

Vez u suvremenoj umjetnosti

Baki, Stella

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:418005>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Stella Baki

Vez u suvremenoj umjetnosti

Vez kao medij otpora

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, 2023.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Stella Baki

0009076997

Vez u suvremenoj umjetnosti

Vez kao medij otpora

DIPLOMSKI RAD

Diplomski sveučilišni studij engleskog jezika i književnosti i povijesti umjetnosti

Mentor: dr. sc. Nataša Lah, izv. prof.

Rijeka, rujan 2023.

Sadržaj

Uvod	1
I. Povijesni pregled radova u vezu.....	3
1. Počeci vezenja	3
2. Srednji vijek.....	3
2.1. Društveni kontekst veza u srednjem vijeku	5
2.2. Opus Anglicanum	6
2.3. Vezilje u srednjem vijeku	9
3. Vezenje tijekom 15. i 16. stoljeća	10
3.1. Razvoj i promjene u ikonografiji veza	12
3.2. Vezenje kao dio obrazovanja djevojaka	13
3.3. Conservatori i vezenje	14
4. Vezenje tijekom 17. stoljeća	16
4.1. Vez kao sredstvo opresije	16
4.2. Vezenje kao retoričko sredstvo.....	18
4.4. Razvoj tema veza.....	20
5. Vezenje tijekom 18. stoljeća	24
5.1. Razvoj tematskih prikaza.....	25
Pastoralni prikazi	25
Novi tematski prikazi.....	26
5.2. Društveni kontekst vezenja.....	27
5.3. Vezilje 18. stoljeća	29
6. Vezenje tijekom 19. stoljeća – viktorijansko doba.....	31
6.1. Ikonografija viktorijanskog veza	33
6.2. Društvena kritika veza	33

7. Vezenje tijekom 20. stoljeća	36
II. Vezenje kao medij otpora.....	41
1. Prvi val feminizma - sufražetski pokret	41
2. Drugi val feminizma – pokret za oslobađanje žena	43
2.1. Umjetnost drugog vala feminizma	44
2.1.1. Čileanske <i>arpilleras</i>	46
2.1.2. Women's Domestic Needlework Group (1976.-1980.)	47
2.1.3. Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> (1974.-1979.)	49
2.2. Teorijski pristup feminističkoj umjetnosti i vezu	52
3. Treći val feminizma.....	53
3.1. Umjetnost veza trećeg vala feminizma.....	54
3.1.1. Louise Bourgeois (1911.-2010.)	55
3.1.2. Annette Messager (1943., Francuska)	58
3.1.3. Elaine Reichek (1943., Sjedinjene Američke Države)	59
3.1.4. Tracey Emin (1963., Engleska)	60
3.1.5. Ghada Amer (1963., Egipat)	61
3.1.6. Mlađa generacija umjetnica	65
Zaključak.....	70
Popis literature	72
Popis priloga	76

Sažetak

Rad se bavi korištenjem veza u umjetničkom stvaralaštvu tijekom povijesti umjetnosti s fokusom i težištem istraživanja na korištenje veza u suvremenoj umjetnosti. Pregledni opis uključuje funkciju i način uporabe veza od Tapiserije iz Bayeuxa i Opusa Anglicanuma sve do današnjeg vremena, radovima vezilja srednjovjekovnih kraljeva, utjecajem društvenih promjena tijekom 15. i 16. stoljeća na vez, ikonografskim i tematskim promjenama na vez 17. i 18. stoljeća te snažnim utjecajem viktorijanske ideologije veza.

Dugotrajna povijesna poveznica veza sa ženskim stvaranjem omogućila je umjetnosti prvog, drugog i trećeg vala feminizma korištenje veza kao medija otpora. Poseban dio rada je posvećen angažiranom aspektu uporabe tehnike veza u suvremenoj umjetnosti gdje se prikazuje kao medij društvenog otpora u vremenu nakon umjetnosti artefakata kao u umjetnosti Louise Bourgeois i Ghade Amer, ali i aktivističkih grupa poput sufražetkinja, *arpilleristas* ili Greenham Common Women's Peace Campa.

Iako se vezena umjetnička djela pojavljuju kroz čitavu povijest umjetnosti, korištenje veza kao medija otpora javlja se kao odgovor i kritika na umjetničku instituciju te indoktrinaciju, marginalizaciju i izoliranje žena i umjetnica.

Ključne riječi: vez, vezenje, suvremena umjetnost, medij otpora, feministička umjetnost

Uvod

Vezenje se stoljećima koristi kao sredstvo podređivanja mladih žena u zapadnjački ideal ženstvenosti, a radovi u vezu su bili dokaz usvajanja tog ideala koji se povezuju s pojmovima doma, pobožnosti i čednosti. S vremenom vez postaje medij otpora ženama širom svijeta kojim pričaju svoje životne priče i pružaju otpor se patrijarhalnom idealu.

Smatra se da ljudi počinju vezati na azijskom prostoru tijekom 5. stoljeća prije Krista, a vezenje s vremenom postaje dio europske kulture kao što dokazuju pronađeni artefakti širom kontinenta. Tijekom 15. stoljeća dolazi do iznenadne promjene s razvojem ideje „velikog umjetnik/genija“ te podjele umjetnosti u „nižu“ i „višu“ što će rezultirati odvajanjem slikarstva, skulpture i arhitekture od obrta i rukotvorina.

Povijesna korelacija veza sa ženama u povijesti je prisutna i prije odvajanja grana umjetnosti. Ikonografija koju možemo zamijetiti tijekom srednjeg vijeka kroz Opus Anglicanum se polako mijenja te postaje načinom indoktrinacije mladih djevojaka u društveni standard. Namjeran izbor tema te sam čin vezanja postaje alatom patrijarhalne opresije.

Od vezenja ženskih heroína samo da se istaknu činovi hrabrosti i 'muško' ponašanje, do pastoralnih prikaza mljekarica i pastirica kao muškog prikaza idealne žene, žene su stoljećima učene patrijarhalnim, tradicionalnim vrijednostima poput pasivnosti, poslušnosti, marljivosti, itd. Uzorkivači (*eng. samplers*), šablone radova u vezu s raznim bodovima ispunjeni abecedom, brojevima i raznim tekstovima poput himni, izreka ili psalmi su bili korišteni kao epistemički alat. Primjenjivali su se kao sredstvo podučavanja mladih djevojaka moralnim vrijednostima i standardima te su bili integrirani dio obiteljskog odgoja.

Tijekom 19. stoljeća dolazi do jačanja ženske privatne sfere osnažene slikom savršenog anđela u domu koji veze, društvene aspiracije kojoj su težile žene i koja je bila podupirana od strane poznatih muških mislioca. Također dolazi i do silnih ekonomskih i socijalnih promjena izazvanih industrijalizacijom i urbanizacijom te jačanja otpora prema muškom nadzoru ženske autonomije.

Direktna povijesna poveznica sa ženama i ženskim stvaranjem, izvor zarade i preživljavanja i subverzivna svrha komuniciranja su bili dobri razlozi zašto sufražetkinje tijekom 2. polovice 19. stoljeća preuzimaju vez kao medij otpora u svojoj borbi za ravnopravnost spolova.

Umjetnost drugog vala feminizma koristi vez kao alat otpora kroz prikazivanje stigmatiziranih tema te jačanjem kodiranih poruka unutar prikaza. „Osobno je politično“, poručuju umjetnice feministice i vez postaje simbol individualne ženstvenosti kao što je vidljivo u radovima poput *Feministo* Kate Walker iz 1974. godine ili čileanskih *arpilleras* koji su nastajali kao dokumenti političke propagande i tiranije čileanskog vođe koja je trajala sedamnaest godina. Snaga veza vidljiva je u svjetski poznatoj *The Dinner Party* Judy Chicago koja nastaje 1979. godine nakon četiri godina rada i četiristo volonterki koje su radile na ovom monumentalnom spomeniku stvarnim i fiktivnim ženama.

Način na koji umjetnice sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća koriste vez u svojim djelima je revolucionarno. Neiscrpne mogućnosti medija omogućile su umjetnicima eksperimentiranje s materijalom, temama, namjerom i namjenom rada te mjestom izlaganja.

„Zašto nema velikih ženskih umjetnica?“ pita se Linda Nochlin u svom epohalnom eseju iz 1974. godine te ističe kako nije problem u nedostatku ženskih umjetnica već u manjku obrazovanih žena, prenošenju znanja i institucija. Ističe kako je to posljedica seksističke kulture, a ne ženskog neuspjeha. Tijekom 1970-ih godina dolazi do prvih kritičkih evaluacija povijesti veza zahvaljujući autoricama poput Rachel Maines i Janis Jeffries, ali i kritičarkama feministicama poput Linde Nochlin i Lucy R. Lippard koje pišu o pojavnosti ženskih umjetnica i njihovom zanemarenom doprinosu svjetskoj umjetnosti.

Danas je vez iznimno prepoznat i rado korišten medij te s ostalim tekstilnim umjetnostima ima središnju ulogu u povijesti ženske umjetnosti. Kako navode Pollock i Parker, žene nisu imale svoju renesansu te su jednostavno preuzele bavljenje rukotvorinama dok se razvijala ideja muškog umjetnika pojedinca i genija.¹ Upotreba veza postaje oblik ženskog otpora opresivnosti te ideologije doma i ženstvenosti koja je ograničavala žene i zarobila ih unutar doma, segregirajući ih od umjetnosti i svojih života.

¹ Gould, C. (2013.). Crafting the Web. New Media Craft in British and American Contemporary Art. *InMedia. The French Journal of Media Studies*, (4), str. 4.

I. Povijesni pregled radova u vezu

1. Počeci vezenja

Povijesni počeci vezenja asociraju se s prostorima Perzije, Egipta i Kine, s najstarijim pronađenim artefaktima u Kini datiranim u period između 475. i 221. godine prije Krista i ranije.² S vremenom adaptiran, vez postaje iznimno popularan u Europi od ranog srednjeg vijeka.³

Radovi u vezu i ukrasi u vezu postaju tradicionalnim izrazom oblikovanja i izražavanja kojim je bila obuhvaćena čitava zajednica.⁴ Tehnika veza pružila je najšire prostorne mogućnosti za ornamentalno izražavanje uslijed svoje složene tehnike i bogatstvom ornamentalnih motiva ostvarenih kombinacijom likova i boja.⁵

2. Srednji vijek

Alexandra Lester-Makin u svojoj knjizi *The Lost Art of the Anglo-Saxon World* (Izgubljena umjetnost anglosaksonskog svijeta) daje uvid u iscrpnu analizu umjetnosti i kulture tijekom ranosrednjovjekovnog perioda (450.-1100. godina) na prostoru britanskog i irskog arhipelaga, s najranijim primjercima poput kapuljače iz Orkneya (3. stoljeće) te onim kasnijim poput fragmenata iz Worcestera (12. stoljeće) te najočuvanijem Opus Anglicanum stvorenom u periodu od 900. do 1500. godine.⁶

Umjetnost anglosaksonskog društva se može podijeliti u tri faze koje se preklapaju. Prva faza uključuje dolazak Anglosaksonaca u Englesku u 5. stoljeću, Kršćana u 7. stoljeću i Vikinga u 8. stoljeću. Najviše artefakata ima iz prve faze na kojim je vidljiv utjecaj germanskih i skandinavskih kultura po tipu veza, materijala i dizajna. Najraniji primjer je već spomenuta kapuljača iz Orkneya čiji je prvotni veći tekstil datiran u 250. godinu, a kasnije je prerađen u dječju kapuljaču.⁷

² Gillow, J., & Sentance, B. (1999.). *World textiles: A visual guide to traditional techniques*. London: Thames & Hudson., str. 178.

³ Cowen, T. (1969.). Why Women Succeed, and Fail, in the Arts. *Journal of Cultural Economics*, 20, str. 104.

⁴ Pleše, A. (1954.). *Hrvatski narodni vez*. Zagreb: Seljačka sloga., str. 2.

⁵ Ibid., str. 3.

⁶ Lester-Makin, A. (2019.). *The Lost Art of the Anglo-Saxon World: The Sacred and Secular Power of Embroidery*. Oxford: Oxbow Books., str. 1.

⁷ Lester-Makin, A. (2019.), op. cit., str. 78.

Druga faza uključuje preobraćenje anglosaksonskog kraljevstva na kršćanstvo po uzoru na vladare europskog kontinenta. Dolazi do kopiranja vjere, mode i ponašanja pojačanog kontaktom preko trgovine i uvoza novih i egzotičnih dobara. Neki od primjera veza iz tog doba datiraju u kasno 8. i 9. stoljeće poput fragmenata iz pogrebnog broda iz Oseberga, fragmenti iz Llangorse (kasno 9. st. i 10. st.) te dijelovi okvira tapiserije iz Bayeuxa iz 11. stoljeća.⁸

Ostali artefakti druge faze su 12 vunelih i svilenih vezenih radova, te tri seta veza u trezoru crkve Sv. Katarine u Maaseiku (Belgija) koji su smatrani kontaktnim relikvijama sestara svetica Harlindis i Relindis. U period 10. stoljeća autorica datira četiri djela iz dvije crkve i četiri iz arheoloških iskopina (St Cuthbert u Durhamu i grobnica sv. Ambrozija u Basilica Ambrosiana u Milanu te u Yorku).⁹ Treća faza uključuje vidljiv utjecaj bizantskih tekstila u korištenju konca i bisera, s mnogim životinjskim elementima (primjeri – Maaseik vez te umjetnost Mercije u središnjoj Engleskoj).¹⁰ Iz dokumenata poput Knjige Sudnjeg dana (*eng.* Domesday Book) saznajemo i imena nekih vezilja kao Aelfgyth i Leofgyth te saznajemo da je vez bio prisutan unutar elitnih i kraljevskih krugova.¹¹

Upravo u Knjizi Sudnjeg dana nalazimo na imena tri sljedbenika biskupa Oda, polubrata Vilima I. Osvajača, za kojeg se smatra da je 1070. godine naručio rad namijenjen za katedralu u Bayeuxu, danas poznatiji kao *Tapiserija iz Bayeuxa*. Tapiserija, koja je zapravo rad u vezu duga 70 centimetara i visoka 50 centimetara, sastoji se od 58 scena koje prate događaje od uspona kralja Edvarda III. Ispovjednika na vlast do poraza kralja Harolda II. od strane Vilima I. Osvajača u bitci kod Hastingsa.¹²

Rad, za koji su povjesničari smatrali da je bio narudžba kraljice Matilde, supruge Vilima I. Osvajača, je jedan period nosio ime kraljice jer je bio smatran radom njenih i ruku dvorskih dama. Rad je zapravo izvezla engleska radionica, što je potvrđeno komparacijom radova škole veza u Canterburyju za koju se smatra da je izradila *Tapiseriju* čime je rad artefakt profesionalnog suradničkog pothvata.¹³ Iz povijesnih dokumenata saznajemo da je Matilda (1031.-1083.)

⁸ Ibid., str. 87.

⁹ Ibid., str. 39.

¹⁰ Ibid., str. 89.

¹¹ Ibid., str. 103.

¹² Parker, R. (2010.). *op. cit.*, str. 27.

¹³ Parker, R. (2010.), *op. cit.*, str. 27.

naručivala radove poput ogrtača kojeg je izvezla žena Aldreta iz Winchestera, ali da nije bila naručitelj *Tapiserije*.¹⁴

2.1. Društveni kontekst veza u srednjem vijeku

Ranosrednjovjekovne radove u vezu su proizvodile žene iz lokalnih naselja koristeći lokalne materijale poput vune. Elita i crkva zahtijevaju specijaliziranu robu za koju se koriste različiti materijali poput platna i svile.¹⁵

Vez je imao važnu ulogu kao materijalni iskaz ranog srednjovjekovnog društva te je predstavljao važno političko i religijsko sredstvo. Tijekom tog razdoblja vezeni predmeti se koriste kao oznake identifikacije germanskih plemena naseljenih u Engleskoj tijekom ranijih stoljeća, a poslije koriste vez da se identificiraju s novim kraljevstvom i plemenima.¹⁶

U ranom periodu, vez je bio ispunjen metafizičkim značenjem koji možemo povezati čak i s vrstom korištenog boda poput zapetljanog boda (*eng. loop stitch*) za koji Lester-Makin smatra da predstavlja zmiju germanske mitologije za koji su se vezali atributi asocirani sa zmijom (zaštitnička priroda, simbolička moć).¹⁷

Proširenjem snažnog anglosaksonskog kraljevstva vezenje se počelo koristiti da se iskaže status, a bogati pojedinci su naručivali odjeću od najkvalitetnijeg tekstila, posebno izvezenog. Vezilje iz viših klasa su često donirale izvezene predmete crkvi da pokažu naklonost i svoje pokroviteljstvo.¹⁸ U drugoj fazi žene postaju pokroviteljice klera poklanjajući vezene radove u nadi da će imati utjecaj unutar Crkve te da će kler dalje vršiti njihov utjecaj na vladajuće.¹⁹

Autorica ističe simboličnu ulogu koju su vezeni predmeti imali – na ostacima liturgijskih odjevnih predmeta su pronađeni metalni konci koji su povećavali efektnost predmeta i isticali osobu koja ju je nosila što je pridonosilo nadnaravnoj atmosferi i čime se poticala spiritualnost. Vez je imao jako

¹⁴ Lester-Makin, A. (2019.), op. cit., str. 3.

¹⁵ Ibid., str. 139.

¹⁶ Ibid., str. 142.

¹⁷ Ibid., str. 143.

¹⁸ Lester-Makin, A. (2019.), op. cit., str. 142.

¹⁹ Ibid., str. 88.

veliku ulogu unutar srednjovjekovnog društva jer se s njime jačala snaga i autoritet unutar zajednice.²⁰

2.2. Opus Anglicanum

Opus Anglicanum je zbir svih radova u vezu nastalih u periodu od 900. do 1500. godine na području Engleske. Iznimno cijenjen te tehnički napredan i ekspresivan, Opus Anglicanum je prepoznatljiv i po bogatstvu materijala koji je korišten u njegovoj proizvodnji te je vizualno oslikavao bogatstvo Crkve.²¹ Napravljen je na platnu ili baršunu sa svilenim ili metalnim nitima te ukrašen biserjem, draguljima ili zlatom.²²

Opus Anglicanum je bogat naturalizmom i simbolizmom što je vidljivo u prikazu cvijeća, jednog od najčešćih elemenata vezenih radova. Vezenje i vrtlarstvo su bili jako isprepleteni te je rani vokabular vrtlarstva posuđivao terminologiju veza.²³



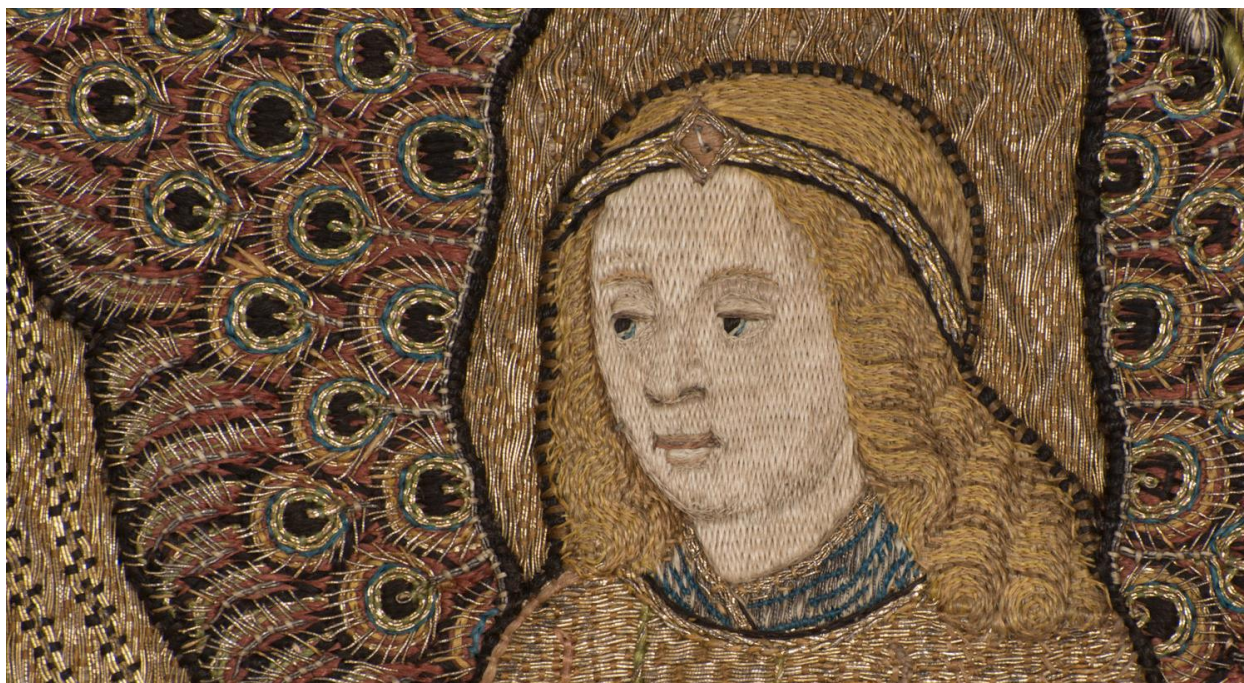
Slika 1. The Fishmongers Pall 1512.-38., vez na platnu, Worshipful Company of Fishmongers, London

²⁰ Ibid., str. 6.

²¹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 40.

²² Haig, L. (2021.), op. cit., str. 5.

²³ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 72.



Slika 2. The Fishmongers Pall (detalj), 1512.-38., vez na platnu, Worshipful Company of Fishmongers, London

Glavni prikaz unutar Opusa Anglicanuma bio je prikaz *Krunidbe Bogorodice*, a česti su bili prikazi *Jišajevog drva*, *Navještenja* i *Vizitacije* te prikazi svetica poput Margarete, Julijane, Cecilije i Katarine, prizori koji su simbolički veličali porod i plodnost.

