

Aproprijacija avangardne umjetnosti u modi 90-ih

Čerkić, Danijel

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:715438>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

DANIJEL ČERKIĆ

**APROPRIJACIJA AVANGARDNE UMJETNOSTI
U MODI 90-ih**

ZAVRŠNI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Karla Lebhaft

Zagreb, rujan 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

DANIJEL ČERKIĆ

**APROPRIJACIJA AVANGARDNE UMJETNOSTI
U MODI 90-ih**

ZAVRŠNI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Karla Lebhaft

Zagreb, rujan 2021.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY
DEPARTMENT OF TEXTILE AND CLOTHING DESIGN

Danijel Čerkić

**APPROPRIATION OF HISTORICAL AVANT-GARDE
IN 90's FASHION DESIGN**

FINAL THESIS

Advisor: PhD. Karla Lebhaft

Zagreb, September 2021.

IZJAVA O AUTORSTVU ZAVRŠNOG RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisao završni rad pod naslovom:

APROPRIJACIJA AVANGARDNE UMJETNOSTI

U MODI 90-ih

(naslov rada)

i da sam njegov autor

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

(ime i prezime studenta)

(potpis)

Zagreb, 21. rujan 2021

PODACI O AUTORU

Ime i prezime: Danijel Čerkić

Datum i mjesto rođenja: 3. travnja 1997.

Studijske grupe i godina upisa: Preddiplomski sveučilišni studij Tekstilni i modni dizajn (TMD), smjer Modni Dizajn, 2017./2028.

Lokalni matični broj studenta: 10847/TMD

PODACI O RADU

Naslov rada na hrvatskome jeziku: APROPRIJACIJA AVANGARDNE UMJETNOSTI U MODI 90-ih

Naslov rada na engleskome jeziku: APPROPRIATION OF HISTORICAL AVANT-GARDE IN 90's FASHION DESIGN

Broj stranica: 25

Broj priloga: 7

Datum predaje rada:

Sastav povjerenstva koje je rad ocijenilo i pred kojim je rad obranjen:

Datum obrane rada:

Broj ECTS bodova: 5

Ocjena:

Potpis članova povjerenstva:

1. -----

2. -----

3. -----

4. -----

SAŽETAK:

Polazni rad obrađuje temu aproprijacije povijesne avangarde u modi 90-ih godina XX. stoljeća. U radu su obuhvaćene definicije povijesne avangarde i aproprijacije te su ukratko obrađeni pokreti: neoplasticizam i suprematizam. Posebna pažnja posvećena je *ready-madeu* kao snažnom poticaju razvitka aproprijacijskih praksi u modernizmu. Kako bi se ilustrirala aproprijacija u postmodernoj umjetnosti i modnom dizajnu 90-ih godina rad ističe nekoliko polaznih primjera. Riječ je o autorici Sherrie Levine i dizajnerima: Francesca Marie Bandini, Yohji Yamamoto i Karl Lagerfeld. Kroz njihove primjere istaknute su ključne značajke kreativne klime u kojem su djelovali i način korištenja umjetničke aproprijacije.

Ključne riječi: povijesna avangarda, aproprijacija, modni dizajn, postmodernistička umjetnost

SUMMARY

The following paper is focused on appropriation of historical avant-garde in 90's fashion design. The paper includes definitions of historical avant-garde and appropriation, it also briefly discusses following movements: Neoplasticism and Suprematism. Additional focus is dedicated towards ready-made as an incentive for other appropriation practices in modernism. For the sake of illustrating appropriation in post-modern art and in 90's design paper encompasses few examples. Those being artist Sherrie Levine and designers: Francesca Marie Bandini, Yohji Yamamoto and Karl Lagerfeld. By their examples paper pinpoints key features of their creative environment and the way of utilizing artistic appropriation.

Key words: historical avant-garde, appropriation, fashion design, postmodern art

1. UVOD.....	1
2.0 Povijesna avangarda.....	2
2.1. Neoplasticizam.....	5
2.1 Supermatizam	7
2.1 Aproprijacija	9
3.0 Umjetnička aproprijacija u postmoderni.....	11
3.1 Aproprijacija u postmodernoj umjetnosti: Sherrie Levine.....	11
4.0 Aproprijacija u modi 90-ih godina XX. stoljeća.....	15
4.1 Aproprijacija djela suprematizma i neoplasticizma u modnom dizajnu 1990.-2000. godine.....	15
5.0 ZAKLJUČAK	22
6.0 Bibliografija	23
7.0 Popis slika	25

1. UVOD

Završni rad u nastavku bavi se utjecajem povijesne avangarde na modu 90-ih godina XX. stoljeća. Oslanjajući se na relevantnu literaturu i analizu postmoderne umjetnosti i modnog dizajna rad ukazuje na aproprijaciju djela povijesne avangarde u modnom dizajnu 90-ih.

Prvo poglavlje posvećeno je ključnim definicijama za razumijevanje pojma povijesne avangarde i njezinog razvoja u prvoj polovici XX. stoljeća. Posebna pažnja usmjerena je na pokrete neoplasticizma i suprematizma budući da primjeri aproprijacije u modi 90-ih polaze od slikara iz spomenutih pokreta.

Tako su slikari Piet Mondrian i Kazimir Maljevič elaborirani kroz njihove stilske značajke, doprinose matičnim pokretima i utopijske težnje.

Prije obrade polaznih primjera rad obrađuje termin aproprijacije i njen početak u povijesnoj avangardi prema umjetniku Marcelu Duchampu.

U svrhu ilustriranja postmoderne kulturne prakse opisan je primjer umjetnice Sherrie Levine. Odabranim djelom aproprijacijske umjetnosti ilustrirana je kritička priroda postmoderne umjetnosti prema stečevini modernizma.

Posljednje poglavlje fokusira se na značajke aproprijacije u suvremenoj modi koja je prikazana revijama Francesca Marie Bandinija, Yohjya Yamamota i Karla Lagerfelda. Svi primjeri ukazuju na aproprijaciju povjesne avagarde koja se dodatno analizira u istom poglavlju.

2.0 Povijesna avangarda

Da nije bez posljedica stajati pred događajima koje su zadesile XX. stoljeće govori jednako uzbudljiva povijest umjetnosti koja u periodu od 1900-2000. godine bilježi neke od najradikalnijih umjetničkih pokreta i teorija. Gotovo svi ulaze u povijest po svojoj borbi s tisuće godina starim umjetničkim konvencijama. Pored svega što je oblikovalo kulturnu produkciju tog stoljeća u fokusu ovog poglavlja su pokreti povijesne avangarde.

