

Dea Cvetković  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

### **MARISOL ESKOBAR – ŽENA IZA POP-ARTA**

*Apstrakt:*

U radu će biti reči o umetnici pop-arta Marisol Eskobar čija su dela dugi niz godina ocenjivana na osnovu svoje drugosti, bilo da se radilo o činjenici da je Marisol žena, njenom etničkom poreklu, egzotičnosti, svrstavanju njenih dela u dečju, primitivnu i folklornu umetnost. Tekst razmatra dela Marisol Eskobar koja prikazuju žene američke srednje klase šezdesetih godina, poziciju umetnice u okviru pokreta, načine na koje je ona posmatrana od strane javnosti i umetničkih kritičara.

*Ključne reči:*

pop-art, Marisol Eskobar, umetnost šezdesetih, umetnice pop-arta

Pop-art je proslavljao modernost posleratnog američkog društva i pronalazio inspiraciju u simbolima, dobrobiti i robi koju je novi prosperitet Sjedinjenih Američkih Država donosio stanovništvu. Postindustrijsko društvo, odnosno njegovo ogledanje u advertajzingu, masovnoj i komercijalnoj kulturi početkom šezdesetih godina služilo je kao inspiracija umetnicima ovog pokreta. Umetnost je sada izražavala ono što je viđeno u popularnoj kulturi, odnosno sliku života ne kakav on jeste već života kakav treba živeti. Prihvatajući slike koje su poticale iz masovne kulture, ikonografija pop-arta često je objektivizovala žene. Stereotipne predstave žena bile su pinap devojke, devojke iz reklama, žene koje se mogu povezati sa pasivnošću, dostupnošću, narcizmom, egzibicionizmom i lakomislenošću. Uprkos tome, u okviru pokreta ili fenomena koji nazivamo pop-art, pojavila se i nekolicina umetnica koje su prikazivale žensku subjektivnost, često na različite protofeminističke načine (Minioudaki 2010a: 136, 2010b:92–99). Određene umetnice pop-arta poput Marisol Eskobar (*Marisol Escobar*) pružale su uvid u ono što se nalazilo iza *američkog sna* – poteškoće savremenog društva, praznina finansijskog uspeha, varljivost kulta poznatih ličnosti, idola i nacionalnih ikona, kao i nervoza novog društvenog sloja željnog statusa i slave (Heartney 2001, 9).

Umetnice pop-arta koristile su priznate feminističke strategije poput parodije i maskiranja služeći se vizuelnim jezikom pop-arta u bavljenju temama vezanim za popularnu kulturu i žensku seksualnost. Mnoge od njih su imale i direktno iskustvo uticaja masovne kulture na ženski subjekat – Evelin Aksel (*Evelyne Axell*) i Polin Boti (*Pauline Boty*) osim slikanja bavile su se i glumom, a sama Marisol Eskobar je tokom šezdesetih godina često bila predmet pažnje američkih medija. Ove umetnice su kroz kritički nastojan, afektivan, duhovit ili autobiografski način ulazile u dijalog sa popularnom kulturom, ponekad otkrivajući zamke koje je ona predstavljala za žene, a nekad je prihvatajući u korist sopstvenog osnaživanja.

Umetnički diskurs drugog talasa feminizma stvorio je kriterijume feminističke umetnosti koji su učinili da subjektivni ženski odnos prema popularnoj kulturi ostane nešto što je nečujno ili čije postojanje deluje nemoguće (Minioudaki 2010b, 92–137). Feministkinje drugog talasa posvetile su veliku pažnju proučavanju seksizma u umetnosti i popularnoj kulturi, ali se nisu bavile proučavanjem protofeminizma prisutnog u delima pomenutih umetnica. Ova činjenica svedoči o tome koliko je tema ženskog pop-arta bila problematična, pre svega zbog svojih veza sa popularnom kulturom koja je *de facto* bila mizogina (Minioudaki 2010a, 135).