Sveta Margareta kao svetica plodnosti i poroda u srednjem vijeku je često bila prikazivana kao ratnica koja ubija zmaja, istaknuvši njenu fizičku hrabrost i izdrživost koje se vežu uz njezin mit mučeništva, ali i originalni kontekst svetih žena kršćanstva 3. stoljeća gdje je borba za vjeru značila i borbu protiv gubitka čednosti, izvora moći i ženske plodnosti.²⁴

Radovi poput traktata *Hali Meidenhad*, napisani od strane muškaraca, su omogućili promjenu u ikonografiji svetica poput svete Margarete, Julijane, Cecilije i Katarine koje postaju simboli pokornosti i dio suvremenog ideala aristokratske ženstvenosti označeni atributima poput blagosti, vitkosti, milosti i ljupkosti, u potpunosti udaljene od originalnog konteksta njihova mučeništva.²⁵

Prikaz *Krunidbe* je ikonografski važan poput ikonografske topografije i topologije koja jasno projicira svjetovnu hijerarhiju na nebeski svijet unutar crkava. Položaji, smještanje lika ili scena

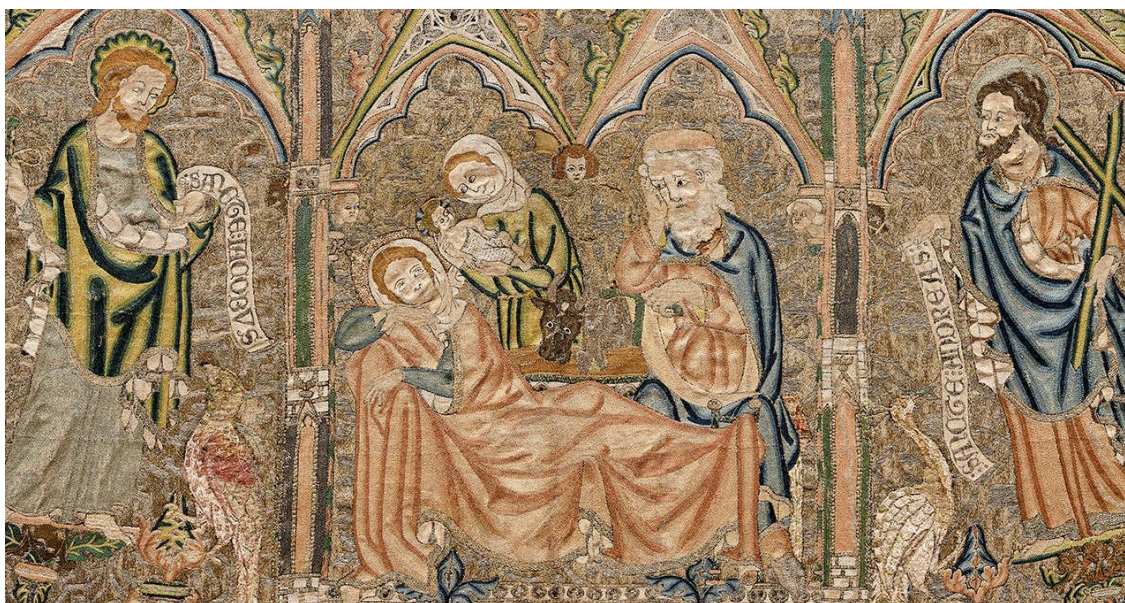
²⁴ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 57.

²⁵ Ibid., str. 58.

su striktno određeni te su uvjetovani temom i značenjem, a smješteni su na određenom mjestu zbog psihološkog učinka te da prenesu poruku.

Prikaze *Krunidbe Bogorodice* Rozsika Parker također veže uz drvenu tradiciju bračnih prikaza u kulturama Bliskog Istoka (poput prikaza Baal i Anat, Ištar i Tamuz, Kibele i Atisa te Izide i Ozirisa). Ovakvi prikazi zrcale brakove na nebu i na zemlji te predstavljaju ujedinjenje neba i zemlje. Bili su snažni rituali obnavljanja i simboli plodnosti.²⁶

Prikazi plodnosti, trudnoće i poroda ukazuju na središnju ulogu koju su imali unutar srednjovjekovne kulture i doma, premda je Crkva smatrala porod simbolom ženskog grijeha i manifestacije Evine kletve. Upravo zbog toga su zanimljivi prikazi poroda koji se nalaze unutar apokrifnih prikaza kao onog Marije kao vezilje na pluvijalu u crkvi Sv. Maksima u Provansi.²⁷



Slika 3. Prikaz *Rođenja Kristova*, The Toledo Cope (detalj), 1320.-23., vez na platnu, Tesoro de la Catedral, Museo de Tapices y Textiles de la Catedral, Toledo

Zbog velikog naglaska na porod, u prikazima *Rođenja Krista* u srednjovjekovnim prikazima je naglasak stavljen na majku i dvije primalje Zelemie i Salamie koje potvrđuju Marijino djevičanstvo nakon Kristovog rođenja.²⁸ Njihova prisutnost ukazuje na Marijinu povezanost sa ženama te kako je ritual poroda u to vrijeme pripadao samo ženama. Cijeli porod je bio autonomni

²⁶ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 52.

²⁷ Ibid., str. 53.

²⁸ Ibid., str. 54.

ženski događaj sa svojim ritualima te je uskoro počeo poticati strah muškaraca od moći poroda te se počela isticati opasnost ženskih okupljanja što jasno iskazuje potrebu za kontrolu reproduktivnih prava od strane Crkve i muškaraca.²⁹

Anne Oakley uvodi dva modela poroda – onaj koji se odvijao unutar ženske zajednice i onaj koji se odvajao pod muškim nadzorom. Crkva započinje nametati pravila i rituale kojima se vršio društveni utjecaj na žene. U srednjem vijeku prikazi *Navještenja* su uvijek bili praćeni prikazom *Vizitacije* te se njima slavila ženska plodnost, a Marijina plodnost je bila simbolizirana cvijetom ljiljana. U 19. stoljeću simbol ljiljana veže se samo za čistoću i asketizam, a prizori *Vizitacije* se prestaju prikazivati u vezenim radovima.³⁰

Crkva također uvodi rituale kontrole poput crkvenjavanja (*eng. churching*) čime se nametala izolacija žene mjesec dana nakon poroda, kada žena nije smjela servirati hranu, peći kruh ili imati dodir sa svetom vodom te je smatrana nečistom i opasnom.³¹

2.3. Vezilje u srednjem vijeku

U povijesnim dokumentima više su poznata imena muških vezilja poput redovnika Thomasa Selmistona koji 1419. godine umire te kraljevskih vezilja poput Stephena Vynea koji je radio za kraljeve Rikarda II. i Henrika IV. ili Williama Courtneya koji je radio za kralja Edvarda II. Neke muške osobe zapisane u povijesnim dokumentima nikada nisu sami vezli trgovci-posrednici u dobivanju narudžbi ili posjedovali svoju radionicu poput kraljevskog trgovca Adama de Basingesa.³²

Ideal izolirane opatice-vezilje koji se pojavljuje u viktorijanskom dobu se veže uz ženske redovničke redove poput begina (Liège, kraj 12. stoljeća – 1312. godina), o kojima znamo da su živjele od rada svojih ruku te da su surađivale unutar nehijerarhijskih struktura te da nisu trebale prisezati nikakvim zavjetima. Mnoge su dolazile iz dobrostojećih, plemićkih obitelji što ukazuje na mogućnost odabira i mnogih razloga za odlazak u samostan.³³

²⁹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 55.

³⁰ Ibid., str. 37.

³¹ Ibid., str. 59.

³² Ibid., str. 45.

³³ Ibid., str. 43.

Manjak ženskih imena u povijesnim zapisima ima posebno obrazloženje – položaj žena unutar zanatskih radionica je bio drugačiji od muškaraca. Rani dokumenti ceha veza u Londonu su nestali u velikom požaru 1666. godine, ali poznato je da su cehovi bili otvoreni prema ženama, unatoč kontinuiranoj financijskoj i političkoj podređenosti naspram muškaraca. U srednjem vijeku dom je predstavljao centar obiteljskih i trgovačkih aktivnosti za žene.³⁴

Poznato je da su djeca unutar obitelji šegrtovala kao što su i žene uzimale šegrte te da su postojali načini zapošljavanja žene nakon suprugove smrti. Unatoč potencijalnom nedostatku ekonomske i građanske moći da budu direktno povezane s kraljem kao trgovci-posrednici, poznata su imena ženskih vezilja koje su radile za kralja. Iz molitve 14. stoljeća saznajemo za Alice Aurifraigeria – Alice koja veze u zlatu, iz dokumenta *Exchequer Issue Roll* iz 1317. godine saznajemo za Rose de Burford, ženu trgovca u Londonu koja traži isplatu za rad koji kupuje kraljica Isabella za poklon papi (danas poznati pluvijal iz Pienze).³⁵

Znamo također za Joan de Wuburn koja je izvezla Jišajevo drvo, veoma popularan prikaz, za kralja Henrika III. te Mabel iz Bury St Edmunds koja je bila vezilja kralja Henrika III. te se čak četiri puta spominje u njegovim dokumentima (1239. i 1241. godine za misničko ruho i veo, 1244. godine za barjak za oltar u Westminster Abbey te 1256. godine).³⁶ Ona je bila nezavisna vezilja koja je bila visoko cijenjena od strane kralja, ako je suditi po poklonu krzna koji je dobila 1256. godine, samim time je posljednja žena koja je dobila takve privilegije. Sve bolja organizacija društva i jačanje crkvenog mišljenja će rezultirati muškom dominacijom te sistematizacijom crkve u kojoj autoritet žena postaje ništavan.³⁷

3. Vezenje tijekom 15. i 16. stoljeća

Hijerarhija podjele umjetnosti se razvija tijekom 15. stoljeća te je primarni fokus na tome gdje i tko stvara umjetnost. Vezenje se oduvijek primarno smatralo radom, a ne formom umjetnosti jer je, kako naglašava Parker, vez povijesno vezan uz dom i žene te je primarni razlog stvaranja uvijek bio ljubav. Slikarstvo je bilo gledano kao način zarade, a privilegiju stvaranja su imali muškarci u

³⁴ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 46.

³⁵ Ibid., str. 47.

³⁶ Ibid., str. 48.

³⁷ Ibid., str. 49.

svojim ateljeima uz obrazloženje zarade.³⁸ Vezenje i ostali zanati postaju vezani s radom žena, potaknuto novim idejama muškog 'velikog umjetnika' i 'visoke umjetnosti' te dolazi do jačanja kontrole nad ženama te daljnje marginalizacije i izolacije.³⁹

Ideja 'velikog umjetnika' je začeta tijekom renesanse, a Giorgio Vasari uvodi parametre koncepta umjetničkog genija koji je isključivao zanate i žene. Društveni i ekonomski faktori koje je patrijarhat podržavao doprinose hijerarhiji između umjetnosti i veza. Novčana vrijednost ženskog rada pridonosi devaluaciji veza jer žene su bile malo ili nimalo plaćene.⁴⁰

Upravo se u Italiji razvijaju ideali renesansnog umjetnika, a navedeni trend će se proširiti i na području Europe. Naglasak je bio na intelektu i zanatskom umijeću muškog umjetnika. Umjetnici su se htjeli razlikovati od manualnih radnika koji su samo izvršavali njihove dizajne i ideje. Slikari poput Nerija De Biccija, Antonija Botticellija i Squarcionea su stvarali dizajne za profesionalne vezilje.⁴¹ Pollaiuolo je čak dizajnirao set odjeće za crkvu San Giovanni u Firenci, a vezilja Paolo da Verona ih je radio 26 godina.⁴²

Upravo je suradnja između dizajnera - umjetnika i izvođača - radnika s vremenom degradirala vrijednost veza. Većinom je vez bio rađen kao kolektivni oblik umjetnost s podjelom rada između dizajnera i izvođača na kojem je ležala sva vještina – poznavanje boja, tekstura i bodova. Nažalost, tijekom renesanse naglasak je stavljen na umjetnika pojedinca, te su suvremenici poput Albertija smatrali slikarstvo najprestižnijim oblikom umjetnosti. Skice i crteži se počinju cijeniti kao dokazi kreativnog procesa.⁴³

Radovi u vezu su uvijek bili narudžbe, pogotovo od žena, a umjetnici se žele osloboditi direktnih narudžbi. Razvoj hijerarhije umjetnosti dovodi do slavljenja slikarstva kao izraza individualnosti dok se vez smatrao nižim oblikom zbog kolektivnog truda koji je bio uložen.⁴⁴

Vezenje je bilo blisko povezano s razvojem renesansnog slikarstva jer su vezilje pratili tehnički razvoj medija i eksperimentirali kao što znamo po perspektivnoj tehnici zvanoj *or nué* koja je

³⁸ Ibid., str. 5.

³⁹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 60.

⁴⁰ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 3.

⁴¹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 79.

⁴² Ibid., str. 80.

⁴³ Ibid., str. 80.

⁴⁴ Ibid., str. 81.

koristila zlatne niti koje su pratile linije arhitekture čime se efekt perspektive mijenjao. Smatralo se da tehnička ograničenja onemogućavaju radovima u vezu da imaju efekt *trompe l'oeil* koji je vidljiv na uljanim slikama, ali to nije istina jer su tehnike poput *or nué* nadmašile te prepreke. Puno značajnije je bio razvoj uloge umjetnika i razvoja unutar proizvodnje umjetnosti.⁴⁵

3.1. Razvoj i promjene u ikonografiji veza

Tehnički i stilistički vez se mijenja od Opusa Anglicanuma pod utjecajem europskih stilističkih promjena, naglaska na duboki prostor, modelirane forme i prikaza jedne scene. Vezeni motivi bili su stavljeni na pozadinu bogatog uvezenog tekstila poput brokata, satena, damasta i baršuna.⁴⁶

Zanimljiva je promjena unutar ikonografije veza kako jača ideja i ideal doma i ženstvenosti – prikazi Bogorodice i svetica prikazuju novu poniznost kombiniranu s plemićkim ženstvenim atributima koji izražavaju ideale novog staleža – to su mlade žene koje doje svoju djecu, slika i prilika brižnih vrlina s naglaskom na odgoj, a ne na porod kako je bilo u srednjem vijeku.⁴⁷

Sveta Monika postaje uzor ženama, a širenje tekstova o važnosti obitelji i braka stavlja naglasak na pokornost i majčinstvo što utječe i na prikaze drugih svetica poput svete Margarete koja sada biva prikazana kao mlada, nemoćna djevojka u trenutku njenog pogubljenja, a ne kao ubojica zmajeva. Umjesto prikaza Krunidbe Bogorodice, uvodi se prikaz Uznesenja koji ističe trenutak Marijine smrti, njene moći i statusa – manifestacija pokornosti te naglasak na Marijina ostvarenja koja su izvan mogućnosti mladih žena.⁴⁸

Pošast kuge nakon 1348. godine uništava veliki broj crkvenih centara veza, stoga se ljudi više bave vezom unutar svojih domova. Vezeni prikazi poznatih žena postaju popularniji od Bogorodice. Ono što se slavilo je način na koji te žene nadišle granice svojeg društvenog položaja te njihovi hrabri činovi. Izvori za takve prikaze su bili Ovidijeve *Metamorfoze* te Bocaccijeva *De Claris Mulieribus* (Slavne žene antike) – žene poput Zenobije, Lukrecije, Dido, Penelope, Portije i Cezarove žene koje su branile svoju čast.⁴⁹

⁴⁵ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 79.

⁴⁶ Ibid., str. 66.

⁴⁷ Ibid., str. 65.

⁴⁸ Ibid., str. 65.

⁴⁹ Ibid., str. 66.

Tijekom vladavine kralja Edvarda III. dolazi do ustanovljenja cehova, a glavni majstori zanata uzdizati će se unutar društvene hijerarhije te postajati imućni trgovci koji će samostalno zapošljavati radnike. Unatoč tome što su od 13. stoljeća mogle raditi unutar radionica, pristupanje istima i dalje je bilo otežano zbog ograničenog broja i dobi šegrta te zbog traženih dokaza vještina.⁵⁰

Tijekom 15. stoljeća razvija se i stalež gospode koji je uključivao trgovce, odvjetnike i sve druge koji su sakupili dovoljno bogatstva da postane njihov statusni simbol. Bogatstvo koje su posjedovali su isticali ukrašavanjem njihovih domova skupim materijalima i predmetima te jačanjem sekularne proizvodnje veza koji je snažno uključivao žene amatere vezilje.⁵¹

Žene su tijekom 15. stoljeća imale u svojem vlasništvu izvezene predmete, a iz povijesnih dokumenata saznajemo da osim što su vezle, žene su naručivale radove od profesionalaca koji su bili i muškarci i žene.⁵² Prijezir prema izvezenim predmetima koje su žene nosile je vidljiv u mnogim povijesnim izvorima.⁵³

3.2. Vezenje kao dio obrazovanja djevojaka

Tijekom druge polovice 16. stoljeća dolazi do rasprava o obrazovanju mladih djevojaka koja je tada uključivalo pisanje, pjevanje i vezenje.⁵⁴ Protivnici ženskog obrazovanja su smatrali da obrazovanje i intelektualno razvijanje žena kvari njihovu čednost i čast. Christine de Pisan, profeministica tog vremena je smatrala da je vezenje jako korisno kao sredstvo izbjegavanja dokolice, a autori poput Erasmusa su se zalagali za potpuno obrazovanje djevojaka koje bi uključilo pravo učenje.⁵⁵

Kritika veza toga vremena je vidljiva u načinu razmišljanja žena poput Louise Labé of Lyons, feminističke pjesnikinje 16. stoljeća, koja je smatrala da obiteljske obaveze sprječavaju žene da rade išta drugo osim da ostanu domu i da posvete se obitelji, a ne obrazovanju.⁵⁶

⁵⁰ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 67.

⁵¹ Ibid., str. 69.

⁵² Ibid., str. 70.

⁵³ Ibid., str. 68.

⁵⁴ Ibid., str. 73.

⁵⁵ Ibid., str. 74.

⁵⁶ Ibid., str. 75.

Mnoge obrazovane žene koje su vezle uvodile su kompleksni simbolizam u svoje radove kao što je vidljivo u korištenju amblema unutar umjetnosti i književnosti visokih staleža elizabetanske kulture. Amblemi su sadržavali neki prikaz i uzrečicu te postaju osobne značke pojedinaca, a najpoznatiji tog vremena su oni koje je Mary Stuart radila, sa poznatim motom '*sa vertu m'attire*' koji je stavljala na sva svoja vezena djela.⁵⁷

Naučila je vesti u Francuskoj te će se vezom baviti tokom cijelog života, svoje vladavine u Škotskoj i u zatočeništvu u Engleskoj. Kako saznajemo iz povijesnih dokumenata, zabilježeno je da 1569. godine radi vezene ambleme s Bess of Hardwick kojoj predlaže da izveze amblem s latinskom motom Catarine de Medici.⁵⁸ Povjesničari tvrde da amblemi u vezu predstavljaju visoki stupanj obrazovanja u žena tijekom elizabetanskog perioda, kroz koji su žene mogle kodirati svoju obrazovanost.⁵⁹

3.3. Conservatori i vezenje

Patricia Rocco u svojoj knjizi *The Devout Hand* piše o ulozi žena u likovnoj kulturi protureformacije u papinoj državi Bologni koja je imala razvijenu industriju veza zahvaljujući djevojkama koje su vezle u samostanima i konzervatorijima. Glavnu ulogu u protureformacijskoj Bologni je imao nadbiskup Gabriele Paleotti koji podupire žene da preuzmu aktivnu ulogu i da obnove kršćansku ikonografiju – stvara dijalog između *maniera devote* (kao u radovima Pietra Perugina) i *mano donnesca* koja je bila pejorativna. Na području Bologne je stvaralo preko dvadeset osam ženskih umjetnica, a najpoznatije su bile Lavinia Fontana i Elisabetta Sirena.⁶⁰

Procvat ženske umjetnosti rezultat je bujanja sveučilišta i zajednica koje se stvaraju unutar istih, te pokroviteljstva nadbiskupa koji je bio pokrovitelj i teoretičar likovne kulture u periodu protureformacije. Paleotti se zalagao za žensko sudjelovanje više nego što je bio slučaj u drugim talijanskim gradovima poput Firence gdje su prevladavali muški umjetnici. Paleotti također ulaže

⁵⁷ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 76.

⁵⁸ Ibid., str. 77.

⁵⁹ Ibid., str. 78.

⁶⁰ Rocco, P. (2017.). *The Devout Hand: Women, Virtue, and Visual Culture in Early Modern Italy*. Montreal: McGill-Queen's Press., str. 5.

u institucije u kojima se žene obrazuju i stvaraju umjetnine sa specifičnom ikonografijom za određena mjesta, funkciju i publiku, većinom kopije oltarnih pala Fontane i Siranije.⁶¹

U trećem poglavlju knjige naslovljenom *Stitching for Virtue: Women's work in embroidery for the conservatori of Bologna*, Rocco piše o konzervatorijima (tal. *conservatori*), kršćanskim reformacijskim institucijama za mlade djevojke u Bologni. U tim institucijama se proizvodila i razvijala specifična ikonografija za određenu publiku, povezana s naručiteljima, mnogim bolonjskim plemićima ili grupama bogatih trgovaca svilom. Ikonografija se sastojala od tema vezanih uz protureformacijske modele vrlina kojima su htjeli podučiti djevojke - vezilje i naznačiti da te vrline mogu postići rukotvorinama i molitvom.⁶²

Prikazivane su ženske vrline koje su se mogle povezati s funkcijom konzervatorija – teme svete Marte, svete Marije, svetog Nikole, Bogorodice koja šije ili je s djetetom. Svetice su bile veličane kao uzor za spas ženskih vrlina. Prikazana su ponašanja koja su prikladna za mlade kršćanke.⁶³

U prostorima poput Opera dei Poveri Vergognosi ili Baraccano su živjela djeca prostitutki ili djeca plemićkih obitelji koja su pala u teška vremena. Povijest veza u Bologni je nerazdvojna od institucija u kojima je vezeno čime se održavala reputacija grada i čuvala čast djevojaka. Vez je također bio idealna okupacija jer su djevojke mogle zaraditi za vlastiti miraz. Specijalizacija u *punto pittura* (vez koji je kopirao poznate slike) je bio jako tražen stil za interijer crkava i konzervatorija, umjetnine postaju didaktičke religijske slike stvorene od žena za žene s vizualnim prikazima ženskih vrlina i dekoruma.⁶⁴

Istraživanja su pokazala da su uvjeti unutar sirotišta bili toliko loši da su djeca umirala ubrzo nakon dolaska, posebice u Firenci, dok su djeca u Bologni bila bolje tretirana jer je Bologna imala odvojene institucije za djecu iz bivših visokih staleža. Ta djeca su bila u malo boljim uvjetima nego siromašna i ostavljena djeca. Jedan od aspekata protureformacije – siromaštvo je postalo ozbiljan problem u papinskim državama i vodilo je, pogotovo djevojke, u grijeh i prostituciju.⁶⁵

⁶¹ Ibid., str. 7.

⁶² Rocco, P. (2017.), op. cit., str. 92.

⁶³ Ibid., str. 98.

⁶⁴ Ibid., str. 93.

⁶⁵ Ibid., str. 94.

4. Vezenje tijekom 17. stoljeća

4.1. Vez kao sredstvo opresije

Mary Wollstonecraft u svojem radu *Obrana ženskih prava* (eng. *The Vindication of the Rights of Women*) iz 1792. godine objašnjava i kritizira povijesno stvaranje ideala ženstvenog ponašanja. Intenzivniji početak smješta u 17. stoljeće kada se djevojke potiče da budu naprednije i zrelije ali mirne, posvećene samo domu i obiteljskom životu, poslušne i pokorne.⁶⁶

Djetinjstvo je mnogim djevojkama predstavljao sazrijevanje u „malu ženu“, a vezenje je povezivalo prijelaz iz djetinjstva u zrelu dob. Vezenjem se usađivala poslušnost i strpljenje kroz duge sate koje bi djevojke provele pognute nad svojim radom. Djevojke su većinom bile podučavane kod kuće, uz iznimku plemkinja i djevojaka iz viših staleža koje su imale mogućnost pohađanja likovnih škola i internata. Vjerovalo se da je ženstvenost urođena vrlina svake djevojke, ali je zapravo bila usađivana od malena.⁶⁷

Uzorkivači na kojima su djevojke vježbale vezenje su se počeli koristiti kao odgojne vježbe poput ispita vještina te se njime pratio razvoj djevojaka. Pregledni prikaz motiva, posebice vezena abeceda i brojevi su imali praktičnu namjenu – vezom se označivala materijalna imovina jedne obitelji.⁶⁸

Kućanstvo postaje mjesto moralne i religijske kontrole, gdje je otac predstavljao poglavara, tj. vrh hijerarhije, a vezenje postaje instrument opresije.⁶⁹ Neki primjeri figurativnih prikaza na uzorkivačima ukazuju na jačanje očinske figure kroz nasilne biblijske prikaze poput Jeftine kćeri ili Izakove žrtve koji se često vezeni.⁷⁰

Vezenje je bilo asocirano uz taštinu i dekadenciju koliko god su prikazivane teme bile pobožne. Predstavljan je kao lijek *protiv* dokolice, ali je bio gledan kao i *dokaz* dokolice. Vez je korišten kao sredstvo pripreme djevojaka visokog i srednjeg staleža za njihovu ulogu supruge i zaokupljenosti kućanskim poslovima. Sadržaj uzorkivača ukazuje kako je brak gledan kao prirodna sudbina, ideal kojem su sve djevojke stremile.⁷¹

⁶⁶ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 82.