Pojam „avangarda“ preuzet je iz vojnog rječnika, a svoju prvu filozofsku konotaciju dobiva početkom 19. stoljeća u radu političkog filozofa Henrija de Saint-Simona. Saint-Simon pišući i promišljajući revolucijski karakter francuskog društva pripisuje umjetnicima (i znanstvenicima, obrtnicima) ulogu nositelja svojevremenih revolucionarnih i progresivnih vrijednosti.

Trebati će nešto više od pola stoljeća od Saint-Simonovog teksta da se pojave prvi avangardni pokreti, ali i nešto više od stotinu godina da se isti prepoznaju kao autentični avangardni pokreti; da bi na kraju danas imali brojne teoretičare i perspektive ovoga vida umjetničkog djelovanja.

Definiranje pojma i njegove upotrebe od ključne je važnosti za revalorizaciju kulturne prakse nakon prvih avangardnih pokreta budući da se isti termin ustalio kao sinonim za sve prakse specifičnog progresivnog karaktera koji šokom i ironijom redefinišu *status quo*. Perleman Bob (prema Lu, 2016) potanko opisuje način korištenja riječi avangarda u engleskom govornom području. Naime termin „*avant-garde*“ koristi se na tri načina kao opću imenicu, vlastitu imenicu i pridjev. Avangarda kao pridjev posebno je bitna za predmet ovoga rada budući da je ona na taj način korištena pri opisivanju suvremenog modnog dizajna (Lu, 2016, p. 34).

U fokusu ovoga rada su djela povijesne avangarde; riječ je određenim pokretima moderne umjetnosti u periodu od sredine XIX. do kraja 30-ih godina XX. stoljeća.¹

¹ Njihov kraj nije istoznačan; odnosno do „gašenja“ pojedinih pokreta dolazi postepeno, pri čemu veliku ulogu ima uspostava totalitarnih režima i političkim izmjenama 30-ih godina XX. stoljeća.

Spomenuti period obilježen je različitim pokretima s radikalnim, kritičkim, projektivnim i intermedijским karakteristikama.

U skladu s time povijesna avangardna manifestira se velikim brojem pokreta:

„Prvih desetljeća XX. stoljeća avangardna umjetnost je nastajala u različitim nacionalnim kulturama: Francuska (impresionizam, postimpresionizam, [fovizam, kubizam, dada, nadrealizam), Italija (fudurizam), Njemačka (ekspresionizam, dada, konstruktivizam), Rusija (simbolizam, neoprimitivizam, kubofudurizam, konstruktivizam, suprematizam), Švicarska (dada), Nizozemska (neoplasticizam De Stij/a, dada), Engleska (vorticizam, nadrealizam), Sjedinjene Američke Države (ekspresionizam, dada, nadrealizam), Japan (dada), Poljska (ekspresionizam, konstruktivizaln, unizam), Čehoslovačka (kubizam, dada, konstruktivizam i nadrealizam), Jugoslavija (ekspresionizam, kubizam, zenitizam, dada, konstruktivizam, nadrealizam) (Šuvaković, 2005, p. 98). “

Od spomenutih pokreta izdvajaju se one paradigmatičke avangarde: francuske, talijanske, njemačke i ruske avangarde s početka XX. stoljeća (Šuvaković, 2005, p. 99).

Osim što spomenute pokrete vežemo uz određeni vremenski period, oni se međusobno povezuju ključnim karakteristikama. Kada govorimo o pokretima povijesne avangarde govorimo o pokretima koji kao odliku imaju istančane kritičke vrijednosti spram institucija, socijalnu angažiranost, redefiniranje života (utopijske težnje) i specifičnu težnju približavanja života i umjetnosti; o glavnim značajkama pisalo se iz različitih perspektiva s razlikama u pristupu.

Peter Bürger definirao je avangardu kao specifičan umjetnički pokret u kulturi ranog XX. stoljeća, čija je funkcija kritika i provokacija institucija umjetnosti i kulture buržoaskog društva i negacija autonomije umjetnosti i kulture. Povijesna avangarda, prema istom autoru, obuhvaća tek niz pokreta koji su autentični nositelji spomenutih vrijednosti (Styrdom, 1984, p. 55).² Prema Bürgeru, pokret je specifičan za početak XX. stoljeća iz razloga što je nedjeljiv od povijesti, odnosno spomenuti pokreti su

² Dadaizam, nadrealizam, ruske avangarde nakon Oktobarske revolucije.

jednom u povijesti zabilježen događaj te reformacije izvornih avangardi opisuje kao neautentične³ (Styrdom, 1984, p. 52).

Prateći misao Petera Bürgera, avangardno djelo oblikujemo u skladu sa sljedećim značajkama:

„U formalnom smislu Peter Bürger je avangardni umjetnički rad opisao i definirao terminima: (1) novo, koji ukazuje na ekscesnost umjetničkog rada i traganje za umjetničkim rješenjima drukčijim od uobičajenih i u kulturi normiranih; (2) slučajnost, koji ukazuje da su avangardistički radovi nastali kao rezultat slučaja, ali i namjernim radom sa slučajnošću; (3) alegorija, koji ukazuje na višeznačnost, pomaknutost značenja i pretjerano naglašavanje metaforičkih odnosa u avangardističkim radovima; (4) montaža, kojim se označuje način stvaranja nekog nekonzistentnog umjetničkog rada povezivanjem vizualnih i tekstualnih fragmenata (Šuvaković, 2005, p. 99).“

Kao što smo istaknuli, teorija avangarde bilježi brojna stajališta; kako bismo bolje ilustrirali formalne i sadržajne karakteristika avangardnog djela, Peteru Bürgeru pridružujemo misao Diane Crane. Dakle, prema navedenoj autorici da bi rad bio avangardan treba zadovoljavati nekolicinu težnji:

„Umjetnički rad smatran je avangardnim ukoliko u svom pristupu estetskim konvencijom čini nešto od sljedećeg: (1) redefinira umjetničke konvencije; (2) koristi nove umjetničke alate i tehnike; (3) redefinira narav umjetničkog objekta uključujući niz objekata koji mogu biti tumačeni kao umjetnost (Crane, 1987, p. 45).“