## Marisol

Marisol Eskobar je rođena u Parizu 1930. godine u imućnoj porodici venecuelanskog porekla. Svoje detinjstvo provela je često menjajući mesto prebivališta i putujući po različitim gradovima Evrope, Južne Amerike i Sjedinjenih Američkih Država sa roditeljima koji su negovali njen umetnički talenat. Nakon

smrti majke 1941. godine, jedanaestogodišnja Marisol odlučila je da prestane da govori, osim u situacijama kada je to bilo apsolutno neophodno. Nakon završetka srednje škole u Los Angelesu, Marisol 1949. godine odlazi u Pariz da studira na likovnoj akademiji *École des beaux-arts*, ali je napušta posle godinu dana. Nakon toga, seli se u Njujork gde uzima časove slikanja kod Jasua Kunijošija (*Yasuo Kuniyoshi*) u školi *Arts Students League*, a zatim se premešta u školu Hansa Hofmana (*Hans Hofmann*), gde ostaje od 1951. do 1954. godine (Grove 1991, 10).

Vlastito ime, kovanicu španskih reči *mar* i *sol* (more i sunce), Marisol Eskobar je iskoristila kao svoje umetničko ime. Ovakvom promenom imena, tj. odbacivanjem prezimena, ona se razlikovala od svojih prethodnica, slikarki umetnosti apstraktnog ekspresionizma Li Krasner (*Lee Krasner*), Grejs Hartigan (*Grace Hartigan*) i Elejn de Kuning (*Elaine de Kooning*) koje su svoj ženski identitet krile koristeći se samo inicijalima pri potpisivanju dela. Namera ovih umetnica bila je da skrivanjem imena izbegnu negativno označavanje njihovih dela kao ženskih (Whiting 1997, 196).

### ***Softcore vs. hardcore pop-art***

Iako se Marisol služila likovima iz popularne kulture i često u svom radu koristila masovno proizvedene predmete, njeno delo nikada nije odavalo utisak bezličnosti i hladnoće koja je odgovarala kanonima *hardcore* pop-arta njujorške scene, već je upućivalo na tragove apsurdna i ironije koja nije bila tumačena kao bliska pop-artu. Lusi Lipard je u svojoj knjizi *Pop Art* iz 1966. godine naglasila da priznaje samo pet pravih umetnika njujorške scene ovog pokreta – Endija Vorhola (*Andy Warhol*), Roja Lihtentštajna (*Roy Lichtenstein*), Toma Veselmana (*Tom Wesselmann*), Džemsa Rozenkvista (*James Rosenquist*) i Klesa Oldenburga (*Claes Oldenburg*). Lipard je ipak Marisolinu aktuelnu i mondensku duhovitost videla kao deo umetnosti pop-arta (Lipard 1977, 69). Drugi kritičari su takvu duhovitost smatrali za još jednu od šarmantnih odlika žene koja potiče iz više srednje klase, koristeći se, kako bi njen humor opisali, pridevima poput: sofisticiran, elegantan, zabavan i nežan. Takvo shvatanje išlo je protiv uzdržanosti i strogoće upisane u *hardcore* pop-art (Whiting 1997, 195). Marisolinu umetnost, Lusi Lipard opisala je kao znalacku, teatralnu i folklornu, umetnost inspirisanu bojenom drvenom skulpturom za koju je umetnica pronašla uzor u svom učitelju Vilijemu Kingu (*William King*). Doroti Miler (*Dorothy Miller*), kustoskinja izložbe *Amerikanci* iz 1963. godine, smestila je Marisol u domen folklorne umetnosti, dok je umetnički kritičar magazina *Tajm* o njenim delima pisao kao o pametnoj i primitivnoj umetnosti koja je pod uticajem dela Anrija Rusoa (*Henri Rousseau*), zatim afričke, predkolumbovske umetnosti i rane američke skulpture sa detaljima koji podsećaju na vudu lutke. Naivnost i narodni motivi kakvi su pripisivani njenim delima, prema mišljenju mnogih kritičara, bili su suprotni kanonima pop-arta (Whiting 1997, 194).

Činjenica da su Marisolina dela okarakterisana kao nešto što sadrži elemente koji potiču iz meksičke, predkolumbovske, narodne, kao i umetnosti Indijanaca, približila je njena dela kategoriji dekorativnih umetnosti i zanatstva. Kako Grizelda Polok (*Griselda Pollock*) i Rozika Parker (*Roszika Parker*) pišu, ženski poslovi, koliko god bili slični muškim, uvek imaju sekundarni status. Ženama je namenjena sfera privatnog i kućnog, a muškarcima javnog i profesionalnog. Prema njihovom mišljenju, ovo pravilo se može primetiti i u umetničkoj hijerarhiji. Ženama se često pripisuju dela koja se smatraju više zanatskim nego umetničkim, i to zbog samog mesta na kom nastaju, s obzirom na to da se sami predmeti ne razlikuju od umetničkih i metode rada ne razlikuju od metoda stvaranja umetničkih dela. U hijerarhiji umetnosti ove oblasti nalaze se ispod zapadnjačke umetnosti i njih primarno proučavaju etnologija i antropologija (Parker i Pollock 1981, 70, 151).