⁶⁷ Ibid., str. 83.

⁶⁸ Ibid., str. 85.

⁶⁹ Ibid., str. 88.

⁷⁰ Ibid., str. 89.

⁷¹ Ibid., str. 90.



Slika 4. Uzorkivač E. Pratt, 1886., vez na platnu, Victoria and Albert Museum, London

Prikaz braka kao lika muškarca i žene zajedno na sredini samog uzorkivača postaje dio vokabulara uzorkivača. Najraniji poznati prikaz je pronađen iz 1630. godine, a prikazuju Adama i Evu ili Abrahama i Saru. Prikazi postaju simbol produktivne povezanosti i partnerstva, sa ženskim likom koji predstavlja poslušnost, žensku hrabrost i pokornost.⁷² Jako tražen i poželjan, brak u to vrijeme nije bila ravnopravna zajednica jer su sva prava žene ležala u rukama njihovih supruge.⁷³

⁷² Parker, R. (2010.), op. cit., str. 92.

⁷³ Ibid., str. 92.

4.2. Vezenje kao retoričko sredstvo

Kako su mnogi tradicionalni retorički alati bili zabranjeni, žene počinju koristiti vez, tehniku izvan muške pažnje, kao netradicionalno, alternativno retoričko sredstvo.⁷⁴ Od 17. stoljeća nadalje preko uzorkivača se šire i bilježe progresivne misli.⁷⁵

Goggin vez definira kao stvaranje znakova sa značenjem. Vez je polisemički sistem pisanja koji uključuje grafički sistem znakovlja i jezika. Uzorkivači ubrzo počinju služiti kao prostor učenja, vježbanja i zabilježavanja. Svrha, prikazane teme i kontekst stvaranja uzorkivača ukazuju na njegovu prirodu kao epistemičkog sredstva za stvaranje socio-društvenog značenja.⁷⁶

Uzorkivač na koji se Goggin fokusira u ovom radu je onaj iz 1830. godine od Elizabeth Parker of Ashburnham koja je živjela u East Sussexu u Engleskoj. Vezenje i stvaranje uzorkivača je bio jedan od načina na koji su mlade djevojke uspijevale izbjeći užasnu sudbinu. Vezenje abecede i brojeva u svrhu označavanja predmeta iz doma djevojkama je služio kao životopis za obitelji koje su ih zapošljavale. Jedan od najljepših je onaj od Charlotte Eleanor Cullum koji se nalazi u popisu domaćinstva Williama Brodiea iz 23. lipnja 1875. godine. U ovim uzorkivačima dominira tekst nad motivima, a vezene su kratke himne, izreke i psalmi iz Biblije i moralnih tekstova.⁷⁷

Uzorkivač Elizabeth Parker, o kojem Goggin priča u ovom radu, predstavlja zapis događaja iz života djevojke, a mnogi su upravo u uzorkivačima zapisivali istinite povijesne događaje kojima su svjedočili. Unutar uzorkivača Elizabeth Parker saznajemo za njenu tragičnu priču koja uključuje iskorištavanje i zlostavljanje od strane njezina poslodavca, autoritativne muške figure.⁷⁸

Lilith Haig u svojem radu piše o načinu na koji se vez pod patrijarhalnim sustavom moći i opresije koristio da osnaži dugotrajne stereotipe i ideje o ženstvenosti, postavši alatom patrijarhalne opresije kojim žene bivaju osuđene unutar obiteljske sfere, učeći ih da ostanu doma i da budu mirne. Kao edukacijsko sredstvo osnaživalo je standarde ženskog ponašanja, sposobnosti i mogućnosti.⁷⁹

⁷⁴ Goggin, M. D. (2009.), op. cit., str. 31.

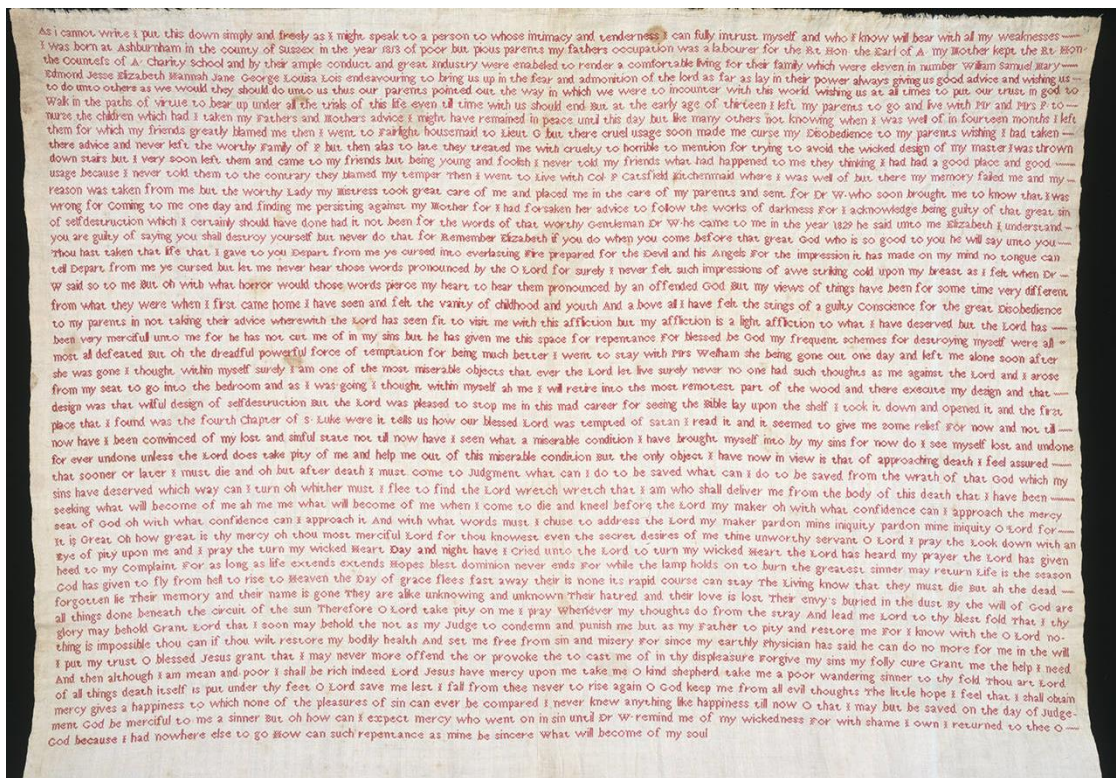
⁷⁵ Haig, L. (2021.). *Reaping What They Sewed: Embroidery in Politics, Feminism, and Art*. New York: Union College., str. 6.

⁷⁶ Goggin, M. D. (2009.), op. cit., str. 33.

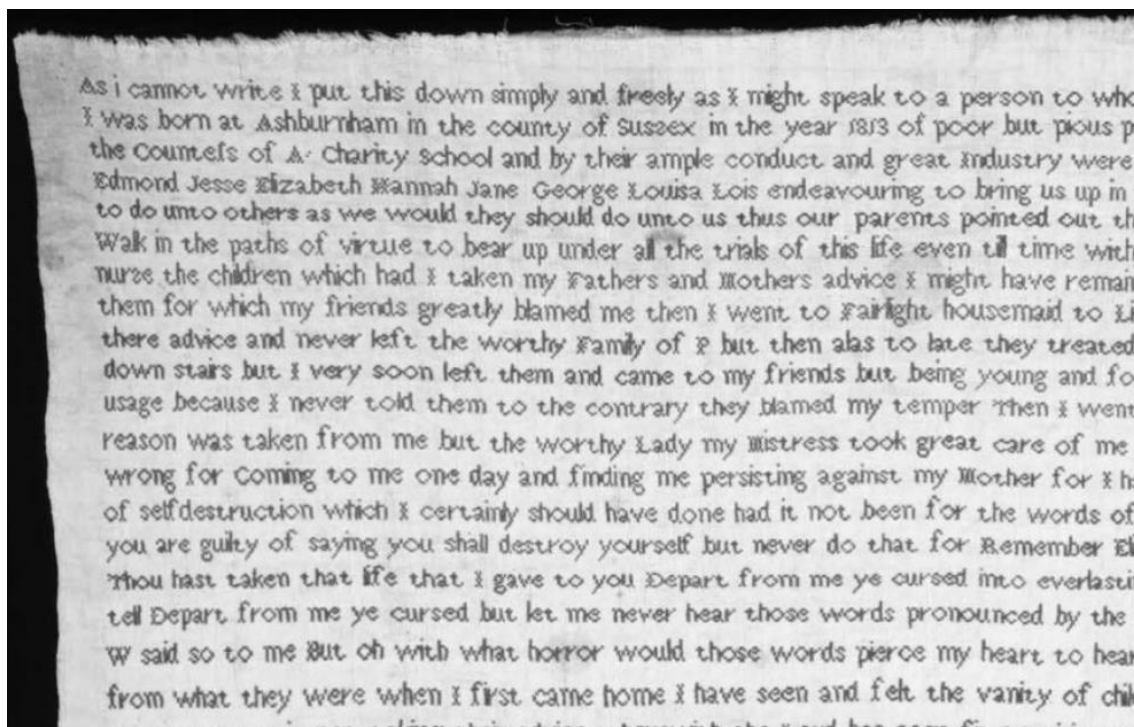
⁷⁷ Ibid., str. 33.

⁷⁸ Ibid., str. 36.

⁷⁹ Haig, L. (2021.), op. cit., str. ii.



Slika 5. Uzorkivač Elizabeth Parker, 1830., vez na platnu, Victoria and Albert Museum, London



Slika 6. Uzorkivač Elizabeth Parker (detalj), 1830., vez na platnu, Victoria and Albert Museum, London

Način na koji se žene odupiru tim očekivanjima i idealima je koristeći vez tijekom razdoblja kriza i kolektivne traume kao sredstvo izražavanja. Feministički pokreti nam pokazuju kako je tekstilna umjetnost korištena za širenje informacija, za protest, sakupljanje, pomaganje ta zabilježavanja povijesti.⁸⁰

Kao retoričko sredstvo, vez ima potencijal prenošenja kodiranih informacija i to je vidljivo kroz izbor boja, uzorka i teksta te cjelokupnog dizajna. Autorica Heather Pristash smatra da se vez treba promatrati kao praksa kodiranja, visoko kontroverzna i u direktnom konfliktu s autoritetom. Kodiranje i prenošenje poruka kroz vez se samo moglo odvijati ako je bilo sigurno da će druga strana shvatiti poruku. Newlon Rander i Lanser uvode tipologiju strategija kodiranja kao što su aproprijacija, jukstapozicija, ometanje, zaobilaženje, trivijalnost i nesposobnost.⁸¹

Kodiranje postaje dio ženske kulture izvan granica žanra i medija. Kodiranje i adoptiranje sistema signala (riječi, oblika, oznaka) štite stvaratelja od opasnih posljedica govorenja neke poruke. Kodiranje se odvija u kontekstu kompleksnih publika, u situacijama gdje je publika sposobna dekodirati poruku.⁸²

Strategija prisvajanja se odnosi na preuzimanje forma i materijala koje su vezane uz mušku kulturu, a u vezenju mogu biti vezani uz veličinu, temu i smještaj rada. Jukstapozicijom se spajaju tekstovi, artefakti i činovi. Strategija posredstvom je najčešća, ponajviše u obliku metafore. Strategija trivijalizacije čini neki bitni element kulture nevažnim. Strategija nesposobnosti je tvrditi ili demonstrirati da si nesposoban u nekim konvencionalnim ženstvenim aktivnostima, poput odbijanja obavljanja ženskih poslova poput samog čina vezenja.

4.4. Razvoj tema veza

Postrenesansna umjetnost u vezenom radu postaje sve plastičnija te se koriste novi materijali poput metalnih niti, svile i čipke da se postigne željeni izgled.⁸³ Stvara se i novi oblik vezenog rada, takozvani *stump work* koji je bio izdignutog, reljefnog izgleda. Nije bio dobro primljen jer se

⁸⁰ Haig, L. (2021.), op. cit., str. ii.

⁸¹ Pristash, H. I. (2009.), op. cit., str. 15.

⁸² Radner, J., & Lanser, S. (1987.). The feminist voice: Strategies of coding in folklore and literature. *Journal of American Folklore*, str. 413.-14.

⁸³ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 93.

kritizirao manjak perspektive i omjera, a razlog tome je bio što su vezli cvjetni motivi. Cvjetni motivi su se stvarali prema bakropisima koje je vezilja kopirala na materijal. Sraz u omjeru je bio namjeran zbog velike povezanosti hortikulture i veza kojom su se isticali cvjetni elementi.⁸⁴

Vezilje su vezle biljke koje su same uzgajale, a hortikultura i briga oko vrtova postaje dio ženske domene, a vezeni cvjetni i životinjski elementi su povezani s kraljevskom simbolikom poput lava, jelena i leoparda kojima su se identificirali kraljevske pristaše.⁸⁵

U drugoj polovici 17. stoljeća dolazi do novog načina vezenja s nitima češljane vune (*eng. crewel work*) – to su bila veća djela ispunjena prikazima vegetacije i životinja, dizajn koji se veže uz istočne tekstile koji su došli u cirkulaciju zbog trgovine s Kinom i Indijom. Kroz ovakve radove je vidljiva inspiracije iz tekstila s kojima se radilo, a ne ulja u platnu.⁸⁶

Snažna kontrola Crkve i jačanje kontrole muškaraca nad ženama je vidljiva u promjeni stava prema porodu i majčinstvu, ali opstaju vezeni cvjetni motivi vezani uz plodnost i porod dok slabi kult i slavljenje Bogorodice, a uloga majke i poroda više nisu teme engleske umjetnosti.⁸⁷ Usprkos tome, simboli Bogorodičinog djevičanstva opstaju u radovima – i dalje se prikazivalo cvijeće vezano uz Bogorodicu poput rascvjetalog cvijeta i malog pupa (Bogorodica i Krist), cvijeće u košari te ljiljan kao simbol Navještenja koji se vezao na dječju odjeću.⁸⁸

Žene su vezle teme kojima su isticale sukladnost prema ženskom identitetu i koje su naglašavale ženstveni ideal poput starozavjetnih tema Ester i Ahasvera, Davida i Bat-Šebe, Rebeke i Eleazara, Judite i Holoferna, Suzane i staraca, Jeftinih kćeri, Izakove žrtva i drugih.⁸⁹

Sve teme osim Izakove žrtve su predstavljale ženske herojske činove u borbi s muškarcima, trijumfirajući nad zlom ili pateći pod muškom rukom. Teško je pripisati feminističku svijest ovakvim prikazima, ali postojalo je nekoliko razloga zašto su se ovakvi prikazi stvarali.⁹⁰

Jedan od njih je dostupnost uzoraka. U Londonu su se prodavali listovi s cvjetnim i životinjskim uzorcima te biblijskim narativima. Najpoznatiji izvori bakropisa koje su koristili vezilje su oni

⁸⁴ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 94.

⁸⁵ Ibid., str. 95.

⁸⁶ Ibid., str. 106.

⁸⁷ Ibid., str. 95.

⁸⁸ Ibid., str. 96.

⁸⁹ Ibid., str. 96.

⁹⁰ Ibid., str. 96.

biblijskih prikaza Bernarda Salamona, Josta Ammana i Gerarda de Jodea - znamo za trinaest radova u vezu napravljenih po dizajnu de Jodea koji prikazuje Abrahama kako istjeruje Hagara.⁹¹

Biblijske heroine su također bile popularni izbor te su služile unutar sveopće rasprave o ženskim karakteristikama i potencijalu žena od srednjeg vijeka. Heroine su korištene kao primjer ženske snage i podmuklosti. Ovidijeve *Metamorfoze* su bile korištene kao izvor za alegorijske ženske figure i scene kojima su branile svoju čednost ili pokazivale ženski kapacitet za vladanje. Priče iz Starog zavjeta su bile više preferirane, a biblijske heroine postaju popularne sa širenjem vernakularnog prijevoda Biblije čije su se naslovnice vezle.⁹²

Tapiserije su možda inspirirale vezilje, ali oboje su se služile istim izvorima uzoraka – europskim bakrorezima. Prikazivanje žena kao nasilnih i seksualno nezasićenih stvorenja je još više potkovan izborom tema, a najprikazivanije heroine su sudjelovale u *planiranim* činovima nasilja. Razlika u izboru likova je u tome što su žene birale heroine poput Judite i Ester koje u činu hrabrosti spašavaju svoj narod, za razliku od muškaraca koji su birali heroine poput Delile, Salome i Jezebel koje su zavodile i uništavale muškarce.⁹³

Ester i vješanje Hamana, Judita koja odrubljuje glavu Holofernu i Jael koja ubija Sisera postaju popularne teme veziljama kao dokazi ženskog potencijala za heroizam, ali su i prikazi koji su slavili 'muško' ponašanje u žena, označavajući promjenu u prihvatljivom ponašanju za žene. Pedagozi i zalagači za obrazovanje poput Batshue Makin i Anne Marie von Schurman su se referirale na činove ovih poznatih heroina kao inspiraciju ženama tijekom 17. stoljeća.⁹⁴

Proturječnost koju su žene doživljavale u to vrijeme dovelo je do propitkivanja svojeg mjesta u društvu, a prikazi biblijskih heroina su imali svoj odjek. Kromvelijska revolucija 1640. godine dovodi nove prilike i odgovornosti ženama – mnoge žene rojalistice moraju preuzeti obiteljske odgovornosti za bitku nad svojim posjedima, a mnoge puritanke postaju putujuće pripovjedačice i religijske iscjeliteljice. Dolazi do priznavanja obiteljskog nasilja, a žene napokon ne prolaze kroz

⁹¹Parker, R. (2010.), op. cit., str. 97.

⁹²Ibid., str. 97.

⁹³Ibid., str. 98.

⁹⁴Ibid., str. 99.

crkvenjavanje (*eng.* churching) nakon poroda. U isto vrijeme pravni i financijski položaj žena propada jer jača podređeni odnos žena prema muškarcu.⁹⁵



Slika 7. Prikaz Debore i Baraka (lijevo) i Jael koja ubija Sisera (desno), vrata kutije Hannah Smith, 1654.-56., vez na svili, Whitworth Gallery, Manchester

Teme radova u vezu su mogle biti one vezane uz mušku moć i nasilje, one vezane uz herojske činove žena te su mogli biti vezani uz pomirbu i partnerstvo među spolovima, ali pri kraju 17. stoljeća više se ne vezu heroine.⁹⁶ Žene uskoro shvaćaju da biblijski ženski uzori ne potvrđuju ženski potencijal. Preko veza su se napadale žene dok je istovremeno vez samo bio dio konstrukcije ženstvenosti, ne nužno njezin izvor. Tijekom stoljeća vez se sve više i više veže s idejom ženstvenosti i počinje se javljati sve oštrija kritika prema vezu i potrebi uključivanja matematike, glazbe i slikarstva u obrazovanje djevojaka.⁹⁷

Hannah Wooley objavljuje 1675. godine knjigu *The Gentlewoman's Companion* u kojemu piše svoj idealni kurikulum u kojem su uključeni zanat i vez.⁹⁸ Pristup Batshue Makin je bio malo radikalniji – uključila je vez u obrazovanje samo da dokaže da je njena svrha bila da podučava i odgaja. Kurikulum je uključivao glazbenu kulturu, pjevanje, pisanje i matematiku a ostalo je bilo

⁹⁵ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 100.

⁹⁶ Ibid., str. 102.

⁹⁷ Ibid., str. 103.

⁹⁸ Ibid., str. 104.

vrijeme posvećeno jezicima. Obje autorice i pedagogice su se zalagale da obrazovanje neće spriječiti djevojke da se ožene.⁹⁹

5. Vezenje tijekom 18. stoljeća

Poznati rad koji je ostao očuvan do danas o kojem R. Parker piše je rad Lady Julie Calverley koji je potpisan i datiran u 1727. godinu, a sastoji se od šest vezenih panoa koji prikazuju scene iz Vergilijevih *Ekloga* i *Georgika*. Rad je zabilježen u dnevniku njena muža Sira Waltera Calverleyija i bio je namijenjen za njihov salon u Esholt Hall te je poslije premješten u Wallington u Northumberlandu.¹⁰⁰

Visoki metar i pol i široki pola metra, vezeni paneli prikazuju novu vrstu ruralnog života kojem je obitelj stremila. Pastoralni prikazi kasnog 17. stoljeća bili su biblijske tematike, ali rad Lady Calverley nema nikakve biblijske reference te je fokus stavljen na perspektivu i omjer. Novina koja je prikazana je pastoralni posjed s kućom koja zamjenjuje tvrđave i ograđene kuće, stavljajući dom u centar društvenog sustava.¹⁰¹

Veličina djela i pažnja koja mu je pridana ističe bitnost djela obitelji te ističe ulogu žene u ukrašavanju doma da istakne obiteljsku društvenu poziciju. Izvezeni prikazi se vežu uz ilustracije Francisa Cleyna za prijevod Vergilijevih radova od strane Johna Ogilbyija, izdanih 1654. godine.¹⁰² Lady Calverley zajedno prikazuje ratne scene patnje iz *Ekloga* sa scenama mira i obilja ruralnog života iz *Georgika*, scene koje su možda bile i poznate samoj obitelji – nedaće tijekom građanskog rata, poništenje duga te obnova obiteljskog bogatstva.¹⁰³

Robusnost prikaza muških likova i dijelova njenog rada je dosta komentirana i zabilježena te je možda samo povlastica njena staleža.¹⁰⁴ Muški likovi su personalizirani, ali ženski likovi se ne razlikuju u ničemu osim odjeće, prikazujući vitkost i prirodnost, modeli ženstvenog ideala.¹⁰⁵

⁹⁹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 104.

¹⁰⁰ Ibid., str. 110.

¹⁰¹ Ibid., str. 111.

¹⁰² Ibid., str. 111.

¹⁰³ Ibid., str. 112.

¹⁰⁴ Ibid., str. 114.

¹⁰⁵ Ibid., str. 113.



Slika 8. *Vezeni paneli Lady Calverley*, 1727., vez na panelima, 176.6. x 52 cm, Wallington Hall, Northumberland

5.1. Razvoj tematskih prikaza

Pastoralni prikazi

Žanr pastoralnih prikaza je uključivao motive poput mlina na brdu, seljaka koji nosi kukuruz ili rašlje, jezerca s patkama te pastira ili pastirice.¹⁰⁶ Američki pandan engleskim pastoralnim prikazima se veže uz udvaranje kao što je vidljivo u prikazima *The Boston Common* ili *Fishing Lady*, nazvane po internatima u Bostonu gdje su ih djevojke vezle. Svaki prikaz je sadržavao ženski lik kojeg je pratio muški, na isti način na koji je britansku pastiricu pratio pastir/muškarac.¹⁰⁷

Entuzijizam i predanost prema prirodi postaje važan atribut ženstvenog ideala – žena koja je htjela napustiti društvo je bila slavljena, a sve je to praćeno prikazom pastirice ili mljekarice koje prenose određene ideje o ženstvenosti te muških fantazija slatke i stidljive djevojke sa sela.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 117.