Posebno izdvaja karakteristike pokreta:

„Umjetnički pokret možemo smatrati avangardnim ukoliko u svome pristupu socijalnom sadržaju rada čini nešto od sljedećeg: u (1) djelo upisuje društvene ili političke vrijednosti koji su kritični ili drugačiji od

³ Poglavitno iz razloga što je je ključna težnja za demontažom (buržoazijskih) umjetničkih institucija oslabila nakon II. sv. rata.

većinske kulture; (2) redefinira vezu između visoke i popularne kulture, (4) prisvaja kritički stav prema umjetničkim institucijama (Crane, 1987, p. 85).“

U recepciji avangardnih djela posebno je istančan odnos prema društvenom kontekstu, stoga rad je avangardan ukoliko čini nešto od slijedećeg:

„(1) redefinira socijalni kontekst umjetničke produkcije, u okvirima pripadajuće kritike, uzora i publike (2) redefinira organizacijski kontekst produkcije, prezentacije i distribucije umjetnosti; i (3) redefinira narav umjetničke uloge ili mjeru u kojoj umjetnik sudjeluje u drugim vizualnim institucijama (Crane, 1987, p. 86).“

U raspravu o vrijednostima avangarde uključuje se širok dijapazon teoretičara filozofije, umjetnosti, sociologije i drugih disciplina; štoviše i sami umjetnici su ostavili značajan opus pisane građe o vlastitom djelovanju u tom vremenu. Rezultat je poliperspektivan, ponekad i proturječan, pogled na avangardu te uistinu obilan pisani materijal.⁴

2.1. Neoplasticizam

Neoplasticizam je naziv za pokret smješten u Nizozemskoj utemeljen prema teoriji nizozemskog slikara Pieta Mondriana (Šuvaković, 2005, p. 138). Neoplasticizam postaje temeljem geometrijske apstrakcije budući da su slikarski elementi svedeni na proste geometrijske oblika čija je kompozicija često matematički određena. Svojim radom predstavljali su nefigurativno, apstraktno slikarstvo; slikarstvo koje stvara nemimetički svijet znakova (Šuvaković, 2005, p. 61).

Mondrian zastupa termin „realne umjetnosti“ koji se vodi logikom da je neprikazivačka umjetnost jedina stvarnosna likovna manifestacija prema tome što nas uvodi u svijet koji je autentičan, stvaran i neposredan. „Realna umjetnost“ za Mondriana nije nadređena čulnom svijetu i ne „pretvara svijet u destilat, to jest u nešto nestvarno (Žmegač, 2015, p. 127).

⁴ R. Poggioli, P. Bürger, T. Adorno, W. Benjamin, A. Flaker, M. Szabolcsi (Styrdom, 1984)

„Mondrian (...) je otkrio apstraktno-realnu prirodu umjetnosti i on je zapravo realist. U tom smislu Mondrianove teorije treba shvatiti i kao duhovno otkriće zakona oblikovanja i izvorne pojavnosti svijeta. Njihovo provođenje znači usuglašavanje s nužnošću (Šuvaković, 2005, p. 141).“

Zadržavajući se na ovoj tvrdnji neizostavno je spomenuti utopističke ambicije neoplasticizma. Naime, Mondrian je vjerovao ostanemo li vjerni jednostavnošću i ravnoteži neoplasticističkog slikarstva obogatiti ćemo vlastiti moral i zajednicu. (Veen, 2017, p. 1) Svijet prema Mondrianu uspostavljen je nejednako i neuravnoteženo, nedostaje mu balansa između suprotnosti materijalnog i spiritualnog, muškog i ženskog, društvenog i individualnog.⁵

„Temeljna pretpostavka neoplastičke teorije je zasnivanje čisto plastičkih vizualnih formi usuglašavanjem suprotnosti. Tako nastaje neoplastički rad ili apstraktno-realni rad. Mondrian definira neoplasticizam kao usuglašavanje suprotnih sila koje stvaraju osnovnu strukturu univerzuma. Usuglašavanjem ovih suprotnosti (njihovom ravnotežom) neoplastički rad dobiva savršenu harmoniju i nosi direktno iskustvo apsolutnog i univerzalnog (Šuvaković, 2005, p. 140).“

Tako će aspiracije za ravnotežom i jednakošću postati fokus njegove slikarske teorije. (Veen, 2017, p. 2) Mondrian upravo u apstrakciji vidi slobodu za konstruiranje pravednijeg i uravnoteženog svijeta. Ona će, neopterećena prikazivanjem neuravnotežene stvarnosti realizirati nacrt za novu stvarnost otkrivajući istinske vrijednosti svijeta.

Svoje slikarstvo gradi redukcijom svih slikarskih elemenata svodeći svoja platna na jednostavnu geometriju obojanu primarnim bojama i ne-bojama (crna, bijela i siva). Autor se u stvaranju oslanja na snažne vertikalne i horizontalne linije spojene pod pravim kutom i najčešće obojane crnom bojom. Njegov vizualno osiromašeni pristup određen je programski; autor je osim brojnih slikarskih djela ostavio i popriličan broj autorskih tekstova kojima utvrđuje pravila neoplasticističke tehnike i teorije.

⁵ Velik dio njegovog pisanog djela kao i velik dio likovnog opusa posvećen je suprotnostima. Tako je i njegov vizualni jezik prepun kontrasta; crno i bijelo, boja i ne-boja, horizontalno i vertikalno, veliko i malo, sjajno i matirano (Veen, 2017, p. 6).

2.1 Supermatizam

U sklopu opsežnog ruskog slikarstva prve polovice XX. stoljeća razvija se neizostavan avangardni pokret – suprematizam. Umjetnici različitih disciplina okupljaju se oko teorija suprematističkog izražaja kojega, u najvećem djelu, razvija slikar Kazimir Maljević.

Suprematizam ima nekoliko specifičnih vidova: (1) slikarski, (2) arhitektonski, (3) dizajnerski, (3) programski, (4) teorijski i pedagoški. (Šuvaković, 2005, p. 600) Svoje povoje bilježi operom „Pobjeda nad suncem“ (1914.) a kao slikarski pokret razvija se u smjeru čiste neprikazivačke apstrakcije s dominantno plošnim rješenjima i rijetkim naznakama iluzionizma (Šuvaković, 2005, p. 601).

