

Matriksijalne priče

Matijević Cakić, Ines

Doctoral thesis / Disertacija

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:396625>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-15**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)





Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Ines Matijević Cakić

MATRIKSIJALNE PRIČE
Vizualni izraz subjektivnog
doživljaja majčinstva

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2016.



Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Ines Matijević Cakić

MATRIKSIJALNE PRIČE
Vizualni izraz subjektivnog
doživljaja majčinstva

DOKTORSKI RAD

Mentori:

red.prof.art. Ante Rašić

red.prof.art. Marcel Bačić

Komentorica:

izv.prof.dr.art. Lena Šimić

Zagreb, 2016.



Sveučilište u Zagrebu

The Academy of Fine Arts

Ines Matijević Cakić

MATRIXIAL NARRATIVES
Visual Expression through the
Subjective Experience of Mothering

PhD Thesis

Supervisors:
Professor Ante Rašić
Professor Marcel Bačić
Dr Lena Šimić

Zagreb, 2016

ŽIVOTOPISI MENTORA

Red. prof. art. Ante Rašić

rođen je 13. prosinca 1953. godine u Imotskom. Završio je Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu 1977. u klasi profesora Nikole Reisera. Bio je suradnik Majstorske radionice Ljube Ivančića i Nikole Reisera 1977.-1978. i stipendist-suradnik kiparskog atelijera profesora Charpentiera na Akademiji likovnih umjetnosti u Parizu 1978.-1979. godine.

Godine 1977. postao je članom Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU) i Zajednice umjetnika Hrvatske (ZUH). Jedan je od nositelja pojave primarnog i analitičkog u hrvatskoj umjetnosti, generacije umjetnika sedamdesetih godina. Od 1986. do 1991. godine djelovao je kao predsjednik Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Inicirao je i izradio brojne projekte za unapređenje statusa i djelatnosti likovnih umjetnika (brojne izložbe, prvi park suvremene skulpture na otvorenom povodom Univerzijade 1987. u Zagrebu – „PVC Mladost – SRC Cibona“, inicirao je vraćanje objekta tadašnjeg Muzeja revolucije prvotnoj galerijskoj namjeni i likovnim umjetnicima HDLU-a – danas Dom hrvatskih likovnih umjetnika). Sudjelovao je u radu brojnih stručnih žirija i savjeta (gradskih i republičkih) te u umjetničkim savjetima galerija, institucija i likovnih manifestacija. Jedan je od utemeljitelja prve Trajne radne zajednice samostalnih umjetnika u Hrvatskoj – ArTresor u kojoj su djelovali umjetnici, arhitekti i dizajneri (Hrzić, Jelavić, Kiš, Penezić, Rašić, Rogina) 1986. godine. Kao art-direktor, umjetnik i dizajner Studija Rašići s autorskim suradnicima aktivno sudjeluje u kulturnom životu Hrvatske na području likovnih umjetnosti, primijenjene umjetnosti i arhitekture.

Do sada je kao autor i koautor inicirao, koncepcijski osmislio i realizirao brojne radove u području likovnih umjetnosti, environmental arta i dizajna, ostvario brojne multimedijske projekte-izložbe, uređenja interijera i eksterijera, te oblikovao više stotina kataloga, časopisa, monografija, plakata i vizualnih identiteta tvrtki i institucija.

Jedan je od osnivača časopisa za arhitekturu i kulturu „Oris“, a od 1999. do 2009. godine i član redakcije. Osnivač je edicije *Piramida* – Studio Rašić, u kojoj je nakladnik i sunakladnik monografija iz područja likovnih umjetnosti (Ljubo Ivančić, Đuro Seder, Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo – sunakladnik, Julije Knifer – sunakladnik Meandar). Član je uredništva i urednik nekoliko likovnih izdanja (Monografija ALU u Zagrebu, 2002.; Tabula rasa, Gliptoteka HAZU, 2014.).

Sudjelovao je na više od 120 skupnih izložbi (Zagreb, Slavonski Brod, Zadar, Rijeka, Varaždin, Motovun, Split, Dubrovnik, Koper, Sarajevo, Beograd, Titovo Užice, Čačak, Tuzla,

Novi Sad, Titograd, Skopje, Graz, Pariz, Ville d'Ivry sur Seine-Paris, Venecija, Saint-Etienne, Beč, Klagenfurt, Salzburg, Prag, Budimpešta), a među njima se izdvajaju: 1976. – Graz, Neue Galerie (Trigon '77. Austrija, Italija, Jugoslavija); 1979. – Pariz, 31. Salon de la Jeune Sculpture 79; Pariz, Artistes Yougoslaves; 1980. – Venecija, Galleria Bevilacqua la Masa „Giovani Artisti Jugoslavi“; Zagreb, Nove pojave u hrvatskom slikarstvu; Pariz, 32. Salon de la Jeune Sculpture 80; Saint-Etienne, Après la Classicisme; 1981. – Zagreb, Akvizicije (GSU); 1982. – Sarajevo, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina; 1986. – Graz, Beč, Klagenfurt, Mlada jugoslavenska umjetnost; 1990./91. – Sarajevo, Skopje, Zagreb, Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama; 1992. – Budimpešta, Kortárs Horvát művészet; Zagreb, Nova hrvatska umjetnost; 2006. – Vukovar, 1. vukovarski salon; 2008. – Osijek, 21. slavonski biennale; 2011. – Zagreb, T-HT nagrada MSU, Muzej suvremene umjetnosti; 2013. – Tabula rasa – primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti, Zagreb, Gliptoteka HAZU; 2014. – Tabula rasa II – primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti, Pula, Muzej suvremene umjetnosti Istre MSUI / MACI. U periodu od 1978. do 2005. izlagao na 13., 16., 19., 23., 27., 33., 36., 37. i 39. zagrebačkom salonu u Zagrebu; od 1985. do 2012. godine izlagao na 2., 3., 8., 9., 10., i 11. triennalu hrvatskog kiparstva u Zagrebu.

Održao je devetnaest samostalnih izložbi. Važnije izložbe: 1977., 1978., 1980. – Zagreb, Galerija Nova; 1979. – Beograd (Bijelić, Rašić, Sokić), Salon Muzeja savremene umetnosti; 1986. – Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti; 2004. – Split, Galerija umjetnina; 2005. – Vukovar, Gradski muzej Vukovar, ruševine dvorca Eltz; 2006. – Slavonski Brod, Likovni salon Vladimir Becić; 2011. – Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, samostalna izložba – multimedijски projekt interdisciplinarnog i ambijentalnog karaktera „Umjetnost je lijepa / Art is Beautiful“. Koristio različita medijska iskustva i likovne sadržaje: od kiparske instalacije, slikarstva s performativnim obilježjima, grafičke intervencije *in situ*, site specifičnih instalacija interaktivnog karaktera do kiparske intervencije u urbanom prostoru. Izložba je zatim održana 2012. u Muzeju suvremene umjetnosti Istre – MSUI / MACI i Arheološkom muzeju Istre – AMI, Sv. Srca u Puli.

Godine 2008. u okviru 36. Mediteranskog kiparskog simpozija u Labinu, Dubrova, realizirao Land art projekt koji je prepoznat i višestruko nagrađivan u svijetu i Hrvatskoj, 13. dionicu Bijele ceste „U iščekivanju kiše“. Godine 2009. realizirao skulpturu za park skulptura na XVI kiparskoj koloniji Jakovlje.

Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja u inozemstvu i Hrvatskoj iz područja likovnih umjetnosti i dizajna: 1976. i 1981. – Zagreb, 8. i 16. salon mladih; 1977. – Zagreb, nagrada Sedam sekretara SKOJ-a; 1985. – 2. triennale hrvatskog kiparstva; 2002. – New York, New

York festival, Art Directors Club; 2003. – 8. trijenale hrvatskog kiparstva; 2007. – New York, The one Show Design; 2008. – Nagrada Ex Aequo, 21. slavonski biennale; 2009. – London, D&AD Global Awards; 2009. – Zurich, EDWARDS; 2011. – Montreal, SEGD Award.

Za svoj rad više puta je nomiran za godišnju nagradu Vladimir Nazor (2002. i 2012.) i Nagradu grada Zagreba (2012.). Odlikovan je redom Danice hrvatske.

O Rašićevu radu objavljeno je više stotina bibliografskih jedinica koje su pisali ugledni teoretičari i povjesničari umjetnosti (M. Lučić, Z. Poznić, V. Horvat Pintarić, Z. Maković, Z. Tonković, V. Maleković, R. Ivančević, D. Matičević, P. Vuković, M. Šolman, A. Medved, M. Susovski, F. Vukić, J. Galjer, R. Vuković, B. Hlevnjak, B. Popovčak, I. Zidić, Z. Rus, T. Maroević, M. Gašparović, Ž. Marciuš, I. Šimat Banov, Iva Körbler, Ivica Župan i drugi).

Djela mu se nalaze u stalnom postavu u muzejima i galerijama: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Moderna galerija u Zagrebu, Galerija umjetnina u Splitu. Radovi su mu objavljeni u brojnim međunarodnim i domaćim publikacijama (Graphis, Etapes, Novum, Kontura, Oris.)

Od 1995. radi na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu na nastavničkom odsjeku – slikarstvo kao asistent, od 1997. kao docent, od 2002. kao izvanredni profesor, od 2006. kao redovni profesor na preddiplomskom i diplomskom studiju, a od 2008. na Poslijediplomskom studiju ALU.

Red.prof. Marcel Bačić,

rođen je 1948. godine u Zagrebu, akademski slikar i glazbenik, teoretičar, likovni i glazbeni kritičar. Nakon gimnazije i srednje muzičke škole završio je Akademiju likovnih umjetnosti i Muzičku akademiju u Zagrebu. Redoviti je profesor na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Objavio je brojne teoretske studije o likovnoj umjetnosti. Priredio je pet samostalnih i sudjelovao je na šezdesetak kolektivnih izložbi u zemlji i inozemstvu, te oblikovao brojne plakate, knjige i časopise. Od njegovih brojnih publikacija osobito se ističu: *Stil i misao*, Prilozi istraživanju hrvatske filozofske baštine, Zagreb, 2005.; *Ime: Realizam*, Radovi IPU, Zagreb, 2005.; *Umjetnička praksa kao istraživanje*, Bolonjski proces u umjetničkom obrazovanju, Zagreb, 2007.; *Angelus novus*, sv. 1 biblioteke Theoria artistica Poslijediplomskog studija ALU, Zagreb, 2010.; *Labirint*, sv. 2 biblioteke Theoria artistica Poslijediplomskog studija ALU, Zagreb, 2010.; *Partitura*, sv. 3 biblioteke Theoria artistica Poslijediplomskog studija ALU, Zagreb, 2010.

Izv.prof.dr.art. Lena Šimić,

rođena je u Dubrovniku, Hrvatska 1974. godine, dok danas živi i radi u Liverpoolu, Ujedinjena Kraljevina. Studirala je na *Vysoká škola múzických umení* (The Academy of Performing Arts) u Bratislavi, Slovačka (1994. – 1999.) i na London Academy of Performing Arts, Ujedinjena Kraljevina (1997. – 1998.). Doktorirala je Theatre Studies na Lancaster University, 2007. godine s doktorskim radom *(De)identifikacija ženskih arhetipa u umjetnosti performansa* (*((Dis)Identifying Female Archetypes in Live Art)*).

Lena Šimić majka je četiri dječaka, umjetnica performansa, pedagoginja i profesorica. Izvanredni profesor je na Edge Hill University, Ujedinjena Kraljevina. Suorganizatorica je *Instituta za umjetnost i praksu neposluha kod kuće* (*Institute for the Art and Practice of Dissent at Home*) umjetničke aktivističke inicijative koju u svojem domu u Liverpoolu vodi u suradnji sa svojom obitelji. Njezina umjetnička praksa o majčinstvu uključuje: *Four Boys (for Beuys)* (*Četiri dječaka (za Beuysa)*) (2016.), umjetničku aktivističku knjigu; *Zapisi petkom: dokument o porodiljnom dopustu* (*Friday Records: A Document of Maternity Leave*) (2014.), blog; *Full Term (Puni termin)* (s Julieann O'Malley, 2014.), kratki video film; sudionica je umjetničko – majčinskog projekta u formi bloga *Jaje, maternica, glava i mjesec* (*the Egg the Womb the Head and the Moon*) (2013. / 2014.); *majka i sin: to zaista zvuči tužno* (*mother & son: that just sounds really sad*) (s Nealom Anderson, 25 SG, 2011.) umjetnička rezidencija i performans; *Sid Jonah Anderson od Lene Šimić* (*Sid Jonah Anderson by Lena Simic*) (sa Sidom Jonahom Anderson, MAP Live, Carlisle, 2008.) performans; *Kontemplativno vrijeme: dokument o porodiljnom dopustu* (*Contemplation Time: a Document of Maternity Leave*) (2007. / 2008.) i *Medea / majčina odjeća* (*Medea / Mothers' Clothes*) (Bluecoat Arts Centre, Liverpool, 2004.).

Lena Šimić izvodila je performanse na brojnim festivalima (kao, npr. the Bluecoat, Contact, Arnolfini, Artsadmin, Nuffield Theatre, Chapter Arts Centre, emergency, National Review of Live Art, Hazard). Objavila je pet umjetničkih knjiga: *Pitanja majčinstva i druge sestre* (*Maternal Matters and Other Sisters*) (2009.), *Krv i zemlja: uvijek smo se trebali sresti* (*Blood and Soil: we were always meant to meet...*) (2011.), *Pet 2008. – 2012. (Five 2008 – 2012)* (2014.), *Ansambl majki i beba: priručnik* (*The Mums and Babies Ensemble: A Manual*) (2015.) i *Četiri dječaka (za Beuysa)* (*Four Boys (for Beuys)*) (2016). Lena Šimić svoju je umjetničku i istraživačku praksu predstavila u brojnim akademskim časopisima (Performance Research, Contemporary Theatre Review, n.paradoxa, RiDE, Feminist Review, Studies in the Maternal), u poglavljima akademskih knjiga (*Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* – Palgrave Macmillan, (2006.), *Intimacy: Across Visceral and Digital Performance* – Palgrave

Macmillan, (2012.), *Women, the Arts and Globalization* – Manchester University Press, (2013.), *Immigrant Protest: Politics, Aesthetics and Everyday Dissent* – State University New York Press, (2014.) i raznim sveučilištima uključujući University of Cambridge, Ohio State University, University of Bristol, Queen Mary, University of London, University of Manchester i Birkbeck, University of London.

SAŽETAK

Interdisciplinarni pristup proučavanja suvremenoga majčinstva polazi od razumijevanja majčinstva kao individualnoga subjektivnog iskustva koje je ispresijecano biološkim, psihološkim, društvenim i brojnim filozofskim konceptima. Umjetnički doktorski rad *Matriksijalne priče – vizualni izraz subjektivnog doživljaja majčinstva* sagledava formulacije suvremenoga majčinstva u kojima je majčinstvo pomaknuto iz privatne i biološke sfere prema kritičkom promišljanju rekreiranom kroz umjetničke prakse suvremenih umjetnica. Umjetnički radovi koji problematiziraju iskustva majčinstva objedinjeni su nazivljem umjetnost majčinstva koje je u ovom radu dijalogizirano feminističkim filozofskim teoretiziranjima o majčinskoj subjektivnosti i intersubjektivnosti: *teorijom prekida* Lise Baraitser, *intersubjektivnom teorijom* Jessice Benjamin i *matriksijalnom teorijom* Brache L. Ettinger.

Cilj je ovoga umjetničkog istraživanja kroz dijalog feminističke filozofije i umjetničkoga rada, kao vizualnoga izraza osobnoga iskustva majčinstva te iskustva hrvatskih suvremenih umjetnica, prikazati na koji se način subjektivni doživljaj majčinstva vizualizira i kako se subjekt majke pozicionira kroz različite umjetničke oblike i područja umjetničkoga djelovanja u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti.

U ovome doktorskom radu predstavljene su društvene i umjetničke okolnosti u kojima je u drugoj polovici 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji nastala prva umjetnost majčinstva. U tom je kontekstu predstavljena umjetnost majčinstva konceptualnih umjetnica Mary Kelly, Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller i Mother Art kolektiva. Pogled na recentnu umjetnost majčinstva objedinjuje analize djela koja su nastala u posljednjih desetak godina kroz stvaralaštvo umjetnica Catherine Opie, Lene Šimić, Helen Knowles i Marie Adele Diaz. Hrvatska umjetnost majčinstva kontekstualizirana je i analizirana kroz umjetnička ostvarenja Vlaste Delimar, Vlaste Žanić, Mirjane Vodopije, Neli Ružić, Željke Gradski, Jelene Kovačević, Marijane Stanić i Olje Stipanović. U radu je osobito istražena umjetnost majčinstva Ines Matijević Cakić. U predstavljenim djelima *Bez naziva – rad posvećen Noli* (2009), *Imaginarni bestijarij* (2011 – 2014), *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* (2012 – 2014) i *Matriksijalne priče* (2011 – 2014) umjetnica subjektivizira majčinstvo i trudnoću u susretu s umjetničkom praksom.

Ključne riječi: umjetnost majčinstva, subjektivnost, intersubjektivnost, umjetnica, majka, dijete, feminizam

SUMMARY

Interdisciplinary approach to study of contemporary motherhood has its starting point in understanding motherhood as an individual and subjective experience, which is interspersed with biological, psychological, social and numerous philosophical concepts. Doctoral thesis in the field of art titled *Matrixial Narratives – Visual Expression through the Subjective Experience of Mothering* explores formulations of contemporary motherhood in which the motherhood is shifted from private and biological sphere towards critical reflection recreated through artistic practices of contemporary artists. Artworks that deal with the experience of motherhood are united under the title of maternal art, which is considered through feminist philosophical theories in this thesis, outlining feminist philosophical postulates on maternal subjectivity and intersubjectivity: *theory of interruption* by Lisa Baraitser, *intersubjective theory* of Jessica Benjamin, as well as *matrixial theory* of Bracha L. Ettinger.

The aim of this research is to show, through dialogue of feminist philosophy and work in the study of art as visual expression of a personal experience of motherhood, particularly the experience of contemporary Croatian artists, in which way is the subjective experience of motherhood visualized and how the subject of mother is positioned through various forms of contemporary Croatian art.

This doctoral thesis presents social and artistic conditions under which the first art of motherhood, during the second half of the 20th century, has come about in the USA and UK. In that context, the maternal art of conceptual artists is presented, and that includes artists such as Mary Kelly, Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller and Mother Art collective. Observation of recent maternal art unifies the analyses of works that were created in the last ten years through creativity of artists such as Catherine Opie, Lena Šimić, Helen Knowles and Marie Adele Diaz. Croatian maternal art is contextualized and analyzed through artworks of Vlasta Delimar, Vlasta Žanić, Mirjana Vodopija, Neli Ružić, Željka Gradski, Jelena Kovačević, Marijana Stanić and Olja Stipanović. Author's research work is the maternal art of Ines Matijević Cakić. In works that are presented, such as *No Name – Work Dedicated to Nola* (2009), *Imaginary Bestiary* (2011 – 2014), *Mum's Going Away to Zagreb – Archive of Encounters* (2012 – 2014) and *Matrixial Narratives* (2011 – 2014), the artist subjectifies motherhood and pregnancy in encounter through artistic practice.

Keywords: maternal art, subjectivity, intersubjectivity, artist, mother, child, feminism

EXPANDED SUMMARY

1. ON RESEARCH PROJECT AND THE AREA OF RESEARCH ITSELF

1.1. Title justification, motivation

1.2. Context of Research

1.3. Research Questions

1.4. Objective

1.5. Hypotheses

2. RESEARCH METHODOLOGY

2.1. First Research Chapter

2.2. Second Research Chapter

2.3. Third Research Chapter

2.4. Fourth Research Chapter

2.5. Presentation

3. RESEARCH CONTRIBUTION AND CONCLUSION

EXPANDED SUMMARY

1. ON RESEARCH PROJECT AND THE AREA OF RESEARCH ITSELF

1.1. Title justification, motivation

The original expression *matrix* in Latin is the name for the womb and the female reproductive organ of uterus (Oxford English Dictionary, 2004: 881). The word is derived from Latin expression *mater, matr*, which when translated to English means *mother*. In the title of artistic research of doctoral thesis *Matrixial Narratives – Visual Expression through the Subjective Experience of Mothering* the expression *matrixial* is a derivative from the concept of *matrix*, and while it has roots in its original meaning, it also surpasses this meaning. Considerations of the *matrixial* in this artistic research were initiated through wider cultural positioning in understanding the meaning of this concept which is the fundamental topic in theoretical work of Israeli contemporary artist and psychoanalyst Bracha L. Ettinger (see research chapter *Motherhood, subjectivity, intersubjectivity* – theoretical context of research).

Ettinger has infused the concept of *matrixial* with new meanings of creating subjectivity, which is created as soon as the late prenatal period of pregnancy is reached, through the encounter of not – yet – I – mother (mother to be) and not – yet – I – infant (infant to be) (Ettinger L., 2006). That encounter permeates the experience of two subjectivities that are in the making, and affects their transformative potential. For this research, Ettinger's idea –which suggests that experiences of intermatrixial encounter may be activated later in life, when the woman herself chooses to become an artist or a mother, through artistic activity of both women and men or encounters with artworks – is immensely important (Ettinger L., 2006). In this theory, the *matrixial* is a concept in which we can observe the transformative potential of subject through intermatrixial encounter and the art, which make it versatile and multiple.

The title of this research, *Matrixial Narratives – Visual Expression through the Subjective Experience of Mothering* marks a narrative of artistic materialization of space and time, in which the subjective experiences of pregnancy, motherhood and art intersect and meet.

1.2. Context of Research

Art and motherhood had begun their mutual relationship during the 60s and the 70s of the 20th century, during the moment when the active feminist activism of that time was joined by the artistic one (see research chapter *Introduction to Art of Motherhood*). In these given circumstances, artists started to research and to critically interpret social ideologies and repressions, through artistic discourses, while creating new meanings driven by subjective experiences, and motherhood as such has found its way of representation and space for communication. Among the artworks that considered and / or examined motherhood, the most well known piece from that period is certainly *Post-Partum Document* (1973 – 1979) (Image 5,6,7,8,9,10), created by the American conceptual artist Mary Kelly. *Post-Partum Document* is realized as multimedial record which reviews the dyad mother / child, during the period between child's birth and his sixth year of life. Through this artwork, Mary Kelly has, along with artists such as Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller and Mother Art collective, conceptualized the idea about the art of motherhood, with the aim of articulating the maternal experience in a wider social context. Even today, within the recent artistic creation, motherhood takes on the discursive position of the desirable social representation of motherhood, which promote mother as the embodiment of an ideal which disappears in infinite giving, providing and sacrifice. The talking picture of mother in the works of contemporary artists subverts the socially desirable image of mother, by conceptualizing new ideas and insights about motherhood. In this case, the mother-artist shapes the maternity within her own subjectivity, by accepting various horizons of living experience, through which she creates her own art works by establishing communication between her own experience, art practice and social visibility. Formulation of mother's subjectivity within contemporary art practices of mother-artists has become an important aspect in the modification of myths, and changing the social reality. That important task was approached by a large number of international artists, and notable Croatian artists.

1.3. Research Questions

The artistic research *Matrixial Narratives – Visual Expression through the Subjective Experience of Mothering* arises, through the following questions: what is the art of motherhood and in what way does the artistic practice help in understanding motherhood?

1.4. Objective

The objective of this artistic research is to show in what way is the subjective experience of motherhood visualized and how the mother subject is positioned through various art forms and areas of artistic action in contemporary Croatian art. Furthermore, the objective entails illustrating how this visualization happens through dialogue of feminist philosophy and artistic work as a visual and personal expression of motherhood, particularly in the work of contemporary Croatian artists.

1.5. Hypotheses

In relation to guiding questions and the objective of the research, the following research hypotheses have been formed:

H1 Motherhood is a creative potential for artistic creation.

H2 Art of motherhood contributes to understanding of the experiences of subjectivity and intersubjectivity.

2. RESEARCH METHODOLOGY

The research is structured in four parts, that are expressed in the form of research chapters: Motherhood, Subjective Intersubjectivity – Theoretical Context, Introduction to the Maternal Art, The Maternal Art in Croatia and Maternal Subjectivity in Encounter with Arts Practice.

The research is laid out in methodology which encompasses several scientific and artistic methods: qualitative method of research, quantitative method of research in the form of feminist semi-structured interviews, artistic method of self-observation in the form of a diary writing and auto-referential drawing. In the chapters, the artistic and theoretical representation of motherhood are intertwined: the encounter of these two starting points through mutual supplementation creates a discourse on subjectivity of motherhood, which brings forth new abilities of expression.

2.1. First Research Chapter

First research chapter, titled *Motherhood, Subjective Intersubjectivity – Theoretical Context*, encompasses the theoretical, the contextual part of research, which was processed through qualitative method. That part of research starts from the philosophy of motherhood, with a foothold in feminist psychoanalytic theory. The chapter deals with possibilities of positioning of contemporary mother in contrast with social and psychological-emotional perspectives of motherhood. In the chapter, the mother's subject is positioned through synergy of three perspectives of motherhood. The chapter starts with the idea of Adrienne Rich, who sees motherhood within the patriarchal system juxtaposed with her own experience of motherhood. Furthermore, the chapter addresses Sara Ruddick's politics of peace, as well as interdisciplinary approach to motherhood which explores the positions of mother subject within the bounds of feminist psychoanalytic theories – *theory of interruption* by Lisa Baraitser, *intersubjective theory* by Jessica Benjamin and *matrixial theory* by Bracha L. Ettinger.

2.2. Second Research Chapter

The second chapter, *Introduction to the Maternal Art*, investigates interdisciplinary theoretical settings on subjectivity and intersubjectivity of motherhood, which are looked into through a qualitative method, and through the discourse of contemporary art practices in the context of works by artists who question their own spaces of subjectivity, intersubjectivity and the experience of living motherhood through their art. Contemporary artworks that position the mother subject through visual concepts are unified under the title of the maternal art. The key artworks concerned with the topic of maternal subjectivity are selected and analyzed, and these artworks are the ones that have gained a distinguished international significance, alongside the analysis of social and artistic circumstances under which the first artworks were created during the second half of the 20th century in USA and Great Britain. In that context, artworks from the beginning of the 70ties are presented, artworks that were done by pioneering artists in the field of maternal art, such as Mary Kelly, Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller and Mother Art collective. Maternal art of these conceptual artists is compared with more recent maternal art, done in the past ten years, and created by artists such as Catherine Opie, Lena Šimić, Helen Knowles and Marie Adele Diaz. Maternal art is presented and theoretically underpinned with concepts of the philosopher Rosi Braidotti and art historian Andrea Liss, Rosemary Betterton, Kate Linker, Linda Nochlin, Lucy Lippard, Griselda Pollock and Rozsika Parker, as well as literary writers such as Carol Hanisch and Michelle Moravec.

3.3. Third Research Chapter

Third research chapter, *Maternal Art in Croatia* deals with contemporary Croatian art scene as well as the works of artists who question maternity through their artistic work. This part of research covers the analysis of maternal art and the maternal experience of Croatian artists, such as Vlasta Delimar, Vlasta Žanić, Mirjana Vodopija, Neli Ružić, Željka Gradski, Jelena Kovačević, Olja Stipanović and Marijana Stanić. Qualitative research methodology applied in this part of research is a feminist semi-structured interview, which presupposes research of discourse related to women.

2.4. Fourth Research Chapter

Fourth research chapter, *Maternal Subjectivity in Encounter with Arts Practice* is thematically tied to the previous three chapters. It is made from the practical artwork and analysis. In this chapter, the artistic practice of the author of this doctoral thesis, Ines Matijević Cakić, is researched through method by which the subject of the research places herself in a critical position, in the context of research, and for the artist, that is the role of a mother, a pregnant woman and an artist. According to the American feminist philosopher Sandra Harding (1987), position of the subject is also the object of research within a certain context, and it contributes to the understanding of the female experience. That part of research deals with exploring of the author's maternal subjectivity and intersubjectivity of dyad woman / child, which is the starting point in the creativity of maternal art and its initial position, that is, the space of its representation and redefinition. In that context, this chapter contains the following artworks of Ines Matijević Cakić: *No Name – Work Dedicated to Nola* (2009), *Imaginary Bestiary* (2011 – 2014), *Mum's Going Away to Zagreb – Archive of Encounters* (2012 – 2014) and *Matrixial Narratives* (2011 – 2014). In the sewn drawing on canvas *No Name – Work Dedicated to Nola*, the artist researches the experience of motherhood as a practice – work and subjectivity, while the photographic cycle *Imaginary Bestiary* explores the space of communication realized in the dialogue between mother and daughter. Map of drawing *Mum's Going Away to Zagreb – Archive of Encounters* is a work in process which materializes artist's thoughts on encountering her children – Nola and Toma.

Matrixial Narratives are the most comprehensive and central research presentation of this doctoral thesis. Through this artwork, the artist visually expresses the relations of pregnancy, motherhood and art. *Matrixial Narratives* were made during the time of pregnancy,

as a product of that state and process. According to the time period in which it was collected, the material is divided into nine parts, nine drawings in pen, conceived as equivalents to nine months of prenatal period. The stated work is conceived through the artistic method of self-observation which has united brief journal entries and autoreferential visual entries of artist's prenatal period. Considering the comprising parts, textual and visual elements, as well as timeframe which they represent, the drawings are comprised into the form of a graphic novel. Analysis of the work in the dissertation is stylistically formed through combination of third person and first person writings, alongside journal entries.

2.5. Presentation

Matrixial Narratives were publicly presented at a solo exhibition of Ines Matijević Cakić in the Gallery of Fine Arts in Osijek, and Gallery PM in Zagreb (2014).

3. RESEARCH CONTRIBUTION AND CONCLUSION

Interdisciplinary material gathered by various methodological approaches has contributed to the visibility of contemporary Croatian maternal art and the spreading of the awareness on the complex problematics of motherhood. The artists included in this research convey a motivational and challenging creative potential, in terms of their maternal and artistic identity. This thesis argues that the very practice of realization of maternal art has enabled the artists to grow and expand in their understanding of subjectivity, intersubjectivity and processes specific for the experience of motherhood. When starting from the maternal as an incentive for artistic creation, the artists who have been considered in this research have, by public speaking through the maternal art and subjective representations of their own experience, visualized new formulations of motherhood, through which they have also turned their backs on cultural stereotypes and ideals. In the contemporary art of motherhood, the mother is positioned as a unique, layered and active subject that is caused by interruptions, interrelations and connections. She is transformative and in an ongoing process of connecting with the child as well as simultaneous separation from it.

Maternal art has disputed the oxymoron of motherhood and art, and has constituted itself as a cognitive, creative and material foothold, which with its public work, accessibility, immediateness and lucidity contributes to the social visibility and understanding of motherhood.

SADRŽAJ

UVOD	1
1. MAJČINSTVO, SUBJEKTIVNOST, INTERSUBJEKTIVNOST – TEORIJSKI KONTEKST ISTRAŽIVANJA	7
1.1. Majčinstvo	7
1.2. Subjektivnost i intersubjektivnost	14
1.2.1. Teorija prekida Lise Baraitser	14
1.2.2. Intersubjektivnost Jessice Benjamin	16
1.2.3. Matriksijalna teorija Brache Ettinger	18
2. UVOD U UMJETNOST MAJČINSTVA	21
2.1. Umjetnost majčinstva u odnosu na društveni i umjetnički kontekst u drugoj polovici 20. stoljeća	21
2.2. Feminističke intervencije o majčinstvu	24
2.2.1. Majčinstvo unutar konceptualnih feminističkih praksi u drugoj polovici 20. stoljeća	24
2.2.2. Majčinstvo kroz vizualne izraze recentne suvremene umjetnosti	42
3. UMJETNOST MAJČINSTVA U HRVATSKOJ	55
3.1. Uvod u hrvatsku umjetnost majčinstva – umjetnost majčinstva hrvatskih umjetnica srednje generacije	56
3.2. Umjetnost majčinstva hrvatskih umjetnica mlađe generacije	80
4. SUBJEKTIVNOST MAJČINSTVA U SUSRETU S UMJETNIČKOM PRAKSOM	98
4.1. <i>Bez naziva – rad posvećen Noli, Imaginarni bestijarij i Mama ide u Zagreb – arhiv susreta</i>	98
4.2. <i>Matriksijalne priče</i>	106
4.2.1. Majčino mišljenje i njezino tijelo	107
4.2.2. Likovna koncepcija	109
4.2.3. <i>Matriksijalne priče – subjektivizacija crteža</i>	111
4.2.3.1. <i>1. mjesec – iščekivanje</i>	112
4.2.3.2. <i>2. mjesec – prekid</i>	115
4.2.3.3. <i>3. mjesec – identitet</i>	118
4.2.3.4. <i>4. mjesec – kontrola</i>	122
4.2.3.5. <i>5. mjesec – ljubav</i>	125
4.2.3.6. <i>6. mjesec – identifikacija</i>	128

4.2.3.7. 7. mjesec – ime	130
4.2.3.8. 8. mjesec – oblik	134
4.2.3.9. 9. mjesec – razdvajanje	137
ZAKLJUČAK	139
LITERATURA	144
BIBLIOGRAFIJA	150
PRILOG	151
1. Slikovni prilog <i>Matriksijalne priče</i>	151
2. Popis i izvori slikovnih priloga	152

UVOD

Izvorno značenje pojma *matrix* u latinskome je jeziku naziv za utrobu i ženski reproduktivni organ maternicu (Oxford English Dictionary, 2004: 881). Riječ je izvedenica iz latinskoga *mater*, *matr*, što u prijevodu na hrvatski jezik znači *majka*. U nazivu umjetničkoga istraživanja doktorske disertacije *Matriksijalne priče – vizualni izraz subjektivnog doživljaja majčinstva* pojam *matriksijalno* izvedenica je iz pojma *matrix*, od čijeg izvornog značenja polazi i koje ujedno i nadilazi. Promišljanja o *matriksijalnom* u ovome umjetničkom istraživanju potaknuta su širim kulturološkim pozicioniranjem u razumijevanju značenja ovoga pojma, koji je osnovna preokupacija teoretiziranja izraelske psihoanalitičarke i suvremene umjetnice Bracha L. Ettinger (vidi poglavlje *Majčinstvo, subjektivnost, intersubjektivnost – teorijski kontekst istraživanja*).

U pojam *matriksijalnog* Ettinger je upisala nova značenja stvaranja subjektiviteta koji se već u kasnom prenatalnom razdoblju stvaraju kroz susret „ne još Ja majke“ (buduće majke) i „ne još Ja dojenčeta“ (budućeg dojenčeta) (Ettinger L., 2006). Taj susret prožima svijest i iskustvo dviju subjektivnosti u nastajanju i djeluje na njihov transformativni potencijal. Za ovo je istraživanje osobito značajna Ettingeričina ideja u kojoj nam sugerira da se iskustva unutar materničnoga susreta kasnije u životu mogu aktivirati kada žena sama odluči postati majka ili umjetnica, kroz umjetničku aktivnost bilo žene ili muškarca ili susretanjem gledatelja s umjetničkim djelom (Ettinger L., 2006). U ovoj teoriji *matriksijalno* je pojam u kojem možemo promatrati transformativni potencijal subjekta kroz unutar maternični susret i umjetnost, koji ga čine višestrukim.

Inspiriran Ettingeričinim teoretiziranjem, naziv ovoga istraživanja *Matriksijalne priče – vizualni izraz subjektivnog doživljaja majčinstva* označava narativ o umjetničkoj materijalizaciji prostora i vremena u kojem se susreću subjektivna iskustva trudnoće, majčinstva i umjetnosti.

Umjetnost i majčinstvo započinju svoju uzajamnu relaciju 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća u trenutku kada se u to vrijeme aktivnom feminističkom aktivizmu priključio i onaj umjetnički (vidi poglavlje *Uvod u umjetnost majčinstva*). U tim su okolnostima umjetnice započele istraživati i kritički se odnositi prema društvenim ideologijama i represijama, kroz umjetničke diskurse stvarajući nova značenja potaknuta subjektivnim iskustvima, a majčinstvo je kao takvo iskustvo pronašlo svoj način reprezentacije i prostor komunikacije. Iz tog je

razdoblja među umjetničkim djelima koja su pristupila problematiziranju majčinstva najpoznatiji kapitalni projekt *Postporođajni dokument (Post-Partum Document, 1973 – 1979)* (Slika 5, 6, 7, 8, 9, 10) američke konceptualne umjetnice Mary Kelly. *Post-Partum Document* ostvaren je kao multimedijски zapis koji problematizira dijadu majka / dijete u razdoblju od djetetova rođenja do njegove šeste godine. Tim je umjetničkim djelom Mary Kelly zajedno s umjetnicama Elaineom Reichek, Mierleom Laderman Ukeles, Susan Hiller i Mother Art kolektivom konceptualizirala ideju o umjetnosti majčinstva, prostoru za upisivanje vizualnoga izražavanja subjektivnoga doživljaja majčinstva s ciljem artikulacije majčinskoga iskustva u širem društvenom kontekstu. Majčinstvo i danas unutar recentnoga umjetničkog stvaralaštva zauzima diskurzivnu poziciju koja se bori s toliko prisutnim i popularnim klišeiziranim frazama nametnutim kroz poželjne društvene reprezentacije majčinstva koje majku promoviraju kao utjelovljenje ideala koji nestaje u beskonačnom pružanju, darivanju i žrtvovanju. Govoreća slika majke u djelima suvremenih umjetnica degradira društveno poželjnu sliku majke konceptualizirajući nove ideje i spoznaje o majčinstvu. Ovdje majka umjetnica oblikuje majčinstvo unutar vlastite subjektivnosti prihvaćajući različita obzorja živoga iskustva kroz koje stvara vlastita umjetnička djela, uspostavljajući tako komunikaciju vlastitog iskustva, umjetničke prakse i društvene vidljivosti. Formulacija majčinske subjektivnosti unutar suvremenih umjetničkih praksi majki umjetnica postala je važan aspekt u preinaci mitova i mijenjaju društvene stvarnosti. Toj važnoj zadaći pristupio je velik broj međunarodnih umjetnica, kojima su se pridružile i istaknute hrvatske umjetnice.

Iz navedenoga konteksta proizlazi umjetničko istraživanje *Matriksijalne priče – vizualni izraz subjektivnog doživljaja* majčinstva, koje polazi od istraživačkih pitanja što je umjetnost majčinstva i na koji način umjetnička praksa doprinosi razumijevanju majčinstva?

Polazeći od navedenih istraživačkih pitanja, cilj je ovoga umjetničkog istraživanja kroz dijalog feminističke filozofije i umjetničkoga rada kao vizualnoga izraza osobnoga iskustva majčinstva te iskustva hrvatskih suvremenih umjetnica prikazati na koji se način subjektivni doživljaj majčinstva vizualizira i kako se subjekt majke pozicionira kroz različite umjetničke oblike i područja umjetničkoga djelovanja u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti.

U odnosu na istraživačka pitanja i cilj istraživanja postavljene su hipoteze istraživanja:

- 1) Majčinstvo je kreativni potencijal za umjetničko stvaralaštvo.
- 2) Umjetnost majčinstva doprinosi razumijevanju doživljaja subjektivnosti i intersubjektivnosti.

Istraživanje je oblikovano kroz četiri cjeline koje su izražene u poglavljima: *Majčinstvo, subjektivnost intersubjektivnost – teorijski kontekst*, *Uvod u umjetnost majčinstva*, *Hrvatska umjetnost majčinstva* i *Subjektivizacija majčinstva u susretu s umjetničkom praksom*. Istraživanje je koncipirano metodologijom koja obuhvaća nekoliko znanstvenih i umjetničkih metoda: kvalitativnu metodu istraživanja, kvantitativnu metodu istraživanja u obliku feminističkoga intervjua polustrukturiranog tipa, umjetničku metodu samopromatranja u obliku dnevnika zapisa i autoreferencijalno koncipiranoga crtanja. U istraživanju se isprepleće umjetnička i teorijska reprezentacija majčinstva: susret tih dvaju polazišta međusobnim nadopunjavanjem gradi diskurs o subjektivnosti majčinstva koji omogućava predočavanje novih izražajnih mogućnosti.

Prva cjelina istraživanja, poglavlje *Majčinstvo, subjektivnost intersubjektivnost – teorijski kontekst*, obuhvaća teorijski, kontekstualni dio istraživanja koji je obrađen kvalitativnom metodom. Taj dio istraživanja polazi od filozofije majčinstva s uporištem u feminističkoj psihoanalitičkoj teoriji i istražuje mogućnosti pozicioniranja suvremene majke u odnosu na društvene i psihološko-emocionalne perspektive majčinstva. U toj je istraživačkoj cjelini subjekt majke pozicioniran kroz sinergiju triju vidova majčinstva; polazi od ideje Adrienne Rich koja majčinstvo sagledava unutar patrijarhalnoga sustava i kroz vlastito iskustvo majčinstva, nadalje, kroz povezivanje majčinstva s politikom mira Sare Ruddick te kroz interdisciplinarni pristup majčinstvu koji istražuje poziciju subjekta majke u okviru diskursa feminističkih psihoanalitičkih teoretiziranja – *teoriji prekida* Lise Baraitser, *intersubjektivnoj teoriji* Jessice Benjamin i *matriksijalnoj teoriji* Brache L. Ettinger.

U drugoj cjelini istraživanja, poglavlju *Uvod u umjetnost majčinstva*, interdisciplinarne teorijske postavke o subjektivnosti i intersubjektivnosti majčinstva kvalitativnom metodom istražene su kroz diskurs suvremenih umjetničkih praksi u kontekstu radova umjetnica koje kroz vlastitu umjetničku aktivnost propituju prostore subjektiviteta, intersubjektivnost i doživljaj živoga iskustva majčinstva. Suvremena umjetnička djela koja vizualnim konceptima pozicioniraju subjekt majke objedinjena su nazivom *umjetnost majčinstva*. U tom su dijelu istraživanja izdvojena i analizirana ključna djela umjetnosti majčinstva koja su ostvarila osobiti međunarodni značaj te su analizirane društvene i umjetničke okolnosti u kojima su u drugoj polovici 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji nastala prva umjetnička djela koja pristupaju majčinskoj subjektivnosti. U tom kontekstu predstavljena su ostvarenja konceptualnih umjetnica s početka 70-ih, pionirki u umjetnosti majčinstva, Mary Kelly, Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller i Mother Art kolektiva.

Umjetnost majčinstva konceptualnih umjetnica uspoređena je u odnosu na recentnu umjetnost majčinstva s djelima koja su nastala u posljednjih desetak godina u stvaralaštvu umjetnica Catherine Opie, Lene Šimić, Helen Knowles i Marie Adele Diaz. Umjetnost majčinstva predstavljena je i teorijski potkrijepljena konceptima filozofkinje Rosi Braidotti i povjesničarki umjetnosti Andree Liss, Rosemary Betterton, Kate Linker, Linde Nochlin, Lucy Lippard, Griselde Pollock i Rozsike Parker te književnica Carol Hanisch i Michelle Moravec.

Treća cjelina istraživanja, poglavlje *Hrvatska umjetnost majčinstva*, obrađuje suvremenu hrvatsku umjetničku scenu i rad umjetnica koje kroz svoju umjetničku djelatnost propituju problematiku majčinstva. Taj dio istraživanja obrađuje analizu umjetnosti majčinstva i iskustvo majčinstva hrvatskih umjetnica Vlaste Delimar, Vlaste Žanić, Mirjane Vodopije, Neli Ružić, Željke Gradski, Jelene Kovačević, Olje Stipanović i Marijane Stanić. Kvalitativna istraživačka metodologija primijenjena u ovom dijelu istraživanja feministički je intervju u formi polustrukturiranog tipa koji podrazumijeva istraživanje diskursa koji se odnosi na žene. Hrvatska sociologinja Jasenka Kodrnja ističe kako je „žensko iskustvo iskazati terminima žena (riječima, glasovima, osjećajima, mislima) imperativ koji tek treba realizirati“ (2001: 65). Za takvu vrstu istraživanja feminističke teoretičarke i istraživačice uglavnom su priklonjene kvalitativnim metodama, a razlog tomu je prema Kodrnji „zbog njihova humanijega, manje mehaničkoga, nehijerarhijskog odnosa israživača i istraživanog“ (2001: 65). Feministički intervju podrazumijeva slobodnu interakciju istraživačice i ispitanice te ispitanici otvara mogućnost refleksije onoga što joj je značajno i mogućnost iskazivanja osobnoga iskustva i identiteta. Takva vrsta intervju uzima u obzir subjektivnu svijest pomoću koje žena istražuje ženu u intersubjektivnome procesu bez umjetne subjekt / objekt diobe istraživača i istraživanoga (Kodrnja, 2001). Građa prikupljena takvom metodom doprinosi razumijevanju subjektivnosti, intersubjektivnosti, bioloških i rodnih predodžbi te kulturoloških i društvenih utjecaja i procesa specifičnih za doživljaj majčinstva, a ujedno doprinosi analizi umjetničkih djela koja umjetnice majke proizvode umjetničkom aktivnosti posvećenoj toj specifičnoj problematici.

Četvrta cjelina ovoga istraživanja problemski se nastavlja na prethodne tri cjeline. Navedena se cjelina sastoji od praktičnoga dijela rada / umjetničkoga rada i analize opisane u poglavlju *Subjektivizacija majčinstva u susretu s umjetničkom praksom*. U tom je dijelu istraživanja umjetnička praksa autorice ovoga doktorskog istraživanja istražena metodom u kojoj subjekt istraživanja sam sebe stavlja u kritičnu poziciju, u kontekst istraživanja, a za umjetnicu je to uloga majke, trudnice i umjetnice. Pozicija subjekta koji je ujedno i objekt

istraživanja unutar određenoga konteksta prema američkoj feminističkoj filozofkinji Sandri Harding (1987) doprinosi razumijevanju ženskoga iskustva. Taj dio istraživanja odnosi se na istraživanje autoričine subjektivnosti majčinstva i intersubjektivnosti prostora dijade žena / djeteta koji je početna točka u stvaralaštvu umjetnosti majčinstva i početna pozicija, odnosno prostor njezine reprezentacije i redefinicije. U tom su kontekstu u navedenom poglavlju predstavljeni sljedeći umjetnički radovi Ines Matijević Cakić: *Bez naziva – rad posvećen Noli* (2009), *Imaginarni bestijarij* (2011 – 2014), *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* (2012 – 2014) i *Matriksijalne priče* (2011 – 2014). U sašivenom crtežu na platnu *Bez naziva – rad posvećen Noli* umjetnica istražuje iskustvo majčinstva kao prakse – rada i subjektivnosti, dok u fotografskom ciklusu *Imaginarni bestijarij* istražuje prostor komunikacije ostvarene dijalogom s kćeri. Mapa crteža *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* rad je u procesu koji materijalizira umjetničina promišljanjima o doživljaju i značenju susreta sa svojom djecom – Nolom i Tomom.

U istraživanju *Matriksijalne priče* najobuhvatnije je predstavljen rad u kojem umjetnica subjektivno vizualno izražava odnose trudnoće, majčinstva i umjetnosti. *Matriksijalne priče* ostvarene su za vrijeme trudnoće umjetnice kao proizvod toga stanja i procesa. Prema vremenskome razdoblju u kojem je prikupljan materijal je raščlanjen na devet cjelina, devet crteža u olovci, koji su koncipirani kao ekvivalenti devet prenatalnih mjeseci. Navedeni rad koncipiran je svojevrsnom umjetničkom metodom samopromatranja koja je ujedinila kratke dnevničke i autoreferencijalne slikovne zapise prenatalnoga perioda umjetnice. S obzirom na sastavnice, tekstualne i slikovne elemente i vremensko razdoblje koje reprezentiraju, crteži su oblikovani u likovnu formu grafičke novele.

Analiza je umjetničkoga djela rada u disertaciji stilski oblikovana kombinacijom trećeg i prvog lica. Tekstualni sadržaj prožet je pisanjem u prvom licu i dnevničkim zapisima koji, kao izražajna forma prema američkoj umjetnici Mary Kelly, „daju majci mjesto u smislu subjekta „ja“; ona govori u prvom licu“ (Kelly, 2002: 258). Takav stil pisanja doprinosi razumijevanju subjektivnosti i uobičajen je u međunarodnom feminističkom diskursu, a kao takav je prisutan i u hrvatskom feminističkom teorijskom kontekstu (npr. feministički časopisi *Treća*, *Kruh* i *ruže* itd.).

Doprinos umjetničkoga istraživanja doktorata *Matriksijalne priče – vizualni izraz subjektivnog doživljaja majčinstva* posebno se očekuje u segmentu razumijevanja i vidljivosti umjetnosti majčinstva u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti. Također se očekuje doprinos u sagledavanju majčinstva kao kreativnoga potencijala i poticaja za istraživanje u suvremenome

umjetničkom stvaralaštvu koje vodi prema razumijevanju majčinske subjektivnosti i intersubjektivnosti kroz umjetničko stvaralaštvo. U ovome se umjetničkom istraživanju očekuje i osobni doprinos autorice doktorata, koji se odnosi na uvođenje nove metodologije u koncipiranje umjetničkoga rada i prihvaćanje privatnoga – majčinstva i subjektivnoga – kao kreativnoga potencijala i polazišta za vlastiti umjetnički izričaj u kojemu se objedinjuju privatna i javna sfera života u jedinstvenu cjelinu.

1. MAJČINSTVO, SUBJEKTIVNOST, INTERSUBJEKTIVNOST – TEORIJSKI KONTEKST ISTRAŽIVANJA

1.1. Majčinstvo

Na pitanje što je to majčinstvo vrlo je teško dati točan sveobuhvatan odgovor upravo zato što je svaki pojedinačan odgovor na to veliko pitanje subjektivan, specifičan i jedinstven. Definicija majčinstva može se izraziti kroz interdisciplinarnu mrežu ideja u kojoj se isprepleću različiti društveni, psihološki, filozofski i psihoanalitički koncepti koji, nadilazeći biološke interpretacije poimanja majčinstva, iz različitih pozicija grade značenja suvremenoga majčinstva. Ovo poglavlje približava majčinstvo u potrazi za pozicijom majčinskoga subjekta unutar društvenoga poretka. Subjekt majke tu je iskazan kroz tri vida majčinstva koji svojom sinergijom stvaraju mogućnost sagledavanja širokoga poimanja majčinstva. Prvi aspekt predstavlja majčinstvo unutar patrijarhalnoga sustava i iskustvo majčinstva kako ga vidi Adriene Rich. Drugi aspekt poima majčinstvo kroz politiku mira Sare Ruddick. Za ovo istraživanje najznačajniji je treći, interdisciplinarni vid majčinstva koji istražuje poziciju subjekta majke kroz subjektivnost i intersubjektivnost u okviru feminističkoga filozofskog diskursa i psihoanalitičkih teoretiziranja Lise Baraitser, Jessice Benjamin i Brache Ettinger.

U pogledu majčinstva kao temelja za društvene transformacije osobito su značajne ideje Adriene Rich i Sare Ruddick. Znana pjesnikinja iz Sjedinjenih Američkih Država Adriene Rich još je 1976. godine, u jednoj od prvih knjiga koje kritički sveobuhvatno sagledavaju majčinstvo *Rođena od žene: majčinstvo kao iskustvo i institucija (Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution)*, iskazala dva dominantna diskursa o majčinstvu koji su se u studijama o majčinstvu zadržali do danas. Rich je iznijela distinkciju majčinstva podijelivši ga na instituciju majčinstva i iskustvo majčinstva. Majčinstvo kao institucija usmjereno je na održavanje patrijarhalnoga sustava i izvorište je muške dominacije nad ženama. Iskustvo se majčinstva odnosi na moć biološkoga potencijala za reprodukciju i stvaranje novoga ljudskog bića, koji sa sobom donosi skup praksi koje podrazumijevaju majčinu brigu o djeci, njegu, uspostavljanje psihološke veze, emocionalno usklađivanje i podršku. Taj je vid majčinstva osobito analizirala filozofkinja iz Sjedinjenih Američkih Država Sara Ruddick koja je majčinu brigu i njegu djece imenovala majčinom praksom kroz koju se ogleda politika mira. Ruddick smatra da je majčinska praksa vrlo kompleksna aktivnost koja dovodi do sofisticiranoga načina majčina mišljenja u kojem počiva ključna karakteristika politike mira (Ruddick, 1989). Prema

Ruddick postajanje majkom, kakvi god da su pojedinačni razlozi u vezi sa svakim pojedinim činom rođenja, predstavlja pružanje dobrodošlice, zaštite i brige tijelima novorođenčadi, što je djelo mira koje kroz majčinsko razmišljanje i obvezujući odnos prema drugome uspostavlja vezu s politikom mira (Ruddick, 2004). U odnosu na etičke zadatke i funkcije koje su upućene očuvanju djetetova života, njezi, brizi i razvoju, suvremeni interdisciplinarni pristup majčinstvu, ujedinjujući ideje feminizma i psihoanalize, ističe još jedan vid majčinstva koji se odnosi na intersubjektivnu dinamiku koja se stvara između majke i djeteta. Takav pristup u prvi plan postavlja uzajamni razvoj majke i djeteta podrazumijevajući drugačiju vrstu majčina rada i angažmana iz kojih se očekuje uspostavljanje majčine i djetetove ambivalencije (Baraitser, Spigel, 2009). Iz toga prostora proizlazi majčinska subjektivnost koja se pojavljuje kao forma odnosnoga i emocionalnoga rada, kao i izraz koji se koristi kako bi se referiralo na načine kako svaka žena zauzima svoj položaj u relaciji s odnosnom dinamikom i transformacijskim potencijalom majčinstva s obzirom na pitanja sebstva i širih socijalnih i političkih formacija (Baraitser, Spigel, 2009).