¹⁰⁷ Ibid., str. 118.

¹⁰⁸ Ibid., str. 117.

Tijekom 17. stoljeća dogovoreni brakovi su bili norma, ali do 19. stoljeća žene srednje klase počinju preuzimati aktivniju ulogu u udvaranju i braku. Udvaranjem žene počinju dobivati neku moć i mogućnost djelovanja.¹⁰⁹ Ta promjena je najbolje prikazana u romanima poput onih Jane Austen, ali unutar romana dolazi i do prvih poistovjećivanja vezenja i skrušene vezilje sa ženskom zavodljivošću. Primjer romana *Pamela* Samuela Richardsona prikazuje sponu vezenja i zavodljivosti u muškom umu.¹¹⁰

Novi tematski prikazi

S podjelom umjetnosti i zanata dolazi i do podjele tema i tehnika na one vezane uz sferu muškaraca i onu žena, tako da na primjer žene ne mogu modelirati u glini, ali mogu raditi s voskom i tijestom te se i crtanje povezuje sa ženskim stvaranjem.¹¹¹

S rastom akademija koje su bile posvećene samo muškim *gentlemanima*, žene su bile izdvojene iz bilo kakvog likovnog obrazovanja te im je bilo zabranjeno slikati aktove i proučavati gole modele te stvarati povijesne prikaze (*eng. history paintings*). Žene su radile sa školjkama, perjem te kolažem papirom, mediji koji je tek priznat početkom 20. stoljeća kada ga preuzimaju muški umjetnici. Vezilje sredine 18. stoljeća su bile posvećene imitiranju *trompe l'oeil* karakteristika uljanih slika.¹¹²

Botanički vez se dalje nastavlja razvijati kako je crtanje bilo poticano, a najbolji primjer je rad Mary Delany koja se amaterski bavila vezom i botanikom te prva otkriva kolaž papirom s osamdeset godina, koji je zvala papirnati mozaik (*eng. paper mosaic*). Poznata je po svojim preciznim botaničkim ilustracijama bilja i cvijeća koje je objedinila u 10 volumena poznatih kao *Flora Delanica*.¹¹³

Sačuvani su i njeni zapisi u kojima opisuje suvremeni vez na odjeći iz kojih možemo iščitati modu toga vremena. Vrednovane su bile haljine koje su bile poput pejzaža, glorifikacije prirode i

¹⁰⁹Parker, R. (2010.), op. cit., str. 118.

¹¹⁰ Ibid., str. 120.

¹¹¹ Ibid., str. 120.

¹¹² Ibid., str. 120.

¹¹³ Ibid., str. 121.

prirodnog koja je morala biti specifično ženstvena – vez je morao biti malen i prozračan, nikako razmetljiv i raskošan te se vez izjednačio s ljubavlju prema Bogu i prirodnom pobožnosti.¹¹⁴

Tema smrti, koja je tada bila puno bliža ženama i djeci nego danas, postaje popularna u umjetnosti i postaje jedan od alata usadivanja poslušnosti, a vezenje pri smrti nekog člana obitelji postaje izvor utjehe.¹¹⁵ Smrt postaje središnjom temom neoklasične umjetnosti koja postaje izvor uzoraka za vez zbog prikaza poželjnih obiteljskih vrлина – udovica zamjenjuje razmaženu *cocotte* (*fra.* zavodnica), što upućuje na daljnju kontrolu prikaza ženskog ponašanja.¹¹⁶

U slikarstvu je lik žene, pogotovo udovice uvodio notu zanosa i emocionalnosti zbog kojeg se muškarci doimaju stoički i herojski, dok je u vezenim radovima žena prikazana kao ona koja mirno i staloženo tuguje sa svom moći i samokontrolom te koja herojski preživljava. Vez je imao veliku ulogu u ritualima tugovanja, ne samo kao poticatelj kreativnosti već kao oblik terapije umjetnošću.¹¹⁷

Prikazi u neoklasičnom slikarstvu poput *Cornelia, majka Gracchija* i *Hektor napušta Andromedu* predstavljaju odvojenost javne i privatne sfere te kako je ženstvenost viđena kroz specifične obiteljske odgovornosti, posebice majčinstvo koje nije viđeno kao posao već kao urođena odgovornost žena. Vez postaje sve bitniji ne samo kao zanimacija već kao doprinos sreći i dobrobiti obitelji.¹¹⁸

5.2. Društveni kontekst vezenja

Istovremeno dok je Mary Wollstonecraft pisala *Obranu ženskih prava*, razvoj aristokratskog ženstvenog ideala koji je smatran prirođenim predstavlja vez kao dio opuštenog životnog stila te se ne smatra poslom zbog čega njegov status profesije nestaje.¹¹⁹ To je omogućilo voditeljima radionica poput Luigija Ruffinija u Edinburghu da iskorištava svoje radnice i nedovoljno ih plaća.¹²⁰

¹¹⁴ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 122.

¹¹⁵ Ibid., str. 133.

¹¹⁶ Ibid., str. 134.

¹¹⁷ Ibid., str. 135.

¹¹⁸ Ibid., str. 138.

¹¹⁹ Ibid., str. 125.

¹²⁰ Ibid., str. 125.

Ideologija ženstvenosti se širila društvom, najviše u buržoazijskim obiteljima kroz odnos majke i kćeri. Uzorkivači su usađivali poslušnost, pasivnost i pobožnost, a roditeljska kontrola i primarnost braka bili su dominantni u figurativnim prikazima vezenih radova. Obitelj, odgoj i porod djece postaju dominantnom ulogom žene u tadašnjem društvu 18. stoljeća, ali polako se dovodi u pitanje vodi li vez dobroj pripremi uloge majke.¹²¹

Osvještavanje uloge majke u odgoje djece (posebice kćeri) ističe ograničenja sfere žena srednjeg staleža.¹²² Majčinstvo postaje popularna tema u svim umjetnostima, a posebice je slavljena povezanost majke i kćeri u vezu. Dolazi do pojave nove teme u radovima u vezu – tema majke i kćeri u rustičnom okruženju, gdje je kćer prikazana kao majčina replika.¹²³

Mnogi kritiziraju radove u vezu kao opresivni ritual povezivanja s majkom te nijekanje djetetovog individualizma, te mnogi smatraju kako je sama prirode rada u vezu – mirovanje, koncentracija i strpljenje više bila kao kazna djeci.¹²⁴

Mary Wollstonecraft kritizira vez kao primarni izvor ženstvenosti te kako ograničava žene više od bilo koje druge aktivnosti i hobija, posebno ističući zdravstvene probleme koji dolaze s radom u vezu, te piše o načinu na koji poslušnost postaje vrlina koja se usađuje ženama kroz odgoj.¹²⁵ Zdravlje vezilja postaje temom rasprave, ali također postaje i tema unutar uzorkivača u obliku molitva da zdravlje vezilje bude očuvano.¹²⁶

Pedagozi poput Hannah More i Marie Edgeworth su pisale o ulogu vezenja u obrazovanju djevojaka, ali su smatrale da vezenje ukazuje na aristokratske aspiracije te da je simbol taštine.¹²⁷ Tijekom 18. stoljeća najviše su reproducirana djela Thomasa Gainsborougha, Francisa Wheatleya i Geogrea Morlanda – slike koje su prikazivale ljudsku brigu te su omogućile vezenje bez optužbi o taštini i sebičnosti. Žanr ruralnih prostora slavi prostor vezan za obiteljski život, potvrđujući primarnost obiteljske sfere.¹²⁸

¹²¹Parker, R. (2010.), op. cit., str. 128.

¹²² Ibid., str. 129.

¹²³ Ibid., str. 129.

¹²⁴ Ibid., str. 132.

¹²⁵ Ibid., str. 139.

¹²⁶ Ibid., str. 140.

¹²⁷ Ibid., str. 142.

¹²⁸ Ibid., str. 144.

5.3. Vezilje 18. stoljeća

Jačanje potrebe da rad u vezu ima neki moralni i emocionalni utjecaj na društvo vodi ka razvoju slika u vezu (*eng.* needle painting), reprodukcija uljanih slika kroz medij veza koji omogućuje izlaganje radova u javnosti, poput onih vezilja Mary Linwood (1755.-1845.), Mary Knowles (1733.-1807.) i Marie Therese Lasselle (1735.-1819.).¹²⁹

Heidi A. Strobel piše o dokumentiranim engleskim veziljama koje su vezle svoje portrete te ih smatra oblikom tekstualnog diskursa zbog potencijala veza da transformira društvene, umjetničke i ekonomske vrijednosti te postane dio materijalne pismenosti.¹³⁰

Portreti su smatrani prigodnim žanrom za žene – nisu zahtijevali poznavanja anatomije ili originalnost već umjetnice kopirale postojeću sliku, a takvi radovi za koje se smatralo da su derivativni i inferiorniji su dobro prenosili aspekte staleža, roda i društvenog identiteta. Vezeni portreti su naveliko ignorirani upravo zbog umjetnica koje su ih stvarale koristeći tradicionalni medij kojim su žene kontrolirane.¹³¹

Mary Linwood (1755.-1845.) je najpoznatija slikarica u vezu koja je razvila metodu vezenja kojom je reproducirala slike u ulju (posebice one starih majstora) sa specifično bojanom češljanom vunom.¹³² Koristila je portret Johna Russella iz 1875. godine da napravi svoju vezenu kopiju koristeći lokalne materijale te imitirajući iluzionizam slikarstva i skulpture.¹³³ Njezini vezeni radovi su bili izloženi na izložbi u Pantheonu 1789. godine, čime je debitirala na umjetničkoj sceni Londona. Godine 1809. ona otvara svoj galerijski prostor na Leicester Squareu u Londonu u kojem je izložila 66 radova te je postala prvom ženom koja je u Engleskoj posjedovala izložbeni prostor.¹³⁴

Mary Linwood umire 1845. godine te njeni radovi postaju raspršeni kada ih British Museum odbija uvesti u svoj fundus.¹³⁵ Pripisano joj je otkriće „*black and whites*“, vrsta veza koja je emulirala bakropise i crteže vezeći s finom crnom svilom ili ljudskom kosom.¹³⁶

¹²⁹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 144.

¹³⁰ Strobel, H. A. (2021.), op. cit., str. 2.

¹³¹ Ibid., str. 2.

¹³² Parker, R. (2010.), op. cit., str. 144.

¹³³ Strobel, H. A. (2021.), op. cit., str. 3.

¹³⁴ Ibid., str. 5.

¹³⁵ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 145.

¹³⁶ Ibid., str. 145.



Slika 9. (lijevo) Mary Linwood, *Autoportret*, 1786.-87., vez vunom, 59 x 45.7 cm, privatno vlasništvo
Slika 10. (desno) John Russell, *Mary Linwood*, c. 1785., uljne pastele na platnu, 64 x 79,5 cm, privatno vlasništvo



Slika 11. Mary Linwood, *Autoportret* (detalj), 1786.-87., vez vunom

Mary Knowles je dokumentirana vezilja koja je imala potporu kraljice Šarlote, a poznato da je kraljica naručila repliku portreta kralja Đura III. u vezu. Mary Knowles je također izradila svoj portret u vezu u većem formatu, ali zbog svoje vjere nije dopustila da se njeni radovi izlažu.¹³⁷

Zadnja umjetnica koju Strobel spominje je Marie Theresa Lasselle, koja je izradila nedovršen portret u vezu i vodenim bojama, kompozicije slične onoj za prikaza tugovanja. Lasselle je imala ograničeno umjetničko obrazovanje, ali prikazavši Bibliju u svojim rukama je prikazala svoju pismenost i vjeru. Portret komemorira privremeni period stabilnosti prije nego što je izgubila svoju kćer, dom i obitelj. Ponavljajući potezi vezenja su sigurno pružili utjehu autorici, a manjak potpisa ukazuje da je rad bio za privatno korištenje.¹³⁸ Uzorkivači i ukrasni radovi u vezu koji nastaju za vrijeme teškog perioda nose kulturno značenje i reakciju na promjene koje se događaju oko njih.¹³⁹

6. Vezenje tijekom 19. stoljeća – viktorijansko doba

Viktorijanci tijekom 19. stoljeća otkrivaju srednjovjekovni vez te stvaraju jednu mitsku povijest veza koja je opstala sve do danas. U toj povijesti tijekom srednjeg vijeka muškarci i žene nisu zajedno vezli u radionicama te se vez nije smatrao jednakim skulpturi i slikarstvu. Viktorijanci vez prikazuju kao rad solitarne mlade djevojke/opatice, ideja koja proizlazi iz dvorske literature u kojoj je istaknut lik bespomoćne mlade dame u nevolji.¹⁴⁰

Revival srednjovjekovnog veza bio je potaknut „dekadencijom“ suvremenog veza (ponajprije povijesnom poveznicom veza s taštinom) te mnogi crkveni arhitekti poput G.F. Bodleya, J.D. Seddinga i G.E. Streeta stvaraju uzorke za radove u vezu namijenjene dekoraciji crkva.¹⁴¹ Četrdesetih godina devetnaestog stoljeća vezenje počinje jačati u Engleskoj kao način držanja mladih djevojaka unutar domova te jačanja politike odvojenih sfera, a vezenje postaje savršena zanimacija za pobožne i ponizne žene tog vremena.¹⁴²

¹³⁷ Strobel, H. A. (2021.), op. cit., str. 13.

¹³⁸ Ibid., str. 13.

¹³⁹ Newell, A. E. (2014.), *A stitch in time: the needlework of aging women in antebellum America*. Ohio University Press., str. 2.

¹⁴⁰ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 17.

¹⁴¹ Ibid., str. 34.

¹⁴² Ibid., str. 18.

Interes za srednjovjekovni vez četrdesetih godina devetnaestog stoljeća dovodi do objavljivanja publikacija koji potiču stvaranje ukrasnih vezova te se stvara javni prostor unutar kojeg su i žene mogle objavljivati svoje publikacije o vezu.¹⁴³

Miss Lambert objavljuje 1842. godine *The Handbook of Needlework* (Priručnik o vezu), a Elizabeth Stone *The Art of Needlework* (Umjetnost veza) u kojima se autorice zalažu za vrednovanje veza kao umjetnosti i njegove kulturne vrijednosti, ali stereotipno mišljenje o veziljama opstaje u njihovim radovima.¹⁴⁴

Autor koji je zaslužan za prevladavajući pogled na vez s nedokazanom spolnom podjelom rada unutar radionica je C.H. Hartshorne s radom *English Medieval Embroidery* (Engleski srednjovjekovni vez) iz 1848. godine koji nije bio potkovan povijesnim dokazima te je samo promicao viktorijansku politiku odvojenih sfera, viđenje veza koje je preživjelo do danas.¹⁴⁵ Prikazuje ženu kao vezilju u zatočeništvu svojeg doma kojoj vez samo predstavlja zamjenu za muško društvo, sa srednjovjekovnom plemkinjom kao društvenim modelom za viktorijanku srednjeg staleža.¹⁴⁶

Elizabeth Stone u svojem gore spomenutom radu uvodi ideju o kraljici Matildi, ženi Vilima I. Osvajača, kao jedinoj autorici tapiserije iz Bayeuxa te taj ideal inspirativnog pojedinca postaje uzor savršene viktorijanske ženstvenosti te se vez počinje povezivati s kraljicama, princezama i prestižem.¹⁴⁷

Suprotno Hartshorneovom viđenju, neke plemićke obitelji srednjeg vijeka su na svojim posjedima imale su radionice s muškim i ženskim veziljama kao što je vidljivo u povijesnim dokumentima poput Knjige Sudnjeg dana gdje je zabilježeno da je kćer kralja Canute imala radionicu kod samostana Ely¹⁴⁸, što nadalje podupire i istraživanje autorice Alexandre Lester-Makin.

¹⁴³ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 20.

¹⁴⁴ Ibid., str. 22.

¹⁴⁵ Ibid., str. 23.

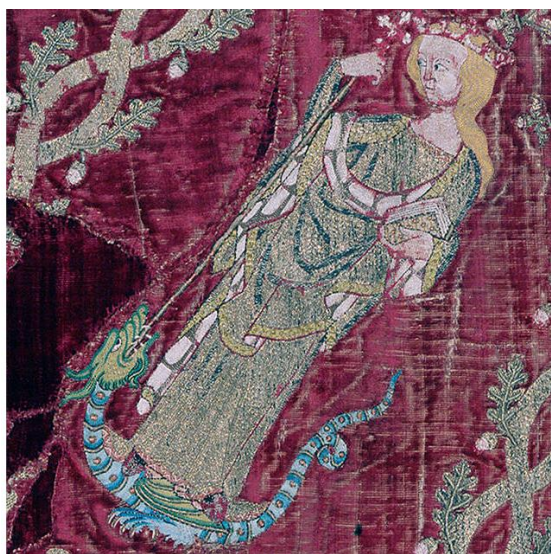
¹⁴⁶ Ibid., str. 25.

¹⁴⁷ Ibid., str. 26.

¹⁴⁸ Ibid., str. 25.

6.1. Ikonografija viktorijanskog veza

Prikazi poput Bogorodice koja veze ili svete Ane koja podučava Bogorodicu da veze postaju dio viktorijanske ikonografije veza, preuzete iz Opusa Anglicanuma, kao i prikazi svete Margarete ili svete Katarine. Na prikazima svete Margarete je najbolje vidljivo kako je viktorijanska ideologija utjecala na srednjovjekovnu ikonografiju, kao što vidimo na primjerima poput Butler-Bowden pluvijala (1330.-50.) na kojem je svetica prikazana kako probada zmaja, u usporedbi s viktorijanskim transparentom dizajna G.F. Bodleyija iz 1860. godine koji prikazuje svetu Margaretu kao pasivnu, nemoćnu žrtvu. R. Parker ovu promjenu u prikazu veže s gubitkom kontrole koje su žene imale, a posebice nad ritualom poroda koji je bio bitan tijekom srednjeg vijeka.¹⁴⁹



Slika 12. (lijevo) *Butler-Bowden pluvijal*, 1330.-1350., vez na satenu, 167.6 x 345.5 cm, Victoria and Albert Museum

Slika 13. (desno) Ladies' Ecclesiastical Society, *Transparent sv. Margarete*, 1860., vez na platnu, Wicken Bonhunt Church, Essex

6.2. Društvena kritika veza

Jako puno truda je uloženo u određivanje ponašanja za djevojke i žene u 19. stoljeću, a vez je činio veliki dio toga. Neki poput Mary Lamb smatraju da vezenje stvara intelektualno gladovanje u žena srednjeg staleža, o čemu piše Charlotte Brontë u svojem radu *Shirley* iz 1849. godine.

S vremenom kritika prema vezu postaje sve snažnija te se muški pisci zalažu za to da žene čitaju više te poduzmu nešto u vezi svojeg „nerada“. S osamnaest godina, kada dječaci tek započinju

¹⁴⁹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 35.-36.

svoju fakultetsku naobrazbu, za djevojke se smatralo da su završile svoje obrazovanje, ali im je zapravo daljnji intelektualni razvoj bio ograničen.¹⁵⁰

U 19. stoljeću vez preuzima ključnu ulogu u istraživanju što to znači biti žena srednjeg staleža te vezenje dobiva bitnu ulogu u domovima novih bogatuna, unutar kojih su žene bile odvojene, a ženski život postaje striktno strukturiran. Obitelj postaje društveni i emocionalni centar, a obiteljski salon postaje ženskim prostorom.¹⁵¹

Potreba za partnerstvom, ljubavi i bliskosti koje se mogu naći u uzorkivačima ukazuju na manjak intimnosti i intelektualnu deprivaciju koje su žene proživljavale. Asocijacija veza i zavodjenja je i dalje postojala kao i osjećaj dužnosti da se veže iz ljubav, premda su motivi za vezenje bili razni. Vezlo se da se izrazi, potakne ili manifestira ljubav.¹⁵²

Potreba ukrašavanja doma vezenim predmetima postaje stvar ukusa, statusni i društveni simbol i izjava obiteljskih aspiracija. Vezeni predmeti predstavljaju buržoazijski obiteljski ideal inspiriran aristokracijom.¹⁵³

Već je spomenuto da je vezenje bio simbol nevinosti i podređenosti, ali spisateljice Charlotte Brontë i Elizabeth Gaskell uvode vez kao medij otpora podređenosti unutar svojih romana.¹⁵⁴ Vez je u romanima označivao emocije i kontroliranje svojeg okruženja – ženski likovi su mogle iskazati ono što nisu mogle fizički reći kroz svoj rad ili ponašanje tijekom vezenja. Lik E. Gaskell, Mrs Gibson (*Wives and Daughters*, 1866.) broji bodove, prekida ljude tijekom razgovora da komentira svoj rad te kontrolira djecu pod svojim nadzorom.¹⁵⁵

Spisateljice su se naslanjale na znanje svojih čitatelja o vezu te su datirale svoje romane po određenim bodovima i načinima vezenja kao što su određivale vrijeme unutar romana po rasporedu vezenja tijekom dana. Vezenjem se regulirao društveni život privatnih domova te su čak i odnosi među ženama bili kodirani kroz aktivnosti vezane uz vez.¹⁵⁶

¹⁵⁰ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 150.

¹⁵¹ Ibid., str. 151.

¹⁵² Ibid., str. 157.

¹⁵³ Ibid., str. 159.

¹⁵⁴ Ibid., str. 166.

¹⁵⁵ Ibid., str. 167.

¹⁵⁶ Ibid., str. 168.

Kad je djevojka postala vrsna u svojem vezenju, mogla se zaposliti kao profesionalna vezilje te je ručno vezenje bilo poticano na počecima industrijalizacije jer je tržište za luksuzna dobra bilo poticano.¹⁵⁷ Stanje na mjestima gdje su djeca i žene radili su dokumentirani zapisima iz 1833. i 1834. godine – slabo su bili plaćeni i fizički im je škodio posao te su mnogi do dvadesete godine bili slijepi ili preslabi za bilo koji drugi posao.¹⁵⁸ Mnogi su prskali viski u svoje oči, tijela su im bila izobličena, a pluća ugrožena jer su radili pognuti nad svojim vezom. Uz sve fizičke probleme, materijal se distribuirao kroz više ruku koje su uzimale postotak profita prije nego što je došao kod vezilja.¹⁵⁹

Javnost je postala zabrinuta tek kad su radni uvjeti počeli prijetiti ulozi majka i supruga – mnogi su se protivili dugom radnom danu zbog čega se žene nisu mogle posvetiti obitelji, mnogi su kritizirali kako se broj žena počinje baviti prostitucijom, a sve je to dramatzirano u romanima poput *Wrongs of Women* Charlotte Elizabeth Tonne iz 1844. godine.¹⁶⁰

Pokreti poput Arts & Crafts i mnogih drugih filantropskih projekata su promovirali idealizaciju seoskog života i osjećaj udobnosti unutar malih zajednica suprotno od velikih rastućih gradskih sredina, a sve proizlazi iz ideje revitaliziranja seoske okolice.¹⁶¹ Arts & Crafts je držao do ideje da dobar dizajn i lijepe stvari dižu moralnost društva. Dobre rukotvorine i zanat žena srednjeg staleža su smatrane izvorom moralne čistoće i spiritualnosti, žena biva viđena kao anđeo doma, a dobre rukotvorine čuvaju ideal dostojanstvenog rada.¹⁶²

Pokret je bio protiv mehanizacije, dugih radnih sati i proizvodnje loših dobara. William Morris i osnivači su bili socijalisti koji su htjeli omogućiti umjetnosti svima te su promovirali razvoj malenih radionica koje su podučavale rukotvorine te izlagale i prodavale radove. William Morris je također smatrao da rodnoj podjeli nema mjesta unutar kućnih zanata.¹⁶³

Nažalost, njegova viđenja nisu bila u potpunosti ostvarena usprkos pojavljivanju uz sufražetski pokret, pokret je samo promovirao novi stil vezenja koju je Morris 1850.-ih otkrio sa svojom ženom. Nakon što je usavršio tehniku, prepustio je ženama da vezu radove. Unutar pokreta je

¹⁵⁷ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 174.