Suprematistička kompozicija zasniva se na strukturi monokromnih osnova na kojoj iluzorno „lebdí“ konstrukcija obojenih geometrijskih površina pri čemu je njihov odnos jasno naglašen (Slobodan, 1998, p. 601). Maljević se udaljava od stroge geometrizacije 1920-ih godina kada ponovno oživljava figurativno slikarstvo imajući u vidu sva do tada uspostavljena načela suprematizma.

Svojim upornim plošnim rješenjima nakon 1914. godine Maljević iskazuje jedinu dostojnu vrstu reprezentacije – onu koja prikazuje čisto slikarske elemente. U skladu sa time postupak naziva *slikarski realizam*.

„Formula generiranja suprematističkih formi iz kvadrata ključna je za zasnivanje novog koncepta autonomije zato što izvor sveukupnog događanja na slici smješta i zatvara u granice/prostor slikovnog polja, u realnost dvodimenzionalne površine platna, zapravo u neku vrstu energetskog potencijala samog medija slikarstva (Slobodan, 1998, p. 86).“

Slikarskim realizamom objedinjujemo slikarstvo koje najdoslovnije prikazuje ono umjetničko:

„U ovoj sintagmi naglasak je očigledno na odrednici slikarski (živopisnyj), čime se semantika pojma realizma pomiče iz polja predstavljanja (izobraženie), reprezentacije vanslikarskih pojava, u kontekst prezentacije, pokazivanja isključivo slikarskih pojava. „Novi slikarski realizam je zaista

slikarski“, čitamo kod Maljeviča, „jer u njemu nema realizma planina, neba, vode...“ (Šuvaković, 2005, p. 87). “

Maljevičev kvadrat je isječak života umjetnosti i nije podređen nekoj vrsti predstavljanja. Dakle, suprematizam za Maljeviča predstavlja odsustvo predmetnog predstavljanja, a uz to i besciljnost, neutilitarnost, izostajanje smisla, značenja i sadržaja (na način kako se te kategorije shvaćaju u tradiciji predmetnog slikarstva (Slobodan, 1998, p. 116).

Kod Maljeviča su kategorije „predmeta i predmetnosti“ uvijek vezane uz pojmove praktičnog, korisnog, utilitarnog, za ponudu, nužnost, nejednakost, neslobodu i on uvijek nosi neku svrhu i usmjeren ka nekom cilju.

No usprkos prividnome suprotstavljanju praktičnome životu suprematizam je poslužio kao nacrt svojevremenih utopijskih zamisli. Rasprava o slikarstvu uzdignuta je na nešto sasvim općenito i kao „univerzalna istina“ sadržava potencijal konstitucije novog svijeta: „ali ta istina, do sada prikrivena i zarobljena, nije, po Maljeviču, samo slikarska i umjetnička, već univerzalna, što vodi zaključku da bi u ontologiji slike trebalo da bude sadržana ontologija svijeta (Slobodan, 1998, p. 121).“

Maljevič tako širi polje djelovanja svoje umjetničke prakse i teorije na područje konkretnog iskustva života i sve pripadajuće društvene probleme. U skladu sa modernističkim težnjama za univerzalnom istinom nudi vlastito viđenje životnog ustrojstva.

„Maljevič je želio da uzdigne na pijedestal upravo jedinog, vrhovnog principa (suprematizam umjetnosti) prema kojem treba izgraditi novu građevinu sveta i novi život. Za njega je to značilo premještanje umjetnosti iz stanja pasivnog i potčinjenog objekta (...) u položaj aktivnog, nadmoćnog subjekta sa izgrađenim svojstvenim instrumentima razmatranja i tumačenja drugih (van umjetničkih) pojava. On nastoji da pokaže kako umjetnost ima svojstvenu, nezavisnu ideologiju (...) te da postoji specifično, posebno motrište umjetnosti sa kojeg je moguće izgraditi autentičnu viziju sveta i tumačiti sve manifestacije prirode, kulture i čovjekovog života (Slobodan, 1998, p. 151). “

2.1 Aproprijacija

Aproprijacija podrazumijeva prisvajanje „predloška“ u obliku tuđeg umjetničkog djela ili segmenta kulture kojeg umjetnik koristi kao polazište u stvaranju novog, autentičnog djela. Prisvajanje je najčešće svjestan⁶ postupak u kojem izvorno djelo ostaje prepoznatljivo široj publici te u odnosu na predložak ostvaruje neko dodatno značenje.

Za razmatranje prisvajanja u povijesnoj avangardi treba proširiti definiciju s isključivo prisvajanja rada drugog autora na prisvajanje ne-umjetničkih objekata u korist autorskog umjetničkog djela. Premda je korištenje ne-umjetničkih predmeta prisutno i prije početka 20. stoljeća tek će s dadaizmom i Marcelom Duchampom kristalizirati forma *ready-made* prisvajanja (Korte, 2018).

Spomenuti umjetnik će djelom nazvanim „Fontana“ 1917. godine sasvim obični pisoar ostaviti gotovo netaknutim i proglasiti ga umjetničkim djelom koje gotovo da će postati simbolom umjetnosti 20-og stoljeća; ironičan i šokantan „pisoar“ potpuno redefinira značenje umjetničkog djela. On je primjer emancipiranja svakodnevnih objekata u službu umjetnosti, a njime će otvoriti dalekosežna pitanja originalnosti, reprodukcije, umjetničke institucije itd.

„Duchampov *ready-made* (...) neprikosnoveni kontrolni objekt prema kojem se odmjeravaju sve potonje politike aproprijacije. Za razliku od druga dva pionirska uređaja avangardne aproprijacije – kolaža i fotomontaže – *ready-made* je akt totalne, rezolutne i esencijalne aproprijacije koji je svojom višeslojnom „iskaznom funkcijom“ praktično otvorio i zatvorio krug ključnih pitanja koja će se aktima aproprijacije postavljati u svijetu umjetnosti sve do danas (Sretenović, 2012, p. 52).“

⁶ Post-moderna teorija obilježena je mišljenjem da nismo u stanju kreirati autentična originalna djela iz razloga što svaki rad u sebi sadržava nešto od rada svojevremenih prethodnika (ovaj postupak prisvajanja nazivamo intertekstualnost i ne nazivamo ga striktno aproprijacijom zato jer se odvija podsvjesno). (Korte, 2018)

Aproprijacija će se s vremenom pokazati kao ključna strategija postmoderne umjetnosti (Sretenović, 2012) – zastupljena u gotovo svim medijima umjetničkog izražaja i u službi sasvim različitih artistskih intencija.

