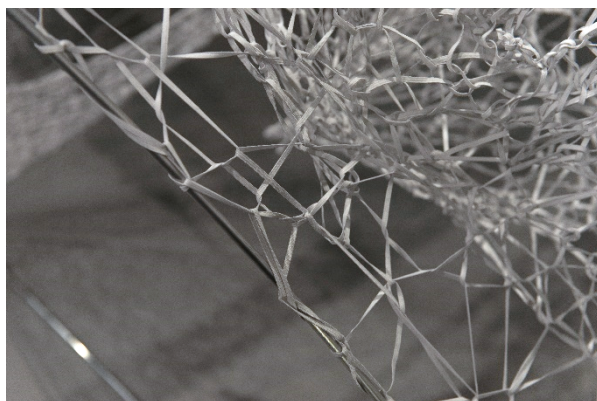
Плетење на конструкту



Плетење са кружним отворима



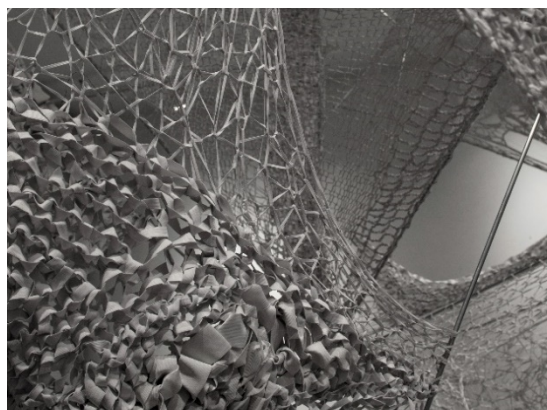
Комбиновано плетење



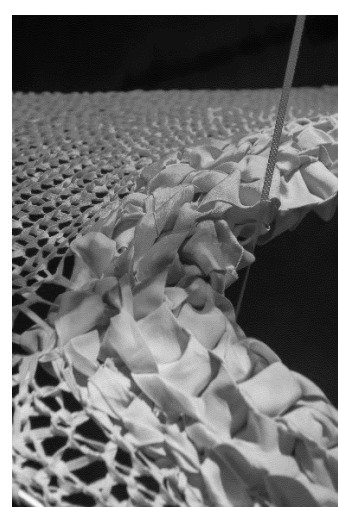
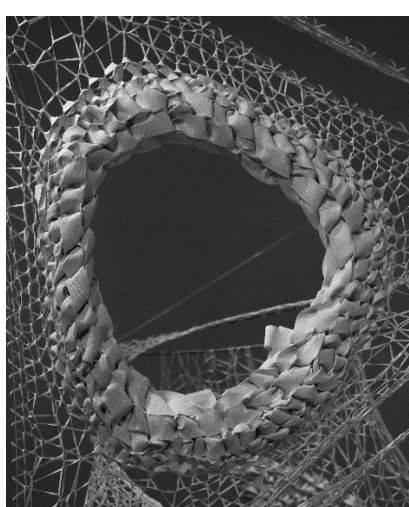
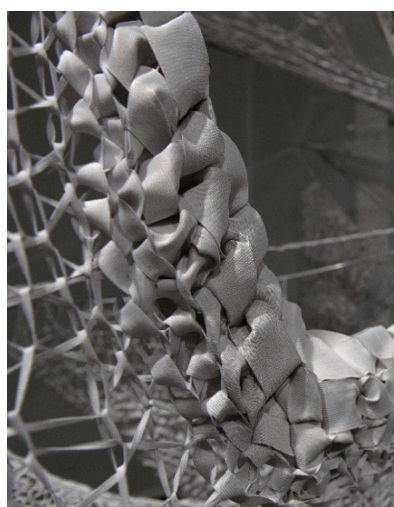
Структурирање надовезивања петље на конструкту (оквиру тругаоног облика)  
Комбинације: Једноставно низање петљи у једној равни плетења /  
Усложњавање низања петљи у више равни



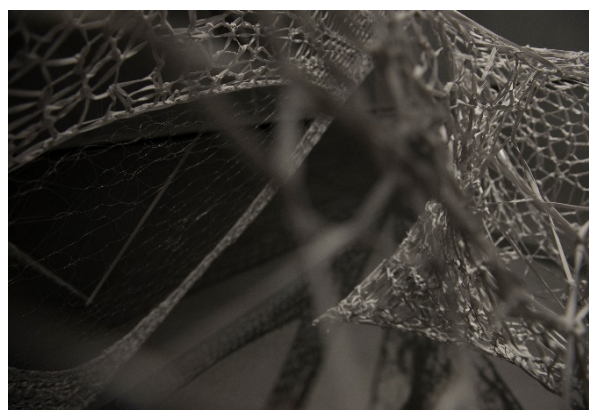
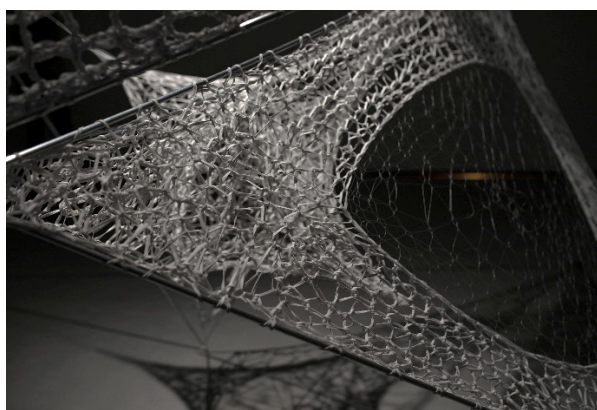
Комбиновано плетење и хеклање



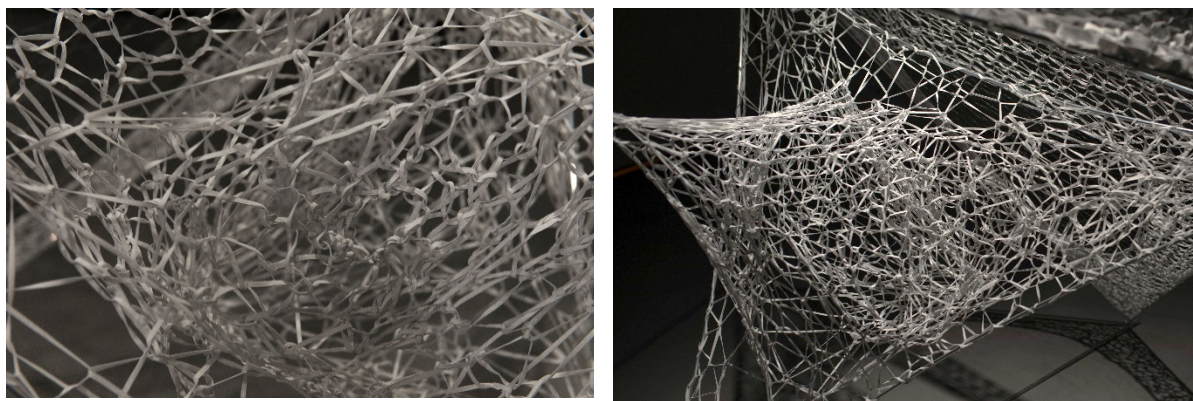
Примена различитих ширина материјала



Примена различитих ширина еластичних трака



Комбинација: техника плетења на две игле / низање петљи на оквиру троугаоног облика / комбинација материјала: еластична трака и најлон монофиламент



Додатно усложњавање структуре низања петљи на оквиру додавањем и повезивањем планова; повезивање два оквира и формирањем тродимензионалне мрежасте структуре; истезањем исплетене површине и грађењем форме преплитањем унутар или око истегнутог дела

## Силоси и Суперпозиција

Идеја о текстилној инсталацији била је употпуњена избором места поставке, тај избор утицао је и на материјални аспект формирања рада. Поновни сусрет, након дужег времена, са задивљујућом величином усамљеног објекта на Дунаву догодио се у сумрак августа 2021. године. Простор је био тек месец дана отворен за јавност. Оригинални бруталистички ентеријер „Силоса” остао је сачуван. Бетонски под и зидови су очишћени и поравнати, а захваљујући отворима између кружних просторија, лако је уочљиво да се простор „бесконечно” концентрично шири. Са висине, изврнуте купасте форме силоса намећу се, попуњавају и притискају простор. Сугестивни утисак звука-вибрације узрокован је бетонским зидовима, пространством и акустиком објекта.



