

Barbara Gaj Ristić

Odsjek za likovnu kulturu i likovnu umjetnost
Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
Fausta Vrančića 17a
HR - 21000 Split

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 1. 3. 2022.

Prihvaćen / Accepted: 22. 4. 2022.

UDK / UDC: 7.038.21:7.071.1-055.2

DOI: 10.15291/aa.4066

Prinos likovnih umjetnica enformelnoj apstrakciji

Contribution of Female Artists to Informalist Abstraction

SAŽETAK

Ovaj rad propituje pojavu enformela u hrvatskoj umjetnosti kroz rakurse rodni teorija i problematizira razloge zbog kojih je prisutnost umjetnica vrlo mala ili gotovo zanemariva unutar enformelne apstrakcije. Umjetnost visokog modernizma je općenito u svijetu i u Hrvatskoj pretežito viđena kao „muška” ili maskulina umjetnost. Vrlo mali broj žena se na našim prostorima bavio apstraktnom umjetnošću u vrijeme pojave enformela, a još manji broj priklanjao radikalnijim materičkim istraživanjima i destrukciji forme, stoga postoji i relativno oskudan korpus radova hrvatskih likovnih umjetnica unutar enformelne poetike. Istraživanje nastoji (re)valorizirati doprinos likovnih umjetnica hrvatskom enformelu krajem 50-ih i početkom 60-ih godina 20. stoljeća. Pored djela Biserke Baretić, koja je jedna od rijetkih poznatih i priznatih hrvatskih slikarica enformelne orijentacije, među nekolicinom autorica ističe se Mila Kumbatović sa svojim strukturalnim slikama, a u radu se obrađuju i dva gotovo nepoznata enformelna djela vinkovačke slikarice Đurđene Zaluški Haramije iz 1961. godine, kao i eksperimentalni radovi kiparice Vere Fischer nastali u razdoblju od 1958. do 1960. godine.

Ključne riječi: enformel, likovne umjetnice, feminizam, 1960-e, Biserka Baretić, Mila Kumbatović, Đurđena Zaluški Haramija, Vera Fischer

ABSTRACT

This paper explores the appearance of Art Informel in Croatia through the perspective of gender theories in order to identify the reasons why the presence of female artists was very small, practically negligible within Informalist abstraction. The art of high modernism, both globally and in Croatia, is predominantly seen as “masculine” art. A very small number of women in this region were engaged in abstract art at the time of the appearance of Art Informel, and an even smaller number were inclined to the more radical Materic research and the destruction of form. For this reason, the corpus of works by Croatian female artists engaged in Informalist poetics is rather limited. This research seeks to (re)evaluate the contribution of female artists to the Croatian Art Informel during the late 1950s and early 1960s. Besides Biserka Baretić, one of the few renowned and acknowledged Croatian painters of Informalist orientation, Mila Kumbatović stands out with her structural paintings, and this paper also analyses two almost unknown Informalist works by the Vinkovci-based painter Đurđena Zaluški Haramija from 1961, as well as the experimental works of sculptor Vera Fischer created in the period from 1958 to 1960.

Keywords: Art Informel, female artists, feminism, 1960s, Biserka Baretić, Mila Kumbatović, Đurđena Zaluški Haramija, Vera Fischer

Umjetnice enformelne apstrakcije u kontekstu tadašnje jugoslavenske i svjetske produkcije

Unutar šireg konteksta jugoslavenske umjetnosti autorice koje se najčešće spominju u pregledima enformelnog stvaralaštva su Biserka Baretić, Vera Božičković Popović i kiparica Olga Jevrić.¹ Svoj doprinos lirskoj apstrakciji i enformelu u Hrvatskoj dale su i slikarice poput Mile Kumbatović, Goranke Vrus Murtić, Vesne Sokolić, Vere Josipović i dr. Nedostatak žena umjetnica unutar enformelne orijentacije u hrvatskoj umjetnosti ponajviše se može pripisati općenito malom broju likovnih umjetnica krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća, koji se tek neznatno povećao deklarativnom socijalističkom rodnom jednakošću.² Umjetnicama se i prije često uskraćivala edukacija, mogućnost izlaganja ili su bile marginalizirane i odbačene od kritike pod etiketom „ženskosti”. Tek od druge polovine šezdesetih godina prošlog stoljeća pa nadalje javljaju se različiti oblici aktivizma i novih umjetničkih praksi u kojima sve više učešća uzimaju upravo likovne umjetnice.

Situacija nije bila mnogo bolja ni u poslijeratnoj Europi. Primjerice, Tapié u svojem djelu *Un art autre* iz 1952. godine, pored brojnih muških autora, spominje samo avangardnu francusku kiparicu Germaine Richier i američku slikaricu Helen Frankenthaler u kontekstu *drukčije* umjetnosti.³ Enformel se u Francuskoj javlja nekoliko godina prije objavljivanja *Le deuxième sexe (Drugi spol, 1949.)*, francuske filozofkinje Simone de Beauvoir, jednog od najutjecajnijih djela na razvoj feminizma. Britanska autorica Rebecca Trevalyan piše o utjecaju spomenutog djela na nekoliko francuskih umjetnica iz šezdesetih godina prošlog stoljeća, koje su na svoj individualni način pokazale vlastiti stav protiv objektivizacije žena, a između ostalih i performativna umjetnica Niki de Saint Phalle. Iako njezino stvaralaštvo ne pripada razdoblju pojave enformela, radovi ove francusko-američke umjetnice u samom postupku nastajanja uključuju čin destrukcije forme. Serija ikoničnih djela *Pucanje (Les Tirs, 1961.)* predstavlja primjere slika nastale inovativnom pionirskom tehnikom. Na drvene ploče prekrivene slojevima bijele boje montirane na zid Saint Phalle je pucala iz puške pri čemu se boja izlivala i tekla preko dasaka kao krv. Ovakvi bučni i brutalni nastupi francuske umjetnice dokumentirani su videom, a kasnija izložena djela ostala su kao zapis akcije.⁴ Premda je Saint Phalle na ploče aplicirala razne svakodnevne pronađene predmete, a također su njezine „mete” poslije uključivale i figurativne prikaze, sam čin pokazuje otpor, bunt i angažiranost protiv ustaljenih konvencija u umjetnosti. Spomenuti radovi nisu u neposrednoj vezi s enformelom i apstraktnim ekspresionizmom, ali uključuju radikalnost postupaka i destrukcije slikarske površine te razlivanje boje na platnu (u maniri *drippinga*) svojstveno spomenutim likovnim tendencijama.

Pojava enformela u Hrvatskoj poklapa se s tzv. *drugim valom feminizma* u Sjedinjenim Američkim Državama, odnosno jačanjem političkog aktivizma za prava žena. Drugi se val feminizma smatra i najpoznatijim valom, a odnosi se na razdoblje šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća. Feminizam postaje organiziran, kohezivan pokret za žensku ravnopravnost čije članice smatraju kako postizanje zakonskih i političkih prava nije riješilo ženska pitanja. Prema njima, feminizam prvog vala doveo je ženska prava u političku sferu, ali feministice drugog vala na su toj pobjedi željele ostvariti pravu ravnopravnost, odnosno socijalni i pravni rodni paritet. Cilj drugog vala nije samo politička emancipacija, već potreba za revolucionarnim društvenim promjenama,⁵ što se odrazilo i na poslijeratnu umjetnost. Iako je bila uključena u rat na strani Saveznika, Amerika je pretrpjela manje materijalne i ljudske štete od razorene Europe. Na američkoj zapadnoj i istočnoj obali stvorili su se sredinom 20. stoljeća snažni umjetnički i kulturni centri, New York i San Francisco u kojima se javio veliki broj umjetnika i umjetnica, unutar apstraktnog ekspresionizma koji je predstavljao američku inačicu enformela.

Važna izložba *Women of Abstract Expressionism*, održana 2016. godine u denverskom Muzeju umjetnosti, pokazala je da je unutar umjetnosti američkog apstraktnog ekspresionizma djelovao veliki broj umjetnica. Postavka prema kustoskom konceptu Gwen Chanzit obuhvatila je slike Mary Abbott, Jay DeFeo, Perle Fine, Helen Frankenthaler, Sonie Gechtoff, Judith Godwin, Grace Hartigan, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Joan Mitchell, Deborah Remington i Ethel Schwabacher.⁶ Iako nevidljive za širu i stručnu javnost, žene apstraktnog ekspresionizma bile su vrlo produktivne i usmjerene na ekspresivnu slobodu izravne geste i procesa. Ipak, većina ovih ženskih slikarica nije bila primijećena ni priznata kao njihovi muški kolege.⁷ Čak su se i američke umjetnice kao što su bile Lee Krasner i Elaine de Kooning doživljavale kao pasivni svjedoci muške kreativnosti i njihovo stvaralaštvo je bilo u sjeni daleko poznatijih muževa.⁸ Stoga je upravo cilj spomenute izložbe bio pokazati koliki su značaj i doprinos apstraktnom ekspresionizmu dale umjetnice.