¹⁵⁸ Ibid., str. 175.

¹⁵⁹ Ibid., str. 176.

¹⁶⁰ Ibid., str. 177.

¹⁶¹ Ibid., str. 178.

¹⁶² Ibid., str. 179.

¹⁶³ Ibid., str. 179.

opstala tradicionalna rodna podjela rada.¹⁶⁴ Morris je također vjerovao da je u srednjem vijeku dizajner i izvršitelj bila jedna osoba i da nije bilo podjela između umjetnika i zanatlije, ali također je vjerovao u viktorijansku sliku vezilje kao usamljenog ženske vezilje umjesto kolektivnog zanatskog rada.¹⁶⁵

7. Vezenje tijekom 20. stoljeća

Društvo 20. stoljeća prihvaća viktorijansko viđenje veza kao prirodne poveznice sa ženama i kao dokaz ženstvenosti, ali novi umjetnički pokreti otvaraju prostor za žene.¹⁶⁶ Umjetnici dadaizma, nadrealizma i ruskog konstruktivizma otvaraju prostor za žene razbivši razliku između umjetnosti i zanata.¹⁶⁷ Rušenje hegemonije lijepih umjetnosti i spajanje sa zanatom je više služilo slikarima nego veziljama.

Radovi u vezu i tekstilna umjetnost su bili dobar primjer umjetnosti za koju se zalagao Tristan Tzara u dadaističkom manifestu – izdržljiva umjetnost, napravljena s pažnjom, formulaičke logike ali koja izbjegava bilo kakvu racionalnu analizu te je u svojoj suštini odgovor na nemilost i ludost rata i masovne proizvodnje.¹⁶⁸

Vezenje postaj utjecaj muškim umjetnicima kao što vidimo na primjeru Sophie Taeuber koja upoznaje Jeana Arpa s vezom. Kao sudionici dadaizma, bili su posvećeni suzbijanju materijalizma i intelektualizacije.¹⁶⁹ Taeuber se specijalizirala u velikom rasponu primijenjenih umjetnosti – od drvorezbarstva do vezenja u zanatskim školama u Minhenu, dok je Arp bio jedan od aktivnijih članova ciriškog dadaizma te je putem tekstilne umjetnosti htio preispitati zapadnjačku tradiciju slikarstva.¹⁷⁰ Arp i Taeuber su stvarali suradnički i kasnija djela se autorski ne mogu razdvojiti jedno od drugoga, a danas se postavlja pitanje tko je vezao, a tko je dizajnirao radove. Par tada nije smatrao da je potrebno razlikovati što je tko napravio.¹⁷¹

¹⁶⁴ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 180.

¹⁶⁵ Ibid., str. 182.

¹⁶⁶ Ibid., str. 189.

¹⁶⁷ Ibid., str. 190.

¹⁶⁸ Obler, B. (2009.), Taeuber, Arp, and the Politics of Cross-Stitch. *The Art Bulletin* 91.2, str. 207.

¹⁶⁹ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 191.

¹⁷⁰ Obler, B. (2009.), op. cit., str. 211.

¹⁷¹ Ibid., str. 207.

Jean Arp za izdanje časopisa *Dada* iz srpnja 1917. godine prilaže rad u vezu s pjesmom koju prilaže uz nju u kojoj otkriva da ne cijeni medij zbog svoje kvalitete već zbog stereotipnih asocijacija s intuicijom, osjećajem i prirodom. Arp i Tauber su vjerovali da su pronašli novi materijal koji nije opterećen tradicijom.¹⁷²

Taeuber je od 1916. podučavala vez u Školi primijenjenih umjetnosti u Zürichu, gdje su jedino žene predavale, a studentice u velikoj većini prisustvovala.¹⁷³ Taeuber je bila posvećena reformaciji tekstilne produkcije, sudjelovala je na događajima i pisala za dadaističke publikacije te je podučavala vezenje i tekstilni dizajn, ali je težila kritičkom i financijskom prepoznavanju kroz izložbe kojima je isticala individualno autorstvo te je uspjela pronaći svoj kutak u kojem je bila nezavisna od svojeg partnera.¹⁷⁴



Slika 14. (lijevo) Hans Arp, *Composition horizontale-verticale no. 20*, 1917., vez na platnu, 39 x 23 cm, Collection Mark Kelman, New York

Slika 15. (desno) Sophie Taeuber, *Bez naslova (Vertical-Horizontal Composition)*, 1916, vez vunom, 50 x 38.5 cm, Fondazione Marguerite Arp, Locarno

Hannah Hoch, umjetnica vezana uz berlinski dadaizam je svjesno preuzela vezenje i njene povijesne poveznice – posebice rodnu asocijaciju. Pionirka je umjetnosti kolaža i fotomontaža. Tijekom 1922. godine stvara kolaže kojima daje naziv obiteljski moto (*eng.* domestic mottos), poput rada *Bewacht* iz 1924. godine koja prikazuje ogromnu kinesku ružu s malenom muškom

¹⁷² Parker, R. (2010.), op. cit., str. 191.

¹⁷³ Obler, B. (2009.), op. cit., str. 213.

¹⁷⁴ Ibid., str. 215.

figurom u pozadini.¹⁷⁵ Hannah Hoch je poznata i po svojem manifestu *On Embroidery* (hrv. *O vezu*), u kojem se zalaže za vez kao integralni dio ženske povijesti i umjetnosti.¹⁷⁶

Vez je imao veliku ulogu u ideološkim i formalnim problemima umjetnosti 20. stoljeća. Pozadina Sophie Taeuber u primijenjenim umjetnostima joj je omogućila bavljenjem apstrakcijom, a poznavanje veza omogućio je Soniji Terk Delaunay da se bavi nefigurativnim bavljenjem bojom, a korištenje tekstilnih umjetnosti omogućilo joj nekonvencionalno korištenje boje i perspektive te omogućilo razvoj apstraktnih slika orfizma koje je Sonia razvila s mužem Robertom. Mnoga njena djela, poput pokrivača od zakrpa izvezenih u stilu ruskih seljakinja je povezano s mjestom rođenja umjetnice te povećanim interesom za seljački vez kasnog 19. stoljeća.¹⁷⁷

Važno je istaknuti i grupu žena koje su sudjelovale u razvoju pokretu veza u Americi tijekom prve polovice 20. stoljeća. Godine 1935., Georgiana Brown Harberson imenuje sudionice pokreta – Marguerite Zorach, Marciu Stebbins, Mary Ellen Crisp i sebe. Harberson objavljuje i knjigu *American Needlework: The History of Decorative Stitchery from the Late 16th to the 20th Century*. Imale su potporu suvremenice Frances Morris koja je bila kustosica odjela tekstila u Metropolitan Museum of Art od 1922. do 1929. godine.

Predvođene Zorach i Harberson ova dinamična grupa žena je preferirala vez od svih drugih medija te su se borile za prepoznavanje veza kao vida umjetnosti, ističući feministički pristup stvaranju. Prenosile su principe slikarstva u vez te su koristile iglu kao kist, u tehnici nazvanoj *needlepainting* (eng. slikanje vezom), a sve umjetnice su bile školovane slikarice koje su eksperimentirale medijem. Zorach započinje vezati nakon svojih putovanja po Europi gdje upoznaje rad fovista čije je jarke boje htjela oponašati.¹⁷⁸

Ova grupa žena je uspjela živjeti od svojeg rada u vezu ta da su aktivno izlagale i sudjelovale u pokretima svojeg vremena. Bile su na privilegiranijem položaju jer su stvarale i prodavale svoje dizajne te su čak imale i narudžbe od pojedinaca i organizacija.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 192.

¹⁷⁶ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 16.

¹⁷⁷ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 192.

¹⁷⁸ Fowler, C. (2018.), op. cit., str. 3.

¹⁷⁹ Ibid., str. 7.

Svi pokušaji promjene odnosa umjetnosti i društva nisu bili bitni kao oni ruske revolucije – tijekom oktobarske revolucije 1917. godine i tijekom 1920.-ih, dizajneri i umjetnici su bili fokusirani da izdvoje primijenjenu umjetnost iz domova te da je stave u javnost. Veliki broj žena je aktivno stvaralo u ruskoj avangardi, a vezenje je cijenjeno kao inovacija.¹⁸⁰

Žene su bila aktivni dio *intelligentsie* i radikalnih grupa te su postavile presedan ženama 20. stoljeća da sudjeluju u umjetničkom avangardi. Prominentnost veza u radu avangardnih umjetnika i umjetnica je vezana uz teorije umjetničkih pokreta kasnog 19. stoljeća u Rusiji. Tijekom 1870-ih ruski umjetnici odbacuju ideju larpurlartizma te se zalažu za korisnost umjetnosti u društvu. Njihova ideja je bila da obnove umjetnost i stvore novu nacionalnu kulturu, zbog čega se okreću ruskoj seljačkoj umjetnosti i vezu. Radionice veza i stolarstva postaju bitan segment ruskog neo-nacionalnog pokreta.¹⁸¹

Hanna Chuchvaha u svojem članku iz 2020. godine govori o „tihim feminističicama“ – Ruskinjama koje su bile sakupljačice, izlagačice i pokroviteljice ženskih rukotvorina i zanata, posebice u periodu kasne imperijalne Rusije (1860.-1917.), aktivnosti koje su u patrijarhalnoj Rusiji tada pripadale samo muškarcima. Njihov trud kulminira izlaganjem na Svjetskoj izložbi u Chicagu 1893. godine unutar zgrade arhitektice Sophie Hayden Bennett u kojoj se odvijao kongres organiziran od strane žena iz cijelog svijeta te je bio izložbeni prostor za ženska postignuća.¹⁸²

Izložene su bile ženske rukotvorine i veliki fokus je bio stavljen na promociju tekstila kao dijela ženskog identiteta.¹⁸³ Autorica naglašuje poznate Ruskinje koje su pisale o vezu (Sofia Davydova, Minna Gorbunova-Kablukova) s posebnim naglaskom na Ukrajinu Olenu Pchilku koja je napisala jedno od prvih znanstvenih radova posvećeno ženskim rukotvorinama. U njemu se suprotstavila važećem pogledu na rad i povijest radova u vezu od strane muških autora, poput Vladimira Stasova koji je smatrao da su ruski geometrijski ukrasi potjecali iz antičke Perzije, dok je Pchilka smatrala da su mnoge kulture koristile iste motive te je pružila bogati povijesni kontekst kojim je potvrdila unikatnost ukrajinskog veza.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 192.

¹⁸¹ Ibid., str. 193.

¹⁸² Chuchvaha, H. (2020.), Quiet Feminists: Women Collectors, Exhibitors, and Patrons of Embroidery, Lace, and Needlework in Late Imperial Russia (1860.–1917.). *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 27(1), str. 45.

¹⁸³ Ibid., str. 46.

¹⁸⁴ Ibid., str. 59.

Umjetnici poput Natalie Goncharove su pisali o utjecaju umjetnosti istoka na njihovo viđenje boja i formi, a Goncharova je u svoju umjetnost uključila svoje znanje seljačkih kostima i veza u svoju umjetnost. Vez, zbog način na koji je omogućio umjetnicima da razvijaju korištenje boje je bio gledan kao univerzalni i intuitivan medij.¹⁸⁵

Olga Rosanova, voditeljica odjela primijenjene umjetnost unutar ruskog odjela za umjetnost pod NARKOMPROM-om, ruskog komesarijata za obrazovanje, je organizirala radionice ruske primijenjene umjetnosti, vjerujući da nova umjetnost može proizaći iz uništenja modernističke tradicije.¹⁸⁶ Umjetnice, tada kritizirane, danas neshvaćene, nisu uračunale povijesnu asocijaciju veza s buržoazijom koja je zasjenila seoski karakter umjetnosti veza. Upravo je taj povijesni karakter veza omogućio korištenje veza britanskom sufražetskom pokretu.

¹⁸⁵ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 193.

¹⁸⁶ Ibid., str. 194.

II. Vezenje kao medij otpora

1. Prvi val feminizma - sufražetski pokret

U prvom valu sufražetkinje ostvaruju prodor u javnu sferu te se bore za ravnopravnost s muškarcima, ali dobivanje pravne jednakosti nije značilo i stvarnu jednakost.¹⁸⁷ Prvi val je bio usmjeren na pravo glasa, obrazovanja i zaposlenja te na promjenu postojeće patrijarhalne paradigme i matrice mišljenja, a Mary Wollstonecraft svojim već spomenutim radom dobiva status začetnice modernog feminizma.¹⁸⁸

Prvi val feminizma nastaje kao rezultat modernizacijskih procesa te ekonomskih i socijalnih promjena izazvanih industrijalizacijom i urbanizacijom koje su zahvatile društvo 19. stoljeća. Oblikovan konceptima i vrijednostima prosvjetiteljstva, liberalizma i socijalizma oslanja se na radove Marie-Olympe de Gouges te Mary Wollstonecraft i Johna Stuarta Milla (*O podređenosti žena*, 1869.).¹⁸⁹ Sufražetske strategije borbe su bila okupljanja, peticije, demonstracije, pokretanje novina i pisanja pamfleta čime su kršile prihvatljivo damsko ponašanje. Razvija se koncept oslobođene, samostalne i obrazovane *Nove žene*.¹⁹⁰ Sufražetkinje su potjecale iz uglednih i bogatijih obitelji te su imale potporu muževa za javnu djelovanje.¹⁹¹

U rukama sufražetkinja vez postaje medij promjene ideala žene i ženstvenosti te se njime prenose zahtjevi i ciljevi feministica. Sufražetkinje su vezle transparente koje su nosile sa sobom na marševe, tradicija koja se veže uz sindikalne pokrete 1830.-ih godina. Sindikalni transparenti su bili strojno proizvedeni dok su sufražetski transparenti bili ručno rađeni, svojstveni i napravljeni od različitih medija te su se sastojali od vizualnog prikaza i uzrečice.¹⁹²

Feministice su koristile krinku grupa vezilja/radionica (nazvan *The Suffrage Atelier*) u kojima su vezle transparente i raspravljale o političkim ciljevima i planu akcije. Transparenti postaju istovremeno i povijesni artefakti i umjetnička djela što preuzimaju i feministice drugog vala. U

¹⁸⁷ Mihaljević, D. (2016.), *Feminizam—što je ostvario?. Mostariensia: časopis za društvene i humanističke znanosti*, 20(1-2), str. 149.

¹⁸⁸ Ibid., str. 154.

¹⁸⁹ Ograjšek Gorenjak, I. (2022.), *Ženska povijest na valovima feminizma. Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 54(1), str. 167.

¹⁹⁰ Ibid., str. 168.

¹⁹¹ Mihaljević, D. (2016.), op. cit. str. 155.

¹⁹² Parker, R. (2010.), op. cit., str. 197.

Velikoj Britaniji žene preuzimaju viktorijansku poveznicu između veza i ženstvenosti u svoju korist te ju koriste da promijene ideje i stereotipe vezane uz oboje.¹⁹³

Vezani transparenti postaju medij kojim su se zapisivale informacije, identificirale lokalne grupe te odavala počast važnim ženama unutar pokreta. Vezanjem transparentata se izdigla priroda samih objekata za koje je bilo potrebno vrijeme da se urade, ali što ih je učinilo dugotrajnim i izdržljivim.¹⁹⁴



Slika 15. Transparent Hammersmith podružnice WSPU-a, 1910.-12., vez na platnu, 96 x 21.8 cm, Museum of London

Ženski politički i društveni savez (WSPU) je za svoje marševe imao izvezene transparente i suncobrane u bojama pokreta – zelenoj, ljubičastoj i bijeloj. Suncobrani ukazuju na taktičko korištenje 'ženstvenih' predmeta kao odgovor na anti-sufražetsku propagandu koja je prikazivala sufražetkinje kao 'neženstvene' žene, što je mnoge plašilo i sprječavalo da se pridruže pokretu.¹⁹⁵

Sufražetkinje nisu naivno koristile vez – shvaćale su simbolički sadržaj materijala, kao što znamo iz prikaza svetog Juraja koji ubija zmaja. Sufražetkinje su namjerno koristile prikaze koje su

¹⁹³ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 11.

¹⁹⁴ Ibid., str. 11.

¹⁹⁵ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 198.

ženstvenost prikazivale kao snagu, a ne kao slabost.¹⁹⁶ Neki od motiva koji su sufražetkinje koristile su bili čekić, potkova, ljiljan te stilizirane simbole ženskog i muškog roda koji su isticali borbu za jednakost spolova.

Vezeni su likovi poput Britanije, kraljice Viktorije, Marie Curie, Boadicee te Elizabeth Barrett Browning koje su simbolički prikazivale raspon mogućnosti i ženskih sposobnosti. Kraljica je bila popularni simbol važnosti obiteljskog života u 19. stoljeću, kao prikaz kraljice i majke, što je odraz anti-sufražetske propagande da je Bog odredio da žene odgajaju djecu i ne sudjeluju u političkom životu.¹⁹⁷

Fokus na određene pojedince u pokretu ukazuje na organizacijsku ideologiju sufražetskog pokreta koji je drugačiji od današnjeg feminističkog anti-hijerarhijskog pokreta, stavlja vođe kao izvore inspiracije i predanosti poput Mrs Pethick Lawrence, Emmeline Pankhurst (i njene tri kćeri Christabel, Sylviju i Adelu) i Annie Kenny, koje su bile zatočene u zatvoru. Mnoge su vezle rupčice dok su bile zatvorene, spajajući tradiciju političkog otpora i društvene tradicije vezenja potpisa od strane gostiju pri posjeti domaćicama.¹⁹⁸ Kao subverzivni medij, žene su vezle u zatočeništvu u zatvoru kao način komunikacije.

Vež postaje simbol snage i djelovanja, a feministice su vezle i ubruse kojima su bilježile skupove i događaje – u sredini se nalazila karta koja je određivala smjer marša i lokacija govora te su bili izvezeni rasporedi događaja i govora, okruženi portretima voditeljica pokreta i onih koje su držale govore s cvjetnim ukrasima u bojama pokreta, ljubičastoj i zelenoj.¹⁹⁹

2. Drugi val feminizma – pokret za oslobađanje žena

Drugi val feminizma nastaje krajem šezdesetih godina u Sjevernim Američkim Državama pod utjecajem rada *Drugi spol* (1948.) autorice Simone de Beauvoir koja postaje začetnicom suvremenih teoretskih problematizacija koncepta spola.²⁰⁰ Val je određen preplitanjem aktivizma

¹⁹⁶ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 199.

¹⁹⁷ Ibid., str. 200.

¹⁹⁸ Ibid., str. 200.

¹⁹⁹ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 12.

²⁰⁰ Mihaljević, D. (2016.), op. cit., str. 158.

i feminističke teorije te je dio antiratnog pokreta, borbe za građanska prava i seksualne revolucije.²⁰¹

Feministice drugog vala su se bavile opresijom unutar sfere privatnosti, identiteta i kulturnih koncepata. Na aktivističkom planu bore se za kontrolu nad vlastitim tijelom, protiv seksizma, seksualnog uznemirivanja, objektivizacije, neravnopravnosti u društvu te artikuliraju i senzibiliziraju javnost na probleme vezane za obitelj i brak poput nasilja i razvoda.²⁰²

Odbacivale su se vrijednosti institucija i spolnih uloga te se počeo vrednovati privatni život (označen uzrečicom Carol Hanisch „osobno je političko“) jer su ga smatrali proizvodom institucija i ideologija javnog života.²⁰³

2.1. Umjetnost drugog vala feminizma

Vezenje je imalo svoju „renesansu“ tijekom sedamdesetih godina prošlog stoljeća kada postaje feministički medij protesta i umjetnosti, kao medij koji je bio ismijavan i nevrijedan unutar androcentričnih vizualnih umjetnosti. Vezenje je prepoznato kao medij bezgraničnih mogućnosti i kao medij kojim se moglo eksperimentirati.²⁰⁴

Vež je često vezan uz obiteljsku ženstvenost (*eng.* domestic feminine), ali uskoro počinje predstavljati ženski otpor prema muškoj dominaciji kao podsjetnik ženske opresije, marginalizacije i izolacije, ali kao i izvor ženske kulture i povijesti. Unutar umjetnosti, ali i politike feminizma drugog vala naglašavalo se kako je dom mjesto kreativnosti, a ne samo opresije.²⁰⁵

Kao što je vidljivo u projektu *Feministo* (1975.-78.) koji započinje Kate Walker sa Sally Gollop, cilj je bio uzdignuti umjetničku vrijednost veza i rada unutar doma umjetnica. Projekt je obuhvaćao slanja umjetničkih radova poštom te je rezultirao izložbom *Portrait of the Artists as a Young Woman/Housewife*. Rad koji je stvoren stvara vizualni dijalog o svakodnevnom životu domaćica kao majki te uključuje prikaze obiteljskog života i tradicionalnih zanata.²⁰⁶

²⁰¹ Ograjšek Gorenjak, I. (2022.), op. cit., str. 173.

²⁰² Ibid., str. 174.

²⁰³ Parker, R. (2010.), op. cit., str. 205.

²⁰⁴ Emery, E. (2019.). Subversive stitches: Needlework as activism in Australian feminist art of the 1970s. *Everyday Revolutions: Remaking Gender, Sexuality and Culture in 1970s Australia*, str. 103.

²⁰⁵ Ibid., str. 103.

²⁰⁶ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 21.

Vez postaje dio strategije mobiliziranja tekstila kao medija otpora protiv usađenog ženstvenog ideala.²⁰⁷ Povijesna podjela umjetnosti na lijepu i primijenjenu umjetnosti je marginalizirala žene i njihov rad zbog čega feministice prihvaćaju zanat i rukotvorine.²⁰⁸

Žene srednje klase su pokušale uzdići status veza i uvesti kolektivne, privatne i obiteljske traume u javni prostor. Feministička umjetnost se u galerijski prostorima prvi put pojavljuje tijekom 60tih godina, a tijekom 70tih umjetnici koriste tekstil u svojoj umjetnosti.²⁰⁹

Ženski mirovni pokret je za svrhe protesta tijekom 1970-ih i 80-ih koristio jarko bojane vezene transparente, s ikonografijom sufražetskih simbola, tradicionalnih mirovnih motiva i feminističkih simbola, koristeći sufražetske boje (zelenu, ljubičastu i bijelu).²¹⁰

Važno je spomenuti i Greenham Common Women's Peace Camp koji je djelovao od 1981. do 1985. godine te nastavio tradiciju korištenja vezenih transparenta u svrhu aktivizma. Ovaj mirovni kamp je osnovan kao odgovor na smještanje američkih projektila u Berkshireu zbog čega se veliki broj feminističkih aktivistica okupio te pružio pasivni i aktivni otpor. Kao deklaraciju svojih političkih zahtjeva, feministice su vezle transparente.²¹¹



Slika 16. Prosvjednice Greenham Common Women's Peace Camp s ručno izvezenim transparentima, rujun 1981. g.