Određeni broj kritičara smatrao je da za Marisolinu umetnost u pop-artu postoji mesto, samo je to mesto periferno u odnosu na centralno mesto koje pripada *hardcore* pop-artu. Umetnost Marisol Eskobar služila je kao jedinica prema kojoj se definišu granice unutar samog pokreta. Bez ženskog pop-arta, odnosno *softcore* pop-arta postavljenog na margine pokreta, ne bi mogao da postoji centar – *hardcore* pop-art, odnosno muški pop-art (Whiting 1997, 194). Prema Polok i Parker, umetnice nisu izbačene iz istorije umetnosti, već u njoj samoj zauzimaju drugačiju poziciju u odnosu na umetnike. Poziciju kakva je za same umetnice problematična i kontradiktorna jer se, između ostalog, pojam ženskosti pojavljuje kao suprotan muškosti i samim tim negativan u odnosu na dominantan model, što otvara pitanje kako žene same sebe vide u takvom svetu (Parker i Pollock 1981, 81).

## Marisol i moda

Početak šezdesetih, u isto vreme kada su kritičari pozicionirali Marisol na margine pop-arta zbog „ženskog“ svojstva njenih dela, modna fotografija ju je postavila u sam centar. Marisol je često za modne časopise pozirala kao manekenka pored svojih skulptura, koristeći ih uglavnom kao rekvizite jer je u prvom planu bila odeća koju je umetnica nosila. Kako su moda, samim tim i modni časopisi, bili povezivani sa ženskošću i narcizmom, Marisol je svojim učesćem u modnom svetu potvrđivala mesto koje su joj ranije odredili kritičari umetnosti. Reči poput *chic* i pomodna, koje su usko vezane za ženskost i modu, bile su često korišćene za opisivanje Marisolinog lika. Ženski časopisi stvorili su sliku o Marisol kao o umetnici koja svoju ženskost kreira kupovinom određene odeće, a njena dela smatrana su za rodno neodređena i hibridna. Bilo je lakše prihvatiti samu Marisol, koja je već imala reputaciju vezanu za ženskost i narcisoidnost, nego njena dela koja, samim tim što su umetnička dela, pripadaju sferi muškog.

U oktobru 1963. godine modni magazin *Harpers Bazar* posvetio je članak Marisol, ali ne u odeljku vezanom za umetnost, već u okviru rubrike *Fešn Independent*

u kojoj je svakog meseca predstavljena po jedna žena izuzetnog načina života i dobrog modnog ukusa, koji se ne bazira na njenom bogatstvu i mogućnostima, već na njenoj ličnosti. Autor fotografija Dvejn Majkls (*Duane Michals*) prikazao je umetnicu obučenu u odeću visoke mode kako pozira pored svojih dela. Tekst koji je pratio fotografije pominjao je i njenu umetničku karijeru, ali je u centru pažnje bio njen modni ukus koji je u časopisu okarakterisan kao funkcionalan i pročišćen.

Praveći spoj mode i umetnosti pop-arta, magazin *Vog* je 1966. godine izdao članak pod nazivom „Izgled koji muškarci vole da vide kod kuće”. Među fotografijama velikog formata našla se i jedna na kojoj je prikazana skulptura Marisol Eskobar. Na svakoj fotografiji nalazilo se po delo umetnosti pop-arta i op-arta vizuelno uklopljeno sa odećom u tada popularnom „mod stilu”. Članak iz *Voga* prikazivao je novu ženu šezdesetih koja se bitno razlikovala od žene koja je u istom magazinu petnaest godina ranije pozirala u balskoj haljini ispred slike Džeksona Poloka (*Jackson Pollock*).

