

Okus boli

Bebić, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:610078>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-22**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

MARIJA BEBIĆ
Okus boli
DIPLOMSKI RAD

SPLIT, 2023.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODJEL ZA LIKOVNE UMJETNOSTI

Okus boli
DIPLOMSKI RAD

NAZIV ODSJEKA: SLIKARSTVO

Naziv studija: Diplomski sveučilišni studij

Naziv kolegija: Diplomski rad

Student: Marija Bebić

Mentori: Vedran Perkov, doc.

asist. Josip Šurlin

Teorijski mentor: dr. sc. Blaženka Perica, doc.

asist. Božo Kesic

SPLIT, 2023.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Marija Bebić, kao pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišne magistricice Slikarstva, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, _____

Potpis: _____

SAŽETAK

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Splitu

Umjetnička akademija

Likovni odsjek

Diplomski rad

Okus boli

Marija Bebić

Hrvojeva 8

21 000 Split

Diplomski rad autorice Marije Bebić pod nazivom *Okus boli* serija je radova povezana istom, u naslovu rada spomenutom tematikom. Rad je instalacija sastavljena od više fragmenata od kojih svaki funkcionira sam za sebe, ali u međusobnom odnosu čine iznimno snažno vezanu cjelinu. Autorica u prvom redu polazi od sebe u nastojanju da prodre u dubine vlastitih negativnih iskustava i da pritom analizira tragove koje je to iskustvo utkalo u njezino biće, odlučuje se za jednu vrlo kompleksnu priču čiji se sadržaj ispisuje u ovom tekstu. Tijekom procesa realizacije diplomskog rada naglašeno je autoričino potpuno učešće duha i tijela. Evidentna je borba autorice i djela te su postali vidljivi i inače nevidljivi slojevi autoričinih subjektivnih doživljaja tako da djelo na koncu kao da prožimaju ekstremna stanja, izvjesno

nasilje, patnja i bol. Unatoč dosta ekspresivnoj, gotovo sirovoj i zazornoj estetici, u djelu se ipak iščitava ženstvenost, mekoća, nježnost i krhkost. U diplomskom radu *Okus boli* razvidno je da se autorica bavi socijalnom tematikom vezanom za žensko pitanje, zapravo feminističkim temama, pa je stoga razumljivo da se autorica referira na feminističke teoretičarke kao što su Julija Kristeva, Luce Irigaray i Judith Butler, te na psihoanalitičke teorije Jacquesa Lacana i feminističku kritiku koja se bavi Lacanovim stavovima o ulozi žene i ženskom identitetu, posebno u okviru umjetnosti. Autorica također citatima iz knjige *Žene koje trče s vukovima* psihoanalitičarke Clarisse Pinkole Estés potkrepljuje svoja razmišljanja kojima se vodila u procesu stvaranja svoga djela *Okus boli*. Artefakti koji sačinjavaju to djelo su:

- Objekt: rozi *kušin*/jastuk oblika kruga promjera 202 cm i visine 90 cm predstavlja žensku bradavicu
- Instalacija u prostoru: trakama izvezeni iskazi (u službi etiketiranja žene) na posebno izvedenoj podlozi (trake i podloga su pripremljeni bojanjem stare posteljine, a podloga je naknadno oblikovana pomoću smjese od drvofixa, gipsa, vode i pijeska)
- Pet skulptura: različite poze ženskog tijela sačinjene od kaširanog papira i žice, a koji su izvedeni iz pet gipsanih kalupa
- Objekt koji predstavlja ženski spolni organ: rad je veličine okvira dimenzija 205 × 210 cm, a sastavljen je od četiri trodimenzionalna oblika koji imaju mogućnost montiranja, dok je dio odabrane, odbačene tkanine zalijepljen direktno na platno.

Autorica snima kamerom cijeli proces stvaranja ovoga djela te mu time daje karakter performansa. Ovim diplomskim radom ona nastoji *ženskim pismom* u vidu performansa iznijeti još jedanput na vidjelo društveni problem statusa žene u društvu kojim se već desetljećima bave kako pojedinci tako i određene društvene skupine, kako bi naglasili ženin marginalizirani društveni položaj, te opetovano senzibilizirali javnost u pogledu ove teme.

Ključne riječi: žena, feminizam, žensko pismo, abjekt, zazor, falus, poredak, objekt, spol, rod

ABSTRACT

Basic documentation card

University of Split

Arts Academy

Fine Arts Department

Graduation Thesis

TASTE OF PAIN

Marija Bebić

Hrvojeva 8

21 000 Split

Marija Bebić's graduation thesis titled *The Taste of Pain* is a series of works connected to the same topic mentioned in the title of the thesis. The work is an installation composed of several fragments, each of which works on its own. However, in relation to each other they form an extremely strongly connected whole. The author draws from herself in an effort to penetrate the depths of her own negative experiences and to analyze the traces that this experience has woven into her being. She decides to tell a very complex story, the content of which is written in this text. During the process of realization of the thesis, the author's full participation of mind and body was emphasized. The struggle between the author and the work is evident. Layers of the

author's subjective experiences, which are otherwise invisible, have become visible, so that in the end, the work seems to be permeated by extreme conditions, certain kind of violence, suffering and pain. Despite the rather expressive, almost raw and ostentatious aesthetics, femininity, softness, tenderness and fragility can still be read in the work. In her graduation thesis *The Taste of Pain*, it is clear that the author deals with social issues related to women's issues, actually feminist issues, so it is understandable that the author refers to feminist theorists such as Julija Kristeva, Luce Irigaray and Judith Butler, and to the psychoanalytic theories of Jacques Lacan and feminist criticism that deals with Lacan's views on the role of women and female identity, especially in the context of art. The author also uses quotes from the book *Women Who Run with the Wolves* by psychoanalyst Clarissa Pinkola Estés to support her thoughts in the process of creating her work *The Taste of Pain*. The artifacts that make up the work are:

- Object: a pink cushion/pillow in the shape of a circle with a diameter of 202 cm and a height of 90 cm represents a woman's nipple;
- Spatial installation: tape-embroidered statements (serving to “label” women) on a specially prepared substrate (the strips and the substrate were prepared by dyeing old bedding, and the substrate was subsequently shaped using a mixture of wood fix glue, plaster, water and sand);
- Five sculptures: different poses of the female body made of laminated paper and wire, made from five plaster molds;
- An object representing the female genital organ: the frame of the work is 205 × 210 cm in size, comprising four three-dimensional shapes that can be mounted, while part of the selected, discarded fabrics are glued directly to the canvas.

The author records the entire process of creating this piece with a camera, thus giving it the character of a performance. In this work, she tries to use “women's writing” in the form of a performance to once again bring to light the social problem of the status of women in society, which has been dealt with by both individuals and certain social groups for decades, in order to emphasize women's marginalized social position, and to repeatedly sensitize the public regarding this topic.

Key words: woman, feminism, feminine script, abject, gap, phallus, order, object, sex, gender

SADRŽAJ:

1.	Uvod.....	1
2.	Opis i cilj rada.....	3
3.	Razrada.....	5
3.1	Feminizam.....	5
3.2	Rozi <i>kušin</i> /jastuk / odnos prema ženi.....	7
3.3	Anketa / žena kao objekt.....	10
3.4	Instalacija u prostoru - zazor / etiketiranje žene - žensko pismo.....	11
3.5	Pet poza / marginalizacija žene.....	19
3.6	Ženski spolni organ / reifikacija - komodifikacija žene.....	26
4.	Zaključak.....	29
5.	Izvori.....	30
	Popis literature.....	30
	Internetski izvori.....	31
6.	Popis reprodukcija.....	32
6.1	Rozi <i>kušin</i> /jastuk.....	32
6.2	Anketa/ Instalacija u prostoru.....	34
6.3	Pet poza/ marginalizacija žene.....	40
6.4	Ženski spolni organ.....	48
6.5	Paul Thek.....	56
6.6	Anish Kapoor.....	59

1. Uvod:

U kulturama koje kažnjavaju nije rijetko da su žene rastrzane između želje da ih vladajuća klasa (njihovo selo) prihvati i (njene) ljubavi prema djetetu, bilo to simboličko dijete, kreativno dijete ili biološko dijete. To je stara, prastara priča. Žene umiru, psihički i duhovno, zbog pokušaja da zaštite neprihvaćeno dijete, bilo ono njihova umjetnost, njihov ljubavnik, politika, podmladak ili duševni život.¹

Diplomski rad autorice Marije Bebić pod nazivom *Okus boli* serija je radova povezana istom, u naslovu rada spomenutom tematikom. Rad je instalacija sastavljena od više fragmenata od kojih svaki funkcionira sam za sebe, ali u međusobnom odnosu čine iznimno snažno vezanu cjelinu. Autorica u prvom redu polazi od sebe u nastojanju da prodre u dubine vlastitih negativnih iskustava i da pritom analizira tragove koje je to iskustvo utkalo u njezino biće, odlučuje se za jednu vrlo kompleksnu priču čiji se sadržaj ispisuje u ovom tekstu.