„Sa ustoličenjem aproprijacijski imaginarnog, svaka stvar postaje potencijalnim objektom umjetničke manipulacije, svaki tekst podložan je nesputanom citiranju, svaki zvuk može se muzikalizirati, svaka gesta teatrizirati i svaka forma ljudskog iskustva učiniti građom umjetničkog djela (Sretenović, 2012, p. 42).“

Od XX. do XXI. stoljeća aproprijacija uključuje čitav niz varijacija koje se razlikuju po kritičkoj intenciji, namjeri, aproproiranom radu/epohi itd. Ono što je zajedničko svim aproprijacijskim tehnikama je odlučnost i svjesnost u akciji ponavljanja (Sretenović, 2012, p. 11).

Posebna perspektiva u aproprijaciji je kulturalna aproprijacija⁷ koja nastaje iz opsežnih postkolonijalnih studija i kritički se osvrće na prakse prisvajanja elemenata jedne kulture od strane druge, različite kulture. Posrijedi je najčešće odnos dominantne i nadređene kulture pri čemu postoje znatne razlike u pogledu na sam predmet. Primjerice, sakralni elementi afričke kulture korišteni u svjetovnom slikarstvu zapada ili (najčešće prisilno prisvojeni) svakodnevni predmeti nekog plemena izloženi u muzeju velegrada (Korte, 2018, p. 6).

⁷ Njoj možemo suprotstaviti umjetničku aproprijaciju koja inzistira da prisvojeno djelo bude umjetničko. (Korte, 2018, p. 12)

3.0 Umjetnička apropijacija u postmoderni

Aproprijacijske tehnike obilježile su postmoderno⁸ stvaralaštvo i u nebrojeno puno slučajeva služile kao punokrvna kritička, ironična, humorna i sl. strategija. Autori su tako posezali za utilitarnim predmetima, postojećim umjetničkim djelima, javnom medijskom sadržaju i dr. sa zadaćom stvaranja djela koje se po mnogočemu razlikuje od modernog ili se štoviše prema njemu kritički osvrću. U svakom slučaju apropijacija igra bitnu ulogu postmoderne umjetnosti;

„Aproprijacija stoji u samom središtu rasprava o suštini postmodernizma (u odnosu prema modernizmu), a koje se bave pitanjima decentriranja subjekta i njegovog jezika, funkcije znaka i režima značenja, oblika proizvodnje i načina potrošnje, konstrukcije istorije i modusa njene reprezentacije, realnosti i slike, umetnosti i masovne kulture, itd (Hromadžić, 2018, p. 11).“

3.1 Apropijacija u postmodernoj umjetnosti: Sherrie Levine

Sherrie Levine, američka fotografkinja, slikarica i konceptualna umjetnica čiji je opus izgrađen na ekstenzivnom korištenju različitih oblika apropijacijskih tehnika. Neovisno o mediju, Levine će apropijacijskim postupcima kritizirati dominantne narative. Umjetničku mogućnost kopiranja tuđih radova iskorištava kako bi tuđe autorsko djelo izložila drugačijem, kritičkom pogledu na patrijahalno društvo.

Već u samom izboru umjetnika čije radove aproproira Levine ostvaruje binarnost muško/žensko. U polaznom primjeru ovoga rada riječ o radu dadaista – Marcela Duchampa; u ostatku karijere uzima i druge muške te bijele predstavnike i autoritarne figure iz umjetničke povijesti.

⁸ Postmoderna je naziv za umjetnost i kulturu zasnovanu na kritici i prevladavanju značenja, vrijednosti, smisla i načina života modernog društva, kulture i umjetnosti (Šuvaković, 2005, p. 477).

Riječ je o radu „Fontana (po Marcelu Duchampu)“ iz 1991. godine u kojem Sherrie Levine kopira rad „Fontana“ Marcela Duchampa iz 1914. godine tako što prvo uzima *ready-made* urinar, nalik onome iz 1914. godine, a zatim ga boja u broncu. Rezultat je gotovo jednak urinar pri čemu je najistaknutija razlika upravo spomenuta brončana intervencija.⁹



Slika 1 (lijevo): Sherrie Levine „Fontana (po Marcelu Duchampu)“

Slika 2 (desno): Marcel Duchamp „Fontana“

Posrijedi je tzv. kopistička apropijacija tako što se original kopira te se namjerno razmješta na poziciju gdje se primjenjuje drugačiji kontekst čitanja i interpretacije (Sretenović, 2012, p. 232). Na primjeru Levina posrijedi je apropijacija koja daje prednost ideji, intelektualnoj refleksiji i do tada neistraženom kritičkom potencijalu (Sretenović, 2012, p. 233).

Autor kao ključ razumijevanja spomenute umjetnice prilaže mišljenje Craiga Owensa koji njezin rad opisuje kao „eksproprijacija apropijatora“ koju zatim treba razumjeti kroz „feminističke kritike povijesti umjetnosti muškarca-autora (Sretenović, 2012, p. 233).“

⁹ Postupak estetske intervencije je posebno suprotstavljen originalu iz razloga što izvorno Duchamp svoj *ready-made* ostavlja netaknutim. Urinar je naime u svojoj prvoj inačici tzv. potpuni *ready-made* što znači da iza njega ne stoji umjetničko majstorstvo i tehnika. Također, odsustvo umjetnikove ruke znači i izostanak estetske kvalitete djela koju zastupa „ogoljeni“ urinar.