Na jednoj od fotografija iz *Voga* delo Toma Veselmana *Usta br. 7 (Mouth, 7)* postavljeno je pored manekenke koja je zauzimala provokativnu pozu. Kako je u samom delu već jasno prisustvo muškog pogleda na žensko telo, poziranje modela bilo je izvedeno na isti način, kroz muški pogled. Samim tim, u okviru sistema u kom je jasna podela na žensko i muško, korišćenje umetničkog dela Marisol bilo je problematično jer je u pitanju neko ko je smatran ženom od stila, a istovremeno je i umetnica po profesiji. Ove činjenice izvrtale su odnos koji je postojao na ostalim fotografijama. Manekenka koja je pozirala pored dela ovog puta je zauzela drugačiji, autoritativniji stav, sedela je raširenih nogu, sa šakama na kolenima, zauzimajući pozu obično pripisivanu muškarcima. Tu tezu potvrđivao je i tekst koji je pratio fotografiju jer je u opisu pantalona naglašeno da pružaju osećaj muške moći. Marisol – žena, preuzela je na fotografiji ulogu umetnika – stvaraoca, time učinivši ovu poziciju ženskom, te je moda zbog toga morala da preuzme muški deo slike.

U časopisu *Umetnost u Americi (Art in America)* skulptura Marisol Eskobar objavljena je u još jednom članku koji se bavio vezom umetnosti i mode. Pet manekenki bilo je obučeno u specijalno kreirane krznene kapute krznara Žaka Kaplana (*Jacques Kaplan*) koje su oslikali umetnici pop-arta i op-arta.

Na kaputu koji je osmislila Marisol oslikan je ženski akt koji je pratio linije tela žene koja ga nosi. Na taj način su se naslikane ženske noge na završetku kaputa nastavljale na prave ljudske noge modela, sjedinjujući ženu i kaput u jedno, praveći spoj reprezentovanog tela i realnog tela (Whiting 1997, 204–220).

Čak ni ovako promišljen i hrabar umetnički čin nije promenio stav ženskih časopisa koji u najvećem broju slučajeva nisu prikazivali Marisol kao umetnicu koja ima stila, već kao osobu zainteresovanu za modu koja je usput i umetnica. Time je u javnosti kreirana slika o Marisol koja je jednako bila povezivana sa umetnošću, koliko i sa modnom industrijom, što nije ostalo nezapaženo od strane umetničkih kritičara. Marisol je predstavljala javni znak ženskosti uvezane sa potrošačkom kulturom, koja se ispoljava kroz ulogu boemkinje-umetnice.

## Marisoline žene

Marisolina generacija, koja je odrastala u vremenu nakon Drugog svetskog rata, iskusila je žensku emancipaciju tokom vojnog sukoba, a potom i redefinisane ženske sfere u posleratnim godinama, čime je smanjen ogroman potencijal za dalji razvoj. Izložena promenama i propagandom nakon Drugog svetskog rata, Marisol je mogla najbolje da sagleda šta znače jasno propisane društvene uloge i time bude inspirisana u radu. Ona je u većini svojih dela prikazivala žene koje pripadaju srednjoj ili višoj srednjoj klasi američkog društva dajući im različite uloge i time ispitujući različite ženske identitete. Umetnica se tokom šezdesetih godina tematski fokusirala na skulpture i asambleže u kojima je na satiričan način portretisala pripadnike srednje klase dok obavljaju svakodnevne aktivnosti, insistirajući na fizičkom prisustvu ljudske figure koju dodatno opisuje određenim, uglavnom odevnim detaljima (Boime 1993, 6–20). Delo Marisol Eskobar iz ove dekade u većini slučajeva podrazumeva drvene kutije, frontalno postavljene poput uzdignutih sarkofaga, oslikane i izrezbarene po površini na koju su često pridodavani različiti predmeti, gipsani modeli i komadi odeće. Svi ovi delovi bi zajedno postavljeni činili skupinu iz koje izvire određeni ljudski lik. Kombinovanjem blokova drveta, slika iz medija i slučajno pronađenih predmeta Marisol je stvorila grupe figura koje asociraju na moderno američko društvo, zatim portrete ljudi iz sveta umetnosti, zabave i politike, kao i specifične autoportrete. Nensi Grouv (*Nancy Grove*) je u umetnosti Marisol Eskobar zapazila jedinstven dijalog između sopstvenog *ja* i američkog društva, koji ukazuje na njenu sposobnost da se približi i poistoveti sa različitim ljudima (Grove 1991, 6–9).