²⁰⁷ Jefferies, J. (2016.). Crocheted Strategies: Women Crafting Their Own Communities. *Textile*, 14(1), str. 17.

²⁰⁸ Parker, R. (2010). op. cit., str. xii.

²⁰⁹ Haig, L. (2021.)., op. cit., str. 18.

²¹⁰ Parker, R. (2010.)., op. cit., str. 209.

²¹¹ Haig, L. (2021.)., op. cit., str. 23.

Seksualna revolucija i hipi pokret je omogućio novi procvat vezenja te muškarci počinju nositi vezenu odjeću kao simbol otpora prema hijerarhijskim, puritanskim i androcentričnim institucijama, a jedan od poznatijih vezenih prikaza je onaj Adama i Eve u Raju.²¹² I dok su muškarci prisvojili nevinost i prirodnost veza, žene su bile te koje su vezle odjevne predmete.

2.1.1. Čileanske *arpilleras*

Čileanske umjetnice sedamdesetih godina prošlog stoljeća se sakupljaju i počinju bilježiti strahote koje su se njima i njihovim sunarodnjacima događale tijekom 17 godina vojne diktature pod Augustom Pinochetom čija je vlada uhićivala, mučila i zatvarala tisuće pobunjenika i njihovih obitelji.²¹³

Radovi u vezu koji su prikazivali užasne događaje su dali umjetnicama međunarodni politički glas. Kako ženama nije bilo dopušteno da rade izvan svojeg doma, žene u Santiagu su se okupljale u tajnim radionicama i podrumima gdje su radile na radovima koji se danas nazivaju *arpilleras*. Njima su dokumentirale i prikazivale opresiju, a radovi su se međunarodno prodavali čime su žene zarađivale.²¹⁴

Radovi poput *Invasión de Sinchis a Cangallo* prikazuju invaziju mjesta Cangallo od strane vojnih sila i iznenadnog hapšenja civila te dokumentira specifične detalje vremena, lokacije i incidenta. Postaje snažno političko sredstvo subverzivne podjele informacija i stvaranja političkog dokumenta. Začuđujuće, vlada nije smatrala radove kao prijetnju te su *arpilleristas* uspjele zaobići strogu cenzuru koja je bila nametnuta književnosti i ostalima granama.²¹⁵

Jačanje međunarodnog priznanja *arpillerasa* je dovelo do agresivnog zlostavljanja žena od strane vojske, a najnasilniji odgovor je bio onaj 17. siječnja 1977. godine kada je izložba *arpilleras* u Paulina Waugh Art Gallery bila bombardirana od strane vojske. Povijest *arpillerasa* i žena koje su ih radile, *arpilleristas*, ukazuju na suradnju, bilježenje i dijeljenje strahota koje je Pinochet radio tijekom svojeg režima. Žene su uspješno prkosile opresivnoj cenzuri.²¹⁶

²¹² Parker, R. (2010.), op. cit., str. 204.

²¹³ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 18.

²¹⁴ Ibid., str. 18.

²¹⁵ Ibid., str. 18.

²¹⁶ Ibid., str. 20.



Slika 16. Arpilleras, *Uhićenja i racije*, 1976., vez na platnu, 38.1 x 49.53 cm, vlasništvo Margaret Beemer

2.1.2. Women's Domestic Needlework Group (1976.-1980.)

Godine 1976. u Australiji je osnovan kolektiv *Women's Domestic Needlework Group* (WDNG) od strane feminističkih umjetnica s ciljem da promoviraju vez kao legitimni oblik umjetničke produkcije te koji je kritički istraživao značenje ženskog kreativnog rada. Sudionice su Joan Grounds, Frances Phoenix, Marie McMahon, Bernadette Krone, Kathy Letray, Patricia McDonald, Noela Taylor i Loretta Veceli.²¹⁷

Bavile su se raznim aktivnostima kojima su istraživale povijest i materijalnost veza kao izraza feminističkog aktivizma. Vez postaje medij političkog otpora i kolektivističke organizacije koja je udaljena od modernističke ideje kreativnog genija. Upravo odvajanje od dominantnog,

²¹⁷ Emery, E. (2019). op. cit., str. 103.

androcentričnog viđenja produkcije umjetnosti omogućilo im je da koriste vez kao gradivni materijal feminističke kolektivne politike.²¹⁸

Vez ističu kao praksu stvaranja rukotvorina među grupama ženama unutar kojeg se stvara prostor gdje se dijeli znanje među ženama, otvara diskurs o zajedničkom znanju i tradicijama i diže svjesnost oko problema koji utječu na zajednicu.²¹⁹ WDNG također stvara arhivu radova u čipki nazvanu *The doily archive* koja je uključivala iscrpno arhiviranje i istraživanje australske čipke, čime se promijenio status ženskih umjetničkih radova.

Dijelom povijesni projekt koji je dizao feminističku svijest on uspijeva usmjeriti pažnju na ženski kreativni rad stvaran unutar doma. Postaje kritikom arbitrarne podjele umjetnosti na visoku i nisu te smatraju da je sav ženski kreativni rad vrijedan istraživanja. *The doily archive* je također sadržavao tekstile Aboridžanki, bogatu kulturu tekstila stvorenih pod specifičnim europskim tradicijama veza, čime je istaknuta i antihijerarhijska i antirasistička vizija kolektiva i njegovih feminističkih vrijednosti.²²⁰

The Doily Show, izložba arhive radova u čipki je izlagana u Australiji od 1979. do 1980. godine u galerijama i feminističkim prostorima. Samo izlaganje radova u javnosti transformira radove iz obiteljskih predmeta do umjetničkih objekata što postaje jedno važno postignuće za grupe poput WDNG-a i feminističku umjetnost.²²¹

To su predmeti napravljeni za dom, kao ukrasi ili pokloni, ali zajedno izlagani oni artikuliraju važnost ženskih života te razbijaju stereotipe prema radovima u vezu.²²² Radovi u vezu su bili revolucionarni kao dio feminističke umjetnosti koja je bila odvojena od etablirane umjetnosti i njezinih institucija te komercijalnog tržišta umjetnina čime postaje kontra-kulturalna produkcija.²²³ *The Doily Show* i WDNG su primjeri revolucionarnog potencijala vezenja i aktivizma koji su odvojeni od androcentrične kulturne produkcije.

²¹⁸ Emery, E. (2019). op. cit., str. 107.

²¹⁹ Ibid., str. 108.

²²⁰ Ibid., str. 110.

²²¹ Ibid., str. 111.

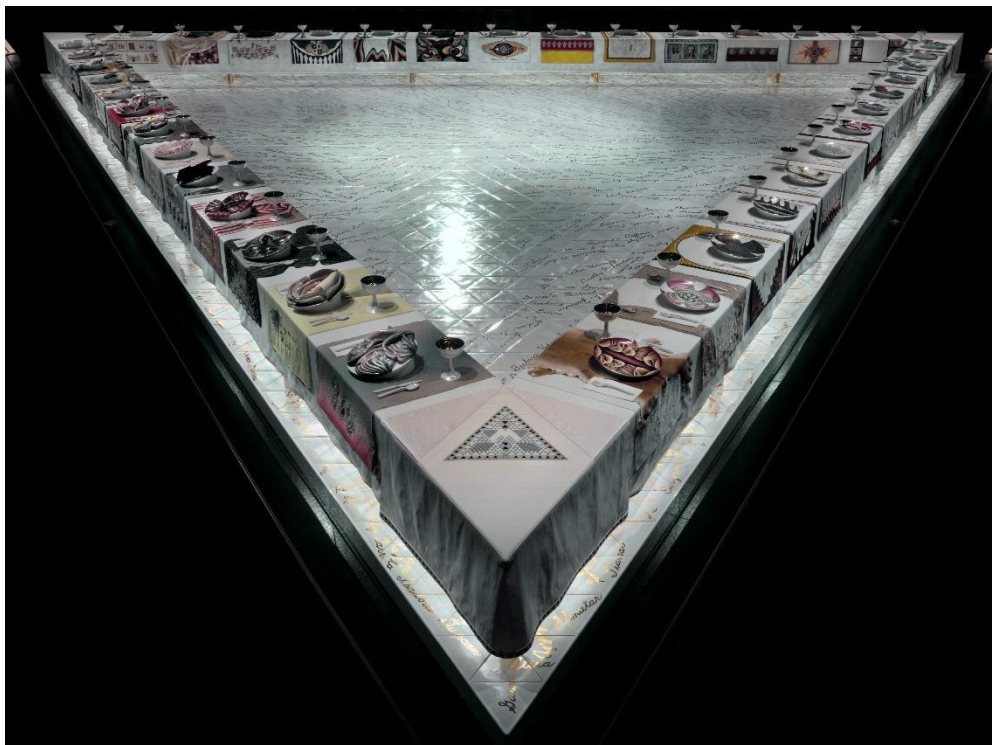
²²² Ibid., str. 112.

²²³ Ibid., str. 112.

Feministički vez je upravo radikaln u načinu na koji je nadišao postojeće hijerarhije te kako je težio anti-hijerarhijskim metodama organizacije. Vezenje je poticalo suradnički rad i stvaranja odnosa putem kojih se dijelilo znanje i odbijala hijerarhijska organizacija.²²⁴

2.1.3. Judy Chicago, *The Dinner Party* (1974.-1979.)

The Dinner Party, smatrana jednom od najvažnijih feminističkih umjetničkih instalacija, prvi put je izložena 1979. godine u San Francisco Art Museum te je danas izložena u Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art u Brooklynu. Chicagina vizija počasti poznatim ženskim povijesnim figurama realizirana je putem 39 mjesta za stolom u potpunosti ručno vezenim i oslikanim smještenih unutar trokutnog stola, a svako mjesto je posvećeno važnoj povijesnoj figuri ili entitetu (poput primordijalne božice) te se sastoji od ručno rađenog stolnjaka i keramike.²²⁵



Slika 17. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974.-79., instalacija,
Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn

²²⁴ Emery, E. (2019). op. cit., str. 114.

²²⁵ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 20.



Slika 18. Judy Chicago, *The Dinner Party* (detalj), 1974.-79., instalacija,
Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn

U svojoj knjizi *Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Needlework* iz 1980. godine, autorica opisuje cijeli proces izrade i istraživanja iza nastanka rada. Chicago i njen tim su istraživali povijest ženske umjetnosti, književnosti i kulture te razvoj tradicije ženske umjetnosti. Susan Hill je bila voditeljica odjela za vezenje, a za potrebe instalacije nastaje knjiga koja prikazuje različite tehnike i stilove vezenja. Chicago je koristila ovaj katalog uzoraka da iskaže raznolikost ženskog naslijeđa vezenja te da se simbolički kroz sam medij prikaže nešto o svakom ženskom liku.²²⁶

Inspirirana radom koji je stvorila za stolnjak posvećen Mary Wollstonecraft, posebice scenom poroda gdje Wollstonecraft iskrvaruje i umire, Chicago započinje raditi na *The Birth Project* (1980.-85.), projektu posvećenom prikazima poroda, shvativši da zapadnjačka umjetnička tradicija ne prikazuje porod. Svaki prikaz je ručno izvezene od jedne od 200 volonterki koje su se prijavile za rad na ovom projektu te je dokaz istraživanja tradicije i rituala poroda.²²⁷

Kritika koja se javlja na rad *The Dinner Party* je korištenje hijerarhijske organizacije unutar feminističke umjetnosti. Na radu je sudjelovalo preko četiristo volontera tijekom četiri godine

²²⁶ Chicago, J. (1980.). *Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Needlework*. New York: Anchor Books, str. 15.

²²⁷ Crowe, E. L., & Noble, A. (1984.). Art and Documentation Integrated: Judy Chicago's Birth Project. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 3(3), str. 85.

izrade rada. Već spomenute Frances Phoenix i Marie McMahon iz australskog WDNG-a su volontirale u izradi te ubrzo otkrivaju iznimno autoritaran pristup pri stvaranju umjetnost.²²⁸

Inicijalno predstavljen kao kolaborativni projekt koji bi spojio žene zajedno unutar kolektivističkog okruženja da stvore rad koji bi slavio umjetnička ostvarenja žena kroz povijest (s važnim kulturalnim značenjem – zamišljanje zaboravljene povijesti žena), stvaranja rada se nije odvojilo od hijerarhijske organizacije androcentrične umjetnosti.²²⁹

Phoenixin subverzivni čin otpora prema Chicaginom pristupu podređivanja svojih volonterki je bilo vezenje sloga „*No Goddesses, No Mistresses*“ (izmjena poznatog anarhističkog sloga '*No God, No Master*'), te se odnosilo na Chicagino korištenja hijerarhije u podjeli rada. Phoenix veze na unutrašnjoj, nevidljivoj strani stolnjaka, potpisana samo ambblemom „A“, odvojivši samu sebe od asocijacije individualnog umjetnika. Upravo sloganom „*No Goddesses, No Mistresses*“ Phoenix kritizira i ulogu žena koje stvaraju hijerarhijske strukture moći nad ostalim ženama – podsjetnik da ni feminizam nije imun u vršenju dominacije nad ostalim ženama. Vez Chicago pronalazi te ga uklanja.²³⁰



Slika 19. Frances Budden Phoenix, *No goddesses, no mistresses*, 1978., vez na tekstilu, 29.7 x 21 cm, sa stolnjaka na *The Dinner Party*

Anti-hijerarhijski model suradničkog rada viđen je kao revolucionarna alternativa velikim strukturama koje su imale svoje vođe. Malene grupe su omogućile pojedincima da pridonese

²²⁸ Emery, E. (2019). op. cit., str. 114.

²²⁹ Ibid., str. 114.

²³⁰ Ibid., str. 115.

kolektivnom cilju dok se istovremeno osobno razvijaju umjesto da djeluju kao jedno tijelo unutar većeg sustava. Malena grupa je omogućila feministicama da pridonesu razvoju feminističke kulture, te maleni, anti-hijerarhijski kolektivi bazirani na anarhističkim principima dijeljenja kolektivne odgovornosti s odbijanjem vođa postaju modus operandi.²³¹

Frances Phoenix stvara i druge radove u vezu, poput rada *Kunda* iz 1976. godine, stapajući feminističku politiku i povijest veza stvaranog u domu. *Kunda* je oblik vulve heklan od svjetlo rozog konca sa zatvaračem koji je stavljen u sredinu rada, predstavljajući ulazak u vaginu. Svojim radom Phoenix se referira na sveprisutnost čipke kao čestih obiteljskih predmeta te povijesti čipke kao simbola ženske ekspresije znanja i diskursa. Prezren status obiteljskog veza kritizirao je podcijenjenju poziciju žena kao podređenih tijela pod patrijarhatom.²³²

2.2. Teorijski pristup feminističkoj umjetnosti i vezu

Linda Nochlin je pisala i o povijesnoj ideji 'velikog umjetnika' i 'umjetničkog genija', ideja koje su bile izrazito rodno određene te propagirane od strane patrijarhalne ideologije. Ona ističe da su žene mogle stvarati veliku umjetnosti, ali da ih ideologije ženstvenosti zatvaraju unutar obiteljske sfere, odvajajući ih od sudjelovanja unutar umjetnosti te marginalizirajući ih izvan androcentričnih prostora. Ideologija 'velike umjetnosti' je bazirana isključivo na androcentričnom, zapadnom, velikom narativu povijesti koji je isključivao žene i ostale marginalizirane grupe.²³³

Također je važno napomenuti da je manjak umjetnica unutar povijesti umjetnosti znak seksističke kulture. Feministička umjetnost se suprotstavila područjima pod dominacijom umjetnika poput slikarstva i skulpture, prisvojivši zaboravljene umjetnice na periferiji povijesti umjetnosti te ih učinivši vidljivima unutar povijesnog kanona umjetnosti.²³⁴

Janis Jeffries, feministica i povjesničarka tekstila piše o isticanju ženskih tradicionalnih umjetnosti unutar zanata i rukotvorina, nešto što je odvojeno od čiste estetske vizualne kulture, koje postaju strategijom mobiliziranja tekstila kao oružja otpora protiv usađenog ideala ženstvenosti. Jeffries smatra da je vez omogućio radikalni odmak od dominantnih vizualnih estetika poput slikarstva jer

²³¹ Emery, E. (2019). op. cit., str. 115.

²³² Ibid., str. 115.

²³³ Ibid., str. 104.

²³⁴ Ibid., str. 105.

je vukao iz potpuno drugačije tradicije ženskog kreativnog izražavanja te kako nadilazi granice postojećih oblika vizualne umjetnosti i omogućava eksperimentiranje s materijalima koji su podcjenjivani. Pojava feminističkog veza nije samo materijalna praksa stvaranja umjetnosti već i oblik aktivizma koji označuje strategije otpora.²³⁵

Likovna kritičarka Lucy R. Lippard u svojem eseju *Household Images in Art* (1973.) piše kako su umjetnice izbjegavale 'ženske tehnike' poput šivanja, pletenja, tkanja, rada u keramici pa čak i korištenja boja poput roze i nježnih linija da izbjegnu etiketiranje svoje umjetnosti kao ženske.²³⁶

Rachel Maines i njezin rad *Fancywork: The Archeology of Lives*, objavljen 1974. godine je jedan od prvih feminističkih evaluacija veza koji istražuje povijesne dokaze ženske kulture koja je odvojena od muške. U radu Maines ističe obilnu materijalnu kulturu koja je mogla postati izvor inspiracije feminizmu. Subverzivnost koja je povezana s vezenjem je povijesna posljedica povezanosti sa ženskom kulturom čime vez postaje simbolom ženskog otpora.²³⁷

Maines smatra da se ženska kultura posebice sastoji od kreativne umjetnosti jer su žene bile izdvojene od muških aktivnosti. Ono što je opstalo je pod utjecajem definicije muške kulture i statusa žena tih vremena čime se širi definicija povijesne dokumentacije.²³⁸

Ono što je opstalo su upravo radovi u vezu, tekstilni dokumenti ženskih života koji sežu unatrag nekih šezdeset stoljeća. Umjetnost tekstila je tradicionalno asocirana sa ženskim područjem stvaranja i ženskom ulogom zbog čega postaje bezazlenom fasadom prema muškoj zajednici. Tekstili koji su nam preostali mogu pružiti različite društvene, psihološke, političke i seksualne uvide kojima se može strukturirati povijest ženske estetske misli.²³⁹

3. Treći val feminizma

Treći val feminizma nastaje osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog stoljeća kao reakcija na nedostatke drugog vala – manjak uključivanja drugih osim heteroseksualnih obrazovanih bjelkinja srednje klase. Slika žena u zbilji je bila vrlo heterogena zbog čega se treći val pod utjecajem

²³⁵ Emery, E. (2019). op. cit., str. 106.

²³⁶ Lippard, L. R. (1976.). *From the Center: Essays on Women's Art*. New York: E.P. Dutton., str. 57.

²³⁷ Emery, E. (2019). op. cit., str. 109.

²³⁸ Maines, R. (1975.). *Fancywork: The Archaeology of Lives*. *The Feminist Art Journal*, str. 1.

²³⁹ *Ibid.*, str. 1.

postmoderne usmjerava na dekonstrukciju patrijarhalnog i heteronormativnog društva te potiče na dublje promišljanje rodni i društvenih odnosa.²⁴⁰ Rad *Nevolje s rodom* (1990.) Judith Butler mijenja smjer feminizma, problematizirajući rod kao fluidnu varijablu neovisnu od bioloških karakteristika osobe.²⁴¹

Treći val feminizma je obilježen „postfeminizmom“ te stvaranjem različitih varijacija feminizma kojim se globalno i inkluzivno osvještuje raznolikost kulturnih, klasnih, rasnih, nacionalnih, vjerskih, seksualnih i inih karakteristika. Feminizam se dalje razvija pod utjecajem postmodernizma, teorije dekonstrukcije Jacquesa Derride, postkolonijalizma, lingvističkog obrata i feminističke kritike jezika, naglašene radom Judith Butler.²⁴²

3.1. Umjetnost veza trećeg vala feminizma

Tijekom osamdesetih i devedesetih godina zanimanje za vezenje slabi kako slabe i aktivnosti tradicionalnih rodni uloga, ali umjetnice poput Ghade Amer, Orly Cogan i Louise Bourgeois predstavljaju mijenu u društvenim odnosima i vrijednostima.²⁴³ Umjetnice razvijaju feminističku umjetnost koristeći razne simboličke medije i koncepte, prikazujući teme s emocionalnim utjecajem te potvrđuju rukotvorinu kao legitimni oblik umjetnosti.²⁴⁴

Vezenje postaje autobiografskom umjetničkom praksom umjetnica i feministica – koristile su raznolike jedinstvene materijale i tehnike da stvore umjetnine i da pokažu feministički identitet. Umjetnost se koristi kao katalizator za promjenu, istraživanje i dekonstrukciju društvenih granica te da produbi naše razumijevanje društvenih problema.²⁴⁵

²⁴⁰ Mihaljević, D. (2016.), op. cit., str. 164.

²⁴¹ Ibid., str. 165.

²⁴² Ograjšek Gorenjak, I. (2022.), op. cit., str. 181.

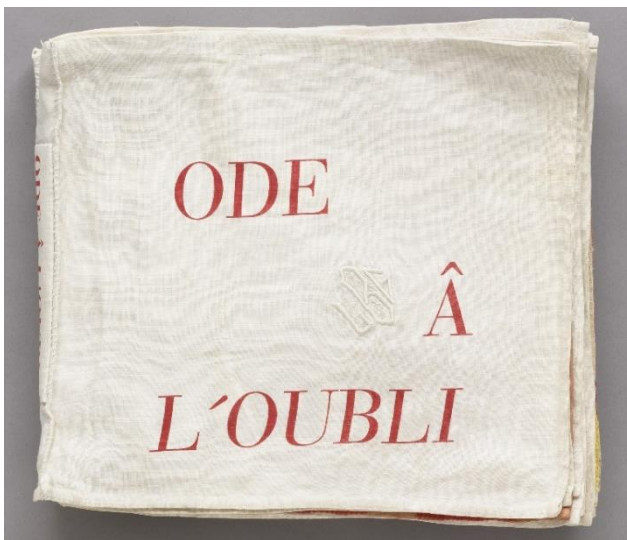
²⁴³ Barrett, A. (2008.). A stitch in time: New embroidery, old fabric, changing values. *Textiles as Cultural Expression*, str. 1.

²⁴⁴ Rani, S., Jining, D., & Shah, D. (2021.). Embroidery and Textiles: A Novel Perspective on Women Artists' Art Practice. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* (13.4), str. 8.

²⁴⁵ Ibid., str. 1.

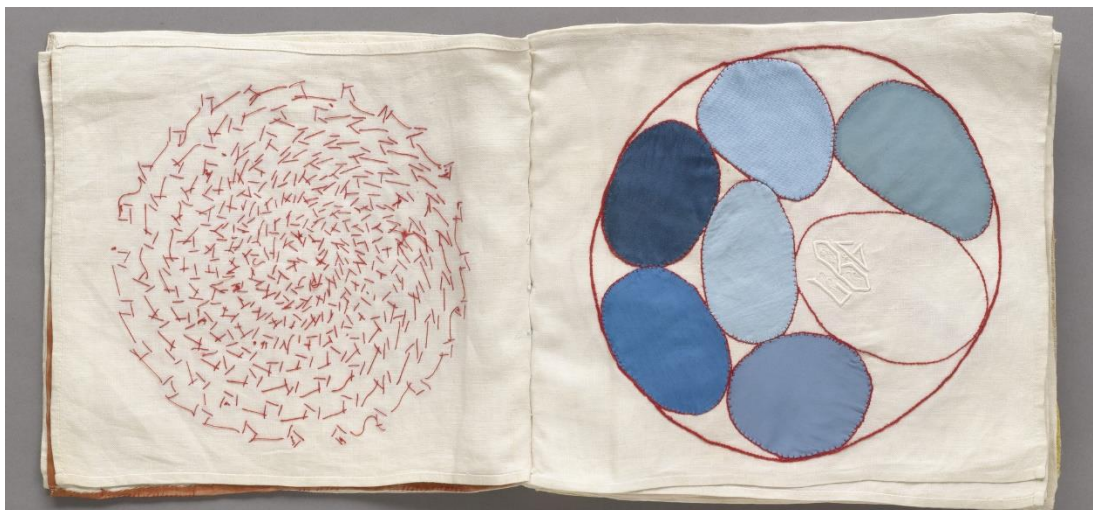
3.1.1. Louise Bourgeois (1911.-2010.)