Što se tiče Hrvatske, već su i prije Drugog svjetskog rata umjetnice bile marginalizirane i gotovo nezamijećene, usprkos nastojanjima pojedinih aktivistica i osnivanju *Kluba likovnih umjetnica*.⁹ Prema povjesničarki umjetnosti Ani Šeparović, tijekom 20. stoljeća, javljaju se tri vala skupnih izložbi hrvatskih umjetnica s fokusom na feminističke strategije zagovaranja i osnaživanja ženske umjetnosti; *Intimna izložba* održana u okviru *Proljeznoga salona 1916.*, potom izložbe *Kluba likovnih umjetnica* (1928. – 1940.) i izložbe u čast *Osmoga marta* (1960. – 1991.).¹⁰ U razdoblju između dva svjetska rata u Zagrebu se osniva *Klub likovnih umjetnica* (1927. – 1940.) kao prvo i jedino žensko likovno udruženje na području Hrvatske, po uzoru na *International Women's Art Club* iz Londona. Prema Dariji Alujević i Dunji Nečić, kroz likovne osvrte i kritike njihovih izložbi, vidljiva je recepcija (ne)prihvatanja i (ne) uvrštavanja njihova stvaralaštva u glavne tokove hrvatske likovne umjetnosti i takva ambivalentnost kritike stajala je na putu svakoj pretpostavci objektivnog vrednovanja umjetničkih djela nastalih u okviru *Kluba likovnih umjetnica*.¹¹ Marginalan položaj umjetnica potvrđen je Gamulinovim selektivnim pregledom hrvatskog slikarstva 20. stoljeća, kao i izostankom afirmativne umjetničke recepcije. Hrvatska renomirana likovna kritičarka Elena Cvetkova izrazila je iskrenu ogorčenost zbog nepravde i činjenice što su vrijedna likovna djela zapostavljena samo zato što su njihovi autori žene, a ne muškarci. Uvidjela je i da antifeminističke stavove imaju čak i veliki umjetnici i kulturnjaci u našoj sredini kao što su A. G. Matoš ili Ljubo Babić te da je zagrebačko društvo imalo „rafinirane metode diskriminacije” jer unatoč činjenici da su žene pohađale likovne akademije, nisu ušle ni u našu svijest, ni u povijest te su morale umjetnice podnijeti mnoge nepravde. „U čemu je problem? U kvaliteti njihova slikarstva sigurno nije!” zaključuje Cvetkova.¹²

Slična je situacija bila i u širem jugoslavenskom umjetničkom kontekstu. Primjerice, u srpskoj umjetnosti 20. stoljeća status žene umjetnice dugo je bio marginaliziran upravo zato što je umjetnost bila tumačena i razumijevana kao „muški posao” stvaranja autentičnih djela modernosti. Umjetnice koje su bile iznimke i koje su uspjele zauzeti mjesto u historizacijama umjetnosti, bez obzira na to iz kojih su različitih društvenih i povijesnih situacija dolazile, doživljene su i tumačene kao veliki majstori moderne, koje su svojim umijećem „prešle prag univerzalnog stvaraoča i ušle u svijet velike umjetnosti, koji je definiran imenicom muškog roda: umjetnik.”¹³ Među zemljama srednjoistočne Europe, u Poljskoj su krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina u duhu enformela djelovale i dvije umjetnice, Teresa Rudowitz sa svojim kompozicijama i kolažima, kao i Teresa Pogowska s apstrahiranim pejzažima, što je potvrdila i međunarodna izložba *15 poljskih slikara (15 Polish Painters)* u Muzeju suvremene umjetnosti u New Yorku 1957. godine, kustosa Petera Selza.¹⁴

Poljski povjesničar umjetnosti Piotr Piotrowski piše kako je oslikano platno, shvaćeno kao sublimacija umjetničkog djela samog po sebi, u kontekstu neoavan-

gardne kritike slike kasnih pedesetih godina prošlog stoljeća bilo povezano s umjetničkom praksom i diskursom koji se temelji na univerzalnim vrijednostima, zajedničkoj estetici, autonomiji umjetnosti, primatu i vizualnosti i dominaciji „visoke” eu-rocentrične, *maskuline* kulture.¹⁵ Umjetnost visokog modernizma je pretežito viđena kao „muška” umjetnost. Vrlo mali broj žena umjetnica se na našim prostorima bavio apstraktnom umjetnošću u vrijeme pojave enformela, a još manji broj se priklanjao radikalnijim materičkim istraživanjima i destrukciji forme.

Problematizirajući odnos hrvatskih umjetnica i modernizma, Ivana Mance piše kako je modernistička paradigma dopuštala širok dijapazon stilskih mogućnosti i estetskih koncepata, s istaknutim pravom na individualnu slobodu izbora, a problemski sklop „ženskog pitanja” u socijalizmu se mogao podvesti pod pitanje općeg dostignuća jednakosti na klasnoj osnovi. Ipak, žena je i u socijalističkoj političkoj praksi uključena s već zadanim nasljeđem i tradicionalnim patrijarhalnim poimanjima rodni uloga, premda joj je ponuđena ravnopravnost na kardinalnim područjima reprodukcije rada i kapitala. Na likovnom području omogućen im je pristup profesionalnom bavljenju umjetnošću, usavršavanje u majstorskim radionicama, boravak u inozemstvu, sudjelovanje na izložbama itd.¹⁶ Dakle, evidentno se situacija u Hrvatskoj donekle poboljšala nakon Drugog svjetskog rata po pitanju edukacije umjetnica, kojima je socijalističkim uređenjem i marksističkim svjetonazorima omogućena ravnopravnost u smislu školovanja u obrazovnim institucijama i akademijama, ali je broj žena umjetnica i dalje bio vrlo malen u odnosu na muške kolege. Prema popisima izložbi i zastupljenosti djela likovnih umjetnica u vrijeme pojave enformela, može se zaključiti kako je enformelna apstrakcija doista bila umjetnost dominatno maskulinog predznaka. Tek se pojavom konceptualne umjetnosti i performativnih praksi, kao i jačanjem studentskih i aktivističkih udruga krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, otvorio prostor za intenzivnije djelovanje ženskih umjetnica u Hrvatskoj.

Stvaralaštvo likovnih umjetnica u vrijeme pojave povijesnog enformela

Unutar apstraktnog likovnog izraza u hrvatskoj umjetnosti neke se umjetnice priklanjaju globalnom valu negeometrijskih, ekspresivno utemeljenih estetika poput lirske apstrakcije, enformela i tašizma. Mance ističe istraživačku poziciju mogućnosti slikarskog medija u stvaralaštvu slikarice Vesne Sokolić oslobođene predstavljačkog karaktera u korist lirske asocijacije teme, usvajanje tekovina biomorfnog enformela u ciklusima *Život kamena* i *Svijet kamena* Mile Kumbatović i Veru Josipović koja pak združuje konstrukciju forme i lirsku dinamiku, kao i opus Biserke Baretić, kod koje početkom šezdesetih nadrealna figuracija ustupa mjesto „mikrodogađajnom svijetu” u „predkozmogonijskome stanju” kod koje je iskustvo enformela bitno, ali ne i presudno.¹⁷ Strukturalne slike Mile Kumbatović proizašle su iz apstrahiranja pejzaža i asocijativne su u smislu da proizlaze iz njezinih ciklusa krških predjela rodnog kraja. Naslovi apstraktnih kompozicija evociraju svijet prirode, mikrostrukture njezina svijeta kamenja i kamenih cvjetova, pažljivo su i racionalno komponirane u organske omeđene oblike, ostaju na području pikturalnog, iako izražene teksture i pastozan nanos uljanih boja upućuju na usvajanje značajki biomorfnog enformela i tašističkih iskustava.

Biserka Baretić je u razdoblju krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća imala samo dvije samostalne izložbe, što je manje u usporedbi s kolegama njezine generacije koji su djelovali u okviru Majstorske radionice Krste Hegedušića i grupe *Mart*. Njezine prve dvije samostalne izložbe bile su održane 1958. godine u Klubu novinara u Rijeci i Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Sve do 1970. godine nije samostalno izlagala, ali je često sudjelovala na grupnim i kolektivnim izložbama.¹⁸

1.