Multiplikiranje sopstvenog lika u okviru istog dela, čemu je Marisol bila sklona, prisutno je u delima kao što su *Večera* (*The Dinner date*), *Venčanje* (*The Wedding*), *Žene i pas* (*Women and a dog*), *Proslava* (*The Party*). U delu *Večera* iz 1963. godine, Marisol je prikazala dve figure sa svojim likom kako jedu iz tanjira postavljenih na tacnama iz kafeterije sa željom da ironizuje svoj navodno glamurozan život. U radu *Venčanje*, Marisol je u korišćenju sopstvenog lika otišla korak dalje, postavivši sebe na mesto muške figure i učinivši brak sa samim sobom legitimnim (Grove 1991, 23).

U delu *Žene i pas* iz 1964. godine, na sve četiri postavljene figure vidimo Marisolin lik, bilo da se radi o crtežu, fotografiji ili gipsanim odlivima disproporcionalnim u odnosu na deo tela za koji su prikazani. Koliko god se činile samopouzdanе, žene na ovim skulpturama imaju nedostatke u vidu nedovršene odeće. Tri figure nemaju cipele, a izloženost žena Marisol prikazuje korišćenjem gipsa koji treba da aludira na gole delove ženskog tela ispod maske. Čak i utisak ukočenosti figura, koji je posledica korišćenja drveta kao glavnog materijala, parodira urbano žensko prisustvo u javnosti (Whiting 1997, 188).

Rad koji je privukao najviše pažnje na Marisolinoj samostalnoj izložbi u galeriji Sidnija Dženisa (*Sidney Janis*) 1966. godine jedno je od njenih najpoznatijih dela – *Proslava*. *Proslava* podrazumeva prostor potpuno ispunjen figurama zvanica i

konobara koje sve imaju Marisolin lik. Ženske figure su odevene u na prvi pogled raskošne haljine, cipele, rukavice i nakit. Međutim, ono što se u prvom trenutku čini da je zlatni vez zapravo je samo boja na sintetičkom vinilu, a dragulji na ogrlici napravljeni su od najjeftinijeg nakita za kostime. Odeća i ukrasi korišćeni u delu *Proslava* neprestano se pokazuju kao jeftine imitacije skupih dobara. Marisol je u ovom delu prikazala ženskost kao nestabilnu kategoriju, odnosno kao nešto što se sastoji iz mnogo reprezentacionih delova. Sesil Vajting (*Cecile Whiting*) ove figure vidi kao maskirane u ženskost kojima je maska, koja se lako skida i navlači, potrebna kao ukrasni sloj da bi se sakrio nedostatak identita (Whiting, 1997, 225–226). Skulpture odaju utisak stvarne neprijatnosti u kojoj se moderno telo nalazi tokom neke proslave. Vidimo društvenu scenu koja za cilj ima uživanje i pokazivanje statusa, ali figure stoje rigidno, poput mrtvačkih sanduka, ispražnjene suštine. Kutije kao da aludiraju na prazna tela koja su pokradena i ostavljena bez unutrašnjosti i čine samo strukturu koja nije ni živa, a ni mrtva (Swarbrick 2006, 273).

Mnogi kritičari su na Marisolino korišćenje sopstvenog lika u radovima gledali kao na dokaz ženskog narcizma koji je funkcionisao suprotno od njenog enigmatičnog lika. Ejpril Kingzli (*April Kingsley*) je 1973. godine tvrdila da je narcizam primarni činilac Marisolinih dela, tj. da žene predstavljene u njenim radovima kroz različite aktivnosti, nošenje odeće po poslednjoj modi ili svojim samopouzdanim stavom, izražavaju samoljublje. Za Kingzli, Marisolino korišćenje gipsanih odlivaka sopstvenog tela dodatno ukazuje na opsesivno bavljenje svojim izgledom. Narcisoidne skulpture nalazile su ogledalo u narcisoidnoj Marisol i obrnuto. Ne treba zanemariti činjenicu da je njen narcizam smatran normalnim delom buržoaske ženskosti (Whiting 1997, 201).

