

## ЏУДИ ЧИКАГО: вез, активизам и уметност

Категорија чланка: прегледни рад

**Апстракт:** У раду ће бити анализирана дела уметнице Џуди Чикаго (Judy Chicago) која се базирају на текстилу и везу. У фокусу ће бити два рада, *Међународни прекривач части* (International Honor Quilt) и *Вечера* (The Dinner Party), али и уметничино недавно коришћење тканине у комерцијалне сврхе током сарадње са модном кућом *Диор* (Dior). У *Вечери*, једном од најпознатијих дела америчке феминистичке уметности, Чикаго користи вез и тканину како би указала на значај различитих жена из митологије, историје или историје уметности. Водећи се семиналним истраживањима Гризелде Полок (Griselda Pollock) и Розике Паркер (Rozsika Parker) о хијерархији у уметности и позиционирању веза као инфериорне уметности због додира са идејама о *женској* и *кућној* уметности, која историјски не припада домену високе већ примењене уметности и занатства, у раду ће бити истражен начин на који Чикаго користи вез као средство исказивања различитих активистичких, политичких и уметничких порука.

**Кључне речи:** америчка уметност, вез, *Вечера*, феминистичка уметност, Џуди Чикаго

### Вез и хијерархија уметности

За разумевање поимања радова који спадају у примењене уметности као маргинализованих у односу на дела *високе уметности* од велике је важности публикација историчарки уметности Гризелде Полок (Griselda Pollock) и Розике Паркер (Rozsika Parker) под насловом *Старе мајсторке: Жене, уметност и идеологија* (Old Mistresses: Women, Art and Ideology) из 1980. године. Феминистичка критика Полок и Паркер подразумева детаљну анализу погледа на дела примењене уметности, или дела која потпадају под појам *занатства*, као секундарних у односу на доминанте моделе пре свега због њиховог места настанка, односно сфере дома, али и њихових аутора, односно ауторки. Схватање дела *високе уметности* као професионалних, а дела примењене уметности као дела *занатства* која настају код куће у доколици значајно је утицало на друштвену перцепцију уметничких радова базираних на текстилу. Полок и Паркер истичу да постојање уметница кроз историју није упитно, већ проблематизују њихову позицију и разлоге њиховог заборављања. Како ауторке наводе, услед различитих социјалних, економских и идеолошких ефеката сексуалних различитости у западној патријархалној култури жене наступају из друге позиције у друштву (Pollock and Parker 1980: 49).

Ауторке Полок и Паркер наводе како је у 18. веку вез служио и као доказ да мушкарац може да издржава жену која има времена да се бави

активностима попут рада са иглом, тачније, вез је означавао нечију класну позицију (ibid.: 61). Виђен као део женске доколице, вез је представљао уметност само када је подразумевао копије сликарских дела изведене концем (ibid.: 67). Према мишљењу Паркер, рад са иглом требало је да означава љубав према дому, живот без рада, као и поштину супругу и мајку (Parker 2017: 11). Од кључног значаја за перцепцију веза као женског рада у негативном смислу ауторке наводе викторијански однос према уметности и женама, те као значајан за утемељивање идеје о жени као оној која „по природи” носи мањак талента, али и „природну” предиспозицију за бављење женским темама (Pollock and Parker 1980: 13). Полок и Паркер наводе деветнаестовековно буржоаско поимање женскости везане за сферу дома као значајно за позиционирање уметница у историји уметности и стварање хијерархије уметности (ibid.: 37).

Негативну перцепцију веза као уметности другог реда ауторке у свом заједничком делу посматрају кроз идеологију у уметности од ренесансе до 20. века. Пол утиче на то како се уметничко дело перципира, али и на постојећу поделу у уметности на дела високе уметности и на дела примењене уметности или занатства која, како наводе, потиче од ренесансе и поделе уметничког образовања на академије и занатске радионице. У историји уметности постоје категорије и класификације по којима се утврђује вредност неког дела и формира хијерархија уметничких форми у којој су примарно вреднована дела сликарства и скулптуре у односу на дела примењене или декоративне уметности, која се позиционира ниже на лествици. Примењеној уметности, дакле, приписује се мања потреба за талентом, вештином и интелектуалним напором у стварању (ibid.: 50).

Имајући у виду негативну перцепцију декоративних уметности, вероватно није зачуђујућа чињеница да је Пеги Гугенхајм (Peggy Guggenheim) 1948. при организовању изложбе назване *31 жена* имала потребу да одбрани уметнице чија су дела изложена, истичући да њихова уметност није само декоративна, како би се могло закључити из историје уметности (Auther 2004: 355).