Ono što upućuje na takvo promatranje polaznog primjera jest činjenica da autorica ne poseže za „urinarom“ kao utilitarnom izvan-umjetničkim predmetom nego za konkretnim autorskim djelom čiji je autor bijeli muškarac. U razgovoru za Los Angeles Times, autorica osim što potvrđuje da aproprirane autore bira prema spolu i rasi, objašnjava bit ovog postupka „...mislím da ih odabirem iz razloga što oni imaju autoritet, a jedna od mojih intencija je subverzija autoriteta na simboličkom polju (Levine, 1996).“

Dakle, kopija se ne podčinjava originalu. Ona se spram originala ravnopravno legitimira;

„Ova umjetnosti (...) nastoji da razori dati poredak apsolutnog prioriteta originala nad kopijom i sam sistem pojmovnih suprotnosti koji taj poredak čine mogućim. Kopiranje, dakle, podriva sistem objašnjenja povijesti i znanja o umjetnosti koji se zasniva na logici stabilnih identiteta i logocentričke neproturječnosti i proizvodi jednu erupciju ne kontroliranog značenja kopije koja se opire prinudi originala pod svaku cijenu. Ove kopije su dvoidentitetske slike ili hibridi koji počivaju na dihotomiji egzaktnog ili skoro egzaktnog formalnog ponavljanja i konceptualne invencije, odnosno funkcije kopije da bezlično zastupa original i pretenzije originala da ostvari neki samostalnu kvalitetu (Sretenović, 2012, p. 238).“

U odnosu na original spomenuta kopija urinara premješta pogled na original s pogledom iz 1991. godine koji pruža drugačije čitanje originalnog rada. U skladu sa postmodernom umjetnošću – ona ga izlaže kontekstu koji ne priznaje dalekosežne narative nalik modernističkim i koji ne zanemaruje patrijahalno-autoritativne implikacije.

„Duchamp je, nesumnjivo, otac moderne aproprijacije, ali je istovremeno i jaki umjetnički subjekt, eksperimentator i inovator, za koga je prisvajanje, ma koliko specifičnih banalnih objekata, bilo sredstvo opredmećenja vlastite vizije umjetnosti, dok je za postmoderne umjetnike aproprijacija eksplicitan cilj po sebi koji reflektira skepsu u odnosu na ideju progresa u

umjetnosti i imperativ kreacije samosvojnog umjetničkog jezika
(Sretenović, 2012, p. 11). “

Tako ovaj rad ilustrira još jednu, gotovo binarnu razliku modernizma i postmodernizma.¹⁰ Levine se u skladu sa svojevremenom kreativnom klimom kritički osvrće na modernističko nasljeđe i to poprilično doslovno; podrivanjem „oca“ moderne aproprijacije kojeg ponovno oživljava ne bi li svijetu pokazala ono muško, patrijahalno i neprimijećeno za života umjetnika.

¹⁰ Kao i mnogi drugi radovi spomenute autorice koji za svog “aproproiranog para” uzima neku mušku, amblematsku figuru moderne

4.0 Apropijacija u modi 90-ih godina XX. stoljeća

Druga polovica XX. vijeka ilustrira zastupljenost aproprijatvinih strategija izvan domene umjetnosti. Područje modnog dizajna, kojeg ovaj rad razmatra, ne čini samo disciplinarnu razliku nego i stanovitu promjenu okruženja u kojem se apropijacija u modi 90-ih odvija.

Već 1983. kritičar Douglas Krimp ustanovljuje pojavu apropijacije „od najciničnije sračunatih produkata mode i industrije zabave do najpredanijih kritičkih aktivnosti umjetnika“ i da u kontekstu masovne upotrebe ona postaje politički neoperativna (Sretenović, 2012, p. 12). Tako posrijedi imamo prevagu „ornamentalnih“ i „pompjerskih“ modusa prisvajanja (Sretenović, 2012, p. 13) u suprotnosti na one „radikalne“ koje nalazi kod Sherrie Levine.

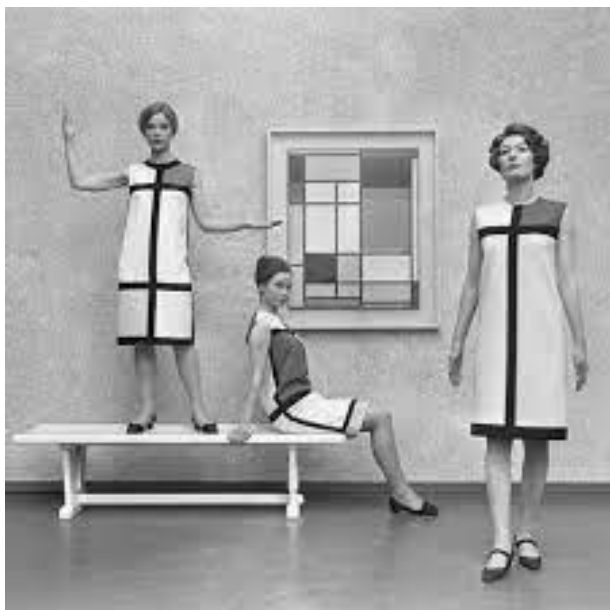
Apropijacija prema Rex Butleru ima četiri faze¹¹, za predstavljene primjere izdvajamo onu treću s kraja 80-ih i početka 90-ih kada ona poprima odlike stila ili „prazne virtuoznosti“ lišenu¹² kritičkog stava (Sretenović, 2012, p. 12).

4.1 Apropijacija djela suprematizma i neoplasticizma u modnom dizajnu 1990.-2000. godine

U 1965. godini otvara se mogućnost aproproiranja Pieta Mondriana i njegovih krajnje reduciranih slika. Konkretno kolekcijom za jesen/zimu 1965. godine. dizajner Yves Saint Laurenta će dvanaest večernjih haljina iskrojiti prema prepoznatljivoj *mondrianovskoj* geometriji.

¹¹ (1) Ikonoklastička, (2) ikonička, (3) banalna, i (3) prikrivenu (Sretenović, 2012, p. 12)

¹² Kritičkom ublažavanju pridonosi i njen karakter spektakla: „Istovremeno, spektakl pokazuje zadivljujuću i zastrašujuću sposobnost apropijacije, tendencije k apsorpciji kritičke, opozicijske kulture mišljenja i djelovanja, te komodifikacijske trendove njezine transformacije u komercijalnu robu koja donosi profit. Takvim procesima čak i najradikalnija kritika biva pretvorena u samo još jedan nov životni stil i izbor (Hromadžić, 2018, p. 102).“



Slika 3 Yves Saint Laurent - Jesen/Zima 1965

U stvaranju kolekcije dizajner posvećuje izniman napor da prenese minimalistički utisak Mondrianovih kompozicija. Take će Saint Laurent prevesti originalne pravokutnike u iskrojene panele koji su ušiveni na način da se šavovi i krajevi tkanine ne prepoznaju. Odabir materijala ne remeti ravnotežu i mirnoću, ne kontrastiraju se teksture, površine, nabori i dr. Skrivanjem strukturalnih elemenata haljine stvara rezultat koji do krajnjih granica prenose čistoću i reduciranost originala. Boje su, kao i u izvorniku, svedene na tri primarne nijanse crvene, plave i žuta s kombinacijama bijele, crne i sive (ne-boje). Prepoznatljive horizontale i vertikale originala su strateški položene da sakriva ušitke haljine.