Njene figure utvrđenih pokreta, stavova, obučene po poslednjoj modi, prolaze kroz svakodnevne rituale kao što su ručavanje, druženja, porodični život, sunčanje na plaži, odlasci u šetnju. Marisol se sistematskim objektivizovanjem sebe same, kroz fotografije, gips, lutke i crteže, spajala sa svojim delom, odnosno spajala subjekat sa objektom. Prema mišljenju Kaliopi Minioudaki (*Kaliopi Minioudaki*), Marisol ženskost prikazuje kao iskonstruisanu i glumljenu, ali ona nije protiv same ženskosti već je protiv igranja uloga u novonastaloj srednjoj klasi, prema kojoj iskazuje buntovnost. Njeni gipsani modeli grudi i stražnjica postaju nosioci parodije prihvaćene ideje o idealnoj ženskosti i seksualnosti spontanog tela šezdesetih (Minioudaki 2010b, 138–141). Umetnica je kroz svoj rad istraživala različite aspekte opšteg ženskog identiteta i sopstvenog ženskog identita multipliciranjem sopstvenog lika. Prema njenom mišljenju, sve ono što umetnik stvori bilo je neka vrsta autoportreta, a u svom radu, koristeći sopstveno *ja* kao mikrokosmos savremenog društva, bila je inspirisana duhom vremena u kom su svi bili u potrazi za novim identitetom (Grove, 23–26).

Telo umetnice služilo je kao još jedna od rekvizita uz pomoć koje se ukazuje na teatralnost društvenog bića u postindustrijskom, imućnom društvu. Ponavljanjem sopstvenog lika stvorila je homogena bića koja su različite verzije jednog te istog.

## Narcizam i enigma

Time što je u intervjuima davala samo odabrane informacije vezane za svoj život, obrazovanje, slobodno vreme i putovanja, Marisol je u javnosti stvorila o sebi sliku kao o ženi koja se nikada u potpunosti ne može upoznati. Članak iz novina *Njujork Tajms* pod naslovom „Nije pop, nije op, već je Marisol“ predstavio je umetnicu kao lepu ženu „španskog izgleda“, izraženih crta lica, koja u trenucima podseća na „Ciganku sjajne crne kose, šaputavog glasa i misteriozne povučenosti“. Umetnica je u štampi konstantno opisivana kao šik, lepog izgleda, visokih jagodica, egzotične lepote, kosmopolitskog porekla. Osim o izgledu, pisano je i o njenom načinu života, slobodnom vremenu navodno ispunjenom gledanjem filmova francuskog novog talasa, kupovinom odeće i čitanjem modnih magazina. U članku objavljenom u magazinu *Glamour (Glamour)* Glorija Stajnem (*Gloria Steinem*) pisala je o Marisol kao o prelepoj enigmati koja je istrajna u odbijanju da se razotkrije u potpunosti. Narcisoidnost i enigmatičnost, dve osobine koje su pridodavane liku Marisol, spadale su u kategoriju ženskog i nisu mogle biti vezane za tipičnog modernog umetnika – muškarca. Ipak, kombinacija ove dve odlike dovela je do paradoksa, jer je enigmatičnost davala ideju o izuzetnoj unutrašnjoj dubini, dok je narcisoidnost karakterisala površnost. Kontradiktorna dinamika poput ove, dozvoljavala je muškom pogledu da pokušava da dokuči enigmu Marisol, dok istovremeno uživa u njenoj slici (Whiting 1997, 196–203).

## Zaključak

Umetnice pop-arta su, pokušavajući da prenesu svoje iskustvo i poimanje promena koje su donele šezdesete, zauzele pravo na *žensko gledanje* ženskog tela, otkrivajući nove strategije putem kojih bi mogle da se bave problemom žene, odnosno slike o ženi stvorene u medijima, a da sebi ne oduzimaju pravo uživanja u sopstvenom telu ili pravo konzumiranja popularne kulture (Minioudaki 2010b, 141).

Po dolasku sedamdesetih godina dvadesetog veka, pisanje o umetnosti Marisol Eskobar znatno se smanjilo i na polju umetničke kritike, zatim novonastale feminističke umetničke kritike, kao i u knjigama vezanim za istoriju američke moderne umetnosti. Pad u interesovanju za njen rad može se shvatiti kao posledica njene reputacije i načina na koji se o Marisol i njenoj umetnosti govorilo i pisalo u godinama koje su prethodile, odnosno kao posledica slike o njoj stvorenoj u umetničkoj štampi i modnim magazinima. Marisol je na sebe preuzela odlike ženskosti koje su tokom sedamdesetih godina prepoznate kao nepoželjne, samim tim je i njena umetnička reputacija počela da strada. Sesil Vajting piše o postojanju velikog broja feministkinja i istoričarki koje su želele da ponovo otkriju umetnice

iz prošlosti, ali ih nisu interesovala dela koja prikazuju društvo kakvo je trebalo prevazići. Tokom osamdesetih godina dolazi do nove i drugačije analize Marisolinih dela. Kritičari tada na njene radove gledaju kao na artefakte koji prikazuju osećaj zarobljenosti pripadnica srednje klase stvoren od strane uloga koje je američko društvo pedesetih i šezdesetih godina nametalo (Whiting 1997, 221).