Према Полок и Паркер (Pollock and Parker 1980: 78), свака веза рада са иглом и осталим уметностима које припадају сфери дома представља опасност за уметнице које желе да раде са овим материјалима због бројних негативних конотација. Овакво размишљање потврђује и сама америчка феминистичка уметница Џуди Чикаго (Judy Chicago), која наводи да сликање по порцелану и рад са иглом спадају у уметничке медије које често игноришу познати уметници због тога што их публика не перципира као озбиљне. Самим тим, према мишљењу Џуди Чикаго, умањена је могућност да се види њихов невероватан уметнички потенцијал. Такође, Чикаго је имала за циљ да својим најпознатијим делом *Вечера* (The Dinner Party) направи омаж традиционалним женским пословима (Chicago

1980).<sup>1</sup> Уметница наводи у својој књизи о стварању дела *Вечера* да је након упознавања са традицијом везаном за рад са иглом заједно са сарадницом Сузан Хил (Susan Hill) одлучила да укључи што већи број стилова и техника веза са циљем да скрену пажњу на непознато женско наслеђе (Chicago and Hill 1980: 15). Жељом да се популаризује и преиспита место женских уметничких дисциплина у новом уметничком контексту јасно је постављен феминистички и активистички циљ дела. Феминистичке уметнице су у свом везу показале да је оно што се сматра приватним уједно и политичко, односно, како наводи Паркер (Parker 2017: 205), да су *лични живот и живот у домаћинству једнако производ институција и идеологија нашег друштва колико и живот у јавности*. Феминистичке уметнице су, дакле, са циљем да подигну свест о друштвено-политичким питањима користиле уметност веза, често на различите субверзивне начине.

У делима Џуди Чикаго кључни део представљају вез, ткање и осликана керамика, односно медији који су кроз историју уметности често били мање вредновани. Ауторке Полок и Паркер (Pollock and Parker 1980: 45) наводе управо феминистичку критику и уметност инспирисану модерном борбом за женска права као кључну за преиспитивање женских маргинализованих позиција у историји уметности и стереотипних одбацивања одређених домена уметности као *женских*, као и обавезу да феминисткиње укажу на постојање уметница у историји уметности. На различите начине, Чикаго ради управо то. Измештањем уметничких дисциплина које су често посматране као оне од секундарног значаја и квалитета у институције попут музеја Чикаго је потврдила значај веза и керамике као једнаких другим изложбеним предметима чије се место у музејима *високе* уметности није доводило у питање. Односно, уметница потврђује својим делом *Вечера* да је женском уметничком наслеђу место управо у великим и познатим музејима Сједињених Америчких Држава.

Патриша Мајнарди (Patricia Mainardi) назива рад са иглом женским културним наслеђем и такође упућује на маргиналну позицију уметничких дела која се базирају на текстилу. Према Мајнарди (Mainardi 2018), прекривачи или јоргани (quilts) јесу женска уметност, која је самим тим избачена из историје америчке уметности и обележена као декоративна и народна уметност. Она сматра да управо ови термини говоре више о историчарима уметности него о самој уметности (loc. cit). Уметност прекривача још један је од видова *женске* уметности коју је Џуди Чикаго ставила у први план у свом делу *Међународни прекривач части* (International Honor Quilt).

1 Наведена размишљања Чикаго преузета су из дигитализоване архиве: Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Follow-up. The Dinner Party. Follow-up. Clippings, February 1980. MC 502, folder 23.32. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass. [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:436456300\\$5i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:436456300$5i) (приступљено 20. 05. 2022)