Svi navedeni vidovi majčinstva u odnosu su s pitanjima društvenoga položaja, znanstvenim praksama, ekonomskim i etičkim izazovima i čine zasebnu strukturnu dimenziju ljudske politike i etike (Vilenica, 2013). Teoretičarka umjetnosti Ana Vilenica ističe kako je majčinstvo uvijek određeno specifičnim povijesnim, kulturnim, političkim i ekonomskim kontekstom, a dominantni se diskursi o majčinstvu kroz različite institucionalne prakse uspostavljaju kao specifični režimi (Vilenica, 2013). Povezujući društveni kontekst majčinstva i onaj koji se odnosi na iskustvo i subjektivnost majke, suvremeno majčinstvo može se poimati kroz živo afektivno i utjelovljeno iskustvo, društveni položaj i društvene odnose, političke i znanstvene prakse, ekonomske i etičke izazove, ali i kao teorijsko pitanje kroz strukturne dimenzije u ljudskim odnosima, politici i etici. Svi ti međusobno ujedinjeni segmenti stvaraju sliku i poziciju majke.

Kult najpoželjnije slike majke od srednjega vijeka živi u zapadnjačkim tradicionalnim društvima. Idealna majka oblikovana je kroz predodžbu Djevice Marije i ženinoga samoostvarenja isključivo kroz majčinstvo. Idealizirana slika o majci predočava majku koja s ljubavlju predviđa, predosjeća i zadovoljava svaku djetetovu potrebu, majku koja pruža temelj i obilje; djetetovi se zahtjevi ne uništavaju i ne savladavaju (Bassin, Honey, Mahreher Kaplan, 1994). Tradicionalna idealizirana majka vidljiva je kroz dijete i ogleda se u djetetu. Takva majka odgovara na potrebe drugoga nauštrb svojih vlastitih potreba sa sviješću da su potrebe djeteta primarne, dok majčinski nedostatak vlastitosti predstavlja jedinstven uzor majčinstva (Liss,

2009). Glasoviti engleski pedijatar i dječji psihoanalitičar Donald Woods Winnicott takvu majku opisuje kao majku koja „voli biti djetetov cijeli život“ (Winnicott, 1973: 83), a iz toga korpusa proizlazi tradicionalno historicističko poimanje majčinstva koje na majku gleda kroz dijadu majka / dijete; vidi ju kao savršenu paradigmu etičnosti i drugotnosti. Kada Winnicott govori o majci, govori o realnoj osobi, o stvarnoj majci koju je konceptualizirao kroz poznatu paradigmu *dovoljno dobra majka*. U Hrvatskoj je Aleksandra Mindoljević Drakulić, znanstvenica, psihologinja i psihoterapeutkinja, osobito pridonijela razumijevanju struktura majčinstva. Mindoljević Drakulić tumači kako Winnicottov koncept *dovoljno dobre majke* utjelovljuje majka koja „ima kapacitet za spontani nastavak svoga života kao i prije, i to uz sve socijalne i profesionalne preokupacije i životne užitke“ (2015: 116). Upravo je Winnicottova reprezentacija majčinstva vrlo značajana za razumijevanje suvremenoga majčinstva i mnogim je raspravama o majčinstvu referentni temelj za promišljanje o ženi koja se kao majka uspostavlja kao subjekt koji pokušava ostvariti kako povezanost tako i odvojenost u odnosu na svoje dijete (Benjamin, 1994, 1995, 1998). Dakako da paradigma *dovoljno dobra majka* nije fraza koja služi kao vrsta svojevrsnog opravdanja majkama koje, unatoč novoj životnoj ulozi, nastavljaju sa svojim karijerama; prije bi se moglo reći da je ta paradigma temelj za promišljanje o životnom zadovoljstvu majke koja se, koračajući u 21. stoljeću, uspravila kao „kompleksna i univerzalna društvena konstrukcija“ (Mindoljević Drakulić, 2015: 165).

Ako se samo na kratko osvrnemo na tijek povijesnih slika o majčinstvu, možemo zaključiti kako je majka 21. stoljeća prošla turbulentni put kroz vrijeme u traganju za svojom društvenom pozicijom. Aleksandra Mindoljević Drakulić u knjizi *Majka, žena i majčinstvo* (2015) opisala je majčinstvo i društveno pozicionirala subjekt majke kroz povijest civilizacije u mitovima, religiji, antropologiji, sociologiji, psihologiji te psihoanalizi. Autorica je u spomenutoj knjizi dala iscrpan pregled koji doprinosi razumijevanju psihološko-emocionalne perspektive fenomena majčinstva, podsjećajući nas na slobodnu prapovijesnu Veliku Majku proizišlu iz matrijarhata, oslabljenu majku koja je došla do izražaja stabilizacijom monoteističkih religija (kršćanstva, židovstva ili islama) uz patrijarhat, emancipiranu starorimsku majku, srednjovjekovnu majku utjelovljenu u liku Djevice Marije, u zlatnom kavezu zatvorenu viktorijansku majku, oslobođenu majku 20. stoljeća te kompleksnu i univerzalnu majku 21. stoljeća (Mindoljević Drakulić, 2015).

Društveno-kulturna kretanja 20. stoljeća majkama i majčinstvu donijela su velike promjene. Mindoljević Drakulić ističe razloge toga velikog preobrata:

...majke su u 20. stoljeću napokon dobile pravo glasa, upisivale su fakultete, počele razmišljati o vlastitim seksualnim impulsima i želji da imaju manje djece u obitelji, skratile su svoju kosu i suknje, ali i odrezale krila koja su bila dio kulture o majci-svetici iz 19. stoljeća. Obitelj više nije bila socijalna jedinica u kojoj se članovi samo susreću i rade, nego je osim poštovanja podrazumijevala prijateljstvo i ljubav. Majka se u 20. stoljeću emancipirala. (Mindoljević Drakulić, 2015: 73)

Najintenzivnije preinake u tom tijeku realizirale su se od druge polovice 20. stoljeća do danas. Putu prema emancipaciji majke prethodila je pojava i razvoj feminizma koji je otvorio nove perspektive u interpretiranju uloge majčinstva na osobnoj i društvenoj razini. Feministička je filozofija od 1970-ih godina svoje napore uputila prema redefiniranju ideologije majčinstva „usmjeravajući razumijevanje majčinstva prema subjektivnosti koja pruža mogućnost za refleksiju na svoja iskustva i njihovo verbalno izražavanje koje je kao posljedica toga stava postalo važan element u preinaci mitova i mijenjaju društvene stvarnosti“ (Bassin, Honey, Mahreher Kaplan, 1994:3). Francuske feminističke filozofkinje Helene Cixous (1981) i Luce Irigaray (1981) još su početkom 80-ih naglašavale istaknutu ulogu majčinstva i omogućavanje pristupa ženskim iskustvima koja su prije bila ne samo neuvažena i obezvrijeđena nego se o njima nije govorilo, a danas postupno zauzimaju diskurzivnu poziciju. Nastavljajući feminističku tradiciju, danas su ženska iskustva više nego ikada zauzela diskurzivnu poziciju u stvaranju suvremene ideje o majčinstvu preispitujući ključne dvojbe suvremenoga društva kojima je ono opterećeno. Emancipirana suvremena majka danas je u odnosu s fenomenom ambivalencije kao jednim od najprešućivanih tabua majčinstva.¹ Osim priznavanja i prihvaćanja kompleksnih emocija na majci je da usklađuje profesionalne težnje u odnosu na biološke i psihološke nagone, da propituje autentičnost vlastite želje za djetetom, da se bori i ostvaruje svoja prava i prava djeteta i novorođenčeta.² Unatoč slojevitim borbama kroz koje su majke i majčinstvo do danas prošli i još uvijek prolaze najznačajnija je od svih ta da je majčinstvo u našem društvu postalo osobna odluka i ženin izbor.

¹ Ambivalencija podrazumijeva prisutnost ljubavi i mržnje, pozitivnih i agresivnih emocija koje majka istodobno osjeća prema djetetu. Pojam majčine ambivalencije osobito je konceptualizirala engleska povjesničarka umjetnosti i psihoterapeutkinja Roszika Parker i svoja zapažanja objavila u knjigama *Majčinska ljubav / Majčinska mržnja: moć ambivalencije majčinstva* (*Mother Love / Mother Hate: The Power of Maternal Ambivalence* 1996) i *Torn in Two: The Experience of Maternal Ambivalence* (1995, nadopunjeno reizdanje 2005). Parker majčinu ambivalentnost sagledava kao novu kreativnu formu za razvijanje subjektivnosti i odgovornosti kroz koju se mogu balansirati teške emocije ako ih majka prizna.

² Svjetska je udruga za perinatalnu medicinu (World Association of Perinatal Medicine – WAPM) prigodom 5. svjetskog kongresa perinatalne medicine održanoga u Barceloni od 23. do 27. rujna 2001. izdala institucijsku deklaraciju koja je nazvana „Barcelonskom deklaracijom o pravima majke i novorođenčeta“. Svrha je deklaracije osigurati da se u 21. stoljeću bilo gdje u svijetu ljudska reprodukcija može odvijati u povoljnim tjelesnim, psihičkim i društvenim uvjetima kako za majku tako i za dijete, nadilazeći pritom trenutnu neravnotežu. Deklaracija je napisana u 28. točaka i u cijelosti se može pročitati na Portalu hrvatskog društva za ginekologiju i opstetriciju / <http://www.hdgo.hr/> 1.9.2015.

Jedan od mogućih vidova teorijskoga istraživanja specifičnosti suvremenoga majčinstva u potrazi za društveno pozicioniranom vidljivom majkom interdisciplinarni je diskurs koji ujedinjuje feminističku filozofiju i psihoanalitičku teoriju s ciljem definiranja lokacije subjekta majke. Sprega feminizam – psihoanaliza – majčinstvo polazi od pretpostavke da je za feminizam majčinstvo uvijek postavljalo i otvaralo problematiku autonomije, dok je u isto vrijeme bilo i još uvijek predstavlja vrstu žarišne točke kroz koju su središnji pojmovi i sadržaji feminističke teorije bili obrađeni i istraženi. Za psihoanalizu majčinstvo je ime za jedan tip „nemogućeg mjesta“ – u zapadnoj je kulturi to svojevrsna mrtva točka kao i u gotovo cijeloj psihoanalitičkoj tradiciji (Baraitser, 2012). Psihoanalitička tradicija u tom je smislu pozicionirala majku kroz ambivalentni princip između biološke sfere i društvenoga ugovora.

Sagledavajući subjekt majke s filozofskoga aspekta, Lisa Baraitser, engleska psihoanalitičarka i psihoterapeutkinja, uvidjela je da dio europske filozofske tradicije također interpretira majku u poziciji u kojoj joj je nemoguće zadržati subjektu poziciju jer se majka tu nalazi da ju djeca naposljetku napuste, ona je tu da razgraniči sferu javnoga i privatnoga, da održi pragove koji omogućuju da se pojavi muški autoafektivni subjekt. No ona je sama osuđena na svojevrsni „fade – away“, na nestajanje, kako bi ustupila mjesto djetetu koje se pojavljuje (Baraitser, 2012). Suvremena feministička psihoanalitička gledišta traže načine kako pristupiti majčinstvu i kako artikulirati majčinu subjektu poziciju a da ona ne vodi takvom nestajanju. U tom kontekstu psihoanaliza traži način kako interpretirati majku kao društveno pozicionirani subjekt s vlastitim potrebama i u odnosu s djetetom.

Diskurzivnost subjekta majke poticajan je prostor istraživanja suvremenim umjetnicama i kao takav je pronašao svojevrsnu povezanost sa suvremenom umjetnošću. U tom je kontekstu suvremena umjetnost disciplina kroz koju je moguće javno djelovati i upisivati nove predodžbe koje su protkane osobnim iskustvima govorećih subjekata majki umjetnica. Nova uloga suvremenih umjetnica našla se na raskrižju majčinstva, feminizma, a često i psihoanalize te je zauzela relevantnu poziciju u rješavanju pitanja majčina subjekta, ujedinjujući osobno iskustvo i raznorodne discipline u umjetničke forme kroz vizualno ili pak performativno izražavanje subjektivnoga doživljaja majčinstva. Sljedeće poglavlje (*Uvod u umjetnost majčinstva*) obuhvatnije predstavlja suvremene umjetnice kojima je majčinstvo polazišna točka za promišljanje i stvaranje umjetničkih radova kroz materijalnu artikulaciju toga „nepostojećega mjesta“.

Izuzmemo li feminističke aktivističke konceptualne izložbe tijekom druge polovice prošloga stoljeća koje je ostvarila umjetnička grupa Mother Art kolektiv i umjetnost majčinstva

konceptualnih umjetnica, primjerice Mary Kelly, Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles i Susan Hiller te individualne angažmane s kraja stoljeća poput legendarnoga performansa Bobbyja Bakera *Crtanje iz iskustva majke (Drawing on a Mother's Experience)*³ (prvi put izvedenog 1988.) i rada Jenny Holzer *Majka i dijete (Mother and Child, 1990)*⁴, galerijska praksa i izložbeni koncepti koji sustavno reprezentiraju majčinstvo u posljednjih desetak godina, ponajviše nakon grupne izložbe *Metafore majčinstva (Maternal Metaphors 2004)* kustosice i umjetnice Myrel Chernick prikazane u Rochester Contemporary Art Gallery, Rochester, New York, danas postaju izazovan sadržaj za istraživanje i problematiziranje. Za potkrepljenje navedenoga iskaza poslužit će značajna zastupljenost umjetničkih djela koja problematiziraju majčinstvo na 55. venecijanskom bijenaleu⁵ (2013) te međunarodne grupne izložbe poput *Pauziranje u dvoje: vizije majčinstva (Breaking in Two: Visions of Motherhood, 2012)* kustosice Brurie Finkel predstavljene u Arena 1 Gallery, Santa Monica, Kalifornija i *Novi maternalizam (New Maternalisms, 2012)*⁶ izložbe multimedijalnoga karaktera koju je kurirala Natalie Loveless u organizaciji centra za performans u Torontu, Kanada. Taj je projekt 2014. predstavljen u The National Museum u Santiagu, Čile. U ovome kontekstu od velikog su značaja dvije istovremene londonske izložbe fotografija *Istine doma: fotografija, majčinstvo i identitet (Home Truths: Photography, Motherhood and Identity)*, koja je predstavljena u Photographers' Gallery, i *Istine doma: fotografija, majčinstvo i gubitak (Home Truths: Photography, Motherhood and Loss)*⁷ predstavljene u The Foundling Museum (2013 / 2014). Izložbe je kurirala Susan Bright u nastojanju da prikaže kontrastne aspekte komplementarnih iskustava majčinstva. U Hrvatskoj su navedenoj problematici pristupile kustosica Irena Bekić i umjetnica Marijana Stanić koje su u izložbenom prostoru Pogon – Jedinstvo u Zagrebu predstavile grupnu međunarodnu izložbu *Majke i kćeri (2012)*. Zanimljivo je dodati da u Manchesteru, Velika Britanija, pri Sveučilištu Salford postoji prva i jedina kolekcija suvremene umjetnosti *Kolekcija obreda rođenja (Birth Rites Collection)*⁸ kojoj je cilj objediniti i prezentirati umjetnička djela koja problematiziraju čin rađanja.

³ Vidi https://www.youtube.com/watch?v=ZltejEz_0 14. 9. 2014.

⁴ Rad Jenny Holzer *Majka i dijete (Mother and Child 1990)* predstavljen je kao dio veće instalacije u paviljonu Sjedinjenih Američkih Država na Venecijanskom bijenaleu 1990., a za koju je umjetnica dobila nagradu Zlatni lav.

⁵ Vidi <http://www.mapleleafmamma.com/2013/07/mother-art-at-the-55th-venice-biennale/>

⁶ Vidi http://www.macs-review.com/MACSR_Vol-1_No1/08--Hroch_MACSR--1.1.pdf

⁷ Vidi <http://thephotographersgallery.org.uk/home-truths-4>

⁸ Vidi <http://birthritescollection.org.uk/home/4541196091>

Ako navedenu problematiku sagledamo iz šireg kulturološkog aspekta, bitno je osvrnuti se na nove korpuse znanja i nove metodološke interpretacije brojnih interdisciplinarnih istraživanja o majčinstvu koje su uspostavile komunikaciju sa širom publikom kroz sustav interneta, internetskih portala, foruma i blogova. U tom prostoru komunikacije u posljednjih nekoliko godina, ponajviše u Velikoj Britaniji, pojavili su se projekti u obliku suradničkih interdisciplinarnih projekata poput bloga *Jaje, maternica, glava i mjesec* (*The Egg, the Womb, the Head and the Moon*, 2013 – 2014)⁹, računalne stranice *Glasovi majki* (*M/Other Voices*, 2015)¹⁰, organizacije *MaMSIE*, *Mapiranje subjektivnosti, identiteta i etike majčinstva* (*Mapping Maternal Subjectivities, Identities and Ethics*)¹¹, internetskoga portala koji stvara interdisciplinarnu platformu za istraživanje majčinstva. Ta je organizacija 2009. pokrenula mrežni časopis *Studije o majčinstvu* (*Studies in the Maternal*)¹², koji približava teoriju i umjetnost objedinjujući istraživanja o majčinstvu iz različitih područja uključujući kulturologiju, sociologiju, filozofiju, vizualne umjetnosti, film, performans i psihoanalizu. Navedeni projekti, uz brojne simpozije, konferencije i interdisciplinarne skupove¹³ koji se na tu temu sve češće organiziraju, uključujući publikacije u obliku knjiga o umjetnosti majčinstva poput *Feministička umjetnost i majčinstvo* (*Feminist Art and the Maternal*, 2009) autorice Andree Liss, *Majčinsko tijelo u vizualnim umjetnostima* (*Maternal Bodies in the Visual Arts*, 2014) autorice Rosemary Betterton, zbornika eseja *M svijet: stvarne majke u suvremenoj umjetnosti* (*The M Word: Real Mothers in Contemporary Art*, 2011) urednica Myrel Chernick i Jennie Klein, zbornika *Pomirenja umjetnosti i majčinstva* (*Reconciling Art and Motherhood*, 2012) urednice Rachel Epp Buller ili pak zbornika *Reprezentacija majčinstva* (*Representation of Motherhood*, 1999) urednica Donne Bassin, Margaret Honey i Meryl Mahrer Kaplan, stvaraju interdisciplinarnu slagalicu iz čijih je segmenata moguće potražiti odgovore na pitanja

⁹ Vidi <http://www.eggwombheadmoon.com/about/>

¹⁰ Vidi <http://www.moothervoices.org/>

¹¹ Vidi <http://mamsie.org/about-us/>

¹² Vidi <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/about.html>

¹³ 2015. *The Mothernists Conference*, Rotterdam, Engleska vidi <http://www.moothervoices.org/the-mothernists-videos/>
 2015. *Motherhood and Creative Practice*, London, Engleska vidi motherhoodandcreativepractice.wordpress.com
 2013. *AHRC Motherhood in Post-1968 European Literature Network*, London, Engleska vidi <http://modernlanguages.sas.ac.uk/research-fellowships/ahrc-post-1968-motherhood-european-literature-network2009>. *M(O)ther Trouble*, London, Engleska vidi http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_three/editorial.html
 2008. *Maternal Representations, Maternal Aesthetics*, London, Engleska vidi <http://mamsie.org/2008/04/maternal-representations-maternal-aesthetics-jesus-college-university-of-cambridge/>

o majčinstvu kroz stvaranje i povezivanje složenih struktura majčinstva uspostavljajući vidljiviju komunikaciju u širem društvenom kontekstu. U kontekstu vidljivosti majčinstva izuzetno su značajani i doprinosi suvremenih umjetničkih majčinskih praksi koje slojevite segmente majčinstva raslojavaju, materijaliziraju i njima ostvaruju kulturološku platformu i širu društvenu komunikaciju u okviru institucionalnih programa galerija, muzeja ili pak kroz srodne umjetničke organizacije.

1.2. Subjektivnost i intersubjektivnost

Teorijski kontekst istraživanja o umjetnosti majčinstva čine feministička psihoanalitička teoretiziranja Lise Baraitser, Brache Ettinger i Jessice Benjamin jer upravo njihove teorije sugeriraju majčinsku subjektu poziciju koja uzmiče nestajanju i ostvaruje se kroz subjektivnost i intersubjektivnost. Psihička pozicija subjektivnosti pojavljuje se u specifičnom odnosu majke s Drugim, odnosno s djetetom, dok intersubjektivnost predstavlja psihički proces u kojemu je moguća identifikacija s pozicijom drugoga bez napuštanja vlastite pozicije. Njihove ideje i psihički procesi o kojima teoretiziraju bliski su i često usko isprepleteni s umjetničkim istraživanjima majčinstva. Umjetnička djela koja će biti predstavljena u sljedećim istraživačkim cjelinama odražavaju subjektivizaciju iskustva umjetnica majki koje doprinose razumijevanju psihičkih procesa uspostavljajući vizualnu komunikaciju u javnoj sferi. Analizom umjetnosti majčinstva integrirani su pojmovi koji su konceptualizirani u teorijama koje slijede.

1.2.1. Teorija prekida Lise Baraitser

Rad engleske psihoanalitičarke i psihoterapeutkinje Lise Baraitser ističe se kroz interdisciplinarni pristup istraživanju i promoviranju majčinstva u aktivnom sudjelovanju i predavanjima¹⁴ na konferencijama i skupovima o majčinstvu. Baraitserova je autorica interdisciplinarne knjige *Majčini susreti: etika prekida (Maternal Encounters: the ethics of interruption, 2009)* i brojnih eseja o majčinstvu. Ujedno je i jedna od urednica spomenutoga mrežnog časopisa *Studies in the Maternal*.

U knjizi *Maternal Encounters: the ethics of interruption* Baraitser istražuje subjektivnost majke kroz raspone majčinskoga iskustva u susretu s djetetom. Metodologija pisanja teksta ujedinjuje autoričine vlastite anegdote doživljene u suživotu s djecom, koje su sublimirane kroz akademski diskurs filozofskih studija znanih intelektualnih autoriteta poput

¹⁴ Vidi https://www.youtube.com/watch?v=KP2yD15U_Kg

Julije Kristeve, Luce Irigaray, Emmanuela Levinasa, Judith Butler, Davida Applebauma i Alaina Badioua.

Kako bi majčinski subjekt suprotstavila diskursu koji ga utapa u melankoliji i gubitku, Baraitser tvrdi da je iskustvo majčinstva nemoguće unaprijed predvidjeti i razumjeti te da ga moramo sagledati s pozicije koja sadrži elemente proizvodnog, iznenađujućeg i neočekivanog iskustva. Razlažući perspektivu svoga polazišta, Baraitser u uvodu ističe viđenje i cilj ideja koje valorizira:

U ovoj knjizi nastojim artikulirati unutarnji majčinski potencijal za nova iskustva, senzacije, raspoloženja, osjećajnosti, intenzivnosti, gibanja, peckanja, lupkanja, emocije, misli, percepcije; nove koagulacije utjelovljenih i odnosnih modova. Pokušavam obratiti pozornost na načine na koje majčinstvo može omogućiti generaciju novog „sirovog materijala“ za iskustva samih sebe, drugih, a i naših svjetova. [...] Kao svoju početnu točku uzimam neke prilično trivijalne primjere i neopažene trenutke majčinskog iskustva koji nas prividno sputavaju ili guraju s „pravog puta“. Tvrdim da se teorijski trebamo usmjeriti na trenutke dokidanja ako želimo pokušati razumjeti nešto što možemo nazvati majčinskom subjektivnošću. (Baraitser, 2009: 3)

Baraitser poseban značaj posvećuje teoretiziranju značenja *prekida* i psihološkoga učinka koji on uzrokuje kod majke. Pojam prekida podrazumijeva djetetovo prekidanje majčine karijere, planova ili pak prekidanje svakodnevnih radnji poput mišljenja, razmišljanja, spavanja, kretanja ili dovršavanja obveza. Baraitser tvrdi da je prekid „srž majčinstva“, u prekidu se ustrojava majčinska subjektivnost koju tumači kao „prolazno stanje koje se otkriva upravo nizom prekida, smetnji i neprilagođenosti u svakodnevnome iskustvu majčinske brige i bivanja majkom“ (Baraitser, 2009: 11). Uslojavanje iskustava gradi majčinsko vrijeme koje Baraitser opisuje kao ono koje je uronjeno u sadašnjost okarakterizirano ponavljajućim prekidima i trenucima dokidanja koja potiču stvaralački potencijal. Tu se ne umanjuje činjenica da prekid ima destabilizirajuću moć koja majku izbacuje iz ravnoteže. Međutim Baraitser nudi mogućnost da se taj događaj sagleda kao živahan i produktivan prostor koji „primorava majku da pristupi mišljenju i osjećanju koje je izvan njezina uobičajenog repertoara, koje ju potiče u stanje „osim sebe“ sa svim dodatnim značenjima koje ono donosi, kao što su intenzivnost, ushićenje, uzbuđenje, ali i tjeskoba i očaj“ (2009: 75).

U odnosu na linearni tijek vremena prekid uzrokuje istočkanost razlažući tijek vremena na niz segmenata. U teoretiziranju prekida Baraitser predlaže usporedbu s pojmom interpunkcije koji se pojavljuje u teoriji francuskoga psihoanalitičara Jacquesa Lacana:

Ovo se također po lakanovskom rječniku može nazvati „interpunkcija“ koja trenutno proizvodi iluziju fiksnog značenja u lancu označavanja koje neograničeno odgađa značenje. Stoga se čini da prekidi posjeduju proizvodnu kao i destabilizirajuću moć. (Baraitser, 2009: 69)

Usporedbom Lacanove terminologije i vlastitoga poimanja tog problema Baraitser sugerira niz novih mogućnosti kao odgovor na pitanje što za majku mogu proizvesti djetetovi neprestani prekidi. Baraitser je svoju verziju majčina subjekta pozicionirala kao neposredni govoreći subjekt koji novo iskustvo potiče na kreativno preustrojavanje i djelovanje. Svojom idejom Baraitser ne nudi jasno značenje tragova tih istočkanih iskustava jer ona u svojoj nepredvidivosti otvaraju čitav niz mogućnosti koje strukturiraju subjektivnost majke.

1.2.2. Intersubjektivnost Jessice Benjamin

Za razliku od teorije prekida Lise Baraiser, Jessica Benjamin, psihoanalitičarka iz Sjedinjenih Američkih Država, majci pristupa iz drugačije perspektive uspostavljajući ju kao zaseban subjekt, poimajući ju kao „više od zrcala za djelovanja svog djeteta“ i kao „aktivnu na drugi način od organizacije aktivnosti svog djeteta“ (Benjamin, 1998: 30). Benjamin svoj teorijski diskurs postavlja između psihoanalize i feminističke teorije u kojoj daje glas za sagledavanje majčinstva putem intersubjektivnosti. Doprinos razumijevanju majčinstva kroz teoriju intersubjektivnosti Jessica Benjamin ostvarila je u knjigama *Sjena Drugog: intersubjektivnost i rod u psihoanalizi (Shadow of the Other: Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis, 1998)* i *Dragi subjekti, ljubavni objekti: eseji o prepoznavanju i spolnoj razlici (Like Subject, Love Object: Essays on Recognition and Sexual Difference, 1995)*.

Benjamin interpretira intersubjektivnost kao ukrižano polje između dvaju subjekata, između majke i djeteta, koje se ostvaruje kroz promjenjivi i drugačije usmjeren osjećaj međuovisnosti između majke i djeteta. Intersubjektivnost se ostvaruje kroz komplemetarno nadopunjavanje majke i djeteta i mogućnosti međusobnoga priznavanja i prepoznavanja. Za intersubjektivnost ključan je proces prepoznavanja druge osobe koji započinje već od trećeg ili četvrtog mjeseca djetetova života, a primjenjiv je na sve etape djetetova razvoja jednako kao i u odrasloj djetetovoj dobi. Benjamin opisuje:

...prepoznavanje počinje potvrdnim odgovorom drugog koji nam govori da smo stvorili značenje, da smo imali nekakav utjecaj, da smo otkrili namjeru. No već zarana shvaćamo da prepoznavanje između osoba – shvaćanje i bivanje shvaćenim, bivanje usklađenim – postaje svrha po sebi. Prepoznavanje između osoba u biti je uzajamno. Putem našeg uživanja u potvrdnom odgovoru drugoga mi prepoznamo drugu osobu. Ono što je istraživanje interakcija majka-dijete otkrilo o ranoj recipročnosti i uzajamnom utjecaju, najbolje se može pojmiti kao razvoj kapaciteta za uzajamno prepoznavanje. (Benjamin, 1995: 33)

Intersubjektivni odnos koji se ovdje zastupa ostvaruje se kroz proces koji nadilazi tradicionalno razumijevanje međuovisnosti djeteta o majci. Kroz taj proces majka ima aktivnu ulogu i slobodnije kretanje bez dominacije nad djetetom i bez samožrtvovanja. U prostoru intersubjektivnosti poimamo sebe i druge kao odvojene i stvarne subjekte kroz uzajamnost:

...u intersubjektivnom poimanju prepoznavanja dva aktivna subjekta mogu vršiti razmjenu, mogu se izmjenjivati u izražavanju i primanju, zajednički stvarajući uzajamnost koja dopušta i pretpostavlja odvojenost. Područje za tu vrstu dobacivanja jest neposredni prostor „između“, dijalog koji postaje „treći termin“. (Benjamin, 1998: 29)

Pojam „treći termin“ rezultat je odnosa dvaju subjekata. Za razliku od tradicionalnoga poimanja majke kao objekta, za dijete taj odnos podrazumijeva proces i novi prostor razmjene koji se ovdje stvara. Teoretiziranje intersubjektivnosti Jessica Benjamin izvodi iz teorije prijelaznih objekata Donalda Winnicotta. Objekt je predmet, pojava, živo biće, tj. sve ono prema komu ili prema čemu su usmjerene akcije ili želje radi postizanja zadovoljenja nagona; objekt može biti osoba ili dio osobe koja je u fokusu nečijih težnja i potreba (Mindoljević Drakulić, 2015). Majka je za dijete primarni objekt; na početku svoga života dijete ne razlikuje sebe od majke. Prema Winnicottu dovoljno dobra majka ona je majka koja u dobrim okolnim uvjetima povoljno utječe na djetetov razvoj, u prilagođenim (malim) dozama „rabi i gratifikaciju i frustraciju te ide u susret djetetovom osjećaju svemoći kojem daje smisleno značenje“ (Mindoljević Drakulić, 2015: 116). Na taj način, postupno, djetetov slabi ego jača i ono gradi vlastitu subjektivnost dok majka istodobno „preživljava“ psihičke nasrtaje svoje dojenčadi. Upravo je majčina uloga u psihičkom životu dojenčeta sposobna da „preživi“. Jessica Benjamin to ilustrira na primjerima majke koja je sposobna otići i vratiti se (*she comes and goes*), sposobna je odlaziti na posao, ići svome ljubavniku, ići i obavljati što god mora i gdje god mora, kao i podnositi destruktivne napade svoga dojenčeta koje traži od majke: „Ostani ovdje!“, što zapravo znači – „Misli onako kako ja mislim!“, a majka kaže: „Ne, ja ću biti zasebni subjekt i kada se vratim, pomoći ću ti da se i ti sam izvučeš iz tog stanja.“ (Baraitser, 2012). Na taj način majka kao „objekt“ preživljava i ima aktivnu ulogu u kreiranju intersubjektivnoga prostora koji se ostvaruje kroz nebrojeno mnogo različitih oblika koji stvaraju iskustva majki i djece. Navedenim Benjamin sugerira ideju da je ljudski um interaktivan i da se psihoanalitički proces treba shvatiti kao proces između subjekata koji se međusobno transformiraju kroz priznavanje.

1.2.3. Matriksijalna teorija Brache Ettinger

Izraelska psihoanalitičarka i vizualna umjetnica Bracha L. Ettinger u posljednjih je dvadesetak godina ostvarila značajne izložbe u priznatim galerijama i muzejima diljem svijeta. U ovom istraživanju značajna je njezina psihoanalitička matriksijalna teorija koja istražuje ženstvenu spolnu razliku i subjektivnost. Ta je teorija zaživjela ponajviše u Ujedinjenoj Kraljevini uglavnom unutar kulturološkoga konteksta, u umjetničkoj teoriji i estetici. Značajna je međunarodna vidljivost kao proizvod suradnje Brache Ettinger s priznom povjesničarkom umjetnosti Griseldom Pollock. Kompleksnu i, kako ju Pollockova naziva, apstraktnu matriksijalnu teoriju Ettinger je predstavila u znanj knjizi *Matrični granični prostor (Matrixial Borderspace)* 2006. godine u kojoj je esejima *Matrični pogled (The Matrixial Gaze)*, *(Ne)vidljivost u zajedništvu (The With – In – Visible Screen)*, *Zajednička trauma i matrični pogled (Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze)*, *Tajanstveni transkriptum: Sjećanje traganja u/za/sa Drugim (The Heimlich, Transcryptum: Memory Tracing In/For/With the Other)*, *Tkanje žene umjetnice unutarmatričnog susreta događaja (Weaving a Woman Artist with-in the Matrixial Encounter – Event)* razmotrila „rođenje i dolazak subjekta kao potencijalne implikacije za subjektivnost jedinstvenoga ljudskog supostojanja“ (Pollock, 2006: 15).

Teorijske ideje Ettinger polaze od majčina transformativnog potencijala iz kojeg proizlazi model trudničke subjektivnosti koji ona naziva subjektivnost u nastajanju. Taj vid subjektivnosti dolazi u razdoblju kasne faze unutarmaternalnog života, kako Ettinger naziva kasno razdoblje prenatalnoga razdoblja, u kojem postoji skrivena razina psihičke dimenzije koja proizlazi iz susreta ne još Ja majke i ne još Ja dojenčeta. Ettinger ističe da su ne još Ja majka i ne još Ja dojenče dvije subjektivnosti u zajedništvu i u razmjeni, no nisu jedno koje se poima kao množina već kao višestrukost. Psihičku dimenziju iz koje proizlazi taj potencijal višestrukosti Ettinger naziva *matričnom sferom* u kojoj se kroz susret majke i fetusa u razdoblju unutarmaternalnoga vremena i prostora pritajeno prožima pojedinačna svijest i iskustvo koje se potom transcendiraju. Ettinger tvrdi sljedeće:

U matričnom sloju subjektivizacije subjektivnost je susret. Djelomični se subjekti supojavljaju i sunestaju kroz ponovno prilagođavanje i transformacije putem vanjskih / unutarnjih graničnosti iznutra i izvana. (Ettinger, 2006: 84)

Kroz susret i zajedništvo koje matriksijalna teorija pozicionira u posljednje stadije trudnoće Ettinger nudi koncept u kojem višestrukost može biti model za subjektivnost. Kroz te procese Ettinger promišlja temelje etičkoga susretanja i naše kapacitete i sposobnost da

shvatimo da smo uvijek višestruki kao temelj za skriveni sloj psihičkog života (Baraittser, 2012). Proces nastajanja subjekta kroz koncept matrice (latinski korijen riječi *matrix*, *uterus*), odnosno maternice Ettinger objašnjava:

Od trenutka kada počinjemo govoriti o subjektu, mi također govorimo i o *uvećanoj subjektivnosti*. U Matrici susret se događa između supojavljajućeg *Ja* i nepoznatog *ne-Ja*. Nijedno ne asimilira niti odbacuje drugog, a njihova energija ne postoji ni u fuziji ni u međusobnom odbijanju, već u neprestanom prilagođavanju i ponovnom uravnoteživanju udaljenosti, kontinuiranom pregovoru odvojenosti i udaljenosti unutar zajedništva i blizine. *Matrica je zona susreta između najintimnijeg i najudaljenijeg nepoznatog*. Njezino je najunutarnije vanjska granica, a granice su same fleksibilne i varijabilne. One su potencijalni ili virtualni pragovi. (Ettinger, 1993: 12)

Pojam matrice, odnosno maternice, Ettinger upotrebljava kao potporu teoretiziranju ljudskoga potencijala za djeljivost. Matrica ovdje nadilazi značenje ženskoga „prirodnog organa“, pomičući ga iz prirode u kulturu. Ettinger ističe kako je taj pojam već u upotrebi u značenju „izvorni registar“. Međutim ona ga tumači kroz nove oblike razumijevanja:

... želim stvoriti prekid u „izvornom registru“ tako da obrnem uobičajenu konotaciju na samu maternicu – koja je smatrana osnovnim pasivnim prostorom, imaginarnim „isključivo unutrašnjim“ mjestom – prema dinamici graničnoga prostora aktivnog / pasivnog supojavljivanja *sa* i *bez* nepoznatoga drugog. Matrica nije simbol za nevidljivi, nerazumljivi, izvorni, *pasivni spremnik* u koji se upisuju tragovi putem izvornih i primarnih procesa; prije bi se moglo reći da je to koncept za *transformiranje graničnog prostora susreta supojavljivanja Ja i ne do kraja združenih niti odbijenih ne-Ja*. (Ettinger, 2006: 63)

Ettinger nam nudi novi koncept poimanja maternice kao svojevrsnoga prostora kroz koji se modelira temelj etičkoga susretanja koji potiče našu sposobnost da shvatimo da smo uvijek višestruki – u zajedništvu i transformirani u susretu. Uzmičući tradicionalnim predodžbama navedenoga pojma, Ettinger nadodaje:

...kad kažem maternica, ne mislim na organ, već na složeni aparatus modeliran na tom mjestu ženstvenog / prednatalnog susreta – koji nije fuzija – koji stavlja bilo koji ljudski subjekt-u-nastajanju, muškog ili ženskog spola, u vezu sa ženskom tjelesnom specifičnošću i njezinim susretima, traumom, uživanjem, strasti, fantazijom i željom. Metarmorfozom svaki matrični susret rađa uživanje, traume, piktograme, fantazije i afekte, a također i kanalizira oscilacije nagona smrti, libidinalno-erotske tokove, njihove dojmove i afektirane tragove u nekoliko partnera, u suosjećanju, u zajedništvu, no različito. (Ettinger, 2006: 141)

Prema Ettinger „matrično“ je složeni aparatus modeliran na mjestu ženstvenog / prednatalnog susreta koje djeluje na indeks transformacije subjekta i na razmjenu poput znanja u / kroz drugog, što je popraćeno afektima suosjećanja koje svjedoči da se takav prolaz i dogodio te da je minimalno značenje stvoreno. Taj proces zajedničkog sunastajanja, gdje Ja

(ovi) i ne Ja (ovi) isprepleću svoje granice, zove se metarmorfoza (Ettinger, 2006). Ettinger ističe kako ženski subjekti imaju povlašteni pristup tom procesu, matričnom vremenu i prostoru, budući da se te uspomene mogu aktivirati kada žena i sama odluči postati majka. Međutim i muškarci i žene susreću se s tim vremenom i prostorom u procesu nastajanja.

Nadalje, Ettingerino gledište povezuje matriksijalnu teoriju s umjetnošću. Ona matrično vidi kao svojevrstni estetsko-umjetnički filter koji proizlazi iz stvaranja ili susreta s umjetnošću jer stvaranje i susreti s umjetnošću mogu aktivirati jednako znanje i suosjećanje koje se implementira u tragove pamćenja. Time Ettinger sugerira da se iskustva unutar materničkoga susreta kasnije u životu mogu aktivirati kada žena sama odluči postati majka ili umjetnica umjetničkom aktivnosti bilo žene ili muškarca ili susretom gledatelja s umjetničkim djelom.

Teorije Lise Baraitser, Jessice Benjamin i Brache L. Ettinger ponudile su nova značenja o tome što ženi znači majčinstvo, što donosi majčinstvo i kroz koje sfere možemo pristupiti majčinskoj subjektivnosti, kako i kada se subjektivnost pojavljuje i manifestira. Kroz navedene teorije može se promišljati povezanost majčinstva s kreativnom sferom kroz susret s drugim koji nas transformira ako isprekidano iskustvo doživimo onako kako sugerira Baraitser: kao nepredvidivo stanje koje pruža nove mogućnosti i potiče stvaralački potencijal, ako promislimo o *matriksijalnoj sferi* kao prostoru gdje uvijek iznova u vrijeme umjetničkoga stvaralaštva, susreta s umjetnošću ili pak za vrijeme trudnoće možemo aktivirati subjektivnost unutar materničkoga susreta u obliku znanja i suosjećanja, ako priznamo drugo i uspravimo se kao samostalni subjekt u intersubjektivnome odnosu koji zastupa Jessica Benjamin. Sinergija tih teorija nudi kontekstualni okvir kroz koji se može promišljati suvremena feministička umjetnost, a u ovom istraživanju o vizualnom izražavanju subjektivnoga doživljaja majčinstva značajne su za promišljanje na koji način mogu doprinijeti razumijevanju specifičnosti umjetnosti majčinstva, ali i obrnuto, na koji način umjetnost majčinstva, koja će biti predstavljena u sljedećim poglavljima, može doprinijeti razumijevanju subjektivnosti i intersubjektivnosti majčinstva. Zajednički, specifični, elementi koji su prisutni u majčinstvu i reinterpretirani kroz umjetnost majčinstva proizlaze iz živoga iskustva protkanoga psihičkim nesusvesnim pozicijama koje, kako Ettinger predlaže, ostavljaju trag, transformiraju nas u zajedništvo kroz susret s drugim i čine nas višestrukim. Tu višestrukost Ettinger je predočila kroz strukturu tkanine:

Ona se združuje s drugim – Susretom i svjedoči događaju drugoga: ona biva svjedokom pletenja.
(Ettinger, 2006: 198)

Za analizu umjetnosti majčinstva koja je predočena u sljedećim istraživačkim cjelinama ta metafora može promišljati ideju kako umjetnost može pridonijeti razumijevanju subjektivnosti kada umjetnica, koja je i majka, pozicionirana u intersubjektivnom prostoru, izrazi svoje subjektivno iskustvo majčinstva kroz vlastitu umjetničku praksu.

2. UVOD U UMJETNOST MAJČINSTVA

Ovo je poglavlje uvod u umjetnost majčinstva, oblik vizualnoga izražavanja koje istražuje subjektivnost majčinstva. U ovom su istraživanju predstavljeni umjetnički radovi koji su realizirani iz perspektive majke umjetnice u relaciji prema djetetu. U poglavlju su analizirane društvene i umjetničke okolnosti u kojima su u drugoj polovici 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji nastala prva umjetnička djela koja na subjektivan način problematiziraju majčinstvo. U tom kontekstu predstavljena su ključna umjetnička djela konceptualnih umjetnica s početka 70-ih godina u odnosu na recentnu umjetnost nastalu u posljednjih 10 godina. Prva umjetnička djela koja se dotiču majčinstva ostvarile su konceptualne umjetnice Mary Kelly, Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller i Mother Art kolektiv. Pogled na recentnu umjetnost majčinstva objedinjuje djela nastala u posljednjih desetak godina kroz stvaralaštvo umjetnica Catherine Opie, Lene Šimić, Helen Knowels i Marije Adele Diaz. Djela navedenih umjetnica predstavljena su u odnosu na suvremenu teoriju o majčinstvu, feminističku filozofiju Sare Ruddick i Rosi Braidotti, razmatranja teoretičarki i povjesničarki umjetnosti Andree Liss, Rosemary Betterton, Kate Linker, Linde Nochlin, Lucy Lippard, Griselde Pollock i Rozsike Parker te književnica Carol Hanisch i Michelle Moravec.

2.1. Umjetnost majčinstva u odnosu na društveni i umjetnički kontekst u drugoj polovici 20. stoljeća

Umjetnost majčinstva naziv je za vrstu umjetnosti koja problematizira majčinstvo unutar različitih relacija i perspektiva. Ta je umjetnost potaknuta iskustvima koja donose odnosi majki umjetnica sa svojom djecom, odnosi umjetnica sa svojim majkama, iz iskustva gubitka djeteta ili roditelja, borbe s neplodnošću, a pojedina umjetnička istraživanja obuhvaćaju slojevite obiteljske konstelacije. Ovo istraživanje upućeno je na umjetnost koju najčešće stvaraju umjetnice koje su majke i kojima je cilj povezati dva kulturno odvojena područja – umjetnost i

majčinstvo. Umjetničke prakse iznjedrene iz te sinergije postavljaju kritička pitanja o idealističkim stereotipima nametnutim majčinstvu, o kulturalnom nasljeđu majčinstva, o odgojnim praksama, o političkoj moći u kontroli majčinstva, pitanja o biti majčinstva, o pozicijama majke i djeteta, o majčinskom radu i angažmanu, o majčinskoj subjektivnosti, ljubavi, ljutnji i afektima.

Za razumijevanje umjetnosti majčinstva bitno je izložiti društvene uvjete u razdoblju kada su nastala prva umjetnička djela u navedenom kontekstu. Prve umjetničke refleksije o majčinstvu ostvarene su u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji, gdje je 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća otvoren prostor za stvaranje i izlaganje umjetnosti koja problematizira majčinstvo, u trenutku kada su aktivistički orijentirane feministice digle glas za bolji položaj žena u civilnome društvu s idejom koja doprinosi novom razumijevanju privatnoga i javnoga područja kao sinergiji djelovanja kroz političku i ekonomsku ravnopravnost. U mijenjanju društvenih odnosa moći taj tzv. drugi val feminizma aktivirao je parolu *privatno je javno* (*the personal is political*), koja je preuzeta iz istoimenoga naslova eseja književnice i feminističke aktivistice Carol Hanisch (1969).¹⁵ U tim okolnostima feminističkom aktivizmu priključio se i umjetnički, u kojemu su umjetnice započele istraživati i kritički predstavljati društvene ideologije i represije, proizvodeći nova značenja i subjektivitet, uključujući majčinsku subjektivnost kroz estetski i politički radikalne oblike s ciljem da ta privatna ustrojstva postanu vidljiva i javna. Na samom početku 60-ih godina umjetnost koja je bila u doticaju s majčinstvom osporavana je na izložbama i u publikacijama ljevice i *mainstreama* koje su marginalizirale umjetnička djela s temom majčinstva kao i od strane feminističkih teoretičarki koje su odbacivale bilo kakvu vizualnu prezentaciju majčinskoga tijela (Betterton, 2010). Takva je atmosfera u umjetničkim strujanjima reflektirala problematičan odnos feminizma i majčinstva. Kao što je već istaknuto (vidi poglavlje *Majčinstvo, subjektivnost, intersubjektivnost – teorijski kontekst*), za feminizam je majčinstvo oduvijek postavljalo i otvaralo problematiku autonomije, dok je u isto vrijeme sagledavano kao žarišna točka kroz koju su središnji pojmovi i sadržaji feminističke teorije bili obrađeni i istraženi (Baraitser, 2012). Takvoj atmosferi pridonio je i negativan stav o majčinstvu Simone de Beauvoir, francuske feminističke spisateljice i političke aktivistice, koji je sredinom dvadesetoga stoljeća predstavila u glasovitoj knjizi *Drugi spol* (*Le Deuxième Sexe*, 1949) u kojoj je sveobuhvatno pokušala odgovoriti na pitanja o ženama, a koja je kao takva ključna za tzv. drugi val feminizma, odnosno za rodni feminizam. U spomenutoj je knjizi de Beauvoir dodatno poljuljala majčinstvo kroz tezu koja je dovela u pitanje

¹⁵ Za više informacija vidi: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> / 2. 4. 2013.

autentičnost ženine želje za majčinstvom, tumačeći ju kao rezultat sociološkoga pritiska kod mnogih žena. Ona trudnoću opisuje kao tjeskobno stanje prouzrokovano grižnjom savjesti i strahom od donošenja živoga novorođenčeta na svijet, a majku kao nezadovoljnu ženu koja je socijalno inferiorna (de Beauvoir, 1982).

Dvadesetak godina kasnije u okviru feminističkih umjetničkih praksi započela je kritika takvih negativnih spona između feminizma i majčinstva. Jednako tako, kritički i teorijski diskurs u podršci feminističkim umjetnicama početkom 70-ih individualno su iznijele tada mlade povjesničarke umjetnosti i feministice Linda Nochlin, Lucy Lippard, Griselda Pollock i Rozsika Parker. Nochlin je u eseju *Zašto nema velikih umjetnica* 1971. godine otvorila analizu povijesti umjetnosti o rodu u odnosu na umjetničku produkciju kritizirajući područje povijesti umjetnosti prikazano iz motrišta zapadnjačkoga bijelog muškarca.¹⁶ U eseju *Boli i radosti ponovnog rađanja* (*The Pains and Pleasures of Rebirth*) 1976. godine, analizirajući eksperimentalnu feminističku umjetnost 60-ih i 70-ih godina, Lucy Lippard postavila je pitanje o odsustvu umjetničkih djela koja problematiziraju majčinstvo u nastojanju pružanja podrške umjetnicama u artikuliranju i reprezentaciji temeljnoga ženskoga iskustva (Liss, 2009). Griselda Pollock i Rozsika Parker, engleske povjesničarke umjetnosti, kroz zajedničku su suradnju oblikovale teorijska polazišta za razumijevanje, vrednovanje i stvaranje ženske feminističke umjetnosti i umjetnosti majčinstva, feminističke povijesti umjetnosti, feminističke kritike povijesti umjetnosti i feminističke likovne kritike. Svoje radikalne ideje autorice su razložile u knjizi *Stare ljubavnice: žene, umjetnost i ideologija* (*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 1981)¹⁷ i objedinile u zborniku *Uokvireni feminizam: umjetnost i ženski pokret od 1970. do 1985.* (*Framing Feminism: Art and The Women's Movement 1970 – 1985*, 1988), u kojima su iznijele kritiku povijesti umjetnosti koja izostavlja žene umjetnice s naglaskom na razumijevanje specifičnosti i vrednovanje ženskoga umjetničkog stvaralaštva. Takvo razumijevanje društvenih, intelektualnih i umjetničkih isprepletanja reprezentirano je kroz prve feminističke intervencije¹⁸ u suvremenu kulturu Zapada unutar kojih se pojavila praksa umjetnosti o majčinstvu – umjetnost majčinstva.

¹⁶ Nochlin (1999) *Zašto nema velikih umjetnica?* U: *Feministička likovna kritika* (ur. Kolečnik, Lj.), Zagreb: Centar za ženske studije.

¹⁷ Reizdanje je knjige iz 2013. godine.

¹⁸ Feministička intervencija pojam je koji objedinjuje feminističku umjetnost, feminističku likovnu kritiku i feminističku kritiku povijesti umjetnosti. Vidi: Kolečnik (1999), *Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu*. U: *Feministička likovna kritika* (ur. Kolečnik, Lj.), Zagreb: Centar za ženske studije, Pollock (2003), *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, London i New York: Routledge.

2.2. Feminističke intervencije o majčinstvu

2.2.1. Majčinstvo unutar konceptualnih feminističkih praksi u drugoj polovici 20. stoljeća

Za razumijevanje recentne umjetnosti majčinstva nužno je osvrnuti se na prve feminističke intervencije o majčinstvu. Po prvi put u umjetničkoj praksi majčinstvo su artikulirali Mother Art kolektiv, Elaine Reichek i Mierle Laderman Ukeles. Te su umjetnice majčinstvo interpretirale u relaciji s materijalnim uvjetima kapitalističkoga društva kritički propitujući privatna pitanja kroz odnose moći. Angažman tih umjetnica prevladao je problem nemogućnosti izlaganja privatnih iskustava unutar institucionalnih sustava u koje su postupno penetrirale ili pak namjerno kritički zaobilazile. Nadalje, umjetnice Mary Kelly i Susan Hiller otvorile su prostor za istraživanje majčinstva putem psihoanalitičkoga diskursa kroz analize slojevitih intersubjektivnih prostora. Mary Kelly i Susan Hiller govoreći su subjekti u svojim radovima o majčinstvu koji po prvi put posve subjektivno upućuju na pitanja složenoga majčinskog govorećeg tijela. Umjetnička istraživanja o majčinstvu unutar društvenoga i kulturološkoga aspekta ili pak onoga psihoanalitičkoga uz brojna druga teorijska polazišta relevantan su kontekst istraživanja i u umjetničkim praksama suvremenih umjetnica poput Catherine Opie, Lene Šimić, Helen Knowles i Marie Adele Diaz. Njihova umjetnička djela o majčinstvu kratak su presjek raznovrsnih umjetničkih praksi u 21. stoljeću, koje proizlaze iz različitih umjetničkih područja poput grafike, fotografije, filma, videa i performansa, slojevito prikazujući različite metodologije umjetničkoga djelovanja.

Sam pojam *umjetnost majčinstva (Mother art)* iznjedrio je američki umjetnički kolektiv Mother Art koji je nastao 1973. godine u Los Angelesu. U kolektivu je aktivno sudjelovalo osam umjetnica: Laura Silagi, Suzanne Siegel, Deborah Krall, Christie Kruse, Helen Million, Jan Cook, Gloria Hajduk i Vellene Campbell. Kolektiv je kroz svoje djelovanje artikulirao složene veze koje se ostvaruju kroz suodnose feminističkoga diskursa o majčinstvu i umjetnosti. Michele Moravec (2003), povjesničarka i feministička spisateljica, ističe kako je kolektiv kombinacijom majčinstva i aktivizma prihvatio i artikulirao spomenuti radikalni feministički slogan *the personal is political*. Ukidajući suprotnosti privatnoga svijeta majčinstva i javnoga prostora kroz aktivističke prakse, te su umjetnice stvorile umjetnička djela koja problematiziraju perspektive majčinstva i feminizma kroz različite vizualne oblike poput performansa i instalacija koje sadrže fotografije, *assemblage*, tekstove, kolaže i zvuk.