Mila Kumbatović, *Svijet kamena V*, 1961., ulje na platnu, 65 x 50 cm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti (Moderna galerija), Zagreb (izvor: IVANA MANCE / bilj. 16/, 134)

Mila Kumbatović, *World of Stone V*, 1961, oil on canvas, 65 x 50 cm, National Museum of Modern Art (Modern Gallery), Zagreb



Baretić se početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća umjetnički razvijala u smjeru pikturalnog pristupa enformelu u okviru Majstorske radionice Krste Hegedušića i grupe *Mart* te izlagala na njihovim zajedničkim izložbama, a 1961. je dobila i nagradu za slikarstvo na *I. trijenalu likovnih umjetnosti* u Beogradu.¹⁹ Također je sudjelovala na izložbi apstraktne umjetnosti *27 suvremenih slikara* u sklopu *II. likovne jeseni* u Somboru 1962. godine, jednoj od najvažnijih i najvećih smotri jugoslavenskog enformela, lirske apstrakcije i tašizma. Pored srpske slikarice Vere Božičković Popović, s kojom je prethodno izlagala na spomenutom *I. trijenalu* u Beogradu i *Salonu 61* u Rijeci 1961. godine, Baretić je bila jedina likovna umjetnica iz Hrvatske među muškim kolegama čija su djela predstavljena na ovoj velikoj izložbi nefigurativnog slikarstva.²⁰ Njegovala je svoj intimistički, individualni stil u slikarstvu blizak često nadrealnom i oniričkom,

2.

Đurđena Zaluški Haramija, *Brige*, 1961., kombinirana tehnika (ulje, čavli, smola) na lesonitu, 100 x 47 cm, Inv. br. G540 Zbirka Đurđene Zaluški, Gradski muzej Vinkovci (izvor: *Đurđena Zaluški, retrospektivna izložba*, Gradski muzej Vinkovci, 2013/2014., katalog izložbe, bez paginacije)

Đurđena Zaluški Haramija, *Worries*, 1961., Mixed technique (oil, nails, resin) on fibreboard, 100 x 47 cm, Inv. no. G540 Đurđena Zaluški Collection, Vinkovci Municipal Museum

3.

Biserka Baretić, *Među zemljom*, 1961., ulje na platnu, 121 x 118 cm, vl. Biserka Baretić, Zagreb, foto: David Gazar (izvor: http://www.biserkabaretic.com/Artwork__Paintings_Drawings_Graphic_Art/Pages/Biserka_Baretic_Paintings.html)

Biserka Baretić, *Between the Earth*, 1961., oil on canvas, 121 x 118 cm, property of Biserka Baretić, Zagreb

između apstraktnog i figurativnog, koji se nije mogao okarakterizirati isključivo kao enformel iako je u pojedinim djelima vidljivo naglašenije istraživanje materije. Igor Zidić spominje Biserku Baretić u kontekstu apstrakcije i enformela još 1968. godine opisujući njezina djela kao imaginarne predjele koji od 1960. godine predstavljaju konfiguracije ploha dijeleći sliku na zemnu i imaginativnu zračnu sferu.²¹ Baretić, kao i njezin suprug Ordan Petlevski, razvija enformel organskih praobljaka, odnosno biomorfni svjetova koji u sebi nose i lirski senzibilitet.

S obzirom na to da je, kao suradnica Majstorske radionice, Biserka Baretić imala svojevrsnu potporu svojih poznatijih i etabliranih muških kolega, barem zbog prilike da izlaže s njima, kvaliteta njezinih radova bila je zamijećena od javnosti i struke, ali ne u tolikoj mjeri koliko je zaslužila. Ipak, za svoj umjetnički status i poziciju Baretić se izborila sama svojim neumornim trudom i umjetničkim radom. Željko Grum u povodu njezine izložbe u okviru ciklusa *Suvremenici* Moderne galerije u Zagrebu 1979. godine napisao je kako je Baretić imala relativno dosta izložbi i podosta nagrada, ali je unatoč svim svojim vrijednostima i ugledu ostala nekako po strani i nedovoljno poznata, „neka tišina kao da vlada oko nje... malo čudno za slikarstvo takve kvalitete.”²² Denegri ju je uvrstio u svoj sintetički prikaz enformela u Jugoslaviji 1980. godine,²³ a Rus 1985. godine u pregledu *Apstraktne umjetnosti u Hrvatskoj* bilježi kako sedamdesetih godina dolazi do prekretnice u njezinu slikarstvu: „(...) priključuje se enformelu u smislu još dubljeg i izravnijeg prodora u tamne dubine svojih uznemirenih vizija. Uspostavila je živu suglasnost rastaljenog fluida svijesti (i nesvjesnoga) i rastaljene magme pikturnalne materije.”²⁴ Godine 1990. izašla je i umjetnička monografija o stvaralaštvu Biserke Baretić autora Tonka Maroevića,²⁵ a zaslužena je priznanja dobila relativno nedavno: 2015. godine priređena je velika monografska



retrospektiva Biserke Baretić u Modernoj galeriji Zagreb i 2018. godine je primila nagradu Vladimir Nazor za životno djelo na području likovnih umjetnosti.

Tijekom istraživanja i uvidom u muzejske funduse, pronađeni su sporadični primjeri enformela u stvaralaštvu akademske slikarice Đurđene Zaluški Haramija²⁶ koja je početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća bila sklona minimalizmu i ponekim enformelnim postupcima. U njezinoj umjetničkoj ostavštini postoje dvije slike *Brige* i *Mora atomskog doba*²⁷ koje su nastale 1961. godine u kombiniranoj tehnici i predstavljaju rijetke primjere njezina enformelnog istraživanja. Ova manje poznata i eksponirana slikarica je u razdoblju pojave enformela imala samo jednu samostalnu izložbu krajem 1962. godine u Zagrebu, koja je ujedno i njezina prva samostalna izložba. Na njoj je predstavila, među ostalim radovima, već spomenuta djela *Brige* i *Mora atomskog doba* iz 1961. godine u duhu enformela. U osvrtu u povodu te izložbe Josip Depolo opisuje kako je pokazala potpuno raznorodne interese pa je teško pronaći logičnu vezu između jednog djela kao što je rad *Brige*, „s očitom pretenzijom na materično slikarstvo” i djela *Drveni konjić*, koje je „sentimentalno i okviru školskog odgoja”. Ipak, osvrt je djelomično afirmativan jer ističe njezine originalne urbanizirane teme i ekspresivna djela figurativne tematike, iako Depolo smatra da je umjetnica, poput većine pripadnika poslijeratne generacije, zbunjena kompleksnošću tadašnjeg slikarstva koje je teško slijediti pa je u tom hirovitom i dinamičnom kretanju našla potrebnim iskazati „da je i informirana i da eksperimentira”, ali se njezin talent ne očituje u toj informiranosti, već u djelima koje su u dometu njezine doživljajnosti i senzibilnosti.²⁸

Samozatjna supruga umjetnika Živka Haramije posvetila se jednako i obiteljskom životu i odgoju djece, što je istaknuto u članku Elene Cvetkove koja je popratila njezinu spomenutu izložbu u Likumu iz 1962. godine, na kojoj je Zaluški Haramija izložila ukupno 22 rada (ulja i grafike). Cvetkova tom prigodom ističe kako su djeca i svijet njihove igre motivi koji pretežito inspiriraju slikaricu, jer je i samu u posljednje vrijeme najviše zaokupljaju njezina djeca, a također piše kako umjetnica još nije postigla stilsku ujednačenost.²⁹ Već se 1963. godine uglavnom fokusira na asocijativne apstrahirane pejzaže, kao što su prikazi rijeke Save, Bosuta i Drave s mjestimičnim pastoznim namazima izraženije strukture (*Mutna rijeka*, 1963.). Zaluški Haramija studirala je na Akademiji likovnih umjetnosti od 1947. do 1953. godine. U vrijeme studiranja kolege na zagrebačkoj akademiji bili su joj Đuro Seder i Vera Fischer. Izlagala je nekoliko puta tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća na izložbama žena umjetnica u zemlji i inozemstvu (1964., 1966., 1967.).³⁰ Ova vinkovačka akademska slikarica i grafičarka bila je iznimno aktivna i produktivna, ali manje poznata široj publici. Njezine slike asocijativnih naslova *Brige* i *Mora atomskog doba* (1961.) jedina su sačuvana djela morfološki bliska radikalnom materičkom tipu enformela i iznimka su u njezinu stvaralaštvu odnosno svojevrsan „izlet” u enformelno istraživanje, s obzirom na to da je ona ponajprije bila slikarica krajolika lirske atmosfere (uglavnom metaforične, bez prisustva čovjeka).