## Вечера

Уметничко дело Џуди Чикаго названо *Вечера* подразумева инсталацију великих димензија састављену од бројних детаља. Тачније, *Вечера* се састоји од стола постављеног тако да формира троугао за којим своје специјално одређено место има 39 жена, митолошких или стварних, али значајних за женска права и женску историју. Подељено на три крака стола дужине по 14,5 метара, 39 жена сортирано је кроз три категорије. Прва подразумева праисторијску еру до периода старог Рима, друга обухвата период хришћанства до протестантске реформације и трећа обухвата период од Америчке револуције до *Женског покрета*. У првом краку представљене су Прабогиња, Богиња плодности, Иштар, Кали, Змијска богиња, богиња мудрости Софија, Амазонка, Хатшепсут, Јудита, Сапфо, Аспасија, Боадицеја и Хипатија. Други крак обухвата следеће личности: Свету Марцелу (Marcella di Roma), Бригиту Ирску (Saint Brigid of Ireland), царицу Теодору (Θεοδώρα), Хросвиту (Hrosvitha), Тротулу из Салерна (Trotula de Ruggiero), Елеонору од Аквитаније (Aliénor d'Aquitaine), Хилдегарду Бингенску (Hildegard von Bingen), Петронију из Мида (Petronilla de Meath), Кристину Пизанску (Cristina da Pizzano), Изабелу д'Есте (Isabella d'Este), Елизабету I Тјудор (Queen Elizabeth I), Артемизију Ђентилески (Artemisia Gentileschi) и Ану ван Шурман (Anna van Schurman). Док су на трећем краку *Вечере* приказане Ен Хачинсон (Anne Hutchinson), Сакаџавеја (Sacajawea), Каролина Хершел (Caroline Herschel), Мери Волстонкрафт (Mary Wollstonecraft), Соџернер Трут (Sojourner Truth), Сузан Б. Ентони (Susan B. Anthony), Елизабет Блеквел (Elizabeth Blackwell), Емили Дикинсон (Emily Dickinson), Етел Смит (Ethel Smyth), Маргарет Сангер (Margaret Sanger), Натали Барни (Natalie Barney), Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) и Џорџија О'Киф (Georgia O'Keeffe). У простору који је ограничен троуглом, односно странама стола, налази се под испуњен порцеланским плочицама на којима су руком написана имена 999 жена које су својим животом и радом допринеле женској историји и борби за женска права.

Свако постављено место за столом подразумева платно које представља столњак, украшен тако да ближе приказује особу којој је место додељено, као и прибор за јело, чашу и тањир. На самим столњацима доминира управо уметност веза. Поред веза, Чикаго користи и керамику, стварајући апстрактно обрађене тањире који асоцирају на женске гениталије, цветове или лептире раширених крила. Чикаго је овим гестом доделила место за столом бројним женама које су због свог пола често биле елиминисане из различитих историјских наратива.<sup>2</sup> Испред саме инсталације постављено је шест извезених застава које не најављују само формалне карактеристике дела

већ и природу дела када су посредни искоришћени уметнички медији. Један од главних циљева дела било је указивање на заборављену женску историју и доприношење феминистичком покрету. Исти поглед који нам дело нуди ка заборављеној историји жена можемо усмерити и ка различитим уметничким изразима присутним у делу који су у историји уметности запостављани.

Честа појава флоралних мотива на инсталацији *Вечера* такође се може довести у везу са стереотипним поимањем цвећа у уметности као женственог. Полок и Паркер (Pollock and Parker 1980: 54) издвајају историју сликања цвећа као категорију слика мртве природе из 16. и 17. века као пример за наметнуту везу између пола и уметничког вредновања дела. До касног 18. века сликање цвећа постало је учестали жанр којим су се бавиле уметнице, а саме слике окарактерисане су као *лепе* и *тривијалне*. Ауторке наводе тенденцију да жене буду идентификоване с природом као кључну за схватање сликања цвећа као женственог, односно, како наводе, „слике цвећа и жене које их сликају постају огледало једно другом”. (ibid.: 58) Ипак, Паркер (Parker 2017: 4) пише и да су слике уметница посматране као уметничка дела без обзира на перцепцију тих дела као женствених, док је вез искључиво посматран као сам одраз женскости.

Процес стварања инсталације *Вечера* трајао је пет година. Рад на делу започет је 1974, а оно је први пут у изложено у Музеју модерне уметности у Сан Франциску 1979. године. У вишегодишњем раду на овом пројекту учествовало је око 400 људи (Gerhard 2013: 76). Ленард Скуро (Leonard Skuro), тада студент керамике, асистирао је Џуди Чикаго у постизању успешног процеса обрађивања керамичких делова инсталације, док је фотографкиња Сузан Хил била задужена за вођење радова који су подразумевали иглу и конач. (ibid.: 85) Хил је такође одговорна за укључивање појединачних столњака за сваку представљену митолошку или историјску личност, док је примарна идеја Чикаго подразумевала да сваки крак стола има по један дугачак столњак на ком је приказан вез који се односи на свих тринаест портретисаних жена. Хил је, вероватно због свог породичног искуства са радом са иглом и концем, убедила Чикаго да је скоро сваку њену визуелну замисао могуће извести у везу (Chicago and Hill 1980: 13–14).

У разговору са Луси Липард (Lucy Lippard) Чикаго наводи да свет рада са иглом представља изузетну метафору за женски свет генерално, односно свет у ком се могућности жена не вреднују довољно, а њихова очекивања се ниподаштавају (Lippard et al. 2002: 14). Чикаго то види и у унапред припремљеним сетовима за вез у којима постоје означени бројеви по којима треба употребити конач у одређеној боји и створити унапред одређену слику која нема никакве везе са талентом и животом жене која у овом случају ствара дело. За Чикаго ужитак лежи у субверзивном коришћењу игле и конца у коме се стварају слике које носе одређено значење (loc. cit.). Несумњиво, Чикаго је успешно изашла из унапред датог оквира, а уметничке могућности веза приказала је и сарадницима на пројекту, али и музејској публици. То потврђују и изјаве

2 Израз *место за столом* односно *seat at the table* користи сте у енглеском језику за означавање нечијег места у оквиру значајних позиција на којима се одлучује о различитим стварима. Дати некоме место за столом у случају Чикаго значило би дати му место које заслужује.