Osam umjetnica, mladih majki i studentica, susrele su se na feminističkom seminaru pri alternativnoj feminističkoj umjetničkoj školi koja je bila smještena u Ženskoj zgradi (*Woman's Building*) u Los Angelesu. *Woman's Building* djelovala je od 1973. do 1991. kao središte ženske kulture i umjetnosti te feminističkoga umjetničkog obrazovanja. Kroz predavanja na feminističkome seminaru polaznice su poticane na izražavanje subjektivnosti i osobnoga stava kroz umjetničku praksu. Međutim majčinstvo kao vid privatnoga iskustva nije prepoznato i priznato kao mogući sadržaj za polemiziranje u umjetničkome kontekstu.

Autorica spomenute knjige *Feminist Art and the Maternal* (2009) Andrea Liss ukazuje na zanimljivost da su psi bili dobrodošli u umjetničke ateljee pri *Woman's Building* za razliku od djece. Djeci je u toj uglednoj instituciji, kojoj je primarna ideja bila podržavati i promovirati žensko umjetničko stvaralaštvo, a time i žensko iskustvo, paradoksalno, ulaz bio zabranjen. Djeca i majčinstvo u kontekstu umjetnosti bili su sramotni i nedovoljno ozbiljni da bi bili u doticaju s njom. Takav paradoks unosio je nelagodu i otpor kod umjetnica koje su željele biti i majke. Potaknute atmosferom u kojoj djeca nisu bila dobrodošla i u kojoj se umjetnicu koja je i majka neozbiljno doživljavalo, osam je mladih umjetnica i majki odlučilo organizirati kolektiv koji će svoj rad posvetiti suočavanju s problematikom majčinstva i vizualizaciji problema s kojim su se susrele.

Negativan odnos prema majčinstvu u umjetnosti afirmiran je još od strane umjetnica i književnica koje su bile dio nadrealističkoga pokreta s početka 20. stoljeća. Whitney Chadwick (Chadwick, 1985, prema Rubin Suleiman, 1994: 274) primijetila je da postoji tek neznatan broj nadrealističkih umjetnica koje su postale majke, kao i da je većina njih imala vrlo negativne osjećaje spram majčinstva. Takav stav Chadwick tumači kao revolt protiv konvencionalnih ženskih uloga koje propisuje podrijetlo umjetnica, uglavnom iz srednjega imovinskog sloja, u vrijeme kada su žene, koje su željele imati cjelovitu karijeru, a osobito umjetničku karijeru izvan granica supruge i majčinstva, još uvijek bile smatrane opasnom anomalijom (Rubin Suleiman, 1994). U kontekstu društvenih okvira u odnosu na spomenuti drugi val feminizma, a unutar strujanja oprečnih intelektualnih diskursa koji se odnose na majčinstvo, žene umjetnice u binarnoj su atmosferi između majčinstva i umjetnosti živjele sve do trenutka u kojem nisu učvrstile svoju društvenu poziciju koja je ženi „dala glas“ i otvorila prostor za afirmiranje vlastitih subjektivnih predodžbi.

Prvi takav „glas“ koji afirmira majčinstvo u umjetničkome kontekstu prvi je projekt *Mother Art* kolektiva *Igralište u dugama* (*Rainbow Playground*) iz 1973. (Slika 1) koji prema Lauri Silagi

(2002) afirmira ideju feminističkoga ideala koji treba uključiti odgoj i njegu djece te aktivirati prostor za djecu iz razloga što su djeca dio društva i života žena te se ne mogu razdvojiti od pojmova bivanja ženom, feministicom i umjetnicom.¹⁹



Slika 1: Mother Art, *Igralište u dugama (Rainbow Playground)*,
instalacija, kombinirana tehnika, 1973.*²⁰

Najvažniji je i za ono vrijeme najradikalniji projekt skupine Mother Art *Pranje rublja (Laundry Works)* iz 1977. (Slika 2 i Slika 3). Rad je realiziran kroz niz performansa u praonicama rublja po cijelom Los Angelesu u kojima su na konopcu za sušenje rublja umjetnice prostrle svoju umjetnost i poeziju te raspravljale o poslovima koji se odnose na domaćinstvo sa ženama koje su tamo prale rublje – svaki je performans trajao jedan ciklus pranja i sušenja. Zanimljivost toga rada bogate su raznolike forme koje se očituju kroz upotrebu raznovrsnih materijala, tekstila, tehnika i metoda izlaganja.

¹⁹ Prema: Moravec (2003) *Mother Art: Feminism, Art and Activism*. U: *Journal of the Association for Research on Mothering*. Vol 5, br 1, 69 – 75 / Silagi (2002), Phone interview with the author, July 17.

²⁰ Popis izvora svih slikovnih priloga iz ovoga istraživanja nalazi se u prilogu.



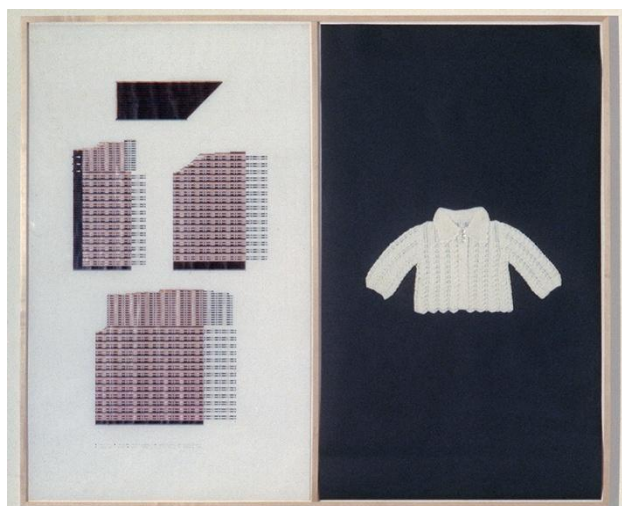
Slika 2: Mother Art *Pranje rublja* (*Laundry Works*), detalj, instalacija, kombinirana tehnika, 1977.

Rad Mother Art kolektiva značajan je za feminističku umjetnost koja je po prvi put dovela u pitanje poimanje međusobne isključivosti između uloge majke i umjetnice. Naposljetku, skupina Mother Art prepoznala je kod mnogih žena podvojenost osjećaja oko majčinstva te je tvrdila da bi se ti osjećaji trebali propitati i istražiti u ženskoj umjetnosti (Moravec, 2011).



Slika 3: Mother Art *Pranje rublja* (*Laundry Works*), detalj, instalacija, kombinirana tehnika, 1977.

Nekoliko godina nakon osnutka Mother art kolektiva u New Yorku je djelovala umjetnica Elaine Reichek. Reichek je kroz svoj umjetnički rad problematizirala vezu između majčinstva i minimalizma kao pokreta u umjetnosti kritizirajući dominaciju muških umjetnika na umjetničkoj sceni kasnih 70-ih. *Laurina odjelca* (*Laura's Layette*, 1979) (Slika 4) prvi je Reichekin rad koji uključuje pletenje i upotrebu sheme za mustre kao predložka za crteže i prvi je rad posvećen Reichekinoj kćeri Lauri.



Slika 4: Elaine Reichek, *Laurina vesta (Laura's Sweater)*, dio triptiha *Laurino odjelce (Laura's Layette)*, bojice na papiru, pletena vunena vesta, 132.1 x 157.5 cm, 1979.

Corinne Robinns (1981) ističe da je za Reichek upotrebljavanje pletenja u radu mogućnost za upoznavanje i isticanje specifično ženskih tehnika koje karakterizira ljudska motorička aktivnost, karakteristični ljudski konstrukt koji ona odabire preispitati, pretresti, slomiti, osloboditi – povezati i ponovno ispuniti novim značenjima i asocijacijama. U radu *Laura's Layette* Reichek stavlja u vizualni odnos shemu za pletenje koju iscrtava bojicama s lijeve strane i dijelove pletenoga odjelca, koje je Laura dobila na poklon, s desne strane. Shema za pletenje izgleda poput kompliciranoga dijagrama koji je uvećan kroz cijeli kadar i svojim oblikom podsjeća na geometrijsku apstrakciju. Uvećani geometrijski crtež u kontrastu je s desnim dijelom kadra na kojem je na crnoj podlozi aplicirana bijela benkica koja u kontrastu s crtežom djeluje poput minijature.

Rad skupine Mother Art i Elaine Reichek označili su ključnu kulturnu točku u feminističkim promišljanjima i prekid šutnje dugo vremena nametnute majčinstvu kao umjetničkoj temi u svijetu umjetnosti i životnim iskustvima majki umjetnica. Njihov rad i doprinos razumijevanju majčinske subjektivnosti pozicionirali su majčinstvo kao dostojno prikazivanja u ozbiljnoj umjetnosti (Liss, 1999).

Unutar historijskoga konteksta promišljanja feminističke umjetničke djelatnosti Mary Kelly, Susan Hieler i Mierle Lederman Ukelles umjetnice su koje su kroz različite umjetničke prakse problematizirale složenost majčinske subjektivnosti i intersubjektivnoga odnosa između majke umjetnice i njezina djeteta, a njihovi radovi grade predodžbu o subjektivnosti kao individualnom iskustvu koje se iščitava iz umjetničkoga djela. Radovi tih umjetnica mogu se svrstati u tip umjetničke prakse za koju Judith Barry i Sandy Flitterman-Lewis (1999) smatraju

da se razvijaju na temelju teorijskih razmišljanja o predstavljanju kako nastaju prikazi žena, kako se oblikuju načini njihova čitanja i u koje se društvene uvjete smještaju?

Mary Kelly američka je konceptualna umjetnica koju zanimaju pitanja seksualnosti, identiteta i povijesne memorije. Svoje umjetničke preokupacije istražuje kroz forme velikih narativnih instalacija. Mary Kelly aktivno je sudjelovala unutar feminističkoga pokreta tijekom 60-ih i 70-ih godina kada je započela s istraživanjem suvremene umjetničke kritike koja problematizira feministička pitanja kroz različite teorije, posebno kroz psihoanalizu. U razdoblju od 1973. do 1979. umjetnica je producirala kapitalni umjetnički rad *Postporođajni dokument (Post-Partum Document)*. *Post-Partum Document* najpoznatiji je umjetnički projekt iz 1970-ih među djelima koja su pristupila majčinstvu kao ključnom mjestu umjetničke produkcije i kulturalnih pitanja (Liss, 2009, McCloskey, 2012). McCloskey ističe da je u Velikoj Britaniji *Post-Partum Document* najznačajniji rad M. Kelly koji i danas, četrdeset godina nakon svoga nastanka, još uvijek sadrži vitalnost i relevantan je u recentnoj suvremenoj umjetnosti (McCloskey, 2012). Dijelovi toga rada izloženi su u najpoznatijim međunarodnim zbirkama poput Instituta suvremene umjetnosti u Londonu, Galerije Tate Modern u Londonu i mnogih drugih.

Umjetnička instalacija *Post-Partum Document* multimedijски je zapis koji problematizira dijadu majka / dijete. Andrea Liss (2009) navedeni rad promatra kao strateški napad na cjelokupnu skalu kulturnih restrikcija nametnutih majci. U istraživanju Kelly isprepleće pozicije između teorijskoga i svakodnevnoga života o odnosu majke i sina. Istraživanje toga odnosa raščlanjeno je u 135 dijelova koji su organizirani u šest cjelina. Svaka cjelina, odnosno kako ih je umjetnica nazvala *Dokumentacija (Document)*, svojevrsna je interpretacija pojedine godine u suživotu sina i majke. U radu Kelly za materijal istraživanja uzima vlastitoga sina i istražuje intersubjektivni prostor koji problematizira odnos majke i djeteta. Istraživanje započinje rođenjem djeteta, a završava njegovim uključivanjem u ljudski poredak, odnosno ulaskom u *simbolički red*. Rad polazi od majčina diskursa. Međutim vlastitu sliku (autoportret) ili simboličku sliku majke Kelly zamjenjuje sveobuhvatnom instalacijom oblikovanom kroz sustavno praćenje i bilježenje pojedinih razvojnih faza sina u obliku raznovrsnih zapisa kao što su planovi hranjenja, mijenjanja pelena, otisci stolice, dnevnički zapisi, dijagrami, transkripcije razgovora, dječja odjeća i darovi majci koje je dobila od djeteta. Okosnicu rada čine autobiografski tekstovi za koje Kelly kaže da omogućavaju iskazivanje istinitosti iskustva (Kelly, 1999). Rad je s obzirom na metodologiju realizacije prepoznat kao inovativan za razdoblje u kojem je nastao, uključujući i istraživanje majčinskoga angažmana

kroz psihoanalitički diskurs i kao takav se razlikovao od feminističkih radova toga vremena. Kelly u tom radu polazi od ideje da arheologiju svakodnevnoga života izmjesti u uokvireni prostor galerije ili muzeja koji stvara nove uvjete za kritičko čitanje. Percepciju i formu, odnosno vizualni oblik rada, Kelly kontekstualizira kroz različite aspekte:

Činilo mi se ključnim da povedem računa o tome kako taj rad intervenira u određenom institucionalnom kontekstu. Tu je u određenom smislu bitno voditi računa kako on izgleda u nekoj galeriji. S jedne strane on kao da predstavlja svjedočanstvo o vanjskim događajima, ali s druge strane on u tom prostoru ne funkcionira samo kao dokument: namjera je instalacije da konstruira nekoliko čitanja ili putova kroz tekst. Njih prvo označavaju objekt i narativni tekst koji ih prati; drugo, niz dijagrama koji se konkretno pozivaju na Lacanov rad i predlažu drugo moguće čitanje, utemeljeno na psihoanalizi. (Kelly, 1999: 257)

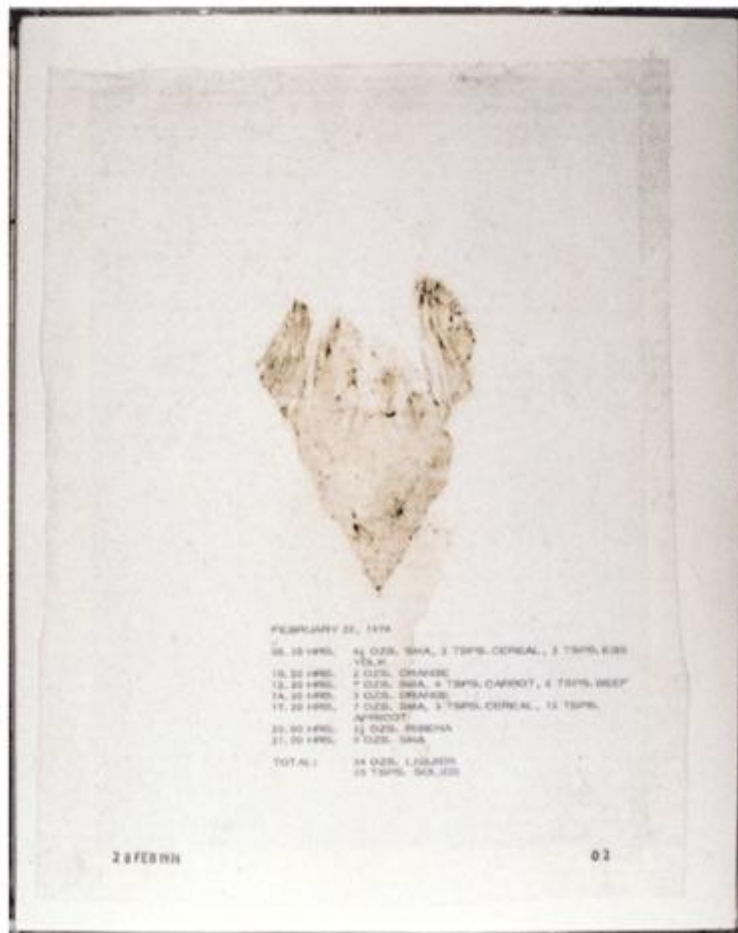
U teorijskome dijelu svoga rada, knjizi koja je nastala nakon realizacije konceptualno-likovnoga, odnosno vizualnoga dijela rada, Kelly iščitava i analizira vlastiti rad i iskustvo u odnosu na lakanovski psihoanalitički diskurs o razvojnim fazama djeteta do ulaska djeteta u *simbolički red*²¹ koji se događa u razvojnoj fazi kada dijete usvaja jezik / pismo. Kroz takvu psihoanalizom potkrijepljenu kritiku diskursa majke koja odražava društveni položaj žene kao primarne njegovateljice navedena knjiga daje uvid u detaljnu analizu složenosti majčinske subjektivnosti koja pokazuje kako majčinstvo može poticati umjetničko stvaralaštvo, a ne gušiti ga (Chernick, Klein, 2011).

U takvu umjetničkom promišljanju i reprezentaciji reciprocnosti dijade majka / dijete Kelly pokazuje da se ženski subjektivitet ne može promatrati izvan intersubjektivnoga okvira vlastitoga nastanka. Kate Linker, spisateljica i kritičarka umjetnosti, u sveobuhvatnoj analizi *Post-Partum Documenta* naglašava kako upravo određeni stupnjevi rada ocrtavaju konstruiranje ženskoga identiteta trenucima djetetova razvoja (Linker, 1999). Polazeći od djetetovih razvojnih stadija, prve tri sastavnice rada, *Document I*, *Document II* i *Document III*, problematiziraju ovisnost majke i djeteta. Prema Lacanu to je razdoblje postupnoga postpartualnog odvajanja od Označitelja (majke). Taj dio istraživanja isprepleće spolnost, prikazivanje i jezik u koncipiranju psihološki pozicionirane majke, dok u *Document VI* majka poprima društvenu poziciju.

Primjerice *Document I* (1974) (Slika 5) sastoji se od niza otisaka i analiza mrlja stolice koji su nastali kroz svakodnevnu analizu dječje stolice u razdoblju od dva mjeseca. Ti otisci, u likovnoj tehnici monotipije, podatak su o uvođenju krute hrane u dječju prehranu, odnosno

²¹ Tumačenje osnovnih pojmova psihoanalize i njegove odnose vidi u: Adams (2002), *Reprezentacija i spolnost*. U: *Uvod u feminističke teorije slike* (ur. Anđelković B.), Beograd: Centar za suvremenu umjetnost, str. 237–254.

podatak o prestanku dojenja. Uvođenje krute hrane majci otvara prostor za veću mogućnost kretanja, koji se može protumačiti kao prostor postupnoga odvajanja i priznavanja.



Slika 5: Mary Kelly *Postporodajni dokument: dokumentacija I (Post-Partum Document: Documentation I)*, detalj 31. poliptiha, kutije od pleksiglasa, ulošci za pelene, plastične vrećice, papir, tinta, 28 x 35.5 cm, 1974.

Document II (1975) (Slika 6) nastao je u djetetovoj drugoj godini života. U njemu umjetnica istražuje i analizira razdoblje od prestanka dojenja do holofraze u kojoj intersubjektivna međuovisna komunikacija započinje majčinim tumačenjem i interpretacijom djetetovih prvih slogova, a završava artikulacijom prvih jednostavnih rečenica. Taj dio rada završava rečenicom *Vidi bebu* koju je dijete izgovorilo za vrijeme promatranja svoga odraza u zrcalu. Takva razina kognitivnoga razvoja, prema Lacanu (1949), upućuje na kraj djetetove imaginarne identifikacije s majkom.



Slika 6: Mary Kelly *Postporođajni dokument: dokumentacija II*
(*Post-Partum Document: Documentation II*), detalj poliptiha od 26 dijelova,
kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, drvo, papir, tinta, guma,
20 x 25.5 cm svaki dio, 28 x 35.5 cm, 1975.

Zbivanje unutar trećega dijela, u *Document III* (1975) (Slika 7), Kelly gradi kroz tekstualnu estetiku, transkripte djetetova govora koje analizira kroz vlastita tumačenja rečenoga. Tekstualni zapisi propituju nesvjesno koje se prema Lacanu oblikuje jednako kao i jezik. Kelly u svoje zapise uključuje i ispovijesti o brizi oko djetetova zdravlja, ali i grižnju savjesti koja se javlja u određenim životnim okolnostima. Naknadno, organizirani dnevnički zapisi iscrtani su dječjim crtežom koji je tipičan za razvojnu fazu šaranja specifičnu u dječjem likovnom izrazu od prve do treće godine života.



Slika 7: Mary Kelly *Postporođajni dokument: dokumentacija III*
 (*Post-Partum Document: Documentation III*), detalj poliptiha od 13 dijelova,
 kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, šećer, papir, kreda
 35.5 x 28 cm, 1975.

Slična estetika i metodologija spajanja jezika / dnevničkoga ispisivanja, majčinskih analiza i dječjega traga u obliku pisma ili fizičkoga otiska dijela tijela kronološki se nastavlja u *Document V* i djelomično u *Document IV*. *Document IV* (1976) (Slika 8) i *Document V* (1977) (Slika 9) bave se reprezentacijom simboličkoga gubitka djeteta i gubitkom majčina tijela, a u kombinaciji sa zadnjim dijelom rada smještaju dijete i majku od psihičkih prema društvenim okvirima.



Slika 8: Mary Kelly *Postporodajni dokument: dokumentacija IV* (*Post-Partum Document: Documentation IV*), detalj poliptiha od 8 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, gips, pamučna tkanina, 28 x 35.5 cm, 1976.



Slika 9: Mary Kelly *Postporodajni dokument: dokumentacija V* (*Post-Partum Document: Documentation V*), detalj poliptiha od 36 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, drvo, papir, tinta kombinirane kolažne tehnike 13 x 18 cm, 1977.

Šesti dio istraživanja, *Document VI* (1978) (Slika 10) istražuje djetetove prve pokušaje čitanja i pisanja u kombinaciji s Kellynim analizama ispisa značenja prvih oblika koji se javljaju u dječjem likovnom izričaju, a koji predstavljaju prva slova i riječi. Sadržaji su izraženi u grafičkoj tehnici visokoga tiska. Taj dio istraživanja zatvara reprezentaciju šestogodišnjega

iskustva u trenutku kada dijete ispisuje svoje vlastito ime. Ta razina kognitivne svijesti i znanja predstavlja dokaz usvajanja jezika i svijest o poziciji unutar simboličkoga reda u kojem su majka i dijete smješteni (Linker, 1999). Linker ističe da *Post-Partum Document* pokazuje psihičke pomake putem jezika i prikaza koji određuju subjektivnost, nadjačavajući fiksiranost identiteta, ističući reprezentaciju o prirodi prikazivanja kao najvažnijega elementa rada (Linker, 1999).



Slika 10: Mary Kelly *Postporodajni dokument: dokumentacija VI* (*Post-Partum Document: Documentation VI*), detalj poliptiha od 18 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, smola, škriljevica, 20 x 25.5 cm, 1978.

Kada preispituje pozicioniranje vlastite ženstvenosti kroz *Post-partum Document*, Kelly ističe:

U *Postporodajnom dokumentu* nastojim vidjeti kako ženskost, u okviru diskursa odnosa majke i djeteta, nastaje kao prirodna i majčinska. Naravno, praktične radnje koje taj proces podrazumijeva, kao što su hranjenje ili odijevanje djeteta, zavise od sustava znakova jednako koliko pisanje i govor. Na neki način cjelokupnu društvenu praksu vidim kao izraze općega društvenog zakona (simboličke dimenzije, kako kaže Kristeva) koji je dan u jeziku. (Kelly, 1999: 257)

Takvim nas osvrtno Kelly još jednom podsjeća kako su neodvojive strukture majčintva podjednako prožete označiteljima bioloških i prirodnih ustroja te kulturološkog nasljeđa i društvenih normi.

Post-Partum Document zasigurno i danas zauzima veliki prostor u feminističkim krugovima, a različita iščitavanja građe od strane povjesničara i povjesničarki umjetnosti te umjetnika i umjetnica stvaraju brojne kontekste za percepciju djela u odnosu na nove teorijske kontekste.²² Taj rad četrdesetak godina nakon prvoga izlaganja još je uvijek u funkciji reference za mnoge suvremene umjetnice i majke koje svoje privatne pozicije problematiziraju i čine vidljivim u javnoj sferi.²³

U usporedbi s Kellynim psihoanalitičkim polazištem umjetnička praksa Mierle Laderman Ukeles, američke umjetnice, problematizira položaj žene, majke i njegovateljice iz drugačijega teorijskog polazišta. Njezina pozicija ukazuje na srodnost sa stavovima američke feminističke filozofkinje Sare Ruddick o majčinskoj brizi / odgoju (mothering) koju ona smješta u oblik kreativne djelatnosti i prakse, a vidi ju usko povezanu s politikom mira (vidi poglavlje *Majčinstvo, subjektivnost, intersubjektivnost – teorijski kontekst*). Mierle Lederman Ukeles kroz svoj umjetnički rad evidentira refleksivne misli i pozicije koje proizlaze iz osnovnih potreba djeteta za koje Ruddickova kaže da su održavanje, zaštita, rast i društvena prihvatljivost (Ruddick, 1989).

Polazeći upravo od ključnih Ruddickinih koncepata, Ukeles je realizirala niz umjetničkih projekata koji polaze od empatije kroz obvezujući odnos prema drugome. Na samome početku svoje umjetničke karijere Ukeles je postala majka. Svoju novu poziciju majke umjetnice Ukeles opisuje:

Ostala sam trudna svojom vlastitom voljom i iz ljubavi. Rodila sam dijete vlastitim izborom. Bila sam u posvemašnjoj krizi. Ljudi su me vidjeli samo kao majku. U kulturi nije bilo mjesta za mene. Nije bilo riječi za moj život. Bila sam rascijepljena u dvije osobe: umjetnicu i majku. Ispala sam iz priče. Bila sam bijesna. (Ukeles, prema Liss 2009: 52)

Nastojanje te umjetnice da ostane prisutna u sferi umjetnosti dovelo ju je do umjetničke prakse koja je umjetnički čin i privatnu sferu, koja uključuje njegu djece i održavanje doma

²² Vidi: McCloskey (2012), *Post-Partum Document and Affect. Studies in the Maternal*. Vol 5, Br. 1, (http://www.mamsie.bbk.ac.uk/documents/McCloskey_SiM_5%281%292013.pdf) / 15. 1. 2014.

²³ Vidi: <http://lenasimic.com/maternal-matters/sid-jonah-anderson/> /10. 3. 2014.

kroz kućanske poslove, ujedinila u umjetnički oblik redefinirajući svoju privatnu sferu u umjetnost. Ukeles sinergiju privatne i javne sfere opisuje kao jedinstvo vlastitoga identiteta:

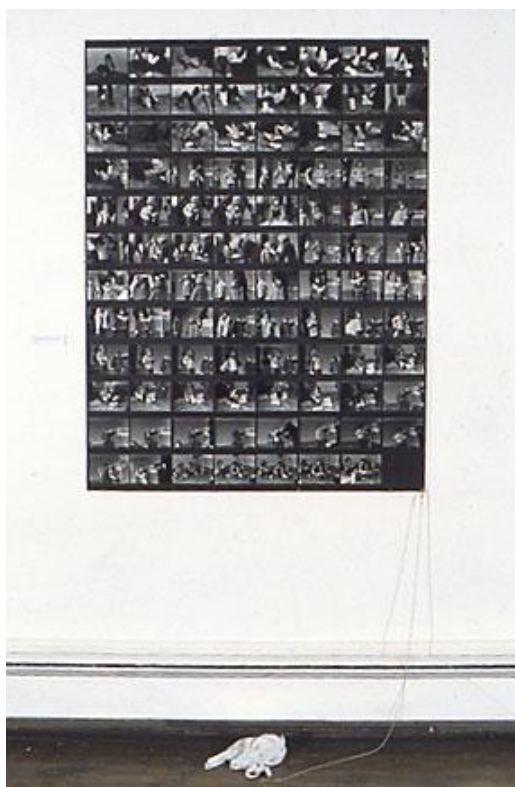
Umjetnica sam, žena sam. Supruga sam (slučajnim redoslijedom). Vražje puno perem, čistim, kuham, obnavljam, podržavam, čuvam itd. Također se (do sada nepovezano u odnosu na nabrojano) bavim umjetnošću. Od sada ću jednostavno raditi te svakodnevne stvari, izdići ih do razine svjesnosti i izlagati ih kao umjetnost. (Ukeles, 1969)

Polazeći od angažmana u privatnoj sferi, Ukeles je u razdoblju od 1969. do 1979. ostvarila niz radova koji su proizašli iz njezina *Manifesta* osmišljenoga kao prijedlog za izložbu koji je nazvala *Manifest za umjetnost održavanja* (*Manifesto for Maintenance Art*). Ideje iznesene u *Manifesto for Maintenance Art* ta je umjetnica razrađivala kroz svoju dugogodišnju umjetničku praksu bilježeći svoju umjetničku aktivnost fotografskim medijem. Kroz serije fotografija *Umjetnost održavanja: brisanje pregrade* (*Maintenance Art: Dusting a Baffle*, 1969) (Slika 11), *Umjetnost održavanja: ispiranje B.M.ove pelene* (*Maintenance Art: Rinsing a B.M. Diaper*, 1969), *Umjetnost održavanja: pranje poda* (*Maintenance Art: Mopping the Floor*, 1969), *Umjetnost održavanja: trudnica čisti pileću nogicu* (*Maintenance Art: Pregnant Woman Cleaning a Chicken Foot*, 1969) Ukeles je prikazala svoje razumijevanje roda, rada, moći i majčinstva. Fotografije su nastale u trenutku kada umjetnica u drugom stanju obavlja svakodnevne kućanske poslove poput pranja, čišćenja i kuhanja.



Slika 11: Mierle Laderman Ukeles *Umjetnost održavanja: brisanje pregrade* (*Maintenance Art: Dusting a Baffle*), crno-bijela fotografija, 1969.

Nekoliko godina kasnije umjetnica je realizirala rad *Odijevanje za izlazak van / svlačenje za povratak unutra* (*Dressing to Go Out / Undressing to Come In*, 1973) (Slika 12), koji je oblikovan u fotografski niz od devedeset pet fotografija. Fotografije prikazuju umjetnicu kako odijeva djecu pri odlasku iz kuće te ih po povratku razodijeva. Rad izdvaja i problematizira svakodnevne trenutke u kojima majka podržava svoju djecu. Kadrovi fotografija prikazuju isprepletena tijela djece i majke koji nasumično ulaze i izlaze iz polja vidljivoga sugerirajući dinamični intersubjektivni prostor podržan majčinim znanjem, prisutnošću i pomoći. Te nizove Liss opisuje kao ljubavljvu prožete, svakodnevne memorijale posvećene rastu i promjeni (Liss, 2009). U tom i svojim drugim radovima koji problematiziraju majčinstvo²⁴ Ukeles je odbila umanjiti duboke osjećaje istinske sentimentalnosti te je stvorila minijaturene spomenike dokumentiranoj nježnosti i snazi tih kompleksnih trenutaka u životima svoje djece kroz svoju prizmu majke, promatračice i umjetnice (Liss, 2009). Za tu je umjetnicu majčinstvo mjesto inspiracije i snage koja određuje njezin identitet.



Slika 12: Mierle Laderman Ukeles, *Odijevanje za izlazak van / svlačenje za povratak unutra* (*Dressing to Go Out / Undressing to Come In*), niz 95 crno-bijelih fotografija, 140 x 107 cm, 1973.

²⁴ Iscrpnu analizu radova Mierle Laderman Ukeles vidi u: *Feminist art and the maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, str. 43–67.

U kontekstu Ukelesičina umjetničkoga rada razvidna je povezanost ranijih radova koji problematiziraju majčinstvo u odnosu na njezinu cjeloživotnu umjetničku praksu. Nakon što je iznijela iskustvo majčinstva u svojim prvim radovima, Ukeles je načelo promišljanja o vlastitoj umjetnosti iz privatne sfere prenijela u javnu / političku. Velikim dijelom kroz svoju umjetničku praksu umjetnica je zadržala metodologiju primijenjenu prilikom realizacije radova u *Maintenance Art* i nastavila ju s performansima i akcijama kroz empatično vrednovanje odnosa s drugim. U radovima koji su nastali kasnih 70-ih i 80-ih godina svoj je angažman ta umjetnica posvetila podržavanju radnika koji se bave održavanjem grada, odnosno, prema njezinim riječima, „čine grad živim“. Kroz svoje performanse *POŠTIVANJE (RE – SPECT, 1993)*, *Dodir sanitarnog radnika (Touch Sanitation Performance, 1979 – 1980)*, *Pranje, pjesma, održavanje eksterijera (Washing, Tracks, Maintenance: Outside, 1973)* i *Čuvanje ključeva, održavanje sigurnosti (The Kepping of the Keyes: Maintenance as Security, 1973)* umjetnica problematizira radnika i njegov rad u namjeri da ujedini umjetnički čin i rad u svrhu vrednovanja i poštivanja sustava ljudskoga roda u radu i sustava života.²⁵

Radovi Mary Kelly i Mierle Lederman Ukeles subjektivni su izrazi potaknuti novim spoznajama proizišlim iz iskustva majčinstva, iz iskustva susreta s drugim. Međutim složenost psiholoških procesa koji se aktiviraju za vrijeme partalnoga stanja istražila je u svom radu *Deset mjeseci (Ten Months, 1977 – 1979)* (Slika 14) umjetnica Susan Hiller. Kroz taj rad Hiller istražuje subjektivnost kao proizvod umjetničke kreativnosti koja polazi od poimanja identiteta kroz trudnoću subjekta. Rad je kritički odgovor na društvenu konstrukciju koja trudnoću pozicionira kao *idealno stanje*.

Doživljaj i pozicioniranje vlastitoga trudnog tijela koje Hiller u ovom radu istražuje i reprezentira sugerira nelagodu koju trudno žensko tijelo proizvodi u zapadnjačkoj kulturi. Prema Rosi Braidotti, nizozemskoj filozofkinji i profesorici na Utrecht Universityju, u eseju *Znakovi čuda i tragovi sumnje: o teratogenima i utjelovljenim razlikama (Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences, 1996)* nelagoda u odnosu na trudno žensko tijelo u zapadnjačkoj kulturi proizišla je iz percepcije trudnoga ženskog tijela kao nestabilnoga subjekta:

Trudno žensko tijelo postavljeno je kao zaštitni filter i kao vrlo osjetljivi prijenosnik impresija, šokova i emocija. To je 'neuralno', kao i donekle 'električno' tijelo. Prisutna je podmukla asimilacija trudne žene nestabilnom, potencijalno bolesnom subjektu, podložnom nekontroliranim emocijama. (Braidotti, 1996: 149, prema Betterton, 2006: 83)

²⁵

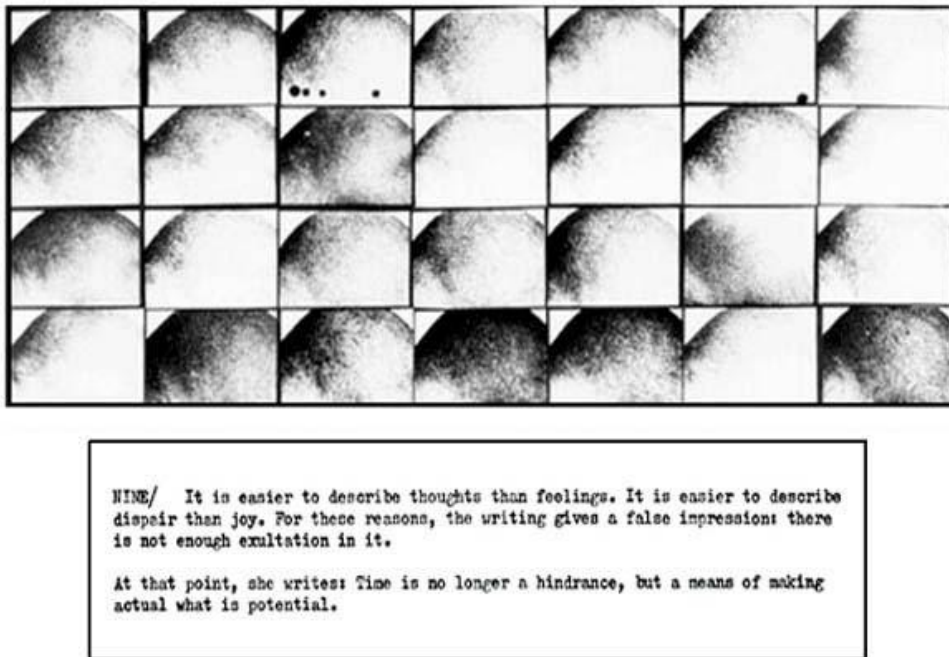
Ibid.

Poput Braidottina viđenja trudnoće i njezine percepcije trudnoga tijela unutar zapadnjačkoga kulturološkog konteksta Hillerin rad reprezentira vlastito trudno tijelo kao nestabilan subjekt prožet ambivalencijom. Njezino je istraživanje metoda u kojoj se kroz umjetničko djelo može istražiti napetost koju žensko tijelo izaziva kroz svoje „mutacije, promjene i transformacije“ i kao takva nudi „nove figure i oblike“, a ne teoretski završetak (Betterton, 2006). Takva kultura politike trudnoće, kako ju naziva Andrea Liss (2009), ogleda se u Hillerinu radu kroz dva aspekta u kojima je umjetnica istodobno subjekt i objekt u vlastitome radu.

Hillerin rad sastoji se od niza fotografija vlastitoga trbuha koje je umjetnica svakodnevno fotografirala tijekom trudnoće i organizirane dnevničke zapise koji u cjelini predstavljaju *unutarnje* i *vanjske* promjene u vrijeme trudnoće. Fotografije su organizirane u dijagonalni niz koji čini poliptih od deset segmenata. Unutar svakoga segmenta prikazano je 28 fotografija trbuha koje prikazuju fizičke promjene na rastućem trudnom truhu. Fotografije su nastale unutar lunarnoga mjeseca, odnosno kroz deset lunarnih mjeseci koliko je trajanje trudnoće prema medicinskome kalendaru. Ujedno promjene unutar kadra, koje su zabilježene kao posljedica fizičkih promjena pod utjecajem stadija trudnoće, simbolički se referiraju na formu mjeseca. Fizički aspekt trudnoće u radu je nadopunjen psihološkim razmatranjima koje je Hiller organizirala u dnevničke zapise. Prvih pet tekstova postavljeni su ispod prvih pet fotografija jer je u tom razdoblju trudnoće umjetnica promišljala promjene na svom tijelu, dok je drugih pet tekstova postavljeno iznad fotografija. Liss ističe da takvo strukturno ustrojstvo rada odražava naglasak na njezin promjenjiv status promatrača i sudionika u postupku koji je sve više istraživala i teorijski promišljala kako bi razumjela stanje kroz koje prolazi (Liss, 2009).



Slika 13: Susan Hiller *Deset mjeseci (Ten Months)*
deset crno-bijelih fotografija, deset odvojeno uokvirenih tekstova,
kompozicija na zidu 515 x 1315 cm, 1977 – 1979.



Slika 14: Susan Hiller *Deset mjeseci (Ten Months)*, detalj, 1977 – 1979.

Vremensko razdoblje prenatalnoga stanja u trajanju od deset lunarnih mjeseci Hiller je potaknulo na promišljanje o vlastitome govorećem tijelu. Iskustvo je trudnoće umjetnicu dovelo do novih predodžbi u doživljavanju sebe kroz samoopservacije izražene u tekstualnome dijelu rada kroz koje umjetnica trudnoću poistovjećuje s kreativnošću. Hiller odbija skrivati seksualnost vlastitoga tijela koje se očituje kroz ogoljeni trudni trbuh u trenutku kada su

trudnoća i majčinstvo poimani kao odveć sentimentalni da bi zauzimali prostor u ozbiljnim konceptualnim umjetničkim praksama toga vremena.

Kolektiv Mother Art i umjetnice Elaine Reichek, Mary Kelly, Susan Hiller i Mierle Lederman Ukeles svojim su kritičkim konceptima i inovativnim metodologijama umjetničkoga izražavanja iznjedrili prostor za nove kreativne spoznaje koje proizlaze iz transformativnosti subjektiviteta kroz odnos s drugim / dolazećim, a njihovi umjetnički radovi stvorili su čvrstu matricu za recentna umjetnička istraživanja kritičkih dimenzija doživljaja majčinstva i majčinskih praksi.

2.2.2. Majčinstvo kroz vizualne izraze recentne suvremene umjetnosti

Prethodno desetljeće otvorilo je niz novih načina u reprezentaciji i razumijevanju majčinstva u umjetnosti. Rosemary Betterton (2010), teoretičarka umjetnosti i profesorica na Women's Studies, Lancaster University, smatra da recentne prakse majčinske umjetnosti mogu anticipirati teorijska istraživanja prema razumijevanju dobrih i loših strana majčinstva, a koja stvaraju nove perspektive razumijevanja majčinstva. Istražujući odnose između afektivne neposrednosti majčinskoga tijela i feminističke politike, reprezentacije umjetničke prakse Catherine Opie, Lene Šimić, Helen Knowles i Marie Adele Diaz prikazuju mnogostruka razumijevanja majčinske subjektivnosti iz potpuno različitih pozicija kroz različita umjetnička područja i vizualne oblike izražavanja. Suvremenu kritičku umjetnost o majčinstvu umjetnica Margaret Morgan (2011) poistovjećuje s djelatnošću *parrhesiastes* (antički grčki koncept osobe koja govori istinu u lice moći).

U svojim umjetničkim preokupacijama američka fotografkinja Catherine Opie istražuje politike identiteta i roda u formi dokumentarne i portretističke fotografije. Dok narativnost fotografije Opie gradi kroz kritiku dominante politike i kulture, vizualnu estetiku svojih portreta temelji na historicističkim kompozicijskim načelima ističući slikarstvo Hansa Holbeina kao referentno polazište u kreativnome procesu.²⁶ U fotografiji *Autoportret / dojenje (Self Portrait / Nursing, 2004)* (Slika 16) Opie poništava ideje stereotipne idealizacije u prikazu majke i djeteta koje su proizišle iz kanona ranorenesansnih madona i ostale začahurene u zapadnjačkoj kulturi kao prikaz idealne njegovane majke u nježnom odnosu s djetetom. Morgan je taj autoportret nazvala *Nipošto prosječna madona* (Morgan, 2011).

²⁶ Vidi: Catherine Opie: Retrospective at the Guggenheim (<http://www.youtube.com/watch?v=OE9KfufwhPw>) / 3. 3. 2014.



Slika 15: Catherine Opie *Autoportret / dojenje (Self Portrait / Nursing)*, digitalna fotografija u boji, 101 x 81 cm, 2004.

Što prikazani portret povezuje s idejom madone s djetetom, a koji elementi rad čine *nipošto prosječnim*? Opie je na toj fotografiji prikazala sebe i svoga sina za vrijeme dojenja. Pozadinu kadra fotografije zaprema zagasita crvena tkanina popločena stiliziranim ornamentom akantusova lista. Već sama simbolika akantusova lista naslućuje pobjedu u neistraženome, neobrađenom, djevičanskom prostoru.²⁷ Crvena tkanina u pozadini ističe inkarnat isprepletenih tijela u prvom planu. Ispred tkanine sjedi naga majka s djetetom položenim na ruke čiji se dlanovi dotiču na djetetovim leđima. Položaj krupnih ruku siguran su potporanj dojećem dvogodišnjem djetetu sklupčanom oko majčina tijela u gotovo fetusnom položaju. Eliptični tijek kompozicijskih kretanja sačinjen od majčinih ruku i položaja djetetova tijela zasijeca dijagonalna os koja se stvara na sjecištu majčinih i djetetovih nježnih pogleda koje upućuju jedno drugom čineći majčinsku dijadu. Takve scene najčešće zamišljamo slično spomenutim madonama ili onim dotjeranim majkama koje nam se smiješe s naslovnica časopisa posvećenim majkama i bebama. Međutim fotografija prikazuje drugačiju zbilju. Autoričino je tijelo sredovječne četrdesetogodišnjakinje koje je do toga trenutka svoju površinu stavljalo u funkciju izražavanja nekih posve drugih značenja sadržanih u obliku tetovaža i ožiljaka, stvarajući konceptualni linearni sadržaj koji iscrtava prostore identiteta. Umjetničko tijelo, korpulentno,

²⁷ Chevalier, A. Gheerbrant (1987) Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 5.

naborano, s opuštenim grudima, crvenkastim šakama i licem pigmentiranim od sunca, crnom kosom kratko ošišanom, oštre strukture, u kontrastu je s nježnom svijetlom dječakovom kožom i njegovom zlaćanom mekanom kosom. U tom radu majčino tijelo određuje značenje koje je blisko Braidottinu viđenju tijela:

Razmatrano je tijelo granica subjektivnosti; nije kao takav ni zbroj svojih organa – određena biološka bit – ni rezultat društvene uvjetovanosti – historijski subjekt. Tijelo bi se trebalo promatrati kao sjecište, povezivanje biološkoga i sociološkoga, odnosno društveno-političkog polja mikrofizike moći i dimenzije subjektivnosti. (Braidotti, 1989: 89)

Iako kompozicijski navedeni autoportret sugerira historicistička načela i koloristički je blizak prikazima renesansnih madona, Opie kroz reinterpretaciju klasičnih kanona prikazuje vlastiti identitet potpuno različit od njih, onaj rodni – lezbijski, koji kroz taj rad otvara slojeve oprečnosti. Svaka ideja u interpretaciji toga rada reflektira se kroz binarizme: univerzalnost / specifičnost; plodnost / sredovječnost; nježna majka / muškarasta lezbijka. Djelo je doista iznimno po uslojavanjima intersubjektivnih prostora u koje Opie upisuje kompleksnost i nove perspektive suvremenoga poimanja *queer*-majčinstva, ukidajući rodne predrasude. Taj autoportret nije samo jasna i izravna emocionalna poruka ljubavi već zauzima političku poziciju i angažiranost s ciljem prikazivanja izvođenja rodnoga identiteta u odnosu na majčinstvo iznova ukazujući na promišljanje o Ruddickinu prijedlogu razmatranja majčinstva i majčinske prakse u kontekstu poticanja solidarnosti i politike mira, s naglaskom na odgovornosti prema životu, brižnosti i uvažavanju različitosti (Ruddick, 1989). To je djelo Margaret Morgan (2011) opisala kao nijansirano i majstorsko djelo majčinstva, što ono uistinu i jest.

Umjetnica Lena Šimić Hrvatica je koja živi i radi u Engleskoj. Od 2004. godine svojim radom doprinosi razumijevanju majčinstva kroz različite umjetničke forme, performansom i videom. U svom radu politički je angažirana kroz sudjelovanje u brojnim inicijativama i udrugama.²⁸ Autoričino slojevito dugogodišnje istraživanje majčinstva kroz umjetničku praksu objedinjeno je u nizu radova u procesu koji je umjetnica jednostavno nazvala *Pitanja majčinstva (Maternal Matters)*. *Maternal Matters, 2007–ongoing* sastoji se od radova *Kontemplativno vrijeme: dokument o porodiljnom dopustu (Contemplation Time: a Document of Maternity Leave)*, *Sid Jonah Anderson od Lene Šimic (Sid Jonah Anderson by Lena Šimić)*, *majka i sin: to zvuči doista tužno (mother and son: that just sounds really sad)*, *The Egg, the Womb, the Head and the Moon / online blog* – interdisciplinarni umjetnički projekt, *Puni termin videofilm (Ful Term video film)* i trenutačno u nastajanju *Zapisi petkom (Friday Records)* u

²⁸ Iscrpan rad umjetnice Lene Šimić vidi na: <http://lenasimic.com/maternal-matters/>.

kojima Šimić istraživački postavlja pitanja o majčinstvu i kroz samoopservaciju pokušava na ista ponuditi odgovor. Šimić ističe da u svojem radu rekreira, ponovno imenuje i ponovno proživljava majčinski rad, odnosno reinterpreтира majčinski rad kroz umjetničku praksu. Različiti slojevi angažmana spomenute umjetnice, koji doprinose razumijevanju subjektivnosti osim njezina umjetničkog rada, anticipirani su i kroz ideju instituta – *The Institute for the Arts and Practice of Dissent at Home*, umjetničku aktivističku inicijativu, koju umjetnica u svojem domu vodi u suradnji sa svojom obitelji, suprugom Garyjem Andersonom i sinovima Nealom, Gabrielom, Sidom i Jamesom. Problematika kojom se bavi ta zanimljiva organizacija odnosi se na pitanja neslaganja s postojećim društvenim kapitalističkim normama, otvara pitanja estetike i ekologije u težnji za društvenom preobrazbom. Unutar svoga doma ta obitelj često ugošćava umjetnike i njihove obitelji s kojima stvaraju platformu za kritičke i konstruktivne diskusije u cilju integracije djece u kritičko mišljenje, razmjenu znanja i umjetnički rad. Šimić ističe da njihova umjetnička inicijativa ustraje na pozicionalnosti asimetričnosti veza aktera unutar instituta u kojem se obitelj nikada ne reprezentira kao jedinica, već kao kompleksno grupiranje njezinih asimetričnih veza (Šimić, 2010). Razumijevanje pojma *asimetričan* navedeni institut temelji na tumačenju feminističke filozofkinje Iris Marion Young koja se zalaže za želju za istosti i simetrijom, no i za različitosti koje vode do kreativne razmjene (Šimić, 2010). Asimetričnu homogenost svojih članova i kreativni potencijal obiteljskih pozicija ta obitelj vrlo je slikovito i duhovito prikazala kroz formu videorada *Antiedipovski kućni film (Anti-Oedipus Home Movie, 2013)*, koji jasno prikazuje metodologiju i ciljeve te obiteljske inicijative.²⁹ U videoradu roditelji umjetnici zajedno sa svojom djecom kroz performans, igru i razgovor istražuju freudovski psihoanalitičku teoriju Edipova kompleksa. Roditelji i djeca kroz razigrani dijalog vrednuju i iznose stavove o Freudovim edipovskim pretpostavkama koje zajednički odbacuju.

Asimetričnost prostora i njegov kreativni potencijal mogao bi se izjednačiti s pitanjima intersubjektivnosti i majčinoga angažmana koje je Šimić problematizirala u performansu *Sid Jonah Anderson Lene Šimić (Sid Jonah Anderson by Lena Simic, 2008)* (Slika 16). Realizacija performansa ostvarena je kao dio *MAP Live eventa* u Source Caféu u Carlisleu. U nastupu je sudjelovao Sid, njezino treće dijete, tada u dobi od sedam mjeseci. Umjetnica je u tom radu prikazala ritual kroz aktivnosti koje provodi sa svojim djetetom prije spavanja i uspavlivanja.

²⁹ Za više informacija o ovom projektu vidi: <http://www.twoaddthree.org/> / 26. 3. 2014., <http://www.twoaddthree.org/anti-oedipus-home-movie/> / 26. 3. 2014. Film vidi na: <http://www.youtube.com/watch?v=uvA12uNE6jM> / 26. 3. 2014.

Pozornica za izvođenje performansa bila je vrlo organizirana; sadržavala je sve potrebne rekvizite za ispunjavanje majčinskih zadaća u vrijeme djetetove njege prilikom hranjenja, odijevanja i uspavljivanja.



Slika 16: Lena Šimić *Sid Jonah Anderson Lene Šimić (Sid Jonah Anderson by Lena Simic)*, dokumentacija performansa, 2008.

Za vrijeme izvođenja performansa u pozadini akcije kulisno je prikazan videorad koji u tom performansu objedinjuje dodatni sadržaj za jasnije pozicioniranje majke i djeteta koje se očituje kroz njihovu asimetričnost, majčin rad, etiku i djetetovu suradnju. Taj kolažni videorad sabire vrijeme koje je oblikovano kroz ponavljajuće svakodnevne radnje za vrijeme trudnoće i porodiljnoga dopusta. Videorad je osmišljen kao kolaž koji sadrži autoričine fotografije, videozapise i dnevničke audiozapise koji su u obliku jasno artikuliranih kritičkih osvrtâ o majčinstvu sabrani gotovo dokumentarističkom metodom, lišeni pretjerane estetizacije. U videoradu Šimić prikazuje fotografiju gola trudnog trbuha s naslikanom jugoslavenskom zastavom kroz koju autorica postavlja pitanja o vlastitome identitetu i identitetu svoga djeteta evocirajući prošlo, nepostojeće, vrijeme i nemogućnost poistovjećivanja s narodnim identitetom i prostorom koji je napustila za vrijeme Domovinskoga rata (Slika 17). U drugim kadrovima video prikazuje niz vizualnih zapisa u kojima Sid tone u san. Ponavljanje iste radnje na različitim lokacijama u videoradu u izravnoj je vezi s ciljem akcije na pozornici. Trenutak u kojem beba zatvara oči za umjetnicu otvara prostor za kritički odmak i vrednovanje kreativnoga čina koji je ostvaren kroz relaciju s djetetom. Nadalje, videorad djelomično integrira drugi umjetničin rad *Kontemplacija vremena: dokument o porodiljnom dopustu (Contemplation*

Time: a Document of Maternity Leave, 2007–2008) koji evocira širi i intimniji pristup umjetničinom suživotu s djetetom u prvoj godini života. Taj rad problematizira majčinu i djetetovu dnevnu rutinu odlaska u park u obliku kritičkih dnevničkih zapisa i fotografija. Svoja promišljanja iskazana u dnevničkim zapisima Šimić temelji na pitanjima o majčinskom angažmanu koji se očekuje od majke da će svakodnevno činiti, o nemogućim idealima koji su majkama predstavljeni, o pozicijama roditelja naspram svoje djece i roditeljske želje da djeci omogući sve najbolje. Pisanje dnevnika spomenuta umjetnica tumači kao generativni, kritički i kontemplativni prostor koji bilježi, označava i kritizira ideje o majčinstvu, a njegovim iščitavanjem u obliku audiosadržaja, bez imalo stida, glasom koji ne odaje sentiment, dodatno politizira privatnu sferu svoga života. O interpretaciji ideje koncepta navedenoga rada umjetnica kaže:

Događaj je napravljen djelomice zbog moje želje da temeljito povežem dva područja svoga života, djecu i umjetnost, no također i da odam priznanje teškom poslu roditeljstva unutar konteksta umjetnosti. Zbog toga je taj performans tematizirao i srušio razliku između stvaranja umjetnosti i eksplicitnoga majčinstva. (Šimić, 2010: 5)



Slika 17: Lena Šimić *Sid Jonah Anderson Lene Simić (Sid Jonah Anderson by Lena Simić)*, dokumentacija performansa, 2008.