U većini slučajeva, rani izgon ne započinje vlastitom pogreškom, a pogoršava se nerazumijevanjem, okrutnošću neznanja ili namjernom zlobom drugih. Temeljno sebstvo psihe tako se ranjava već u ranoj dobi. Kad se to dogodi, djevojčica povjeruje da je negativna slika koju njezina kultura i obitelj projiciraju na nju ne samo savršeno točna, nego i savršeno oslobođena ikakvih predrasuda, mišljenja ili osobnih ukusa. Djevojčica povjeruje da je slaba, ružna, neprihvatljiva i da će to i dalje biti, bez obzira koliko se ona trudila to promijeniti.²

Tijekom procesa realizacije diplomskog rada naglašeno je autoričino potpuno učešće duha i tijela. Evidentna je *borba* autorice i djela te su postali vidljivi i inače nevidljivi slojevi autoričinih subjektivnih doživljaja tako da djelo na koncu kao da prožimaju ekstremna stanja, izvjesno nasilje, patnja i bol. Unatoč dosta ekspresivnoj, gotovo sirovoj i zazornoj estetici, u djelu se ipak iščitava ženstvenost, mekoća, nježnost i krhkost.

¹ Clarissa Pinkola Estés, i I. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb., 2020., str.188

² Ibid., str.186

U diplomskom radu *Okus boli* autorica se bavi djelima umjetnika Anisha Kapoora i Paula Theka. Razvidno je da se autorica u ovom djelu bavi socijalnom tematikom vezanom za *žensko pitanje*, zapravo feminističkim temama, pa je stoga razumljivo da se autorica referira na feminističke teoretičarke kao što su Julija Kristeva, Luce Irigaray, Judith Butler, Clarissa Pinkola Estés (čiji citati iz njenog pisanog djela *Žene koje trče s vukovima*, 2016. pobliže opisuju autoričine namjere stvaranja njenog likovnog djela *Okus boli*) te na psihoanalitičke teorije Jacquesa Lacana i feminističku kritiku koja se bavi Lacanovim stavovima o ulozi žene i ženskom identitetu, posebno u okviru umjetnosti.

2. Opis i cilj rada:

*Gdje god postoji rana na psihi i tijelu žene, tamo postoji odgovarajuća rana na istom mjestu u samoj kulturi i, naposljetku, na samoj prirodi.*³

Diplomski rad *Okus boli* je jedna - uvjetno rečeno - cjelina koja se sastoji od četiri artefakta koji smisljeno i ciljano tvore cjelinu imenovanog djela. Prema potrebi ti artefakti mogu se izložiti i pojedinačno i kao takvi zasebno funkcionirati. Artefakti koji sačinjavaju to djelo su:

1. Objekt: rozi *kušin*/jastuk oblika kruga promjera 202 cm i visine 90 cm predstavlja žensku bradavicu
2. Instalacija u prostoru: trakama izvezeni iskazi (u službi etiketiranja žene) na posebno izvedenoj podlozi (trake i podloga su pripremljeni bojanjem stare posteljine, a podloga je naknadno oblikovana pomoću smjese od drvofixa, gipsa, vode i pijeska)
3. Pet skulptura: različite poze ženskog tijela sačinjene od kaširanog papira i žice, a koji su izvedeni iz pet gipsanih kalupa
4. Objekt koji predstavlja ženski spolni organ: rad je veličine okvira dimenzija 205 × 210 cm, a sastavljen je od četiri trodimenzionalna oblika koji imaju mogućnost montiranja, dok je dio odabrane, odbačene tkanine zalijepljen direktno na platno.

Autorica snima kamerom cijeli proces stvaranja ovoga djela te mu i time daje karakter *performansa*. Ovim diplomskim radom ona nastoji *ženskim pismom* u vidu performansa iznijeti još jedanput na vidjelo društveni problem statusa žene u društvu kojim se već desetljećima bave kako pojedinci tako i određene društvene skupine, kako bi naglasili ženin marginalizirani društveni položaj, te opetovano senzibilizirali javnost u pogledu ove teme.

Miško Šuvaković na sljedeći način piše o obilježjima ženskog performansa:

³ Ibid., str.188

Parafrazirajući riječi Julije Kristeve o ženskom pismu, može se o ženskom performansu reći da se u tim događajima vidi, osjeća i dodiruje - bilo da oni odišu popustljivošću, nježnošću, zlom, zavodljivošću ili užasom - tijelo koje je sastavljeno od organa u kretanju. Kao da su afekti koji određuju odnose među pojedincima i društveni programi kojima upravlja, metaforično govoreći, idealitet falusa u njima svedeni na tekućine i unutrašnje organe koje je ranija kultura simbolički prikivala. Ekspresija karakteristična za retoriku muške tjelesne gestualnosti biva zamijenjena biopolitikom: zavodničkim organima koji funkcioniraju (proizvode, izlučuju, mijenjaju se, šire, razmnožavaju), a to znači tijelom koje je u oduzimanju (ili poništavanju) velikog metadiskursa tijela i u upisivanju pojedinačne raskolničke priče ovdje i sada.⁴

⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb, 2005., str.201-202

3. Razrada

3.1 Feminizam

Žene su gladne toga da im kultura koja ih okružuje iskaže temeljno poštovanje. Ona "gladna" u njima čezne za time da joj se obraćaju sa štovanjem, da je se prihvati i u najmanju ruku, da je ne svrstavaju u stereotipe. Ako uistinu postoji žena koja "vrišti jer želi izaći", onda vrišti jer želi da prestanu tuđe drske projekcije na njezino tijelo, lice, dob.⁵

Pojam feminizma određuje društveni pokret koji se prvenstveno borio za unaprjeđenje položaja žena, zabrana spolne diskriminacije i promicanje spolne jednakosti. Neke naznake feminizma mogu se nazrijeti već u prosvjetiteljstvu, a feminizam kao pokret nastavlja se i jača u oblicima demokracije i liberalizma. Kada je riječ o feminizmu obično se taj pojam govori u pluralu, dakle govori se o feminizmima zbog različitih metoda, strategija i teorija, a i podciljeva za koje su se feministkinje borile. Iako su feminizmi usmjereni prvenstveno na političku borbu, uspjeli su se uvući i u sve pore drugih društvenih djelovanja: povijest umjetnosti, vizualne umjetnosti, filozofiju, proizvodnju i tržište, itd.

Prvi put nakon dvadesetih godina dvadesetog stoljeća uvodi se podjela na valove feminizma koji su slijedili nakon kolektivnog političkog aktivizma i to:

- Prvi val feminizma 1800.- 1920.
- Drugi val feminizma 1960.-1980.
- Treći val feminizma od 1980.

Razdoblje od sredine devetnaestog stoljeća pa do Prvog svjetskog rata imenuje se prvim valom feminizma ili prema Juliji Kristevoj egalitarnim feminizmom. Prve feministkinje, Clara Zetkin, Rosa Luxemburg (socijalistički i marksistički feminizam), odnosno sufražetkinje zahtijevale su jednaka prava za muškarce i za žene: pravo glasa, a zatim pravo na obrazovanje, posjedovanje imovine, pravo na rad, te na jednaku raspodjelu obveza u kućanstvu i brige za djecu. Njihovi ciljevi su bili legislativno-pravne prirode. Za vrijeme

⁵ Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb: 2020., str. 217

Drugog svjetskog rata, interes za organizirano feminističko djelovanje pomalo je opao, jer su neka prava zakonski ostvarena i zajamčena, a pored toga - dok su muškarci bili na ratištu - žene su radile u tvornicama, pa se i to nekima nije sviđalo. Kao posljedica toga nastaje anti-feministički pokret koji zahtjeva povratak žena u domove, zapravo tradicionalnim ženskim aktivnostima. Osim ovih razloga jedan od razloga slabljenja djelovanja organiziranog feminističkog pokreta bio je taj što su se žene razdijelile na zagovornice rata i one koje su propagirale pacifizam.