Đurđena Zaluški Haramija nikada prije, a ni poslije u svojem stvaralaštvu nije naslikala slike nalik na spomenuta enformelna djela. Crna žitka masa uljanih boja bliska je Gattinovim ranim crnim slikama, kao i crnim monokromima ostalih eksponenata radikalnog enformela, iako njezine slikarske preokupacije nikad nisu bile radikalne niti se njezino slikarstvo može odrediti kao enformelno. Moguće je da su neka događanja na svjetskoj razini potaknula zabrinutost i tjeskobu od ponovnog rata kao rezultat hladnoratovskih tenzija između Amerike i Rusije, što je bio podsjetnik na ne tako davne sukobe i ratna stradanja, kao i kobne posljedice atomske bombe bačene petnaestak godina prije na Hirošimu i Nagasaki, a također je Zaluški Haramija u to vrijeme već poznavala svjetsko i domaće enformelno stvaralaštvo te je vjerojatno osjetila potrebu da eksperimentira s enformelnim postupcima.

4.
Đurđena Zaluški Haramija, *Mora atomskog doba*, 1961., ulje na lesonitu, 49 x 47,5 cm, vl. Predrag Haramija, Zagreb (izvor: Fotoarhiv Predraga Haramije)

Đurđena Zaluški Haramija, *Seas of the Nuclear Age*, 1961, oil on fibreboard, 49 x 47.5 cm, property of Predrag Haramija, Zagreb



Nadalje, kiparica Vera Fischer oko 1958. godine stvara radove iz žičane mreže, betona sa šljakom, žicom za parkete, zatim plastikom, bakrom, željezom, aluminijem, terakotom, bitumenom, poliuretanom pomiješanim s gipsom i pigmentom.³¹ Zidić ističe kako je ova umjetnica negdje istih godina kao i Gattin započela s vrlo hrabrim eksperimentima s različitim materijalima koji su svojim postupcima bliski enformelu.³² U njezinu se stvaralaštvu izdvaja nekoliko radova egzistencijalističke naravi koji su nastali u razdoblju 1958. – 1960. godine koji se mogu dovesti u usku vezu s enformelom, a to je serija malih skulptura *Rani radovi* (1958./1960.), kao i asamblaži *Oko na limu* i *Ispod duge* (1960.).

Vera Fischer³³ i sama je bila svjedok ratnih strahota, pa je stoga prihvatila egzistencijalizam u vrijeme kada Giacometti, Fautrier, Richier, Dubuffet i Wols materijaliziraju kolektivno iskustvo otuđenja, straha i nasilja. Fischer izrađuje žičane skelete ljudi i životinja na koje nanosi glinu, bitumen ili cement. Sa sedamnaest godina je zbog svojeg židovskog podrijetla odvedena u fašistički logor Kupari, a 1943. godine u Kampor na Rabu. Nadrealistički asamblaž *Oko na limu* nosi ključni motiv Verine ikonografije, piše Leila Mehulić u povodu izložbe *Preživjela* 2014. godine i opisuje stakleno oko kao „prestravljeno i/ili demonizirano, kao da viri kroz ključanicu.”³⁴

Upravo u vrijeme kada se Vera Fischer pripremala za svoju prvu samostalnu izložbu 1961. godine, Giacometti je već bio među vodećim svjetskim kiparima koji je Sartreov egzistencijalizam „oznakovio” u čovjeku – silueti neobrađene, sirove strukture krhkog dojma. Njegove egzistencijalne forme nadahnule su ovu umjetnicu da gradi nevelike figure grudaste strukture od bitumena, žice, gline i cementa. Na

5.

Vera Fischer, *Ptice (Rani radovi)*,
1958., metalna konstrukcija,
cement, 38 x 40 x 30 cm, privatno
vlasništvo (izvor: Vera Fischer,
Preživjela, Radnička galerija,
Zagreb, 16. 7. – 3. 9. 2014., katalog
izložbe, 10)

Vera Fischer, *Birds (Early Works)*,
1958, metal construction, cement,
38 x 40 x 30 cm, private property

toj prvoj samostalnoj izložbi mogli su se vidjeti pop-artistički asemblaži, apstraktne limene forme i spomenute male grubo strukturirane forme.³⁵ Djela koja su je tada dovela u žarište likovne kritike povjesničarka Branka Hlevnjak nazvala je „radikalnom inovacijom”.³⁶ Iako su njezini eksperimenti iz tog vremena ponajviše bili potaknuti Giacomettijevim istanjenim figurama grube teksturalnosti i mješovitim medijskim djelima kao što su *combines*, *objet trouve* neo dade, *Fluxusa*, Rauschenberga, Oldenburga, Kaprowa i dr., vidljiv je i utjecaj Dubuffetove sirove umjetnosti. Ne može se zanemariti ni činjenica da je diplomirala u klasi Vanje Radauša koji ju je mogao neizravno nadahnuti (čak i nakon završenog studija) svojim ekspresivnim egzistencijalističkim ciklusima *Tifusari* (1956. – 1959.) i *Panopticum Croaticum* (1959. – 1961.), a koji se mjestimično vremenski poklapaju s nastankom pojedinih djela Vere Fischer spomenutih u ovom radu u smislu grubih teksturalnih svojstava materije i tkiva same skulpture vidljivim u plastici malog formata *Rani radovi*, žičanih skeleta apstrahiranih figura ljudi i životinja s nanosima različitih vrsta bitumena, cementa, gline i gipsa.



Iako nije iza sebe ostavila djela koja se apriorno mogu nazvati enformelnim, ipak je svojom prvom samostalnom izložbom naznačila svoju pripadnost „sveukupnom i aktualnom istraživanju oblika i materije”.³⁷ Osim spomenutog asamblaža *Oko na limu* 1960., bitan je i rad *Ispod duge* iz iste godine. Branka Hlevnjak pojašnjava kako djelo simbolizira snažnu ljubav majke i djeteta u zagrljaju Ničega, zaštićena od Praznine (Duge) te osjećajno i misaono pripada božanskoj moći i duhovnom nadahnuću.³⁸ U tom je djelu sadržan kontrast grube materije lima i stilizirane figure na praznom prostoru koja naznačuje figuru majke s djetetom u naručju, apstrahiranu i sumiranu bez posebnih osobnih karakteristika. Iako svedena na pomalo geometrizirane plohe, figura ima snažnu emotivnu izražajnost i odiše povezanošću ovih dvaju bića u jednu cjelinu. Iako je ovo djelo spoj figurativnog i apstraktnog, te nosi simboliku i asocijativnost, ovaj asamblaž može se povezati s enformelnom poetikom zbog egzistencijalističkog ozračja samog djela i enformelnog tretiranja materijala, istanjene monokromatske limene plohe koja nosi tragove interveniranja umjetnice različitih teksturalnih vrijednosti. Vera Fischer poznatija je široj javnosti po nadrealističnim slikama, pop-art kolažima, apstraktnim javnim skulpturama, nego radikalnim materičkim istraživanjima, ali njezin neoavangardni pristup, čin stvaranja, slobodna umjetnička praksa bez ograničenja, a posebno egzistencijalizam, ogoljavanje i estetika ružnog u spomenutim djelima nastalim 1958. – 1960. godine približavaju je enformelnoj poetici. Od šezdesetih godina prošlog stoljeća Fischer se opsesivno posvetila slikanju djevojačkih likova, prijateljica koje su nestale u logorima smrti,

6.

Vera Fischer, *Oko na limu*, 1960.,
staklo, lim, ulje na platnu, 50
x 60 cm, MMSU Rijeka (izvor:
Vera Fischer, Preživjela, Radnička
galerija, Zagreb, 16. 7. – 3. 9. 2014.,
katalog izložbe, str. 10)

Vera Fischer, *Eye on Tinfoil*, 1960,
glass, tinfoil, oil on canvas, 50 x 60
cm, MMSU Rijeka



7.

Vera Fischer, *Ispod duge*, 1960.,
limeni asamblaž, 83 x 83 cm,
privatno vlasništvo, Zagreb,
foto: B. Balić (izvor: BRANKA
HLEVNJAK /bilj. 35/, 25)

Vera Fischer, *Under the Rainbow*,
1960, tinfoil assemblage, 83 x 83 cm,
private property, Zagreb



posebno u ciklusu *Djevojke*, izloženome 1965. godine.³⁹ Kroz nestalnu narav umjetničkog rukopisa Vera Fischer pokazala je inovativnost u svojem pristupu umjetnosti u apstraktnom i u figurativnom izričaju. Iako se ne može reći da je Fischer pripadala krugu enformelista, hrabro je svojom umjetnošću progovarala o ratnim stradavanjima i smrti te su njezina djela imala egzistencijalistički naboj što je dovodi u vezu s filozofskim određenjima enformela.