Ono što Kaliopi Minioudaki izdvaja kao uznemiravajuću činjenicu, nije izbacivanje umetnica od strane maskulinističkog umetničkog diskursa, već njihova zanemarenost od strane feminističke istorije umetnosti. Sa njene tačke gledišta, odnosno sa stanovišta trećeg talasa feminizma, treba uzeti u obzir sve zamke koje je popularna kultura imala za žene, ali i vrednovati ono što su umetnice preuzele iz popularne kulture i shvatile kao potencijal za sopstveno osnaživanje. Potrebna je analiza brojnih načina preko kojih su umetnice pop-arta, među kojima su Marisol Eskobar, Rozalin Dreksler (*Rosalyn Drexler*), Niki de Sen Fale (*Niki de Saint Phalle*), Polin Boti, Evelin Aksel, Džen Hevort (*Jann Haworth*), pre pojave feminističke umetnosti, koristile motive iz popularne kulture i prikazivale žensko telo, seksualnost i zadovoljstvo. Prema mišljenju Minioudaki, priznavanje značaja protofeminističkoj umetnosti pop-arta bilo bi od velike važnosti za samu feminističku istoriju umetnosti. Potrebno je ponovo odrediti kriterijume na osnovu kojih se delo smatra feminističkim i priznati kompleksnost ženskih glasova koji su se pojavili u umetnosti između dva feministička talasa dvadesetog veka (Minioudaki 2010b, 92–94).

Nedavno preminula Marisol Eskobar ostavila je za sobom umetnički trag koji, između ostalog, posmatraču pomaže u boljem razumevanju zapadnog društva šezdesetih. Analizom Marisoline umetnosti mogu se bolje shvatiti ne samo one godine u kojima je umetnica stvorila svoja najpoznatija dela već i socijalni odnosi prvih decenija XXI veka. Njena dela problematizovala su stvaranje slike o sebi u javnosti. Bez obzira na tehnološke napretke i promene medijuma kroz koje se ljudi izražavaju ili *pokazuju* drugima, potreba da se čovek, uglavnom služeći se unapred utvrđenim pravilima, predstavi svojoj okolini ostala je nepromenjena.

## LITERATURA

- Boime, Albert. "The Postwar Redefinition of Self: Marisol's Yearbook Illustrations for the Class of '49." *American Art* 7, no. 2, 1993. [<http://www.jstor.org/stable/3109119> preuzeto 23. juna 2015. godine]
- Grove, Nancy. *Magical Mixtures: Marisol Portrait Sculpture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Heartney, Eleanor. *Marisol*. Purchase: Neuberger Museum of Art, 2001.
- Lipard, Lusi. *Pop art*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1977.
- Minioudaki, Kaliopi. "Other(s) pop: the return of the repressed of two discourses." in *Power up: Female Pop Art*, ed. Angela Stief, Köln: DuMont Buchverlag, 2010.

- Minioudaki, Kalliopi. "Pop Proto-feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist." in *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*, ed. S. Sachs and K. Minioudaki, New York: Abbeville Press, 2010.
- Parker, Rozsika and Griselda Pollock,. *Old Mistresses*. London: Pandora, 1981.
- Swarbrick, Katharine. "Gender Trouble? Body Trouble? Reinvestigating the Work of Marisol Escobar." in *NEO-AVANT-GARDE*, ed. D. Hopkins, Amsterdam: Editions Rodopi BV, 2006.
- Whiting, Cecile. *A Taste for Pop: Pop Art, Gender and Consumer Culture*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Dea Cvetković  
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

### **MARISOL ESCOBAR – A WOMAN BEHIND POP ART**

*Summary:*

The paper looks at the work of woman pop artist Marisol Escobar whose art has for many years been analyzed based on its “Otherness”, whether it was because of the fact that Marisol was a woman, her ethnic and exotic background, or the fact that her work was dismissed as child-like, primitive and folk art. The text also deals with the work of Marisol showing the American middle class women of the ‘60s, the position of the artist within the pop art movement; and the ways the press and the art critics dealt with Marisol’s public image and work.

*Keywords:*

Pop art, Marisol Escobar, art of the sixties, women pop artists