Iako su za vrijeme prvog feminističkog vala žene ostvarile većinu svojih ciljeva zakonskim regulativama, feministkinje drugog vala nisu bile time zadovoljne. One se javno bore protiv patrijarhalno uređenog društva. Centralno mjesto borbe je ulica gdje su žene glasne i pokazivanjem svoga tijela u demonstracijama nastoje bolje pozicionirati ženski rod dokidajući patrijarhalne društvene strukture. Podupirala ih je nova ljevica i pokret za ljudska prava. Drugi val feminizma bila je važna prekretnica za razvoj i ostvarenje feminističkih težnji, a tijekom tog razdoblja ostvareno je pravo na jednake plaće, obrazovanje, građanska prava, pa dolazi do zabrane diskriminacije i do zabrane seksualnog zlostavljanja. Istaknute osobe drugog vala bile su Emma Goldman (anarcha feminizam) i Carol Hanish. Početnom točkom drugog vala smatra se djelo vrlo utjecajne francuske spisateljice, intelektualke, egzistencijalističke filozofkinje, političke aktivistkinje, feministkinje i društvene teoretičarke Simone de Beauvoir *Drugi spol* (1949.) u kojem stavlja u uzročno-posljedičnu vezu oslobođenje žene i muškarca te ističe da je pitanje ravnopravnosti žena ujedno i političko pitanje. Beauvoir konzultira psihoanalitičare, osobito Freuda, te biološke razlike između muškarca i žene. Prema njezinom istraživanju žena u patrijarhalnom društvu ima pasivnu ulogu kućanice i odgajateljice, a glavno je to što je zadužena za nastavak muškarčeve loze. Simone de Beauvoir se bori protiv takvih stavova, a jedna od poznatijih njezinih misli koja doprinosi njezinoj borbi je:

Ženom se ne rađa. Ženom se postaje. Nikakva biološka, psihička, ekonomska kob ne definira oblik koji u društvu poprima ljudska ženka. Sveukupna civilizacija je ta koja oblikuje proizvod između mužjaka i kastrata koji se naziva ženom.⁶

⁶ Simone de Beauvoir, *Drugi spol*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2016., str. 287

Osamdesetih godina dvadesetog stoljeća počinje djelovati treći val feminizma kada zapravo dolazi do smjene generacija. Cilj je sličan ciljevima drugog vala, dakle potpuna promjena patrijarhalne društvene strukture, ali pripadnice trećeg vala šire svoje vidike pa u svoje djelovanje stavljaju za imperativ uključivanje svih žena, dakle i onih koje su tada bile obilježene jer nisu bile pripadnice bjelačke populacije, što do tada nije bio slučaj. Ova nova generacija je obrazovana, otvorena, iskorištava potencijal masovnih medija, obilježena je utjecajima popularne kulture, osobito pankerskom idejom inkluziviteta, kojom su otvorene za suradnju u kojoj neće biti važno formalno školovanje osoba s kojima surađuju. Objavljuju fanzine, glazbene albume, web-stranice, održavaju performanse, festivale i koncerte pretvarajući ih u mjesta političke borbe. Predstavnice trećeg vala ili kako se još naziva postfeminizma su francuske feministkinje kao Luce Irigaray, H  l  ne Cixous, Julia Kristeva, te Bell Hooks, Susan Faludi, Angela McRobbie, kao i američka filozofkinja Judith Butler. One se bore za rodnu osviještenost, a dolazi i do lingvističke analize rodnih odnosa. Razvija se niz feminističkih pravaca i borba za ukidanjem stereotipa i svih oblika diskriminacije bez obzira na seksualnu, vjersku, rasnu i klasnu orijentaciju. Dolazi do jačanja feminističke kritike.⁷

U ovom diplomskom radu    se uglavnom razmatrati neke od teorija feminističkih teoretičarki trećeg vala u odnosu na tradicionalni freudovsko-lacanski postulat muškog patrijarhalnog društvenog poretka koji je bez obzira na snagu ženskih feminističkih pokreta u većini društava pa tako i u zapadnoeuropskom poprilično prisutan.

3.2 Rozi *kušin*/jastuk: odnos prema ženi

Kao uvod u priču koju podastire rad *Okus boli* prezentiran je minimalistički realiziran objekt koji predstavlja žensku bradavicu u vidu monumentalnog, mekanog, rozog *kušina*/jastuka čiji je donji dio u obliku kruga promjera 202 cm, a visina ovog objekta je 90

⁷ Jane Pilcher i Imelda Whelehan. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. SAGE Publications, London, 2004. Poglavlja: First Wave Feminism, Second Wave Feminism, Third Wave Feminism

cm. Ovaj objekt ispunjen je spužvom, prethodno rezanom na kocke, što doprinosi kvrgavoj, neravnoj površini. Autorica secira tijelo poput umjetnika Paula Theka⁸:

... istodobno ga doslovno »komada«, rastače na skoro znanstveno i forenzički minuciozne, neprepoznatljive »ostatke«, svodi ga na nedefinirani predmet, na s-tvar, na puku tvarnu činjenicu. Taj je predmet tim morbidniji, a i tvarniji/materijalniji, što ga manje možemo svrstati u prepoznatljive motive imanentne kartografiji tijela. Taj »apstraktni« dojam rezultira onim missing part, onim što se može samo zamisliti, nadopuniti u imaginaciji promatrača.⁹

Za izradu objekta korištena je nova, čista tkanina, izrezana u tri trokuta i krug, koja je šivanjem oblikovna u polukuglu. Privlačan izgled objekta, koji proizlazi iz njegove materijalnosti odnosno taktilnosti, poziva i izaziva promatrača na tjelesni kontakt. Zašto autorica odabire baš žensku bradavicu kao referencu za objekt? Više je razloga: šokirati promatrača, izazvati u promatraču podražaje koji će se aktivirati ovisno o promatračevoj zrelosti ili njegovim interesima ili potrebama požude, majčinstva, topline, hrane, dojenja...

... ne radi se tu o komadima i dijelovima ženskoga mesa koje neki u nekim kulturama obožavaju, nego o čitavom ženskom tijelu, tijelu koje može hraniti dojenčad, voditi ljubav, plesati i pjevati, rađati i krvariti, a da ne umre.¹⁰

Autorica će postaviti rad tako da promatraču omogući direktnu interakciju s ovim objektom, a kako će se promatrač odnositi prema ovom objektu ovisi o odabiru samog promatrača. Hoće li se *izivljavati* na njemu ili ga nježno dodirivati ili će pak gledati ga s distance, s poštovanjem i ne doticati ga? Koji način odnosa s objektom će smatrati primjerenim? Možda je ishod već određen u ovom tradicionalno falocentričnom društvu prema kojem muška spolnost predstavlja univerzalno središte znanja u kojem je žensko moguće samo kao

⁸ Paul Thek (2.11.1933. – 10.8. 1988.) bio je američki slikar, kipar i umjetnik instalacija. Thek je bio aktivan 60-tih godina prošlog stoljeća u Sjedinjenim Državama i Europi. Poznat je postao izlažući nekoliko impresivnih instalacija i skulpturalnih radova kojim se - između ostaloga - ironično pozicionirao prema tada vodećim umjetničkim strujama: Mimiml Art i Pop Art.

⁹ Blaženka Perica, Paul Thek: »sadistička geometrija« ili tjelesnost između senzacije i percepcije u umjetnosti 1960-ih. *Filozofska istraživanja*, Zagreb, 35 (3), 2015., str. 515. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/158785> (Pristupljeno: 12.7.2023.)