Poznata po svojim skulpturama, crtežima i printevima, Bourgeois je također pri kraju svojeg života stvarala s tekstilom te je koristila vez. Od kasnih 1940.-ih umjetnica stvara ilustrirane knjige koje su uključivale njene i tuđe tekstove, a stvarala ih je od korištenih tkanina. Korištenje tkanine kao medij kroz koji istražuje svoju osobnu povijest, rad *Ode à l'Oubli* (2002.) sadrži tkanine koje je nosila ili sačuvala od 1920.-ih.²⁴⁶ To su bile korištene krpe, rupčići, stare zavjese rekontekstualizirani u oblik knjige čime je rekonteksturaliziran i sam materijal. Uz korištenje tekstila, autorica je također koristila i druge medije, jedan od kojih je i vez.²⁴⁷



Slika 20. Louise Bourgeois, *naslovna stranica Ode à l'Oubli*, 2002., vez na tkanini, 27.3 × 30.7 cm, MoMA, New York

Slika 21. (dolje) Louise Bourgeois, *Bez naslova* (br. 4. od 34. str. iz *Ode à l'Oubli*), 2002., vez na tkanini, 27.3 × 30.7 cm, MoMA, New York



²⁴⁶ Louise Bourgeois. *Ode à l'oubli*. 2002: MoMA. The Museum of Modern Art. (2019). <https://www.moma.org/collection/works/98440>

²⁴⁷ Barrett, A. (2008.). op. cit., str. 3.

Aktivnije počinje raditi s tekstilom tijekom 1990.-ih godina kada počinje raditi s materijalima koje je sakupila tijekom života te ih čini dijelom instalacija, a s krojačicom Mercedes Katz počinje raditi 1999. godine.²⁴⁸ Godine 1992. sudjeluje na performansu *She Lost It* s eksperimentalnom organizacijom The Fabric Workshop iz Philadelphije. Za performans stvara odjevne predmete (suknje i pregače) izvezenim s natpisima „*Fear makes the world go round*“ (strah pokreće planetu) i „*I had to make myself be forgiven for being a girl*“ (tražila sam oprost jer sam bila djevojka), jedan zanimljiv spoj retrospekcije i aktualnosti.²⁴⁹



Slika 22. Louise Bourgeois, Pregača iz performansa *She Lost It*, 1992., The Easton Foundation

Seriya autoportreta napravljena godinu dana prije svoje smrti 2009. godine je spojena u jedan veći autoportret kojim prikazuje svoj život – djetinjstvo, odrastanje, odnose, trudnoću i druge trenutke kroz malene autoportrete raspoređene oko oblika sata te utkane na velikom platnu, a vezom je označeno vrijeme na satu te potpis umjetnice.²⁵⁰

Bourgeois je smatrana feminističkom heroinom te svoje priznanje od svijeta umjetnosti dobiva nakon mnogih godina rada u relativnoj anonimnosti i povremenim prilikama izlaganja zbog

²⁴⁸ Louise Bourgeois: *Fabric Works*. MoMA. (n.d.).

https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/themes/fabric_works.html

²⁴⁹Wye, D., Smith, S. (1994.) *The Prints of Louise Bourgeois*. New York: The Museum of Modern Art, str. 222.

²⁵⁰ *Louise Bourgeois' Self Portrait (2009)*. Hauser & Wirth. (2022.). <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/29215-louise-bourgeois-self-portrait/>

potreba majčinstva i braka. Bourgeois je sama radila u miru četrdeset godina što joj je dalo prostora da stvori psihološko duboki opus radova koji su istraživali njenu prošlu i njena kompleksna unutrašnja stanja.²⁵¹

Njezina jedinstvena umjetnost je iznimno osobna te se može opisati zahvaljujući jeziku feminističke umjetnosti. Emocionalno bogata i stilistički različita umjetnost Louise Bourgeois istražuje stanje psihe i unutrašnjosti, interpersonalnih odnosa, anksioznosti te teških životnih iskustva.²⁵²



Slika 23. Louise Bourgeois,
Autoportret, 2009., tinta i vez na
tkanini, 314.3 x 231.8 cm, Courtesy
The Easton Foundation

²⁵¹ Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., & Scott, S. (2013.). *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*. Munich: Prestel., str. 11.

²⁵² Ibid., str. 29.

3.1.2. Annette Messager (1943., Francuska)

Umjetnica poznata po svojim fotografijama, instalacijama i prepariranjem životinjama se bavi temama ženske ljepote, ženstvenosti te majčinstva, kombinirajući karakteristike konceptualne umjetnosti, surealizma i art brut pokreta.²⁵³ Njena umjetnosti kombinira male formate i banalne predmete, razne tehnike i materijale te je konceptualno orijentirana prema idejama te je njena umjetnost rezultat istraživanja sebe i svijeta te kompleksnih problema društvene konstrukcije ženstvenosti i pitanja ženskog djelovanja.²⁵⁴

Jedan od najranijih radova je *Album Collections* (1972.-1973.) koji uključuje 56 albuma koji služe kao kolekcija crteža, fotografija, zapisa i vezenih rečenica.²⁵⁵ Vezeni izrazi poput *Je pense donc je suce* (1991.)²⁵⁶ su zadobili oštre kritike, ali umjetnica ističe kako ljudi nemaju isti kritički osvrt na nasilje koje se nalazi svugdje u popularnoj kulturi.²⁵⁷

U radovima poput *Les Voiles* (1980.) koristi kućne materijale poput bojica, platna, novina te materijala za šivanje.²⁵⁸ Rad *Ma Collection de proverbes* (1974.) se sastoji od 150 tradicionalnih francuskih izreka koje umjetnica veze na komade platna. Koristeći izreke koji su pogrdni aforizmi i kolokvijalizmi o ženama te se nalaze na pepeljarama i šalicama, Messager ih predstavlja kao izjave kontrole i zabrana ženskom ponašanju. Mizoginističke poruke predstavlja u povijesno ženskom mediju maknuvši ih iz originalnog konteksta.²⁵⁹

Godine 1971. izlaže svoje radove prvi put i to unutar svojeg doma, spojivši umjetnost i dom, što se drži mota drugog vala feminizma „osobno je političko“. Predstavlja se kao Annette Messager, umjetnica i kao Annette Messager, sakupljač.²⁶⁰ Umjetnica se poslije nastavlja sakrivati iza sličnih 'titula', alegorizirajući svoj identitet žene i umjetnice. U radovima poput *Album collections* se bavi

²⁵³ Grosenick, U. (ur.) (2001.). *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Koln: Taschen., str. 128.

²⁵⁴ Chadwick, W. (2012). Three artists/three women: Orlan, Annette messenger and Sophie Calle. u *Women*. London: Routledge, str. 111.

²⁵⁵ Ibid., str. 112.

²⁵⁶ *op. pr.* Mislim dakle dajem oralni seks.

²⁵⁷ Leoff, N. (1995). Intervju with Annette Messager. *Journal of Contemporary Art*.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Conkleton, S. (1995.). Annette Messager's Carnival of Dread and Desire. u *Annette Messager*. New York: Museum of Modern Art., str. 18.

²⁶⁰ Falguières, P. (2014.). Fée d'artifice. *The Museum of Contemporary Art Australia*, str. 36.

iskorištavanjem ženstvenosti te ističe kako je naučila ne samo šivati i vezati zbog umjetnosti, već kako je postala i žena kroz umjetnost.²⁶¹



Slika 24. Annette Messenger, *Ma Collection de proverbes*, 1974., vez na tkanini, 28 x 35 cm, Michèle Didier

3.1.3. Elaine Reichek (1943., Sjedinjene Američke Države)

Elaine Reichek je vizualna umjetnica čiji se rad bavi poviješću uzorkivača te je bila rani pionir među konceptualnim umjetnicima, promišljajući o svrsi rukotvorina u umjetnosti i istražujući alternativne narative koji su bili isključeni iz umjetničkog kanona. Od 70-ih godina prošlog stoljeća koristi konac kao središnji element rada, počevši od minimalističkih linijskih radova u vezu i novim medijima te spaja sliku i tekst u radovima te proces naziva prevođenjem.²⁶²

U proteklih četrdeset godina koristi medij vezenja da razjasni odnose između povijesti umjetnosti i novih tehnologija. Jukstapozicija ručno rađenog veza (specifičnije goblena) s kompjuterski programiranim mašinama za šivanje pruža komentar na mnoge oblike prevođenja i re-medijacije

²⁶¹ Falguières, P. (2014.), op. cit., str. 37.

²⁶² Elaine Reichek. *Brooklyn Museum*. 2023.

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/elaine-reichek

povijesti stvaranja oznaka u zapadnoj vizualnoj kulturi. Prevođenje i re-medijacija iz medija u medij pruža umjetnici da preispita ideje originalnosti, autentičnosti i kanonske umjetnosti.²⁶³

Njezina umjetnost uključuje vez i tehnologiju te koristi bod i piksele. Referirajući se na starije radove, posebice intrigirana radom koji je Morse radio sa slikarstvom i tehnologijom, stvara kopije radova kroz program koji ih pretvara u vez.²⁶⁴



Slika 25. Elaine Reichek, *Uzorkivač* (Jesse Reichek – iz serije “A Postcolonial Kinderhood.”), 1993. vez na platnu, 47.03 x 52.07 cm, Jewish Museum, New York

3.1.4. Tracey Emin (1963., Engleska)

Svjetski poznata umjetnica, jednom mlada nada engleske umjetnosti, Tracey Emin redovito koristi vez u svojim radovima. Vezom naznačuje asocijaciju medija s domom i osobnim prostorom, intimnim odnosima i različitim fazama njena života. Koristeći vez, Emin predstavlja teške i nasilne teme kroz 'tihan' i delikatni medij veza i zakrpa. Radovi koje stvara nisu samo tkanine već priča o njoj samoj.²⁶⁵

Korištenjem veza i zakrpa, simbola doma, a ne umjetničkog ateljea, Charlotte Gould smatra da Emin premješta mjesto (*locus*) samog stvaranja uz korištenje strategija premještanja i medijacije

²⁶³ Birnbaum, P. (2008.). Pixels, Bytes, and Stitches. *Art Journal*, 67(2), str. 19.

²⁶⁴ Ibid., str. 25.

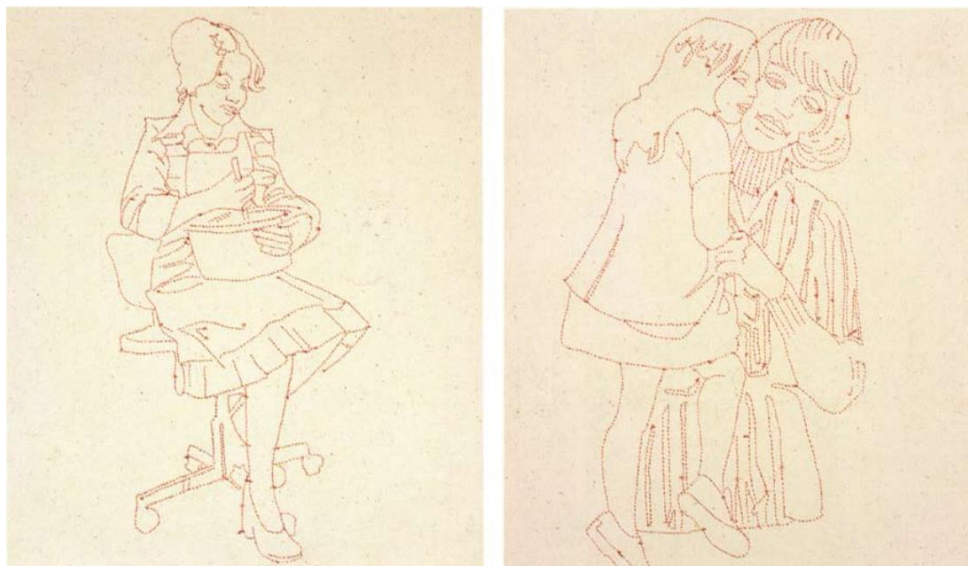
²⁶⁵ Lamoni, G. (2017). Philomela as Metaphor: Sexuality, Pornography, and Seduction in the Textile Works of Tracey Emin and Ghada Amer. u *Contemporary art and classical myth*. Routledge, str. 181.

suvremenog vezenja, pletenja i šivanja. Tehnike koje su omogućile reinterpetaciju tradicionalnog mjesta stvaranja su imale ulogu u suvremenoj raspravi o ženama i umjetnosti.²⁶⁶

Njezin rad je ispovjedni, prelazi između osobne i javne sfere, između autobiografije i fikcije. Opus koji uključuje deke sa zakrpama i prišivaka, crteže, videa i instalacije kroz koje ispovijeda svoju priču.²⁶⁷

3.1.5. Ghada Amer (1963., Egipat)

Ghada Amer, umjetnica rođena u Cairu 1963. godine, danas živi u New Yorku te je poznata po korištenju veza u svojim radovima. Spaja temu žena i medij koji je stoljećima vezan za žene i koji je naučila od svoje majke – vezenje i šivanje. Jedan od prvih radova s jednostavnim bodom je *Cinq Femmes au Travail* iz 1991. godine koji prikazuje žene koje rade domaćinske poslove – čiste, kuhaju i paze na djecu.²⁶⁸



Slika 26. Ghada Amer,
*Cinq Femmes Au
Travail*, 1991., vez na
platnu, 62.9 x 55.2 cm
svaka, privatno
vlasništvo

Godine 1992. se okreće vezenju ženskih likova iz erotskih materijala kojima želi iskazati seksualno osnaživanje. Vezeći preko erotskog materijala je htjela osnažiti žene i predstaviti moć žene nad svojim užitkom i tijelom koristeći upravo erotski materijal za koji mnogi smatraju da objektivizira

²⁶⁶ Gould, C. (2013.), op. cit., str. 7.

²⁶⁷ Lamoni, G. (2017.), op. cit., str. 182.

²⁶⁸ Heartney, E. et al. (2014.), op. cit., str. 25.

i iskorištava žene koji u njenim rukama postaje sredstvo slavljenja i predstavljanja ženske seksualne želje.²⁶⁹

Koristi fotografije iz erotskih časopisa poput *Hustler* ili *Club*, a u radovima poput *Black Series – Coulores Noires* (2000.) i *The Slightly Smaller Colored Square Painting* (2001.) veže prikaze ženskog lika koji masturbira ili koja je vezana užadi, prikrivajući koncem dijelove kao u zaigranoj igri koja tjera na istraživanje i bolje promatranje. Njeni radovi su reimaginacija erotike kroz žensku perspektivu bez prisutnosti muških likova.²⁷⁰



Slika 26. Ghada Amer, *Black Series – Coulores Noires*, 2000., vez na tkanini, 157.48 x 172.72 cm, Gagosian Gallery

Kao Egipćanka odgajana i školovana u Francuskoj od svoje jedanaeste godine, Amer uvodi međukulturalnu perspektivu u svoju umjetnost te nadilazi mnoge prepreke u svojem životu i obrazovanju. Tijekom svojeg umjetničkog školovanja u Nici joj je bilo zabranjeno odlaziti na

²⁶⁹ Heartney, E. et al. (2014.), op. cit., str. 25.

²⁷⁰ Ibid., str. 26.

satove slikanja jer je profesor odbijao podučavati žene slikarstvu. Takve situacije ju tjeraju ka novom načinu stvaranja.²⁷¹



Slika 27. Ghada Amer, *Les Grands Nymphes* (detalj), 2022., vez i ljepilo na tkanini, 275 x 366 cm, vlasništvo autorice

Umjetnica je poznata i po svojim radovima u drugim medijima – slikarstvu, performansu, skulpturi i instalacijama, a teme radova joj se protežu od seksualnog oslobađanja, ženske ljepote, ljubavi, nacionalnosti, vjere te politike, ratova i terorizma.²⁷²

Amer se igra s islamskim ikonoklazmom rodnog Egipta kao na radu *Borqua* iz 1997. godine kada prvi put koristi arapski jezik, izvezen na prozirn materijalu burke koji pokriva nos i usta. Izbor riječi i jezika ukazuje na interes umjetnice prema preispitivanju pravila odijevanja u muslimanskim kulturama.²⁷³

Kritika religijskog konzervatizma i konzervativnog islamskog zakona prema ženama je vidljiva i na radu *Private Room* (1997.) koji se sastoji od satenskih navlaka za odjeću izvezenih tekstem iz Kurana koji je preveden na francuski jezik.²⁷⁴ Rad ukazuje kako su žene predstavljene unutar 114 poglavlja svete knjige, dijelovi koji hvale i vole žene, neki nasilni i represivni, a zapravo namijenjeni kao upute muškarcima kako se nositi sa ženama i raznim situacijama.²⁷⁵

²⁷¹ Heartney, E. et al. (2014.), op. cit., str. 25.

²⁷² Ibid., str. 29.

²⁷³ Kevin, C. (2019.). So Fine. Contemporary Australian Women Artists Make History. *History Australia*, 16(1), str. 95.

²⁷⁴ Auricchio, L. (2001.), op. cit., str. 30.

²⁷⁵ Reilly, M., & Amer, G. (2010). *Ghada Amer*. Gregory R. Miller & Co., str. 36.

Godine 2005. kreće sa svojim instalacijama vezanih uz prostor u kojem se izlažu. Instalacija *The Reign of Terror* izložena je u Davis Museum and Cultural Center u Wellesley Collegeu te se sastojala od izvezenih predmeta s definicijom riječi terorizam i terorist. Istu ideju razvija dalje za *Le Salon Courbé* (2007) izloženu u Galleria Francesca Minini u Milanu koja se sastojala od cijele jedna soba poput dnevnog boravka s izvezenim namještajem i tepihom te obloženom tapetom ispisanom jedinom definicijom terorizma na arapskom²⁷⁹ U Milanu 2007. godine također izlaže i izvezene slike s riječima sigurnost, mir, sloboda i ljubav na arapskom te riječi strah na engleskom i arapskom.²⁸⁰

3.1.6. Mlada generacija umjetnica

Orly Cogan (1971.) je umjetnica poznata po svojim radovima na korištenim materijalima preko kojih veže ženske likove u različitim pozama i radnjama, okružene prikazima biljaka, životinje, hrane. Vidljiv je utjecaj obiteljske kolekcije slika naslikanih na način 'a la Rubens' (bujne figure u dramatičnim scenama) i utjecaj narodne umjetnosti, starih uzorkivača i malih goblena.²⁸¹ **Jenny Hart** (1972.) stvara radove slične kao Cogan, uzimajući inspiraciju iz američke pop kulture.

Vez trećeg vala feminizma je inkluzivan te se nadovezuje na višestranu definiciju ženstvenosti te se bavi temama identiteta te povijesnog konteksta veza i ženstvenosti koje istražuju umjetnice poput **Alicie Ross**, **Sarah-Joy Ford** (1993.) i **Hannah Hill** (1994.).²⁸²

Ross stvara vez velikih dimenzija kojima istražuje društveno konstruirane spolne uloge i ženski oblik unutar muškog pogleda (*eng.* male gaze), dihotomiju bivanja ženom (ideje majke vs. ljubavnice, djevice vs. kurve), preslikavajući digitalno manipulirane fotografije poznatih društvenih ženskih figura s prikazima iz mode i pornografije. Ford se bavi vezom i zakrpanim pokrivačima, s pristupom trećeg vala feminizma na tekstilnu umjetnost, također upražnjava digitalni dizajn i digitalizirane šivaće mašine da prenese slike na pokrivače.²⁸³

²⁷⁹ Reilly, M., et. al., (2010.), op. cit., str. 42.

²⁸⁰ Ibid., str. 43.

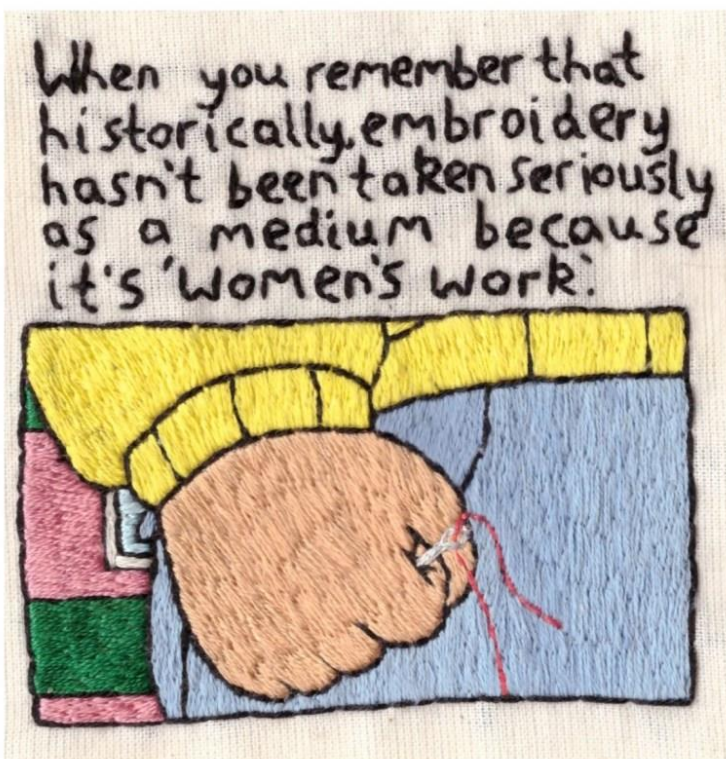
²⁸¹ Landry, T. (2019.). The elaborate fiber work of Orly Cogan. *The New Hampshire*, str. 13.

²⁸² Haig, L. (2021.), op. cit., str. 25.

²⁸³ Ibid., str. 25.

H. Hill se bavi društvenim mrežama i *meme* kulturom, pokrenuvši razgovor o povijesnom isključivanju ženskog veza od umjetnosti koristeći ironiju i humor. Njezini radovi se bave problemima intersekcijskog feminizma – ženskim zdravljem, etnicitetom i seksualnošću te promoviraju pozitivnu sliku o svojem tijelu (*eng.* body positivity). Hill je etablirala platformu za svoju umjetnost i feminističku zajednicu odvojenu od kapitalističkih struktura moći, koristeći svoju platformu kao sredstvo poticanja pozitivne promjene i privlačenja pažnje ženskim i ljudskim pravima.²⁸⁴

Feministice trećeg vala koriste vez i nove medije kao način preuzimanja povijesti i zalaganja za buduću političku promjenu, tražeći izlazi iz štetnih ciklusa proizvodnje te spojivši se s nasljeđem ženskog rada i zajednice.²⁸⁵



Slika 29. Hannah Hill, *Arthur Meme*, 2016., vez na platnu, vlasništvo autorice

Radovi **Tamar Stone** komentiraju položaj žena i njihov rad unutar obiteljskih prostora, a inspiraciju nalazi u osobnom iskustvu kad je bila prisiljena provoditi svoje vrijeme u krevetu zbog leđne proteze koju je nosila od trinaeste do osamnaeste godine svojeg života. Upravo to tjelesno

²⁸⁴ Haig, L. (2021.), op. cit., str. 29.