Stvaralaštvo Goranke Vrus Murtić bilo je bliže apstraktnom gestualnom slikarstvu. Kao jedna od rijetkih žena umjetnica, Vrus Murtić djelovala je u to vrijeme unutar kruga Majstorske radionice Krste Hegedušića i grupe *Mart*, čiji su se članovi pretežito priklonili pikturalnoj varijanti enformela. Svakako, treba naglasiti i da je od 1956. godine bila supruga Ede Murtića, jednog od najpoznatijih umjetnika u zemlji i svijetu, daleko više priznatog i protežiranog, ne samo u odnosu na nju nego i na veliki dio kolega na tadašnjoj zagrebačkoj i jugoslavenskoj umjetničkoj sceni. Goranka Vrus Murtić u vrijeme pojave enformela izlagala je na *Salonu 61* u Rijeci, *Deset godina Majstorske radionice Krste Hegedušića* u Dubrovniku 1961. godine i s grupom *Mart* u Nizozemskoj 1962. godine. Osamdesetih godina prošlog stoljeća u povodu izložbe u zagrebačkoj Galeriji *Forum*, opisujući njezino slikarstvo, Milan Bešlić bilježi kako nalazi uporište u intuitivnom i iracionalnom, a veliko iskustvo akcionog i gestualnog karaktera podređuje funkciji slike, dok njezin potez/zamah sažima u sebi snagu koja se očituje u kratkoj, žestokoj gesti ili zasijecanjem u površinu. Slikarstvo Goranke Vrus Murtić implicira postojanje iracionalnog, podsvjesnog, egzistencijalnog sloja, ali podrazumijeva i čist lirski naboj, zaključuje Bešlić.⁴⁰ Jednom je prigodom, pripremajući retrospektivnu izložbu Ede Murtića 2010. godine, izjavila da se

nikad nije osjećala sputano kao njegova supruga i nije pristajala na kompromis te nije tražila njegove savjete jer je u umjetničkom smislu bila vrlo samostalna, iako su se vjenčali dok je ona bila još studentica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a on već renomirani slikar.

Zanimljivo je i to što su glavne predstavnice enformela u Zagrebu i Beogradu, Baretić i Božičković Popović bile priznate slikarice u zemlji i inozemstvu, ali su ujedno bile i supruge poznatijih umjetnika, Ordana Petlevskog (od 1962.) i Miće Miodraga Popovića (od 1949.), koji su pak daleko više izlagali, bili nagrađivani i prisutni u medijima. Srpski povjesničar umjetnosti i apologet beogradskog enformela Lazar Trifunović u vezi s tim je javno ispravio propust koji je napravio pri ocjeni izložbe prvih enformelnih slika Vere Božičković Popović u članku *Apstraktno slikarstvo i mogućnost njegove ocjene* 1960. godine koja je došla zbog sumnje u njihovu originalnost, vjerujući tada da one ponavljaju ono što je suprug Mića Popović otkrio te je naknadno istaknuo značenje djela ove umjetnice u povijesti beogradskog enformela.⁴¹ Ovo je jedan od rijetkih slučajeva da se neki kritičar javno ispričao i upozorio na pogrešku u vlastitoj prosudbi pri vrednovanju neke slikarice.

Ulogu hrvatskih umjetnica unutar poetike enformela treba sagledati i u specifičnom društvenom kontekstu, točnije u okviru političke kampanje protiv enformelne apstrakcije 1962./1963. godine kakva nije zabilježena u drugim europskim zemljama. Strategija marginaliziranja enformela očitovala se u izlagačkoj politici u zemlji i inozemstvu. Putem imenovanja članova u komisijama za izložbene djelatnosti i otkupe umjetnina preferirali su se određeni umjetnici ili umjetničke tendencije, a odbijalo se financirati one za koje se nije smatralo da primjereno reprezentiraju političku ideologiju tadašnje države. Srpska povjesničarka umjetnosti Vesna Kruljac ističe kako je pojava enformela krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća u beogradskoj sredini izazvala animozitete te su se sustavno vodile kampanje protiv enformelne apstrakcije.⁴² Primjerice, u povodu dodjele nagrada prigodom *I. trijenala likovnih umjetnosti* (koje su dobili protagonisti enformela Biserka Baretić, Janez Bernik, Olga Jevrić, Ordan Petlevski, Lazar Vozarević), književnik Milorad Panić Surep na stranicama partijskog glasila *Komunist* otvorio je raspravu o „favoriziranoj poziciji” enformela i „ogromnim društvenim sredstvima” uložnim u „slikarstvo temeljeno na mrljama i amorfnim oblicima”.⁴³ Polemički karakter i negativna recepcija enformela u jugoslavenskoj sredini utjecala je na silaznu putanju razvoja enformelne umjetnosti, posebno nakon Titovih napada na apstrakciju 1963. godine.⁴⁴

Umjetnost enformelne apstrakcije u Hrvatskoj kroz prizmu rodni teorija

Razloge zašto nema više žena umjetnica u umjetnosti enformela u Hrvatskoj treba tražiti u više pravaca. Jedan od najvažnijih je zasigurno posredno i neposredno iskazivanje diskriminacije i mizoginije općenito na različitim društvenim razinama, a posebno u sferi umjetnosti, čak i od intelektualaca, kao i antifeminističkog diskursa u okviru umjetničke prakse i likovne kritike, koja je otežala i obeshrabrila mnoge žene u bavljenju umjetnošću. Linda Nochlin u svojem temeljnom tekstu novije feminističke povijesti umjetnosti i feminističke kritike *Zašto nema velikih umjetnica?* iz 1971. godine, pojašnjava da su u osnovi ovog pitanja brojne iskrivljene i nekritičke pretpostavke o tome kako nastaje velika umjetnost, kao i mit o Velikom umjetniku – izraz poštovanja prema muškim umjetnicima, „bogolikim” predmetima brojnih monografija (pr. Michelangelo, van Gogh ili Jackson Pollock), koji posjeduje „Genijalnost” ili „Talent”, odnosno izvanvremensku moć utjelovljenu u njegovoj osobnosti.⁴⁵ Nochlin zaključuje kako umjetnost nije slobodna ni samostalna aktivnost iznimno nadarenog pojedinca, već cjelovita društvena situacija stvaranja umjetničkog

djela, kao integralnog elementa šire društvene strukture,⁴⁶ te u drugom tekstu Žene, umjetnost i moć iz 1991. godine pojašnjava kako su žene same sebe sabotirale zbog nedovoljne snage, nedostatka moći samoodređivanja u oblasti društvenog života i oblasti likovnog prikazivanja te da je njihovo odbacivanje patrijarhalne vlasti bivalo prigušivano optužbama za prenemaganje ili naivnost. Zbog potrebe da se dopadne, da bude učena, profinjena, estetski oštromna prema muškim standardima, da se povinuje i u sebi bude jedno s patrijarhalnim poretkom i njegovim diskursima jest uvjerljiva i upisuje se u najdublji nivo nesvjesnog, obilježavajući samu definiciju sebe-kao-žene u našem društvu, žena je potkopavala sebe i tek se promjenom moći, položaja i političke svijesti žena, koje su donijeli ženski pokreti i feministička kritika i umjetnička produkcija, oslobodila ovakvih koncepata i potreba.⁴⁷ Na temelju spomenutih teza može se zaključiti da su brojni politički i ideološki aspekti doveli do podčinjavanja žena u prošlosti te je društvena konstrukcija roda tijekom povijesti determinirala pristup sustavima obrazovanja i ograničila ženu da djeluje profesionalno kao umjetnica, čak i u razdoblju kasnog modernizma.