¹⁰ Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, 2020., str. 177

nedostatak muškog zbog Edipovog i nasuprot njemu kastracijskog kompleksa¹¹. Objekt je ovdje taj koji je slabiji, bespomoćno izložen, nema mogućnost braniti se. Rad nas tako - preko ovih mogućih pitanja i konstitutivnih svojstava - uvodi u priču o odnosu žrtve i nasilnika. Možda je veći naglasak na muško-ženskom odnosu, međutim autorici je bitan i taj ženski međuodnos, npr. to izživljavanje na privlačnom objektu, može se odnositi i na to kako se pojedine žene odnose (iz zavisti ili neke druge pobude) prema drugoj ženi koja je atraktivna i privlačna, a može se odnositi i prema tome kako žene tretiraju neku ženu koja je slabija, koja je nesigurna u sebe i to očito pokazuje zbog nekih nedostataka, fizičkih, vidljivih ili nevidljivih:

..., postoji vrlo skriven aspekt većine kolektiva koji potiču ugnjetavanje divljih, duševnih i kreativnih života žena, a to je poticaj koji kultura daje samim ženama da "tuže" jedna drugu i da žrtvuju svoje sestre (ili braću) zabranama koje ne odražavaju vrijednosti ženske prirode. To ne obuhvaća samo poticanje jedne žene da prijavi drugu, pa je tako izloži kazni za to što se ponaša ženstveno ili za osjećaj primjeren užasu ili neslaganju s nepravdom, nego i poticanje starijih žena da kolaboriraju u fizičkom, mentalnom i duhovnom zlostavljanju žena koje su mlađe, nemoćnije, bespomoćne te poticanje mladih žena da odbace i zanemare potrebe žena koje su mnogo starije od njih.¹²

Autorica svoju inspiraciju za dotični rad crpi iz situacija u kojima je bila loše tretirana od strane društva, bilo to s muške ili pak sa ženske strane. Ona proučava ponašanja i odnose društva i pojedinih ljudi prema ženi kao pojedincu. Je li ovdje riječ o ontološkoj zavisti koja je prema Freudu u ženu ugrađena zbog postojećeg nedostatka falusa, ili je to gledište ipak jednodimenzionalno/površno, jer mu je uporište u patrijarhalnom društvu? Radi li se o svezremenskim mitskim *Herama* koje proždiru svoje suparnice kako bi zadržale čvrstu bipolarnu vezu sa svojim *Zeusom* dopuštajući istovremeno muškoj strani ponašanje za koje smatra da je nedolično te pri tome kažnjava pripadnice svoga spola/roda¹³? Uništavanjem i kažnjavanjem svojih suparnica žena zapravo jača poziciju muškog spola/roda, odnosno

¹¹ Jacques Lacan, »Značenje falusa« u: *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983a.

¹² Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, Algoritam.Zagreb, 2020., str. 257

¹³ Ova dva pojma postavljena su ovdje uvjetno-tradicijski istoiznačno iako je prvi biološkog značenja, a drugi društveno-kulturološkog, te prema feminističkim, a pogotovo postfeminističkim teorijama isti spol ne mora nužno značiti i isti rod. Prema Simone de Beauvoir spol ne možeš birati dok se rod stječe.

učvršćuje patrijarhat¹⁴, a da toga nije niti svjesna. To su odnosi u kojima je žena nerijetko tretirana kao objekt, kako verbalnom tako i neverbalnom komunikacijom, ponajprije putem interneta ili pri realnim suočenjima, što nažalost često završava tjelesnim zlostavljanjem. Koliko zapravo određeni čin mora biti težak da bi se nazvao nasiljem? Gdje su granice koje su dopuštene, socijalno i/ili subjektivno prihvatljive? Kolika je monstroznost čina nasilja potrebna da bi društvo ispravno reagiralo i zaštitilo ženu ili pak preventivno spriječilo zlo?

3.3 Anketa/ Žena kao objekt

Biti dijete koje je tek preživljavalo dulje nego što je to potrebno previše se poistovjećuje s arhetipom ozljede. Bujanje je moguće kad prepoznamo ozljedu koju zatim spremimo u sjećanje. Bujanje nam je namijenjeno, tu na zemlji. Bujanje, a ne puko preživljavanje, to je naše pravo koje stječemo rođenjem kao žene.¹⁵

Svoje propitivanje autorica započinje anonimnom anketom namijenjenom isključivo ženama bilo koje starosne dobi. Putem ankete povezuje se s njihovim proživljenim iskustvima u kojima su bile tretirane kao bezvrijedan objekt, te situacijama u kojima im je bio nametnut osjećaj boli, krivnje, patnje i srama.

Anketa sadrži osam pitanja koja su od žena tražila opširnije i konkretne opise raznih situacija u kojima su se osjećale nelagodno, poniženo ili žrtvom. Pitanja su redom glasila:

1. Opiši situaciju/e u kojoj/ima se netko fizički loše odnosio prema tebi? Kako si se tada osjećala? (npr. na mjestima/situacijama kao što su: disko, autobus, ulica, škola, posao, veza...)
2. Situacija u kojoj si bila loše tretirana (tjelesno, verbalno, putem interneta) zbog nedovoljne atraktivnosti?
3. Situacija u kojoj si bila verbalno loše tretirana na osnovu svoje atraktivnosti, ili zbog ljubomore ili nezadovoljstva drugih jer nisi ispunila njihova očekivanja?
4. Jesi li u takvim situacijama osjećala krivnju i odgovornost? Obrazloži zbog čega si se smatrala krivom (npr. izgled, ponašanje ili sl.)!

¹⁴ Jasenka Kodrnja, *Žene zmije - rodna dekonstrukcija*, 2008., str. 87

¹⁵ Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, Algoritam.Zagreb, 2020., str. 211

5. Jesu li te takve situacije natjerale da pomisliš na samoozljeđivanje? Jesu li te potresle do mjere da se na koncu zaista i ozlijediš? Podijeli svoje misli ili opiši ozljedu koju si sebi nanijela zbog drugih!
6. Jesi li ikada dobila podršku i pomoć? Od koga i na koji način?
7. Jesi li ikada pokazala odvažnost i izborila se za sebe u neugodnoj situaciji? Na koji način?
8. Poznaješ li ženu koja je proživjela bilo kakvu vrstu gore navedenog nasilja? Podijeli što znaš o toj situaciji, kako se ona nosila s tom situacijom i kako se osjećala?

Anketi se odazvalo i iscrpno odgovorilo na ova pitanja više od stotinu žena različitih dobnih skupina te time znatno pridonijelo autoričnim istraživanjima. Nakon provedene ankete, autorica odabire šest najfrekventnijih odgovora koji će joj poslužiti u realizaciji drugog rada. Pritom ju je vodila izjava poput sljedeće:

Umjesto da preživljavanje učinimo središtem života, bolje ga je rabiti kao jedno od mnogih odlička, ali ne i jedino.¹⁶

3.4 Instalacija u prostoru - zazor/etiketiranje žene - žensko pismo

Kad prijetnja nestane, moguća zamka leži u tome da se nazivamo imenima koja smo stekli u najgora vremena u životu. To stvara stanje duha koje nas može sputavati. Nije dobro temeljiti identitet duše jedino na pothvatima, gubicima i pobjedama iz loših vremena. Premda preživljavanje ženu može učiniti čvrstom poput stijene, u nekom joj trenutku to počne ograničavati novi razvoj.¹⁷

Odabrane odgovore autorica je reducirala na ključne, za promatrača uznemirujuće riječi kojima se etiketiraju žene, kao npr.:

1. Šta očekuješ da ti se radi kad tako izbacuješ sise?
2. Budi ono malo ženstvenija, njiši se!
3. Hostesa.
4. komad mesa
5. Marine jebi šta više možeš - lako ćeš se oženit!

¹⁶ Ibid, str.210

¹⁷ ibid.

6. Tebe treba dobro iskarat u šupak pa ćeš onda ti doć na svoje!

Ove će izraze prilikom izrade drugog rada autorica oblikovati od uskih ručno bojanih traka, a potom ih šilom zašivati na istim načinom pripremljenu podlogu od bojane tkanine. Drugi rad zamišljen je dakle, kao instalacija u prostoru sačinjena od stare, odbačene, zagasito obojene obiteljske posteljine izvezene *ženskim pismom*. Ženskim pismom autorica naziva prišivanje ili vezenje (poslovi šivanja i vezenja pripisuju se tradicionalno ženskim poslovima) reduciranih riječi iz odgovora iz gore spomenute ankete. Osim načina na koji autorica ispisuje odabrane izraze etiketiranja, žensko pismo¹⁸ dominira cijelim procesom autoričina izričaja te kao takvo ostavlja pečat i na cjelokupno djelo. O ovakvom stilu pisanja između ostalih pisale su Elaine Showalter, Luce Irigaray i Julija Kristeva. One su žensko pismo povezivale s emocijama i s pitanjem roda. Žene u svojim literarnim i likovnim djelima stvaraju izričaj pun emocija, tjelesnosti i erotike.¹⁹ Dakle, žensko se pismo odnosi na specifičan i jedinstven način pisanja poput metafore za život koji su tražile – drugačiji, specifičan, raznolik, slobodan i živahan, te kao takvo označava *libidnu razinu ženstvenosti unutar tekstualnog prostora*²⁰. Istaknute karakteristike ženskoga pisma su razorena literarna naracija, nepoštivanje koncepta vremena i tijeka, destabilizacija zakona i snažni otpor falocentrizmu²¹. Putem svojih djela žene se suprotstavljaju tradiciji, prikazuju diskurs drugosti u odnosu na diskurs moći, a prisutna je etičnost kojom uvijek polaze od sebe, svojih promišljanja, proživljenih iskustava uz istovremeno izbjegavanje muškog stila pisanja. Žensko pismo obiluje egzistencijalnim pitanjima, strujom svijesti i pisanjem tijelom, a kultura postaje prostor kojem je potrebna promjena²². No, prema Luce Irigaray žensko pismo često ograničava patrijarhalni razvoj kulture koji se očituje i u skrivenoj ekonomiji jezika. Ta je ekonomija jezika u pravilu sklonija muškarcu, jer jezik muškarca predstavlja univerzalni