волонтерки. У документарцу који прати стварање уметничке инсталације и атмосферу у атељеу, једна од волонтерки током рада на столњаку намењеном богињи мудрости Софији говори како је научила да уметничка дела заиста могу бити направљена од игле и конца, што, како наводи, сматра својим новим почетком (Right Out of History: The Making of Judy Chicago's 'Dinner Party' 1980: 17.30 min).

Према речима Хил, иза веза урађеног за потребе *Вечере* стоје хиљаде сати ручног рада у који су често били укључени људи без претходног искуства са иглом.<sup>3</sup> Примера ради, Тери Бличер (Terry Bleacher), Кони фон Брисен (Connie von Briesen) и Хил провеле су четири месеца радећи само на везу једног столњака намењеног лику и делу Ен Хачинсон (Chicago and Hill 1980: 201). У периоду од 1976. до 1979. године у атељеу у ком је дело настајало у сваком тренутку било је од 15 до 30 упослених људи (Gerhard 2013: 89). Сарадници су долазили да волонтерски учествују у стварању дела, бавећи се његовим различитим аспектима, али и самом организацијом радова. Већину су представљале волонтерке, а било је и шест волонтера. Само део волонтерки и волонтера бавио се професионално уметношћу, а међу пријављеним сарадницима било је домаћица, учитељица, студенткиња, конобарица и секретарица (ibid.: 89–90). Многе волонтерке примарно су подучаване и припремане за рад са иглом који би одговарао претходно постављеним стандардима Хил, а у случају да њихова техника није била довољно добра, волонтерке су преусмераване на друге послове (ibid.: 116).

Поред самог рада на стварању инсталације, волонтерке и волонтери добијали су листу књига из феминистичке теорије и историје, она је укључивала дела попут *Другог пола* Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) и *Из центра* Луси Липард, а требало их је прочитати током рада на *Вечери* (Gerhard 2013: 98). Образовањем укључених о женској историји и сам процес стварања дела добијао је своју активистичку црту. Део волонтерки говорио је о сарадњи са Џуди Чикаго као о спиритуалном искуству, док се често помиње и постојећа тензија у заједничком раду, жеља за доказивањем пред другима у колективу, стрес око исхода радова, али и узбуђење при откривању заборављене женске историје.<sup>4</sup> Волонтерка Памела Чеки (Pamela Checkie) говорила је о притиску који је осећала током самог процеса рада и потешкоћама при организовању сопственог времена које је требало провести са породицом, на послу, у домаћинству и у самом уметничком атељеу.<sup>5</sup> Коментари Тери Бличер

говоре о уложеном физичком напору при дугом раду са иглом. Она наводи и притиске које је осећала када би је Сузан Хил наговарала да остане да ради дуже, као и да поставља више циљеве себи. Према њеним речима: *Сузан и Џуди захтевале су много, ... , осећала сам се расејано на различите стране и била сам љута због њихових захтева* (Gerhard 2013: 101).

Према мишљењу Лорен Рабиновиц (Lauren Rabinovitz), питање неплаћеног рада уложеног у стварање *Вечере* јесте оно о ком треба дискутовати. Према њеним речима, написаним само годину дана након премијерног излагања дела, критичари су дебатовали о томе да ли чињеница да је Чикаго узимала волонтерке за рад на делу заправо представља експлоатацију и да ли је то допринело смањењу сопственог осећаја вредности и стручности код неплаћених радница (Rabinovitz 1980: 39). Ауторка додаје и како многи сматрају да дело не би било довршено да је рад био плаћен, као и да је његова уметничка вредност исувише значајна да би питање плаћеног рада уопште било постављено, али и да такво размишљање и недовођење у питање метода уметнице одговора фигури узора каквом се она представља пред својом публиком. Према Лорен Рабиновиц, волонтирање које је Чикаго пропагирала у раду на инсталацији само понавља друштвене и уметничке праксе против којих су се многе феминисткиње бориле (loc. cit.).