## Трансформација

Индустријски објекат које се налази надамак урбаног ткива града у процесу је трансформације, реупотребе и пренамене. Транзиција „Силоса” изазвана је бројним друштвеним и економским променама, првенствено приватизацијом. Фабричка инфраструктура променила је своју улогу и сврха објекта је фундаментално измењена. Импазантни силоси угашене фабрике „Житомлин” поново су почели са радом у јуну 2021. године као галеријски простор. Како би се избегло рушење објекта, адаптивна, поновна употреба је једино решење. Мотиви за адаптацију су бројни – од коришћења потенцијала постојећих ресурса који се уклапају у оквир одрживог развоја до чињенице да неки индустријски објекти поседују значајну историјску вредност. Нова функција уметности омогућава да се сачува не само материјална супстанца предмета, већ и њихова историја, чиме се јача културни идентитет. Бетонски простор „Силоса” прилагођен је галеријској улози, без већег нарушавања затеченог стања унутрашњости. Локацију и објекат сагледавам као напуштену грађевину која има помешани одјек историјског, политичког и друштвеног наратива, скривен испод тишине некада моћног постројења – архитектуре. За сам пројекат значајан је тренутак враћања локалитета из непокретног стања у садашњост и увођење новог концептуалног окружења истовремених сусрета, где се поклапају прошлост, садашњост и могућа будућност. Луј Кан (Louis Isadore Kahn, 1901–1974), архитекта, говори о појму зграде као објекта да само једном када постане



рушевина, она је слободна, ослобођена је ропства.<sup>146</sup> Термин рушевина тумачим и преносим на рад у контексту –напуштена, без првобитне намене, у транзицији... у пренамени, с намером стварања новог значења за простор или структуру. Интервенција ће омогућити читање и тумачење места које није замагљено питањима функције.

### Тачка новог

Постојећа зграда може се посматрати као објекат који је извучен из контекста и бива схваћен са тачке новог или неочекиваног гледишта. Ефемерност овог маневра може сугерисати алтернативне ситуације и различите могућности, па тако познато постаје чудно, а непознато препознатљиво. Зависно од тога да ли се публика раније сусретала са одређеним местом или објектом, памћење простора може бити другачије праћено различитим перспективама локације услед одређеног предзнања или недостатка знања о окружењу. Све то води ка некој врсти сложености услед преклапања и вишеструких читања стања прошлости и садашњости. Луј Кан је рекао: „Оно што ће бити увек је било.”<sup>147</sup> Приступ формирања рада инсталације „Суперпозиција” делом је настајао кроз процес откривања, препознавања и јачања квалитета постојећег објекта који је водио ка неочекиваном исходу композиције рада. Инсталација се уједно и уметнула у простор и изникла из њега. Тумачећи процес стварања Сали Стоун (Sally Stone) открива да је тежња уметника да „открије оно што тренутно постоји, потом да унапреди, тумачи или прилагоди већ присутно, а затим жели да види, доживи и открије то присуство.”<sup>148</sup>. Перципирање и пријем дела увек бива чин превођења, зависан од личних околности гледаоца.<sup>149</sup> Сали Стоун дели Ирвинове ставове да је немогуће раздвојити разумевање и уважавање уметничког дела од места на коме се оно налази.<sup>150</sup> Ова перцепција је

---

<sup>146</sup> Stone, Sally, *Undoing Buildings Adaptive Reuse and Cultural Memory*, New York and London, Routledge, 2019, 68, [https://www.researchgate.net/publication/334356158\\_UnDoing\\_Buildings\\_Adaptive\\_Reuse\\_and\\_Cultural\\_Memory](https://www.researchgate.net/publication/334356158_UnDoing_Buildings_Adaptive_Reuse_and_Cultural_Memory), (16. 03. 2022; 14:42)

<sup>147</sup> Исто

<sup>148</sup> Stone, Sally, *Undoing Buildings Adaptive Reuse and Cultural Memory*, New York and London, Routledge, 2019, 59, [https://www.researchgate.net/publication/334356158\\_UnDoing\\_Buildings\\_Adaptive\\_Reuse\\_and\\_Cultural\\_Memory](https://www.researchgate.net/publication/334356158_UnDoing_Buildings_Adaptive_Reuse_and_Cultural_Memory), (16. 03. 2022; 14:42)

<sup>149</sup> Исто, 61; Роберт Ирвин даје следећу класификацију: *Site Dominant, Site Adjusted, Site Specific, Site Conditioned or Determined*

<sup>150</sup> Исто, 60

двострука по томе што обухвата контекст: дакле простор, оријентацију, положај, било изнутра или споља, размеру околних објеката и врсту објеката. Важан фактор је и променљиво окружење у коме се објекат посматра: то укључује промену светла, време, годишња доба, па чак и друге људе који су у простору присутни у исто време. Уметност се никада не види у вакууму, а схвата се другачије у зависности од физичких околности изложбе.

Рад подстакнут простором изван „оквира галерије“ прилагођава се постојећим условима. Затечено стање на зидовима: бетонска структура, натписи, каблови постали су део рада. Намера активирања познатог окружења спроведена је интеракцијом необичних и неочекиваних објеката унутар здања. У односу на ефемерни, пропадљив материјал, бетонски зидови са арматуром могу бити виђени као појам трајности и одолевања временском утицају. У раду се апострофира простор који није опипљив или чврст, један негативан простор иза монументалних спољашњих зидова.