¹⁸ Termin *écriture féminine* koji označava žensko pismo uvodi sedamdesetih godina 20. stoljeća Hélène Cixous i on obuhvaća važan dio francuskog feminizma.

¹⁹ Jelena Lekić, *Mjesto žene u književnosti - granice i načini njihovog prevazilaženja*, Filozofski fakultet u Sarajevu, Sarajevo, 2019., str.31

²⁰ Hélène, Cixous, The Laugh of the Medusa, u: Robert Dale Parker (ur.), *Critical Theory. A Reader for Literary and Cultural Studies*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1975., str. 242

²¹ Merima Omeragić, *Žensko pismo i re/konstrukcija ženske književne tradicije*, Sveučilište u Sarajevu, Sarajevo, 2013., str. 47

²² Ibid.

jezik, a žena je prisiljena služiti se njime: budući da nema vlastiti jezik, prisiljena je oponašati muški diskurs pa je njezin izričaj fragmentiran. Luce Irigaray nadalje pojašnjava:

Spolna razlika ne svodi se, dakle, na neku običnu, prirodnu, izvanlingvističku činjenicu. Ona oblikuje jezik, a jezik oblikuje nju. Ona određuje sustav zamjenica, posvojnih pridjeva, ali i rod riječi i njihovu podjelu na gramatičke razrede:

živo/neživo, konkretno/apstraktno, muško/žensko, (...) No, patrijarhalne civilizacije toliko su ograničile vrijednost ženskoga da su njihova stvarnost i njihov opis svijeta netočni. Tako je, umjesto da ostane različit rod, ženski rod postao, u našim jezicima, ne-muški rod, to jest neka nepostojeća apstraktna stvarnost.²³

Prema istraživanju Luce Irigaray kojim je nastojala definirati muški i ženski diskurs povezan s fiziologijom mozga, ne postoji lingvistička shema koja oduvijek postoji u mozgu već svako razdoblje u kojem živimo nameće određene ideale²⁴. Ona razlike između muškog i ženskog diskursa vidi u utjecaju jezika, ali i društva.

Dok se prema Juliji Kristevoj, djelovanjem semiotičkog kao subverzivne sile na simboličko ostvaruje žensko pismo, žene pišu tako da ispisuju cijelo tijelo načinjeno od organa. Prema njoj je tijelo poseban jezik, a taj jezik pripisuje ženskom pismu u kojem Kristeva vidi pokušaj preoblikovanja muškog simboličkog društva iznutra - društva u kojem ne bi bilo važno koji spol piše, nego s koje pozicije netko piše i kako napisano utječe na društvo.

Kao razliku između simboličkog i semiotičkog aspekta jezika, Kristeva je navela obilježja po kojima se simbolički aspekt veže uz red, kontrolu i neke utvrđene strukture u jeziku, dakle uz muško, a semiotički aspekt veže se uz ritmove, tonove i proturječnosti u jeziku, tj. uz žensko. Semiotički aspekt jezika karakterističan je za prvu fazu odrastanja (prededipovski stadij prema Lacanu) kada značenja još nisu u potpunosti definirana već se iskazuju putem tjelesnih nagona ili želja. Taj se semiotički aspekt veže uz ženu, zapravo uz majčino tijelo. U kasnijoj fazi dolazi do sposobnosti zaključivanja i usvajanja gramatičkih struktura u jeziku pa je simbolički aspekt vezan uz Zakon Oca (također prema Lacanu). Ipak, za razliku od Lacana Kristeva tvrdi da se semiotički i simbolički aspekti neprestano isprepliću tako da nam semiotički aspekt predstavlja motivaciju za komunikaciju, a simbolički omogućuje strukturu

²³ Luce Irigaray, *Ja, ti, mi: za kulturu razlike*, Prijevod: Bosiljka Brlečić i Jagoda Večerina, Ženska infoteka, Zagreb, 1999., str.16

²⁴ Ibid.

koja je potrebna za komunikaciju. Jedno bez drugoga ne bi moglo funkcionirati. Kristeva zaključuje:

Nikada nisam smatrala da semiotičko i simboličko mogu biti razdvojeni. Jedno ne može postojati bez drugog; oni predstavljaju dva aspekta koji su uvijek u kombinaciji, u tipu dijalektike međusobne kontradikcije. Ukoliko se jedan od njih izolira, ostaje samo psihoza²⁵.

Judith Butler, američka feministička teoretičarka, veže također semiotički aspekt jezika uz žensko, a taj je aspekt mnogostruk i veže se za poetički jezik koji je ustvari oživljavanje majčinoga tijela. Prema Butler, poetičkim se jezikom pokušava razlomiti očinski zakon.²⁶

Kao podloga gore navedenim ispisima u djelu *Okus boli* autorici je poslužila posteljina koju je već prethodno koristila za svoj rad *Metropolis (2022.)*²⁷. Autorica spaja različite veličine i oblike tkanine, potapa ih u smjesu od drvofixa, gipsa, vode i pijeska, pa potom mokru tkaninu formira u željene oblike. Osim što ima svrhu fiksiranja tkanine, spomenuta smjesa čini tkaninu krutom i grubom što će biti vrlo važno za daljnji proces rada.

Nekoć odbačena tkanina poslužiti će kao podloga, kao nositelj svih ostalih materijala koji sačinjavaju ovaj rad, premda je to stara bezvrijedna *krpetina* koja može poslužiti samo još za brisanje podova - nazvana kolokvijalno i *štraca*. Kako je to naziv koji se koristi za uvredljivo tituliranje žena, u radu se korišteni materijal pojavljuje kao simbolički zastupnik načina na koji se društvo često odnosi prema ženi. Tretirajući ju kao objekt čija je svrha biti maksimalno iskorišten, a zatim odbačen, žena u tom odnosu postoji kako bi bila gledana, *gažena*, ismijana i povrijeđena, što opisuje i naredni citat:

Kad je “dobra”, žena zatvara oči pred svime što je tvrdoglavo, iskrivljeno ili štetno oko nje i pokušava jednostavno “živjeti s time”. Njezini pokušaji da prihvati to abnormalno stanje samo nanose daljnju štetu njezinu instinktu da reagira, istakne, promijeni, utječe na ono što nije dobro, što nije pravedno.²⁸

²⁵ Julija Kristeva, *Moći užasa*. Naprijed, Zagreb, 1989., str.179

²⁶ Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000., str. 86

²⁷ <https://dalmatinskiportal.hr/zivot/premijere-85--metropolis-marije-bebic-u-centru-zlatna-vrata/135436> (Pristupljeno: 17.7.2023.)

²⁸ Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, Algoritam.Zagreb, 2020., str.258/259

Dodavanjem minimalne količine žarko rozog akrila - koji kao da izvire iz svog zagasitog kolorita tkanine stare posteljine i prljavog pijeska - postiže se naglasak nijansi i kričavo roze boje koja dominira ukrućenom formom i grubom teksturom. Istovremeno međutim nježni prijelazi zgužvane tkanine kao da upućuju na ženstvenost, eleganciju, dobrotu i snagu žene, ali ipak imaju sposobnost izazivati odbojnost i antipatiju. Estetički efekt ukazuje na potpunu iscrpljenost, okaljanost, težinu i na raspadanje, te time izaziva osjećaj zazora, pa i gađenja²⁹.