U kontekstu sinergije umjetnosti i majčinske prakse kroz ovaj sveobuhvatan rad Lena Šimić svoju privatnu svakodnevnu praksu izjednačava s onom javnom, umjetničkom. Sličnu metodologiju koncipiranja umjetničkoga rada primijenila je i francusko-argentinska konceptualna umjetnica Lea Lublin kada je 1968. izvela performans *Moj sin (Mon Fils)*. Taj je nastup umjetnica ostvarila zajedno sa svojim, u ono vrijeme sedmomjesečnim, sinom s kojim je za vrijeme izložbe živjela u Musée d'Art Moderne u Parizu. *Mon Fils* i *Sid Jonah Anderson by Lena Simić* stavljaju naglasak na proces postajanja majkom kroz dimenziju slojevitoga

razmišljanja o reprezentaciji problematike majčinstva i majčinske prakse u umjetničkoj disciplini performansu.

Svoje misaone procese o postajanju majkom i težnju za spajanjem majčinstva i umjetnosti Lena Šimić nastavila je u sljedećim istraživanjima u kojima ispisuje subjektivnost kroz dnevničke zapise i fotografije koje objavljuje na svojoj mrežnoj stranici u obliku bloga. Istraživanje vlastitoga identiteta u kontekstu majčinstva i umjetnosti Šimić je objedinila u osobnome dnevniku koji je objavila na blogu *The Egg, the Womb, the Head and the Moon* unutar istoimenoga projekta.³⁰ Umjetnica je trenutačno u procesu realizacije rada *Friday records*, bloga koji će u konačnici biti dnevnički dokument o porođiljnom dopustu s njezinim četvrtim sinom.³¹ Takva metodologija istraživanja i prikazivanja privatne sfere koja je u kontekstu bloga na internetu trajno izložena u javnom medijskom prostoru u potpunosti briše granice pružajući uvid u svoj sadržaj putem javnoga medijskog kanala.

Internet kao medij prisutan je i u radu Helen Knowles, engleske umjetnice, koja u svojim radovima *Glave žena pri rađanju (Heads of Woman in Labour, 2011)* i *Youtube serija (Youtube Series, 2012)* polazi s potpuno drugačije pozicije. Knowles istraživanju pristupa iz pozicije istraživačice koja se koristi internetom kao izvorom vizualnoga sadržaja za prezentaciju ženskog tijela pri porodu. Umjetnička praksa spomenute umjetnice razlikuje se od ostalih umjetnica u ovom istraživanju prema načinu oblikovanja umjetničkoga rada koji izuzima samu umjetnicu i njezin subjektivni doživljaj poroda iz umjetničkoga djela. Ta umjetnica narativ unutar svojih radova temelji sabiranjem iskustava drugih žena koja preuzima s interneta, a tu metodu Knowles naziva *pljačkanjem* kulturalnih slika (Knowles, 2010). Unutar svojih istraživanja umjetnica je u ulozi sakupljača i izbornika vizualnih sadržaja koje likovno manipulira kroz grafičku tehniku sitotiska, čineći konceptualno-likovni zaplet. Metoda mapiranja i prenamjene kojom se Knowles koristi u svojim istraživanjima upućuje na Braidottino viđenje, a koja u izražavanju novih figuracija, fabulacija i alternativnih oblika ženske subjektivnosti vidi mogućnost za stvaranje afirmativne reprezentacije žene u društvu (Braidotti, 1999).

U radu *Heads of Woman in Labour* (Slika 18) umjetnica s Youtuba fotografira portrete iz snimaka žena za vrijeme poroda, objavljene na internetu. Izdvajanjem portreta iz snimke Knowles transformira normativnost i banalnost videoisječaka evocirajući patos poroda koji

³⁰ Više o projektu vidi na: <http://www.eggwombheadmoon.com/about/> 26. 3. 2014.

³¹ Vidi blog na: <http://fridayrecords.wordpress.com/> 26. 3. 2014.

Imogen Tyler i Lisa Baraitser (2013) opisuju kao *svetu* estetiku. Tako uobličeni portreti žena postaju opipljivi materijalni predmeti o kojima se može kontemplirati i koji postaju vidljivi u javnom prostoru galerije. Pri diskusiji o ovom radu Knowles postavlja sljedeće pitanje:

Zašto ekstatična slika ženskog lica [...] postaje važna kada shvatite da je zapravo preuzeta s Youtubea, a stavila ju je ta žena koja se u videoisječku i pojavljuje, jer je to zapis njezina poroda? Intimni je narativ rođenja koji se odvija na internetu, naravno, „obiteljsko gledanje“, a u isto vrijeme otvara i tabuiziranu, no svakako prisutnu vezu između seksa i porođaja, što dovodi u pitanje razdvajanje žena kao majki i žena kao seksualnih bića. (Knowles, 2010, prema Tyler, Baraitser, 2013: 15)

Rad je načinjen od četiriju vizualno stiliziranih portreta prikazanih u kontrastu crne i bijele neboje izostavljenoga tonskog raspona. Takva stilizacija forme lica upućuje na egzaktnost prikazivanja karakterističnoga izraza lica u trenutku opuštanja nakon boli prouzrokovane porođajem, „u trenucima izdisanja kada djetetova glavica izlazi van“ (Knowles, 2011).



Slika 18: Helen Knowles *Glave žena pri rađanju (Heads of Woman in Labour)*,
dvobojni sitotisk na Fabriano papiru, naklada 2, 63 x 63 cm, 2011.

Rad *Youtube series* (Slika 19) serija je od sedam grafičkih listova u tehnici četverbojnoga sitotiska na papiru. U tom se radu umjetnica također koristila materijalima objavljenima na Youtubeu. Međutim rad je realiziran iz stilova sa snimaka žena za vrijeme poroda u svojoj kući. Realizaciju je tih grafika Knowles ostvarila inovativnom tehnološkom metodom u kojoj je grafičku matricu, sito, eksponirala izravno iz digitalnoga projektora. Takav način prenošenja sadržaja na matricu aplicirao je pikseliziranu sliku koja izravno upućuje na digitalno podrijetlo izvorne slike. Otisak grafika u četverbojnom sitotisku daje tom radu tradicionalni vizualni dojam sličan realističnome slikarstvu u kojem su svi dijelovi slike jednako u fokusu. Analizu

strukture svojih grafika Knowles povezuje sa sezanskom kazetiranom slikarskom teksturom u kojem naslikani motiv dobiva svoj oblik promatran s određene udaljenosti (Knowles, 2011). Kroz takvo tretiranje forme u prikazu tijela i njezino rasipanje prilikom promatranja grafike izbliza Knowles istražuje pojavu i nestanak ekstatičnoga majčinskog subjekta dok se razdvaja od drugog subjekta pri porodu. Simbolički, majka i novorođenče doslovno se razdvajaju poput točkastih repulzija grafičke teksture koloristički uslojene po površini grafičkih listova. Prema Imogen Tyler i Lisi Baraitser djelo se bavi vizualiziranjem ekstaze u etimološkome smislu te riječi, tj. postavlja pitanje što to zapravo znači *biti pokrenut izvan samog sebe*: rođenje je ovdje prikazano ekstremno i granično, ali i paradoksalno, kao svakodnevan i običan događaj u kojemu se postaje više od jednog (Tyler, Baraitser, 2013). Iskazivanje intimnoga iskustva u javnome prostoru, na internetu, kroz eksplicitne prizore poroda i prenošenje takvoga specifičnog iskustva u galeriju, stvaraju novo značenje u estetici iskustva koje briše tabue i poteškoće prisutne u promatranju slika poroda.



Slika 19: Helen Knowles *Youtube serija (Youtube Series), Rađanje bez pomoći (Unassisted Childbirth)*, <http://www.youtube.com/watch?v=a3ANtPxI3pE> , četverbojni sitotisak na Fabriano papiru, naklada 4, 100 x 135 cm, 2012.

Maria Diaz gvatemalenska umjetnica je koja živi i radi u Los Angelesu. Pri konstruiranju svojih umjetničkih preokupacija Diaz polazi od vlastitoga tijela kojim se koristi kao medijem s ciljem prenošenja kritičkoga komentara o političkim obmanama, patrijarhalnim društvima i diskriminirajućim filozofijama (Diaz, 2014). Kroz umjetničku praksu spomenuta umjetnica istražuje vlastite pozicije i identitete koje reprezentira kroz problematiku majčinstva,

rađanja, rada i odgovornosti u formi performansa, videa i crteža. Diazina umjetnička praksa može se iščitati kao kronološka autobiografska refleksija inspirirana osobnim životnim iskustvom. U svoje izražajne forme umjetnica je integrirala i iskustvo vlastite tragedije koje je proizišlo iz nestabilnih gvatemalanskih političkih režima zbog kojih je 1999. kao samohrana majka emigrirala u Sjedinjene Američke Države sa svojom malom kćerkom.³² To iskustvo potaknulo je Diaz da ga reprezentira u radu *Teret (La Carga, 2005)*³³ (Slika 20) s ciljem da javno djeluje i inspirira.



Slika 20: Maria Adela Diaz *Teret (La Carga)*,
videostil, jednokanalna projekcija, videoperformans, 3 min, 2005.

U performansu uobličenom u videoformu *La Carga* Diaz nosi u naručju svoju kćer. Narativ toga performansa nosi majka koja s golom sedmogodišnjom djevojčicom u naručju korača kroz opustošeni pejzaž, spotiče se, pada, djevojčica joj ispada iz ruku, majka ju podiže i korača dalje. Makadamska putanja, pejzaž i majka i kćer snažnim vizualnim dojmom prikazuju osobnu životnu borbu koja je ujedno mučna i uzvišena u komentaru angažmana i rada samohrane majke u podizanju i odgoju djeteta. Ashley Weeks Cart ističe da je taj rad za Diaz od velike važnosti jer u njemu reflektira kulminaciju petogodišnje izazovne borbe u izolaciji

³² Biografski podaci o Mariji Adeli Diaz objavljeni su u: Cart (2010) (M)Other work: feminist maternal performance art. Master. California: Faculty of the USC Roski Cschool of Fine Arts i na <http://www.mariadeladiaz.com/> 2. 4. 2014.

³³ Video vidi na: <http://www.mariadeladiaz.com/video.php?id=lacargafilm.flv>

koju je doživjela kao samohrana majka i imigrantica u Sjedinjenim Američkim Državama (Weeks Chart, 2010). Socijalna izolacija koju je ta obitelj proživjela vizualizirana je kroz izolirani, opustošeni pejzaž opržen jakim suncem. Prisutnost suhe vegetacije pejzaža u kontrastu je s nježnom kožom djevojčice izloženom jakom suncu koja ima potrebu za majčinom zaštitom i njegom. Rad vizualizira borbenu majčinu poziciju u dijadi s djetetom. Međutim nekoliko godina kasnije Diaz se u svojem majčinskom iskustvu susrela s aspektom razilaženja i razdvajanja koje je istražila u performansu *Odvajanje (Detachment, 2007)*³⁴ (Slika 21).



Slika 21: Maria Adela Diaz *Odvajanje (Detachment)*, videostil, jednokanalna projekcija, videoperformans, 3 min, 2007.

U izvođenju *Detachmenta*, performans uobličena u video, također sudjeluje Diazina kći, vidno starija. Ideja performansa predstavljena je kroz fizički kontakt i odnos majke i kćeri. Akcija počinje na sportskom igralištu usred kojeg, na liniji koja obilježava teren, prislonjene leđima jedna uz drugu mirno stoje akterice radnje, obje odjevene u jednake crvene haljine koje su zašivene jedna za drugu na leđima. Obje u isto vrijeme počinju proces odvajanja povlačeći tijelo svaka na svoju stranu terena. Kroz međusobno povlačenje u različitim smjerovima dolazi do napinjanja i natezanja haljina koje se počinju parati. Taj aspekt paranja potenciran je glasnim audiozapisom koji, fokusiran upravo na taj detalj, izostavlja ostale zvukove. U fizičkome nadmetanju koje podsjeća na dječju igru snage *ruka pod ruku* kroz borbu za pobjedom kao dokazom moći, majka, vidno korpulentnija od djevojčice, na početku preuzima inicijativu i

³⁴

Video vidi na: <http://www.mariadeladiaz.com/video.php?id=detachment.flv>.

povlači tijelo djevojčice prema svojem terenu koji u ovom radu označava vlastiti prostor. U trenutku spoznaje o poziciji vlastitoga tijela naspram majčinoga dijela terena djevojčica preuzima inicijativu u grčevitoj borbi za pozicioniranjem unutar vlastitoga terena, u vlastitome prostoru. Majka i kći bore se u pozicioniranju tijela naspram prostora do trenutka u kojem dolazi do paranja zašivenih haljina koje je izazvano intenzivnom fizičkom i psihološkom borbom.

Metaforički se taj performans bavi vizualiziranjem problema konflikta između majke i djeteta u trenutku razilaženja u životnim ideologijama. Video problematizira tabu koji se stvara oko prekida komunikacije majke s djetetom, a do kojega dolazi kada se suživot i životne vrijednosti roditelja i djeteta počnu razdvajati u različitim smjerovima (Diaz, 2007). Autorica radom subjektivno istražuje kćerkinu potrebu borbe za vlastitim prostorom i individualizacijom kroz fizički dijalog pri kojemu priznaje, stvara i otvara kako djetetov tako i vlastiti prostor. Uslojavanjem i otvaranjem tih dvaju prostora umjetnica je oblikovala novi prostor, intersubjektivni prostor, koji Jessica Benjamin definira kao prijelazni prostor, prostor priznanja, trenutak suspenzije svijesti i stvarne neovisnosti drugoga (Benjamin, 1998) (v.1.2.2.). Za taj bi se videorad moglo reći da upravo proizlazi iz majčina prepoznavanja kćeri u intersubjektivnome prostoru putem priznavanja i prihvaćanja razlika s ciljem uzajamnoga uvažavanja.

Problematiku međusobnoga prepoznavanja Diaz je istražila i u radu *Trojna stolica* (*Tripartita chair*), objektu koji je posvetila svojim dvjema kćerima i sebi. Taj se objekt sastoji od triju stolica koje su spojene u prostoru za sjedenje, dok je svako pojedinačno sjedište označeno i ograničeno zajedničkim naslonom. Umjetnica objašnjava da je objekt realizirala kako bi ujedinila svoju obitelj priznavajući razlike između svojih kćeri u njihovim osobnim prostorima (Diaz, 2013). Taj objekt u funkciji predmeta za svakodnevnu upotrebu upućuje na Benjaminovo viđenje reciprociteta kao ključa za samorazumijevanje koje nastaje kroz prepoznavanje drugoga koje ovaj objekt predstavlja kroz međusobno prepoznavanje majke i njezinih kćeri.

Kroz predstavljene radove Diaz egzaktno i izravno govori o izazovima majčinstva, obuhvaćajući emocionalni angažman, rad, brigu, konflikte i borbu uvažavajući svoju djecu, ali i vlastiti integritet u težnji da prihvati privatne izazove i predstavi ih u vlastitu umjetničku praksu. O svom umjetničkom radu kaže:

Postavljam si mnoga pitanja o tome što znači biti majka. Ne želim žrtvovati vlastitu kreativnost, svoju karijeru, svoje snove. Moram forsirati sebe da ustrajem, da nastavim s radom, da nastavim biti kreativna unatoč borbama s kojima se suočavam kao majka. Iskustvo samohranoga roditeljstva osnažilo me je da

ustrajem u svojim namjerama. Kroz svoju umjetnost želim predstaviti ta značenja drugim ljudima. (Diaz, 2010, prema Cart, 2010: 47)

Navedeno je poglavlje predstavilo samo segment umjetničkih djela od 70-ih godina do danas koja se prema stvaralačkome poticaju mogu objediniti nazivljem umjetnost majčinstva. Uvod u umjetnost majčinstva u ovoj istraživačkoj cjelini susret je s djelima umjetnica koje subjektivno iskustvo majčinstva izražavaju kroz umjetnički rad i upućuju nas prema promišljanju o relacijama univerzalnosti majčinstva i individualnoga subjektivnog iskustva. Unatoč pojmovnoj univerzalnosti predstavljena djela kroz različite umjetničke metode i područja djelovanja predstavljaju brojna iskustva majčinstva koja pružaju uvid u subjektivno iskustvo koje je slojevito, obojano komplementarnim odnosima, nepredvidivo, promjenjivo i trajno procesualno. Govor feminističkih intervencija o majčinstvu donosi novu sliku o majčinstvu, ali i o odnosu feminizma i majčinstva, potvrđujući tezu Lynne Segal, profesorice psihologije i rodnih studija na Birkbeck Collegeu u Londonu, koja kaže da je „suvremeni feminizam okrenuo leđa svom grubljem roditelju, kao i podrumima, dnevnim sobama, radnim mjestima i mjesnim zajednicama gdje se i stvorio“ (Segal, 1999:10). Umjetnost tako doprinosi vidljivosti majčinstva afirmirajući problematiku tog velikog pitanja u širem društvenom kontekstu, a majke umjetnice zauzele su govoreću poziciju kroz koju ukrštavaju privatno i javno, nekada dva potpuno odvojena životna prostora.

3. UMJETNOST MAJČINSTVA U HRVATSKOJ

U ovome poglavlju istražena su djela hrvatskih umjetnica koje izravno ili posredno izražavaju vizualne, materijalne oblike subjektivnosti majčinstva. Poglavlje je strukturirano u dvije cjeline koje predstavljaju generacijski povezane umjetnice, umjetnice srednje generacije koje su rođene 50-ih i 60-ih godina i mlađe generacije umjetnica rođenih 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća. Majčinstvo kao poticaj za umjetničko stvaralaštvo u Hrvatskoj praksa je ili privremena praksa kod manjeg broja umjetnica. Izuzetno su značajan doprinos u kontekstu hrvatske umjetnosti majčinstva ostvarile umjetnice Vlasta Delimar i Vlasta Žanić, a njihovo umjetničko stvaralaštvo, koje se uglavnom stapa s njihovim prostorima privatnosti, često gradi predodžbu o subjektivnosti i slojevitosti majčinstva. U ovom će poglavlju njihova umjetnost majčinstva zajedno s pojedinačnim ostvarenjem umjetnice Mirjane Vodopije i umjetnosti majčinstva Neli Ružić predstaviti uvod u hrvatsku umjetnost majčinstva. Uz umjetnost majčinstva tih generacijski povezanih umjetnica u drugom dijelu poglavlja bit će predstavljena i djela umjetnica mlađe generacije: Željke Gradski, Jelene Kovačević, Marijane Stanić i Olje Stipanović. Umjetnost majčinstva koja je obuhvaćena ovim istraživanjem tek je naznaka regionalnoga konteksta i predstavlja subjektivne aspekte majčinstva kroz stvaralaštvo suvremenih hrvatskih umjetnica. Interpretacija predstavljenih djela o majčinstvu u ovoj istraživačkoj cjelini dana je kroz subjektivnost istraživačice.

Istraživanje hrvatske umjetnosti majčinstva provedeno je metodom polustrukturiranog intervjua. Umjetnice pozvane na suradnju prema vlastitome senzibilitetu odabrale su oblik dijaloga, formu usmenoga ili tekstualnoga intervjua. Intervju je sadržavao pitanja o iskustvu majčinstva i povezanosti majčinstva s umjetničkom praksom:

1. Kako je majčinstvo utjecalo na Vašu karijeru?
2. Jeste li odgodili početak svoje karijere ili prestali raditi dok vam je dijete bilo malo?
3. Jeste li realizirali rad koji izravno ili neizravno uključuje ili problematizira iskustvo majčinstva?
4. Ako ste realizirali rad koji je u doticaju s majčinstvom, koje ste elemente iskustva integrirali i problematizirali u Vašem umjetničkom radu?
5. Koji je cilj Vašeg rada?
6. Zašto ste se odlučili realizirati takvu vrstu rada?

7. Možete li ukratko opisati svoj rad?
8. Možete li procijeniti reakcije struke i publike na Vaš rad koji problematizira majčinstvo?
9. Ako se bavite pedagoškom djelatnošću, možete li procijeniti je li majčinstvo utjecalo na Vaš pedagoški rad u smislu kvalitete rada, empatije i sl.?

Postavljena pitanja u intervjuu poslužila su kao nit vodilja umjetnicama da iznesu svoja subjektivna iskustva majčinstva i promišljanja o značenjima umjetnosti majčinstva. Elementi intervjua integrirani su kroz analize predstavljenih djela suvremenih hrvatskih umjetnica kao značajan doprinos razumijevanju majčinske subjektivnosti.

3.1. Uvod u hrvatsku umjetnost majčinstva – umjetnost majčinstva hrvatskih umjetnica srednje generacije

Metodološki i problemski koncipirana umjetnost majčinstva u Hrvatskoj je zasada objedinjena i predstavljena samo na jednoj manifestaciji, izložbi *Majke i kćeri* koja je održana 2012. godine u izložbenom prostoru Pogon – Jedinstvo u Zagrebu. Ta izložba dio je projekta koji su osmislile i organizirale umjetnica Marijana Stanić i kustosica Irena Bekić. U okviru projekta ostvarena je suradnja s profesionalnim psihologinjama, organiziran je okrugli stol i filmske projekcije te performansi. Na izložbi su bila predstavljena djela četrnaest autorica; uz hrvatske autorice predstavljeno je i nekoliko međunarodnih umjetnica. Davorka Perić (2012) u osvrtu na izložbu ističe kako kroz izložene radove „umjetnice bilježe tragove osobnih strahova, dvojbi, ushita, tragedija – tragove svojega bivanja, bez velikih riječi radi se inventura vlastitih života opisujući primjer odnosa majka-kći“.

Koncept izložbe *Majke i kćeri* obuhvatio je drugačiju poziciju od one koja progovara isključivo iz majčinske subjektivnosti. Naime radovi prikazani na izložbi predstavljeni su kroz dvije intimne perspektive, iz perspektive majke umjetnice u relaciji s vlastitim djetetom i iz perspektive kćeri umjetnice koje su istražile i predstavile iskustvo iznjedreno iz odnosa sa svojim majkama. Značajno za ovu izložbu, kako ističe jedna od kustosica i sudionica na izložbi umjetnica Marijana Stanić (2014), činjenica je da je nekolicina predstavljenih djela nastala kao odgovor na poziv za izlaganje. Naime nekoliko pozvanih umjetnica realizirale su djela upravo za tematski koncipiranu izložbu *Majke i kćeri*, što ukazuje da u Hrvatskoj manji broj umjetnica sustavno kroz vlastitu umjetničku praksu istražuje subjektivnost majčinstva. Izložba je vrsnom kvalitetom prikazanih umjetničkih djela ukazala da hrvatske umjetnice imaju jasnu viziju i potrebu problematiziranja i govorenja o majčinstvu kroz oblike vizualnoga izražavanja kada im

se za to ukaže prilika. Pitanje na koje će trebati potražiti odgovor jest zašto se na hrvatskoj umjetničkoj sceni toliko rijetko pojavljuju radovi koji pristupaju majčinstvu kada je jasno, prema velikom interesu brojne publike koja je sa zanimanjem posjetila izložbu kako ističe Davorka Perić (2012), da potreba za takvim susretom i takvom vrstom komunikacije o majčinstvu postoji i to ne samo u kulturno-umjetničkom već i u širem društvenom kontekstu. Potiče li možda kulturološki mit o tradicionalnoj svemoćnoj majci, izrazito prisutan u Hrvatskoj opterećenoj patrijarhatom, još uvijek represivno negativan odnos naspram stida kod hrvatskih umjetnica da kroz umjetnički govor ispričaju i podijele iskustvo majčinstva ili pak odgovor možemo potražiti negdje drugdje? To će pitanje za sada ostati otvoreno. Na izložbi *Majke i kćeri* predstavile su se i hrvatske umjetnice Vlasta Delimar, Vlasta Žanić i Mirjana Vodopija te su njihovi radovi uvršteni u ovo istraživanje kao značajan doprinos predodžbi sinergije majčinstva i umjetnosti.

Vlasta Delimar (1956., Koprivnica) poznata je kao jedna od najvažnijih performans-umjetnica na području bivše Jugoslavije (Gržinić, 2014). Kanali su kojima Delimar komunicira performans, *happening*, instalacije, fotografske intervencije, kolaži, a materijal kojim komunicira umjetnično je nago tijelo, tijelo koje subjektivno progovara o vlastitome identitetu ili kritično uranja u sukob s društvenim normama koje provocira patrijarhalnim sustavom kojemu se opire, obavijajući nas erotičnošću vlastitoga bića. Prisjetimo li se još jednom Braidottina viđenja tijela koje se sagledava kroz povezivanje biološkoga i sociološkoga, odnosno društveno-političkoga polja mikrofizike moći i dimenzije subjektivnosti, uvidjet ćemo poziciju kroz koju progovara „ogoljeni“ diskurs Vlaste Delimar (Braidotti, 1989: 89). Kroz umjetničku praksu Delimar uspostavlja komunikaciju kroz vlastito tijelo s ciljem „slobode ženske seksualnosti, poništavanjem tabua vezanih uz žensko tijelo kao i njegovim kodificiranjem kroz društvene stereotipe“ (Marjanić, 2014: 47). Unatoč tomu što je umjetnička praksa Vlaste Delimar metodološki, problemski i tematski bliska umjetničkim feminističkim intervencijama, sama umjetnica ne želi se određivati kao feministica i ne podržava identifikaciju s bilo kakvom ideologijom. Delimar ističe kako cijeli svoj život pokušava biti samo svoja, vlastita umjetnička djela koncipira iz vlastitoga iskustva i o vlastitome iskustvu (Delimar, 2014). Njezina djela proizišla iz dnevničkoga autobiografskog zapisa nastala su spontano s namjerom bilježenja trenutaka u životu (Delimar, 2014). Životni ciklusi i umjetnička praksa Vlaste Delimar „interferiraju gotovo do mjere poravnavanja umjetnosti i životne stvarnosti autorice“ (Bekić, 2014: 143). Budući da djela koncipira kroz autobiografski diskurs, u istraživanju *same sebe* kroz uloge kćeri, majke, žene, ljubavnice, ta se umjetnica u svojim

djelima često pozicionira kroz odnose sa značajnim joj i bliskim osobama koje su slikom ili fizički uključene u njezin rad, poput kćeri Doline, majke, supruga, partnera ili ljubavnika. Kada Delimar istražuje odnos s drugim, uvijek je jasna njezina pozicija govorenja koja priznaje drugo kao zasebnog subjekta u vlastitome umjetničkom radu, ali, kako umjetnica ističe, i u životu jer umjetnost je za nju mjesto susreta sa životom.

Krajem 70-ih, nakon završene srednje Škole primijenjene umjetnosti i dizajna, Vlasta Delimar ušla je u svijet umjetnosti, kako ističe, upoznavši umjetnika Željka Jermana, budućega supruga, i umjetničku grupu *Grupu šestorice autora*. Uslijedilo je vrlo intenzivno razdoblje života Vlaste Delimar, prepleteno bogatim umjetničkim stvaralaštvom i burnim boemskim životom. Krajem 80-ih Vlasta Delimar osjetila je emocionalnu zrelost i odgovornost te je donijela svjesnu odluku o majčinstvu i postala majkom u 32. godini. Prisjećajući se svojih prvih iskustava majčinstva, Delimar ih veže uz frustracije koje su se pojavile iz straha da neće stići stvarati umjetnost, uz dvojbe, sumnje i mnoštvo iznenađujućih emocija koje je potaknulo „biće koje se pojavilo“ uz pitanja o ustrojstvu identiteta, o tome „Gdje si i što si?“ (Delimar, 2014). Kontrolu nad novim zbunjujućim emocijama koje su uključivale frustracije spomenuta je umjetnica vješto uspostavila kroz umjetničku aktivnost ističući: „Kroz umjetnost se frustracija može izbaciti van.“ (Delimar, 2014). Uz dobru organizaciju privatnoga života Delimar je nastavila intenzivnu umjetničku djelatnost koja se sada često doticala novih spoznaja koje je u umjetničkim život donijelo majčinstvo te je krajem 80-ih i tijekom 90-ih realizirala niz djela u kojima predstavlja nova iskustva trudnoće i majčinstva.³⁵

Subjektivno iskustvo trudnoće Delimar je izrazila u djelu *Trudnoća (Pregnancy)*³⁶ 1987. godine (Slika 22). Djelo je dio stalnoga postava Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Rad je uobličen kao ambijentalna instalacija izražena kombiniranjem različitih materijala i tehnika. Instalacijom dominira fotokolaž većih dimenzija, uokviren gusto nabranim, mekano aranžiranim bijelim tilom koji svoje uporište pronalazi na dvama bijelim objektima kvadratičastoga oblika pozicioniranim u prostoru ispred fotokolaža. Fotokolaž prikazuje umjetničinu nago tijelo frontalno pozicionirano, raširenih nogu, u kasnom stadiju trudnoće. Sjedeći na tkanini koja podsjeća na crni baršun, umjetnica nas promatra samouvjerenim pogledom dok se iz njezina uterusa rasprostire presijavajuća zlatna tkanina koja „...pretpostavlja

³⁵ Umjetnost majčinstva Vlaste Delimar koja je istražena u ovom poglavlju obuhvaćena je i izlagana na velikoj samostalnoj izložbi umjetnice *To sam ja* koja je održana u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 2014. godine.

³⁶ *Trudnoća (Pregnancy)*, 1987) dio je stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

nešto prekrasno što će izaći...“ (Delimar, 2014). Zlatnom tkaninom Delimar nagovještava novo iskustvo i susret koji očekuje uspostavljajući se kao umjetnica i trudnica sa svojim transformativnim potencijalom.



Slika 22: Vlasta Delimar *Trudnoća (Pregnancy)*,
instalacija; kombinirana tehnika, 1987.

Tkanina, til i čipka u radu Vlaste Delimar (2014) predstavljaju intimne simbole kojima je temelj erotika. Ona ih tumači „kao nešto što je apsolutno dio naše egzistencije, kao način na koji se prikazujemo drugima“. Tim elementima umjetnica svoju tjelesnost predstavlja kroz nago trudno tijelo koje prikazuje kao obećavajuće tijelo, kao erotsko tijelo, kao tijelo koje unatoč trudnoći komunicira svoju seksualnost, a budući da kompozicija cijele instalacije oblikom sugerira oltarnu dispoziciju, tim činom autorica uspostavlja kontrast s idealnom prezentacijom majčinstva zapadnjačkoga patrijarhata koji se ogleda u liku Djevice Marije, požrtvovnom idealu majčinstva. Trudno tijelo Vlaste Delimar svjedočanstvo je o namjeri i odluci da žena u isto vrijeme može stvarati novi život i stvarati umjetničko djelo.



Slika 23: Vlasta Delimar *Dolina*,
instalacija; kombinirana tehnika, 1990.

Delimar je nakon dolaska na svijet kćeri Doline realizirala niz djela *bez naziva* u kojima se pozicionira kroz relaciju na novo biće i kroz umjetničku praksu subjektivno predstavlja nove životne okolnosti i uloge majke. Delimar ističe kako su radovi u kojima sudjeluje Dolina naslali iz zajedničke igre, iz zajedništva, kroz procese približavanja u izjednačavanju (Delimar, 2014). Dolina je u majčinim radovima predstavljena kao govoreći subjekt obavijen majčinom interubjektivnošću. Primjerice u radu *Dolina* (1990) (Slika 23), formalno vrlo slično komponiranoga kao djelo *Pragnancy*, na fotokolažu većih dimenzija prikazana je djevojčica koja sjedi na plošno oslikanoj zlatnoj stolici tantrumatično vrišteći. Preko njezine nage figure aplicirano je razbijeno staklo za koje Delimar pretpostavlja da je u odnosu s frustracijom (Delimar, 2014). Međutim njezina frustracija ovdje je priznata kao emocija, njezin tantrum prostor je majčina prepoznavanja i priznavanja. Ispred toga prizora, također obavijenoga gusto nabranim tilom, ovoga puta crvene boje koja u Delimarinome radu simbolizira optimizam, dispozicioniran je postament prekriven crnom svilenkastom tkaninom na kojem je izložen tanjur sa pšenicom. Simboli plodnosti, plodne zemlje i hrane sugeriraju ideju o prisutnosti majke hraniteljice koja priznaje svoje dijete usprkos svim ekspresivnim negativnim emocijama koje od njega dolaze, uspostavljajući ih u kreativni čin.

Motiv pšenice i ovaj put razbijenoga ogledala pojavljuju se i u djelu *Nema naziva* (1991)³⁷ (Slika 24). U radu su također udruženi Delimarini prepoznatljivi intimni simboli, a fotokolaž prikazuje dijadu majke i djeteta, umjetnicu i Dolinu kako nage sjede jedna uz drugu dijeleći stolicu. Naizgled klišeizirani motiv kćeri sigurno uljuljkane u majčinu zagrljaju slojevito progovara o brojnim ambivalentnim bojama majčinstva. Prizor intimnoga trenutka ljepote i zajedništva ugrožen je nazubljenim oštrim bridovima ogledala, a tradicionalno poimanje dijade nasmijane majke i zadovoljnoga djeteta narušava medaljon fotomontažom apliciran između majčinih grudi. Društveno prihvatljiv odraz majke koja u zagrljaju podržava svoju djevojčicu na medaljonu je potpuno suprotnoga raspoloženja; majka je prikazana tužnoga izraza lica, crnom bojom zapečaćenih usta i očiju, zagonetna i nedefinirana u svojoj tajnovitoj istini. Iako su tijela majke i djevojčice naga, nije riječ o golim tijelima koje, kako Delimar kaže, uvijek izazivaju paniku; ovdje je golo tijelo u službi suptilne identifikacije koja priziva eros, majčin spolni organ zaklonjen je natkoljenicom, dok je djevojčičin prekriven cvijetom „koji predstavlja nježnost i dopadljivost, tajnovitost koja nas negdje vodi“ (Delimar, 2014). U tom je

³⁷ *Nema naziva* (1991) dio je stalnog postava Moderne galerije u Zagrebu.

radu izražena kompleksna problematika majčinske ambivalencije koja dvije godine kasnije u djelu *Nema naziva* (1993) (Slika 25) uspostavlja izravnu komunikaciju.



Slika 24: Vlasta Delimar *Nema naziva*,
instalacija; kombinirana tehnika, 1991.

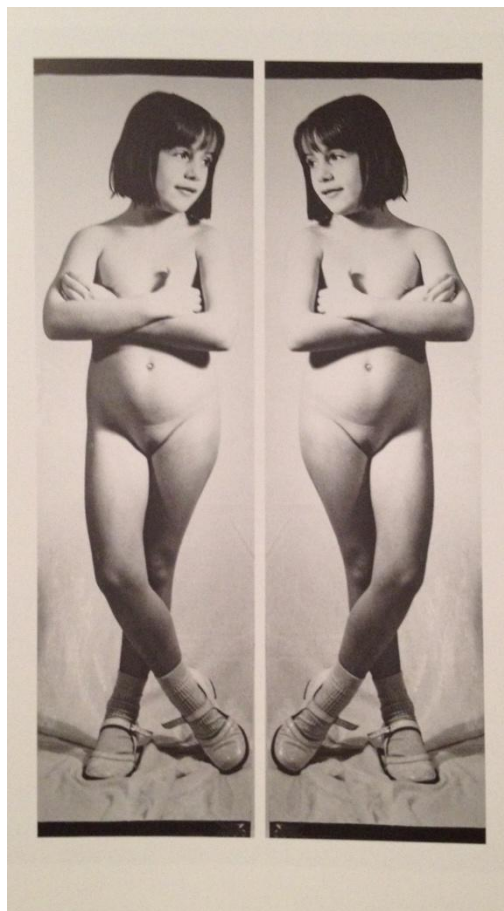
Tehnika i komponiranje koje je primijenjeno pri realizaciji *Nema naziva* iz 1993. jednakoga je likovnoga govora kao i kod drugih Delimarinih radova o majčinstvu. I tu su prisutni osobni simboli: naborani til, razbijeno ogledalo, zlatna boja. Međutim u ovaj rad Delimar u prvi plan izdvaja onu majku s medaljona koja ekspresivnošću vlastitoga tijela izražava ulogu majčinstva kritizirajući tabu spolnosti i isključivost uvažениh društvenih normi koji subjekt žene sagledavaju kroz ulogu majke.



Slika 25: Vlasta Delimar *Nema naziva*,
instalacija; kombinirana tehnika, 1993.

Na fotokolažu nago tijelo umjetnice zabačene glave i raširenih nogu smješteno je unutar eliptične nazubljene forme koja podsjeća na medaljon. Umjetnica u objema rukama drži noževe vrhova upućenih prema trbuhu. Mjesta na kojima noževi dodiruju kožu trbuha simbolički su obojani crvenom bojom, jednako kao i cijela pozadina koja ovdje unosi nelagodu sugerirajući penetriranje noža prema trbušnoj šupljini i krvarenje. Umjetničko tijelo popoločeno ogledalima sugerira brojne konotacije; ogledala su ovdje sitnije fragmentirana, svjetlucavim odrazima prate formu tijela koje ukrašavaju, uz cipele visokih potpetica ovdje prizivaju ideje o erotizmu, o majci kao seksualnome biću koje si dopušta kritičnost naspram vlastite uloge majke i onoga što se od nje očekuje. Među umjetničinih nogama aplicirana je fotografija koja prikazuje umjetnicu kao nasmijanu majku u dijadi s tek novorođenom kćeri. Kroz tu dispoziciju Delimar se iznova poigrava s idejom idela majčinstva koje je okrunjeno aureolom i zlatnom kosom.

Umjetnica u navedenom radu kroz vlastito tijelo subjektivno izražava samu bit identiteta kroz sinergiju umjetnosti, erotizma, seksipila, frustracije i ljubavi, ne poništavajući sentimentalnost majčinstva jer ona je sve to. U potpuno kontrastnoj atmosferi iste godine Delimar je realizirala rad *Dolina* (1993) (Slika 26). *Dolina* je diptih fotografija u kojem se umjetnica nježno poigrava kćerinim nagim likom. Tijelo Doline predškolske dobi zrcalno je multiplicirano u simetričnu kompoziciju u kojoj se djevojčica ogleda u svome liku i ovdje je prikazana sama zbog sebe. Taj je poliptih bilješka trenutka ugođe, trenutka u kojem majka umjetnica bilježi izgled tijela zadovoljne djevojčice u svrhu ponosnoga pokazivanja svoje kćeri i njihove zajedničke stvaralačke atmosfere.



Slika 26: Vlasta Delimar *Dolina*, fotografija, 1993.

Sljedećih godina Vlasta Delimar realizirala je još dva rada koji izravno dotiču majčinstvo: *To Sarajevo* (1996) u kojem sentimentalno kronološki izražava narativ o vlastitom postajanju majkom i nježnom emocionalnom odnosu s Dolinom, dok se u radu *Iocaste* (1999) umjetnica prikazuje s kćeri kao potpuno odvojenim subjektom kojeg, kako se umjetnica prisjeća, „više nije zabavljalo fotografiranje s majkom“. To je posljednji rad Vlaste Delimar u kojem sudjeluje i njezina kći. Iako umjetnica ističe kako dijete nikada nije bilo smisao njezina

života i kako roditeljstvo doživljava kroz ideju ravnopravnosti i u kojem se ravnopravno gradi zajednica, kći Dolina neizostavno je drugo u umjetničnim radovima u kojima reprezentira vlastiti identitet kao naprimjer u radu *Imam 40* (1996) i u radu *Novi identiteti nova Europa* (*New Identities, New Europe*, 1993) ili npr. u radu *Krivnja* (2003) u kojem je autorica izrazila osobnu životnu dramu potaknutu obiteljskim raskolom. U umjetnost majčinstva Vlasta Delimar obuhvatila je i iskreno progovorila o brojnim istinitim krajnostima, tegobama i ljepotama majčinstva kroz izražavanje subjektivne ekspresije živoga iskustva.

Susreti živoga iskustva proizišloga iz doživljavanja različitih životnih uloga i subjektivnoga umjetničkog čina prisutni su i u radu Vlaste Žanić (1966., Zagreb), umjetnice koja svoju umjetničku praksu temelji na ujedinjavanju različitih područja umjetničkoga izražavanja pronalazeći svoj govor negdje u medijskome međuprostoru performansa i kiparstva. Formalno određivanje izražajnoga oblika u vlastitom radu Žanić objašnjava:

Gotovo svaki moj performans sadrži u sebi elemente kiparstva, doslovno ili na razini ideje problematizira pitanja trodimenzionalnosti i percepcije prostora dovodeći ih u kontekst drugih medija i propitujući odnose s njima. Upravo je u tom međuprostoru fokus mog trenutačnog interesa. (...) Jedina definicija na koju pristajem je eksperiment, a jedina konstanta – mogućnost promjene. (Žanić, 2005: 32)

Nakon diplome akademske kiparice na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu Vlasta Žanić početak je svoje umjetničke karijere provela u istraživanju prostornih odnosa u području kiparstva. Danas se izražajna forma te umjetnice približila performansu, videoumjetnosti i eksperimentalnome filmu. Iako u svojim djelima još uvijek promišlja prostor, oblik i ravnotežu, kiparske je likovne probleme u svojim recentnim radovima Žanić ispreplela autoreferencijalnim temama kroz koje izražava vlastitu životnu stvarnost, životne uloge i značajne joj događaje koje ima potrebu rekreirati kroz rad:

... kad mi se u životu pojavi ili dogodi nešto što osjećam većim od sebe, imam to potrebu prevesti u formu rada kako bi si to bolje objasnila, prevladala ili integrirala u život. (Žanić, 2014)

„... majčinstvo zasigurno spada u tu kategoriju“, zaključuje Žanić, majka troje djece koje je rodila u razdoblju između 27. i 32. godine (Žanić, 2014). Iskustvo majčinstva Vlaste Žanić značajno se odrazilo i moglo bi se reći odredilo njezinu umjetničku praksu. Umjetnica ističe kako su upravo majčinska briga i stalni angažman oko troje male djece bili jednim od ključnih razloga da „studiozne dugotrajne forme“ izražavanja zamijeni „jednostavnijim i izravnijim“ oblikom kroz formu performansa koji je u tom razdoblju života uvidjela kao „jedini mogući izlaz i način izražavanja“ (Žanić, 2014).

Uz želje da se nastavi baviti svojim poslom, a i u potpunosti se posvetiti svojoj djeci, Vlasta Žanić pokušala je uspostaviti ravnotežu svojih nastojanja i podjednako doprinijeti svojoj majčinskoj i umjetničkoj praksi koncipiranoj kroz intuiciju zamišljenu u formi scenskoga nastupa koji nije imala priliku uobličiti u umjetničko djelo. Svoju intuiciju koja, kako kaže, „prevodi“ nove životne okolnosti koje je donijelo majčinstvo, Žanić je zamislila u djelu koje bi ujedinilo njezine majčinske preokupacije koje se odnose na zadovoljavanje potreba troje malene djece i za uspostavljanje vlastite ravnoteže na relaciji privatnoga života i umjetničkoga stvaralaštva. Reprezentaciju svojih nastojanja Žanić je zamislila u formi koja bi ujedinila skulpturalni oblik, svojevrsnu pomičnu platformu koju je osmislila za scensku izvedbu i performans za vrijeme kojeg bi do iznemoglosti pokušavala uspostavljati fizičku ravnotežu između vlastitoga tijela i tijela svoje djece. Uz tumačenje svoje zamišljene ideje Žanić ističe kako je taj rad osmišljen prije desetak godina, „u periodu kad su djeca bila baš jako mala i kad je frustracija od neimanja vremena za sebe i svoj rad bila na vrhuncu“ (Žanić, 2014):

Na osovini visokoj oko pet metara bio bi položen istostranični trokut. Na početku bih ja mirno stajala na sredini, na točki težišta trokuta, a svako od moje troje djece na po jednom vrhu. U jednom trenutku trokut bi se počeo nagnjati na jednu stranu, a ja bih ga pokušala ispraviti trčeći na suprotnu. Ali za to vrijeme bi on već počeo padati na treću. Ja bih tako cijelo vrijeme do iznemoglosti trčala balansirajući između tri strane, odnosno vrha trokuta, između njih troje, sebe same, svih uloga i funkcija koje treba ispuniti, zadovoljiti... (Žanić, 2014)

Upravo u tom vremenu, 2002. godine, umjetnica se po prvi put unutar vlastite umjetničke prakse dotaknula majčinstva u videoperformansu *Večernja molitva*³⁸ (Slika 27) u kojem je prikazala sebe u ulozi majke za vrijeme večernje molitve sa svojom djecom. Videoperformans prikazuje obiteljski ritual kroz intimni trenutak u kojem umjetnica s djecom u naručju uz prigušenu rasvjetu moli molitvu *Andele čuvaru mili*. Taj kratki videoperformans unutar galerijskoga prostora prikazuje se u *loopu* čija se repetitivnost može povezati s usklađenim i predvidivim dnevnim ritmovima koji djeci u najmlađoj dobi ukazuju na sigurnost i utočište, jednako kao i nježni emocionalni trenuci i vrijeme koje dijele sa svojim roditeljima. U radu *Večernja molitva* Žanić je potpuno stopila prostor privatnosti, intimni trenutak u svom životu koji je izolirala i izravno iskazala kao umjetnički čin izjednačivši život i umjetnost.

³⁸

Videoperformans *Večernja molitva* prikazan je na samostalnoj izložbi *Nemoć* u Galeriji Karas, Zagreb, 2002., na One Take Internacional Film Festivalu, Zagreb 2003., na izložbi *Nova sakralna umjetnost*, Klovićevi dvori, Zagreb, 2006.



Slika 27: Vlasta Žanić *Večernja molitva*, videoperformans, 2002.

Desetak godina kasnije Vlasta Žanić realizirala je videoperformans *Nas tri*³⁹ (2012) (Slika 28) u kojem nastupa sa svojim dvjema kćerima Nevom i Lucijom. Međutim metodologija ovoga rada ponešto se razlikuje od *Večernje molitve*. Ovdje umjetnica zajedno s kćerima izvodi performans u prostoru doma. Za vrijeme izvedbe tri ženske osobe, umjetnica u zreloj dobi između svojih kćeri djevojačke dobi, stoje ispred ogledala i velikoga stola prepunoga dekorativne kozmetike istodobno se šminkajuću. Majka i kćeri šminkaju se bez sinkronizacije, svaka u svojem ritmu; kako koja sudionica zaključi da je završila sa šminkanjem, skida šminku i ponovno se počinje šminkati u vlastitome stilu. Ženski subjekti tu su pozicionirani kao individue koje svoju subjektivnost i međusobno razumijevanje prikazuju kroz zajedništvo izvođenjem tipično ženskoga rituala uljepšavanja. Intersubjektivnost iskazana u ovom performansu simbolizira životni tijek kada djeca uspostavljaju vlastite živote izvan roditeljske svakodnevne prakse. Reprerzentaciju toga procesa koji je jednako značajan u životima roditelja i djece Žanić opisuje:

Ova opetovana, zajednička radnja izražava svijest i radost zbog ulaska u period života u kojem naša međusobna bliskost dobiva novu dimenziju. Moje kćeri postaju mlade žene sa svojim karakterima,

³⁹

Videoperformans *Nas tri* (2012.) prikazan je na izložbi *Majke i kćeri*, Pogon – Jedinstvo Zagreb, 2012.

interesima, različitostima. Odrastaju. Sve tri sada zajedno radimo nešto što rade odrasle žene. (Žanić, 2014)



Slika 28: Vlasta Žanić *Nas tri*, videoperformans, 2012.

Moglo bi se reći da za Vlastu Žanić djela *Večernja molitva* i *Nas tri* metaforički označavaju kronološku refleksiju osobnoga iskustva majčinstva, uzlaženje i opadanje amplitude privatnoga života koja označava njezin trud i angažman usmjeren prema njezi i odgoju troje djece. Proces potpune ovisnosti koji se kreće prema samostalnosti. U tom, za umjetnicu fizički i emocionalno intenzivnom razdoblju privatnoga života, nastalo je niz radova koji su indirektno reflektirali njezinu subjektivnost majčinske prakse; davanje, dijeljenje, zajedništvo, komunikaciju, razmjenu, intersubjektivnost, ali i krhkost, ambivalenciju, fragmentiranje vlastitoga identiteta. U tom razdoblju Vlasta Žanić realizirala je performans *Maraške* (2002) i izložbu */ happening Rožata* (2005), koji potaknuti svakodnevnim spravljanjem hrane koju majka kuha kako bi nahranila vlastitu djecu uspostavljaju kontrastne emocije. Motiv hrane u tim djelima polazi od promišljanja o hrani koja proizvodi ugodu, ali može poslužiti i kao složeni aparat kroz koji se izražavaju emocionalni kapaciteti koji u majčinstvu često klize prema frustraciji.

Navedenu je problematiku Žanić u performansu *Maraške*⁴⁰ (Slika 29) izrazila polazeći od vlastitoga obnaženog tijela koje za vrijeme performansa oblaže ljepljivim tijestom u koji pokušava utisnuti višnje. Zrele višnje ispadaju, gube oblu formu ostavljajući za sobom tragove po tijestom ulijepljenoj površini tijela. Mrlje razlivenoga slatkog soka sugeriraju krvave mrlje, povrede i ranjavanje. Tim činom Žanić kroz proces spravljanja slatke poslastice kritički konceptualizira stereotipnu vlastitu ulogu žene i majke, buntovno je utjelovljuje svodeći vlastitu ulogu na savijaču od višanja.



Slika 29: Vlasta Žanić *Maraške*, performans, 2002.

Subjektivnost uloge hraniteljice u *Rožati*⁴¹ (Slika 30) Žanić sagledava drugačije, kroz kontekst davanja, darivanja, dijeljenja vlastitoga truda i stvaranja zajedništva. Komunikaciju s publikom Žanić je započela već pozivom na izložbu, porukom koju je aplicirala na pozivnicu za taj događaj, a koja glasi:

Svijest o tome da dajem nešto što znam najbolje...najbolje što mogu...Sigurnost u sebe ispunjava me mirom i sreću davanja čini jasnom, nepomućenom. Dođite i kušajte moju rožatu! (Žanić, 2005)

⁴⁰ Performans *Maraške* (2002) izveden je u sklopu manifestacije Zadar uživo – Intermuros – umjetničke intervencije u urbani prostor, Zadar, 2002.

⁴¹ Izložba / *happening Rožata* (2005) izvedena je u Gliptoteci HAZU-a 2005.

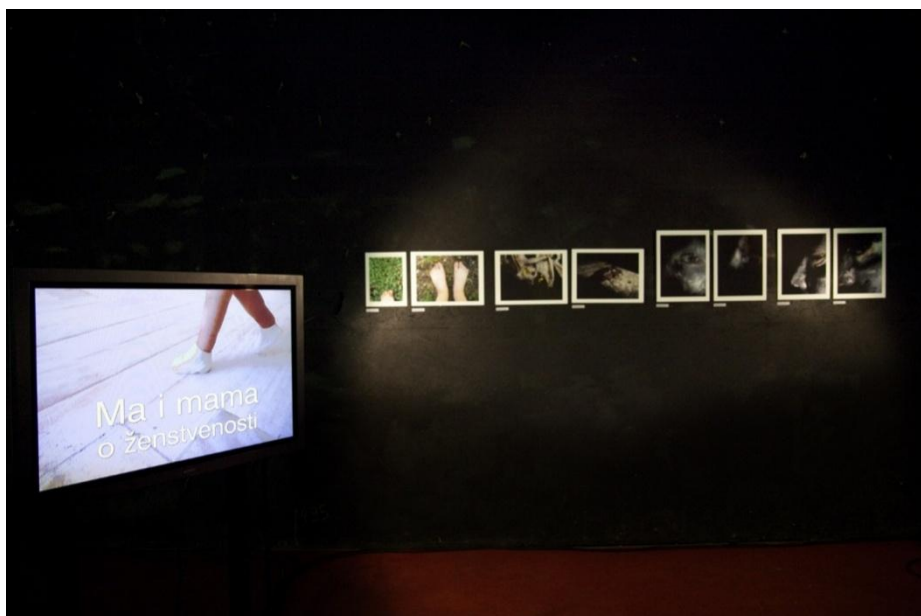


Slika 30: Vlasta Žanić *Rožata*, izložba / *happening*, 2005.