²⁸⁵ Ibid., str. 30.

ograničenje razvija kao temu u radovima kao *Corset Works* (2000.-2020.) i *Bed Work* (2003.-2020.). Svoje radove naziva 'knjigama' kao nešto što treba biti pročitano i *shvaćeno*.²⁸⁶

Bed Work je serija radova koji je usredotočen na obiteljski prostor te ograničavanje žena u sadašnjosti i prošlosti. Središnji predmet umjetnici postaje krevet unutar doma te sjećanja i povijesne vrijednosti koje kreveti imaju.²⁸⁷ *Corset Works, What Mothers Want* (2014.-2019.) se referira na kulturu majčinstva i društveni pritisak nad djevojčicama koje moraju postati kao svoje majke u ranoj dobi.²⁸⁸

Kate Kretz (1963.) je školovana slikarica i njeni radovi u vezu se bave političkim i društvenim temama vezane uz etičke i ekološke problem. Vez smatra jednom ljekovitom aktivnošću.²⁸⁹ Njena serija radova *Women of a Certain Age* (2013.-2014.) je napravljena od sakupljene sijede kose žena te je komentar na predodžbu i stigme vezane uz žensko starenje. Kroz medij kose istražuje odnos prema tijelu i kako se žensko ponašanje kontrolira. Koristi kosu kao organski medij vjerujući da nosi određenu moć i da je povezan s poviješću osobe. Za ovaj projekt je važno sudjelovanje zajednice da se sakupi materijal s kojim bi umjetnica mogla raditi.²⁹⁰

Prvo djelo serije *Une Femme d'un Certain Age* (2014.) prikazuje u potpunosti izvezen rad sa sijedom kosom u obliku bodeža. Bodež je manje veličine tako da se detalji mogu primijetiti tek kad mu se približi, a crna pozadina ističe detalje. Izvezeni bodež izgleda oštro i umjetnica vješto prikazuje sjaj oštrice što je određeni komentar na percepciju starijih ljudi, a posebice žena. Starenje se smatra lošim i kao nešto što se treba izbjeći, sve u svrhu očuvanja ljepote i mladosti.²⁹¹

Rad *Sauvage* iz iste serije radova prikazuje izvezenu riječ '*sauvage*' (*fra.* divljak) unutar okvira ispunjenog smeđom kosom u obliku vulve, a pandan ovom radu je rad *Hag*, izvezena riječ u klupku sivih vlasi unutar okruglog okvira, riječ koja se referira na vještice – stare, ružne žene koje su

²⁸⁶ Howell, K. D. (2022.). *Through the Eye of the Needle: Embroidery as a Tool for Intimacy, Feminism, and Activism*. New York: CUNY., str. 33.

²⁸⁷ Ibid., str. 34.

²⁸⁸ Ibid., str. 35.

²⁸⁹ Ibid., str. 42.

²⁹⁰ Ibid., str. 43.

²⁹¹ Ibid., str. 44.

generalno prikazane kao sijede.²⁹² Oba rada su komentar na žensku autonomiju i pokušaje kontrole ženskog tijela u današnjem svijetu kroz procese tjelesnosti poput starenja i seksualnosti.



Slika 30. Kate Kretz, *Une Femme d'un Certain Age*, 2014., vez ljudskom kosom na platnu, 83.92 x 55.88 cm, privatno vlasništvo

Kretz koristi tehniku korištenja ljudske kose koju otkriva Mary Linwood i naziva „black and whites“. Korištenje tehnike je pametna referenca na jednu od prvih javno poznatih slikaricu u vezu koja je također izlagala svoje radove te na dugotrajnu tradiciju samog ženskog vezenja kroz povijest. Ukazuje na poznavanje povijesti veza i njegove kulturne važnosti.

Sophia Narrett (1987.) svojim radom u vezu istražuje seksualnu i popularnu kulturu, stvarajući vezene scene fantazije pune ljubavi, nasilja i strasti u radovima koji su više poput reljefnih tapiserija. Školovana slikarica se zaljubila u vez i sve njegove tehničke mogućnosti, a izvor inspiracije za početak rada prepisuje poznatoj seriji tapiserija *The Lady and the Unicorn* iz 16.

²⁹² Howell, K. D. (2022.), op. cit., str. 46.

stoljeća. Njeni radovi su prepoznatljivi po neobičnom obliku kompozicije, manjku okvira te korištenju velikog raspona boja u svojim kompozicijama.²⁹³

Njezini radovi su neobična amalgamacija nagih ženskih i odjevenih muških likova u neobičnim situacijama neobične atmosfere poput one u Boschovim radovima, a umjetnica je poznata po povlačenju paralela s poznatim umjetnicima. Za rad *Whisper like a Magnet* (2020.) navodi radove Marca Chagalla kao inspiraciju za ovu bujnu, šarenu i dinamičnu kompoziciju golih tijela u trenucima snošaja te figura koje ih promatraju. Narrettin način rada ovih elaborativnih i kompleksnih prikaza ukazuju na iznimnu vještinu zanata te ukazuju na mogućnost promatranja vezenih radova kao 'visoke' umjetnosti.²⁹⁴



Slika 31. Sophia Narrett, *Whisper Like a Magnet*, 2020., vez na tkanini, 83.8 × 101.6 cm, privatno vlasništvo

²⁹³ Howell, K. D. (2022.), op. cit., str. 56.

²⁹⁴ Ibid., str. 60.

Zaključak

Vez je integralna i kompleksna sastavnica povijesti žena kao sredstva obrazovanja, simbola ženstvenosti, oblika razbibrige, ali i medija otpora. Stoljetno korištenje medija za učvršćivanje patrijarhalnih standarda i kontrole ženskog ponašanja i sposobnosti, sakriva bogatstvo vezenja kao snažnog retoričkog sredstva kojim se razbija snažan ideologijski konstrukt. Sama snaga medija proizlazi iz njegovog potencijala da oblikuje identitet, stvara zajednice i potakne sudjelovanje žena u društvu.

To je najbolje vidljivo u korištenju medija kroz istraživanje i građenje feminističke umjetnosti te načina na koji se vez paralelno prepliće uz ženske živote i otpor patrijarhatu i muškoj dominaciji. Istraživanje obiteljskog i onog vezanog uz dom (*eng. domestic* – onog odvojenog od muške prisutnosti) je idealno područje feminističkog istraživanja ženske povijesti i njihovih života. Od tud i proizlazi uzrečica „osobno je političko“ kao poveznica osobnog, živućeg iskustva i političke sfere.

Sufražetkinje i *arpilleristas* su taktički počele koristiti vez u izradi svojih radova – transparenata kojima su se borile protiv patrijarhalne opresije, a tu povijest izrade vezenih radova nastavljaju umjetnice poput Ghade Amer, Kate Kretz ili Sophie Narett. One istražuju sve aspekte ženstvenosti i ženskih života te se suprotstavljaju ustaljenom prikazu žena u društvu kroz medij veza čime aktivno odbijaju patrijarhalnu povijest veza i sve njegove negativne poveznice.

Vezenje postaje isključivo rodno određeno kao ženski zanat tijekom 17. stoljeća te je određeno unutar obitelji i u kontrastu s javnom muškom sferom. Vez se koristio da nametne ideologiju ženstvenosti izjednačujući vez s 'prirodnim' ženstvenim vrlinama. Vez je imao i svoje subverzivne svrhe jer su žene upravo vezom i komunicirale načinom koji patrijarhalna kultura nije mogla razotkriti.

Povijesna poveznica veza sa ženskom pasivnošću pod patrijarhatom i njegov marginalizirani status unutar narativa 'velike umjetnosti' omogućava njegovo daljnje razvijanje unutar suvremene umjetnosti i korištenje kao medija otpora koji prodire u javnu sferu kroz teme opresije, identiteta, kontrole nad ženskim tijelima te objektivizacije.

Summary

This thesis deals with use of embroidery in artistic creation throughout art history with the focus of research placed on the use of embroidery in contemporary art. This thesis reviews the functions and ways in which embroidery was used from Bayeux tapestry and Opus Anglicanum all the way to contemporary embroidery, through the works of embroiders to kings of the Middle Ages, the influence of societal changes of 15th and 16th centuries, changes in iconography and themes of works of the 17th and 18th centuries and the strong influence of Victorian ideology on embroidery.

The long-lasting history of embroidery and female creation allowed the art of first, second and third wave feminism to use embroidery as a medium of resistance. Special section of this thesis is dedicated to the engaged use of embroidery in contemporary art like in the works of Louise Bourgeois and Ghada Amer as well as activist groups like suffragettes, *arpilleristas* or Greenham Common Women's Peace Camp.

Even though artists have been making embroidered art works throughout art history, the use of embroidery as a medium of resistance is an answer and criticism to artistic institutions and indoctrination, marginalization and isolation of women and female artists.

Keywords: embroidery, contemporary art, feminist art, patriarchal oppression, tool of resistance

Popis literature

- Barrett, A. (2008.). A stitch in time: New embroidery, old fabric, changing values. *Textiles as Cultural Expression*. Honolulu, Hawaii: Textile Society of America.
- Birnbaum, P. (2008.). Pixels, Bytes, and Stitches. *Art Journal*, 67(2), 18.-35.
- Chadwick, W. (2012.). Three artists/three women: Orlan, Annette Messenger and Sophie Calle. U *Women* (str. 111.-117.). London: Routledge.
- Chicago, J. (1980.). *Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Needlework*. New York: Anchor Books.
- Chuchvaha, H. (2020.). Quiet Feminists: Women Collectors, Exhibitors, and Patrons of Embroidery, Lace, and Needlework in Late Imperial Russia (1860.–1917.). *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 27(1), 45.-72.
- Conkleton, S. (1995.). Annette Messenger's Carnival of Dread and Desire. U *Annette messenger* (str. 9.-50.). New York: Museum of Modern Art.
- Cowen, T. (1969.). Why Women Succeed, and Fail, in the Arts. *Journal of Cultural Economics*, 20, 93.-113.
- Crowe, E. L., & Noble, A. (1984.). Art and Documentation Integrated: Judy Chicago's Birth Project. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 3(3), 85.-85.
- Emery, E. (2019.). Subversive stitches: Needlework as activism in Australian feminist art of the 1970s. *Everyday Revolutions: Remaking Gender, Sexuality and Culture in 1970s Australia*, 103.-120.
- Falguières, P. (2014.). Fée d'artifice. *The Museum of Contemporary Art Australia*, 35.-47.
- Fowler, C. (2018.). *The modern embroidery movemen*. London: Bloomsbury Publishing.
- Gillow, J., & Sentance, B. (1999.). *World textiles: A visual guide to traditional techniques*. London: Thames & Hudson.

- Goggin, M. D. (2009.). Introduction: Threading Women. U *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750.-1950.* (str. 1.-12.). New York: Routledge.
- Goggin, M. D. (2009.). Stitching a Life in "Pen of Steele and Silken Inke": Elizabeth Parker's circa 1830 Sampler. U *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750.-1950.* (str. 31.-50.). New York: Routledge.
- Gorenjak, I. O. (2022.). Ženska povijest na valovima feminizma. *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 54.1., 165.-200.
- Gould, C. (2013.). Crafting the Web. New Media Craft in British and American Contemporary Art. *InMedia. The French Journal of Media Studies*, (4), 1.-16.
- Grosenick, U. (2001.). *Women Artists in the 20th and 21st Century.* Koln: Taschen.
- Haig, L. (2021.). *Reaping What They Sewed: Embroidery in Politics, Feminism, and Art.* New York: Union College.
- Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., & Scott, S. (2013.). *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art.* Munich: Prestel.
- Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., & Scott, S. (2014.). *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium.* Munich: Prestel.
- Howell, K. D. (2022.). *Through the Eye of the Needle: Embroidery as a Tool for Intimacy, Feminism, and Activism.* New York: CUNY.
- Hubert, R. R. (1994.). *Magnifying mirrors: Women, surrealism, & partnership.* University of Nebraska Press.
- Ingraham, E. (2010.). Mapping Textile Space: Stitched and Woven Terrains. *Textile Society of America Symposion* (str. 1.-9.). Lincoln: University of Nebraska.
- Jefferies, J. (2016.). Crocheted Strategies: Women Crafting Their Own Communities. *Textile*, 14(1), 14-35.
- Kevin, C. (2019.). So Fine. Contemporary Australian Women Artists Make History. *History Australia*, 16(1), 212-214.

- Lamoni, G. (2017.). *Philomela as Metaphor: Sexuality, Pornography, and Seduction in the Textile Works of Tracey Emin and Ghada Amer*. U *Contemporary art and classical myth* (str. 175.-197.). Routledge.
- Landry, T. (2019.). The elaborate fiber work of Orly Cogan. *The New Hampshire*, 13.
- Leoff, N. (1995.). Interview with Annette Messenger. *Journal of Contemporary Art*.
- Lester-Makin, A. (2019.). *The Lost Art of the Anglo-Saxon World: The Sacred and Secular Power of Embroidery*. Oxford: Oxbow Books.
- Lippard, L. R. (1976.). *From the Center: Essays on Women's Art*. New York: E.P. Dutton.
- Lippard, L. R. (1976.). Projecting a Feminist Criticism. *Art Journal* 35.4, 337.-339.
- Maines, R. (1975.). Fancywork: The Archaeology of Lives. *The Feminist Art Journal*, 1.-3.
- Maines, R. (1981.). Reassessing the Heritage Art of Needlework. *Women Artists News*, 4.-6.
- Mason, D. (2018.). *Stitching and thinking: an analysis of the communicative potential of silence in schoolgirl samplers as a framework for understanding hand-stitch in contemporary artworks*. University of the West of England.
- Michna, N. (2020.). Knitting, weaving, embroidery, and quilting as subversive aesthetic strategies: on feminist interventions in art, fashion, and philosophy. *ZoneModa Journal*, 10(1S), 167.-183.
- Mihaljević, D. (2016.). Feminizam—što je ostvario? *Mostariensia: časopis za društvene i humanističke znanosti*, 20(1-2), 149.-169.
- Newell, A. E. (2014.). *A stitch in time: the needlework of aging women in antebellum America*. Ohio University Press.
- Obler, B. (2009.). Taeuber, Arp, and the Politics of Cross-Stitch. *The Art Bulletin*, 91.2, 207.-229.
- Parker, R. (2010.). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- Pleše, A. (1954.). *Hrvatski narodni vez*. Zagreb: Seljačka sloga.

- Prieto, L. R. (2001.). *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Artists in America*. Harvard University Press.
- Pristash, H. I. (2009.). The needle as the pen: intentionality, needlework, and the production of alternate discourses of power. U *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750.-1950*. (str. 13.-30.). New York: Routledge.
- Radner, J., & Lanser, S. (1987.). The feminist voice: Strategies of coding in folklore and literature. *Journal of American Folklore*, 412.-425.
- Rani, S., Jining, D., & Shah, D. (2021.). Embroidery and Textiles: A Novel Perspective on Women Artists' Art Practice. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (13.4)*, 1.-11.
- Reilly, M., & Amer, G. (2010.). *Ghada Amer*. Gregory R. Miller & Co.
- Rocco, P. (2017.). *The Devout Hand: Women, Virtue, and Visual Culture in Early Modern Italy*. Montreal: McGill-Queen's Press.
- Seifert, C. J. (1980.). Images of domestic madness in the art and poetry of American women. *Woman's Art Journal* 1.2 , 1.-6.
- Strobel, H. A. (2021.). Women's embroidered self-portraiture in the late 18th century: Authorship, agency, and artistry. *Literature Compass*, 18(5), 1.-20.
- Wye, D. S. (1994). *The Prints of Louise Bourgeois*. New York: The Museum of Modern Art.

Popis priloga

Slika 1. *The Fishmongers Pall* (detalj), 1512.-38., vez na platnu, Worshipful Company of Fishmongers, London (izvor: <https://www.vam.ac.uk/articles/medieval-mythologies>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 2. *The Fishmongers Pall* (detalj), 1512.-38., vez na platnu, Worshipful Company of Fishmongers, London (izvor: <https://www.vam.ac.uk/articles/medieval-mythologies>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 3. *Prikaz Rođenja Kristova, The Toledo Cope* (detalj), 1320.-23., vez na platnu, Tesoro de la Catedral, Museo de Tapices y Textiles de la Catedral, Toledo (izvor: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-christmas-story-in-opus-anglicanum>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 4. *Uzorkivač E. Pratt*, 1886., vez na platnu, Victoria and Albert Museum, London (izvor: <https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history-of-needlework-samplers>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 5. *Uzorkivač Elizabeth Parker*, 1830., vez na platnu, Victoria and Albert Museum, London (izvor: <https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history-of-needlework-samplers>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 6. *Uzorkivač Elizabeth Parker* (detalj), 1830., vez na platnu, Victoria and Albert Museum, London (izvor: <https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history-of-needlework-samplers>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 7. *Prikaz Debore i Baraka (lijevo) i Jael koja ubija Sisera (desno), vrata kutije Hannah Smith*, 1654.-56., vez na svili, Whitworth Gallery, Manchester (izvor: <https://connectingcollections-manmel.com/hannah-smith-casket/>, preuzeto 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 8. *Vezeni paneli Lady Calverley*, 1727., vez na panelima, 176.6. x 52 cm, Wallington Hall, Northumberland (izvor: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/582790>, preuzeto 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 9. Mary Linwood, *Autoportret*, 1786.-87., vez vunom, 59 x 45.7 cm, privatno vlasništvo (izvor: <https://artherstory.net/mary-linwoods-balancing-act/>, preuzeto, 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 10. John Russell, *Mary Linwood*, c. 1785., uljne pastele na platnu, 64 x 79,5 cm, privatno vlasništvo (izvor: <https://www.periodportraits.com/pastel-portrait-of-miss-mary-linwood-by-john-russell-ra-1>, preuzeto, 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 11. Mary Linwood, *Autoportret* (detalj), 1786.-87., vez vunom (izvor: <https://artherstory.net/mary-linwoods-balancing-act/>, preuzeto, 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 12. *Butler-Buwden pluvijal*, 1330.-1350., vez na satenu, 167.6 x 345.5 cm, Victoria and Albert Museum (izvor: Roszika Parker (2010.), *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London: Bloomsbury Visual Arts)

Slika 13. Ladies' Ecclesiastical Society, *Transparent sv. Margarete*, 1860., vez na platnu, Wicken Bonhunt Church, Essex (izvor: Roszika Parker (2010.), *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London: Bloomsbury Visual Arts)

Slika 14. (lijevo) Hans Arp, *Composition horizontale-verticale no. 20*, 1917., vez na platnu, 39 x 23 cm, Collection Mark Kelman, New York (izvor: Bibiana Obler (2009.). *Taeuber, Arp, and the Politics of Cross-Stitch*. *The Art Bulletin*, 91.2)

Slika 15. (desno) Sophie Taeuber, *Bez naslova (Vertical-Horizontal Composition)*, 1916, vez vunom, 50 x 38.5 cm, Fondazione Marguerite Arp, Locarno (izvor: Bibiana Obler (2009.). *Taeuber, Arp, and the Politics of Cross-Stitch*. *The Art Bulletin*, 91.2)

Slika 15. *Transparent Hammersmith branše WSPU-a*, 1910.-12., vez na platnu, 96 x 21.8 cm, Museum of London (izvor: <https://artsandculture.google.com/asset/banner-of-the-hammersmith-branch-of-the-women-s-social-political-union/FQGHj5m2Azg0AA>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 16. Prosvjednice Greenham Common Women's Peace Camp s ručno izvezenim transparentima, rujan 1981. g. (izvor: <https://www.theguardian.com/uk-news/2021/aug/29/greenham-common-at-40-we-came-to-fight-war-and-stayed-for-the-feminism>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 16. Arpilleras, *Uhićenja i racije*, 1976., vez na platnu, 38.1 x 49.53 cm, vlasništvo Margaret Beemer (izvor: <https://molaa.org/arpilleras-online>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 17. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974.-79., instalacija, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn (izvor: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 18. Judy Chicago, *The Dinner Party* (detalj), 1974.-79., instalacija, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn (izvor: <https://www.atlasobscura.com/places/the-dinner-party>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Prilog 19. Frances Budden Phoenix, *No goddesses, no mistresses*, 1978., vez na tekstilu, 29.7 x 21 cm, sa stolnjaka na *The Dinner Party*, (izvor: <https://paragone.hypotheses.org/4151>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 20. Louise Bourgeois, *naslovna stranica Ode à l'Oubli*, 2002., vez na tkanini, 27.3 × 30.7 cm, MoMA, New York (izvor: <https://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/98440>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 21. Louise Bourgeois, *Bez naslova (br. 4. od 34. str. iz Ode à l'Oubli)*, 2002., vez na tkanini, 27.3 × 30.7 cm, MoMA, New York (izvor: <https://www.moma.org/collection/works/illustratedbooks/98440>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 22. . Louise Bourgeois, *Pregača iz performansa She Lost It*, 1992., The Easton Foundation (izvor: preuzeto: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-72292.html, 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 23. Louise Bourgeois, *Autoportret*, 2009., tinta i vez na tkanini, 314.3 x 231.8 cm, Courtesy The Easton Foundation (izvor: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/29215-louise-bourgeois-self-portrait/>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 24. Annette Messager, *Ma Collection de proverbes*, 1974., vez na tkanini, 28 x 35 cm, Michèle Didier (izvor: https://www.artspace.com/annette_messager/ma-collection-de-proverbes, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 25. Elaine Reichek, *Uzorkivač* (Jesse Reichek – iz serije “A Postcolonial Kinderhood.”), 1993. vez na platnu, 47.03 x 52.07 cm, Jewish Museum, New York (izvor: <https://www.e-flux.com/announcements/32312/elaine-reichek/>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 26. Ghada Amer, *Cinq Femmes Au Travail*, 1991., vez na platnu, 62.9 x 55.2 cm svaka, privatno vlasništvo (izvor: https://www.heimread.com/imgs/canvas_1_10.pdf, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 27. Ghada Amer, *Les Grands Nymphes* (detalj), 2022., vez i ljepilo na tkanini, 275 x 366 cm, vlasništvo autorice (izvor: <https://parisplus.artbasel.com/stories/ghada-amer?lang=en>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 28. Ghada Amer, *Private Room* (detalj), 1997., vez na satenskim navlakama za odjeću, kolekcija Daskalopoulos, Atena (izvor: <https://www.konbini.com/popculture/nus-broderie-feminisme-et-art-decolonial-ghada-amer-en-7-oeuvres-puissantes/>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 29. Hannah Hill, *Arthur Meme*, 2016., vez na platnu, vlasništvo autorice (izvor: <https://hyperallergic.com/763837/the-feminist-revival-of-embroidery/>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 30. Kate Kretz, *Une Femme d'un Certain Age*, 2014., vez ljudskom kosom na platnu, 83.92 x 55.88 cm, privatno vlasništvo (izvor: <https://katekretz.squarespace.com/women-of-a-certain-age>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)

Slika 31. Sophia Narrett, *Whisper Like a Magnet*, 2020., vez na tkanini, 83.8 × 101.6 cm, privatno vlasništvo (izvor: <https://www.artsy.net/artwork/sophia-narrett-whisper-like-a-magnet>, preuzeto: 8. kolovoza 2023. godine)