U daljnjem koraku autorica uzima staro platno, energično ga rukama kida na dugačke trake koje potom prokuhava u crveno-smeđoj boji za tkaninu. Trake se prokuhavanjem sužavaju, *ulaze u sebe* i dobivaju izgled istrošenosti. Nakon što su i podloga i trake spremne za daljnju realizaciju/obradu, uslijedit će glavni dio procesa, gore opisano žensko pismo, u kojem se autorica u potpunosti performativno, tjelesnim kretanjem povezuje s radom, nasilno šilom probada stvrđnutu tkaninu, koju je na nekim mjestima gotovo i nemoguće probosti. Trake uranja u svježe razvodnjeni crveni akril. Crvena boja za autoricu u ovom djelu istovremeno predstavlja najvišu razinu ženstvenosti i elegancije, ali i najvišu razinu nanese boli, krvavog znoja, krvavih suza - dakle crvena boja za autoricu predstavlja isto kao i za Anisha Kapoora³⁰ kada izrađuje rad pod nazivom *Mother as a Mountain* 1985. godine: ženu, majku, snažni objekt (subjekt) koji u sebi sadržava život. Autorica prstima pokušava provući trake kroz rupe nastale ubodima. Provlačeći pripremljene trake na opisanu podlogu autorica stvara neuredan tekst reduciranih odgovora izvučenih iz prethodno spomenute ankete. Nasilno probadanje krute tkanine aludira na nasilno ponašanje prema ženi. Šilo ubodima kao da izaziva bol, a tvrda tkanina se opire i predstavlja snagu žene koja se bori i pokušava biti jaka, ali joj ipak njezina (ženska) nježnost i mekoća ne dozvoljavaju da se u potpunosti obrani od silovitosti nasrtaja pa se *slama, savija i previja* što je svojstveno tkanini prepariranoj na opisani način. Simbolički govoreno nanoseći bol djelu istovremeno i djelo za vrijeme procesa izrade nanosi bol samoj autorici. Držeći i ubadajući tkaninu šilom, njezine se ruke tijekom nastanka rada crvene što aludira bol i krv. Bušeći rupe ubodima u nezgrapnu, krutu i veliku površinu autorica se simbolički, a dijelom i u stvarnom tjelesnom naporu,

²⁹ Julija, Kristeva, *Moći užasa*. Naprijed, Zagreb, 1989., str.7-41

³⁰ Jedan od najistaknutijih kipara srednje generacije suvremene britanske skulpture je Anish Kapoor, rođen u Bombaju u Indiji (15.03. 1954.), a u Velikoj Britaniji djeluje tek od oko 1973. godine.

neprestano ranjava pa su njezine ruke pune tragova uboda i ožiljaka. Taj neuredno i instinktivno izvezeni tekst obojanim prljavo-crvenim trakama, nečitljiv je upravo zato kako bi motivirao promatrača da mu se približi, a onda ga *prisili* na definiranje svake napisane riječi i na koncu ga navodi na promišljanje provocirajući u njemu zazor. Julija Kristeva u svojoj knjizi *Moći užasa*³¹ definira zazor kao pojam koji označava ono što u nama budi odbojnost, od čega zaziremo, čega se ustručavamo, što nam se gadi, od čega se želimo odmaći. To je nešto užasno i odvratno, nešto što mora biti sakriveno, o čemu se u našoj kulturi ne priča. Zazor u svakom simboličkom sustavu izlazi iz okvira simbolizacije, pobuđuje prijatnu i nelagodu ugrožavajući svaku cjelinu. Zazor je napad na sve ljudsko i kao takav remeti identitet, sustav ili red na koji smo navikli. Dakle zazor je nešto što nas odvaja od našeg Ja i u istom trenutku nas upućuje na Drugoga, koje može biti i Drugo Ja. Ja i Drugi su odvojeni nekom krhkom poroznom granicom koja štiti i razdvaja jedno od drugoga, subjekt od objekta. Ta granica se brani od zazornoga koje u subjektu izaziva gađenje, poriv za povraćanjem i izvrćanjem sebe poput rukavice.³² Julija Kristeva uvodi pojam *abject*, nešto što nije subjekt, a nije ni objekt. Pojam *abject* koji dolazi od glagola *abjection* prevodi se kao zazor odnosno glagol zazirati u infinitivu.

*Zazorno ima samo jedno od svojstava objekta - svojstvo da se suprotstavlja mojem - ja*³³, kaže Kristeva.

Abjekcija je dakle ključna za oblikovanje vlastitog Ja; to je proces odvajanja od Drugoga i sukladno s time proces individualizacije prilikom kojeg - paradoksalno - vidimo sebe na mjestu Drugoga, vidimo sebe kao Drugog. Kristeva se ovdje oslanja na koncept Jacquesa Lacana *mirror stage* (stadij zrcala) kako bi objasnila važnost abjekcije u formiranju identiteta. Stadij zrcala obuhvaća točku u životu djeteta kada se počinje razlikovati od svoje majke i vidi sebe kao pojedinca, sebe na mjestu Drugoga (u ogledalu). Dijete ne može razlikovati sebe od vanjskog svijeta sve dok ne dođe do ove faze – faze zrcala. A u zrcalu odbacivanjem prethodnog, nediferenciranog Ja - Ja vidi sebe kao Drugoga:

Zazor je preduvjet mog narcizma; on mi pokazuje što trebam odbaciti, čega se odreći u zamjenu za mogućnost života u (za)datom subjektivitetu. Zazorno je, dakle, moj čuvar, prag mog kulturalnog postojanja. Zazorno je odbačeni objekt koga ne mogu (više nikad) zahvatiti;

³¹ Julija Kristeva, *Moći užasa. Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.

³² Ibid., str. 9

³³ Ibid., str. 8

*zazorno je mjesto gdje je značenje kolabiralo, izgubilo moć. Budući da sam ja negdje na drugoj strani, ja nisam „Ja“; ja nisam – ja (je)sam samo u odvajanju, odbijanju, zaziranju.*³⁴

Prema Kristevoj individualizacija postaje preciznija kroz razvoj jezika. Kad je netko u predlingvističkoj fazi, ne može izraziti svoja iskustva i osjećaje poniženja (užas, sram, trauma, itd.) iako se mogu otkriti osjećaji povezani s takvim iskustvima. Međutim, nakon stadija zrcala i s razvojem jezika ili logosa (što u Lacanovoj terminologiji znači drugi stadij razvoja osobnosti, odnosno stadij ulaska u jezik ili stadij simboličkog), osjećaji povezani s traumom mogu se prikriti i potisnuti jer se sada mogu identificirati i imenovati, dopuštajući osobi da se ukloni iz traume koju je doživjela. Ono što je poniženo dio je onoga što jesmo i od toga ne možemo pobjeći dok god živimo. Naši identiteti su između ostalog, velikim dijelom i one stvari koje odbacujemo, one stvari koje u nama izazivaju sram, oni osjećaji koji izazivaju fizičku reakciju gađenja.

Vratimo se opet na gore objašnjeni koncept Kristeve koji se odnosi na ideju o dijalektičkoj povezanosti simbolike i semiotike. Semiotičko (zrcalno, imaginarno po Lacanu) tako po Kristevoj označava mjesto u kojem obitava ono što će tek postati subjekt nakon velikih tektonskih rascjepa, ono što bez jezika nije ono što izražava ili ono što sebe može izraziti. Pod pojmom tektonski rascjep Julija Kristeva definira trenutak u procesu postajanja subjektom gdje se u prvoj fazi subjekt identificira sa slikom uspostavljajući vlastite granice u svijetu vizualnih relacija paralelnom spomenutom lacanovskom imaginarnom (zrcalnom) stadiju, dok se u drugoj fazi subjekt prepoznaje u jeziku, u lingvističkom odnosno u simboličkom stadiju koji je za njega već pripremljen prilikom napuštanja semiotičkog. Semiotičko tako postaje nešto od čega se zazire, a subjekt (p)ostaje i opstaje kao subjekt u procesu - subjekt pomoću jezika stvara iluziju svojih čvrstih granica i da bi opstao kreće se duž relacije simboličko-semiotičko i obratno.³⁵

Povodeći se tezom Kristeve, da se naime subjekt ostvaruje na izmjeničnoj relaciji između semiotičkog i simboličkog, autorica je u svom djelu *Okus boli* trakama ispisala tekst kojeg poima kao ogledalo ženinog iskustva koje ju je naučilo šutnji, stidu i skrivanju. Ma koliko žena želi biti saslušana i viđena - ona se skriva u *ne-govorenju, nijemosti koja ipak odaje sliku njene situacije*. Tretirana kao gledani objekt žena ipak ostaje samo objekt, jer kao objekt

³⁴ Isto, str.20

³⁵ Ibid., str.178

ne osjeća zlo koje mu je nanoseno, ali jest istovremeno i subjekt koji šuti, iako na raspolaganju ima tekst kojim bi se mogla izraziti o tom zlu. Verbalno, tjelesno, psihičko nasilje kroz koje mnoge žene svakodnevno prolaze skriveno je, prisiljeno na nevidljivost, kao da ga i nema, što je - opet paradoksalno - analogno nijemosti teksta koji se sam ne izgovara. Sljedeći citat djelomično odgovara namjerama autorice u navedenom smislu:

Pokušavati biti dobar, uredan i pokoran pred unutarnjom ili vanjskom opasnošću ili radi skrivanja ključne psihičke ili zbiljske situacije, ženama oduzima dušu. To ih odvaja od njihova znanja; odvaja ih od njihove sposobnosti djelovanja.