Izložbeni dio tog događaja sastojao se od šesnaest rožata koje su bile izložene na jednakom broju kiparskih postamenata. Tradicionalna dalmatinska poslastica prikazana je poput skulpture koju osvjetljava ambijentalna rasvjeta postavljena iznad svakoga izloška. Akcija započinje u trenutku kada umjetnica reže rožatu i dijeli ju posjetiteljima. U spomenutom radu skulpturalno reprezentirana slatka hrana motiv je koji potiče osjećaj ugone kod posjetitelja, a zadovoljstvo davanja čin je koji rezultira zadovoljstvom primanja. Promišljanje o procesu zajedništva prisutno je i u drugim radovima umjetnice kao što su npr. performansi *Porcija* (2007) i *happening Krijesnice* (2010), dok u performansu *Vrtnja* (2008) i interaktivnoj instalaciji *Ravnoteža* (2010) Žanić preuzima elemente i uloge iz dječjih igara, što tumači kao „svojevrсну refleksiju majčinstva na svoj rad“ (Žanić, 2014). Problematiziranjem majčinstva koje u svojim autoreferencijalnim nastupima subjektivizira Vlasta Žanić ukazuje na elemente majčinske transformativnosti kao posljedici odgovora na složenosti majčinske prakse u različitim razdobljima života troje djece.

Za razliku od autoreferencijalnosti i nedjeljivosti polariteta privatno-javno koji su prisutni u stvaralaštvu Vlaste Žanić i Vlaste Delimar, koncepti umjetnice Mirjane Vodopije (1963., Zagreb), akademske slikarice i grafičarke, upućeni su prema istraživanju egzistencijalnih pitanja prirode. Vodopijini stvaralački poticaji proizlaze iz promišljanja o prirodnim procesima, o protoku vremena. Kroz umjetničku praksu Vodopije prožimaju se

brojne discipline koje primjenjuje u odnosu na intuicije koje su često izražene u obliku ambijentalnih instalacija, kroz kombinaciju fotografije, grafike, crteža i videoradova. U svojim recentnijim radovima istražuje raspršena stanja fragilnih formi fotografijom, bilježeći nepovratne trenutke njihove konstantne promjene ili nam pak nudi uvid u taj proces suočavajući nas s uskovitlanim tijekom nepovratnih stanja koja predočava motivom papira u omeđenome prostoru raspršenih pod utjecajem strujanja zraka iz ventilatora. Mirjana Vodopija jedna je od onih umjetnica koja je sa znatiželjom prihvatila poziv Irene Bekić i Marijane Stanić za sudjelovanje na izložbi *Majke i kćeri* i za tu je prigodu realizirala djelo *Ma i mama*⁴² (2011) (Slika 31) u kojem po prvi put istražuje ulogu vlastitoga subjekta majke. Rad *Ma i mama* instalacija je koju su zajednički osmislile i realizirale umjetnica i kći Matilda koju majka od milja zove Ma. Instalaciju čini niz fotografija i videorad *Razgovor*.



Slika 31: Mirjana Vodopija *Ma i mama*, instalacija; fotografije, videorad, 2012.

Vodopija ističe kako se njezina uloga u osmišljavanju videorada uglavnom odnosila na snimanje Matildinih i svojih razgovora koje je bilježila za vrijeme pripremanja rada (Vodopija, 2014). Nakon montaže snimljenih razgovora Matilda je bila ta koja je preuzela kreiranje vizualnoga sadržaja, donijela je odluku o tome što će se snimati, dok je umjetnica ovdje prisutna u funkciji umjetničke direktorice i kao tehnička pomoć (Vodopija, 2014). Taj je rad nastao u dobi kada je Matilda imala 13 godina, u razvojnoj fazi prelaska iz djetinjstva u djevojaštvo, u razdoblju kada je počela promišljati o vlastitome ženskom identitetu i stereotipima koji se

⁴² Instalacija *Ma i mama* (2012) prikazana je na izložbi *Majke i kćeri*, Pogon – Jedinstvo, Zagreb, 2012.

odnose na poimanje ženskosti poput šminkanja i odijevanja suknji i haljina kojima se opirala unatoč pritiscima okoline. Upravo su ti stereotipni ženski fetiši jedan od osnovnih motiva kojim se gradi vizualni sadržaj videorada *Razgovor*. Cipelice Matildinih lutkica kojima se donedavno igrala animirane su uz sve cipele koje u svome životu koriste majka i kći. Različite cipele ovdje predstavljaju kontrast dviju stvarnosti, društveno poželjnih oblika obuće kao označitelja ženskosti, a koji su kao takvi nametnuti djevojčicama od najranije dobi jer su integrirani kao obavezna oprema popularnih *Barbie* lutkica s kojima se djevojčice često susreću i igraju od najranije dobi, te onih stvarnih, društvu manje ženskastih i oku manje atraktivnih, ali praktičnih, svakodnevnih cipela koje nose Matilda i njezina majka. Za vrijeme animacije cipela majka i kći razgovaraju o djevojčičinim stavovima; majka vodi razgovor pokušavajući doznati djevojčičina promišljanja o odijevanju, kolik je majčin utjecaj na Matildin ukus i kolika je refleksija njezina modnog izričaja, a u kojoj je mjeri izvršen utjecaj okoline. U drugom dijelu videorada majka i kći maskirajući se bojaju jedna drugoj lice sivim tonovima, dok u pozadini pjevaju pjesmu sastava Jinx *Tamo gdje je sve po mom*, a koja također predstavlja pitanja identiteta, maske i individualnost.

Uz odbacivanje društvenih stereotipa koji se odnose na poimanje ženskosti cilj je videorada istraživanje prostora intersubjektivnosti, zajedništva, komunikacije i procesa identifikacije koji su za umjetnicu Mirjanu Vodopiju i njezinu kćer Matildu atipični. Vodopija ističe kako je Matildino i njezino zajedništvo daleko od društvenih stereotipa ženskosti koji su često uvriježeni kao prostori zajedništva majki i kćeri. Njihovo zajedničko pjevanje ono je što ih zapravo povezuje i čini njihovo zajedništvo (Vodopija, 2014). Međutim iz instalacije *Ma i mama* vidljivo je kako je fotografiranje još jedan element zajedništva majke i kćeri, a njihove fotografije (Slika 32) stvaraju subjektivizaciju njihova bliskog odnosa i upućuju na kćerinu identifikaciju s majkom i majčinom umjetničkom praksom. Niz fotografija sačinjen je od četiriju Matildinih četiriju fotografija Mirjane Vodopije. Fotografije su grupirane u četiri diptiha srodnih motiva. Prva dva poliptiha sastoje se od jedne fotografije majke i jedne fotografije kćeri kroz koju je simulirana ideja bliska majčinoj, npr. djevojčica inspirirana fotografijom majčina stopala fotografirala je vlastita stopala u travi. Druga dva poliptiha prikazuju autoportrete na kojima su prikazani dijelovi maskiranih lica majke i kćeri ujednačenoga kolorita i sličnih kompozicija. Tu je maskiranje posljedica procesa igre majke i kćeri koja je u poziciji govorećega subjekta i koji sugerira zadovoljstvo i slobodu pri istraživanju djevojčina uvida u sebe kroz potragu za vlastitim identitetom koji majka podržava.



Slika 32: Mirjana Vodopija *Ma i mama*, detalj instalacije; fotografije, 2012.

Kroz vizualnu priču *Ma i mama* iskazana je subjektivnost zajedništva majke i kćeri u razvojnoj fazi koja je često jednako delikatna i za roditelje i za djecu. Odnos majka-kći koji je ovdje prikazan usklađen je kroz ideju reciprociteta međusobnoga priznavanja i podržavanja.

Promišljanja o uslojenosti rodnoga identiteta, ovoga puta iz pozicije žene srednjih godina, prikazala je umjetnica Neli Ružić (1966., Split) u radu *Reprodukcijki sistem*⁴³(2001) (Slika 33). Umjetnica Neli Ružić desetak je godina živjela u Ciudad de Mexico, gdje je i magistrirala na Fakultetu umjetnosti, UAEM, Mexico. Spomenuta umjetnica izražava se kroz medije fotografije, instalacije, videoinstalacije i teksta. Iskustvo života u Mexico tematski je odredilo stvaralaštvo te umjetnice koja u svojim multimedijalnim djelima često istražuje pitanja tranzicijskih identiteta, migracije i memorije.

U djelu *Reprodukcijki sistem* Ružić je sintetizirala promišljanja o matrilinearnom nasljeđu, podrijetlu koje podrazumijeva majčinu liniju, a odnosi se na odgoj ženske djece i intergeneracijski prijenos rodne uvjetovanosti (Ružić, 2014). Navedeni rad prvobitno je bio izražen u formatu dimenzija 18x16 cm kao dio serije *My socialistic childhood (God or Tito)* (2001), a naknadno je 2007. za potrebe izložbe *Povratnice, iseljenice, nomatkinje – Žene na raskrižju ideologija* format rada povećan na dimenzije 75x50 cm. Rad je realiziran u tehnici digitalnoga otiska skenirane umjetničine privatne fotografije iz djetinjstva preko koje je izvedena intervencija šivanja.

⁴³ Rad *Reprodukcijki sistem* (2001) predstavljen je na izložbi *Povratnice, iseljenice, nomatkinje – Žene na raskrižju ideologija*, kustosica Ana Peraica, Stara gradska vijećnica, Split, 2007.



Slika 33: Neli Ružić *Reprodukcijski sistem*, digitalno otisnuta fotografija, intervencija šivanja, 2001.

Odabrana fotografija memorabilija je na značajan trenutak života umjetnice. Zabilježena je na dan uoči njezina prvog odlaska u školu. Na fotografiji je prikazana umjetnica, tada djevojčica u dobi od 6 godina, odjevena u haljinu koju joj je majka posebno sašila za taj događaj. Pored djevojčice kleči majka koja u posljednjem trenutku dovršava porubljivanje haljinice. Tu je fotografiju Neli Ružić odabrala iz subjektivnih razloga, iz potrebe bilježenja vlastitih sjećanja na dječju seksualnost i senzacije koju je osjetila kao djevojčica koja odijeva novu haljinicu za prvi dan škole, ulazak u školski sustav, simbolički red (Ružić, 2014). Umjetnica je naknadno na fotografiji preko vlastite dječje figure iglom i crvenim koncem izvezla crtež ženskoga reproduktivnog organa. U svoj naizgled zaigrani prizor u kojem majka uljepšava svoju kći za bitan životni događaj Ružić simbolično uslojava značenja tradicionalnih društvenih i bioloških normi kojima su opterećene žene u našem tradicionalno ustrojenom okruženju te pitanja pristajanja žena na dodijeljeni im ulogu. Umjetnica iz perspektive majke i kćeri, vođena idejom matrilinearnoga nasljeđa, evidentira povezujuće elemente s vlastitom majkom ukrštavajući pitanja rodnoga identiteta, seksualnosti i reproduktivne moći koje povezuje s promišljanjima o odijevanju i tradicionalno ženskim tehnikama šivanja koje i sama kroz izražavanje crtačke intervencije primjenjuje kao likovnu tehniku. Tim činom Ružić nas podsjeća kako su sve do početka 18. stoljeća upravo u rukotvorinama izraženim kroz tehnike

šivanja, pletenja, štrikanja, tkanja i vezenja žene stoljećima pronalazile mogućnost za kreativno i likovno izražavanje.⁴⁴

Reprodukcijski sistem predstavlja retrospektivno približavanje trudničkoj subjektivnosti koju je Ružić izrazila za vrijeme svojih dviju trudnoća 1997. i 2002. u radovima *Sunčanje bojama (za Luku)* (1997) i *Expansión de corazón (Širenje srca)* (2002). Djelo *Sunčanje bojama (za Luku)*⁴⁵ (Slika 34) realizirano je za vrijeme zadnjega tromjesječja prve umjetničke trudnoće. U tom je djelu meditativno predstavljena pozicija trudničke subjektivnosti iznova opterećena prisutnošću matrilinearnoga poimanja. *Sunčanje bojama (za Luku)* koncipirano je u formi *žive slike (tableau vivant)* koja predstavlja trudnicu u očekivanju susreta s nepoznatim nadolezićim bićem.

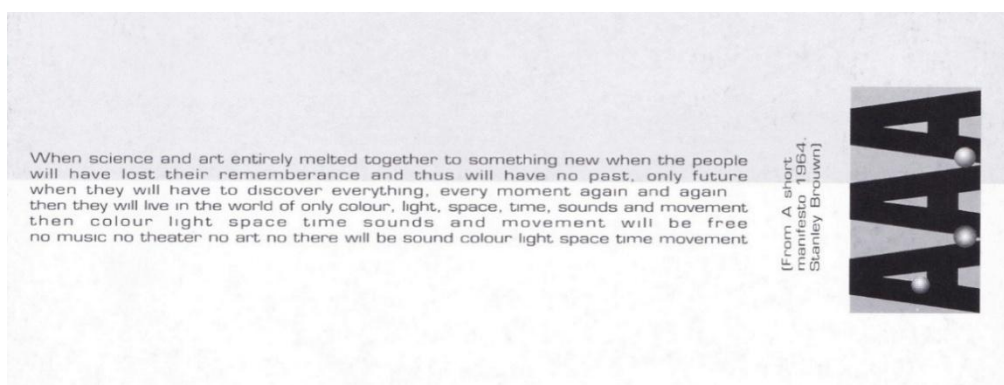


Slika 34: Neli Ružić *Sunčanje bojama (za Luku)*,
živa slika (*tableau vivant*), 1997. (Foto Zoran Krpetić)

⁴⁴ Vidi Barry J., Flitterman – Lewis S. (1999) *Tekstualne strategije: politika umjetničkog stvaralašta*. U: Feministička likovna kritika (ur. Kolešnik, Lj.) Zagreb: Centar za ženske studije.

⁴⁵ Rad *Sunčanje bojama (za Luku)* (1997) Galerij Protiron, Festivala performansa *Prostor, Vrijeme, Duh – Izmjena*, 1997.

U zadnjem tromjesječju trudnoće umjetnica je zatvorenih očiju, mirno i opušteno, u poluležećem položaju smještena u ležaljci za plažu. Prisutnost matrilinarnoga uplitanja predstavljen je i u radu kroz odijevanje haljine koju je umjetnici i ovaj put sašila majka. Haljinu umjetnica odijeva u trenutku uspostavljanja vlastite trudničke subjektivnosti koju je pozicionirala u okvir *slike* koja mijenja boje pod utjecajem obojane svjetlosti. Scena bez pokreta smještena je unutar niše koju nadvija arkada i uokviruju korinski stupovi. Arhitekstonski elementi sugeriraju oltarnu dispoziciju koja potiče promišljanje o procesu iščekivanja, nepoznatom i zagonetnom. Tu scenu frontalno osvjetljava snop intenzivnoga svjetla u duginim bojama koje se izmjenjuju. Umjetnica ističe kako boja kao likovni ili konceptualni element do ovoga rada nikada nije bila dio njezinih umjetničkih preokupacija (Ružić, 2014) i prema tome se može iščitati kao element trudničke subjektivnosti. Osunčavanje trudnoga tijela u procesu stvaranja novoga života u toj *živj slici* simbolizira pružanje dobrodošlice dolazećem biću. Ružić ističe kako taj postupak pobuđuje „osjećaj potpune receptivnosti i vječne sadašnjosti, gdje se sve mora stalno ponovno otkrivati“ (Ružić, 2014). Tako izražena subjektivnost žene trudnice može se dovesti u vezu s predstavljenim Ettingerinim idejama o transformativnome značenju susreta ne još ja majke i ne još ja dojenčeta i psihološkoga procesa koji nas čini višestrukim (Ettinger, 2006). Tu je subjektivnost, odnosno subjektivnost u nastajanju, kako Ettinger sagledava tu etapu prenatalnoga razdoblja, aktivirana ukidanjem razlike između života i umjetnosti kroz dvije stvaralačke razine, umjetničku stvaralačku aktivnost i izloženo trudno tijelo u procesu stvaranja novoga ljudskog bića.

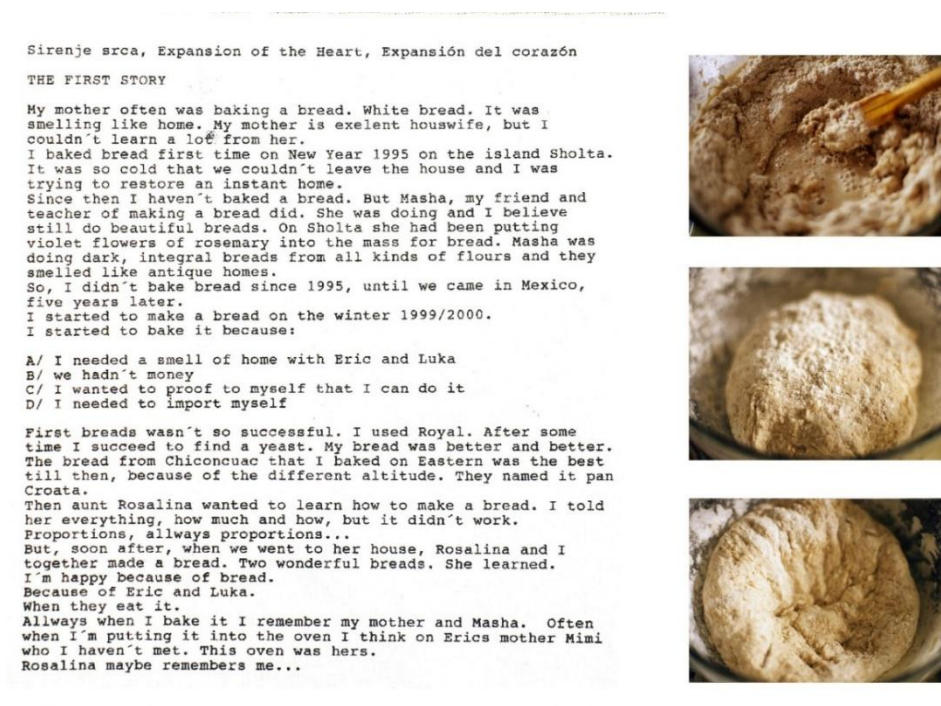


Slika 35: Neli Ružić *Sunčanje bojama (za Luku)*, živa slika (*tableau vivant*), detalj s pozivnice, 1997.

Ružić ističe kako je upravo tada, u razdoblju života kada je nastalo navedeno djelo, uspijevala živjeti „intenzivno u sadašnjosti, sada i ovdje“ (Ružić, 2014). Kako bi produbila i potaknula recepciju te ideje, umjetnica se referira na kratki manifest Stanleyja Browna iz 1964.

godine koji je, kako kaže, „osjetila kao svoj“ te ga uz fotografiju rada gotovo u cijelosti uvrstila u popratne grafičke materijale, katalog, razglednicu i deplijan (Slika 35).

Sinergija privatnoga i javnoga ili pak potpuno negiranje postojanja tih dviju sfera prisutno je i u projektu *Širenje srca* koji je svojevrsni rad u procesu. Prvu fazu toga rada umjetnica je konceptualizirala 2000. godine u formi kućnoga performansa u Mexico Cityju na čijoj je izvedbi prisustvovalo dvadesetak uzvanika.⁴⁶ Za vrijeme toga performasa umjetnica mijesi i peče kruh koji dijeli i jede zajedno s publikom dok istodobno jedna uzvanica na glas čita dvije umjetničine subjektivne životne priče (Slika 36, 37).



Slika 36: Neli Ružić *Širenje srca*, prva priča, kućni performans, Mexico City, 2000.

⁴⁶ Taj je performans publiciran kao autorske stranice u časopisu *Opcija*. Časopis studenata ITAM-a (Tehnološki Autonomni Institut iz Meksika), broj 115., godina XXII, rujan, Mexico City (*Opción*). Revista del alumnado ITAM (Instituto Tecnológico Autónomo de México), num. 115, año XXII. Septiembre, Ciudad de México)



THE SECOND STORY (true likewise)

I'm coming from the country in the constant transition, interzone, shaken Balkan territory, socialistic past, Mediterranean temperament, static slavic culture. I have been importing myself for the long time. Immigrating. What I still do. I came in pieces. Other parts came after. I reconstructed myself like a cyborg. And I changed, composed different. Priority have changed: mother, woman, housewife, storyteller... It was always clear to me that art is immediate experience, I never divided it from the life, now less then ever. So, I'm very proud on this term, art of housewife, anyway my favourites works originate while I was washing the dishes or ironing. Bread helped me. Because of the smell, part of my horizontal woman history that I cached here in Mexico. Because of the measuring of the time. Except that, by baking a bread I'm proving that I'm not incapable in the kitchen. What was successfully projected image of my father, mother and my ex-husband, wich I accepted at the end. I'm asking myself : Did I have to go so far away from my mother to learn to bake a bread? And so, bread became very strong connection with her. To knead a bread is very intimate act. It's very intimate space between the bread and beeing who knead it. Relation in wich a lot of a beeing can be moved in a bread. Bread could take different forms and cuts. I'm putting scars, stigmas on it's body to be baked better. There is something very alive in that mass, very corporal. Sometimes I hearted it and cried, sure from my pain. I cried often, maybe because I miss the see. And I learned that is more easy to forgive, kneading a bread, from farewell it grows better. By growing and baking shape of the bread, it allways changes, expands, deforms. And I notice that the shape of the heart changes more than other simple shapes. It's very close to me because my heart deformed pretty much, but it's growing.

Slika 37: Neli Ružić *Širenje srca*, druga priča, kućni performans, Mexico City, 2000.

U ovome performansu Neli Ružić istražuje zajedništvo u komunikaciji s publikom s kojom dijeli svoja promišljanja o domu, obitelji i prijateljstvu. Uspostavljajući relacije s članovima svoje obitelji i bliskim ljudima, Ružić ideju o zajedništvu konstruira kroz asocijacije i sjećanja koje u njoj potiče svakodnevno pripremanje kruha za svoju obitelj, sina Luku i supruga Erica u emigraciji. U miješanje smjese za kruh, različite forme tijesta koje oblikuje za vrijeme toga procesa i miris pečenoga kruha umjetnica upisuje uloge koje se od nje očekuju i koje ispunjava kao majka i hraniteljica, prijateljica, bivša i sadašnja supruga, kći oca i majke, kućanica i umjetnica.

U dvjema pričama umjetnica subjektivno progovara o uspostavljanju relacija svojih uloga i emocionalnih refleksija koje one u njoj potiču. U prvoj priči prisjeća se događaja iz 1995. godine kada je od najbolje prijateljice Maše naučila postupak pečenja kruha. Zatim se osvrće na prva vlastita eksperimentiranja u spravljanju kruha koje je nakon nekoliko neuspjelih pokušaja dovela do zavidne razine. Sada i sama nesebično dijeli svoje iskustvo i umijeće s tetkom Rosalindom, ali i istodobno za vrijeme samoga performansa s publikom. U drugoj priči umjetnica se osvrće na kulturološko nasljeđe iz kojega dolazi i koje nosi sa sobom, transformativnost vlastitoga identiteta, događaje iz privatnoga života sagledava kroz umjetničku prizmu i obrnuto. U drugom dijelu priče umjetnica protkana svojim horizontalnim / matrilinarnim nasljeđem izražava intenzivne emocije uz prisutnost žaljenja zbog fizičke i

emocionalne udaljenosti od majke. Umjetnica za vrijeme oblikovanja kruha u obliku srca, čija forma prema njezinu iskustvu ponajviše mijenja svoj oblik tijekom pečenja, simbolički uspostavlja vezu s majkom, propitujući složene emocije odnosa majke i kćeri.

Dvije godine nakon izvedbe navedenoga performansa 2002. Neli Ružić se za vrijeme svoje druge trudnoće ponovno postavlja u relaciju s motivom kruha i spomenutim dvjema pričama koje je predstavila u formi digitalnoga tiska uz dvije fotografije (Slika 38).⁴⁷



Slika 38: Neli Ružić *Širenje srca*, fotografija, digitalni ispis, detalj, 2002.

Umjetnica i u tom radu prikazuje svoje trudno tijelo međutim ovaj put kroz umjetničku aktivnost bilježi sam početak trudnoće. Obje fotografije gotovo jednakih kompozicija prikazuju detalj ogoljenoga umjetničinog trbuha koji je na prvoj fotografiji prekriven smjesom za kruh oblikovanom u formu srca, a na drugoj s ispečenom smjesom, pečenim kruhom nabujaloga srolikog oblika. Tom umjetničkom zabilješkom procesa mijenjana forme kruha i njegovim prislanjanjem na trbuh, približavanjem ljudskom biću u nastajanju, umjetnica ukazuje na trudničku subjektivnost, vlastite emocionalne i fizičke promjene tijela. Međutim ideju je o slojevitosti zajedništva prikazanu kroz egzistencijalni motiv kruha u ovom projektu Neli Ružić uz transformativnost od nadolazećega subjekta multiplicirala kroz susrete s drugim osobama bliskim umjetnici, ali i publikom koja nosi sa sobom snažan doživljaj zajedništva i nove spoznaje kulinarskoga umijeća u spravljanju kruha. Na taj način umjetnica širi mrežu sjećanja i doživljaje koji se svaki put mogu rekreirati prilikom pripreme kruha.

⁴⁷ U ovoj je formi projekt *Širenje srca* (2002) predstavljen na izložbama: *Nada*, Robna kuća Prima, Split, 2002., *Anthologie der Kunst* (Jochen Gerz) / *Anthology of Art*, 2005. i 2006.; *Bundeskunsthalle*, Bonn, 2006.; *ZKM, Zentrum für Medienkunst*, Karlsruhe, Berlin, 2005.; *Akademie der Künste*, Berlin, 2004. te u sklopu projekta *Go Home*, vidi: <http://www.project-go-home.com/gohome/archives/artcastText.html#Neli>.

3.2. Umjetnost majčinstva hrvatskih umjetnica mlađe generacije

Željka Gradski, Jelena Kovačević, Marijana Stanić i Olja Stipanović umjetnice su mlađe generacije koje svoja umjetnička istraživanja grade kroz diskurs osobnoga prostora i iskustva, a svakako da se majčinstvo kao takvo uplelo kao problemsko pitanje u umjetničke radove navedenih mladih umjetnica i majki. Karakteristično za te umjetnice subjektivno je izražavanje kroz različita područja umjetničkoga djelovanja te nepredvidivost tehničke konceptualizacije svakoga novog rada koji je vrlo često uobličen kombinacijom različitih medija i likovnih tehnika.

Željka Gradski i Jelena Kovačević srodnom umjetničkom metodologijom, kroz objektiv fotoaparata i motiv autoportreta, istražuju konstrukciju majčinskoga identiteta u odnosu na onaj umjetnički. Fotografski medij obje umjetnice primjenjuju u kontekstu u kojem ga američka esejistkinja Susan Sontag (2007: 12) opisuje kao „uhvaćeno iskustvo“ koje ovdje pruža dokaz o subjektivnosti emocionalnoga susreta majke i drugoga. Željka Gradski (1975., Zagreb), kako sama kaže, u svome radu ujedinjuje „elemente svakodnevice i istraživanje same sebe unutar iste... (u potrazi za samom sobom... i vlastitim identitetom kroz sve novonastale uloge)...“ (Gradski, 2014). Umjetničku aktivnost Gradski doživljava kao prostrano igralište za nesputano samoizražavanje... za mogućnost samospoznaje... (Gradski 2014). Željka Gradski postala je majka dvoje djece po završetku školovanja na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 2001. godine. Umjetnica danas djeluje kao samostalna umjetnica. Njezin privatni životni prostor i umjetnička praksa usko se dotiču jedno drugoga. Radni prostor umjetnice u koji su djeca uvijek dobrodošla nalazi se u njihovoj kući, što djeci pruža demistifikaciju njezina procesa rada i umjetničkoga zvanja. Gradski smatra da su djeca značajno utjecala na njezin rad kao i na odluku da postane samostalna umjetnica jer su ju životne okolnosti, uzdržavanje dvoje djece, primorale da disciplinirano svakodnevno djeluje u umjetničkoj sferi (Gradski, 2014).

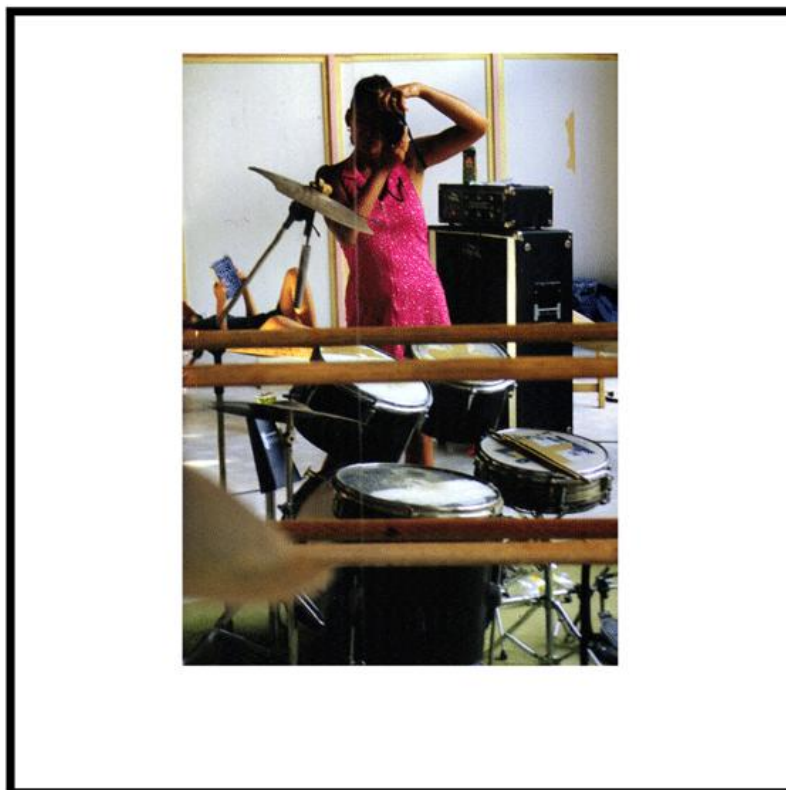
Svoj put samostalne umjetnice Željka Gradski započela je jednako kao i umjetnica Vlasta Žanić, kao kiparica. Iskustva tih dviju umjetnica vrlo su slična jer je i Željka Gradski odustala od prostornih izazova djelomično zato što smatra da su njezina djeca njezina „kiparska remek djela“, a djelomično je zbog nedostatka vremena odabrala drugačiji vizualni govor, najčešće kroz fotografiju u kojoj „...traži i pronalazi djeliće sebe kroz dijalog sa samom sobom...“ (Gradski, 2014). Tu *potragu* za vlastitim identitetom i pozicioniranjem vlastitoga subjekta kroz životne uloge, posredno se dotičući i uloge majke, Gradski je izrazila kroz brojne projekte: *Pogled u nebo* (2000), *Privatne razglednice* (2002), *Fokus: Domaćica* (2002), *U utrobi* (2003), *Računi* (2003) *Svetište* (2004), *Retrorama* (2005), *U potrazi za vlastitim likom*

(*Knjiga odraza 1996 – 2009*) i *Lomača za madrac* (2010). Jedno je od najobuhvatnijih djela u opusu te umjetnice *U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009)*⁴⁸ (Slika 39, 40, 41, 42) u kojem sažima ideje o sebi, nabraja svoje uloge fotografijom, bilježeći odraz svoga lika na različitim reflektirajućim podlogama u razdoblju od trinaest godina, od umjetničkih dvadesetih do tridesetih godina. Aktivna *potraga* rezultirala je fotografskim albumom koji sadrži sedamdeset sedam intimnih fotografija, autoportreta. Vlastite je odraze umjetnica zabilježila posvuda, u javnim i privatnim prostorima, u razna doba dana, po noći, pri prirodnom ili umjetnom svjetlu, razodjevena nakon kupanja u kupaonici ili pak odjevena u toplu zimsku odjeću. Svaka fotografija kroz svojstvenu uravnoteženu kompoziciju upućuje na ucrtavanje u novi prostor, u novu ulogu, na novu spoznajnu razinu koja samo kroz uslojavanje sedamdeset sedam fragmenata može konstruirati cjelovitu sliku, prenijeti mapiranje identitetskih mjesta jedne žene o sebi i prostoru koji je stvorila oko sebe, a u kojem dopušta nazočnost likova djece i partnera čiji su odrazi jednako prisutni u tim uprizorenjima. Tim činom Željka Gradski evidentira okolnosti društvenih i privatnih mijena uspostavljajući dijalog sebe kao umjetnice s vlastitim odrazom sebe kao majke, sebe kao partnerice, prikazujući vlastito biće na sjecištu uloga koje komunicira izravnim ambivalentnim emocijama kroz ushićenost, sreću, melankoliju, tugu i usamljenost.

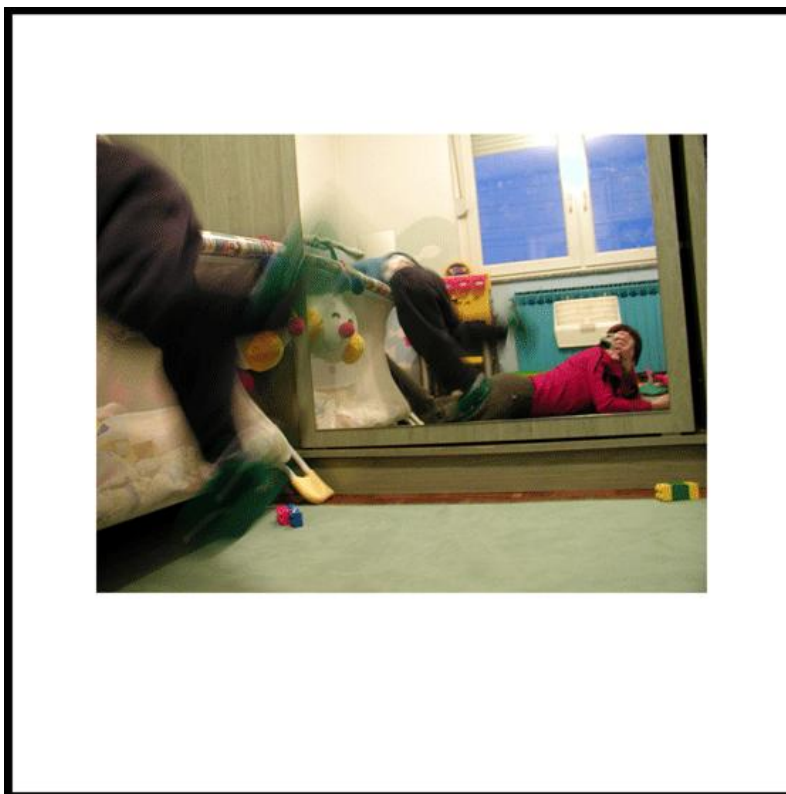
⁴⁸ Fotoalbum *U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009)* predstavljen je na izložbi X Perspective, Lady Fest, Zagreb, 2009.



Slika 39: Željka Gradski *U potrazi za vlastitim likom* (*Knjiga odraza 1996 – 2009*)
detalj instalacije, fotografija, 1996 – 2009.



Slika 40: Željka Gradski *U potrazi za vlastitim likom* (*Knjiga odraza 1996 – 2009*)
detalj instalacije, fotografija, 1996 – 2009.



Slika 41: Željka Gradski *U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009)*
detalj instalacije, fotografija, 1996 – 2009.



Slika 42: Željka Gradski *U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009)*
detalj instalacije, fotografija, 1996 – 2009.

Moglo bi se naslutiti da se s tim uskovitlanim razdobljem svoga života Gradski javno oprostila 2010. godine, i to svojim nastupom na 5. međunarodnom susretu umjetnika primarno performerske orijentacije *Moja zemlja Štaglinec*, gdje je izvela performans *Lomača za madrac*, 2010. (Slika 43). Gradski je ovdje privatni uporabni predmet, madrac na kojem je zajedno s djecom i bivšim suprugom spavala posljednjih desetak godina, uspostavila kao znak neuspjelog bračnog života, ali i mjesto obiteljskih konstelacija jer su tjelesne izlučevine poput majčina mlijeka, dječjih izbljuvaka i mokraće, uz tragove menstrualne krvi i izlučevina spolnoga odnosa na madracu označavale svojevrsni *spomenar* njezina dotadašnjeg života. Za vrijeme akcije *Lomača za madrac* umjetnica je javno iznijela privatni segment životnoga neuspjeha upisanoga u madracu koji je ritualno spalila pred publikom, pozvavši ju da u vatru baci sve čega se želi riješiti iz životne prošlosti, simbolički se odvajajući od bračnoga neuspjeha i neuspjeha u ljubavi.

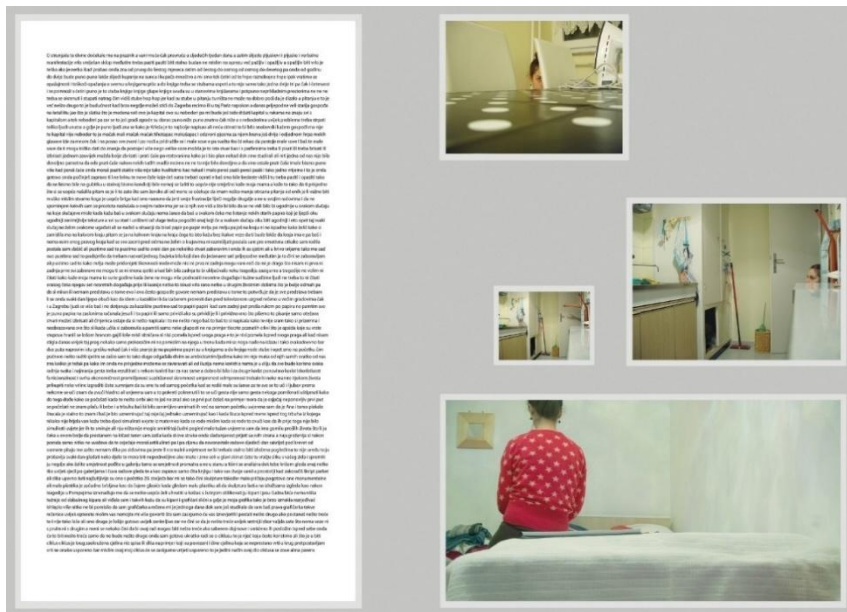


Slika 43: Željka Gradski *Lomača za madrac*, performans, 2010.

Za umjetničko istraživanje obiteljskih konstelacija zainteresirana je i akademska slikarica i grafičarka, umjetnica Jelena Kovačević (1982., Osijek). Kovačević je u svome radu osobito zainteresirana za uspostavljanje elemenata dnevničkoga narativa koje često kombinira i dovodi u relacije s vlastitim umjetničkim fotografijama, ali i fotografijama iz obiteljskih fotoalbuma. Kombinacije tih elemenata umjetnica je izrazila u djelima *Telegram* (2014), *Alma Parens* (2012) i *Bossa Nova* (2015) u kojima predstavlja i duhovitim komentarima evidentira obiteljska proturječja i apsurdne ugledne građanske obitelji. Kovačević je postala majka prije svoje tridesete godine i, kako ističe, iskustvo majčinstva donijelo joj je bolju životnu i poslovnu organizaciju:

Majčinstvo me učinilo boljim organizatorom i učinkovitijom radnicom. Mislim da sada kvalitetnije iskorištavam vrijeme tijekom dana i ne zamaram se time što će drugi misliti o mome radu, već hoću li svoju ideju uspjeti realizirati na vrijeme. (Kovačević, 2013)

U radu *Alma Parens*⁴⁹ (2012) (Slika 44) Kovačević je konstatirala promjene vlastitoga identiteta i subjektiviteta u odnosu na majčinsku ulogu u prvoj godini djetetova života. Umjetnica ističe kako je u spomenutom radu težila „...dočarati zbrku u mnoštvu informacija koje majčinstvo donosi, od pokušaja odgonetavanja različitih vrsta plača i prvih dječjih zvukova do težine odgovornosti za odrastanje i život jednog novog ljudskog bića“ (Kovačević, 2013). Naziv rada *Alma Parens* (od lat. *Alma parens*, hraniteljica) u ovom radu uz značenje koje doslovno proizlazi iz latinskoga prijevoda sadrži mnoštvo značenja i uloga koje podrazumijevaju majčinsko davanje, trud, rad, njegu i odgovornost. To je prvi rad Jelene Kovačević u kojem poseže za govorenjem o odnosu majčinstva i umjetnosti i otvara prostor za novi ciklus istraživanja subjektivnosti majčinstva koji umjetnica planira ostvariti u nadolazećem razdoblju s ciljem sistematizacije „događaja u svome životu“ (Kovačević, 2013).



Slika 44: Jelena Kovačević *Alma Parens*, digitalni otisak na pleksiglasu, 2012.

Rad *Alma Parens* izražen je u formi poliptiha koji se sastoji od suodnosa dviju vizualno različitih i kronološki odvojenih cjelina, digitalno otisnutoga teksta i četiriju fotografija otisnutih na pleksiglasu različitih dimenzija. Kovačević ističe da se za formu integriranja teksta

⁴⁹ Rad *Alma Parens* predstavljen je na 23. slavonskom bijenaleu, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, 2012. i izložbi *Kuduzova klasa*, Galerija SC, Zagreb, 2012.

u koncepciju rada odlučila zbog vlastite sklonosti pisanju, a ujedno je takav oblik izražavanja uvidjela kao jedini mogući izraz u stiješnjenom vremenskom prostoru uvjetovanom majčinskom brigom, u „prostoru koji onemogućava kontinuiranu umjetničku aktivnost“ (Kovačević, 2013).

Zanimljivost toga rada kronologija je njegova nastajanja. Naime fotografski poliptih nastao je dvije godine prije nego je umjetnica postala majka, u trenutku kada je, kako sama kaže, osjetila potrebu za umjetničkom aktivnošću, potrebu da *nešto* zabilježi, a da sama nije točno znala značenje sadržaja koje bilježi (Kovačević, 2013). Na fotografijama su prikazani autoportreti koji stvaraju dojam da se umjetnica s fotoaparatom igra igre skrivača u vlastitome domu. Kompozicije zabilježene u kadrove različitih dimenzija prikazuju fragmente interijera, sugeriraju vizualno mapiranje osobnoga životnog prostora koji je aktiviran umjetničnom prisutnošću kroz slobodno stvaranje neopterećene igre s vlastitim tijelom, namještajem i kućanskim aparatima, dopuštajući kadru da zabilježi intimni prostor u subjektivnome doživljaju. Na posljednjoj, dimenzijama najvećoj, fotografiji, u horizontalnom kadru, umjetnica se prikazuje okrenuta leđima nasuprot malog zrcala, sugerirajući, kako kaže, van eyckovski trenutak – mogućnost odraza (Kovačević, 2013). Iako odraz iz objektivnih razloga izostaje, Kovačević u njegovu odsustvu vidi prostor za simbolički prikaz straha od majčinstva i zaborava vlastitoga identiteta. Ogledalo se u tom kontekstu može iščitati kao intuicija koja otvara mogućnost za nova iskustva i mjesto susreta s drugim dijelom rada, tekstom, gdje slobodu stvaranja samostalnoga subjekta zamjenjuje intersubjektivni prostor stvoren kroz suživot majke i djeteta. Tekstualni dio rada izražen je u prvom licu, autoreferencijalan je, u formi je struje misli, bez interpunkcije, hermetičan, nervozan, repetativan, prepun sadržaja, u potpunom kontrastu s opuštenim i zaigranim fotografijama. Taj dio rada nastao je na mjestu sinergije umjetničke prakse i majčinstva, u razdoblju u kojem umjetnica prihvaća novi identitet s problematikom koju unatoč strahu od, kako piše, „kiča i sladunjavosti“, kritički i ironično ispisuje (Kovačević, 2013). Ovdje Kovačević polemizira o želji i potrebi da majčinsko iskustvo izrazi u umjetničkom djelu unatoč stidu koji se javlja kada do tog čina dođe:

...samo nitko ne uvažava da te osjećaje moraš artikulirati pa i po cijenu da novonastale radove sljedeći dan sakriješ pod krevet od sramote... (Kovačević, 2012)

Nadalje, u tekstu umjetnica duhovito propituje svrhu vlastitoga obrazovanja iz područja grafike i ispunjavanje različitih uloga koje nastaju pod pritiskom obitelji i društva, uloge umjetnice, uloge grafičarke, uloge žene i majke. Uz doživljaje brojnih novih dnevnih aktivnosti koje umjetnica kroz majčinstvo proživljava i bilježi u pisanoj formi, u tekstu je zabilježen tek

pokoji vizualni opis, i to upravo u dijelu teksta gdje umjetnica opisuje papire za crtanje različitih tekstura koje propale od vlage više nemaju mogućnost upotrebe. Prazni papiri mogu se interpretirati kao prostor koji je u radu *Alma Parens* ispunjen drugačijom formom, onom tekstualnom, jezičnom. Iako su uništeni, papiri ne izazivaju žaljenje kod umjetnice, već otvaraju diskusiju o doživljaju, vrijednosti i značenju likovnih elemenata i općenito svrsi umjetničkoga djela. Tim je radom Kovačević zauzela javni stav iz kojega proizlazi odbijanje „duploga identiteta“ umjetničkoga i majčinskoga, a srodnih su promišljanja i umjetnica Marijana Stanić te hrvatska umjetnica s njujorškom adresom Olja Stipanović.

Marijana Stanić (1971., Zagreb) smatra kako je iskustvo majčinstva izmijenilo njezinu percepciju života, a time se posredno odrazilo i na njezino umjetničko stvaralaštvo (Stanić, 2014). Marijana Stanić suvremena je multimedijaska umjetnica koja u svojim radovima ujedinjuje različite forme i oblike te *ready made* objekte od kojih gradi narativne ambijentalne instalacije. Likovni govor navedene umjetnice, kako sama ističe, „baziran je na estetici kiča koji proizlazi iz dječjih igračaka i sitne galanterije“, dok poticaj za svoj rad pronalazi u „općim maštarenjima“ te različitim modelima komunikacije kojima pristupa ukazujući na kompleksnost međuljudske komunikacije koju često kritički ironizira (Stanić, prema Turković, 2014).

Na izložbi *Majke i kćeri* Stanić se predstavila djelom *Memory*⁵⁰ (2012) (Slika 45, 46), interaktivnom instalacijom u formatu istoimene medijske igrice koja je bila predstavljena putem uvećane videoprojekcije. Igra *memory* dječja je igra u kojoj se postupno otvaraju pojedina polja označena slikom ili nekim drugim znakom, a cilj je igre pronaći dva vizualno istovjetna predloška. Parafrazirajući igru *memory*, Marijana Stanić potiče gledatelja da potraži poveznice među dvadeset četiri, na prvi pogled, nespojivih fotografija. Istražujući fotografije, gledatelj se susreće s privatnim životom umjetnice i njezine kćeri Tare; u potrazi za parovima upušta se u potragu za njihovim zajedništvom, njihovim sličnostima i različitostima, za sličnim iskustvima, procesima identifikacije i fizičkom sličnosti. Dvanaest parova fotografija u toj interaktivnoj igrici povezano je sljedećim idejama: jedan od parova prikazuje fotografiju iz umjetničina djetinjstva na kojoj je prikazana umjetnica sa psom, a na pripadajućoj fotografiji-paru prikazana je Tara s mačkom, drugi par čine pisane poruke koje su majka i kći međusobno izmijenile, a treći par prikazuje umjetničinu ilustraciju zvijezde i Tarin crtež zvijezde koji je inspiriran majčinim. Fenomen sjećanja i pamćenja obostran je zadatak za publiku i umjetnicu. U toj

⁵⁰ Djelo *Memory* predstavljeno je na izložbi *Majke i kćeri*, Pogon – Jedinstvo, Zagreb, 2012. i 48. zagrebačkom salonu *Identitet*, HDLU, Zagreb, 2013.

kroz emocionalni odnos s kćeri, Stanić ovdje ne očekuje od nas samo da potražimo sličnosti između nje i njezine kćeri već nas potiče na promišljanje o vlastitim uspomnama iz prošlosti i upućuje na povezanost individualnoga iskustva koje se može uspostaviti kao kolektivno sjećanje svakoga od nas u odnosu s našim majkama ili u odnosu s našom djecom u, kako Stanić ističe, „igri sa srećom i tugom“ (Stanić, 2014).

Olja Stipanović (1975., Pula) živi i djeluje kao umjetnica u New Yorku. Budući da je rodom iz Pule gdje često boravi, vrlo često izlaže u Hrvatskoj. Rad je Olje Stipanović, kako ističe, „promjenjiv i nadahnut stvarnim situacijama“ čije dojmove iskustva izražava kroz oblikovanje različitih medija i tehnika poput kolaža, grafika, teksta i fotografija. Stipanović ističe da kroz vlastitu umjetničku aktivnost istražuje kretanje kroz prostor kako ga ona sama proživljava (Stipanović, 2011). U recentnim radovima spomenute umjetnice pronalazimo refleksiju forme koja nastaje na licu mjesta, kao uobličenje odraza nekoga prostora ili pronađenoga objekta koji uz minimalnu umjetničinu intervenciju zauzima novi smisao.⁵¹

Iskustvo je majčinstva za umjetnicu Olju Stipanović od velikoga značaja ne samo u privatnom životu već i u profesionalnom. Stipanović smatra kako su joj roditeljstvo i odgoj djeteta otvorili novu, ogromnu sferu za istraživanje i učenje te ju time ujedno i učinili boljom umjetnicom (Stipanović, 2014). Nova životna iskustva majčinstva Stipanović je subjektivizirala ponajviše za vrijeme trudnoće i u prvih pet godina života svoga sina kroz grupu radova koje je objedinila nazivom *Postporođajni after-party (Post-partum after-party, 2008 – 2012)*. Radovi nastali u tom razdoblju eksperimentalnoga su oblika, pomalo sirove estetike, u funkciji su zabilješke dnevnih događanja i promjena, odraz su osjećaja samoće, napuštenosti, ograničene pokretljivosti, frustracije i promjene (Stipanović, 2014).

Asocijacije na prva iskustva majčinstva Olja Stipanović povezuje s promjenom tijela i poremećajem sna, koji je vrlo često prisutan kod majki neposredno nakon poroda (2014). Znanost je taj poremećaj objasnila kroz ideju majčine prilagodbe na dijete (Sears, 2008). San novorođenih beba isprekidan je čestim buđenjima koji su prouzrokovani glađu, nezrelim živčanim sustavom, kraćim fazama sna, a majčin san u ovisnosti je s djetetovim snom, postaje *plići* kao bi se majka jednostavnije probudila i odgovorila na djetetove potrebe (Sears, 2008). Prekid sna jedan je od brojnih modela etike prekida o kojima teoretizira Lisa Baraitser, a, prisjetimo se, prekid prema njoj stvara elemente proizvodnoga, iznenađujućeg i neočekivanog iskustva (Baraitser, 2009).

⁵¹ Za više informacija vidi <http://praksa.hr/olja-stipanovic/> 15.9.2015.



Slika 47: Olja Stipanović *Puh (Dormouse)*, detalj, polaroid, 2008 – 2009.



Slika 48: Olja Stipanović *Puh (Dormouse)*, polaroid, 2008 – 2009.

Refleksiju iskustva majčinstva Olja Stipanović izrazila je u radu *Puh (Dormouse, 2008 – 2009)*⁵² (Slika 47, 48). Stipanović novi majčin ritam spavanja, nespavanja i prekide sna uspoređuje s aktivnom noćnom životinjom: *dormouse* je engleski naziv za puha, glodavca s dugim hibernirajućim razdobljima tijekom zimskih mjeseci koji je ostatak godine uglavnom aktivan noću, dok danju spava. Riječ *dormouse* ujedno je i izvedenica od latinske riječi *dormire*, što znači spavati. Taj proces prekida Stipanović je subjektivizirala u formi instalacije koju čini

⁵² Taj je rad predstavljen u: Galerija Anex MMC Luka, Pula, 2009.; Buzzer 30, NewYork, SAD, 2009.