Сали Стоун упућује на излагање Луј Кана о духу зграде који се ослобађа када је зграда слободна од ропства, о томе да ће се, када се са ње скине терет функције, открити права природа њене структуре. „Витална сила која карактерише живо биће као живо појавиће се тек када зграда постане пуста или запуштена, тек тада ће се открити ентузијазам и енергија животних квалитета форме“<sup>151</sup>, закључује Сали Стоун. Тама унутрашњег простора „Силоса“ метафора је унутрашњег, менталног простора из кога настаје идеја, заматак. Разматрајући појам „имагинарно“, Жил Делез налази да он представља стално променљиве односе између реално/нереално, односно истинито/лажно. С тим што се имагинарно не односи на нереално, већ представља „неразлучивост реалног и нереалног“. Као пример тог стања наводи три различита аспекта феномена кристализације<sup>152</sup>: постоји размена између неке актуелне слике и виртуелне слике, при чему виртуелно постаје актуелно и обрнуто, постоји, такође, размена између јасног и непрозирног, при чему непрозирно постаје јасно и обрнуто; коначно, постоји размена између заметка и околине. Имагинарно је, према томе, скуп ових размена, а кристал

---

<sup>151</sup> Stone, Sally, наведено дело, 66

<sup>152</sup> Delez, Žil, Film 2 Slika-vreme, Beograd, Filmski centar Srbije, 2010, 106

представља време. „Имагинарно зависи од кристализације: физичке, хемијске, психичке и дефинисан је кристал-сликом као кружењем размене.”<sup>153</sup>)

## Светло

„Суперпозиција – текстилна инсталација” настаје применом вештачког светла. Манипулација светлосним изворима у контексту је креирања „претапања” и наглашавања ефемерности постиндустријског објекта. „Претапање” је термин који се користи у циљу потенцирања ситуације у којој се тренутно налази индустријски бетонски објекат. Термин такође означава и ефемерност саме инсталације, амбијенталност унутрашњег простора омекшаног „изниклим” формама и светлом. Управо дизајном светла инсталација почиње да заузима не само бетонски кружни простор већ онај негативни простор, неопипљив и бесконачан. У самој унутрашњости ћелије/силоса кружно су постављени елементи, беле еластичне плетене форме. Светлост плавичасто боји простор и наглашава сегменте форми успостављајући окружење које је лепо и узнемирујуће. Континуирани циклични ток инсталације упућује посматрача на кружно кретање унутар „Силоса“, проласком између ћелија. Сам кружни распоред елемената у садејству са светлом тежи стварању бесконачног простирања у два плана кружне форме: „ прстенастог“ просторног плана и плана поставке рада. Рад почиње да се простира од улазног дела и наставља кружним током кроз три ћелије; с поновним доласком на сам почетак и поновним наставком кружног кретања кроз рад. Кретање из једне у други ћелије, неминовно води утиску децентрализације, бесконачног кретања у петљи. Завесе од пода до плафона постављене су током зимског периода на отворима између силоса из функционалних разлога и уштеде топлотне енергије. Важно је напоменути да када су завесе размакнуте постаје немогуће видети где се простор завршава. Идеју бесконачности подупиру модуларни концепт рада и светло. Том утиску доприноси и пројекција слике плетене структуре рада усмерена у даљи простор силоса. Постиге се утисак сличан „погледу у амбис”, поглед ка неограниченом простору.

Елементе инсталације постављам са тежњом да се подстакне утисак о интензитету „избијања форме” из зидова. Форме, композиција инсталације и светло настају унутар

---

<sup>153</sup> Исто, 106

постојеће структуре простора и утичу на ново креирање у њему. Елементи се развијају од највиших просторних тачки са спуштањем до пода само у два случаја. Идеја је била постизање утиска кретања, блиског бестежинском стању птица које улазе и напуштају простор.

Распоред осветљења у односу на инсталацију довољно је амбијенталан да осветли мрачан простор. На групи од четири просторно континуирано повезана силоса постоје два мања правоугаона светлосна отвора довољна да се наруши утисак потпуног мрака преко дана. Дискретно природна светлост осветљава обресе облика захваљујући рефлектујућем својству материјала. Свесно се потенцира делимично непријатна лепота простора који је и познат и непознат. Светлуцава праволинијска конструкција од алуминијумских цеви испреплетена са апстрактним аморфним формама од плетених структура остварују граничну тачку у раду између напетог и опуштеног, природног и индустријског, темпоралног и трајног. Процесом комбиновања новог са старим ослобађа се основно значење. Деловање светла и пројекција слике на удаљени бруталистички простор преплићу се у директној вези кроз време и потенцирају двосмисленост композитне инсталације.

## Резиме

Докторски уметнички рад „Суперпозиција – текстилна инсталација” настао је из намере да се интегришу слика, инсталација, покрет и време. Представља грађење односа између текстилне инсталације и специфичног индустријског амбијента са намером успостављања виртуелног окружења. Паралелно се разматра преклапање могућности основних текстилних система и видео пројекције у циљу формирања поставке рада. Флексибилност и реконфигурација текстилног обрасца и светлост која ствара покретну слику остварују стање суперпозиције – инсталацију, са променљивом перцепцијом простора и времена – корак ка виртуелном простору. Текстил значајно утиче на посматрача или учесника који кроз директан перцептивни и телесни контакт бива „увучен у рад”. Осећај децентрализације остварује се услед кружног кретања субјекта, светлосних ефеката и близине тела елементима рада. Кроз пројекат се испитују урањајући и визуелни квалитети основних система плетених текстилних конструкција и њихове флексибилне конфигурације подложне реконфигурацији.

Докторско уметнички пројекат „Суперпозиција“ настоји да истражи савремено поље деловања у уметности текстила и повезаност са другим медијима и друштвеним областима путем отвореног флексибилног текстилног обрасца мреже. Успостављањем суперпозиције визуелног и физичко садејства појединачног и укупног, потврђује се афирмација структуре као доминатног генератора форме у уметности текстила. Уметничко истраживачки рад на пројекту омогућио ми је отварање новог процесуалног концепта у стварању просторно-естетских релација као интегралног дела простора.