Pomno odabrani krojevi haljina koje poput kvadratnog platna Mondrianove kompozicije djeluju skladno i stabilno – u njima nema dinamike u obliku nabora, kompliciranih izreza, ukrasnih šavova i završetaka. Odabir kroja i tehnike potpuno je posvećen reprezentaciji pravouktika, kvadrata i linija. Yves Saint Laurent se vlastitim talentom pokušao približiti viziji originala i rezultat je maksimalno podredio vizualnom dojmu izvornika.

Rezultat nije samo dobro prihvaćena kolekcija od strane upućene javnosti, već poticaj da se dizajneri okrenu prošlim periodima kao vizualnoj riznici za vlastite kolekcije. Sama umjetnička produkcija će nakon početka 90-ih godina XX. stoljeća postati puno

otvorenija prema aproprijaciji svojih prethodnika do mjere da će to postati opće prihvaćen i rutiniziran proces.

Stoga ne čudi da će slijedeći primjeri iz 1990. godine posve razlikovati od primjera iz 1965. godine. Naime, u kolekciji proljeće/ljeto 1991. godine talijanski dizajner Francesco Maria Bandini također aproproira kultnu *mondrianovsku* geometriju.

U odnosu na YSL riječ je o aproproiranju koji ignorira estetske utiske originala utoliko što su njezini elementi često prenaplašeni i pretjerani; nemaju skladnost izvornika i ne prate njegove generalne vizualne odlike poput skladnosti, uravnoteženosti, proračunatosti i sl.

U kontrastu sa Saint Laurentom, krojevi djeluju neskladno, anatomija je narušena prodorima u prostor orukavlja i pratećih ogavlja/šešira. Horizontalne i vertikalne linije iz Mondrianovih kompozicija također se snažno izdvajaju iz kroja prekidajući anatomske linije. Sve oko primjera talijanskog dizajnera je ekscesivno i napadno te se ne podliježe dojmu originala.



Slika 4 Francesco Maria Bandini Proljeće/Ljeto 1991.

No Mondrian je i dalje prisutan – očita je veza s kolorističkim odabirom (primarne boje, bijele površine, crne linije) i svi elementi su povezani pod pravim kutom. Elementi su ponekad grupirani tako da u nekim slučajevima kao da niže aproprairane minijature originalnih kompozicija. Štoviše, kolekcija djeluje posve skladno sa eklekticismom 90-ih i estetike glamura, ekstravagancije i pretjeranosti koja u tom vremenu pripada.

Oba primjera posvetila su čitavu reviju modernističkom klasiku dok sljedeći primjer Yohia Yamamota ukazuje na nešto drugačiju praksu. Japanski dizajner poseže za kompozicijom samo za potrebe jednog modela – pletenog džempera i pripadajućeg kaputa.



Slika 5 Yohji Yamamoto Jesen/Zima 1997.

Jedinstveni izlazak modela za reviju jesen/zima 1997. godine u bojama neoplasticističkog klasika djeluje hirovito. Posve suprotno viziji Mondrianovih kompozicija iz prve polovice XX. stoljeća – geometrija je posve neusklađena s ostatkom kolekcije, aproprairana slika originala „lebdi“ kao simbol na polaznom džemperu, a uzorak od *mondrianovskih* kvadrata nervozno leti otkopčanim kaputom. Yamamoto je u potpunosti posvećen svojoj viziji, neopterećen je kako vizualnim dojmom izvornika tako i konceptualnim lamentacijama Mondriana kako je njegova geometrija odraz nekog višeg, životnog reda.

No čak i Yves Saint Laurent s početka ovog poglavlja, koji je vizualno bliži uravnoteženosti originala ne prati konceptualnu pozadinu Mondrianovih radova – ništa od utopijskih ideja nije prisutno. Štoviše, Mondrian je u svojim ekstenzivnim spisima pokazao interes za odijevanje i jasno iskazao stavove o tome kako haljina može biti nositelj utopijskih ideja no takvo što nije prisutno u kolekciji YSL-a iz 1965. kao niti u ostalim polaznim primjerima (Palmor, 2015).

Sličan primjer aproprijacije vizualnih obilježja pronalazimo u modnoj kući Chanel i dizajnerskoj praksi Karla Lagerfelda. Istaknuti primjer je iz 1995. godine i kolekcije za proljeće/ljeto 1996. godine u kojima aproproira suprematističko djelo Kazimira Maljevića.

Riječ je o djelu „Sportaši“ iz 1931. godine u kojem autor figurativno dočarava četiri geometrijski pojednostavljena sportaša pri čemu je svaki obojan blokovima jarkih, ponekad sasvim kontrastnih boja. Stilizirani su tako da se ne raspoznaje prednja i stražnja strana likova pa je i „prisutnost“ boja snažnija i istaknutija.

Premda je motivu pristupljeno figurativno, što je gotovo oprečno suprematističkim djelima poput „Kvadrata na bijeloj podlozi“ iz 1917. godine, no „Sportaši“ su i dalje primjer suprematističkog slikarstva kojeg Maljevič u periodu od 1920 do 1930-ih godina obrađuje figurativno (Šuvaković, 2005, p. 601).



Slika 6 Kazimir Maljevič „Sportaši“ 1933.

S druge strane je dizajner koji prisvaja spomenuto djelo i osvrće se na njegovog autora u razgovoru za Vogue čime se potvrđuje veza s izvornim djelom te u maniru svojih suvremenika Karl Lagerfeld dopušta da publika vidi prisvojeni original u njegovoj reviji (Lagerfeld, 1995). Ono što često razdvaja aproprijaciju od krađe i neetičkih postupaka jest nedostatak potvrde originalnog autora i inspiracije (Korte, 2018).