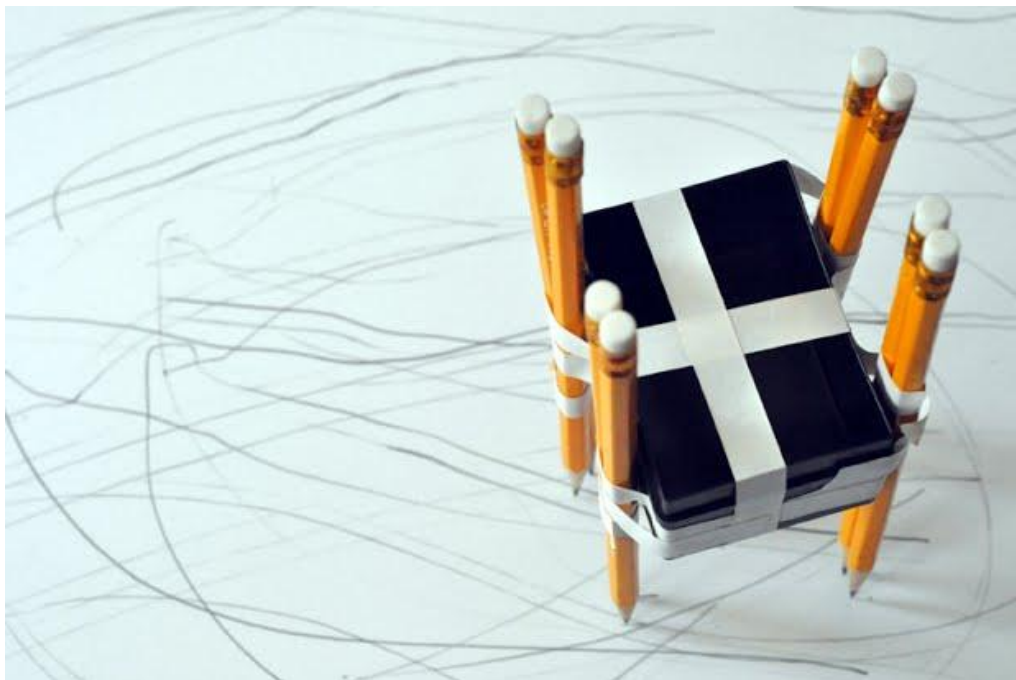
niz od sedamdesetak polaroid-fotografija. Fotografije su ujednačenim ritmom, bez okvira, horizontalno prislonjene na policu. Tehnika fotografiranja polaroid-fotoaparatom ovdje je odabrana kako bi istodobno zabilježila i materijalizirala delikatnost trenutka prekida sna. Na polaroidima Stipanović uz prigušeno svjetlo bilježi ono što vidi za vrijeme budnosti, iz različitih perspektiva fotografira fragmente spavaće sobe, okvir kreveta, jastuk, dijete koje spava, noćnu lampu i druge potrepštine koje se često nađu pored kreveta, prozore, sjene, svitanje. Fotografirani motivi na pojedinim fotografijama gube oblik nestajući u tami. Naizgled savršeno uspostavljen ritam fotografskoga niza predstavlja slike kaotičnih prizora prostora prepunih sadržaja i ideja u kojima se pretaču budnost i san. Dodatne konotacije na te istovremenosti prekida sna i materijalizacije istih Stipanović uspostavlja komparacijom s pričom *Čajanke Ožujskog Zeca* iz znane knjige *Alisa u zemlji čudesa* (1865) Lewisa Carrolla. Na tom događaju okupili su se glavni likovi iz priče: Alisa, Ožujski Zec, Šeširdija i Puh koji zaspi usred rečenice. Tom usporedbom Stipanović ukazuje na posljedice deprivacije sna koje majci često donose simptome umora, razdražljivost i nefunkcionalnost tijekom dana.

Problematiku disfunkcionalnosti i prepreke s kojima se majka na početku svoga iskustva može susresti u privatnoj i javnoj sferi Stipanović je izrazila u djelima *Kolica* (*Stroller*, 2010 – 2011) *Do zida* (*Up the Wall*, 2011), *Kolica za crtanje* (*Stroller drawing devices*, 2010), *Kolica litokolaži* (*Stroller lithochollages*, 2011) i *Beba ne može na vernisage – ECCE MAMA* (*Baby can't go to a vernissage – ECCE MAMA*, 2010). Radovi *Stroller*, *Up the Wall*, *Stroller lithochollages* i *Stroller drawing devices* predstavljaju mobilnost majke i djeteta u suvremenoj urbanoj sredini prepunoj ograničenja, uskih nogostupa, gomile ljudi i buke. Stipanović u tim radovima poseže za problematiziranjem promijenjene percepcije prostora i frustracija koje proizlaze iz ograničene mogućnosti za kretanjem majke koja ispred sebe gura dijete u kolicima i pretrpana je brojnim stvarima potrebnih bebi. Iskustvo koje je prethodilo tim radovima Stipanović opisuje:

Imala sam vrlo malo vremena za šetnju sama, istraživalački (nešto što sam intenzivno radila i analizirala kroz radove prije trudnoće). Moje tijelo je sada stalno guralo. Ukoliko sam željela negdje poći, morala sam ispred sebe gurati drugu osobu i torbe prepune stvari. Bila sam usporena i opterećena. Za vrijeme šetnje jednoga dana padao je snijeg i ja sam počela promatrati tragove linija koje su ostavljali kotači kolica. (Stipanović, 2014)

To je iskustvo umjetnica preradila kroz kreativno promišljanje. Subjektivnost osjećaja koji se stvaraju prilikom guranja kolica umjetnica je izrazila kroz *Stroller drawing devices* (Slika 49), jednostavno konstruirane objekte izrađene od crtačkih sredstava poput kreda, olovaka i bojica koji su samoljepljivom trakom fiksirani na gumice i pronađene objekte. Ti

krhki objekti pod pritiskom ostavljaju multiplicirani trag proizvodeći treperavi crtež koji sugerira trag kotača kolica. U radu *Stroller*⁵³ (Slika 50) i *Stroller lithochollages*⁵⁴ (Slika 51) u tehnici fotokolaža i grafičke tehnike liografije Stipanović evidentira privremenost tragova koje, krećući se zajedno s djetetom dok gura kolica, ostavlja za sobom te uspostavlja varijacije u obliku sjene stiliziranoga motiva kolica.



Slika 49: Olja Stipanović *Kolica za crtanje (Stroller drawing devices)*, detalj, kombinirana tehnika, 2010.

⁵³ Rad *Kolica (Stroller, 2010 – 2011)* predstavljen je na izložbama: Galerija VN, Zagreb, 2011.; *Other Possible Titles*, Grizzly Grizzly, Philadelphia, 2011.; *Flocking of Birds*, kustosica Lara Ritosa Roberts, Performance Klub Fiskulturnik, Women's Art Library (MAKE), 2011.; Galerija Makina Pula, 2011.; MMC Luka, Pula, 2011.; Muzej Istorije Jugoslavije, Beograd, Srbija, 2010.; Rootstein Hopkins Parade Ground, Chelsea College of Art & Design, London, 2010.

⁵⁴ Rad *Kolica litokolaži (Stroller lithochollages, 2011)* predstavljen je na izložbi *Mama Said*, Transition Gallery, Anderson Gender Resources Center, Idaho State University, Pocatello, SAD, 2012.



Slika 50: Olja Stipanović *Kolica (Stroller)*, detalj,
kombinirana tehnika; fotokolaž, 2010 – 2011.

Litografije manjih dimenzija otisnute su na fragilne podloge: dječje maramice, istrgane papire, izrezane i zalijepljene tiskovne površine, ponegdje s namjerom nedovoljno jasno otisnute matrice ukazuju na stalan trud, istraživanje novih pokušaja organizacije, ali i „gubljenje tla pod nogama“ (Stipanović, 2014). Taj aspekt nemogućnosti, svojevrsne skučenosti u prostoru, naročito je konceptualiziran u djelu *Up the Wall*⁵⁵ (Slika 52), instalaciji izraženoj od dvaju kolica postavljenih direktno na zid galerije, jedna apsurdno simulirajući kretanje prema stropu, a druga zaglavljena, stiješnjena zidovima i stropom galerije.



Slika 51: Olja Stipanović *Kolica litokolaži (Stroller lithochollages)*, detalj,
kombinirana tehnika; litografija, kolaž, 2011.

⁵⁵

Instalacija *Do zida (Up the Wall)* izvedena je u Galeriji VN, Zagreb, 2011.



Slika 52: Olja Stipanović *Do zida (Up the Wall)*, instalacija, 2011.

Svojevrsnu kulturalnu deprivaciju Olja Stipanović artikulirala je u radu *Baby can't go to a vernissage – ECCE MAMA*⁵⁶ (Slika 53) gdje je još jednom izrazila refleksiju događaja iz privatnoga života, a koja vrlo jasno ukazuje na činjenicu kako su djeca i umjetnost uz sve napore i brojne glasove umjetnica još uvijek često unutar problematične relacije. Tom je radu prethodio događaj iz života umjetnice gdje joj je bliska prijateljica, ujedno i kustosica, uputila sugestiju kako djeca ne mogu ići na *vernissage*, odnosno na otvorenje izložbe, kako tamo nisu dobrodošla (Stipanović, 2014). Tim je radom Stipanović željela ukazati na negativan stav „svijeta umjetnosti“ u odnosu na djecu, u ovom slučaju na prisutnost djeteta na otvorenju izložbe (Stipanović, 2014). Vođena tom idejom, uz kritički odmak, Stipanović je ustupila galerijski prostor vlastitoj majčinskoj subjektivnosti proizišloj iz majčinske prakse, susreta s djetetom.

⁵⁶ Instalacija *Beba ne može na vernissage – ECCE MAMA (Baby can't go to a vernissage – ECCE MAMA, 2010)* predstavljena je na: Raw Substance, kustosica Jacqueline Cruz, Art Kitchen Gallery, Newark, NJ, SAD, 2011.; Mama Said, Transition Gallery, Anderson Gender Resources Center, Idaho State University, Pocatello, SAD, 2012. COLLECT THIS. 239 Collective, kustosica Rebecca Jampol, Newark, NJ, SAD, 2010.



Slika 53: Olja Stipanović *Beba ne može na vernisage – ECCE MAMA*
(Baaby can't go to a vernissage – ECCE MAMA),
 detalj, kombinirana tehnika, 2010.

Baaby can't go to a vernissage – ECCE MAMA strukturiran je metodom arhiviranja svakodnevnoga života. Stipanović je svakodnevno sakupljala, čuvala i arhivirala stvari, sitnice poput dječje kose, prljavštine, maramica, ostatke hrane, različite *trofeje* poput mrtvih životinja i biljaka koje joj je sin donosio iz igre i procesa istraživanja svijeta oko sebe, elemente koji su izravno proizišli iz njezine majčine prakse, stvari koji majčinu praksu u ovom slučaju materijaliziraju i vizualiziraju. Kroz slobodne kompozicijske odnose te je elemente umjetnica kolažirala i preparirala lakom visokoga sjaja koji je zagladio hrapavu teksturu površine i unio estetski senzibilitet koji aludira na svečanu pretencioznost i dragocjenost slikarstva 19. stoljeća (Stipanović, 2014).

Sagledavajući predstavljena djela u kojima Olja Stipanović artikulira društvene i privatne pozicije unutar kojih se kao majka našla, razvidno je da je majčinstvo obuzelo veliki stvaralački prostor unutar njezinih umjetničkih preokupacija. Stipanović ističe kako se kroz vremenski odmak od tih intenzivnih iskustava i kroz suživot sa starijim djetetom postupno približila i vratila umjetničkim preokupacijama koje je oduvijek imala. Međutim smatra kako je kroz majčinstvo zauvijek promijenila vlastiti pristup i poziciju u kontekstu umjetničkoga stvaralaštva (Stipanović, 2014).

Ako sagledamo subjektivnost izraženu u predstavljenim djelima hrvatskih umjetnica, možemo parafrazirati Marijanu Stanić kako je subjektivnost majčinstva u dijalogu sa srećom i tugom, kako ono podržava kontrastne emocije, kako je ambivalentno, dramatično, nježno, brižno, rutinsko, statično, eksplozivno, intersubjektivno. Potražimo li pak dodatnu poveznicu predstavljenih djela, primijetit ćemo kako većinu spomenutih autoreferencijalnih djela povezuje prisutnost pojma igre i igranja, npr. djela o majčinstvu Vlaste Delimar proizišla su iz procesa igre s njezinom kćeri; Vlasta Žanić (2014), kako ističe, u svojim radovima preuzima elemente igre i uloge iz dječjih igara; Mirjana Vodopija s kćeri Matildom igru s cipelama pretvara u animaciju; Željka Grdaski umjetničku aktivnost doživljava kao igralište za nesputano izražavanje; Jelena Kovačević igra se igre skrivača s kućnim aparatima; Olja Stipanović *trofeje* koje joj iz igre donosi sin kao vrijedne darove prevodi u umjetnički kontekst, dok Marijana Stanić vlastitu subjektivnost majčinstva uspostavlja igrom *memory*. Prema Donaldu W. Winnicottu igra je ta koja je potencijalni prostor između majke i djeteta, njome se unapređuje rast i razvoj, a time i psihološko i tjelesno zdravlje, igra pomaže u traganju za identitetom (Mindoljević Drakulić, 2015). Igra je kao takva prepoznata i artikulirana u suživotima umjetnica majki i njihove djece, ali se pojavljuje i kao važan vid umjetničkih praksi hrvatskih umjetnica jer obje aktivnosti podrazumijevaju slobodu imaginacije i poticanje kreacije. Prema tome umjetnost majčinstva hrvatskih suvremenih umjetnica u odnosu je s pretpostavkom kako majčinstvo potiče razvijanje kreativnih potencijala i vodi divergentnom mišljenju u doživljavanju stvarnosti. Iskustva majčinstva izražena kroz djela hrvatskih umjetnica konstruiraju različite pozicije kroz subjektivnost i intersubjektivnost majčinstva i ostvaruju značajan doprinos u razumijevanju psihološko-emocionalne perspektive fenomena majčinstva, ali i doprinos razumijevanju pojma umjetnosti majčinstva. Diskurs o majčinstvu kroz umjetničke prakse predstavljene u ovoj istraživačkoj cjelini doprinio je jasnijoj artikulaciji iskustva majčinstva, boljem samorazumijevanju samih umjetnica, kritičnosti i društvenoj percepciji navedenoga fenomena. Predstavljene radovi sadrže izrazite estetske kvalitete koje su postignute individualnim likovnim izražavanjem priznatih hrvatskih umjetnica.

Sve umjetnice koje su sudjelovale u ovome istraživanju nastavile su svoje umjetničko djelovanje, jednakim intenzitetom umjetnice su nastavile s umjetničkom proizvodnjom i izlagačkom djelatnošću, doživljavajući majčinstvo kao poticajno iskustvo. Pojedine umjetnice, kao npr. Vlasta Žanić, Jelena Kovačević i Željka Grdaski, opredijelile su se za „brže“ tehnike, ali potreba za govorenjem, stvaranjem i izražavanjem ostala je neodvojiva od njihovih bića. Iskustvo je majčinstva u predstavljenim djelima približilo ili pak ujedinilo dvije sfere – onu

privatnu i onu javnu. Iako cilj ovoga istraživanja nije uzajamni utjecaj majčinstva i pedagoške djelatnosti, primijećen je njihov međuodnos. Budući da se gotovo sve umjetnice koje su bile uključene u ovo istraživanje bave pedagoškom djelatnošću, pojedine kao voditeljice kreativnih radionica, pojedine kao profesorice u srednjim školama ili na fakultetima i akademijama, umjetnice smatraju kako se iskustvo majčinstva pozitivno odrazilo na njihov pedagoški rad, ponajviše u kontekstu prepoznavanja, razumijevanja i podržavanja drugoga, postavljanja granica, ali i kako je iskustvo pedagoškoga rada ostvarilo značajan pozitivan utjecaj i na njihovo majčinstvo.

Subjektivnost se majčinstva tako odražava kao kreativni uzajamni proces koji otvara prostor transformativnostima subjekata u izravnim ili posrednim susretima, kroz umjetnost ili kroz poučavanje o umjetnosti, stvaralaštvu, poticanju kreativnosti, razvijanju divergentnoga mišljenja. U ovom potonjem kontekstu poticanje kreativnosti kod drugoga doprinosi kvaliteti života drugoga, a prema Donaldu W. Winnicottu ako pojedinac živi na kreativan način, ima zdrav temelj za cjelokupni život (Winnicott, 2004).

4. SUBJEKTIVNOST MAJČINSTVA U SUSRETU S UMJETNIČKOM PRAKSOM

Ovo poglavlje predstavlja susret moje umjetničke prakse s majčinstvom. Istraživanje majčinstva kroz umjetničku djelatnost započela sam od rođenja svoga prvog djeteta krajem 2008. godine. U ovoj istraživačkoj cjelini predstaviti ću radove koje sam realizirala od 2009. do 2014. godine. U tom razdoblju, gotovo kronološki ili paralelno, realizirala sam sljedeće radove: *Bez naziva – rad posvećen Noli* (2009), *Imaginarni bestijarij* (2011 – 2014), *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* (2012 – 2014) i *Matriksijalne priče* (2011 – 2014). Navedeni radovi posvećeni su mojem osobnom razumijevanju majčinstva i majčinske subjektivnosti kroz umjetničku praksu. Ova je istraživačka cjelina moja osobna izjava o vlastitoj umjetničkoj praksi te je stoga izražena u prvom licu. Kroz predstavljanje radova iznijet ću vlastito životno iskustvo koje je prethodilo koncipiranju svakog od tih radova. Radove ću predstaviti u odnosu na već predstavljene teorijske koncepte Lise Baraitser, Jessice Benjamin i Brache Ettinger, kojima ću tumačenjem radova pridružiti promišljanja Sare Ruddick, Rosi Braidotti, francuskog filozofa Alaina Badioua te francuskih feminističkih filozofkinja Julije Kristeve i Luce Irigaray. Ideje tih autorica i autora ostvarile su jasnije razumijevanje i kontekstualiziranje sadržaja kojima pristupam kroz umjetničko istraživanje.

4.1. *Bez naziva – rad posvećen Noli, Imaginarni bestijarij i Mama ide u Zagreb – arhiv susreta*

Radovi *Bez naziva – rad posvećen Noli* (2009), *Imaginarni bestijarij* (2011 – 2014) i *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* (2012 – 2014) promišljaju majčinski rad, angažman, etiku, intersubjektivnost i komunikaciju majke i djeteta. Sinergija relacijskih oblika majčinstva u tim radovima vizualizirana je kroz metafore i imaginarne slike koje grade svoj narativ sabiranjem motiva prirode, životinja, doma, autoportreta, napuštenih eksterijera i šumovitih pejzaža, pozicionirajući subjekt majke između prirode, biologije, kulturnoga nasljeđa i društva.

Bez naziva – rad posvećen Noli (Slika 54, 55 i 56) crtež je izražen tradicionalnom tehnikom šivanja koncem na platnu koja je u ovom radu primijenjena u funkciji crtačke tehnike, a trag konca na tkanini u kontekstu likovnoga elementa crte. Rad je nastao tijekom postpartalnoga razdoblja, kroz godinu dana nakon rođenja moga prvog djeteta, djevojčice Nole. U tom razdoblju započela sam intenzivnije promišljati *osobno* i *subjektivno* te načine kako

moгу rekonstruirati odnose privatne i javne sfere na relaciji *žena-majka* naspram relacije *žena-umjetnica*. To je prvi rad u nizu kojim istražujem iskustvo majčinstva kao prakse rada i subjektivnosti. Iskustvo majčinstva stvorilo je prostor novih preokupacija, trzavica, senzibiliteta, ljubavi, nervoza, odgovornosti i etike. Po prvi sam se put našla u nerazumljivom intenzivnom emocionalnom odnosu i majčinskoj svakodnevnoj praksi. Tim sam crtežom težila sama sebi objasniti i pokušati razumjeti novo življeno subjektivno iskustvo koje priznaje sentimentalnost, kroz svakodnevnu umjetničku aktivnost, kratko svakodnevno šivanje, odnosno crtanje.

Prvi dio naziva rada *Bez naziva* odnosi se na *intersubjektivno, nerazumljivo i neočekivano*, osjećaje i stanje koje u svojoj mnogostrukosti teško možemo imenovati. Drugi dio naziva *rad posvećen Noli* u sebi sadrži dvojakost koja se odnosi na majčinsku svakodnevnu praksu kroz njegu i angažman te posvetu jer sam taj crtež posvetila kćeri Noli.



Slika 54: *Bez naziva – rad posvećen Noli*, crtež koncem na žutici, 200 x 500 cm, 2009.

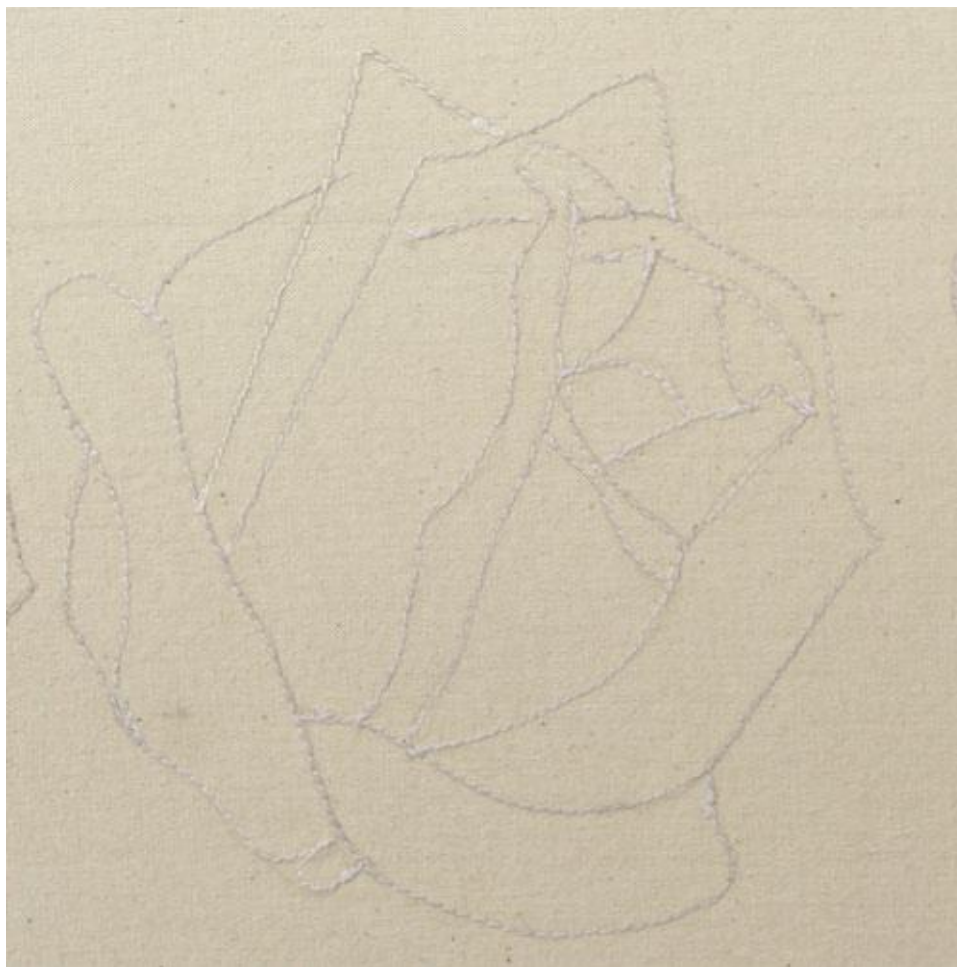
Taj je crtež svojevrsna reinterpetacija osobnih doživljaja koji grade svoj narativ kroz sjećanja na priču *Bambi* (1923) Felixa Saltena. Tu dramatičnu priču koja problematizira kompleksnu borbu za život srne (majke) i laneta (djeteta) često mi je pripovijedala majka u najranijem djetinjstvu. Tada sam priču percipirala iz pozicije slušateljice poistovjećujući se s glavnim likom priče. Međutim danas kada sam i sama kao majka preuzela ulogu interpretatorice, čitateljice i pripovjedačice priče Drugom (djetetu), moja vlastita recepcija, doživljaji i pozicija pomaknuli su se s glavnoga lika Bambija prema njegovoj majci kroz

poistovjećivanje i empatiju s majkom u svakodnevnome trudu. Ta nova perspektiva otvorila mi je novi pogled na vlastiti identitet i postojanje, ali i stvorila novu povezanost, razumijevanje i podržavanje svoje vlastite majke.



Slika 55: *Bez naziva – rad posvećen Noli*, detalj,
crtež koncem na žutici, 200 x 500 cm, 2009.

Priča o Bambiju interpretirana je kroz figurativni crtež, svojevrsni autoportret. Na platnu, ovdje u funkciji crtačke podloge, linearnim crtežom izraženim kroz šivani trag konca, prikazana je žena (autoportret) koja nježno dotiče malo lane. Žena i lane prikazani su u nedefiniranom interijeru koji je popločen gotovo nevidljivim ornamentom bijelih ruža po zidnim oblogama (Slika 56). Ukupno 365 ruža sustavno je šivano godinu dana, svaka ruža ekvivalent je pojedinom danu te simbolizira nevidljivi majčin rad, majčinsku praksu i emocionalni angažman koji majka svakodnevno, odnosno kroz prvu godinu djetetova života, uputi djetetu i koji se od nje očekuje.



Slika 56: *Bez naziva – rad posvećen Noli*, detalj,
crtež koncem na žutici, 2009.

Ciklus grafika *Imaginarni bestijarij* (2011 – 2014) (Slika 57, 58, 59) rad je u procesu koji je realiziran u razdoblju od četiri godine, od 2011. do 2014. Te grafike izražene su kroz digitalno manipulirane fotografije otisnute na platno u kombinaciji s crtežom koncem.

Ciklus *Imaginarni bestijarij* potaknut je komunikacijom i dijalogom s kćeri Nolom. Taj je rad vizualna interpretacija nastala kao rezultat istraživanja Noline svijest o sebi, njezina kognitivnog razvoja, razvoja percepcije, opažanja i njezine spoznaje. U svakodnevnim dijalozima Nola mi je često postavljala pitanja koja su i meni kao majci predstavljala izazov, poticala me na preispitivanje, kako djetetu objasniti i približiti svijet i okruženje o kojem i sama moram promisliti.

Istraživanje sam započela u razdoblju Noline razvojne faze koju je francuski filozof Jacques Lacan u znanom eseju *Stadij zrcala* (1949) nazvao imaginarnom. Imaginarno prema Lacanu proizlazi iz prostora ogledanja, „zrcalnih slika“; u imaginarnom se grade svjesne i nesvjesne slike o sebi koje su, uglavnom, temeljene na vizualnoj percepciji. Potaknuta

značenjem koje podrazumijeva razvoj percepcije, u ovom ciklusu radova istražujem granice između vidljivog, stvarnosti, pretpostavki i zamišljanja.



Slika 57: *Gdje je dinosaur?*, iz ciklusa *Imaginarni bestijarij*,
kombinirana tehnika (digitalni otisak, crtež koncem)
150 x 100 cm, 2010.



Slika 58: *Gdje je namještaj?*, iz ciklusa *Imaginarni bestijarij*,
kombinirana tehnika (digitalni otisak, crtež koncem)
150 x 100 cm, 2010 – 2014.



Slika 59: *Gdje su ptice koje lete prema nebu? II*, iz ciklusa *Imaginarni bestijarij*,
kombinirana tehnika (digitalni otisak, crtež koncem)
150 x 100 cm, 2010 – 2014.

Od niza fotografija koje su nastale kao rezultat bilježenja ovoga procesa za ciklus *Imaginarni bestijarij* i daljnju manipulaciju odabrala sam deset koje su za mene po svojoj strukturi predstavljale nedefiniranu znakovitost i poseban poticaj na kreativno promišljanje. Fotografije su zabilježene za vrijeme Nolinih i mojih razgovora; bilješke su proizišle iz njezina poticaja, kroz reakciju na njoj nepoznato i nelogično, a nazivi fotografija izravno iz njezinih pitanja: *Gdje je dinosaur?* (Slika 57), *Gdje je tijelo jelena?*, *Gdje je namještaj? I* (Slika 58), *Gdje je namještaj? II*, *Gdje je namještaj? III*, *Gdje je filodendron?*, *Gdje su šumske životinje?*, *Gdje su ptice koje lete prema nebu? I*, *Gdje su ptice koje lete prema nebu? II* (Slika 59), *Gdje su ptice koje lete prema nebu? III*. Ti razgovori i jednostavna dječja pitanja potaknuli su me na promišljanje o situacijama i procesima čije se značenje podrazumijevalo, a zapravo ne znam jednostavne odgovore primjerene za razumijevanje dvogodišnjega djeteta. Kao mogućnost komunikacije i odgovore na njezina pitanja Noli sam ponudila odgovor u vizualnom obliku kroz isprekidane iscrtane obrise predmeta koje sam koncem aplicirala na prethodno digitalno otisnutu fotografiju na platnu. Te konture oblika naznačene su kao jedan od mogućih odgovora, otvorene su za unošenje dodatnih značenja i zamišljanja. Za te grafike moglo bi se reći da su vizualna interpretacija sinergije oblika proizišlih iz Nolinih opažanja i zapitkivanja i mojih vizualnih odgovora ponuđenih kroz konture imaginarnih oblika.

Mapa crteža *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* (2012 – 2014) (Slika 60 i 61) rad je u procesu koji sam započela koncipirati nakon rođenja svoga drugog djeteta, sina Tome. Taj je rad potaknut osobnim promišljanjem o doživljaju i značenju susreta sa svojom djecom Nolom i Tomom i materijalnim tragovima koje sakupljam u posljednje četiri godine u svrhu arhiviranja tih trenutaka. Naziv *Mama ide u Zagreb* preuzet je sa sićušnoga pisamca koje mi je Nola u dobi od pet godina napisala prije mogega posljednjeg odlaska u Zagreb. Pisamce sadrži samo tu jednu rečenicu i sićušno srce.

U trenucima svoga odsustva iz doma, najčešće za vrijeme poslovnih putovanja u Zagreb, djeci po povratku donesem mali dar. Čini se da sitnica koju iščekuju, a koju često kupim na autobusnoj stanici u Zagrebu prije polaska autobusa, služi kao pomoć djeci pri savladavanju nelagode u vremenu razdvojenosti te ima značenje svojevrsnoga ublažavatelja tog osjećaja. S vremenom su Nola i Toma samoinicijativno počeli priređivati darove meni. Njihove darove uglavnom primam po povratku nakon dužega odsustva, ali često i dnevno, po povratku s posla. Ti darovi uglavnom su cvijeće, lišće i plodovi prirode pronađeni u šetnji. Vođeni vlastitom dječjom inspiracijom i mišljenjem, djeca me često iznenade kamenom, počupanim busenom trave, smećem poput prljave maramice ili poklopcem od jogurta.



Slika 60: *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta*, mapa crteža, crtež olovkom na papiru, 30 listova, 297 x 420 cm, 2010 – 2014.

Dječje darove koji su postali česti označitelji naših susreta vidim kao svojevrsni arhiv stvaranja interubjektivnoga prostora, prijelaznoga prostora u dijadi majka-dijete, prostora

priznavanja i prepoznavanja *Drugoga* i njegovih potreba. Susreti i darovi tragovi su stvaranja naših neovisnosti, evidencija fizičkoga odvajanja prilikom kojega se najčešće posvećujem vlastitoj umjetničkoj praksi, a moja djeca imaju priliku za stvaranje životnoga iskustva izvan moje majčinske prakse, njege i pažnje.

Mama ide u Zagreb – arhiv susreta izražen je u obliku crtačke mape ustrojene od tonskih crtačkih studija predmeta koje sam primila kao dječje darove (Slika 61). Crteži su izraženi u približnom mjerilu 1:1 u odnosu na predložak. Takav oblik prezentacije pokazao je svoju prednost nad fotografijom i klasičnim herbarijem jer su neki predmeti počeli trunuti, a nestručni herbariji razasuti po biblioteci počeli su se osipati. Krhkost tih predmeta izražena je kroz akromatizam tonskih crtačkih studija uz minimalno naglašen kontrast svijetlih i tamnih tonova. Trenutačno je u mapu pohranjeno trideset crteža koji su evidentirani i numerirani oznakom o mjestu i vremenu susreta.



Slika 61: *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta*, mapa crteža; izdvojeni crtež, crtež olovkom na papiru, 30 listova, 297 x 420 cm, 2010 – 2014.

4.2. *Matriksijalne priče*

Niz crteža *Matriksijalne priče*⁵⁷ (2011 – 2014) koncipiran je u razdoblju treće godine Nolina života, u vrijeme moje trudnoće s drugim djetetom. Navedeni rad prikazuje na koji način razumijem vlastito majčinstvo, koji su procesi u postajanju majkom, kakvo je majčinsko razmišljanje i kako mogu vizualizirati i predstaviti iskustvo majčinstva i trudnoće crtežom. Crtanje i kreativni proces koncipiranja ovoga rada pridonijeli su razumijevanju i artikuliranju brojnih pitanja koja su mi se kao majci i trudnici javila, a odnose se na složene majčinske osjećaje, senzibilitete, ljubav, nerveze, afekte, strah, kontrolu, na pitanja i odnose majčinstva s vlastitim umjetničkim identitetom. Kroz *Matriksijalne priče* težila sam sveobuhvatno prihvatiti sentimentalne osjećaje i krajnosti multipliciranih raspoloženja prihvaćajući subjektivnost i majčinstvo te emocije neugode i sramote kao poticajni prostor za kreativno preispitivanje kroz umjetničko stvaralaštvo.

Kao što je iskazano u prethodnom poglavlju, u Hrvatskoj manji broj umjetnica sustavno problematizira majčinstvo kroz umjetničku praksu, a razlog tomu mogao bi biti upravo osjećaj stida. Prisutnost stida povezanoga s pitanjima majčinstva i predstavljanja majčina tijela u kontekstu suvremene umjetnosti ističe i sociologinja Rosemary Betterton (2014). Betterton nelagodu u kontekstu problematike majčinstva u umjetnosti koja je prisutna još od 80-ih povezuje s esencijalističkom kritikom i strahom od sentimentalnoga koji je stišavao feminističku umjetnosti i feminističku umjetničku kritiku u artikulaciji i iznošenju pitanja koja se nose s intimnim relacijama majki i djece (Betterton, 2014). U knjizi *Maternal Bodies in the Visual Arts (Majčinsko tijelo u vizualnim umjetnostima)* Betterton već u prvoj rečenici predgovora knjige ističe osjećaj stida koji se javljao u raspravama o temi koju je istraživala za knjigu. Jednak osjećaj stida i nelagode upoznala sam i sama kada sam prvi put pozvana da izlažem rad *Bez naziva – rad posvećen Noli*. Tada sam zamoljena da za potrebe kataloga napišem izjavu o radu. Pokušavala sam nekoliko dana napisati izjavu. Međutim prisutnost stida prevladao je moje namjere. Zamolila sam kustosa izložbe da izostavi moju izjavu, što je on s razumijevanjem i učinio. Sličan osjećaj bio je prisutan i kada sam prvi put iznijela svoje ideje koje sam izrazila kroz *Martiksijalne priče*. Međutim razrađujući svoju ideju, istražujući umjetnost majčinstva, feminističku umjetničku kritiku i psihoanalizu, upoznala sam prostor u kojem mogu kontekstualizirati svoj projekt i artikulirati svoje ideje. Postupno sam kroz vlastitu umjetničku praksu, radove *Bez naziva – rad posvećen Noli*, *Imaginarni bestijarij*, *Mama ide u*

⁵⁷ Vidi slikovni prilog na 149. stranici.

Zagreb – arhiv susreta i Matriksijalne priče prevladala i prihvatila prisutnost osjećaja stida da kroz vlastiti umjetnički rad subjektivno prikažem vlastito iskustvo kroz prizmu umjetnice promatračice, u *susretu* s majčinstvom i trudnoćom.

Promišljanje i razumijevanje značenja *susreta* s majčinstvom u *Matriksijalnim pričama* potaknuti su interdisciplinarnom studijom o majčinstvu *Maternal Encounters: the ethics of interruption* (2009) Lise Baraitser, dok je razumijevanju značenja *susreta* s trudnoćom i umjetničkom praksom pridonijela psihoanalitička teorija Brache Ettinger predstavljena u knjizi *The Matrixial Borderspace* (2006) (v.1.2.). Podsjetimo, *susret* majke i djeteta u navedenim teorijama interpretiran je kao prostor transformativnih mogućnosti, prostor koji majci omogućava nepredvidivost i mogućnost da kroz trudnoću ili stvaralački potencijal i umjetničku praksu uspostavi subjektivnost uvijek iznova. Lisa Baraitser poimanje *susreta* predočila je u kontekstu majčinstva kroz anegdote u kojima promatra svakodnevnu majčinsku brigu za dijete i svakodnevne susrete majke i djeteta kroz postnatalno razdoblje, a u kojima vidi kreativni majčinski potencijal koji dolazi od *prekida* kroz koji majka ustrojava subjektivnosti (Baraitser, 2009). Matriksijalna teorija Brache L. Ettinger istražuje subjektivnost kroz susret buduće majke i fetusa. Prema Ettinger subjektivnost proizlazi iz majčina transformativnog potencijala i skrivene razine psihičke dimenzije koja proizlazi iz susreta *ne još Ja majke* i *ne još Ja dojenčeta* u kasnim stadijima trudnoće (Ettinger, 2006). Tu psihičku sferu Ettinger naziva *matriksijalnom sferom*, a sam proces *metarmorfozom*. Prema Ettinger *ne još Ja majka* i *ne još Ja dojenče* dvije su subjektivnosti u zajedništvu i u razmjeni koje predstavljaju višestrukost. Za svaku umjetnicu i umjetnika značajna je Ettingerina sugestija da se za vrijeme stvaranja umjetničkoga djela ili pri susretu s umjetničkim djelom aktivira jednako znanje i suosjećanje koje je implementirano u tragove pamćenja kroz kasne stadije trudnoće.

Proučavanje Baraitserine interdisciplinarnе studije i Ettingerine matriksijalne teorije pridonijeli su mojem razumijevanju složenih aspekata majčinstva i iracionalnih podsvjesnih procesa, ali i strukturiranju mojih vizualnih doživljaja življenoga iskustva koje sam kroz vlastitu umjetničku praksu izrazila u radu *Matriksijalne priče*.

4.2.1. Majčino mišljenje i njezino tijelo

Matriksijalne priče ostvarila sam za vrijeme osobnoga drugog stanja kao proizvoda toga stanja i procesa. Sadržaji koje istražujem i predstavljam u ovom radu refleksija su specifičnih razmišljanja proizišlih iz tjelesnoga iskustva, svoga trudnog tijela, majčina tijela, stanja koje mi je izmijenilo osjećaj vlastitoga postojanja i otvorilo nove aspekte u kreativnom mišljenju.

Specifična razmišljanja za vrijeme trudnoće koja se odnose na razmišljanja o sebi i Drugome Sara Ruddick (1994) naziva *natalnim razmišljanjem*, ukorijenjenim u aktivno osjetljivo iščekivanje tjelesnoga sebstva tijekom trudnoće. Moja *natalna razmišljanja* iz pozicije trudnice izražena kroz *Matriksijalne priče* isprepletene su s *majčinskim razmišljanjima* koja su proizišla iz pozicije majke dvogodišnje djevojčice. *Majčinsko razmišljanje* pak započinje u iskustvu poroda; ono proizlazi iz strategije konstruiranja majčinstva kao prakse koja podrazumijeva brigu i odgoj djeteta, a potiče nove kognitivne i emotivne sposobnosti kod roditelja (S. Ruddick, 1989, 1994). Stoga ti crteži ujedinjuju dva življena iskustva koja proizlaze iz majke i trudnice.

O značenju tijela u *Matriksijalnim pričama* polazim od razmišljanja da je ono mjesto upijanja i reflektiranja subjektiviteta, prostor iscrtavanja subjektivnosti. Moja razmišljanja o potentnosti majčina tijela potaknula je francuska feministička teoretičarka Luce Irigaray prema kojoj se tijelo očituje kroz promjenjive višestranne aspekte, kroz doslovno fizičko tijelo, ali i stanje koje se mora izreći i predočiti (A. Liss, 2009). Kroz svoje *l'écriture féminine*, žensko pismo posvećeno reprezentaciji majčinskoga tijela opisuje riječima:

Razmatranje / razmišljanje kovitla sve brže i brže dok probada, svrdla, buši u volumen koji bi trebao biti čvrsta nepokretnost.

Šiban u okretanjima, sve bržem i bržem vrtlogu sve dok se materija ne razmrskava u djeliće i usitni u prašinu. Ili u suštinu jezika? Diskurs matrice? Majčino tijelo?... Žena se nikada ne zatvara u jedan volumen....

No žena i majka ne odražavaju se na isti način. Dvostruko ogledanje u njima i između njih već se događa. I više od toga. Jer žena nema samo jedan spol. (Irigaray, 1985: 238)

Irigaray osporava spolnu fiksiranost i tradicionalno poimanje tijela. Ona u tijelu vidi lokus odražavanja žene i majke, njihovi su odrazi mjesto u koje se upisuju specifični oblici subjektiviteta. Isto tako, polazeći od tijela kao materijalnoga uvjeta subjektiviteta, Ruddick sugerira da su kroz život spoznavatelji svjesni svoga tijela možda svjesno prolazili, a možda i bili intelektualno transformirani, kroz iskustva koja se javljaju kroz procese postajanja majkom poput čina poroda i dojenja za koje se smatra da su čisto fizička iskustva (Ruddick, 1994). Njihova tumačenja tijela bliska su Braidottinu viđenju tijela koja, podsjetimo, promatra tijelo kao „granicu subjektivnosti“. Prema njezinu mišljenju tijelo bi se trebalo sagledati „kao sjecište, povezivanje biološkoga i sociološkoga, odnosno društveno-političkoga polja mikrofizike moći i dimenzije subjektivnosti“ (Braidotti, 1989). Ta tumačenja tijela potaknula su me na promišljanje o značenju svoga ženskog tijela i o procesu transformiranja koje fizička iskustva trudnoće, poroda i dojenja donose, jednako kao i što tijelu donose iskustvo majčinstva. Ta

iskustva kroz novo tijelo majke potaknula su me na pitanja o povezanosti tijela i identiteta, a time i o mogućnostima za odnos sa svojom umjetničkom praksom proizišlom iz intuicije za istraživanje nove subjektivnosti.

4.2.2. Likovna koncepcija

Rad *Matriksijalne priče* sačinjen je od devet crteža, tonskih studija u olovci, koji su realizirani kroz prenatalno vremensko razdoblje i prema tomu su koncipirani kao ekvivalenti devet prenatalnih mjeseci. Grafitna olovka na papiru likovna je crtačka tehnika koja je u ovom istraživanju odabrana kao likovno izražajno sredstvo zbog svojih tradicionalnih manira prema kojima je crtež u umjetnosti najčešće definiran kao znak od kojega simbolički rečeno sve započinje, skica u kojoj se bilježi prvotna zamisao. Metoda crtanja sadrži izravan odnos umjetnika i umjetničkoga djela koji u tako koncipiranom obliku sadrži u sebi osobni crtački stil i osobni rukopis kao doprinos razumijevanju subjektivnosti i govorenju u prvom licu.

Svaki crtež u ovom ciklusu nastao je unutar pojedinoga stadija – mjeseca trudnoće. Kompozicije crteža ostvarene su unutar okrugloga kadra koji je odabran prema simboličkom značenju punoga mjeseca te prema tomu predstavlja vremensko razdoblje u kojem je pojedini crtež nastao. Nazivi su pojedinih crteža prema stadiju prenatalnoga perioda u kojem su nastali numerirani od 1 do 9, odnosno *1. mjesec – iščekivanje, 2. mjesec – prekid, 3. mjesec – identitet, 4. mjesec – kontrola, 5. mjesec – ljubav, 6. mjesec – identifikacija, 7. mjesec – ime, 8. mjesec – oblik, 9. mjesec – razdvajanje* (Slika 62). Taj crtački poliptih izražen je u svojevrsnoj formi grafičke novele koja svoj narativ gradi kroz sabiranje i interpretaciju sadržaja proizišlih iz sinergije proučavanja psihoanalize, dnevnčkih zapisa i vizualnih komentara kroz niz figurativnih crteža. S obzirom na sadržaj i formu crteži se sastoje od kombinacije teksta i slike.



Slika 62: *Matriksijane priče* (s lijeva na desno: 1. mjesec – iščekivanje, 2. mjesec – prekid, 3. mjesec identitet, 4. mjesec – kontrola, 5. mjesec – ljubav, 6. mjesec – identifikacija, 7. mjesec – ime, 8. mjesec – oblik), crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Primjena takve metode unutar moje umjetničke prakse nastala je iz potrebe za govorenjem u prvom licu. Betterton u spomenutoj knjizi ističe kako je *ženski glas* prevladao tišinu i odsutnost krajem prošloga stoljeća ponajviše zahvaljujući internetu, a galerijska supstitucija koju sam odabrala još je dana institucionalna mogućnost u izlaganju iskustva (Betterton, 2014). Odnedavno se pojavljuje fenomen majčino pismo. Taj je književni oblik blizak pojmu *ženskog pisma* koji je 70-ih godina nastao u okrilju francuske feminističke kritike. *Žensko pismo* naziv je za „djela u kojima su autorice više ili manje svjesne svoje, i to ne samo spolne, specifičnosti, gdje one doista upisuju vlastitu različitost i to ne samo na tematskoj nego i na tekstualnoj razini te nastoje oivičiti svoju poziciju žene-subjekta-koji-piše“ (Šafranek, 1983: 7). U eseju *Mother-Writing and the Narrative of Maternal Subjectivity* (2003) Suzane Juhasz tumači pojam *majčino pismo*. Juhasz sugerira kako *majčino pismo*, budući da proizlazi iz majčine perspektive, može izgraditi majčinsku subjektivnost u jezičnom obliku. Autorica smatra da pisanje može stvoriti privid usklađenosti iz sebstva koje se fragmentira podjelom zbog inherentne podvojenost majčinstva (Juhasz, 2003). Slične ideje zastupa i Baraitser prema kojoj pisanje može pomoći majkama da poštuju svoj rad kako bi održale kontrolu nad nejednakim aspektima sebe:

... koncept pisanja „obilježen vlastitim bilješkama“, praksa koja ne istražuje ni ne predstavlja osobno, već putem kojega se osobno oblikuje, vuče paralele s mišljenjem da se majčinska subjektivnost pojavljuje u detaljima majčinske prakse. (Baraitser, 2009: 14)

Baraitserine i Juhaszine sugestije čine se poticajanima te primjenjivim i u mojem osobnom iskustvu. Vlastiti dnevnički zapisi za mene čine polaznu točku za razmišljanje o iskustvima koje majčinstvo i trudnoća potiču. Kroz dnevničke zapise arhivirani sadržaji stvaraju prostor za ponovno iščitavanje, preispitivanje, promišljanje i rekreiranje. Te zabilješke razmišljanja, događaja i iskustva za mene označavaju početak mentalne mape iz koje tijekom kreativnoga procesa granam slikovni sadržaj. Kroz tekst je u tim zapisima predstavljeno iskustvo koje je prethodilo likovnoj koncepciji crteža i odredilo ju u odabiru motiva prikazanih unutar tih crtačkih kompozicija. Tekst je ovdje temelj, proizvodnost promišljanja za reprezentaciju slike.

Relacija slike i teksta predstavlja dvije paralelne reprezentacije istoga iskustva, a njihov susret objedinjen je u svojevrsni narativno-vizualni dnevnik prenatalnoga perioda. Takva likovna forma mogla bi se nazvati grafička novela ili grafička priča jer u hrvatskome jeziku pojam *graphic novel* još uvijek nije jasno definiran, odnosno preveden s engleskoga jezika.

Slikovni dio tih crteža sadrži simulirane figurativne interpretacije oblikovane u imaginarne prizore. Ti su prizori izraženi kroz autoportrete s kćeri i kroz sustav osobnih simbola. Sustav osobnih simbola objedinjuje motive prirode, životinja i mrtve prirode. Motivi izraženi u prizorima tih narativnih kompozicija smješteni su u interijere i eksterijere, a ujedinjeni s dnevničkim zapisima predstavljaju vizualne subjektivizacije za govorenje o majčinskome iskustvu. Majčinsko iskustvo u *Matriksijalnim pričama* organizirala sam kroz interpretaciju pojmova i pitanja koja su vrlo značajna preokupacija osobnom iskustvu majčinstva, a to su: iščekivanje, prekid, identitet, kontrola, ljubav, identifikacija, ime, oblik i razdvajanje.

4.2.3. Matriksijalne priče – subjektivizacija crteža

U tekstu koji slijedi pojedinačno ću interpretirati svaki crtež kroz ideju i iskustvo koje je prethodilo stvaranju svakog pojedinog crteža. Tekst (izvadci iz dnevnika) koji je izražen na crtežima iz potrebe za jasnijom vidljivošću izdvojen je ispod svake slike.

4.2.3.1. 1. mjesec – iščekivanje



Slika 63: 1. mjesec – iščekivanje, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Nakon dvije godine majčinstva dočekala sam upadicu slobode koja će trajati desetak dana. Iznenađena sam činjenicom da mi moja cura ne fali. Pomalo sam zabrinuta za mamu kako će reagirati kada joj roza šlapica doleti u glavu. /4. 7. 2011./

Ponedjeljak se pokazao kao moj spasitelj. Pričekat ću ga i ovaj put. Gomila korisnih planova propada u beskorisnim satima i računicama. Sve križaljke i kalkulatori izbacili su četvrtak i petak kao pogodne za svijeću. Nisam ju radila od djetinjstva. Moram ponoviti gradivo kako bih postigla perfektnu izvedbu. /7. 7. 2011. / (Ines Matijević Cakić, 2011. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenoga u crtež)

U prvom crtežu u nizu, *1. mjesec – iščekivanje* (Slika 63), istražujem vlastita emocionalna stanja koja su proizišla iz nemirnoga prenatalnog perioda, u iščekivanju trudnoće, u fazi začeca, na njezinu samom početku, iz prostora u kojem se raspoloženje kreće kroz kontraste svojih krajnosti. Takve emocije prouzrokovane su osobnim idealističkim željama, željom za novom trudnoćom, željom da budem u stanju u kojem smijem početi maštati o sebi kao o savršenoj majci i trudnici, željom za savršenim djetetom, savršenoga izgleda, savršenih proporcija,

savršenoga imena, ponašanja i intelektualnih sposobnosti. Moje velike želje i očekivanja u tom prenatalnom periodu isprekidane su strahom od neuspjeha, strahom od samoće, od gubitka identiteta, mjesečnice, pobačaja, preuzimanja odgovornosti i etičnosti. To se iskustvo rodilo kada sam prvi put nakon Nolina rođenja provela dulje razdoblje bez nje, kada sam pronašla prostor za promišljanje o vlastitome tijelu i svojim željama. U tom razdoblju prepoznala sam otvorenost tijela prema susretu s drugim i rađanje nove subjektivnosti koja se počela stvarati na graničnosti između mogućih subjekata. U spomenutom crtežu izražena je vizualna subjektivizacija iskustva proizišlog iz iščekivanja trudnoće. Crtež je početak subjektivne priče o trudnoći koja prema Ruddickinoj koncepciji označava stanje fizičkoga bivanja, aktivno svjesno čekanje koje se ne može požuriti (Ruddick, 1994).

Autoportret u obliku ženskog akta i ptica biserka dva su subjekta prikazana unutar kompozicije kojom dominira razasuti interijer. U prvom planu kompozicije desni rub kadra zasijeca žensku figuru čija je vidljivost tijela zasječena na asimetrične dijelove. Okrugli oblik kadra svojom formom uvjetuje sveobuhvatnu vidljivost tijela. Uzmicanje tijela prema marginama kadra onemogućava prikazivanje gornjih i donjih dijelova tijela, lica i nogu, naglašavajući njegov trup.

Raspadnuti interijer kuće, doma koji propada, u kontrastu je s otvorenošću tijela koje stvara. Sva životna energija, misli, ushićenja, nervoze, stremljenja, upućeni su prema stvaranju novoga života. Sve je na čekanju. Dnevne obaveze, održavanje kuće i obiteljski susreti podređeni su sposobnostima ženinih bioloških mogućnosti. Kaotična domestifikacija i pozicioniranje ženskoga subjekta između kulturnoga nasljeđa i prirode u ovom crtežu reprezentirana je kroz opustošeni interijer u koji prodire zemlja i kamenje po kojem se slobodno kreće monogamna ptica biserka koja ostaje s partnerom cijeli život.