## Прилози



Табла 1

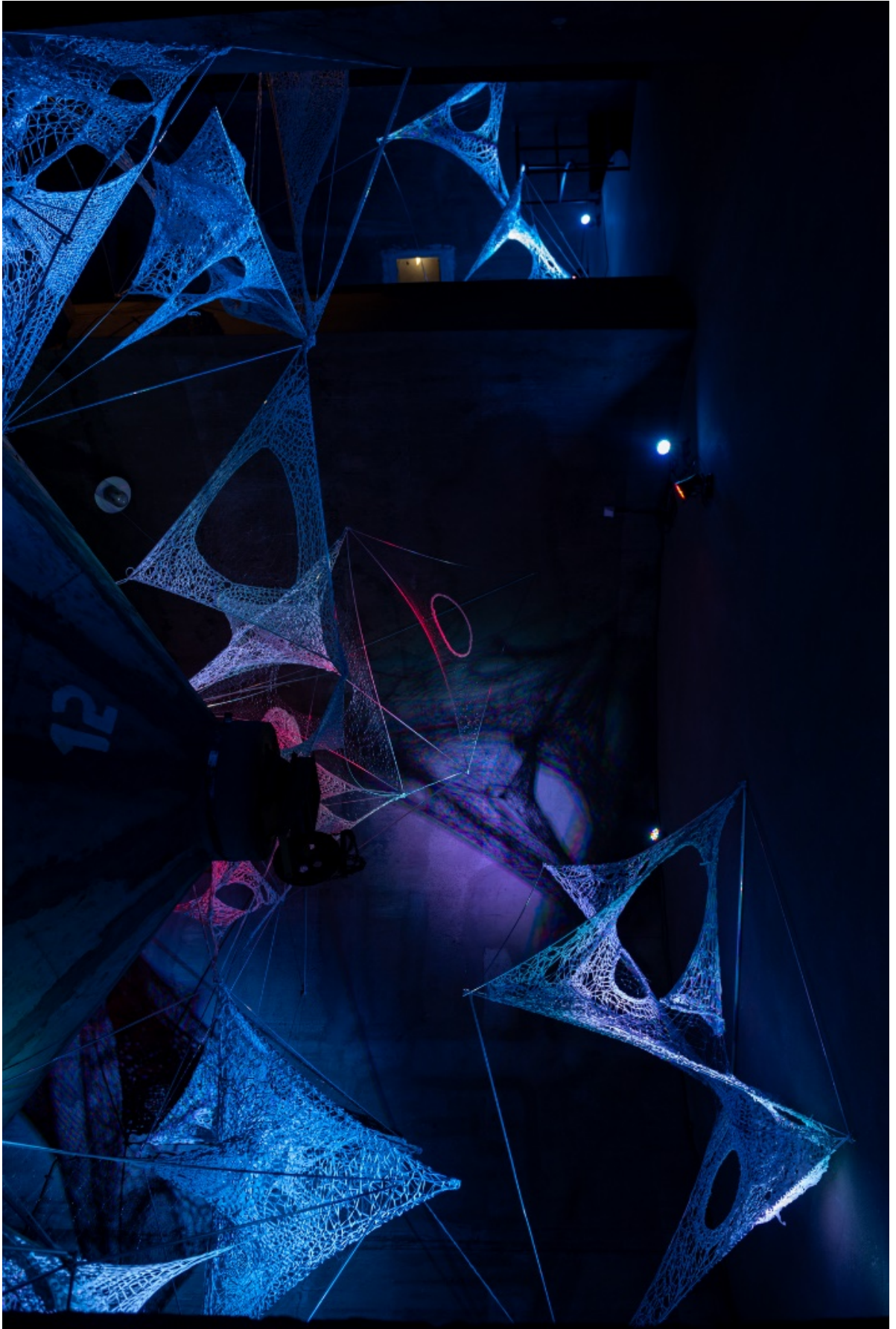


Табла 2



Табла 3



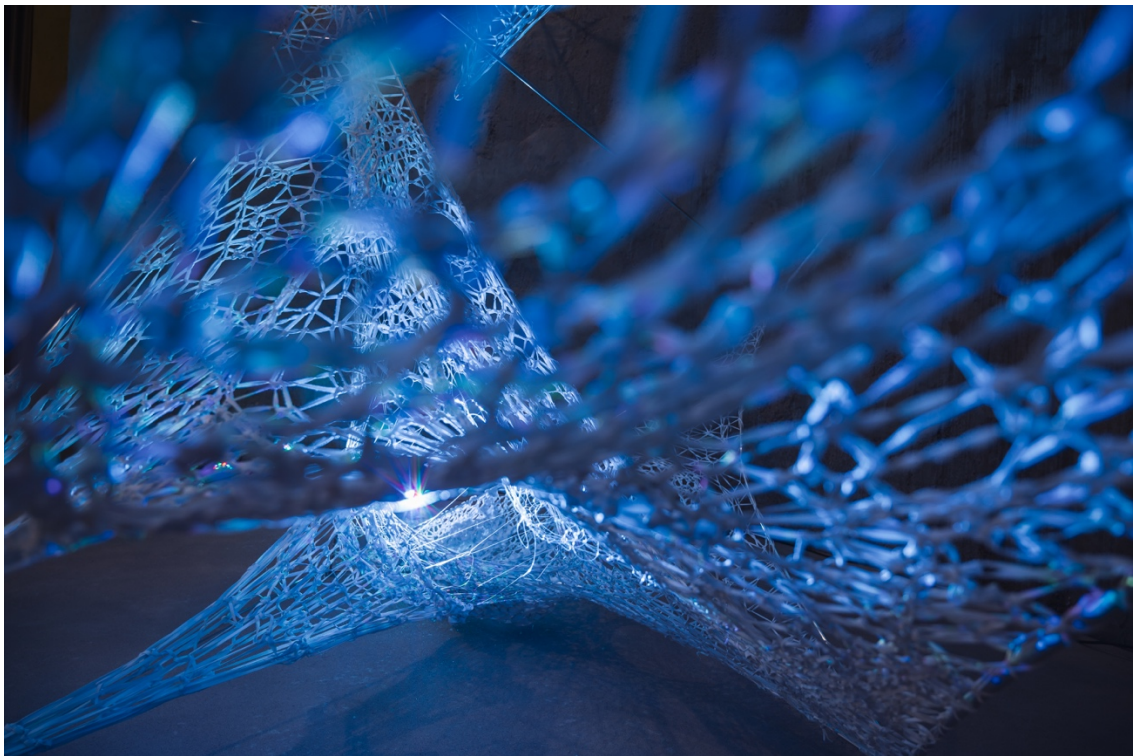




Табла 5



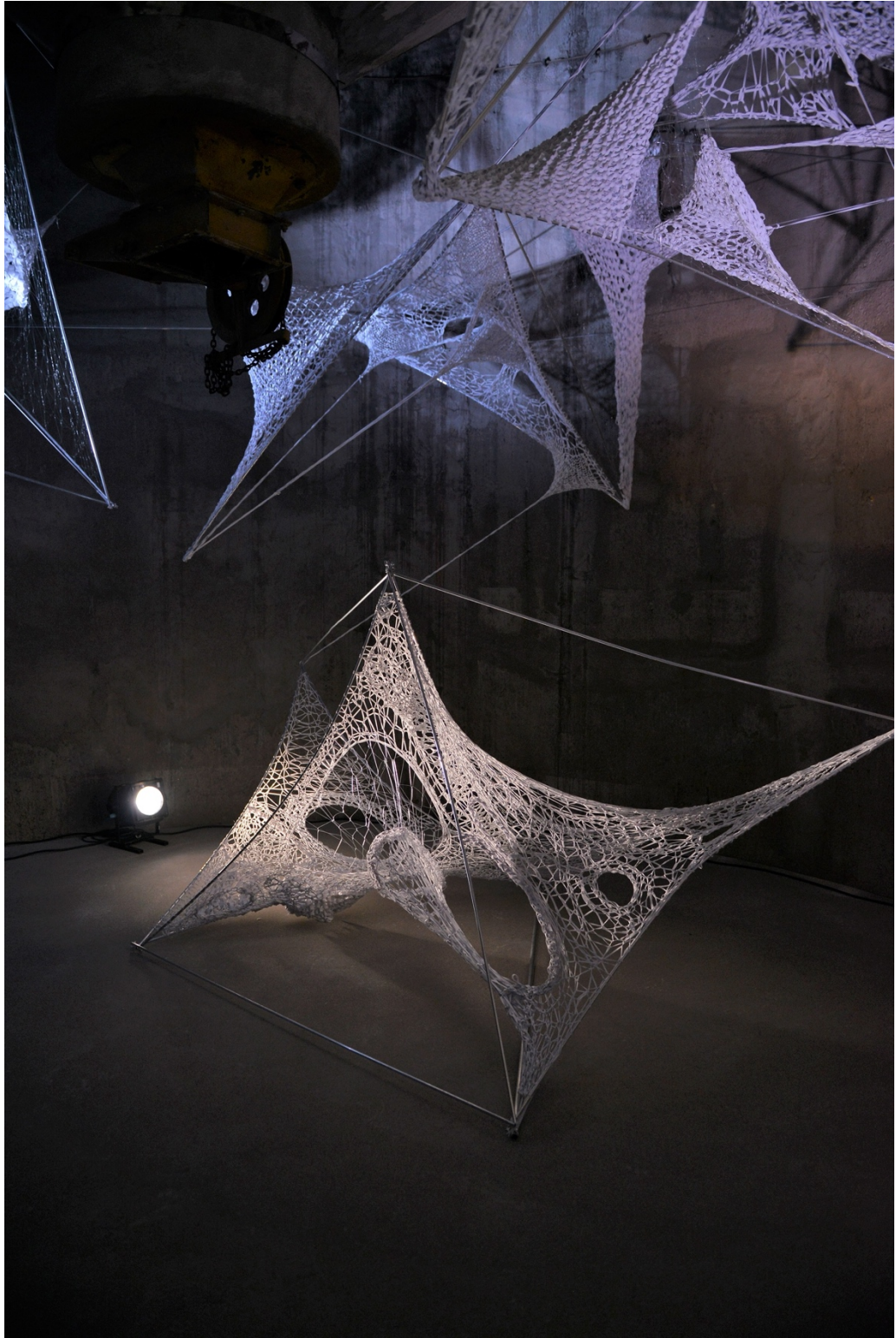
Табла 6



Табла 7



Табла 8



Табла 9



Табла 10



Табла 11

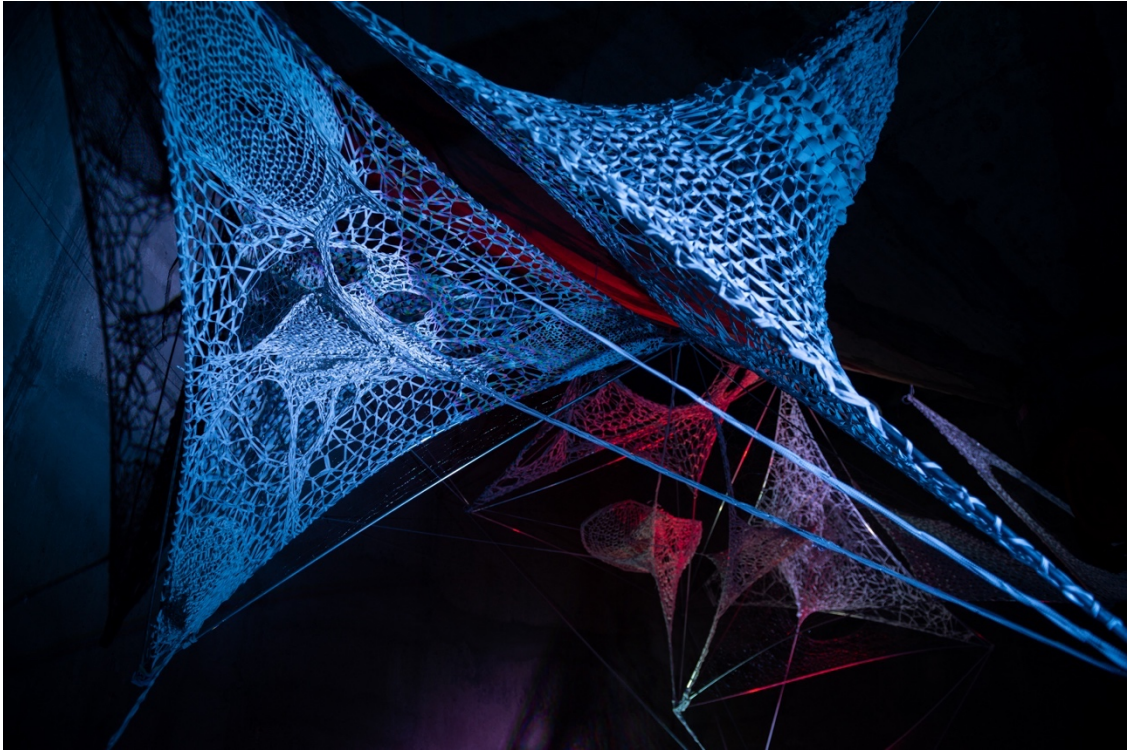




Табла 12



Табла 13



Табла 14



Табла 15



Табла 16

## Библиографија

- Aihong, Li, ed., *Interactive Installation Art&Design – Art Experience Driven by technology*, Hong Kong, Artpower, 2020
- Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, 1
- Author, Elissa, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, 19
- Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prevels Frida Filipović, Beograd, Kultura, 1969
- Белић, Милија, *Мета арт Пластички ритам пролегомена за једну метауметност*, Београд, Студенски културни центар, 1997, 154–155
- Bishop, Claire, *Installation Art A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005, 56-59
- Birrel, Verla, *The Textile Arts, A Handbook Weaving, Braiding, Printing and other Textile Techniques*, New York, Schocken Book, 1973. *Looping Techniques*, 297
- Brooks, Mary M, „The Flow of Action: Knitting and Thinking“ in *In the loop Knitting Now*, London, Black Dog Publishing, 2010, 34–39
- Burio, Nikola, *Relaciona estetika, Postprodukcija, Altermodernost*, prevod Marijana Ivanović i Mirjana Boba Stojadinović, Beograd, FMK, 2020, 25-27
- Constantine, Mildred and Jack Lenor Larsen, *Beyond craft: The art fabric*, Tokyo, New York, San Francisko, Kodansha Internacional Ltd., 1986, 7–9
- Constantine, Mildred and Jack Leonor Larsen, *The art fabric: mainstream*, Tokyo, New York and San Francisko, Kodansha International Ltd., 1985, 248
- Cotton, Eberhard, Gisele and Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art*, Milano, Skira and Lausanne, Fondation Toms Pauli, 2017, 67
- Čekić, Jovan, Maja Stanković, priredili, *Slike/singularno/globalno Savremeno kao eksperiment*, Beograd, FMK, 2013
- Čekić, Jovan, Maja Stanković, priredili, *Slika/pokret/transformacija Pokretne slike u umetnosti*, Beograd, FMK, 2013