... suvremene žene također imaju taj poremećaj, normalizaciju abnormalnoga.³⁶ Taj poremećaj hara raznim kulturama. Normalizacija abnormalnoga tjera duh koji bi inače skočio i ispravio situaciju, da potone još dublje u dosadu, pokornost i na kraju, (...) u sljepoću.³⁷

Djelo *Okus boli* provocira gledatelja da zastane, da se potruži pročitati tekst, prepoznati problem, prepoznati bol, da se poveže u suosjećanju, da se zapita i da *polazeći od sebe* promisli najprije o svojem ponašanju prema drugima, ali i prema sebi.

³⁶ Postoji važna studija koja nam pruža uvid u gubitak samozaštitničkog instinkta u žena. Ranih šezdesetih godina 20. stoljeća znanstvenici su provodili studije o normalizaciji nasilja i naučenoj bespomoćnosti uz što su eksperimentalni psiholog dr. Martin Seligman i dr. izvodili i pokuse na životinjama da bi odredili nešto o "instinktu bijega" kod ljudi. U jednom pokusu proveli su žicu kroz polovicu velikoga kaveza, tako da pas u kavezu osjeti udar struje svaki put kad stavi nogu na desnu stranu. Pas je vrlo brzo naučio držati se lijeve strane.

Zatim su, u istu svrhu, proveli žicu po lijevoj strani, a desna je bila sigurna. Pas se brzo preorijentirao i naučio držati se desne strane. Zatim su proveli žice tako da cijeli pod u kavezu provodi nasumične elektro-udare, pa bi pas osjetio udar bez obzira na to gdje je stajao ili ležao. Isprva je bio zbunjen, zatim se prestrašio. Na kraju je "odustao", legao i primao udare onako kako ih je dobivao, a nije ih više pokušavao izbjeći ili "nadmudriti".

No, pokus nije bio gotov. Na kraju su otvorili vrata kaveza. Znanstvenici su očekivali da će pas izjuriti, ali on nije pobjegao. Premda je mogao izaći iz kaveza kad je htio, pas je ležao i primao nasumične udare struje. Iz toga su znanstvenici zaključili sljedeće: stvorenje koje je izloženo nasilju sklono je tome da se tome prilagodi, tako da je zdrav instinkt bijega uvelike smanjen kad nasilje jednom prestane ili se stvorenju omogući sloboda - ono ostaje na mjestu. Usp.: Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, Algoritam.Zagreb, 2020., str. 259/260

³⁷ Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima : mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, Algoritam.Zagreb, 2020., str. 258/259

Naslovljeni diplomski rad simbolizira ženu koja trpi bol, najčešće u tišini. Iako je krajnje iscrpljena i izmučena, iako je često željela odustati, ona je i dalje uporno i dosljedno prisutna u svoj svojoj izloženosti, baš kao što je to i samo umjetničko djelo.

Kad se radi o "divljoj prirodi žena, takva normalizacija nasilja i ono što su znanstvenici zatim nazvali "naučenom bespomoćnošću", utječe na žene, pa one ne samo da ostaju sa svojim pijanim partnerima, nasilnim poslodavcima i skupinama koje ih iskorištavaju i uznemiruju, nego osjećaju nemogućnost da ustanu u obranu stvari u koje vjeruju svim srcem: svoje umjetnosti, ljubavi, životnoga stila, politike.

Normalizacija abnormalnoga, čak i u slučajevima kad postoje jasni dokazi da to činimo na vlastitu štetu, primjenjiva je na svako zlostavljanje fizičke, emotivne, kreativne, duhovne i instinktivne prirode. Žene se s tim problemom susreću svaki put kad ih se dovoljno priguši da ne stanu u obranu svojega duševnog života pred invazivnim projekcijama, bile one kulturne, psihičke ili druge.

Psihički, naučimo se na udare koji su usmjereni na našu divlju prirodu. Prilagođavamo se nasilju prema iskonskoj i znalačkoj prirodi psihe. Pokušavamo biti dobre i normalizirati abnormalno. Posljedica je toga da gubimo svoju sposobnost bijega. Gubimo sposobnost lobiranja za one elemente duše i života koje smatramo najvrjednijima.³⁸

3.5 Pet poza / marginalizacija žene

Kroz treći rad autorica odabire pet različitih poza ženskog tijela koje ukazuju na različite emocije kroz koje je prolazila vodeći unutarnje bitke tijekom realizacije rada. U tim odabranim pozama autorica izrađuje kalupe, a model za izradu tih kalupa na koji se nanose vlažne gipsane gaze je sama autorica. Dok na autoricu njezini pomagači nanose slojeve vlažnih gaza uronjenih prethodno u gips autorica ostaje zgrčena u onoj pozi za koju se izrađuje kalup.

U čekanju da se gipsane gaze na njoj osuše i stvrdnu kako bi se oblikovao prema njezinim mjerama čvrst kalup kojega će zatim pažljivo skinuti sa sebe kako ga ne bi oštetila, autorica prolazi kroz iskustva nasilja koje je sama doživjela, pokušavajući pritom zadržati unutarnji

³⁸Ibid., str.259/260

mir. Kako bi ovaj proces izrade kalupa odabranih poza na tijelu autorice bio što uspješniji autorica u svakoj pozi mora izvjesno vrijeme stajati ukočena što njezino tijelo dodatno iscrpljuje dovodeći ga time do granica izdržljivosti na performativni način, a autorica cijeli taj proces bilježi video-zapisom, nastoji pobuditi osjećaj odbačenosti, straha, boli, nemoći i nezaštićenosti. Kada se gipsane gaze na autorici osuše nastaje čvrst kalup iz kojega se autorica polako i pažljivo izvlači, te se postavlja kao subjekt na određenu distancu od nastalih kalupa promatrajući se u *lancanovskom zrcalu* i traži samopotvrđivanje egzistencije u izvanjskom svijetu vizualnog iskustva.³⁹ Na ovakav način oblikovala je dakle svih pet kalupa različitih poza ženskog tijela. Tako dobivene kalupe autorica premazuje vazelinom i oblaže prijanjajućom folijom kako bi ih zaštitila od propadanja. Cijeli proces ima dozu ritualnosti. U zaštićeni negativ autorica nanosi razne odbačene papirnate materijale za jednokratnu uporabu - poput novina, *škartoca*/ papirnatih vrećica, kartona, i sl. - koje je prethodno namočila u razrijeđeni drvofix pomiješan s talogom kave (opet materijal koji se baca) te koristi staru žicu, u svrhu konstrukcije, ali i estetike. Nakon sušenja autorica vadi iz kalupa skrućeni oblik od papira koji se oblikovao u vizualno zanimljiv objekt. Odabir materijala ponovno je povezan s konceptom djela u kojemu glavnu ulogu igra osjećaj odbačenosti. Ovdje bi trebalo naglasiti da samo jedan objekt izrađen pomoću ovih kalupa aludira na seksualnu pozu, a ima ulogu provokacije, odnosno treba na prvi pogled izgledati kao da se radi o seksualnom užitku. Kada se međutim ta poza poveže s ostalim pozama koje upućuju na grč, bol, patnju - gledatelja se navodi na zaključak da ipak nije riječ o tome: ta poza sada se čini kao da tek asocira onaj trenutak u kojem se žena želi osjetiti voljenom, te se nastoji zavarati zamišljajući kako je tu riječ o ljubavi, a ne o nasilju na koje asociraju ostale poze. Dotična skulptura svojom pozom kao da na trenutke izazva osjećaj požude, ali zbog načina na koji je izvedena ne dozvoljava promatraču da se u potpunosti preda tom osjećaju i senzacijama užitka, već ponovno izaziva zazor i gađenje. Kao da na trenutke nastaje sukob među osjećajima.