У књизи посвећеној историји *Вечере* Чикаго потврђује како се годинама много говорило о великом броју волонтера на њеним пројектима. Како уметница наводи, популарна интерпретација је та у којој је она представљена као *бескрупулозна особа која експлоатише друге* (Chicago 2007: 14). Према њеном мишљењу, ова *демонизација* ње умањује и вредност оних који су изабрали да волонтирају, те их своди на људе којима је лако манипулисати. Чикаго такође инсистира на значају који је рад на делу имао за жене када је посредни едукација и феминистичко оснаживање, односно уметница инсистира на активистичком аспекту стварања дела, додајући да су људи сами изабрали да волонтирају, те да им мотивација није била новац, већ учествовање у мењању историје. Уметница је такође нагласила да дело не би могло да буде изведено до краја без волонтера (loc. cit.). Управо интересовање волонтера за учествовање у раду на оваквом пројекту без обзира на чињеницу да је оно подразумевало неплаћен рад доприноси поимању *Вечере* као друштвено ангажованог дела са вишим циљем, а чија је сама припрема подразумевала ангажоване аспекте видљиве у заједничком учењу о женској историји, али и у савладавању рада са иглом и концем у оквиру једног феминистичког колектива.

Према речима Џејн Герхард (Jane Gerhard) (Gerhard 2013: 77), Чикаго је представила верзију женске историје која је одговарала феминистичком тренутку у коме је дело настало, а такође је представила род као наслеђе, као друштвену улогу, слику, психолошки начин постојања, који није обележен *расом, нацијом или религијом*. Герхард (ibid.: 79) истиче да подвиг Чикаго лежи и у премештању одбачених делатности попут сликања порцелана и рада са иглом у свет високе уметности музеја. Према речима Риције Ен Чански (Ricia Anne Chansky) (Chansky 2014: 74),

3 Преузето из сведочења укључених на пројекту доступних у архиви: Judy Chicago Papers. [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051\\$25i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051$25i) (приступљено 18. 05. 2022)

4 Бројна писмена сведочења волонтерки и волонтера доступна су у архиви Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage. Part IV [worker memoirs], ca.1979. MC 502, folder 12.22-12.23. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass. [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051\\$5i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051$5i) (приступљено 15. 05. 2022).

5 Доступно у оквиру поменуте архиве на линку [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051\\$11i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051$11i) (приступљено 15. 05. 2022)

*Вечера* је дело које служи као тродимензионални текст о женској историји, као простор у ком се подиже свест волонтера и посетилаца, али и као наратив личног живота Чикаго и њеног друштвено-политичког размишљања и активизма. Инсталација *Вечера* Џуди Чикаго данас је део сталне поставке Музеја у Бруклину (Brooklyn Museum).

### Међународни прекривач части

Значајну област америчке текстилне уметности представљају прекривачи или јоргани, примарно стварани због своје функционалности, али и због различитих могућности уметничког израза које пружају. Према Мајнарди (Mainardi 2018), идеја о прекривачима као колективно створеној уметности захваљујући окупљањима жена на догађајима организованог групног ткања (Quilting Bees) јесте лажна. Односно, на оваквим догађајима постојала је примарна ауторка прекривача по чијој се идеји дело заједнички довршавало кроз целодневни рад. Прекриваче су у Америци стварале прве жене мигранткиње из Енглеске, Ирске, Немачке и Холандије, што се примећује по истим дизајнерским формама виђеним на прекривачима у Европи (loc. cit.). Измењен изглед прекривача који је уследио у Америци био је између осталог инспирисан традицијом америчких староседелаца. На изглед америчких прекривача утицале су и Африканке које су на јужњачким плантажама стварале прекриваче из практичних разлога (loc. cit.). Мајнарди такође наводи како су жене правећи прекриваче исказивале своје политичке, религијске и друге ставове, те су они функционисали и као тајни језик између жена (loc. cit.).

Схватање веза на платну као тајног језика између жена није сасвим ново, тачније присутно је и у митологији. Овидије (Publius Ovidius Naso) опевао је у својим *Метаморфозама* мит о Тереју и Филомели. Тереј, краљ Тракије, у шуми силује Филомелу, сестру своје жене Прокне, након чега му његова жртва саопштава да ће свима испричати шта јој је урадио. Тереј због тога сече језик Филомели мачем и учини је немом. Филомела након тога везе платно и шаље га сестри како би јој везом на тканини испричала шта јој се догодило:

*Nijema ne mogu usta prokazati čin. Al' u tuzi  
Vrlo je čovjek domišljat, u nesreći stječe vještinu.  
Umjetno pričvrsti ona na stanu varvarskom pređu  
I među bijele niti tad utka grimizne znake,  
Znamenja onog zločinstva, a svršivši čovjeku preda  
Moleć ga kretnjama, da to odnese gospođi, a on  
Stvar, za koju je moljen, odnese, a ne zna, što nosi.*