- Delez, Žil, *Film 2 Slika-vreme*, Beograd, Filmski centar Srbije, 2010, 106
- Eko, Umberto, „Otvoreno delo“, Sarajevo, Izdavačko preduzeće *Veselin Masleša*, 1965, 33

- Ellegood, Anne, *Vitamin 3D, New Perspectives in Sculpture and Installation*, London, Phaidon Press Inc, 2009, 135–136
- Emery, Irene, *The Primary Structures of Fabrics*, Washinton, The Textile Museum, Thames & Hudson, 1994, 30–49
- Furujama, Masao, *Tadao Ando Geometrija ljudskog prostora*, prevod Jelena Plavšić, Beograd, IPS Media, 2008
- Gschwandtner, Sabrina, *KnitKnit Profiles + Projects from Knitting's New Wave*, New York, HNA, 2007, 21–23
- Hung, Shu and Joseph Magliaro (editors), *By Hand, The Use of Craft in Contemporary Art*, New York, Princenton Architectural Press, 2007, 160
- Irwin, Robert, *Being and Circumstance: notes Toward a Confidential art*, California: Lapis Press, 1985
- Jovanović, Tamara, *Prazni prostori Srbije Prva faza projekta – Beograd*, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2010
- Levi-Stros, Klod, *Divlja misao*, Beograd, Nolit, 1978; 53-54
- Пијаже, Жан, *Структурализам*, Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1987, 18–19
- Porter, Jenelle (ed.), *Vitamin T, Threads & Textiles in Contemporary Art*, New York, Phaidon Press Inc, 2019, 224
- Porter, Jenelle (ed.), *Fiber Sculpture 1960-Present*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 2014
- Scott, Jac, *Textile perspectives in Mixed-Media Sculpture*, The Crowood Press, 2003
- Stanković, Maja, *Fluidni kontekst – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd, FMK, 2015, 46
- Smith, T'ai, „Architectonic: Thought on the Loom“ in *The Journal of Modern Craft*, 2011, 276
- Suderburg, Erika, editor, *Space, Site, Intervention: situating installation art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. Introduction, 2
- Rugof, Ralph, An Interview with Ernesto Neto in Cliff Lauson, *Ernesto Neto The Edges of the Word*, London, Hayward Publishing, 2010, 19–24
- Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион Арт, 2011, 326