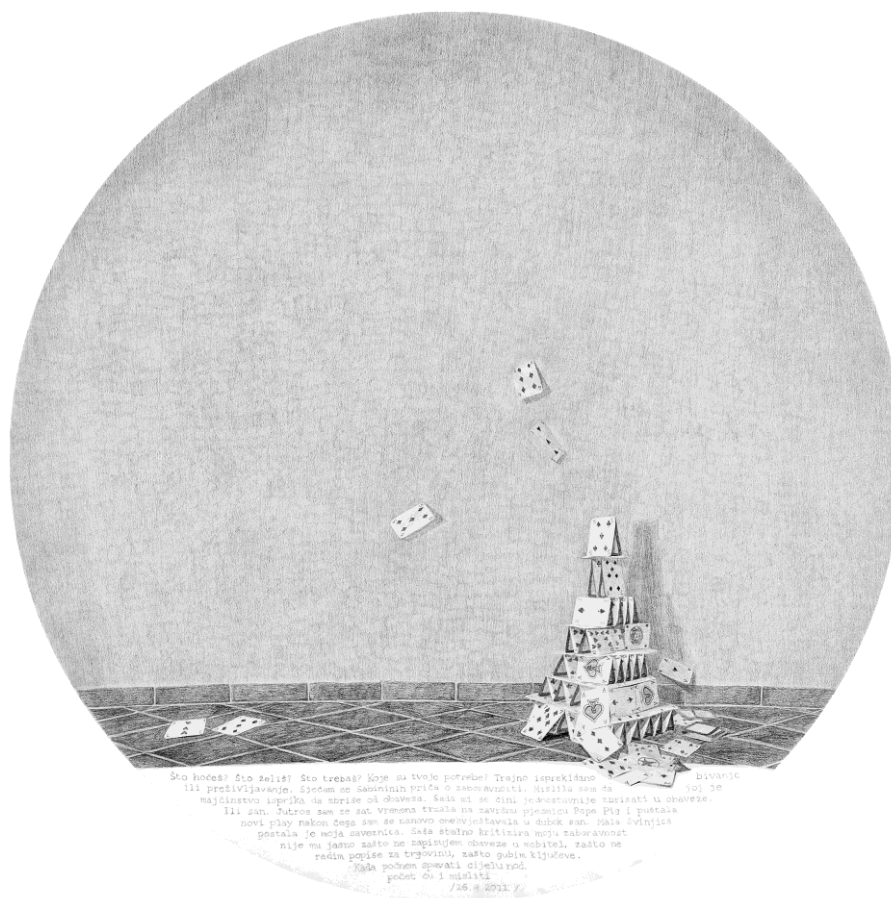
U kontrastu s elementima prirode žensko, majčinsko nasljeđe prikazano je kroz motiv i simbolično značenje ornamenta koji popločava rasparane tapete u zadnjem planu kompozicije. Razumijevanju odnosa između ženskoga tijela i ornamenta na Zapadu doprinijela je Milagros Rivera koja tu poveznicu tumači kroz odnos između ornamenta i majčinskoga simboličkog poretka:

... feminini ornament je jezik koji vodi dijalog s porijeklom ženskog tijela i njegovim korijenom u svijetu, s njihovim izvorom životne snage; jezik koji izražava divljenje i ljubav prema majčinskom radu. Dakle dio je simboličnosti majke, majke koja je podarila život i naučila nas, njezine kćeri, da govorimo – tako da kada smo bile djevojčice, nismo se osjećale „gole“. (To znači da je tijekom ranih dana djetinjstva svakoga od nas garantiralo postojanje poretka u svijetu, koincidencije između riječi i stvari). To je stanje

samoornamentacije žensko nasljeđe koje nas podsjeća da je upravo ona – majka – stvaratelj tijela, nositeljica i slika ljudskog postojanja. (Rivera, prema Assumpta Bassas Vila, 2011: 183)

Osobno promišljanje o tijelu koje stvara, tijelu koje predaje supstituciju drugome, tijelu koje uklapa drugo u svoje tijelo, u svoj život, u velikoj mjeri otvaraju pitanja kakva se subjektivnost stvara kroz kontakt i izloženost drugome za koje majka preuzima odgovornost i etičnost. U aspektima odgovornosti i etičnosti osobno vidim podložnost koja je proizišla iz vlastitoga odabira. Što meni kao majci i trudnici donosi taj vid majčinstva, istražila sam u sljedećem crtežu *2. mjesec – prekid.*

4.2.3.2. 2. mjesec – prekid



Slika 64: 2. mjesec – prekid, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Što hoćeš? Što želiš? Što trebaš? Koje su tvoje potrebe? Trajno isprekidano bivanje ili preživljavanje. Sjećam se Sabininih priča o zaboravnosti. Mislila sam da joj je majčinstvo isprika da zbrise od obaveza. Sada mi se čini jednostavnije zbrisati u obaveze. Ili san. Jutros sam se sat vremena trzala na završnu pjesmicu Pepe Pig i puštala novi play nakon čega sam se nanovo onesvještavala u dubok san. Mala Svinjica postala je moja saveznica.

Saša stalno kritizira moju zaboravnost, nije mu jasno zašto ne zapisujem obaveze u mobitel, zašto ne radim popise za trgovinu, zašto gubim ključeve. Kada počnem spavati cijelu noć, počet ću i misliti. /26. 8. 2011. / (Ines Matijević Cakić, 2011. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenog u crtež).

U crtežu *2. mjesec – prekid* (Slika 64) istražujem pojam prekida kroz iskustvo majčinstva i trudnoće. Navedenim crtežom preispitujem značenje prekida, što za mene znače svakodnevni prekidi koje upućuje moja dvogodišnja djevojčica i kakvu vrstu prekida prouzrokuju simptomi trudnoće i trudnoća u mojem životu. Taj je crtež vizualna subjektivizacija iskustva u kojem prekidi, svojevrsne upadice, procjepi koji se usijecaju u određeni tok, svakodnevno zasijecaju moje tokove mišljenja, spavanja, hranjenja, kretanja i obavljanja svakodnevnih obveza.

Baraitser smatra da prekid ustrojava majčinsku subjektivnost i stvara osnovu majčinoga iskustva. Njezina definicija prekida glasi:

Zašto prekid? Pre- je prefiks koji označava podjelu nečega na dvoje ili više, dok -kid dolazi od riječi kidati. Prekid je kidanje na više dijelova nečega što je inače skupno, neprekinuto, koje ima svoje neprekidno kretanje ili tijek. Prekinuti znači učiniti obustavu tog kretanja, zaustaviti tijek i tako stvoriti prekid u inače ujednačenom kontinuumu. Naravno, paradoksalna je činjenica da prekid dovodi do nečega. On stvara segment, poseban entitet na mjestu kojega je prije bio samo tijek. Uslijed toga procesa intervencija tijek prikazuje se kao tijek. Takozvana linija vremena postaje istočkana, niz segmenata s prekidima između njih. (Baraitser, 2009: 68)

Unatoč iscrpljenju i očaju koje prekidi donose, takva vrsta iskustva može biti oživljavajući i produktivan susret koji primorava majku da počne razmišljati i osjećati se na način koji je drugačiji od uobičajenoga, koji ju potiče u stanje „osim sebe“ sa svim dodatnim krajnostima značenja koje to donosi, kao što je intenzivnost, ushićenje, uzbuđenje, ali i tjeskoba, pasivnost i gubljenje kontrole (Baraitser, 2009: 75). Takvo iskustvo omogućuje majci da se prestane „pokušavati vratiti“ na ono što je govorila, mislila, sjećala se, radila i da oporavi dijelove toga iskustva u obliku novoga načina razmišljanja (Baraitser, 2009: 79).

Čini mi se da je prevladavanje prekida i iskustvo koje stvara novu subjektivnost, koje, kako kaže Baraitser, rezultira novim načinom razmišljanja, možda najveći izazov u mojem osobnom doživljaju majčinstva i trudnoće. Prekid je u mojem iskustvu doista unio prostor za preispitivanje i rekreiranje načina mišljenja. Stoga prekid doživljam kao iskustvo koje proizvodi i stvara nove mogućnosti. Kroz razmatranje vlastitoga iskustva majčinstva kao bitna sastavnica tog iskustva osobni je doživljaj trudnoće kao stanja koje potencijalno donosi prekid karijere umjetnici trudnici. Moja prva trudnoća i prva majčinska iskustva doista su me udaljila od doživljaja vlastitoga identiteta umjetnice. Kao umjetnica ta sam iskustva doživjela odveć iscrpljujuće, doživjela sam ih kao svojevrsni napad na vlastitu kreativnost, svojevrsan prekid karijere, prazninu. Stidjela sam se vlastitih emocija koje sam iz perspektive umjetnice vidjela kao odveć sentimentalne, sladunjave i gotovo neprihvatljive. Često sam se susretala s kritikom koja je dodatno preispitivala i sumnjala u svaku moju ideju koja je počivala na subjektivnome iskustvu. Zapitala sam se što je toliko čudovišno u majčinstvu što ne dopušta reprezentaciju majčinstva u mojoj vlastitoj umjetničkoj praksi? Zašto se suvremena umjetnička praksa toliko rijetko susreće s tom problematikom, dok je u filmu⁵⁸, pa i u kazalištu⁵⁹, majčinstvo

⁵⁸ *Grbavica* (2006) Jasmila Žbanić, *Jesenja sonata* (1978). Ingmar Bergman, *Sati* (2002) Stephen Daldry

⁵⁹ *Krajolik s padom*, Ivana Sajko (2012) Katrin Breschke, *Gola u kavezu* (2015) Ivan Leo Lemo, *Jalova* (2012) Magdalene Lupi Alvir

reprezentirano kroz brojne pozicije koje sadrže različite perspektive, forme i problematike? Takva promišljanja dovela su me do težnje da preispitam vlastito iskustvo majčinstva i nove trudnoće, i u prekidu prouzročenom trudnoćom sagledam proizvodno iskustvo u susretu s vlastitom umjetničkom praksom i umjetničkim identitetom.

U crtežu *2. mjesec – prekid* istražila sam potencijalne mogućnosti reorganizacije iskustva prekida i subjektivni doživljaj prekida koji je u iskustvu majčinstva neizbježan. Taj crtež objedinjuje osjećaj i iskustvo izrešetano prekidima prouzrokovanim simptomima trudnoće, iscrpljujućim mučninama, pretjeranom pospanosti, napadajima gladi, emocionalnom nestabilnosti, trudnoćom kao prekidom i prekidima proizišlim iz iskustva bivanja majkom svojoj kćeri, njezinih potreba i tantruma. Diskontinuitet tih neuhvatljivih trenutaka koji prouzrokuju neravnotežu vizualiziran je u drugom crtežu kroz motiv kule od igračih karata.

Kula od karata unutar kompozicije na crtežu *2. mjesec – prekid* pozicionirana je u desnom dijelu kadra, a njezina baza smještena je blizu donjega ruba kadra iz kojega pojedine karte poniru dalje od dopuštenoga, klize izvan kadra. Konstrukcija prikazane kule od karata nestabilna je. U svakom trenutku njezinu stabilnost dodatno će narušiti karte koje padaju po njoj dok se ne uruši, dok njezina ravnoteža ne eruptira u repulziju. Izostavljanje živoga subjekta u interpretaciji prekida nije slučajno. Vizualna subjektivizacija toga iskustva izražena je kroz motiv kule od karata. Kula od karata predstavlja krhku strukturu čiju je stabilnost nemoguće kontrolirati. Međutim njezine gradbene plohe jednostavno je usustaviti u novi, identičan ili potpuno različit oblik. Ekvivalentnost je tog motiva i iskustva prekida u brojnim mogućnostima za reorganizaciju kroz nekontrolirane dekonstrukcije i kreativne konstrukcije koje kroz novi oblik objedinjuju nova značenja.

4.2.3.3. 3. mjesec – identitet



Slika 65: 3. mjesec – identitet, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Potpuno sam pogubljena u tjednima, ovu trudnoću pratim u mjesecima. Ne čitam portale o trudnoći i Mozartovu transformacijskom učinku. Čvrsto sam odlučila slobodno vrijeme posvetiti svim onim ženama s čijim sam se radom susrela tek sada. U skoro 1000 sati povijesti umjetnosti i nekoliko vrsta teorija u usta mojih profesora nisu ušle povjesničarke ili teoretičarke umjetnosti. Reprodukcije djela umjetnika jednako rijetko obasjavala je svjetlost grafoskopa. Ako je K.448 od Nole napravio buduću arhitekticu, ovo dolazeće biće bit će predodređeno za nauke o umjetnosti. /15. 9. 2011./ (Ines Matijević Cakić, 2011. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenog u crtež).

U prvoj sam trudnoći intenzivno istraživala procese promjene svoga fizičkog tijela, pratila podatke o povećanju volumena krvi, količini vode u vodenjaku, promjenama na koži i slične promjene tijela za vrijeme trudnoće. Svakodnevno sam iščitavala knjige o trudnoći, internetske portale i forume, pronalazeći tako brojne savjete kako utjecati na trudno tijelo i ostvariti idealne preduvjete za što zdraviju majku i nadolazeće dijete. Pronalazila sam tu brojne savjete prema kojima bi se trudnica trebala hraniti prema nutricionističkoj preporuci, puno spavati, ići na opuštajuće masaže, piti vitamine, šetati, vježbati jogu, raditi vježbe disanja, raditi vježbe

priprema za porod, ići na pedikuru, piti čaj od maline, meditirati, zamišljati dijete u roza balonu, razgovarati s djetetom, pjevati mu, čitati, opuštati se u kupkama, ne nositi crnu odjeću, slušati Wolfganga Amadeusa Mozarta kako bi se ostvario utjecaj na prostornu inteligenciju djeteta i brojne druge apsurdne i manje apsurdne preporuke. U svakom trenutku slijepo sam se trudila postići idealnu trudnoću, potpuno negirajući vlastiti identitet i dotadašnje interese. Nakon poroda nastavila sam jednakim tempom, trudila sam se biti savršena majka prateći pomodarske trendove *povezujućeg roditeljstva* koje podrazumijeva danonoćno dojenje na djetetov zahtjev, nošenje djeteta u popularnim maramama, neodvajanje od djeteta. Međutim moj majčinski trud i rad u mojem iskustvu stvorili su nezadovoljstvo u svakodnevnim pokušajima ostvarivanja nedostižnoga cilja. U tom razdoblju realizirala sam spomenuti rad *Bez naziva – rad posvećen Noli* (Slika 54) pokušavajući sagledati prostor u kojem se nalazim. Nakon realizacije toga rada i istraživanja umjetnosti majčinstva, feminističke filozofije i psihoanalize, po prvi sam put doživjela toliko željeni osjećaj pripadnosti, prostor u kojem se mogu artikulirati i kontekstualizirati i kao umjetnica i kao majka.

Razdoblje nove trudnoće posvetila sam vlastitoj intelektualnoj i kreativnoj nadogradnji, intenzivno sam proučavala teorijsku građu koja je obuhvaćala feminističku filozofiju, feminističke teorije suvremene umjetnosti, iščitavala tekstove povjesničarki umjetnosti Griselde Pollock, Roszike Parker, Lucy Lippard, Carol Ducan, Linde Nochlin, po prvi se put susrela s biografijama umjetnica poput Rose Bonheur, francuskim impresionisticama Berthe Morisot i Marry Cassatt, njemačkom dadaisticom Hannom Höch pa čak i po prvi put temeljitije pristupila biografiji i stvaralaštvu hrvatske umjetnice Naste Rojc. Upoznavajući spomenutu građu, doživjela sam svojevrsnu identifikaciju. Uvidjela sam koliko mi je značajna kao umjetnici, a ponajviše kao ženi. Svi moji radovi koje sam realizirala za vrijeme studiranja na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu i ubrzo nakon diplomiranja dobili su svoj kontekst i sada sam ih imala priliku iznova iščitati kroz nove spoznaje.⁶⁰

Na crtežu *3. mjesec – identitet* prikazana je simetrična kompozicija u kojoj se zrcalno rastvaraju dva para jelenjih rogova ispod kojih je prikazana sova. Animalistički motivi smješteni su u opustošeni interijer kuće; još je uvijek bavljenjem domom i svojevrsni poznati simptom „stvaranja gnijezda“ na čekanju. Sova na crtežu promatra onoga koji promatra, a njezin je pogled analitičan jer sove imaju bolji vid od ljudi. Sova sugerira mudrost, prisutnost i

⁶⁰ Začudujuće je koliko je program sustava obrazovanja koji sam prošla u srednjoj školi, Školi primijenjene umjetnosti i dizajna te potom na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u razdoblju od 2000. do 2015., zaobišao predstaviti dio ovih sadržaja koji su se pokazali vrlo značajnima u mojem iskustvu.

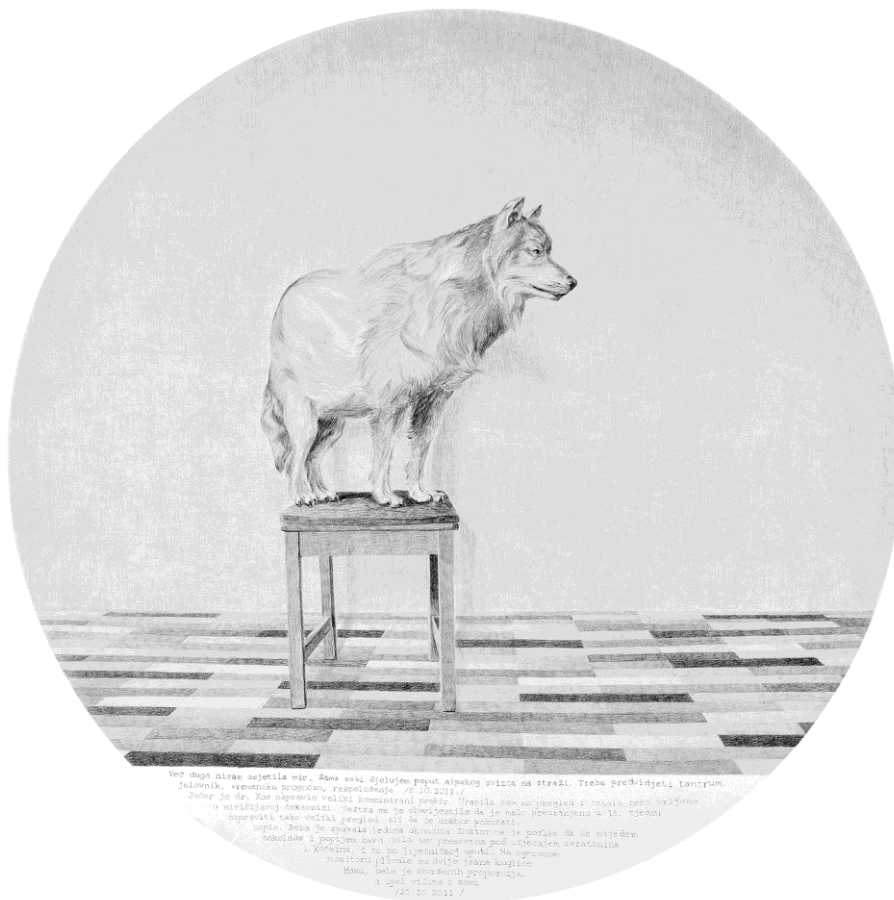
jasno gledanje, sagledavanje. Jelenji rogovi na crtežu svojevrsna su reinterpretacije slike Jelena koju je ostvarila jedna od prvih uspješnih umjetnica 19. stoljeća Rosa Bonheur (1822 – 1899). Biografija te umjetnice potaknula me je na istraživanje i promišljanje o počecima stvaranja ženskoga umjetničkog identiteta i društvenoga konteksta djelovanja. Stoga sam crtežom *3. mjesec – identitet* odlučila izraziti posvetu toj umjetnici. Rosa Bonheur poznata je i za svoga života priznata francuska umjetnica koja je uglavnom za motive svojih slika odabirala životinje. Za razumijevanje takvoga Bonheurina odabira bitno je naglasiti da umjetnice u razdoblju od renesanse do kraja 19. stoljeća, razdoblju u kojem je dugotrajna i pozorna studija ljudskoga tijela bila presudno važan čimbenik obuke mladog umjetnika, bitan za nastanak svakoga djela što je težilo veličini, a ujedno predstavlja samu bit historijskoga slikarstva, tada smatran najvišom kategorijom umjetnosti, nisu imale pristup crtanju nagog modela (Nochlin, 1999). U svezi s time umjetnice su se tada okretale drugim temama i motivima poput interpretacije prirode, animalizma, istraživanja prostora privatnosti, doma, spavaonica, balkona i vrtova. Proizlazeći iz takvih povijesnih okvira, najveći su doprinos povijesti umjetnosti dala ona djela Rose Bonheur koja su nastala sredinom 19. stoljeća. U to vrijeme dolazi do uspona građanstva i velikog interesa za slike s temama krajolika ili mrtve prirode, a tada je animalističko slikarstvo doživjelo veliku popularnost te je s time porastao i interes za umjetnost Rose Bonheur.

Za suvremeno feminističko stajalište zanimljivo je istaknuti njezino obiteljsko i društveno okruženje. Poticaj za umjetničko stvaralaštvo Rosa Bonheur dobila je u svojoj obitelji od oca, učitelja crtanja. Umjetnica sljedećim riječima ističe da je otac u nju ugradio ponos prema ženskom identitetu: „Njegovim učenjima dugujem veliku i uzvišenu ambiciju za spol kojem ponosno pripadam i čiju ću neovisnost podupirati sve do svoje smrti.“ (Bonheur, prema Nochlin, 1999: 21). Unatoč tomu umjetnica ističe i svoju „mušku pobunu“, upornost, tvrdoglavost i snagu te otklon od tradicionalnoga preuzimanja uloge žene u obitelji. Rosa je u braku vidjela gubljenje neovisnosti te se opredijelila za doživotnu zajednicu s umjetnicom Natalie Micas. Otklon od konvencija svoga vremena isticala je i svojim izgledom, kratkom kosom i odijevanjem hlača koje tada nisu bile uobičajena ženska moda. Unatoč nekonvencionalnom modnom odabiru Bonheur iskreno priznaje: „Usprkos mojem „kostimiranju“ nema Evine kćeri koja više voli lijepo od mene; moja prijeka i čak nedruštvena priroda nikad nije sprečavala dušu da ostane potpuno ženstvena.“ (Bonheur, prema Nochlin, 1999: 24). Upravo sposobnost povezivanja muške pobune s potpuno suprotnim izrazima „osnovne“ ženstvenosti Nochlin ističe kao značajnu činjenicu za feministička moderna

stajališta, a takvo ujedinjavanje binarnih opozicija inspiriralo je i mene da u promišljanju o identitetu reinterpretilam motiv sa slike te umjetnice (Nochlin, 1999).

Čin povezivanja motiva jelena s Bonheurine slike s motivima zidnih ukrasnih jelenjih rogova na crtežu *3. mjesec – identitet* u mojem radu u subjektivnom je suodnosu koji je ostvaren s ciljem isticanja značenja feminističke povijesti umjetnosti za moju umjetničku praksu i umjetnički identitet.

4.2.3.4. 4. mjesec – kontrola



Slika 66: 4. mjesec – kontrola, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Već dugo nisam osjetila mir. Sama sebi djelujem poput alpskog svisca na straži. Treba predvidjeti tantrum, jelovnik, vremensku prognozu, raspoloženje... /5.10.2011./

Jučer je dr. Kos napravio veliki kombinirani probir. Uranila sam na pregled i čekala neko vrijeme u mirišljivoj čekaonici. Sestra me je obavijestila da je malo preuranjeno u 18. tjednu napraviti tako veliki pregled, ali da će doktor pokušati. I pokušao je, ali nije uspio. Beba je spavala leđima okrenuta. Doktor me je poslao da se najedem čokolade i popijem kavu. Bila sam presretna pod utjecajem serotonina i kofeina, i to po liječničkoj uputi. Na ogromnom monitoru plivale su dvije jasne kuglice. „Mama, beba je savršenih proporcija, a spol vidite i sami.“ /20. 10. 2011./ (Ines Matijević Cakić, 2011. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenog u crtež)

U četvrtom crtežu u nizu 4. mjesec – kontrola (Slika 66) kroz četvrti mjesec prenatalnoga razdoblja posvetila sam se istraživanju doživljaja kontrole u trudnoći i u majčinstvu. Razmatrajući kontrolu, Ruddick ističe složenosti i različite oblike kontrole koji se javljaju kod rotkinja za vrijeme trudnoće:

Čak i kada su svjesno započele i nastavile trudnoću, mnoge rotkinje opisuju svoja tijela kao „napadnuta“, a svoje osjećaje kao „divlje“. One znaju da ne mogu osigurati posebnu fizičku građu ili opće dobro dojenčetu koje pokušavaju stvoriti. Ni u prvoj, a ni u sljedećim trudnoćama, ne mogu predvidjeti moguće patnje porođaja. No unatoč tomu za vrijeme se trudnoće ponekad osjećaju najodgovornije za „kontroliranje“ apetita, aktivnosti i strahova. (Ruddick, 1994: 42)

Moj doživljaj kontrole u trudnoći i majčinstvu ponajviše se odnosi na kontrolu straha koji je proizišao iz supstitucije za drugoga, svojevrsnoga stanja opsesije brigom oko zdravlja i sigurnosti svoje kćeri i trudnoće. Moglo bi se reći da sam u tom vremenskom razdoblju trudnoće prevladala užasavajući strah od pobačaja tješeći se statistikom koja znatno smanjuje mogućnost spontanoga pobačaja u četvrtom mjesecu trudnoće. Karakterističnost te faze prenatalnoga razvoja mogla bih opisati kao „stanje pod kontrolom“, odnosno u toj sam fazi trudnoće donekle uspostavila kontrolu nad svojim tijelom kroz izravnu komunikaciju s nemirnim fetusom koji je svakodnevno potvrđivao svoju nazočnost.

Druga dimenzija mojeg razmatranja kompleksnosti kontrole odnosi se na preispitivanja odgojnoga stila koji se trudim primjenjivati, na kontrolu ponašanja svoje kćeri, preispitivanje vlastitih granica koje često popuštaju u nedosljednosti postavljanja roditeljskoga autoriteta i pravila ponašanja. To iskustvo za mene predstavlja kontinuirano uspostavljanje balansa i ravnoteže vlastitoga bića u svakodnevnim roditeljskim izazovima i zadacima. Kroz taj, za mene velik, izazov u kojem s moje strane prečesto izostaje ispravna reakcija katkad se susrećem s osjećajem nemoći u svladavanju eksplozivnih reakcija na nestašluke svoje kćeri iako sam svjesna negativnoga utjecaja na krhko dječje biće. Učenje uspostavljanja kontrole u tom kontekstu za mene je velik izazov. Uspostavljanja kontrole Benjam poistovjećuje s osjećajima moći i bespomoćnosti za koje smatra da su od vitalne važnosti za dobrobit djeteta i majke. Postizanje prave ravnoteže ili održavanje napregnutosti između osjećaja samostalnoga djelovanja djeteta u razvoju i majčine svijesti o sebi i subjektivnosti ona vidi kao složen i proturječan proces koji se tijekom djetetova rasta proživljava na tisuće različitih načina. Za Benjam su takve proturječnosti osnovni dio života. One neizbježno utječu na djetetovo viđenje majke i majčinsku svijest o samoj sebi (Bassin, Honey, Mahrer Kaplan, 1994).

Kontrola je u spomenutom crtežu izražena kroz motiv vučice koja stoji na stolici smještenoj unutar interijera. Motiv vučice predstavlja ljudsku sintezu s prirodom, instinktom koji majka mora kontrolirati, pripitomiti, kako bi uspostavila sebe i drugo u simbolički red. Interijer predstavlja prostor doma, privatnost gdje se nasljeđuju i usvajaju društvene norme, pravila ponašanja i uloge. Pozicioniranje vučice na skućeno sjedište stolice prostor je reprezentacije kontrole, mjesto odustajanja od gubljenja kontrole kroz uspostavljanje

psihofizičke ravnoteže. Vučica je talac kojemu je zadana odgovornost, mora biti na oprezu, svako njezino komešanje može ju dovesti u stanje neravnoteže u kojem će morati skočiti sa stolice, a time će izgubiti uspostavljenu kontrolu dovodeći se na početak, u prvotnu poziciju.

4.2.3.5. 5. mjesec – ljubav



Slika 67: 5. mjesec – ljubav, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

„A ja tebe volim kroz rupu na nebu“, odgovorila mi je Nola na moje ne tako originalno „Volim te do neba“. Pitala sam ju zna li, možda, što se nalazi iza rupe. Rekla je da ne zna. Nisam ju više gnjavila, pustila sam ju da crta. Još se uvijek izražava kroz likovne simbole. Katkad se kroz kretanje njezinih vibrirajućih linija nastani glavonožac. Pomalo sam nestrpljiva u iščekivanju prikaza ljudske figure. Trudim se ne sugerirati, ne siliti... Cilj mi je prihvatiti ju onakvu kakva jest, a stalno nešto očekujem. Nepravedna sam. Svi me gnjave savjetima. Svi znaju sve o njoj, a meni je samoj misteriozna. /8. 11. 2011./
(Ines Matijević Cakić, 2011. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenog u crtež)

Da je ljubav umijeće, saznala sam po završetku osnovne škole kada sam se po prvi put sasvim slučajno susrela s Frommovim *Umijećem ljubavi* (1965) gdje autor jednostavnim diskursom razmatra različite vrste ljubavi. Fromm je ovdje majčinsku ljubav opisao kao bezuvjetnu ljubav koja ne želi ništa za sebe i kao najteži oblik ljubavi koji se može postići (Fromm, 1965). Čini se da je takva prezentacija majčinske ljubav društveno prihvatljiv oblik koji nekim majkama može predstavljati zastrašujući i nedostižan ideal. Da ništa u našem društvu ne traži veličanje ljubavi gorljivije nego što ga traže odnosi roditelji-djeca, a osobito očekivanja koja su postavljena pred majčinsku ljubav, ističu i Caroline Eliacheff i Natalie Heinich u knjizi *Majke i*

kćeri (2004). Razmatrajući društvenu represiju koja majčinsku ljubav veže uz romantičnu tradiciju, Ruddick uočava i ističe ambivalentnost koja se javlja kod mnogih roditelja:

Majčinska je ljubav od samih početaka kompleksna, a nijekanje te kompleksnosti dovodi kod mnogih roditelja do srama od osjećaja koje imaju dok s krivicom strahuju o emocijama „prirodne“ ljubavi koje ne mogu prizvati. (Ruddick, 1994: 38)

U sveobuhvatnome traženju odgovora na razloge, značenje i krajnosti poimanja ljubavi, Alain Badiou, francuski filozof i pisac, smatra da se ljubav ne može svesti na susret, on ljubav vidi kao izgradnju koja pojedinca oslobađa opsesije samim sobom i vlastitim identitetom. Prema Badiouu ljubav se temelji na dvjema različitim pozicijama iskustva Dvoje. Tu poziciju možemo razmatrati kao majčino i djetetovo iskustvo. Badiou ljubav sagledava kao proces, avanturu, beskonačne vjernosti:

Dvoje slama Jedno i iskušava beskrajnost situacije. Jedno, Dvoje, beskonačnost: to je brojnost ljubavnog postupka. Ono ustrojava postanak generičke istine. Kakva istine? Istine koja pripada toj situaciji ako postoje dvije razdvojene pozicije. (Badiou, 2000: 272)

Nadalje, Badiou ljubav tumači kao niz promatranja razdvojenosti i Dvoje koje se može shvatiti jedino u odnosu na postojanje jedne ljudskosti, jedinstvenosti koja jamči univerzalnost istine (Baraitser, 2009):

Ljubav je ono mjesto koje se obnavlja / nastavlja kada razdvojenost ne razdvaja situaciju u njezinoj srži / postojanju. Razdvojenost je samo zakon, ne stvarna / bitna granica. To je znanstveni aspekt ljubavnog postupka. Ljubav rastavlja Jedno sukladno stanju Dvoje. Zbog toga se može smatrati da *je situacija*, iako pod utjecajem razdvojenosti, *upravo onakva kao da je postojalo Jedno* te da se putem tog Jednog-mnogostrukog osigurava istina. U našem je svijetu ljubav zaštitnica univerzalnosti istine. Ona rasvjetljava virtualnost budući da stvara istinu od razdvojenosti. (Badiou, 2000: 273)

Obnavljanje ljubavi kroz razdvojenost Baraitser vidi kao proces savladavanja paradoksa. Ona smatra da majka ne može „poznavati“ svoju ljubav prema djetetu isto kao što ni dijete ne može „poznavati“ ljubav prema majci, a niti postoji nešto treće što može potvrditi postojanje ljubavi. Prema njezinu mišljenju ljubav se ne može vidjeti ni izvana ni iznutra, a jedino je vidljivo samo ono što Badiou naziva „pojedinačni događaj“, događaj koji inicira ljubavni postupak. Prema tome Baraitser zaključuje da majka uviđa da voli dijete, što znači da gleda na svijet iz perspektive Dvoje, dvostrukosti, iz perspektive iz koje svijet izgleda drugačije. U novoj perspektivi dijete za majku predstavlja oblik posebne vrste alteriteta koji dolazi da bi nas povezo u novi odnos s nama samima:

Strukturirano znatnim, no neprestano promjenjivim ekonomskim, kulturnim i povijesnim utjecajima, težnja za djetetom koju mnoge žene imaju može se iskusiti na razini osobne povijesti na mnogo načina

koji se preklapaju – neke su od njih težnja da se nekoga voli ili primi bezuvjetna ljubav za svoje mjesto u svijetu, za nešto što pridaje značenje našem životu, za ono što je istodobno isto i drugačije, za ono što se događa onkraj nas, za nekog tko će praviti društvo, za nešto što će nadoknaditi temeljni nedostatak. A možda težimo djetetu samo zato što težimo prekidu, nečemu što će prekinuti naš egoistični odnos sa samima sobom, nešto što će nam proširiti način razmišljanja, omogućiti nam predah od svjesnosti i subjektivnosti koju doživljavamo kao teret. (Baraitser, 2009: 89)

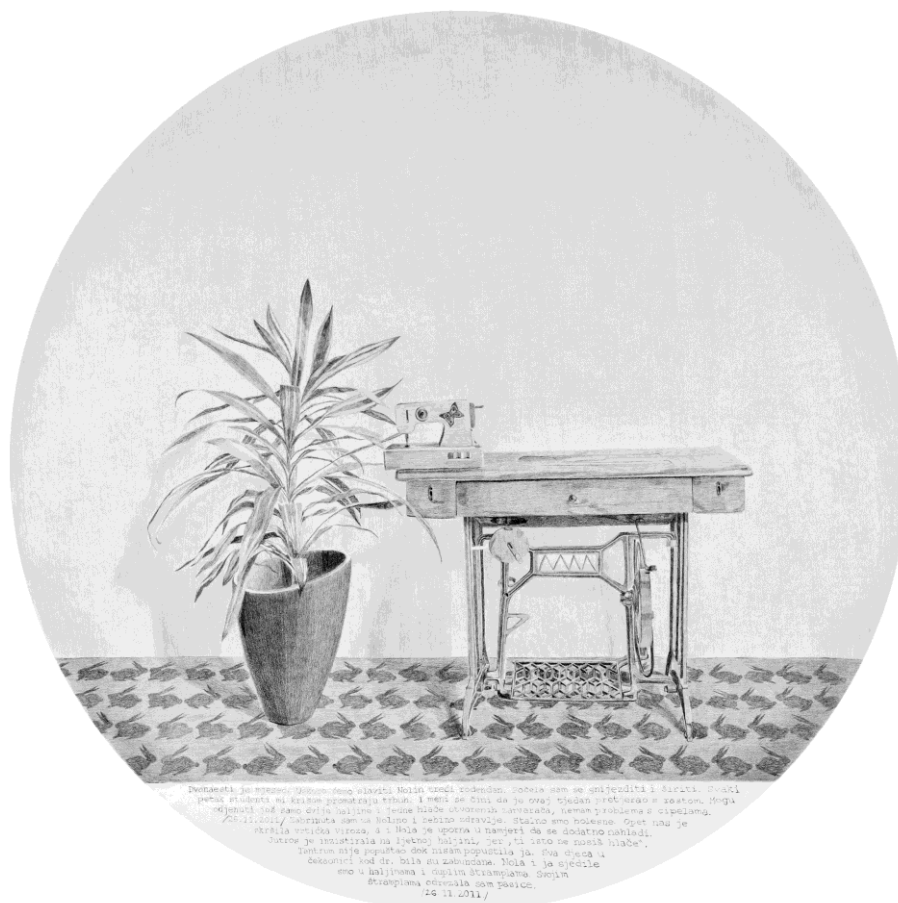
Taj novi odnos s nama samima koji se u ovom kontekstu pojavljuje i kod Badioua upućuje na promišljanje o vlastitome identitetu, odnosno o transformaciji identiteta kroz ljubav. U tom smislu moj doživljaj ljubavi promišlja koliko me majčinska ljubav može transformirati, koliki odnos ta emocija može imati na moj umjetnički identitet. Ljubav vidim kao neograničeni proces koji dotiče romantičnu ljubav, putuje prema ambivalentnosti, preispituje težnju za ljubavi i bezuvjetnu ljubav. Je li ljubav doista toliko tajnovita kako ju vidi Irigaray? No unatoč tomu ona smatra da joj je potrebna društvenost i kultura da bi se mogla razvijati i trajati. Ona na ljubav gleda kao na životni nagon i za napredak ljudskoga poretka predlaže da se u društvu uče riječi i slike koje omogućuju ljubav i pomažu joj (Irigaray 1999: 77).

Hoće li moje crtanje doživljaja ljubavi doista pomoći mojoj majčinskoj ljubavi?

U petom crtežu u nizu, *5. mjesec – ljubav* (Slika 67) istražujem što je za mene majčinska ljubav, kako se razvija vještina voljenja djeteta, što za mene znači promatranje svijeta iz perspektive dvostrukosti odnosno višestrukosti, na koji ću način doživjeti ljubav kada postanem majka dvoje djece, jesam li sposobna za agapu, idealnu istinsku i bezuvjetnu ljubav koju prema Kristevi, francuskoj filozofkinji, mogu doživjeti jedino roditelji prema svojoj djeci.

Unutar simetrične kompozicije crteža u središtu šumovitoga eksterijera prikazana je ženska figura, autoportret, majka u vidljivom stanju trudnoće. Majka frontalno, nepomično, zapečaćeno stoji i zuri u promatrača svjesna prisutnosti djevojčice, kćeri, koja se viseći s drveta slobodno nadvija iznad majčine glave. Kći ovdje nudi vlastitu perspektivu koja je nestašna, zaigrana, zavodljiva u slobodi. Djevojčica je sigurna u svom vragolastom nestašluku koji joj dopušta da odustane od ženstvenosti; njoj je to još uvijek dopušteno jer ju podržava jedina vidljivost ljubavi, majčina prisutnost. Majka ovdje promatra, postoji, iz perspektive Dvoje, odnosno troje, kroz višestrukost. Kći je ta koja ima potencijal postati majka i nastaviti biološku regeneraciju vrste te samim time otvoriti mogućnost za obnavljanje majčinske ljubavi. Glavno pitanje koje proizlazi iz trenutačnoga majčina stanja odnosi se na pozicioniranje iskustva majčinske ljubavi koje se više neće odvijati unutar jedne, nego unutar dviju relacija koje će se ostvariti kroz nadolazeći subjekt. Kakva ljubav očekuje majku kada nakon poroda novo iskustvo majčinstva donese nove relacije, kada majka postane majka dvoje djece.

4.2.3.6. 6. mjesec – identifikacija



Slika 68: 6. mjesec – identifikacija, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Dvanaesti je mjesec. Uskoro ćemo slaviti Nolin treći rođendan. Počela sam se gnijezditi i širiti. Svaki petak studenti mi krišom promatraju trbuh. I meni se čini da je ovaj tjedan pretjerao s rastom. Mogu odjenuti još samo dvije haljine i jedne hlače otvorenih zatvarača, nemam problema s cipelama. 25. 11. 2011.

Zabrinuta sam za Nolino i bebino zdravlje. Stalno smo bolesne. Opet nas je skršila vrtička viroza, a i Nola je uporna u namjeri da se dodatno nahladi. Jutros je inzistirala na ljetnoj haljini jer „ti isto ne nosiš hlače“. Tantrum nije popuštao dok nisam popustila ja. Sva djeca u čekaonici kod liječnika bila su zabundana. Nola i ja sjedile smo u haljinama i duplim štramplama. Svojim štramplama odrezala sam pasicu. /26. 11. 2011./ (Ines Matijević Cakić, 2011. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenog u crtež)

Kroz crtež 6. mjesec – identifikacija (Slika 68) promišljam proces spolne identifikacije, putove konstruiranja subjekta kroz prakse koje proizlaze iz dnevnoga života. Identifikacija je nesvjesni proces poistovjećivanja koji je prisutan cijeloga života te je važan oblik emocionalnoga vezivanja uz osobu, ponajprije uz roditelje (primarna identifikacija poistovjećivanje je djeteta s majkom i u adolescenciji) (Mindoljević Drakulić, 2015). Kroz spomenuti crtež težim sebi

objasniti i osvijestiti te procese polazeći iz pozicije privatnoga prostora, doma, obuhvaćajući tri generacije žena u svojoj obitelji, moju baku Luciju, mene i Nolu. U ovom crtežu obuhvaćam elemente koji povezuju naša iskustva kroz pojmove šivanja, odijevanja i odijela te ujedno predstavljaju čuvenu izjavu Simone de Beauvoir „ženom se ne rađa, ženom se postaje“ koja ukazuje na društvenu, a ne biološku određenost ženskoga spola koji se formulira i određuje pod utjecajem okoline, društva i politike.

Crtež istražuje dvije pozicije proizišle iz iskustva koje stereotipno interpretiraju proces identifikacije unutar moga obiteljskog konteksta, a odnose se na moje osvješćivanje iskustva identifikacije u djetinjstvu i moje uočavanje Nolina procesa identifikacije kroz svakodnevne rituale odijevanja. Moje sjećanje na iskustvo identifikacije u djetinjstvu usko je povezano s promatranjem svoje bake koja je gotovo svakodnevno cijeloj obitelji šila odjeću i druge potrepštine za kućanstvo poput posteljine, stolnjaka i slično. Baka je šivala na starinskom stroju za šivanje unatoč činjenici da je u to vrijeme imala jedan od najmodernijih šivaćih strojeva. Dok je baka šila velika odijela, ja sam pored nje šila male haljine za lutke koje sam uporno, najčešće bezuspješno, pokušavala ušiti na svojem dječjem stroju. Moje razumijevanje ženstvenosti u to vrijeme bilo je usko vezano uz odjeću, suknju i haljine kao označitelje ženskoga, jednako kao što je, čini se, i Nolino danas. Nisam sigurna je li moja žudnja za širokom suknjom „na falte“ proizišla iz činjenice da mi ju je majka uskraćivala odijevati jer mi kao bucmastoj djevojčici naprosto nije pristajala takva vrsta odjeće, ali je činjenica da ih danas imam nekoliko u ormaru i da su se pokazale izrazito praktične i fleksibilne za odijevanje u vrijeme trudnoće. Nolina snažna fasciniranost odijevanjem haljina i suknji na ovom je crtežu izražena u tekstu kroz predstavljanje jedne od anegdota naših svakodnevnih rituala odijevanja.

Na crtežu *6. mjesec – identifikacija* prikazana je scena iz doma, bakin starinski šivaći stroj na kojem je u središtu kompozicije smještena moja igračka, dječji stroj za šivanje. Strojevi su s pripadajućim cvijetom koji je u domu moje bake kao ukras smješten na stroju, a za vrijeme šivanja položen uz stroj prikazan na tepihu preko kojeg se repetitivno, ujednačenim ritmom, ponavlja motiv zeca. Mnoštvo poredanih zečeva stiliziranoga oblika stvaraju uzorak na tepihu. Anegdote iz života, zajedno s motivima na ovom crtežu, predstavljaju procese proizvodnje, obiteljskoga i kulturnoga nasljeđa.

4.2.3.7. 7. mjesec – ime



Slika 69: 7. mjesec – ime, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Pavel. Saša želi da se beba zove Pavel. Pavel djeluje smirujuće. Ima nešto u tom imenu. Je li to dovoljno? Ne volim imena problematičnih sklonidaba. Kako da ga dozivam u parku...? Idemo k Pavelu. Pavel će sigurno završiti kao Pavo.

Značenje imena dolazi od latinskog Paulus što znači 'mali'. Jezivo za muški ego. Sve što je malo i što bi moglo biti malo, u najmanju ruku, njima teško pada. Na internetskoj stranici imehrvatsko.net piše da Pavel nije rijetko ime. Ne poznajem nijednog. Od četiriju identificiranih Pavela na imehrvatsko.net jedan je dermatolog, drugi je pedagog. Dvojica su znanstvenici. Nebitno. Pavel mi zvuči nemoguće, nedostižno. Nepoznato. Svako ime koje predložim Saši nije dovoljno dobro. Jedino Pavel. Španjolski borac iz Azrina „Pavela“. Kakve to sve veze ima jedno s drugim i trećim... Pavel Cakić. Kombinacija L i C je problematična. /2. 12. 2011./

Sviđa mi se Toma. Saša ne želi apostola. Meni se pak samo apostoli vrte po glavi, Toma, Šimun, Petar... Možda će bolje proći kao Toma nevjerni nego kao Pavel mali. Hvata me panika. Već nekoliko dana bujice imena prolaze mi kroz glavu. Željela bih pronaći ime s kojim se mogu povezati. Da ga mogu lakše

imenovati. Kada odem na porodiljni, detaljno ću iščitati sve forume i popise imena na internetu. /15. 12. 2011./

Uspjeli su me odvući na skijanje. Jer „dijete mora ići na skijanje“. Kao da trogodišnjakinja zna što je skijanje i kao da se meni gega po nepoznatom terenu dok nemam ni ime. Jedva sam preživjela serpentine. Još samo četiri dana hotelskog jastuka i grbavog madraca u kombinaciji s upalom grla koja mi smeta više od nadmorske visine. Zaspim pred jutro, u ranu zoru budi me spremačica. Preživljavam do trenutka kada će Nola priljubiti gornje i donje trepavice. Jedinu utjehu pronašla sam u švedskom stolu i urmašicama. /7. 1. 2012./

Danas sam pročešljala sve forume. Vesela Lešina, Ana Silov, Zvezdana Prašina, Ban Anica. Roditelji znaju biti okrutni, a mala djeca još okrutnija. Da sama moram birati još jedno žensko ime, lako bih. Čini mi se da sam pročitala desetak prekrasnih imena, a nijedno muško. Samo da Pavelu nitko ne zatepa... /15. 1. 2012./

Stjepan, Ivan, Fran, Lovro, Marko, Matej, Petar, Miran, Sven, Borna, Jakov, Roko, Vid. Evanđelisti su definitivni pobjednici. Luka je top ime. U 2008. rođena su 92 u osječkoj bolnici. Nola će ih imati barem dvojicu u razredu. Bljesnuo mi je Grigor. Grigor me asocira na veliku zelenu goru. Lijepo.

Nola ne zna izgovoriti Grigor. Vjerojatno će joj se brat do pete godine zvati Gjigoj, Gligol... Možda Grigor neće moći naučiti izgovarati R. Ovo je potencijalno opasno... I ja katkad zakotrljam R. /16. 1. 2012./

Svidjelo mi se Bartol. Jučer sam se čula s Marom. Razgovarale smo o imenima. Rekla mi je da bi joj bilo jako drago i da joj ne bi smetalo kada bih se odlučila za Bartola. U Maru imam povjerenja. Komentirale smo imena i trendove. Senzibiliteti su nam slični, poznaje me dobro... Predložila je svoju tetu, strinu, kumu, ne znam više, da mi pomogne i osmisli nekolicinu imena prema prezimenu i našim imenima. Nisam baš dobro razumjela križaljku o kojoj mi je govorila. To bi mi ipak bilo previše. Sama ću tražiti ime dok ga ne pronađem. Sama sam i trudna. Koliko samoće, a dvoje nas je.

Toma mi je sve bliži. Još ga samo moram približiti Saši. Nola, Saša i ja imamo četiri slova u imenu. Ne tražim ime s četirima slovima, ali moglo bi biti simpatično. Toma je neutralno, jasno, izgovorljivo na svim jezicima. Toma me asocira na poštenje, na mir, na nježnost, na konstantu. O Tome se ne spitičem na dječjim igralištima, to mi je imperativ. Saša šuti, ne predlaže ništa. Pasivna agresija ili nezainteresiranost. Odustao je od Pavela jer mu je i mama spomenula umanjenicu, a mame se slušaju. Ova potraga postaje teško savladiva. /20. 1. 2012./

Koliko mi je samo bilo jednostavno davati imena životinjama, lutkama i imaginarnim prijateljima. Kada se samo sjetim svih onih kornjača i hrčaka kojima sam neprestano mijenjala imena. Imena kornjača sam zaboravila. Svi hrčci su završili kao Čirilo. Nola ne daje imena svojim lutkama. Danas se igrala s lutkom pretvarajući se da doji. Fotografirala sam ju. Nakon toga lutkicu je na moje čuđenje bez empatije bacila na pod. To me je rastužilo. Vjerojatno se i ona osjećala bačeno nakon prestanka dojenja. Još me tiho gricka krivnja. Zanimljivo je kako se sjećam detalja iz svojeg života kada sam bila Noline dobi, a ne sjećam se početka osnovne škole. Sjećam se samtanih tregerica, okusa kruha i masti na stubama zgrade, zvuka usisavača, bijega iz vrtića i kovrčave prijateljice Lidije po kojoj sam nazivala sve svoje lutke. Ne

sjećam joj se lica, ali se sjećam ulice i kuće u kojoj je živjela i njezinih krivih prstiju na stopalima. Prsti su joj bili isprepleteni jedan preko drugoga i silno sam željela takve prste. Sjećam se da sam molila Očenaš da mi se iskrive prsti. Bog je bio svemoguć, tada. /25. 1. 2012./

Buridanov magarac se smirio. Obuzela me ravnodušnost. Promatram s distance. Bebu moram prijaviti mjesec dana nakon rođenja. Možda će me likom podsjetiti na neko ime. Možda će mi biti lakše kada ga upoznam. Nikša, Tadija, Frano. Nikša mi se sviđalo još za vrijeme trudnoće s Nolom... Na ime Tadija svi super reagiraju. Značenje je najs – velikodušan. Tadija. Tadija Cakić. /29. 1. 2012./

Nikša se večeras zalijepio na Bratoša. Frano na Lasića. Ne mogu zamisliti da malu bebu zovem Tadija. Neprihvatljive reakcije sa svih strana. Zanimljivo je kako si ljudi daju za pravo komentirati tuđi odabir bez da ih pitaš za mišljenje. Istina je da i ja buduće roditelje uvijek pitam za ime koje planiraju dati bebi i da me živciraju oni tajnoviti koji ne žele reći ime. Izgleda da je to s razlogom. Od sada šutim na tu temu. /31. 1. 2012./ (Ines Matijević Cakić, 2011. – 2012. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenog u crtež)

Kroz crtež 7. *mjesec – ime* (Slika 69) intenzivno istražujem čin imenovanja djeteta i muška imena u potrazi za imenom kojim ću imenovati svoje nerođeno dijete. Ovaj crtež problematizira niz poteškoća s kojima sam se kao budući roditelj susrela pri odabiranju imena, a odnose se na poteškoću u imenovanju nepoznatoga subjekta i uspostavljanje dijaloga unutar obiteljskih i društvenih konstelacija. Čin imenovanja djeteta za mene predstavlja veliku etičnu odgovornost roditelja. Stoga sam taj dio istraživanja usmjerila na promišljanje o tom roditeljskom pravu i zadaći.

Kristina Peternai Andrić, profesorica hrvatskog jezika, u knjizi *Ime i identitet u književnoj teoriji* (2012), istražuje pojam imena u odnosu s identitetom unutar suvremene književne teorije. Peternai Andrić izvela je zaključak da vlastita imena u društvenome kontekstu djeluju jednako kao i u jezičnim igrama, kao već utemeljena, premda su činom imenovanja ujedno neodlučivo opisana i proizvedena. U činu imenovanja sadržan je odnos između onoga tko daje ime i onoga tko je tim imenom prozvan (Peternai Andrić, 2014). Taj odnos Peternai Andrić predstavila je u kontekstu Deleuzeova i Guattarijeva razmatranja imena prema kojima subjekt egzistira tek u interakciji s drugima, u zajednici koja njegovo postojanje potvrđuje imenom:

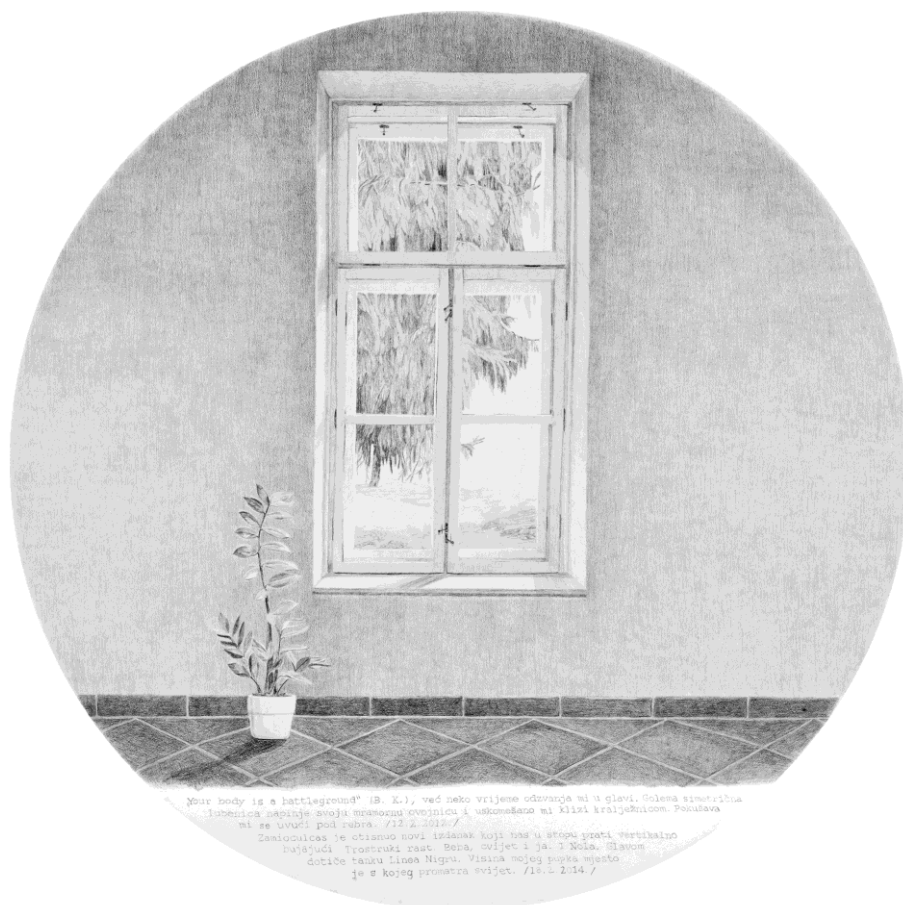
Prema Deleuzeu i Guattariju vlastitom imenu nije funkcija označiti subjekt, nego ono što se odigrava između barem dva člana, čime se imenovanje ispostavlja mehanizmom konstituiranja i ovjeravanja pojedinca u zajednici, odnosno imenovanjem se osigurava svojevrsna „osobna konzistencija“. (Peternai Andrić, 2014: 126)

Budući da su društveni sustav i njegova pravila artikulirani kroz jezik, a vlastito ime proizišlo iz sustava kao znak upisuje subjekt u sustav, spomenuti crtež izražen je kroz sustav jezičnih znakova u obliku teksta. Ispunjenost kadra strukturom teksta i njihov vizualni odnos u toj

kompoziciji sugeriraju vijugavi tijek likovnoga elementa linije koja gradi vizualno uravnoteženu crtačku teksturu.