Slika 7 Izvadak iz Voguea 1995. godine s citatom Karla Lagerfelda; „Korištene su snažne boje Ruskog avangardista Maljeviča kako bih dobio neobarokne obojane kvadrate.“

Lagerfeld kreira jednostavnu, pripijenu haljinu na bretele s naglašenom anatomskom siluetom. Njezina prednjica je krojena iz osam pravokutnika pri čemu svaki svojom bojom i geometrijom odražava spomenute „Sportaše“ iz 1931. godine.

Lagerfeldova aproprijacija i njegov rad u cijelosti inzistira na „konceptualnoj čistoći“, (Paić, 2007, p. 27) zadržava se na vizuanom dojmu „Sportaša“ i ne predstavlja konceptualnu vezu s povijesnom avangardom i pripadajućim utopijskim idejama.

Kao i u primjeru aproprijacije suprematizma ne bilježimo kritičku praksu poput one na primjeru S. Levine. Razlika u kontekstu je gotovo posve suprotna, publici se ne ističe

porijeklo inspiracije (kako u revijama nema naziva, pripadajućeg koncepta i sl.) i modni show prema polaznim primjerima odobrava pasivnost publike. Posrijedi je pretpostavka da se u suvremenoj modi 90-ih godina „cjelokupni subverzivni pokret tvorbe identiteta u borbi preobražava u ravnodušno estetiziranje pobune kao nostalgije (Paić, 2007, p. 165).“ Uspostavljanje identiteta uprimjereni u prošlom poglavlju nisu prisutni u okruženju mode 90-ih; Suvremena moda i njoj pripadni dizajn nadilaze sve društvene i kulturalne (rodne/spolne, klasne, rasne, nacionalne) znakove razlikovanja. Bitna razlika više nije u društvenom stupnju moći i kulturalnome reprezentiranju identiteta (Paić, 2007, p. 165).

5.0 ZAKLJUČAK

Sukladno definicijama, ustanovljena je i prikazana aproprijacijska praksa modnih dizajnera u posljednjem desetljeću XX. stoljeća.

Primjeri aproprijacijske prakse u 90-ima ukazuju na različite vrste oslanjanja na original pri čemu je očigledna razlika u tome koliko se dizajner vodi karakterom polaznog djela. Imajući u vidu sve primjere očigledna je posvemašna sloboda i nepodređenost autoritetu apropropiranog rada.

Također svi dizajneri ukazuju na konceptualnu odsutnost što znači da se aproproiraju vizualne karakteristike izvornog djela koje ga potom ne stavljaju u kritički kontekst ili neki posve drugi autorski narativ.

Francesco Maria Bandini, Yohji Yamamoto i Karl Lagerfeld koriste se radovima povijesne avangarde kako bi ga podredili vlastitoj autorskoj viziji pri čemu se konceptualni postulati i estetske odlike izvornika gotovo u potpunosti gube.

Posrijedi nije tek nedostatak autorske vizije nego usklađenost s kreativnom klimom 90-ih godina u kojima je aproprijacija legitimna tehnika izražavanja. Oslanjanje na prethodnike dio je autorske domišljatosti spomenutih dizajnera i potpuno je usklađena sa svojevremenim eklekticismom.

Aproproirana djela u povijesnoj avangardi izazivala su šok i neshvaćenost među publikom i bila su predmet progresivnih estetskih i teoretskih namjera. Aproprijacijom 90-ih djela izvornika gube na probojnom i subverzivnom karakteru. Štoviše, ono što je prije stajalo kao odraz utopijske vizije uglavnom je svedeno na ukrasni ornament.

Takva redukcija djela također je sukladna vremenu u kojima nastaje; gotovo 70 godina razlike od nastanka aproproiranih djela dovoljne su da se kulturne djelatnosti odreknu utopijskih vizija. Polazni dizajneri ne traže u povijesnoj avangardi recept za uspostavu novog društva, namjere dizajnera u 90-im godinama XX. stoljeća nemaju aspiracije društvenih promijena. Njihova praksa posvećena je viziji dizajnerske kuće i održavanju svog modnog kredibiliteta.

6.0 Bibliografija

- [1]Crane, D. (1987). *The transformation of the avant-garde : the New York art world, 1940-1985*. Chicago: Univeristy of Chicago Press.
- [2]Hromadžić, H. (2018). Moda i kulturalni studiji. U Ž. Paić, & K. Purgar, *Teorija i kultura mode*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno tehnološki fakultet.
- [3]Korte, P. (2018). *Appropriation in the Visual Arts*. Helsinki: University of Helsinki.
- [4]Lagerfeld, K. (May 1995). Vogue US. (N. autor, Ispitivač)
- [5]Levine, S. (17. 9 1996). Sherrie Levine and the Art of the Remake. (K. McKenna, Ispitivač)
- [6]Lu, C. K. (April 2016). Total Work Of Fashion: Bernhard Willhelm and Contemporary Avant-Garde. Toronto.
- [7]Paić, Ž. (2007). *Vrtoglavica u modi*. Zagreb: altaGAMA.
- [8]Palmor, L. (2015). Piet Mondrian: Proto-Fashion Theorist. University of Washington.
- [9]Slobodan, M. (1998). *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*. Beograd.
- [10]Sretenović, D. S. (2012). Od redimejda do digitalne kopije - Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu.
- [11]Styrdom, P. (1984). Theories of Avant-Garde. Department Of Sociology, Univeristy of Cork.
- [12]Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
- [13]Veen, L. (2017). Piet Mondrian on the Principles of Neo-Plasticism. *International Journal of Art and Art History*, 1-17.

[14]Žmegač, V. (2015). *Strasti i konstruktivizam duha*. Zagreb: Matica Hrvatska.

7.0 Popis slika

Slika 1 (lijevo): Sherrie Levine „Fontana (po Marcelu Duchampu)“	12
Slika 2 (desno): Marcel Duchamp „Fontana“	12
Slika 3 Yves Saint Laurent - Jesen/Zima 1965	16
Slika 4 Francesco Maria Bandini Proljeće/Ljeto 1991.....	17
Slika 5 Yohji Yamamoto Jesen/Zima 1997.....	18
Slika 6 Kazimir Maljevič „Sportaši“ 1933.....	19
Slika 7 Izvadak iz Voguea 1995. godine s citatom Karla Lagerfelda; „Korištene su snažne boje Ruskog avangardista Maljeviča kako bih dobio neobarokne obojane kvadrate.“	20