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

Teofanović, Mirjana, *Савремена таписерија у Србији*, Београд, Музеј примењене уметности Београд, 1983-1984

Teofanović, Mirjana, Каталог ТиСО, Београд, УЛУПУДС, 1998, 11 и 23

Тарковски, Андре, *Вајање у времену*, Београд, Уметничка дружина Аноним, 1999, 156–158

*Treći program*, Beograd, Radio-Beograd, proleće 1972, 450–451

Vedral, Vlatko, *Dekodiranje stvarnosti*, Univerzum kao kvantna informacija, Beograd, Laguna, 2014, 154–159

Winkelmann, Arne, *Kulturfabriken Zeichenwandel der Fabrik in der freien Kulturarbeit*, Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, 2006

8 International Biennial of Tapestry, Lausanne, Musee Cantonal des Beaux Arts, 1979, 14

*Fibre Espace*, 11 International Biennial of Tapestry, Lausanne, Musee Cantonal des Beaux Arts, 1983, 61

*Sculpture Textile*, 12 International Biennial of Tapestry, Lausanne, Musee Cantonal des Beaux Arts 1985, 88-89

#### Вебографија:

Azzarello, Nina, numen/for use constructs an inhabitable, centipede-shaped 'tube' in cologne, Designboom, nov 16, 2016, <https://www.designboom.com/art/numen-for-use-tube-cologne-installation-carlswerk-11-16-2016/> (09. 04. 2022; 11:40)

Batlem, Edwina, „Reshaping Spectatorship: Immersive and Distributed Aesthetics“ in *FibreCulture Journal: Distributed Aesthetics*, University of Melbourne, Australia, <http://www.immersence.com/publications/2005/2005-EBatlem.html> (15.06.2020;02:18)

Baudrillard, Jean, „The Ecstasy of Communication“ in *The Anti-Aesthetics Essays on Postmodern Culture.*, Washington, Bay Press, 1983, 128 [https://monoskop.org/images/0/07/Foster\\_Hal\\_ed\\_The\\_Anti-Aesthetic\\_Essays\\_on\\_Postmodern\\_Culture.pdf](https://monoskop.org/images/0/07/Foster_Hal_ed_The_Anti-Aesthetic_Essays_on_Postmodern_Culture.pdf) (11.01.2022;14:06)

Beesley, Philip, Eric Haldenburg, *Hylozoic ground: Limital responsive Architecture* ( Part One),Hylozoic Series Chronology 2007–2010



[https://www.academia.edu/5981854/Hylozoic\\_Ground\\_Liminal\\_Responsive\\_Architecture\\_Part\\_One](https://www.academia.edu/5981854/Hylozoic_Ground_Liminal_Responsive_Architecture_Part_One) (05.04; 17:21)

Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, New York, CUNY Graduate Center, 2004, 61-62

[https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc\\_pubs](https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc_pubs) (19.5.2020;19:04)

Bom, Dejvid, *Uzročnost i slučajnost u savremenoj fizici*, Beograd, Nolit, 1972, 35

<https://vdocuments.mx/dejvidbom-uzrocnost-i-slucajnost-u-savremenoj-fizici.html> (23.10.2020; 17:37)

Csordas, Thomas J, „Embodiment as a Paradigm for Anthropology“ in *Ethos*, Vol. 18, No. 1, 1990, 6,

[https://www.researchgate.net/publication/227578148\\_Embodiment\\_as\\_a\\_Paradigm\\_for\\_Anthropology](https://www.researchgate.net/publication/227578148_Embodiment_as_a_Paradigm_for_Anthropology) (25.02.2022; 15:34)

Delany, Samuel R., Introduction in Video spaces: eight installations, New York, The Museum of Modern Art, 1995,

[https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_462\\_300293627.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_462_300293627.pdf) (17.08.2021:11:06)

Dewidara, Khaled M and others (Ruby Morcosb, Mostafa Refatc, Nada M. Mohsen) *The Engineering Principles of Biological Forms vs. Classical Architectural Engineering*, 6

[https://www.researchgate.net/publication/282503086\\_The\\_Engineering\\_Principles\\_of\\_Biological\\_Forms\\_vs\\_Classical\\_Architectural\\_Engineering](https://www.researchgate.net/publication/282503086_The_Engineering_Principles_of_Biological_Forms_vs_Classical_Architectural_Engineering) 23. 04. 2021; 04:18

Discussing the Art of Tomas Saraceno with Fritjof Capra,

<https://transitionconsciousness.wordpress.com/2016/12/18/discussing-the-art-of-tomas-saraceno-with-fritjof-capra/> (24. 07. 2020; 14:45)

Durham University, dr Mary Brooks, The Staff Profile;

<https://www.durham.ac.uk/staff/mary-brooks/> (22.03.2022; 18:43)

Édith Meusnier: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Édith\\_Meusnier](https://fr.wikipedia.org/wiki/Édith_Meusnier) (20. 03. 2022, 07:53)

Gallery Fabrica, Brighton, UK, Exhibition Archive, Machiko Agano, Textural Space, 2001,

<https://www.fabrica.org.uk/textural-space> (27.05. 2020; 18:00)

Glynn, Ruairi, Bob Sheil, *Fabricate: Making Digital Architecture*, UCLPRESS, 2011, 134–143, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1571129/1/Fabricate%202011.pdf> (02.02

2022;19:25)

Ingold, Tim, *The Perception of the Environment*, Essays on livelihood, dwelling and skill, London and New York, Routledge, 2000, 173;

<https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2017/08/the-perception-of-the-environment-tim-ingold.pdf> (01. 02. 2022; 20:57)

Ingold, Tim, *The textility of making*, Cambridge, Cambridge Journal of Economics 2010, 98, <https://www.arenablock.com/block/230806> (01.02.2022; 23:47)

Institute of Contemporary Arts, Boston <https://www.icaboston.org/art/faith-wilding/crocheted-environment> (03.08. 2020; 08:20)

Kasperowicz, Ryszard, *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza *Mówią wieki* 2006, 10–25; [https://archiw.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7121/1/Kasperowicz\\_Alois\\_Riegl\\_Georg\\_Dehio\\_i\\_kult\\_zabytkow\\_2006.pdf](https://archiw.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7121/1/Kasperowicz_Alois_Riegl_Georg_Dehio_i_kult_zabytkow_2006.pdf)

Langer, Susanne K, *Feeling and Form*, A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key, New York, Charles Scribners Sons, 1953, 387  
[Langer Susanne K Feeling and Form A Theory of Art.pdf \(monoskop.org\)](#) (16. 10. 2021; 22:11)

Lindsay, Jennifer L., „Mary Walker Phillips and the Knit Revolution of the 1960s” (2012). Textile Society of America Symposium Proceedings, <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/710> (20.03.2022;13:45)

Making It – Women and Abstract Sculpture, London, *Waddington Custot*, 2021  
<https://www.apollo-magazine.com/making-it-women-abstract-sculpture-waddington-custot/> (17.04.2022;15:39)

Marcus, Sharon, *Critical Issue in Tapestry*, A Quarterly Review of Tapestry Art Today Summer 2004, Vol 30 No 2 American Tapestry Alliance in Denver, Colorado, 2004.  
<https://americantapestryalliance.org/wp-content/uploads/2011/10/Critical-Issues-in-Tapestry-SMarcus.pdf> (26.06.2018;18:38)