*Tkaninu razvije tu zulumčara ljutoga žena*

*I pročitavši na njoj jadovito sestrino pismo*<sup>6</sup> (Maretić 1907)

*Међународни прекривач части* Џуди Чикаго подразумева дело створено од мноштва мањих делова платна од 1980. до 1988. године. Према речима Чикаго (Chicago 2009), након примарног излагања инсталације *Вечера*, посетиоци су се жалили што одређене жене нису представљене у раду. Инспирисана тиме дошла је на идеју да непрофитна организација *Кроз цвет* (Through the Flower), коју је основала 1978. године, прикупља дониране шивене делове платна који би чинили *Међународни прекривач части* (loc. cit.). Чикаго је јавно позвала људе да пошаљу троугаоне делове платна од 60 центиметара за потребе стварања новог уметничког дела које ће славити жене и женску историју. Сваки троугаоник део био је посвећен жени по избору особе која га је креирала. У периоду од осам година, у ком је дело излагано у различитим градовима, Чикаго је прикупила 539 мањих прекривача (Deskins 2020: 24). *Међународни прекривач части познат* је и под именом *Међународно колективно прошивање* (International Quilting Bee).

Одређен број троугаоних комада израдиле су професионалне снајдерке и уметнице, али већину су донирали људи који се везом и шивењем нису бавили стручно. На комадима су заступљене различите технике веза и украшавања текстила, те не постоји искључиво један стил који доминира у раду, већ мноштво сасвим различитих парчића чини шаренолику целину. Правила које је требало поштовати у изради подразумевала су троугаони облик који реферира на симбол за женски пол, исписано име особе у чију је част створен, као и место и земљу порекла (Through the Flower 2022). Пројекат је тако укључио већи број приказаних личности, истовремено укључивши и већи број стваратељки које су могле да учествују у настајању дела без обзира на место где се налазе и тиме саме допринесу учењу о женској историји кроз рад са иглом и концем. Од 2013. године дело се налази у колекцији Института за уметност Хајт (Hite Art Institute) у оквиру Универзитета у Луивилу.

### Џуди Чикаго и модна кућа Диор

Значај популаризације веза у феминистичкој уметности Џуди Чикаго види се и у скоријем коришћењу њеног рада у домену модне индустрије. Наиме, уметница је позвана да осмисли сценографију за ревију модне куће *Диор* поводом колекције за пролеће-лето 2020. године у дворишту Музеја *Роден* (Musée Rodin). Према речима Џуди Чикаго, овај музеј представља простор у ком се кроз већину изложених дела прославља маскулинитет, док је њена инсталација осмишљена као хвалоспев женскости (Dior 2020a). Чикаго је са брендом започела сарадњу на позив Марије Грације Кјури (Maria Grazia Chiuri), прве жене постављене на позицију креативне директорке у овој модној кући. Од постављања Кјури на наведено место 2016. године, *Диор* постаје кућа позната по учесталом укључивању уметница у рад брэнда на различите начине. Британска уметница Трејси Емин (Tracey Emin) излагала је своје неонске инсталације у једном од *Диорових* бутика, сценски дизајн ревије

<sup>6</sup> Цитат је преузет из електронског издања према публикацији *Publija Ovidija Nasona Metamorfoze*, у преводу Томе Маретића из 1907. године. Цитат је доступан на стр. 129 на линку: [http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/ovidije\\_metamorfoze.pdf](http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/ovidije_metamorfoze.pdf) (приступљено 20. 05 2022)

из 2017. године био је инспирисан радом уметнице *Новог реализма* Ники де Сен Фал (Niki de Saint Phalle), а дизајнирана је и мајица с натписом *Зашто није било великих уметница*, који представља наслов познатог феминистичког есеја Линде Ноклин (Linda Nochlin) из 1971. године. Осим наведеног, током 2019. модна кућа *Диор* избацила је серију ташни чији је изглед посебно изменило једанаест уметница из различитих земаља, док је јесења и зимска колекција 2020. године била инспирисана делима уметница надреализма попут Леоноре Карингтон (Leonora Carrington), Жаклин Ламбе (Jacqueline Lamba), Ли Милер (Lee Miller) и Доре Мар (Dora Maar). Исте године Чикаго је осмислила посебну серију *Lady Dior* торби инспирисану њеним сликама *Opustiti se u potpunosti* (Let It All Hang Out), *Краљица Викторија* (Queen Victoria), *Кристина од Шведске* (Christina of Sweden) (Judy Chicago 2022). Називи ових дела исписани су на доњој страни ташне како би кроз одевне предмете уметница наставила да подучава друге о женској историји (loc. cit.). Са циљем да промовише женску уметност, модна кућа *Диор* започела је и подкаст назван *Dior Talks*, у коме је читав серијал наслова *Lady Art* посвећен управо раду различитих уметница.