Griselda Pollock drži kako razlog zbog kojeg u jeziku umjetnosti nema mjesta ženama, unatoč činjenici da povijest bilježi djelovanje velikog broja umjetnica, leži u raširenim pogrešnim konceptima umjetnika i socijalne definicije žene, odnosno „kreativnost je prisvojena kao ideološka komponenta muškosti, dok je ženskost konstruirana kao muški, dakle i umjetnikov negativ” i naša kultura ne želi priznati činjenicu da su žene bile uključene u proizvodnju umjetnosti zbog čega su sustavno bile „brisane” iz tekstova povijesti umjetnosti.⁴⁸ U tkanje povijesti umjetnosti neravnomjerno je upleten i niz ostalih „niti”: socijalno-historijski, arhivistički, filozofski, estetski, ikonografski, evaluacijski i atributivni aspekt poznavanja umjetnosti jer su žene povijesno i diskurzivno konstruirana kategorija, prema britanskoj povjesničarki i feministkinji Lisi Tickner, najčešće zbog metaforičke igre „muškosti” i ženskosti” u različitim pripovijestima, koncepcijama i vokabularu same povijesti umjetnosti.⁴⁹ Iskustvene, pozicijske i spolne razlike koje Tickner spominje kao glavne razlike u razmatranju ove problematike unutar povijesti umjetnosti i psihoanalitičkog pristupa da se postojanje „ženskog glasa” okarakterizira kao nešto negativno, slabo ili da se ženski izričaj koji je ekvivalentan muškom isto tako u *falocentričnom* svijetu negativno nazove „muškarački”.⁵⁰

Još jedan razlog, vidljiv i izvan konteksta hrvatske umjetnosti, kako je koncept antiestetike, radikalnost, destrukcija materije invazivnim metodama kao što su paljenje ili zasijecanje platna, čin više svojstven muškim umjetnicima, dok se u Americi i Europi može uočiti da se većina ženskih umjetnica unutar likovnih pojava kao što su apstraktni ekspresionizam i enformel, uglavnom izražavala kroz gestualnost i „pikturalniju” inačicu *drukčije* umjetnosti. Također, odgovor na pitanje zbog čega su ženske umjetnice više sklone ekspresivnosti geste, odnosno fature, a manje radikalnom zahvaćanju u materiju, možda se može potražiti u psihoanalitičkom pristupu bugarske filozofkinje Julije Kristeve te razmotriti i jedan važan segment žene; njezine biološke uloge da stvara život. Prema Kristevi, premalo je posvećeno pozornosti diskursu o kompleksnosti ženskog majčinstva i brani instinkt majke kao *prediskurzivnu biološku nužnost*.⁵¹ Kristeva je često bila na meti kritike feminističkih pokreta zato što je unutar svojih poststrukturalističkih psihoanalitičkih teza interpretirala i majčinstvo kao temeljni kamen kulture, odnosno zbog mišljenja da se feminizam mora prilagoditi novim zahtjevima žena i različitostima pojedinačnih situacija u svijetu, a prije svega prigrliti iskustvo majčinstva.

U kontekstu dualizma muško/žensko, Jasenka Kodrnja ističe kako Kristeva također razlikuje linearno i cikličko vrijeme. Prvo pravolinijsko povijesno vrijeme je „muško” civilizacijsko vrijeme (u kojem se prepoznaje gospodarenje i struktura roba), a drugo cikličko vrijeme je vrijeme druge povijesti kojemu ženska subjektivnost daje

specifičnu mjeru i kod kojeg „postoje ciklusi, trudnoća, vječno vraćanje biološkog ritma koji je u suglasnosti s prirodom, i koji nameće vremenitost, čija stereotipnost može zaprepastiti, ali čija pravilnost i jednoglasje onoga što se doživljava kao ekstra-subjektivno vrijeme, kozmičko vrijeme, izazivaju vrtoglavicu i neizrecivu *jouissance* (zadovoljstvo)”. Umjetnice prepoznaju različitost vremena kao muškoga (linearnoga, za žene diskriminirajućega) od ženskoga (cikličkog i monumentalnog), jer ili prihvaćaju linearno vrijeme ili se od njega distanciraju afirmirajući žensko vrijeme, a prostor u kojem žive i rade drže pretpostavkom ženske kreativnosti i subjektivnosti⁵²

8.

Marijana Pende, *Veselim se susretu (Objekt V)*, 2019., pleksiglas, lateks, karbon, grafit, metal, 90 x 260 x 200 cm, privatno vlasništvo (izvor: www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1684/)

Marijana Pende, *Looking Forward to Our Meeting (Object V)*, 2019, acrylic glass, latex, carbon, graphite, metal, 90 x 260 x 200 cm, private property

Likovne umjetnice u razdoblju neoenformela

Nakon pojave novih umjetničkih praksa i konceptualne umjetnosti hrvatske su umjetnice postale daleko brojnije i vidljivije. U posljednja tri desetljeća ponovno možemo vidjeti recidive i kontinuitete enformela u likovnom stvaralaštvu. Pojedini radovi umjetnica kao što su Marijana Vukić Pende, Lidija Šeler, Jelena Perić i Ksenija Mogin pokazuju bliskost s materičkim i gestualnim slikarstvom enformela, ali uglavnom na stilsko-morfološkoj razini i odabiru materijala.

Na razini značenja, njihovo stvaralaštvo nema ista ishodišta. Dubrovačka umjetnica Marijana Pende u svojem se recentnom radu bavi instalacijama koje su pro-



izvod eksperimentiranja i istraživanja oblikovanja s različitim industrijskim materijalima (pr. *Veselim se susretu*, 2019.). Njezina se praksa na području skulpture razvija duž dviju glavnih smjernica, između pristupa estetsko-osjetilne naravi usmjerenog na odnos s promatračem i drugog, čiji je fokus usmjeren na kolektivne, društvene i ekonomske aspekte, propitujući moć umjetnosti i njezin odnos prema društvu,⁵³ dok se slikarstvo Lidije Šeler temelji na nasljeđu apstraktnog ekspresionizma, enformela i gestualnog slikarstva te stavlja naglasak na procesualnost proizašlu iz unutrašnjih emocija.

„Muški” i „ženski” pristup enformelu moguće je pokušati istražiti i u pojavama novog enformela osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća u stvaralaštvu već spomenutih autorica kao što su Jelena Perić i Ksenija Mogin te njihovih muških kolega Ante Jerkovića, Marijana Pongraca, Dalibora Laginje, Gorana Fruka i Mirka Zrinščaka. Opisujući riječku situaciju, povjesničar umjetnosti Berislav Valušek podijelio je autore u dva para: Mogin – Pongrac i Laginja – Zrinščak. Iako Ksenija Mogin i Marijan Pongrac imaju neka zajednička polazišta kao što su izražena procesualnost i građenje slike sloj po sloj, ideja zasićenja površine materijom i monokromije, razlike u procesu su suprotne, prema Valušeku, „ONA do forme dolazi slučajem, ON joj pristupa racionalno”. Mogin započinje svoj proces izlivanjem boja na platno ili papir postavljen na pod i postupno gradi sliku do zasićenja, a Pongrac većinom radi slike na štafelaju.⁵⁴ Primjer Ante Jerkovića je izrazito gestualno i akcijsko slikarstvo, dok je stvaralaštvo Jelene Perić lirsko-apstraktnog izraza s povremenim iskorakom u područje gestualnog postupka, ali i interesom za „potenciranu askezu forme”. Njezine monokromne slike s mjestimičnim strukturiranim nakupinama i mrljama iz 1988. godine Špoljar opisuje kao kombinaciju iracionalno-spontanog i mentalno-kontroliranog postupka.⁵⁵ Također, mogli bismo zaključiti da je racionalan način općenito svojstven geometrijskoj apstrakciji, a spontani pristup umjetnosti tipičan za lirsku apstrakciju i enformel.

Različiti aspekti ove problematike uključuju sagledavanje društvenih, političkih, antropoloških, bioloških i psiholoških čimbenika koji utječu na umjetnost i produkciju umjetničkog djela odnosno interdisciplinarni pristup. Mogla bi se postaviti hipoteza da stvaralački potencijal žena upravo zbog biološke osobine majčinstva prirodno pristupa kreiranju umjetničkog djela, za razliku od destrukcije materije i antislikarstva. Ipak, u postmodernom vremenu to više nije pravilo. Žene se odlučuju i na destruktivne, subverzivne iskaze, jednako kao i na neoenformelnu monokromnost strukturiranja površina ili gestualnost blisku apstraktnom ekspresionizmu. Odgovor na pitanje je li spontani, iracionalni način tipičniji za žene, a mentalni, racionalni postupak svojstveniji muškarcima ipak nije presudan za strogu podjelu „maskulinog” i „femininog” slikarstva, kao ni za podjelu radikalnog i pikturalnog pristupa enformelu, s obzirom na to da su se brojni muški umjetnici izražavali spontanom automatskim slikanjem i gestualnošću. Stoga, u današnje vrijeme ne treba generalizirati i zaključiti kako je ekstrovertnost, odnosno gestualnost i pikturalnost u likovnom izričaju izrazito ženska osobina, već je individualna i ovisi o psihološkom tipu ličnosti.