Kroz tekst izlažem slijed anegdota i promišljanja sabranih kroz nekoliko mjeseci o tome kako će unaprijed odabrano ime pristajati dolazećem biću koje još uvijek mogu samo zamišljati, djetetu koje još uvijek ne postoji kao samostalni subjekt, na koji će način odabrano ime označiti moje buduće dijete. Uz fonetsko proučavanje muških imena istražujem kakav dojam ili predodžbu određena imena mogu proizvesti, razmatram simbolička značenja pojedinih muških imena, njihov povijesni i kulturni značaj i kako se postojanje potvrđuje imenom.

4.2.3.8. 8. mjesec – oblik



Slika 70: 8. mjesec – oblik, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

„Your body is a battleground“ (B. K.) već neko vrijeme odzvanja mi u glavi. Golema simetrična lubenica napinje svoju mramornu ovojnica i uskomešano mi klizi kralježnicom. Pokušava mi se uvući pod rebra. /12. 2. 2012./

Zamioculcas je otisnuo novi izdanak koji nas u stopu prati vertikalno bujajući. Trostruki rast. Beba, cvijet i ja. I Nola. Glavom dotiče tanku Linea Nigru. Visina mojeg pupka mjesto je s kojeg promatra svijet. /18. 2. 2012./ (Ines Matijević Cakić, 2012. izvadak iz dijela dnevnika uvrštenog u crtež)

U crtežu 8. mjesec – oblik (Slika 70) istražujem kapacitete trudnoga tijela koje je Rosi Braidotti kontekstualizirala izvan logičkih načela ističući time transformativnost ženskoga tijela unutar ustaljenih društvenih predodžbi.

Žensko tijelo može tijekom trudnoće i poroda mijenjati oblik; ono je stoga u stanju pobijediti predodžbe nepromjenjivoga tjelesnog oblika, vidljivih, jasnih i zasebnih oblika poput onih koji označavaju konture tijela. Ona je morfološki neizvjesna. Činjenica da žensko tijelo može tako drastično promijeniti oblik problematično je pitanje u očima logocentrične ekonomije. (Braidotti 1994: 80)

U osmome mjesecu trudnoće istražujem drastično promijenjeni oblik vlastitoga tijela i njegove mogućnosti da istodobno doživi dva iskustva koja se paralelno događaju, iskustvo unutar tijela i ono izvan tijela, granice i opne koje kroz međusobne susrete stvaraju posteljicu. Promišljanje o trudnome tijelu dovodi do razmatranja majčina tijela koje nije ni jedno ni dva tijela. Irigaray je teškoću u predstavljanju takvog *stanja* opisala riječima:

Mi smo blistave / svijetle. Niti jedno niti dvoje. Nikad ne znam kako brojati. Ovisno. Po njihovoj računici nas je dvoje. Stvarno, dvoje? Ne nasmijava li te to? Neko čudno dvoje. No ipak ne jedno. Pogotovo ne jedno. Ostavimo jedno njima: njihovoj istovjetnosti, s njezinim isključivim pravima, dominacijom i solipsizmom. (Irigaray, 1985: 207)

Spomenuti pluraliteti iskustva odnose se na jedinstveni uređeni odnos između majke i djeteta u utrobi. Razmatrajući biološku složenost posteljice, Helene Rouch u razgovoru s Luce Irigaray, koji je objavljen u knjizi *Ja, ti mi – za kulturu razlike* (1999), ističe njezinu važnost posredničke uloge kroz unutar maternični život fetusa. Posteljica je jedini privremeni organ koji se stvara za vrijeme trudnoće u ulozi posrednika na dvostrukoj razini. Taj organ središnji je prostor između majke i fetusa koji onemogućava spajanje dvaju tkiva. Posteljica tvori regulacijski sustav razmjena između dvaju organizama koji transformira metabolizam majke za vlastite potrebe i za potrebe fetusa, istodobno pri tome ne iscrpljujući majku. Posteljica je razmjerno samostalan, regulativni organ, koji osigurava rast jednoga u tijelu drugoga.

Kroz crtež *8. mjesec – oblik* promišljam na koji je način moguće vizualno izraziti složenost promijenjenoga biološkog oblika majčina tijela, na koji način rast fetusa postaje uzrok te promjenjivosti, koje značenje u tom događaju ima stvaranje višestrukosti i subjektivnosti za koje Ettinger tvrdi da se rađaju u posljednjem stadiju trudnoće i gdje se ti procesi počinju stvarati.

Na crtežu *8. mjesec – oblik* prikazan je interijer u kojem se nalazi kućna biljka, zamioculas, pozicionirana onkraj dvostruko ostakljene perforacije, duploga prozora koji u tu kompoziciju dopušta vidljivost fragmenta eksterijera, pejzaža. Zamioculas je biljka jednostavna za održavanje koja u nezahtjevnim uvjetima uzgoja aktivno raste neprestano stvarajući nove izdanke i mijenjajući vlastiti oblik. Kontrolirani rast, unutar maternični rast fetusa sugeriran je motivom biljke zamioculas. Taj kontrolirani rast, zaštićen u interijeru, u kontrastu je s nekontroliranom bujajućom prirodom rasprostranjenom eksterijerom. Dupli prozor i zrak između dvaju prozorskih stakala mjesto je susreta interijera i eksterijera i njihovih odraza koji u toj kompoziciji predstavljaju mjesto doticanja i ogledanja unutar tjelesnoga i izvantjelesnoga iskustva. To transparentno, skriveno mjesto, prostor stiješnjen glatkim, krhkim stjenkama po

čijoj površini klize i reflektiraju se odrazi unutrašnjega i vanjskoga prostora granica je susreta na kojoj se istodobno odvajaju i spajaju iskustva.

4.2.3.9. 9. mjesec – razdvajanje



Slika 71: 9. mjesec – razdvajanje, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014.

Večeras smo Nola i ja čitale slikovnicu „Petra je dobila brata“. U knjizi je sve savršeno i jednostavno. Svi su veseli i nasmijani. Zabrinutost me vodi ranjivom raspoloženju. Uzmičem njoj i sebi. Neprisutna sam u osmijesima i zagrljajima. /10. 3. 2012./

Uskovitlana promena različitih dijagnoza u bolničkoj sobi ometa mi koncentraciju na tijelo. Sićušna sestra zamotala mi je noge u elastične zavoje koje je pričvrstila bockavim kvačicama. Do novog susreta dijeli nas još jedan pogled na sivo nebo. /14. 3. 2012./

U posljednjem crtežu u nizu iskazan je kraj jednoga procesa, jedne priče o iskustvu trudnoće i početak drugoga, za sada posve nepoznatoga. Kroz crtež *9. mjesec – razdvajanje* (Slika 71) istražujem svoje strahove i zabrinutost koji se odnose na proces razdvajanja kao posljedice čina poroda. Proces razdvajanja koje se očekuje odnosi se na dva procesa – na fizičko razdvajanje majke i bebe, ali i na udaljavanje od dosadašnjega stila života u životnom iskustvu s jednim djetetom.

Na crtežu *9. mjesec – razdvajanje* prikazane su trudnica (autoportret) i djevojčica (kći). Trudnica i djevojčica sjede na dvjema stolicama, na nižoj stolici majka, na višoj kći. Njihove su glave približno u istoj visini. Povezuje ih fizička sličnost, povezuje ih izraz lica, slična odjeća, kose su im zapletene u pletenice, čvor na kraju njihovih pletenica onemogućuje potpuno razdvajanje. Djevojčica sjedi prekrivenih nogu koje slobodno vise u zraku; premalena je da bi bila svjesna događaja koji nadolaze. Majka je okrenuta leđima djevojčici, sagledava put koji je prošla i prostor ispred sebe, svjesna je da je došla na kraj jednoga životnog tijeka i da ju očekuje novo iskustvo rađanja, novi susret, nova pozicija u životu.

Radovi *Bez naziva – rad posvećen Noli* (2009), *Imaginarni bestijarij* (2011 – 2014), *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* (2012 – 2014) i *Matriksijalne priče* (2011 – 2014) koji su objedinjeni i analizirani u ovoj istraživačkoj cjelini predstavljaju moje subjektivno iskustvo i moj doprinos razumijevanju složenosti majčinstva kroz umjetničko stvaralaštvo. Za mene je majčinstvo iskustvo koje još uvijek teško mogu definirati, ali mogu reći da je najintenzivnije, najdivnije, najintragantnije i najteže iskustvo koje sam doživjela. Kroz prihvaćanje subjektivnosti i sentimentalnosti koje majčinstvo proizvodi i prevladavanje stida, iskustva majčinstva i trudnoće ostvarili su velik utjecaj na moj identitet, kreativnost i umjetničko stvaralaštvo. Suvremena umjetnost majčinstva, feministička filozofija, psihoanaliza i vlastita umjetnička praksa doprinijeli su mojem boljem razumijevanju subjektivnosti majčinstva i vlastite pozicije majke. Kroz to umjetničko istraživanje odbacila sam ideju idealne majke koja nikada ne griješi, prihvatila majčinsku ambivalenciju i vlastite pogreške kao dio procesa u postajanju majkom koja svakodnevno pronalazi kapacitete za svladavanje te životne zadaće i svoju djecu beskrajno voli unatoč isprekidanim tijekovima i nepredvidivostima majčinstva. Još uvijek učim biti majka.

ZAKLJUČAK

Upisan u interdisciplinarni sustav ideja odgovor na pitanje *Što je to majčinstvo?* polazi od razumijevanja majčinstva kao individualnoga subjektivnog iskustva koje je ispresijecano biološkim, psihološkim, društvenim i brojnim filozofskim konceptima. U doktorskom istraživanju *Matriksijalne priče – vizualni izraz subjektivnog doživljaja majčinstva* sagledane su formulacije suvremenoga majčinstva koje pomiču majčinstvo iz privatne i biološke sfere prema kritičkome promišljanju rekreiranom kroz umjetničke prakse suvremenih hrvatskih i međunarodnih umjetnica, a koje je dijalogizirano feminističkim filozofskim teoretiziranjima o majčinstvu.

Koncepti suvremenih umjetnica koje kroz vlastitu umjetničku aktivnost pozicioniraju subjekt majke istražujući prostore intersubjektivnosti i subjektivnost živoga iskustva majčinstva vizualizirani su kroz umjetnička djela koja su objedinjena nazivom *umjetnost majčinstva*. Značajan doprinos toj formulaciji ostvarile su konceptualne umjetnice Mary Kelly, Elaine Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller i Mother Art kolektiv tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća kada umjetnost i majčinstvo započinju međusobni odnos. Kritički se odnoseći prema društvenim ideologijama i represijama, potaknuta subjektivnim iskustvima, djela tih umjetnica artikulirala su nova značenja majčinstva koje je započelo borbu s učahurenim klišeiziranim frazama nametnutim kroz poželjne društvene reprezentacije majčinstva koje majku promoviraju kao utjelovljenje ideala koji nestaje u djetetu. Vizualnim izražavanjem živoga iskustva suvremenih umjetnica (Opie, Šimić, Knowels, Diaz) recentna umjetnost majčinstva, kako međunarodnih tako i hrvatskih umjetnica (Delimar, Žanić, Vodopija, Ružić, Kovačević, Stanić, Stipanović, Gradski), nastavlja doprinositi razumijevanju složenosti majčinstva. U suvremenome teorijskom filozofskom feminističkom kontekstu, osobito onom koji u svoj diskurs uvodi psihoanalitička teoretiziranja o subjektivnosti (Baraitser, Ettinger, Benjamin), prisutna su bliska promišljanja – kako uspostaviti subjekt majke i subjektivnost majčinstva.

Iz toga su konteksta proizišla osnovna istraživačka pitanja doktorskoga rada: što je umjetnost majčinstva i na koji način umjetnička praksa doprinosi razumijevanju subjektivnosti majčinstva?

Istraživanje je započelo postavljanjem hipoteza:

H1 Majčinstvo je kreativni potencijal za umjetničko stvaralaštvo.

H2 Umjetnost majčinstva doprinosi razumijevanju doživljaja subjektivnosti i intersubjektivnosti.

Kako bi se potkrijepile hipoteze i ostvario obuhvatniji odgovor na postavljena istraživačka pitanja, doktorski je rad realiziran metodologijom koja ujedinjuje nekoliko znanstvenih i umjetničkih metoda: kvalitativnu metodu istraživanja, kvantitativnu metodu istraživanja u obliku feminističkoga intervjuja polustrukturiranog tipa, umjetničku metodu samopromatranja u obliku dnevnčkih zapisa i autoreferencijalno koncipiranoga crtanja. Rezultati istraživanja formulirani su kroz četiri istraživačke cjeline koje su izražene u poglavljima: *Majčinstvo, subjektivnost intersubjektivnost – teorijski kontekst*, *Uvod u umjetnost majčinstva*, *Hrvatska umjetnost majčinstva* i *Subjektivizacija majčinstva u susretu s umjetničkom praksom*.

U prvoj cjelini istraživanja, poglavlju *Majčinstvo, subjektivnost intersubjektivnost – teorijski kontekst*, kvalitativnom metodom predstavljen je teorijski kontekst istraživanja: filozofija majčinstva s uporištem u feminističkoj psihoanalitičkoj teoriji. U istraživačkoj cjelini predstavljene su mogućnosti pozicioniranja subjekta suvremene majke u odnosu na društvene i psihološko-emocionalne perspektive majčinstva. Subjekt majke pozicioniran je kroz sinergiju triju vidova majčinstva: *majčinstva kao institucije i iskustva* Adriene Rich, majčinstva kao sintagme za *politiku mira* Sare Ruddick i interdisciplinarno sagledanoga majčinstva u *teoriji prekida* Lise Baraitser, *intersubjektivnoj teoriji* Jessice Benjamin i *matriksijalnoj teoriji* Brache L. Ettinger. Poseban naglasak upućen je interdisciplinarnome pristupu majčinstvu kroz pregled značenja majčinske subjektivnosti i intersubjektivnosti (Baraitser, Ettinger, Benjamin). Subjektivnost je predstavljena kao psihička pozicija koja se pojavljuje u specifičnome odnosu majke i djeteta i kao forma odnosnoga i emocionalnoga angažmana majke. Intersubjektivnost predstavlja psihički proces u kojem je moguća identifikacija s pozicijom drugoga bez napuštanja vlastite pozicije. Interdisciplinarni pristupi promišljanju majčinstva pokazali su se bliskima i često usko isprepletenima s umjetničkim istraživanjima majčinstva.

U drugoj cjelini istraživanja, poglavlju *Uvod u umjetnost majčinstva*, kvalitativnom metodom interdisciplinarna teoretiziranja o subjektivnosti i intersubjektivnosti majčinstva kontekstualizirana su u odnosu prema praksama suvremene umjetnosti majčinstva. U tom dijelu istraživanja analizirana su ključna djela umjetnosti majčinstva i predstavljene su umjetničke i društvene okolnosti u kojima su nastala tijekom druge polovice 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji. U tom kontekstu analizirana su prva djela nastala kao umjetnost majčinstva s početka 70-ih, konceptualna ostvarenja umjetnica Mary Kelly, Elaine

Reichek, Mierle Laderman Ukeles, Susan Hiller i umjetničkoga kolektiva Mother Art. Konceptualna umjetnost majčinstva uspoređena je s recentnom umjetnosti majčinstva, djelima koja su nastala u posljednjih desetak godina kroz umjetničko stvaralaštvo Catherine Opie, Lene Šimić, Helen Knowels i Marie Adele Diaz. Korelacija konceptualnih ostvarenja i recentne umjetnosti majčinstva usporediva je poticajem kroz pojamovnu univerzalnost majčinstva kao kreativnoga resursa. Sva predstavljena djela kroz različite umjetničke metode, forme, tehnike i područja djelovanja predstavljaju slojevita iskustva majčinstva koja pružaju uvid u subjektivno iskustvo, donoseći nove vizure majčinstva.

U trećoj cjelini rada, poglavlju *Hrvatska umjetnost majčinstva*, predstavljena je suvremena hrvatska umjetnost majčinstva. Istraživanje je provedeno primjenom kvalitativne metode feminističkoga intervjua u formi polustrukturiranog tipa s umjetnicama Vlastom Delimar, Vlastom Žanić, Mirjanom Vodopijom, Neli Ružić, Željkom Gradski, Jelenom Kovačević, Oljom Stipanović i Marijanom Stanić. Istraživačka metoda feminističkoga intervjua uzima u obzir subjektivnu svijest pomoću koje žena istražuje ženu u intersubjektivnome procesu i kao takva je doprinijela analizama djela hrvatske umjetnosti majčinstva uz koja su predstavljena i subjektivna iskustva umjetnica u obliku citata fragmenata intervjua. Kroz analizu djela hrvatske umjetnosti majčinstva također je primijećena poticajna neodvojivost majčinstva kao kreativnoga korpusa i specifičnosti individualnih iskustava majčinstva koja su vizualizirana kroz umjetničke koncepte različitih umjetničkih područja. Kao dodatna poveznica predstavljenih djela primijećena je prisutnost istraživanja igre i igranja u iskustvu majčinstva kao i odnos iskustva majčinstva s pedagoškom djelatnošću.

Četvrta cjelina istraživanja problemski se nastavlja na prethodne tri. Ta se cjelina sastoji od praktičnoga dijela rada – umjetničkoga rada autorice ovoga istraživanja Ines Matijević Cakić i analize istoga u poglavlju *Subjektivizacija majčinstva u susretu s umjetničkom praksom*. Praktični rad realiziran je umjetničkom, autoreferencijanom metodom u kojoj subjekt istraživanja sam sebe stavlja u kritičnu poziciju – ulogu majke, trudnice i umjetnice, dok je analiza rada u poglavlju koncipirana u formi umjetničine izjave o radu.

U tom dijelu doktorskoga rada analizirana su umjetnička djela Ines Matijević Cakić: *Bez naziva – rad posvećen Noli* (2009), *Imaginarni bestijarij* (2011 – 2014), *Mama ide u Zagreb – arhiv susreta* (2012 – 2014) i *Matriksijalne priče* (2011 – 2014), u kojima je umjetnica predstavila vlastitu subjektivnost majčinstva i intersubjektivnost prostora u dijadi s djetetom. Najobuhvatnije predstavljen rad u ovome istraživanju crtački je niz *Matriksijalne priče* u kojem je umjetnica subjektivno vizualno izrazila odnos trudnoće, majčinstva i umjetničke prakse. Taj

je rad umjetnica ostvarila iz pozicije majke i za vrijeme trudnoće kao proizvod toga stanja i procesa i prema tome je koncipirala rad u niz od devet crteža koji su ekvivalentni devet prenatalnih mjeseci. *Matriksijalne priče* formulirane su u oblik grafičke novele u kojoj su ujedinjeni kratki dnevnički i autoreferencijalni slikovni zapisi koji su nastali tijekom prenatalnoga razdoblja. Iskustvo majčinstva subjektivizirano kroz umjetnički rad Ines Matijević Cakić ostvarilo je osobni doprinos umjetnici u samorazumijevanju složenosti majčinstva kroz prihvaćanje majčinstva i subjektivnosti kao kreativnoga potencijala i polazišta za vlastiti umjetnički izričaj. Javnim predstavljanjem *Matriksijalnih priča* na izložbama u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku (rujan, 2014) i Galeriji PM u Zagrebu (studeni, 2014) umjetnica je ostvarila društvenu vidljivost majčinstva unutar hrvatskog galerijskog konteksta i širu društvenu komunikaciju putem medijskih objava i osvrta na izložbu.⁶¹

U navedenim istraživačkim cjelinama interdisciplinarnim isprepletanjem umjetničkih i teorijskih sagledavanja majčinstva kroz diskurs o subjektivnosti majčinstva koji omogućava predočavanje novih izražajnih mogućnosti ostvaren je cilj istraživanja: kroz dijalog feminističke filozofije i umjetničkoga rada kao vizualnoga izraza osobnoga subjektivnog iskustva te iskustva hrvatskih suvremenih umjetnica prikazati na koji se način subjektivni doživljaj majčinstva vizualizira i na koji se način pozicionira subjekt majke kroz različite umjetničke oblike i područja umjetničkoga djelovanja u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti.

Interdisciplinarna građa prikupljena različitim metodološkim pristupima doprinijela je vidljivosti suvremene umjetnosti majčinstva i podizanju svijesti o složenoj problematici majčinstva kojemu umjetnice uvrštene u ovo istraživanje pristupaju kao motivirajućem izazovnom kreativnome potencijalu kako ženskoga tako i umjetničkoga identiteta. Proces realizacije umjetnosti majčinstva umjetnicama je ostvario osobni doprinos u samorazumijevanju subjektivnosti, intersubjektivnosti i procesa specifičnih za doživljaj

⁶¹ Vidi <http://www.glas-slavonije.hr/251546/5/Matriksijalne-price-Ines-Matijevic-Cakic-od-4-studenoga-u-Zagrebu>

<http://www.zlihadzo.com/2014/09/20/izlozba-ines-matijevic-cakic-matriksijalne-price-muzej-likovnih-umjetnosti-18-09-2014/>

<http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=60434>

<http://vizkultura.hr/matriksijalne-price/>

<http://www.muih.hr/novosti/informacije-i-obavjesti/711-muzej-likovnih-umjetnosti-u-osijeku-ines-matijevi%C4%87-caki%C4%87-matriksijalne-pri%C4%8De.html>

<http://radio.hrt.hr/radio-osijek/clanak/matriksijalne-price/70127/>

<http://www.matica.hr/vijenac/537/LIKOVNI%20GLOBUS/>

majčinstva. Polazeći od majčinstva kao poticaja za umjetničko stvaralaštvo, umjetnice su u ovom istraživanju javnim govorenjem kroz umjetnost majčinstva i subjektivnim reprezentacijama vlastitoga iskustva vizualizirale nove formulacije majčinstva kojima su okrenule leđa kulturnim stereotipima i idealima. Suvremena je majka u predstavljenoj umjetnosti majčinstva pozicionirana kao jedinstveni, slojeviti i aktivni subjekt koji je izazvan prekidima, transformativan je i u trajnom je procesu isprepletanja s djetetom i istodobnoga odvajanja od njega. Vizualizacija tih složenih iskustava majčinstva u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti ovim je istraživanjem obuhvaćena, imenovana i teorijski kontekstualizirana, čime je dobila mogućnost jasnije artikulacije te regionalne i međunarodne vidljivosti. Hrvatska umjetnost majčinstva ovim istraživanjem ispreplela je komunikacijsku poruku o značenju umjetnosti u kreativnom stvaranju predodžbi o majčinstvu kroz vizualno izražavanje subjektivizacije iskustva u umjetničke formulacije. Sintetizacija iskustva kulturološkog i biološkog susreta ovdje je upisana u materijalne formulacije koje će nadživjeti njihove stvarateljice kao trajni doprinos hrvatskih umjetnica društvu, ženama, majkama, kćerima, ali i očevima i sinovima koji imaju mogućnost uvidjeti drugačiju perspektivu kroz transformativni potencijal umjetnosti.

Umjetnost majčinstva osporila je oksimoron majčinstva i umjetnosti i uspostavila se kao spoznajno, kreativno i materijalno uporište koje svojim javnim djelovanjem, pristupačnošću, neposrednošću i lucidnošću doprinosi društvenoj vidljivosti i razumijevanju slojevitosti majčinstva.

LITERATURA

- Adams P. (2002). „Reprezentacija i spolnost“. *Uvod u feminističke teorije slike* (ur. Anđelković B.). Beograd: Centar za suvremenu umjetnost., str. 221 – 236.
- Badiou, A. (2000). „What is Love?“. R. Selegni (ur.) *Sexation*. Durham, New York: Duke University Press., str. 263 – 281.
- Baraitser, L. (2009). *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption*. London: Routledge
- Baraitser, L. (2012). The Maternal in Contemporary Psychoanalysis and Feminist Thought / predavanje. London: University of London, School of Advanced Study
(https://www.youtube.com/watch?v=KP2yDI5U_Kg) / 3.3.2015.
- Baraitser, L., Sigal, S. (1999). „Mapping Maternal Subjectivities, Identities and Ethics“. *Studies in the Maternal*. vol. 1, br. 1, (www.mamsie.bbk.ac.uk) / 1.5.2015.
- Barry J., Flitterman – Lewis S. (1999). „Tekstualne strategije: politika umjetničkog stvaralaštva“. *Feministička likovna kritika* (ur. Kolečnik, Lj.). Zagreb: Centar za ženske studije., str. 83 – 96.
- Bassin, D., Honey, M., Mahreher Kaplan, M. (ur.) (1994). *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale University Press.
- Bekić, I. (2014). „O fotografiji ili neka lica Vlaste Delimar“. *To sam ja – Vlasta Delimar / Retrospektivna izložba 1979 – 2014*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti., str. 143 – 147.
- Benjamin, J. (1998). *Shadow of the Other: Intersubjectivity and gender in psychoanalysis*. New York, London: Routledge.
- Benjamin, J (1995). *Like Subject, Love Object: Essays on Recognition on Sexual difference*. London: Yale University Press / New Haven and London.
- Benjamin, J. (1994). „The Omnipotent Mother: A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality“. *Representations of Motherhood* (ur. Bassin, D., Honey, M., Mahreher Kaplan, M.). New Haven: Yale University Press., str. 129 – 146.

Betterton, R. (2014). *Maternal Bodies in the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press.

Betterton, R. (2006). „Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination“. *Hypatia*. vol. 21, br. 1. Indiana: Indiana University Press, str. 80 – 100.

Betterton, R. (2010). „Maternal Embarrassment: Feminist Art and Maternal Affects“. *Studies in the Maternal*. vol. 2, br. 1 (www.mamsie.bbk.ac.uk) / 15.12.2013.

Beauvoir, Simone de (1982). *Drugi pol*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.

Braidotti, R. (1999). „Cyberfeminizam s razlikom“. *Cyberfeminizam* (ur. Marković, I.) Zagreb: Centar za ženske studije., str. 25 –43.

Braidotti, R. (1989). „The Politics of Ontological Difference“. *In Between Feminism and Psychoanalysis* (ur. Brennan, T.), London i New York: Routledge., str. 89 –105.

Cart, A. W. (2010). *(M)Other work: feminist maternal performance art*. Master. California: Faculty of the USC Roski School of Fine Arts.

Chernick, M. Klein, J. (ur.) (2011). *The M word: real mothers in contemporary art*. New York: Demeter Press.

Chevalier J., Gheerbrant A. (1987). *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Cixous, H. (1981). „Castration or Decapitation?“. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. vol. 7, br 1, str. 41 – 45.

Diaz, M. A. (2014). *Izjava umjetnice*. (<http://www.mariadeladiaz.com>) / 2.4.2014.

Diaz, M. A. (2007). *Izjava umjetnice*. (<http://www.mariadeladiaz.com>) / 2.4.2014.

Delimar, V. (2014). *Vlasta Delimar u intervjuu s Ines Matijević Cakić*.

- Ettinger, B. L. (2006). *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Ettinger, B.L. (1993). „Woman-Other-Thing: A Matrixial Touch“. *Matrix Borderlines*. London: Museum of Modern Art Oxford, str. 881.
- Fromm, E. (1965). *Umijeće ljubavi*. Zagreb: Matica hrvatska
- Gradski, Ž. (2014). *Željka Gradski u intervju s Ines Matijević Cakić*.
- Hanisch, K. (1969). „The Personal Is Political“. *Notes From the Second Year: Women's Liberation* (ur. Firestone S., Koedt A.)
- Harding, S. (1987). *Introduction . Is there a feminist method?*.
- Gržinić, M. (2014). „Vlasta Delimar“. *To sam ja – Vlasta Delimar / Retrospektivna izložba 1979. – 2014*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti., str. 177 – 184.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1981). „And the one doesn't stir without the mother“. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. vol. 7, br. 1, str. 60 – 67.
- Knowles, H. (2011). *Interview /*
(http://www.helenknowles.com/images/uploads/Interview_Helen_Knowles.pdf/) / 23.3.2014.
- Kelly, M. (2002). „Nema suštinske ženstvenosti – Mary Kelly u intervjuu s Paul Smith“. *Uvod u feminističke teorije slike* (ur. Anđelković, B.). Beograd: Centar za suvremenu umjetnost., str. 257 – 267.
- Kolešnik, Lj. (1999). „Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu“. *Feministička likovna kritika* (ur. Kolešnik, Lj.). Zagreb: Centar za ženske studije., str. I – X.
- Kodrnja, J. (2001). *Nimfe, Muze, Eurinome, Društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*. Zagreb: Alineja.
- Kovalević, J. (2013). *Jelena Kovačević u intervjuu s Ines Matijević Cakić*.
- Juhasz, S. (2003). „Mother-Writing and the Narrative of Maternal Subjectivity“. *Studies in Gender and Sexuality*. vol. 4, br. 4., str. 395 – 425.

Kovačević, J. (2012). „Alma Parents“. 23. *slavonski biennale*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, str. 75.

Lacan (1949). *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*.

<http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf> / 2. 4. 2014.

Linker, K. (1999). „Prikazivanje spolnosti“. *Feministička likovna kritika* (ur. Kolečnik, Lj.) Zagreb: Centar za ženske studije., str. 115 – 139.

Liss, A. (2009). *Feminist art and the maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Marjanić, S. (2014). „Vlasta Delimar ili žena je žena...: auto/biografski performansi“. *To sam ja – Vlasta Delimar / Retrospektivna izložba 1979. – 2014*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti., str. 47 – 88.

McCloskey, P. (2012). „Paula McCloskey, in conversation with Mary Kelly“. *Studies in the Maternal*. vol. 4, br. 1, (www.mamsie.bbk.ac.uk) / 15.1.2014.

McCloskey, P. (2012). „Post – Partum Document and Affect“. *Studies in the Maternal*. vol. 5, br. 1, (www.mamsie.bbk.ac.uk) / 17.1.2014.

Mindoljević Drakulić, A. (2015). *Majka, žena i majčinstvo*. Zagreb: Medicinska naklada.

Moravec, M. (2003). „Mother Art: Feminism, Art and Activism“. *Journal of the Association for Research on Mothering*. vol. 5, br. 1, str. 69 – 75.

Moravec, M.. (2011). „Make room for Mommy – Feminist Artists and My Maternal Musing“. *The M word: real mothers in contemporary art* (ur. Chernick, Myrel. Klein, Jennie). New York: Demeter Press. str. 151 – 161.

Morgan, M. (2011). „Home Truths“. *The M word: real mothers in contemporary art* (ur. Chernick, Myrel. Klein, Jennie). New York: Demeter Press., str. 213 – 233.

Nochlin, L. (1999). „Zašto nema velikih umjetnica?“. *Feministička likovna kritika* (ur. Kolečnik, Lj.). Zagreb: Centar za ženske studije., str. 1 – 25.

Oxford English Dictionary (2004). New York: Oxford University Press.

- Perić, D. (2012). „Majke i kćeri“. *Oris*, br. 74, str. 184 – 193.
- Parker, R. (1996). *Mother Love / Mother Hate: The Power of Maternal Ambivalence*. London: Basic Books.
- Parker, R. (1995, reizdanje 2005). *Torn in Two: The Experience of Maternal Ambivalence*. London: Virago.
- Peternai Andrić, K. (2014). „Zašto zadržati vlastito ime? Neki pristupi subjektu i imenu u diskurzu Gillesa Deleuzea i Félixu Guattarija“. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*. vol. 26, br. 1, str. 119 – 131.
- Peternai Andrić, K. (2012). *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Zagreb: Anibarbarus.
- Pollock, G. (2006). „Femininity: Aporia or Sexual Difference?“. *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press., str. 1 – 38.
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London i New York: Routledge.
- Rich A., (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. London: Virago.
- Robins, C. (1982). „Verbal Image / Written Object: Connection as Meaning in the Work of Elaine Reichek“. *Arts Magazine*, str. 95 – 97.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal thinking: Toward a politics of peace*. Boston: Beacon Press.
- Ruddick, S. (1994). *Thinking Mothers / Conceiving Birth. Representations of Motherhood*. (ur. Bassin, D., Honey, M., Mahreher Kaplan, M.). New Haven: Yale University Press.
- Ružić, N (2014). *Neli Ružić u intervjuu s Ines Matijević Cakić*.
- Shildrick, M. (2010). „Becoming maternal: things to do with Deleuze“. *Studies in the Maternal*. vol. 2, br. 1, (www.mamsie.bbk.ac.uk/) / 20.3.2014.
- Sears, W., Sears, M. (2008). *Povezujuće roditeljstvo*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Stipanović, O. (2011). Izjava umjetnice: *Getting Over it [hurdles and bookmarks]* (<http://www.kgz.hr/default.aspx?id=4180>) / 10.9.2015.

Stipanović, O. (2014). *Olja Stipanović u intervjuu s Ines Matijević Cakić*.

Suleiman, S. R. (1994). „Playing and Motherhood; or, How to Get the Most Out of the Avant – Garde“. *Representations of Motherhood* (ur. Bassin, D., Honey, M., Mahreher Kaplan, M.). New Haven: Yale University Press., str. 272 – 282.

Sontag, S. (2007). *O fotografiji*. Osijek: Naklada EOS.

Šafranek, I. (1999). „Paradoksalno tijelo-tekst kod Marguerite Duras“. *Tijelo u tranziciji* (ur. Bartlett, D.). Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za dizajn tekstila i odjeće., str. 101 – 113.

Šimić, L. (2009). „On Interregnum: Being Childfree, Maternity Leave and Maintenance Art“. *Studies in the Maternal*. vol. 1, br. 1, (www.mamsie.bbk.ac.uk) / 20.3.2014.

Šimić, L. (2010). „The Institute for the Art and Practice of Dissent at Home presents Affective Exchange of Labour between Invisible Mother and Underpaid Au Pair“. *Studies in the Maternal*. vol. 2, br. 1, (www.mamsie.bbk.ac.uk) / 20.3.2014.

Turković, E. (2014). *Slika od zvuka – Sretni i zadovoljni: Marijana Stanić*. Zagreb: HRT radio.

Tyler I., Baraitser L. (2013). „Private View, Public Birth: Making Feminist Sense of the New Visual Culture of Childbirth“. *Studies in the Maternal*. vol. 5, br. 2, (www.mamsie.bbk.ac.uk) / 18.3.2014.

Assumpta Bassas Vila, M. (2011). „S.O.S. Searching for the Mother in the Family Album“. *The M word: real mothers in contemporary art* (ur. Chernick, Myrel. Klein, Jennie). New York: Demeter Press., str. 171 – 188.

Vilenica, A. (2014). „Postajanje majkom: Od neoliberalnog režima materinstva ka radikalno jpolitičkoj subjektivizaciji“. *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma* (ur. Vilenica, A.). Beograd: UZ)BU))NA))), str. 9 – 31.

Winnicott, D. W. (1973). *The Child, the Family and the Outside World*. Harmondsworth: Penguin Books.

Winnicott, D. W. (2004). *Igra i stvarnost*. Zagreb: Prosvjeta d.o.o.

Žanić, V. (2005). „Pobuna protiv definicije – Vlasta Žanić u intervjuu sa Suzanom Marjanić“. *Zarez*, vol. 7, br.153, str. 32 – 33.

Žanić, V. (2011). *Naći se sa sobom*. Zagreb: Meta.

Žanić, V. (2014). *Vlasta Žanić u intervjuu s Ines Matijević Cakić*.

Ukeles, M. (1969). „Manifesto for Maintenance“. *Proposal for an exhibition „CARE“* /

http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf / 12.3.2014.

<http://www.hdgo.hr/> / 1.9.2015.

BIBLIOGRAFIJA

<http://www.youtube.com/watch?v=OE9KfufwhPw> / 3.3.2014.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kelly-post-partum-document-analysed-markings-and-diary-perspective-schema-experimentum-t03925/text-catalogue-entry> /15.1.2014.

<http://www.pbs.org/art21/season-6-features/viewer-qa-responses-from-catherine-opie-el-anatsui-and-marina-abramovic> / 12.3.2014.

https://www.youtube.com/watch?v=ZltcjneEz_0 / 14.9.2014.

PRILOG

1. Slikovni prilog *Matriksijalne priče*

2. Popis i izvori slikovnih priloga

Slika 1: Mother Art, *Igralište u dugama (Rainbow Playground)*, instalacija, kombinirana tehnika, 1973. <http://motherart.org/projects/rainbow-playground-1974/> / 8.9.2014.

Slika 2: Mother Art *Pranje rublja (Laundry Works)*, detalj, instalacija, kombinirana tehnika, 1977. <http://motherart.org/projects/1977-laundry-works/> / 8.9.2014.

Slika 3: Mother Art *Pranje rublja (Laundry Works)*, detalj, instalacija, kombinirana tehnika, 1977. <http://motherart.org/projects/1977-laundry-works/> / 8.9.2014.

Slika 4: Elaine Reichek *Laurina vesta (Laura's Sweater)* dio teraptiha *Laurino odjelce (Laura's Layette)*, bojice na papiru, pletena vunena vesta, 132.1 x 157.5 cm, 1979. http://www.elainereichek.com/Project_Pages/16_EarlyKnit/LaurasSweater.htm / 8.9.2014.

Slika 5: Mary Kelly *Postporođajni dokument: dokumentacija I (Post-Partum Document: Documentation I)*, detalj 31. poliptiha, kutije od pleksiglasa, ulošci za pelene, plastične vrećice, papir, tinta, 28 x 35.5 cm, 1974. http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html / 8.9.2014.

Slika 6: *Postporođajni dokument: dokumentacija II (Post-Partum Document: Documentation II)*, detalj poliptiha od 26 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, drvo, papir, tinta, guma, 20 x 25.5 cm svaki dio, 28 x 35.5 cm, 1975. http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html / 8.9.2014.

Slika 7: Mary Kelly *Postporođajni dokument: dokumentacija III (Post-Partum Document: Documentation III)*, detalj poliptiha od 13 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, šećer, papir, kreda 35.5 x 28 cm, 1975. http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html / 8.9.2014.

Slika 8: Mary Kelly *Postporođajni dokument: dokumentacija VI (Post-Partum Document: Documentation IV)*, detalj poliptiha od 8 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, gips, pamučna tkanina, 28 x 35.5 cm, 1976. http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html / 8.9.2014.

Slika 9: Mary Kelly *Postporođajni dokument: dokumentacija V (Post-Partum Document: Documentation V)*, detalj poliptiha od 36 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice,

drvo, papir, tinta, kombinirane kolažne tehnike 13 x 18 cm, 1977.

http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html / 8.9.2014.

Slika 10: Mary Kelly *Postporođajni dokument: dokumentacija VI (Post-Partum Document: Documentation VI)*, detalj poliptiha od 18 dijelova, kutije od pleksiglasa, bijele razglednice, smola, škriljevica, 20 x 25.5 cm, 1977.

http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html / 8.9.2014.

Slika 11: Mierle Laderman Ukeles *Umjetnost održavanja: brisanje pregrade (Maintenance Art: Dusting a Baffle)*, crno-bijela fotografija, 1969. Liss, A. (2009) *Feminist art and the maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Slika 12: Mierle Laderman Ukeles, *Odijevanje za izlazak van / svlačenje za povratak unutra (Dressing to Go Out/ Undressing to Come In)*, niz 95 crno-bijelih fotografija, 140 x 107 cm, 1973. <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhuke98.html> / 20.9.2014.

Slika 13: Susan Hiller *Deset mjeseci (Ten Months)* deset crno-bijelih fotografija, deset odvojeno uokvirenih tekstova, kompozicija na zidu 515 x 1315 cm, 1977 – 1979.

http://www.susanhiller.org/otherworks/ten_months_more.html / 20.9.2014.

Slika 14: *Deset mjeseci (Ten Months)*, detalj, 1977 – 1979.

http://www.susanhiller.org/otherworks/ten_months.html / 20.9.2014.

Slika 15: Catherine Opie *Autoportret/dojenje (Self Portrait/Nursing)*, digitalna fotografija u boji, 101 x 81 cm, 2004.

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/catherineopie.php?i=1473 / 20.9.2014.

Slika 16: Lena Šimić *Sid Jonah Anderson Lene Simić (Sid Jonah Anderson by Lena Šimic, dokumentacija performansa, 2008.*

<http://lenasimic.org/maternal-matters/sid-jonah-anderson> / 20.9.2014.

Slika 17: Lena Šimić, Slika 16: Lena Šimić *Sid Jonah Anderson Lene Simić (Sid Jonah Anderson by Lena Šimic, dokumentacija performansa, 2008.*

<http://lenasimic.org/maternal-matters/sid-jonah-anderson> / 20.9.2014.

Slika 18: Helen Knowles *Glave žena pri rađanju (Heads of Woman in Labour)*, dvobojni sitotisak na Fabriano papiru, naklada 2, 63 x 63 cm, 2011.

http://www.helenknowles.com/index.php/work/heads_of_women_in_labour / 20.9.2014.

Slika 19: Helen Knowles *Youtube serija (Youtube Series), Rađanje bez pomoći (Unassisted Childbirth)*, <http://www.youtube.com/watch?v=a3ANtPxI3pE>, četverbojni sitotisak na Fabriano papiru, naklada 4, 100 x 135cm, 2012.

http://www.helenknowles.com/index.php/work/youtube_series / 20.9.2014.

Slika 20: Maria Adela Diaz *Teret (La Carga)*, jednokanalna projekcija, videoperformans, 3 min., 2005. <http://www.mariadeladiaz.com/detail.php?id=36> / 20.9.2014.

Slika 21: Maria Adela Diaz, *Odvajanje (Detachment)*, videostil, jednokanalna projekcija, videoperformans, 3 min., 2007.

<http://www.mariadeladiaz.com/detail.php?id=262&parent=40> / 20.9.2014.

Slika 22: Vlasta Delimar *Trudnoća (Pregnancy)*, instalacija; kombinirana tehnika, 1987. <http://www.seecult.org/vest/je-vlasta-delimar> / 15.6.2015.

Slika 23: Vlasta Delimar *Dolina*, instalacija; kombinirana tehnika, 1900. U: *To sam ja – Vlasta Delimar / Retrospektivna izložba 1979 – 2014*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Slika 24: Vlasta Delimar *Nema naziva*, instalacija; kombinirana tehnika, 1901.

<http://www.moderna-galerija.hr> / 18.4.2013.

Slika 25: Vlasta Delimar *Nema naziva*, instalacija; kombinirana tehnika, 1903. U: *To sam ja – Vlasta Delimar / Retrospektivna izložba 1979 – 2014*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Slika 26: Vlasta Delimar *Dolina*, fotografija, 1903. U: *To sam ja – Vlasta Delimar / Retrospektivna izložba 1979. – 2014*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Slika 27: Vlasta Žanić *Večernja molitva*, videoperformans, 2002. U: Žanić, V. (2011) *Naći se sa sobom*. Zagreb: Meta.

Slika 28: Vlasta Žanić *Nas tri*, videoperformans, 2012.

[http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/\[20\]majke-i-kceri,369.html](http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[20]majke-i-kceri,369.html) / 16.6.2015.

Slika 29: Vlasta Žanić *Maraške*, peroformans, 2002. Žanić, V. (2011) *Naći se sa sobom*.
Zagreb: Meta

Slika 30: Vlasta Žanić *Rožata*, izložba / happening, 2005. U: Rada Janković, I. (2005)
Potreba zatvaranja u vlastiti svijet. Zarez, Vol. 7, br. 153, str. 19.

Slika 31: Mirjana Vodopija *Ma i mama*, instalacija; fotografije, videorad, 2012. Ljubaznošću
umjetnice.

Slika 32: Mirjana Vodopija *Ma i mama*, detalj instalacije; fotografije, 2012. Ljubaznošću
umjetnice.

Slika 33: Neli Ružić *Reprodukcijski sistem*, digitalni otisak, intervencija šivanja, 2001.
<http://www.hulu-split.hr/str/artists/nruzic.html> / 15.7.2015.

Slika 34: Neli Ružić *Sunčanje bojama (za Luku)*, živa slika (*tableau vivant*), 1997.
Ljubaznošću umjetnice.

Slika 35: Neli Ružić *Sunčanje bojama (za Luku)*, živa slika (*tableau vivant*), detalj s
pozivnice, 1997. Ljubaznošću umjetnice.

Slika 36: Neli Ružić *Širenje srca, prva priča*, kućni performans, Mexico City, 2000.
Ljubaznošću umjetnice.

Slika 37: Neli Ružić *Širenje srca, druga priča*, kućni performans, Mexico City, 2000.
Ljubaznošću umjetnice.

Slika 38: Neli Ružić *Širenje srca*, fotografija, digitalni otisak, detalj, 2002. Ljubaznošću
umjetnice.

Slika 39: Željka Gradski *U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009.)*
detalj instalacije, fotografija, 1996.-2009. http://www.zeljkgagg.com/s2009_persp4.html /
21.8.2015.

Slika 40: Željka Gradski *U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009)*
detalj instalacije, fotografija, 1996.-2009. http://www.zeljkgagg.com/s2009_persp5.html /
21.8.2015.

Slika 41: Željka Gradski U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009) detalj instalacije, fotografija, 1996.-2009. http://www.zeljkagg.com/s2009_persp13.html / 21.8.2015.

Slika 42: Željka Gradski U potrazi za vlastitim likom (Knjiga odraza 1996 – 2009.) detalj instalacije, fotografija, 1996.-2009. http://www.zeljkagg.com/s2009_persp27.html / 21.8.2015.

Slika 43: Željka Gradski Lomača za madrac, performans, 2010. http://www.zeljkagg.com/s2009_persp27.html / 21.8.2015.

Slika 44: Jelena Kovačević Alma Parens, digitalni otisak na pleksiglasu, 2012. Ljubaznošću umjetnice.

Slika 45: Marijana Stanić Memory, projekcija medijske igrice, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=QCSHUSF7JaA> / 15.6.2015.

Slika 46: Marijana Stanić Memory, detalj, projekcija medijske igrice, 2012. <http://pogledaj.to/art/kakav-odnos-imate-s-majkom> / 15.6.2015.

Slika 47: Olja Stipanović Puh (Dormouse), detalj, polaroid, 2008 – 2009. <https://sites.google.com/site/stipanovicolja/dormouse> / 22.8.2015.

Slika 48: Olja Stipanović Puh (Dormouse), polaroid, 2008 – 2009. <https://sites.google.com/site/stipanovicolja/dormouse> / 22.8.2015.

Slika 49: Olja Stipanović Kolica za crtanje (Stroller drawing devices), detalj, kombinirana tehnika, 2010. <https://sites.google.com/site/stipanovicolja/stroller-drawing-pencils> / 22.8.2015.

Slika 50: Olja Stipanović Kolica (Stroller), detalj, kombinirana tehnika; fotokolaž, 2010 – 2011. <https://sites.google.com/site/stipanovicolja/stroller> / 22.8.2015.

Slika 51: Olja Stipanović Kolica litokolaži (Stroller lithocollages), detalj, kombinirana tehnika; litografija, kolaž, 2011. <https://sites.google.com/site/stipanovicolja/stoller-lithocollages> / 16.9.2015.

Slika 52: Olja Stipanović Do zida (Up the Wall), instalacija, 2011.
<https://sites.google.com/site/stipanovicolja/up-the-wall> / 16.9.2015.

Slika 53: Olja Stipanović Beba ne može na vernisage – ECCE MAMA (Baaby can't go to a vernissage – ECCE MAMA), detalj, kombinirana tehnika, 2010.
<https://sites.google.com/site/stipanovicolja/baby-can-t-go-to-a-vernissage-1> / 16.9.2015.

Slika 54: Bez naziva – rad posvećen Noli, crtež koncem na žutici, 200 x 500 cm, 2009. Iz arhive umjetnice.

Slika 55: Bez naziva – rad posvećen Noli, detalj, crtež koncem na žutici, 200 x 500 cm, 2009. Iz arhive umjetnice.

Slika 56: Bez naziva – rad posvećen Noli, detalj, crtež koncem na žutici, 2009. Iz arhive umjetnice.

Slika 57: Gdje je dinosaur? Iz ciklusa Imaginarni bestijarij, kombinirana tehnika (digitalni otisak, crtež koncem), 150 x 100 cm, 2010. Iz arhive umjetnice.

Slika 58: Gdje je namještaj? Iz ciklusa Imaginarni bestijarij, kombinirana tehnika (digitalni otisak, crtež koncem), 150 x 100 cm, 2010 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 59: Gdje su ptice koje lete prema nebu? II Iz ciklusa Imaginarni bestijarij, kombinirana tehnika (digitalni otisak, crtež koncem), 150 x 100 cm, 2010 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 60: Mama ide u Zagreb – arhiv susreta, mapa crteža, crtež olovkom na papiru, 30 listova, 297 x 420 cm, 2010 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 61: Mama ide u Zagreb – arhiv susreta, mapa crteža; izdvojeni crtež, crtež olovkom na papiru, 30 listova, 297 x 420 cm, 2010 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 62: Matriksijane priče (s lijeva na desno: 1. mjesec – iščekivanje, 2. mjesec – prekid, 3. mjesec identitet, 4. mjesec – kontrola, 5. mjesec – ljubav, 6. mjesec – identifikacija, 7. mjesec – ime, 8. mjesec – oblik, 9. mjesec – razdvajanje), crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 63: 1. mjesec – iščekivanje, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 64: 2. mjesec – prekid, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 65: 3. mjesec – identitet, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 66: 4. mjesec – kontrola, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 67: 5. mjesec – ljubav, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 68: 6. mjesec – identifikacija, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 69: 7. mjesec – ime, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 70: 8. mjesec – oblik, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

Slika 71: 9. mjesec – razdvajanje, Matriksijalne priče, crtež olovkom na papiru, Ø 140 cm, 2011 – 2014. Iz arhive umjetnice.

ŽIVOTOPIS

Kroz svoju umjetničku praksu Ines Matijević Cakić istražuje pitanja identiteta, subjektiviteta i kulturološkog nasljeđa. U posljednjih nekoliko radova istražuje subjektivnost majčinstva. Figurativni sadržaji njezinih radova, najčešće u formi crteža i grafika, refleksija su i interpretacija osobnog iskustva u susretu s drugim, psihoanalizom i feminističkom filozofijom.

Ines Matijević Cakić rođena je 17. siječnja 1982. Godine 2000. završila je Školu primijenjenih umjetnosti i dizajna u Zagrebu. Iste je godine upisala Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, smjer Grafika. Diplomirala je 2005. godine u klasi red. prof. Ante Kuduza. Kao dobitnica stipendije CEEPUS 2003. pohađala je jedan semestar na Sveučilištu Indiana u Pennsylvaniji (IUP, Indiana, PA, SAD). Od 2006. do 2011. godine bila je zaposlena u zvanju asistentice na Učiteljskom fakultetu u Osijeku, a od 2011. zaposlena je na Umjetničkoj Akademiji u Osijeku u zvanju docentice gdje predaje kolegije Grafika i Crtanje.

Izlagala je na jedanaest samostalnih i sedamdesetak skupnih izložbi u zemlji i inozemstvu, od kojih se posebno ističu: samostalne izložbe *Martiksijalne priče* u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku i Galeriji PM u Zagrebu (2014), te skupne izložbe: *Exporting Zagreb*, Nacionalni muzej Gdansk, Poljska (2016), *T-HTnagrada@msu.hr*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb (2010), *Akvizicije*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb (2009) i *28. međunarodni grafički biennale*, Galerija Tivoli, Ljubljana, Slovenija (2009).

Radovi joj se nalaze u sljedećim fundusima i zbirkama: Hrvatskom kabinetu grafike u Zagrebu, Zbirci suvremene hrvatske umjetnosti Fillip trade u Zagrebu, Okolje Consulting Art Collection u Ljubljani, Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci te Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Dobitnica je brojnih nagrada od kojih se ističu: Nagrada Muzeja moderne i suvremene umjetnosti iz Rijeke, 5. hrvatski trijenale grafike (Zagreb, 2009) / Grand Prix, 21. slavonski biennale (Osijek, 2008) / Grand Prix Nagrada Erste & Steiermarkische banke (Zagreb, 2008) / Posebna nagrada, 3. međunarodni biennale eksperimentalne grafike, The Brancovan Palaces (Bukurešt, Rumunjska, 2008) / Nagrada Ex Aequo, 20. slavonski biennale (Osijek, 2006).

Kroz svoju pedagošku djelatnost realizirala je više projekata od kojih se ističu: izložba i mentorstvo studentske grafičke mape Vukovar – domovinski rad, Memorijalni centar domovinskog rata Vukovar (2016), izložbe grafika studenata Umjetničke akademije u Osijeku

„Mladi osječki grafičari“ u Galeriji SC u Zagrebu (2015) te izložba diplomskih radova studentica Umjetničke akademije u Osijeku „Prostori ženske intuicije“ u Galeriji Waldinger u Osijeku (2013).