За потребе ревије Чикаго је осмислила дело названо *Женско божанство* (The Female Divine). Простор који је уметница пројектовала назван је у штампи *антропоморфном скулптуром на надувавање*, дужине 69 метара и висине 14 метара, а која представља фигуру мајке богиње, коју је уметница првобитно дизајнирала касних седамдесетих и која претходно није изведена у простору (Cavanagh 2020). Кроз коришћење извезених застава које подсећају на шест панела са улаза на изложбу *Вечере*, као и кроз дизајн пода инспирисан цветним шарима са цртежа за столњак намењен Елеонори од Аквитаније, инсталација Чикаго из 1979. године наставила је свој живот у новим облицима и у новим уметничким и комерцијалним сферама. Чикаго је за *Диор* урадила 20 застава димензија три пута два метра, а на којима су исписане реченице на француском и енглеском језику. Осмишљена је и највећа, главна застава, на којој су извезене речи: *Шта би се десило када би жене управљале светом*. На осталим, мањим заставама исписана су питања попут: *Да ли би бог био жена; Да ли би било насиља; Да ли би и мушкарци и жене били нежнији; Да ли би се оба родитеља једнако бавила децом; Да ли би старије жене биле дубоко поштоване; Да ли би мушкарци и жене били једнаки; Да ли би приватни поседи постојали; Да ли би планета била заштићена и Да ли би зграде изгледале као материце* (Judy Chicago 2022). Тиме је уметница пренела своја друштвено ангажована питања из простора галерија и музеја у простор комерцијалне сфере модног дизајна. Заставе су израђене у занатској школи за вез *Чанакја* (Chanakya School of Craft) намењеној маргинализованим женама у Индији, које се овде укључују у различите пројекте и примају одређене хонораре (Dior 2020b).

Након коришћења на ревији, четири заставе са текстом извезеним на француском језику изложене су у Бруклинском музеју на изложби *Кристијан Диор: Дизајнер снова* (Christian Dior: Designer of Dreams)

2021. године, док су све заставе са текстом исписаним на енглеском језику укључене у прву ретроспективну изложбу Џуди Чикаго у Музеју де Јанг (de Young Museum) у Сан Франциску исте године (Brooklyn Museum 2021). Према речима Чикаго, Кјури и она сложиле су се у размишљању да и уметност и мода говоре о женском телу, као и око жеље да стварају своја дела у колективу (loc. cit.). Свакако, укључивање наслеђа *Вечере* у комерцијални сектор доприноси његовом потпуном прихватању и поспешивању поновног интересовања за оригиналну инсталацију Џуди Чикаго код публике која се можда у другим околностима не би сусрела са њеним феминистичким опусом.

## Закључак

*Вечера* Џуди Чикаго, осим као уметничко дело, функционише и као дидактичко, односно активистичко дело које нам својим постојањем и пратећим публикацијама помаже да боље разумемо приказане личности и женску историју кроз домене уметничког делања које је историјски схватано као *женско*. Публикација *Извести наше наслеђе* (Embroidering Our Heritage), објављена поводом отварања инсталације, детаљно објашњава процес рада са иглом на *Вечери*, али представља и кратки историјски преглед веза као уметничког медија. Детаљно осмишљен пратећи материјал инсталације доприноси њеној активистичкој мисији која подразумева подизање свести о женском стваралаштву, али и женској историји генерално. Поред тога, историјат инсталације и њена излагачка прошлост доприносе схватању значаја рада Џуди Чикаго када је у питању налажење институционалног места и подршке за дела примењене уметности у оквиру музеја *високе* уметности Сједињених Америчких Држава. Такође, сам процес стварања дела и идеје о феминистичком оснаживању волонтерки и волонтера доприноси активистичкој мисији *Вечере*, која је започета при самом стварању инсталације. Од изузетне је важности издвојити и скорију популаризацију дела Чикаго у модној сфери, чиме је постигнуто поновно интересовање за рад уметнице, али и проширивање публике која конзумира феминистичку уметност и на нов начин упознаје њене друштвено ангажоване поруке.