BILJEŠKE

- ¹ Osim njih, u vezu s enformelom se dovode i pojedina djela umjetnica Jelene Ćirković i Bogdanke Poznanović. Najvažniji teoretičar srpskog enformela Lazar Trifunović ne ubraja ih u krug beogradskih enformelista, kao ni kiparicu Olgu Jevrić.
- ² Primjerice, na internacionalnoj izložbi žena-slikara u Milanu 1960. godine Jugoslaviju je predstavljala samo trogirski slikarica Cata Dujšin Ribar. Prema podatcima iz Kartoteke izložbi za 1961. godinu, Arhiv za likovne umjetnosti u Zagrebu, HAZU.
- ³ MICHEL TAPIÉ, *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel-Giraud et fils, Paris, 1952., 65.
- ⁴ REBECCA TREVALYAN, The Legacy of Simone de Beauvoir on Modern French Visual Art, *Journal of International Women's Studies* Vol. 14, No. 4 (2013.), (61–79), 74; preuzeto s mrežne stranice <https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1719&context=jiws> (pristupljeno 28. 5. 2019.).
- ⁵ ANDREW HAYWOOD, *Političke ideologije: Uvod*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005., 254–255.
- ⁶ *Women of Abstract Expressionism*, Denver Art Museum, Yale University Press, (ed. Joan Martimer), Denver, 2016., katalog izložbe. Njihov je doprinos potvrdila i autorica Mary Gabriel u svojoj recentnoj knjizi objavljenoj 2019. godine. Vidjeti: MARY GABRIEL, *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art*, Little Brown and Company, Boston, 2019.
- ⁷ *Women of Abstract Expressionism* (bilj. 6).
- ⁸ Primjerice, prva američka retrospektiva Lee Krasner bila je održana tek 1983. godine. Vidjeti: BARBARA ROSE, *Lee Krasner: A Retrospective*, Houston - New York, 1983., katalog izložbe.
- ⁹ Tijekom više od deset godina KLU je održao izložbe u Zagrebu, Ljubljani, Sušaku, Osijeku i Dubrovniku te sudjelovao na putujućoj izložbi *Male ženske Antante*. Više u: DUBRAVKA PEIĆ ČALDAROVIĆ, *Klub likovnih umjetnica*, Zagreb, 1998., katalog izložbe i DARIJA ALUJEVIĆ, DUNJA NEKIĆ, Women 's Art Club and Women 's Group Exhibitions in Zagreb from 1928 until 1940, *Artl@s Bulletin* 8, no. 1, (2019.), 165–192.
- ¹⁰ ANA ŠEPAROVIĆ, Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skulpturalnih izložbi hrvatskih umjetnica, *Ars Adriatica* 8 (2000.), 195.
- ¹¹ DARIJA ALUJEVIĆ, DUNJA NEKIĆ (bilj. 9), 165–166.
- ¹² ELENA CVETKOVA, *Koliko vrijede „likovne dame“*, Večernji list, 9. i 10. 3. 1985., 11. Navedeno prema: ANA ŠEPAROVIĆ (bilj. 10), 204, 207.
- ¹³ Miško Šuvaković ističe kako su pojedine umjetnice ipak uspjele steći izniman i kanonski status u historizacijama modernističke umjetnosti, npr. Nadežda Petrović, Beta Vukanović, Zora Petrović, Milena Pavlović Barili, Ljubica Cuca Sokić, Olga Jevrić i Marina Abramović. MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Proizvodnja / dekonstrukcija / prezentacija / izvođenje „ženskog“ identiteta u modernističkom slikarstvu*, u: *Trijumf savremene umjetnosti, Mapiranje diskontinuiteta opsesija, uživanja, fantazija i subverzija unutar materijalnih umjetničkih praksi u Srbiji tokom dvadesetog veka*, (ur. Miško Šuvaković), Fond Vujčić kolekcija, Beograd, 2010., 77, 79.
- ¹⁴ *15 Polish Painters*, Museum of Modern Art, New York, 1957., katalog izložbe. Preuzeto sa službene stranice Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku (MoMA), www.moma.org/documents/moma_catalogue_3427_300190115.pdf (18. 11. 2019.).
- ¹⁵ PIOTR PIOTROWSKI, *Kritika slike*, u: *Avangarda u sjeni Jalte, Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945. – 1989.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2011., 172.
- ¹⁶ IVANA MANCE, Umjetnice i modernizam, u: *Zagreb, grad umjetnica, Djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*, (ur. Ljerka Dulibić, Ivana Mance, Radmila Iva Janković), Umjetnički paviljon, Zagreb, 2020., katalog izložbe, 45, 46.
- ¹⁷ IVANA MANCE (bilj. 16), 49–53.
- ¹⁸ U razdoblju enformela Baretić je sudjelovala na nekoliko kolektivnih izložbi kao što su: 1959. godišnja izložba ULUH-a, 1960. *I. bijenale mladih* u Rijeci, 1961. *Slikarstvo – skulptura 61* u Zagrebu, *10 godina Majstorske radionice Krste Hegedušića* u Dubrovniku, *Salon 61* u Rijeci, *Grupa Mart* u Beču, *I. trijenale likovnih umjetnosti, NOB u djelima likovnih umjetnika Jugoslavije* u Beogradu i *IV. međunarodna izložba grafike* u Ljubljani, dok je 1962. godine sudjelovala na likovnim manifestacijama *Krajnosti* u Splitu, *II. bijenale mladih* u Rijeci, *II. likovna jesen* u Somboru i *Izložbi savremene jugoslavenske grafike* na Kubi te 1962./1963. na izložbama *Savremene jugoslavenske umjetnosti* u Rimu, Milanu, Ateni i Solunu. Prema monografiji TONKO MAROVIĆ, *Biserka Baretić, ulja, gvaševi, crteži, grafike*, Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb, 1990., 165 i kartonu umjetnice Arlikum HAZU, Zagreb.
- ¹⁹ Iako su glavne premije dodijeljene etabliranim umjetnicima Krsti Hegedušiću, Gabrijelu Stupici, Mladenu Srbinoviću i Miodragu B. Protiću, to što je priznanje dobila Biserka Baretić uz Olgu Jevrić, Janeza Bernika, Lazara Vozarevića i Ordana Petlevskog dodatno govori o kvaliteti slikarstva ove hrvatske umjetnice. Baretić izlaže ulja na platnu asocijativnih naziva (*Rudnik, Pod pećinom, Prva brazda*) iz 1960. godine. Vidjeti: *I. trijenale likovnih umjetnosti*, Beogradski sajam, Beograd, 25. 5. – 25. 6. 1961., katalog izložbe.
- ²⁰ Baretić je izložila tri djela: *Ispunjena ptica* (1960.), *Nedogledni hod* (1962.) i *Slika bez prestanka* (1962.). Ova je važna izložba okupila hrvatske enformeliste kao što su Boris Dogan, Miljenko Horvat, Ivo Kalina, Ferdinand Kulmer, Edo Murtić, Šime Perić i Rudolf Sablić, a selektori izložbe bili su Lazar Trifunović, Katarina Ambrožić, Melita Stele i Božo Bek. Vidjeti: *II. likovna jesen, 27 savremenih slikara*, Gradski muzej - Sombor, studeni – prosinac 1962., katalog izložbe.
- ²¹ IGOR ZIDIĆ, Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951/1968., *Život umjetnosti*, 7 - 8. Zagreb, 1968., 91.
- ²² ŽELJKO GRUM, tekst uz izložbu *Savremenici: Biserka Baretić, slike i gvaševi 1976 – 1987*, Moderna galerija, Zagreb, 1987., katalog izložbe (bez paginacije).
- ²³ JEŠA DENEGRI, Kraj šeste decenije: Enformel u Jugoslaviji, u: *Jugoslavensko slikarstvo šeste decenije*, (ur. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umjetnosti, Beograd, 1980., 131, 135.