Massara, Kathleen, „Ann Hamilton Armory Installation Features Swings, Pigeons and A Giant White Curtain“ in *The Huffington Art & Culture*, 2012  
[https://www.huffpost.com/entry/ann-hamilton-armory-installation-photos\\_n\\_2246241](https://www.huffpost.com/entry/ann-hamilton-armory-installation-photos_n_2246241) (18. 04. 2022; 14:20)

Nechvatal, Joseph, *Immersive Ideals/Critical Distance*, Newport, University of Wales College, 1999. <https://eyewithwings.net/nechvatal/iicd.pdf> (03.10.2020;17:48)

Niamh, Ann Kelly, „Here and Now: Art, Trickery, Installation“ in *WHAT IS Installation Art?* Education and Community Programmes Irish Museum of Modern Art, IMMA, 2003, 8–15, [https://www.academia.edu/24557032/What\\_is\\_Installation\\_Irish\\_Museum\\_of\\_Modern\\_Art\\_Essay](https://www.academia.edu/24557032/What_is_Installation_Irish_Museum_of_Modern_Art_Essay) (16. 04. 2022; 12:35)

Research Journal, Crocheted environment (Womb room) by Faith Wilding  
<https://joineramy.wordpress.com/2016/05/17/crocheted-environment-womb-room-by-faith-wilding/> (03. 08. 2020; 09:15)

Royal Academy, London, UK, Gego: rediscovering an extraordinary artist, By Adrian Locke, Published 8 August 2014, <https://www.royalacademy.org.uk/article/gego-rediscovering-an-extraordinary> (24. 07. 2020, 14:10)

Rutt, Richard, *A History of Hand Knitting*, Batsford Ltd.,1987, 6, <https://ug1lib.org/book/2883199/91101e> (10.01.2022;14:43)

Сajt ауторке Луси Шенкер, <https://lucieschenker.kleio.com/record/work/82>

Scholte, Tatja; Wharton, Glenn, Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks, 2011,13, [https://issuu.com/incca/docs/inside\\_installations\\_theory\\_and\\_pr](https://issuu.com/incca/docs/inside_installations_theory_and_pr) (24.01.2022; 11:10)

Sheila Pepe: Softly... Before The Supreme Court <https://www.exploreminnesota.com/event/sheila-pepe-softlybefore-supreme-court/11176> (11.08. 2020; 11:45)

Skies Painted with Unnumbered Sparks Janet Echelman, Aaron Koblin, 2014, <https://www.vistosi.com/media/news/unnumbered-sparks.html> (29.01.2021;17:27)

Stone, Sally, *Undoing Buildings Adaptiv Reuse and Cultural Memory*,New York and London, Routledge, 2019, 68, [https://www.researchgate.net/publication/334356158\\_UnDoing\\_Buildings\\_Adaptive\\_Reuse\\_and\\_Cultural\\_Memory](https://www.researchgate.net/publication/334356158_UnDoing_Buildings_Adaptive_Reuse_and_Cultural_Memory), (16. 03. 2022; 14:42)

Textile Curator, Édith Meusnier, <https://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/edith-meusnier/> (20. 03. 2022, 07:15)

Turnau, Irena, *History of Knitting before Mass Production*,Translated by Agnieszka Szonert, Warszawa, Institute of the History of Material Culture, Polish Academy of Sciences, 1991, 4–14, <http://www.marariley.net/patterns/I.%20Turnau%20-%20History%20of%20Knitting%20Before%20Mass-Production.pdf> (17. 11.2021;16:07)

Vanessa Quirk. "Meet the Artist Behind Those Amazing, Hand-Knitted Playgrounds " 28 Nov 2012, ArchDaily: <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds> ISSN 0719-8884 (27.05.2020; 11:00)

Womanhouse; <https://en.wikipedia.org/wiki/Womanhouse> (02. 07. 2021; 09:15)

World of Threads Festival, Interviews with Édith Meusnie, published by Gareth Bate & Dawne Rudman [http://www.worldofthreadsfestival.com/artist\\_interviews/038\\_edith\\_meusnier.html](http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/038_edith_meusnier.html) (20. 03. 2022, 07:15)

Zwez, Annelise, *Textilkunst ist mehr als textile Kunst*, Kultur-online, 26. September, 2007 <https://kultur-online.net/inhalt/textilkunst-ist-mehr-als-textile-kunst>, (04. 04. 2022; 13:40)

<https://ucdarthistoryma.wordpress.com/2021/04/19/the-contribution-of-sloppy-craft-to-the-changing-dynamics-of-craft-in-contemporary-art/> (18.03.2022;16:54)

<https://theknockturnal.com/the-new-museum-presents-delqa/>

### Википедија:

Édith Meusnier: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Édith\\_Meusnier](https://fr.wikipedia.org/wiki/Édith_Meusnier)

Sprang: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sprang>

Womanhouse: <https://en.wikipedia.org/wiki/Womanhouse>

### Прилози студије случаја

Сл. 1 Рут Асава, *Без назива*, 1958 – 59, кружно плетење, жица, 300 × 60 цм; Constantine, Mildred, and Jack Lenor Larsen, *Beyond craft: The art fabric*, Tokyo, New York, San Francisco, Kodansha Internacional Ltd., 1986, 30

Сл. 2 Мери Вокер Филипс, *Шкољке*, 1967, лан и свила, плетење, 218 × 106 цм; <https://www.artic.edu/artworks/102144/shells> (27. 03. 2022; 08:55)

Сл. 3 Фејт Вајлдинг, *Кукичано окружење*, 1972, акрилно предиво вуненог типа и конопац од сисала, 274.3 × 274.3 × 274.3 цм (променљиве); <https://logarchitecture-blog.tumblr.com/post/16861262547/fait-wildings-crocheted-environment> (02. 08. 2020; 14:05)

Сл. 4 Деби Мос, *Шума*, 1972–73, инсталација, кукичање, јута, сисал, конопља, димензије променљиве; Eberhard Cotton, Gisele and Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art*, Milano, Skira and Lausanne, Fondation Toms Pauli, 2017, 71

Сл. 5 Barbara Levittoux-Swidarska, *Вапра*, 1974, Плетенина, 290 × 280 × 180 цм

Сл. 6 Дропа Јудит, *Тродимензионалне траке* (макета), 1977, 350 × 150 × 150 цм, трикотажа, вуна

Сл. 7 Карен Хансен, *Воал*, 1981

Сл. 8 Карен Хансен, *Одмотавање мреже* (The Unfolding grids), 1982

Сл. 9 Сацико Морино, *Roped Air*, 1978, Памук, чворовање

Сл. 10 Сацико Морино, *Конструкција ужета: Град будућности*, 1983, 0,3 × 3,8 × 2,4 м, чворовање, синтетички конопац

Сл. 11 Лиза Рештајнер, Sternenzelt, 1982–1983, обојени памучни канап, инсталација 6 × ? × 7,5 м

Сл. 13 Тошико Хуриучи, *Атмосфера лебдеће коцке*, 1977, плетење, лан и моторизирани конач; Constantine, Mildred and Jack Leonor Larsen, *The art fabric: mainstream*, Токуо, New York, and San Francisco, Kodansha International Ltd., 1985, 48

Сл. 14 Тошико Хуриучи, *Чудни простор II* (Wonder Space II), детаљ, Хаконе музеј на отвореном, Јапан; <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds>