## ЛИТЕРАТУРА

- Deskins, S.B. 2020  
*Judy Chicago's The Dinner Party: The Curatorial Context*,  
*Woman's Art Journal*, 41(1), 20–29.
- Mainardi, P. 2018  
Quilts: The Great American Art. In: N. Broude and M.D. Garrard, eds., *Feminism and Art History: Questioning The Litany*, [e-book], Routledge.
- Parker, R. 2017  
*The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*, London; New York: I.B. Tauris.
- Chansky, R.A. 2014  
*When Words Are Not Enough: Narrating Power and Femininity Through the Visual Language of Judy Chicago's The Dinner Party*. a/b: Auto/Biography Studies, 29(1), pp. 51–77. doi:10.1080/08989575.2014.921983
- Gerhard, J. F. 2013  
*The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*. Athens; London University Of Georgia Press.
- Parker, R. and Pollock, G. 2013  
*Old Mistresses: women, art and ideology*, London: I.B. Tauris.
- Chicago, J. 2007  
*The dinner party: from creation to preservation*, London: Merrell.
- Auther, E. 2004  
*The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg*. *Oxford Art Journal*, [online] 27(3), pp. 339–364. doi:10.1093/oaj/27.3.339
- Lippard, L.R., Lucie-Smith, E., Thompson, V.D. and Sackler E.A. 2002  
*Judy Chicago*, New York, NY: Watson-Guptill Publications.
- Chicago, J. and Hill, S. 1980  
*Embroidering our heritage: the dinner party needlework*, Garden City, N.Y.: Anchor Books.
- Rabinovitz, L. (1980)  
*Issues of Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland* *Woman's Art Journal*, 1(2), p.38–41. doi:10.2307/1358083
- Maretić, T. 1908  
*Publija Ovidija Nasona Metamorfoze*, [e-book] Доступно на [http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/ovidije\\_metamorfoze.pdf](http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/ovidije_metamorfoze.pdf) (приступљено 20. 05. 2022)

## ИЗВОРИ

- Judy Chicago. 2022  
*Dior Collaborations*. [online] Доступно на: <https://www.judychicago.com/gallery/dior-collaborations/artwork/> (приступљено 12. 05. 2022)
- Through the Flower. 2022  
*International Honor Quilt*. [online] Доступно на: <https://throughtheflower.org/project/international-honor-quilt/> (приступљено 15. 05. 2022)
- Brooklyn Museum. 2021  
*Brooklyn Talks: Maria Grazia Chiuri and Judy Chicago*. Sept. 10, 2012. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=w3aG9Nfy6Ac&t=8s> (приступљено 5. 05. 2022)
- Cavanagh, A. 2020  
*Inside Judy Chicago's Monumental Goddess Sculpture for Dior*. *The New York Times*, 20 Jan., 2020, Доступно на: <https://www.nytimes.com/2020/01/20/t-magazine/dior-judy-chicago.html> (приступљено 11. 05. 2022)
- Dior, C. 2020a  
*Dior x Judy Chicago couture collaboration*. Jan. 27, 2020. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ6UP1ZmNPQ&t=2s> (приступљено 11. 05. 2022)
- Dior, C. 2020b  
*The Making of The Embroidered Banners From The Haute Couture Spring-Summer 2020 Show Set*. Jan. 21, 2020. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=G2jVs8pEqxk> (приступљено 11. 05. 2022)
- Chicago, J. 2009  
*Oral history interview with Judy Chicago*, 2009 August 7–8. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Доступно на: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-judy-chicago-15708> (приступљено 18. 05. 2022)
- Chicago, J. 1980  
*Judy Chicago on making room for women's images* [Interview]. *Houston Breakthrough*. February 1980. Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Follow-up. The Dinner Party. Follow-up. Clippings, February 1980. MC 502, folder 23.32. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass.
- Right Out of History: The Making of Judy Chicago's 'Dinner Party'*. 1980  
Directed by Johanna Demetrakas [Film]. New York: Phoenix Films.
- Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage. Part IV [worker memoirs], ca. 1979. MC 502, folder 12.22–12.23. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass.

## Summary

DEA CVETKOVIĆ

Independent Researcher, Belgrade, Serbia  
deacvetkovic@icloud.com

### JUDY CHICAGO: Needlework, Activism and Art

Judy Chicago is a famous feminist artist from the United States of America. Chicago has frequently used artistic media that have historically been categorized as that of a lesser value compared to the works belonging to the category called fine arts. Two feminist authors, Griselda Pollock and Rozsika Parker, exposed the existing hierarchy of arts in art history in their seminal book *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. The two authors wrote about the ways in which embroidery, quilts, and needlework have often been regarded as works belonging to the domain of crafts or applied arts because of their connections to the spheres of the home and their authors, who were in most cases, women. Feminist artists have used textile in their pieces in different subversive ways in order to show their political message, while using artistic disciplines that have often been left unacknowledged in art history. This paper looks at the ways in which Chicago used needlework in her works *The Dinner Party* and *International Honor Quilt*. It also looks at a piece called *The Feminine Divine* which was commissioned by Dior and based on Chicago's previous pieces and feminist activism.

Translated by the author