- ²⁴ ZDENKO RUS, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1*, Logos, Split, 1985., 50.
- ²⁵ TONKO MAROEVIĆ, *Biserka Baretić, ulja, gvaševi, crteži, grafike*, Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb, 1990.
- ²⁶ Đurđena Zaluški Haramija (Garčin kod Slavenskog Broda, 1928. – Zagreb, 2008.) bila je hrvatska akademska slikarica i grafičarka. Podrijetlom iz stare vinkovačke obitelji, spletom okolnosti se rodila u Garčinu. Osnovnu školu završila je u Osijeku, a Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Živjela je većinu života u Vinkovcima. Od 1951. do 1953. godine studira na specijalističkom studiju grafike kod prof. Krizmana. Radila je i kao likovni pedagog u školi. Od 1963. godine redovito sudjeluje na izložbama umjetničke kolonije u Rovinju, čiji je član od osnutka. Izlagala je na samostalnim i grupnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Prema kartonu umjetnice, Arlikum HAZU, Zagreb.
- ²⁷ Zaluški Haramija ostavila je svoju umjetničku ostavštinu Gradskom muzeju u Vinkovcima (donacija autorice 57 slika), među kojom se nalazi djelo *Brige* (1961.). Ostale su slike u privatnom vlasništvu, pretežito njezine obitelji. Prema dokumentaciji Galerijskog odjela Gradskog muzeja Vinkovci.
- ²⁸ JOSIP DEPOLO, *Raznolika ostvarenja*, Vjesnik, Zagreb, 8. 12. 1962.
- ²⁹ U ovom osvrtu nije spomenuta slika *Brige*, već samo *Dječja igra* i *Dječak i ura*. ELENA CVETKOVA, Đurđena Haramija Zaluški, Večernji list, Zagreb, 6. 12. 1962.
- ³⁰ *Izložba žena slikarica*, Novosti, Vinkovci, 13. 3. 1964.; ANTUN BABIĆ, Četiri vinkovačke slikarice, Novosti, Vinkovci, 20. 3. 1964.; *Medalje slikaricama*, Večernji list, Zagreb, 29. 3. 1966.; *Zagrebačke slikarice u Italiji*, Večernji list, 18. 1. 1967.
- ³¹ *Vera Fischer, 30 godina u traženju nađenog i drugim igrama*, Galerija Dubrava, Zagreb, 10. 3. – 24. 3. 1982.; mrežna stranica Narodnog sveučilišta Dubrava, ns-dubrava.hr/2020/12/08/vera-fischer-1982/ (pristupljeno 8. 4. 2021.).
- ³² Zidić u tom kontekstu spominje i Nives Kavurić Kurtović koja se služi postupcima i nasljedem enformela, iako njezino stvaralaštvo pretežito naginje nadrealizmu i figuraciji. Prema osobnom razgovoru s povjesničarom umjetnosti Igorom Zidićem 8. 4. 2021.
- ³³ Vera Fischer (Zagreb, 1925. – Zagreb, 2009.), hrvatska kiparica, slikarica, fotografinja, dizajnerica i multimedijska umjetnica židovskog podrijetla. Pohađala je osnovnu školu u Trgovačku akademiju u Zagrebu, zatim početkom 1942. godine s majkom prebjegla u Split, a potom u Dubrovnik. Tijekom rata internirana u logore u Kupařima i Kapor na Rabu. Nakon kapitulacije Italije u rujnu 1943. godine pridružila se partizanima. Poslije rata se vratila u Zagreb gdje je 1951. godine diplomirala kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u klasi prof. Vanje Radauša. Od 1952. godine izlaže na zajedničkim izložbama ULUH-a Zagreb, a prvu samostalnu izložbu je imala 1961. godine u zagrebačkom Salonu ULUH-a. Od 1952. do 1954. godine predavala je u gimnaziji u Pazinu, a zatim je do 1972. godine radila kao nastavnica likovnog odgoja u Zagrebu. Eksperimentirala je s različitim tehnikama i medijima. Sudjelovala je u likovnim kolonijama u zemlji i inozemstvu i realizirala je javne skulpture od željeza u Sisku. Bibliografski podatci prema: BRANKA HLEVNJAK, *Vera Fischer, Od pop-arta do misionarstva*, Zagreb, 2014., 151–155.
- ³⁴ LEILA MEHULIĆ, tekst uz izložbu *Vera Fischer, Preživjela*, Radnička galerija, Zagreb, 16. 7. – 3. 9. 2014., katalog izložbe, 4.
- ³⁵ BRANKA HLEVNJAK, *Vera Fischer, Od pop-arta do misionarstva*, Zagreb, 2014., 21–22, 152.
- ³⁶ Izložba Vere Fischer imala je jak medijski odjek, ali su samo dva kritičara (Žarko Domjan i Matko Meštrović) prepoznala novi i originalan likovni izraz. BRANKA HLEVNJAK (bilj. 34), 23.
- ³⁷ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 34), 23.
- ³⁸ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 34), 27.
- ³⁹ LEILA MEHULIĆ (bilj. 33), 4.
- ⁴⁰ MILAN BEŠLIĆ, *Goranka Vrus-Murtić, Izložba u galeriji „Forum“*, Život umjetnosti 41 – 42 (1987.), Zagreb, 141.
- ⁴¹ Usporediti: LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Apstraktno slikarstvo i mogućnost njegove ocjene*, NIN, 20. 12. 1960. i LAZAR TRIFUNOVIĆ, *Enformel u Beogradu*, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1982., katalog izložbe.
- ⁴² Vidjeti više u: VESNA KRULJAC, *Politički disput i napad na enformelnu apstrakciju u Jugoslaviji 1962./1963.*, *Peristil*, vol. 62, br. 1, 2019., 159–177 i VESNA KRULJAC, *Polemiki konteksti beogradskog enformela*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd, 2021.
- ⁴³ MILORAD PANIĆ SUREP, *Povodom Prvog trijenala likovnih umjetnosti: preterivanje ili...*, Komunist, Beograd, 6. 7. 1961., 9; navedeno prema VESNA KRULJAC, (bilj. 42), 2021., 164.
- ⁴⁴ *Govor Josipa Broza Tita na VII. kongresu Narodne omladine Jugoslavije*, Borba, Beograd, 24. 1. 1963. i *Naša štampa mora da služi formiranju socijalističkog čoveka*, Borba, Beograd, 14. 1. 1963.
- ⁴⁵ LINDA NOCHLIN, *Zašto nema velikih umjetnica?*, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti. Izabrani tekstovi*, (prir. Ljiljana Kolešnik), Centar za ženske studije, Zagreb, 1999., 7–8.
- ⁴⁶ LINDA NOCHLIN (bilj. 45), 11.
- ⁴⁷ LINDA NOCHLIN, *Žene, umjetnost i moć*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, (prir. Branislava Anđelković), Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., 148, 149.
- ⁴⁸ GRISELDA POLLOCK, (Feministička) socijalna povijest umjetnosti, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir. Ljiljana Kolešnik), IPU, Zagreb, 2005., 252, 257.
- ⁴⁹ LISA TICKNER, *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima*, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (prir. Ljiljana Kolešnik), IPU, Zagreb, 2005., 170–171, 183–184.
- ⁵⁰ Tickner problematizira o „ženskom jeziku” i „ženskom pismu”, ali se analogija može povući i s vizualnim umjetnostima. Vidjeti: LISA TICKNER (bilj. 46), 216–217.
- ⁵¹ Vidjeti: JULIA KRISTEVA, *Hatred and Forgiveness: Powers and Limits of Psychoanalysis III*, Columbia University Press, New York, 2010. i JULIA KRISTEVA *Motherhood today*, 2005., preuzeto s mrežne stranice *Kristeva* <http://www.kristeva.fr/motherhood.html> (pristupljeno 28. 10. 2019.).
- ⁵² Kodrnja se referira na tekst Julije Kristeve, *Žensko vreme*, Gledišta, 1-2, Beograd, 1990., 20. Prema: JASENKA KODRNJA, *Žensko vrijeme i prostor: primjer umjetnica u Hrvatskoj*, u: *Sociologija i prostor*, časopis za istraživanje prostornoga i sociokulturnog razvoja, No. 149-150 (2000.), 458, 459.

- ⁵³ DANIELE CAPRA, *Neprestani kontrasti, Bilješke o umjetničkoj praksi Marijane Pende*, tekst uz izložbu Marijana Pende, *Veselim se susretu* (kustos Branko Franceschi), Galerija umjetnina Split; 12. 12. 2019. – 5. 1. 2020., katalog izložbe.
- ⁵⁴ BERISLAV VALUŠEK, Riječki poetski enformel, u: *Kontrolirana gesta, primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*, Galerija Koprivnica, Moderna galerija Ljubljana, Razstavni salon Rotovž Maribor, Likovni susret Subotica, Collegium artisticum Sarajevo, Moderna galerija Rijeka, 1988., katalog izložbe, 6.
- ⁵⁵ MARIJAN ŠPOLJAR, Oskudnost punoće, u: *Kontrolirana gesta, primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*, Galerija Koprivnica, Moderna galerija Ljubljana, Razstavni salon Rotovž Maribor, Likovni susret Subotica, Collegium artisticum Sarajevo, Moderna galerija Rijeka, 1988., katalog izložbe, 9.