Сл. 15 Мачико Агано, *Без назива*, 2001, свила, најлон за пецање, челична жица, папир од морских алги, 8,5 × 5 × 14 м; <http://4.bp.blogspot.com/-xYIyNh6yg4s/T6e1aUn88I/AAAAAAAAAEk/bUwEKuUSXkQ/s1600/fvf.jpg> (11. 06. 2020; 11:15)

Сл. 16 Шила Пепе, *Дођи да летиш са мном* (*Come fly with me*), 2002, пертле и сајле 266 × 793 × 158 цм, Porter, Jenelle [editor], *Vitamin T, Threads & Textiles in Contemporary Art*, New York, Phaidon Press Inc, 2019, 225

Сл. 17 Ернесто Нето, *Сунде даје живот, препусти се, сине*, (*The Sun Lits Life, Let the Son*), 2012, конопац од полипропилена и полиестера, пластичне лопте, биљке, теракота, црни бибер, куркума, ким и каранфилић; <http://twi-ny.com/blog/2012/05/23/ernesto-neto-slow-iis-good/>

Сл. 18 Шејн Волтнер, *World Wide Web*, 2009, еластични конач, шетландска чипка, димензије променљиве; Jupiter Artland <https://www.jupiterartland.org/art/shane-waltner-a-world-wide-web/> (05. 04. 2022; 12:31)

Сл. 19 Лејси Џејн Робертс, *Гради га да би га рушио* (2009–2010), ручно предено плетиво, челични стубови, ручно ткана мрежа 274 × 1524 цм <https://ucdarthistoryma.wordpress.com/2021/04/19/the-contribution-of-sloppy-craft-to-the-changing-dynamics-of-craft-in-contemporary-art/>

Сл. 20 Едит Моније, *Чаролија* (Sortilege), 2010, детаљ Река Луин, Ла Форте Бенард, Француска, 42 просторна облика различитих димензија трака за поклоне; <https://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/edith-meusnier/> (20. 03. 2022; 07:15)

Сл. 21 Џенет Екелман, *Земаљско време 1.26* (Earthtime 1.26, 2010–2021); <https://mymodernmet.com/janet-echelman-munich-mercedes-benz/>

Сл. 22 Нумен, *Цев у Келну* (Tube Cologne), 2016, инсталација у згради Карлсверк (Carlswerk Building), сигурносне мреже и ужад, сајт колектива numen/for use <http://www.numen.eu/installations/tube/cologne/>

Сл. 23 Гего, *Линија као објекат* (Reticulárea (ambientación)), 1969, променљиве димензије, <https://www.royalacademy.org.uk/article/gego-rediscovering-an-extraordinary> (24. 07. 2020; 14:10)

Сл. 24 Луси Шенкер, *Растакање гвоздене завесе*, 1988, плетење, жица, 380 × 230 × 9 цм; Eberhard Cotton, Gisele and Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art*, Milano, Skira and Lausanne, Fondation Toms Pauli, 2017, 15

Сл. 25 Томас Сарацено, *14 милијарду* (14 billions), 2010, гајтани, инсталација, димензије променљиве; <https://www.newscientist.com/gallery/tomas-saraceno/> (24. 07. 2020; 15:10)

Сл. 26 Изабел Берлуд, *Град шавова*, 2003, детаљ, инсталација, плетење, памучни конац, 335 × 320 × 250 цм <https://www.isabelberglund.dk/> (05. 04. 2022; 14:00)

Сл. 27 Нада Ацић, Кретање, 1977, Извеле Сантрач Дана и Булајић Милка, Вуна, кукичање, 400 x 120 цм

Сл. 28 Јадранка Симоновић, *Бело 12*, 1997, жица, папир и јута; комбинована техника, 300 x 300 цм; Теofanović, Миrјана, *Тapiserija u Srbiji 1950–2000*, Београд, Музеј примењене уметности; Petrovaradin, Atelje 61, 2017, 198

Сл. 29 Оливера Нинчић, *Плеткарење*, 2004, коњска длака, памучни конац, везивање и обмотавање, 280 x 320 цм; Теofanović, Миrјана, *Тapiserija u Srbiji 1950–2000*, Београд, Музеј примењене уметности; Petrovaradin, Atelje 61, 2017, 201

Сл. 30 Златко Цветковић, *New Weave*, 2014, детаљ, магнетна трака из аудио и видео касета, плетење на раму, 1.100 × 480 × 300 цм; Фотографисао аутор

Сл. 31 *Entr Acte*, 1983, текстилни панели различитих техника, ручно и машински ткани и светлосне пројекције 9 × 9 × 11,3 м

Сл. 32 Филип Бисли, *Хилозоичко тло*, 2010, инсталација, сензори, микропроцесори, механички спојев и филтери; <https://www.dezeen.com/2010/08/27/hylozoic-ground-by-philip-beesley/> (14. 04. 2022; 19:45)

Сл. 33 Џенет Екелман и Арон Коблин, *Небо обојено са безброј искри*, 2014, инсталација упредени најлон, уплетено полиестерско влакно (Honeywell Spectra), светло у боји 227 × 114 × 53 м

## Биографија

Леонора Векић (1970) је дипломирала на Факултету примењених уметности на Одсеку за дизајн текстила 1995. године. Магистрирала је 2000. године на предмету Таписерија (менторка: професорка Јадранка Симоновић). Од 2005. године запослена на Факултету примењених уметности, Одсек текстил, сада је у звању ванредног професора, ужа уметничка област Текстил.

Члан је уметничке групе ЛУМ [Лаваторијум уметничких мисли] [1995—1998], и УЛУПУДС-а [од 1996. године]. Остварила је 12 самосталних и учествовала на бројним колективних изложбама и модним ревијама у земљи и иностранству. Њени радови се налазе у колекцијама Фондације Bortolaso-Totaro, Музеја примењене уметности у Београду, и Установе за израду таписерије Атеље 61, Петроварадин.

Добитница је већег броја награда и признања, издвајају се: Плакета 22. бијенала таписерије за рад *Модулор*, 22. Бијенале таписерије УЛУПУДС, 2016; Велика награда 46. Мајске изложбе УЛУПУДС-а, 2014; Откупна награда Музеја примењене уметности у Београду, 2010; Плакета Секције за текстил и савремено одевање УЛУПУДС-а за стваралачке резултате у 2010. години; Прва награда УЛУПУДС-а на Бијеналу таписерија, 2010; Плакета Секције за текстил и савремено одевање УЛУПУДС-за стваралачке резултате у 2009; Плакета УЛУПУДС-а на Бијеналу таписерије, 2000.

## Изјаве

### Изјава о ауторству

Потписани-а Леонора Ј. Векић

број индекса 15 / 2013

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Суперпозиција – текстилна инсталација

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

У Београду,

Потпис докторанда

06. мај 2022.





Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /  
докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Леонора Ј. Векић

Број индекса 15 / 2013

Докторски студијски програм Примењене уметности и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**Суперпозиција – текстилна инсталација**

Ментор: др Оливера С. Нинчић, редовни професор у пензији

Коментор: /

Потписани:  
(име и презиме аутора) Леонора Ј. Векић

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

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

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

У Београду,

Потпис докторанда

06. мај 2022.



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

### **Суперпозиција – текстилна инсталација**

---

---

---

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду,

Потпис докторанда

06. мај 2022.

---



---

1. **Ауторство:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.