Zašto baš ta poza od svih mogućih? Leđa su okrenuta, što je poza pri kojoj se žrtva i nasilnik ne gledaju. Takva poza može aludirati na jednu od poza vođenja ljubavi, ali i ne mora. Kroz

³⁹ Usp. sličnu konstelaciju koju je opisala Blaženka Perica u tekstu Paul Thek: »sadistička geometrija« ili tjelesnost između senzacije i percepcije u umjetnosti 1960-ih, u: *Filozofska istraživanja*, 35 (3), Zagreb, 2015., str. 511. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/158785> (Pristupljeno: 12.7.2023.)

takvu pozu nije očito nikakvo žensko samopouzdanje ni dominacija, jer poza aludira i na grč: žena i ovdje, za mali trenutak pažnje i ljubavi, pokušava dati sebe, a na kraju je samo objekt koji služi za određenu korist i potrebu drugoga, *jouissance*. što se prevodi kao *žudnja*. Prema Lacanu žudnja je središnja funkcija unutar muškog simboličkog poretka u kojemu je Otac onaj koji čuva i vrši Zakon, te kao takav zabranjuje incest, odnos sina i majke, kćeri i oca. Otac je taj koji otvara vrata simboličkog svijeta odnosno kako Claude Lévi-Strauss to definira, otvara vrata jezika i kulture⁴⁰. Ukoliko se subjekt ne bude pridržavao ovog reda i ostane zarobljen u imaginarnoj simbiotskoj vezi, ostat će obuzet strastima opsesivno nezadovoljive žudnje⁴¹. Žudnja je motivirana traženjem Realnog, te se *ona pokazuje kao nemogućnost zadovoljenja koje se odvija na pozadini Realnog i zato je Lacan naziva "žudnjom za žudnjom"*⁴². Treći Lacanov stadij - Realno, koje je pozadina *jouissance*, označava prostor izvan/onkraj jezika, prostor koji izmiče *označiteljskom*, prostor koji simbolički sustav, a ni imaginarni, nije mogao uklopiti u svoj poredak. Njime Lacan tumači i muško-žensku dijalektiku seksualnosti, gdje upravo ženska seksualnost izmiče označiteljskom i zbog toga je ona nefalična i gotovo nepotpuna, pa-je žensko moguće samo kao atrofija muškoga.⁴³ Ulazak u simbolički poredak se događa zamjenom objekata žudnje - žudnja se s majke premješta na položaj koji uvodi novi poredak: Ime Oca. Nastup zabrane incesta, koji se podudara s Edipovim kompleksom, istodobno dakle znači upad jezika, upad u svijet simboličkog. Time se utemeljuje subjekt, time se subjekt osamostaljuje i oslobađa imaginarne identifikacije, a tim činom se uspostavlja i spolna razlika. Tada se međutim rađa i nesvjesno kod subjekta, koji izlazi iz svoje simbioze (s majkom). Subjekt koji je sada odcijepljen od svoje primarne želje, a i od svoje imaginarne identifikacije (u zrcalu), odsada je najprije jedno Ja kojega obilježava neki manjak: gubitak imaginarnog jedinstva s majkom, gubitak objekta. Takav kastracijski čin ili odvajanje od majke, oslobađanje je, a prema mišljenju Lacana, i nužno je za uspostavljanje reda i reguliranje seksualnog života, za shvaćanje vlastitih, ali i tuđih potreba.

⁴⁰ Jacques Lacan, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, u: Sh. Felman, (ur.), *Literature and Psychoanalysis – The Question of Reading: Otherwise*. Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1992., str.17

⁴¹ Ibid.

⁴² Željka Matijašević, *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. AGM, Zagreb., 2006., str.168

⁴³ <http://www.lacanireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Book-05-the-formations-of-the-unconscious.pdf/> (Pristupljeno:11. 7.2023.)

Prema Judith Butler međutim, lacanovski simbolički, muški poredak nije jedini mogući poredak, što bi se iz Lacanovih *Spisa* (1996.) moglo zaključiti. Butler naime smatra da Lacan nudi dvije uzajamno kontradiktorne uloge simboličkog, muškog poretka, odnosno falusa - dvije uloge koje ipak ne mogu jedna bez druge i potrebne su za ravnotežu simboličkog muškog, a ogledaju se u *imanju* falusa (pozicija muškarca), te *bivanju* falusom (pozicija žene). Utemeljenjem subjekta u muškom simboličkom poretku i tome sukladno nastajanjem spolne razlike dolazi se i do pojma *rod* koji je obilježje određenih društava i kultura.

Butler tumači naime uspostavljanje dijalektičkog odnosa dvaju identiteta: muškog i ženskog. *Biti* falusom, u lacanovskom smislu, prema Butler, znači zapravo biti označiteljem žudnje Drugog, odnosno znači biti njegov objekt, znači predstavljati i održavati mušku heteroseksualiziranu želju. Na taj način žene održavaju mušku moć i supremaciju, potvrđujući time muškarčev identitet. Butler nadalje tvrdi: *Lacan jasno govori da moć ima ta ženska pozicija neimanja, da muški subjekt koji 'ima' falus zahtijeva od tog Drugog da ga potvrdi i da tako 'bude' falusom u njegovu proširenom smislu. Upravo je ovom međusobnom ovisnošću uzajamno isključivih pozicija „imanja“ falusa i „bivanja“ falusom simbolički poredak stvorio kulturno spoznatljive rodove.*⁴⁴

Lacanovska psihoanaliza potvrđuje da subjekt nastaje, da *jest*, nakon što zauzme položaj samoutemeljujućeg označitelja unutar jezika. No, to se događa isključivo i jedino putem prvobitnog procesa potiskivanja svih onih incestnih želja povezanih s majčinim tijelom falusnog svojstva, u smislu seksualnog užitka, tako da žena i dalje ostaje obilježena kao prostor *seksualnog prodora*⁴⁵. Prema Judith Butler žena je međutim ta koja potvrđuje muškarčev falus, ona je ta koja ima moć, supremaciju, jer tek njezinim pristankom, potvrđivanjem muškarac dobiva falus. Ženinim priznavanjem i pristajanjem muški subjekt potvrđuje uvijek iznova svoj identitet - da tog priznanja nema muški subjekt bi bio izgubljen ili nemoćan definirati se.

Luce Irigaray, s druge strane, smatra položaj žene u zapadnjačkom filozofskom diskursu, pa i društvu uopće, marginaliziranim, ovisnim o muškom subjektu, zapravo *zrcalnim odrazom muškog subjekta*⁴⁶, što se većinom također oslanja na gore spominjanu lacanovsku teoriju o

⁴⁴ Usp.: Astrid Kovačević. Placentalna retorika – narativna avangardnost: Pisma nerođenom djetetu Oriane Fallaci [Journal Article], u: *Anafora*, Osijek, Croatia), IX (2), 2023., str.109

⁴⁵ Jacques Lacan, Značenje falusa, u: *Spisi*. Prosveta, Beograd, 1983., str. 255-257

⁴⁶ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit, Paris, 1977., str. 20

tri stadija razvoja osobnosti (ujedno i tri registra zbilje) u skladu s kojom je žensko moguće samo kao atrofija muškog. Prema Irigaray ženska morfologija i ženska psihologija usklađene su i obje su pluralne, inkluzivne, fluidne i daju prednost taktilnom⁴⁷, a ženski govor (*le parler femme*) odlikuje intimna povezanost s vlastitim tijelom.

Još jedno tumačenje ovih pitanja, izgleda drugačije kod Julije Kristeve koja ne želi definirati ni muški subjekt ni ženu u odnosu na taj muški subjekt, ili u odnosu na samu sebe jer prema mišljenju Kristeve na taj se način ograničava razvoj identiteta i muškog i ženskog, odnosno njoj je puno važnije sagledavanje strukture identiteta i nečije pozicije u društvu u odnosu na centralizirane strukture moći.⁴⁸

Oslanjajući se na ideju objekta kod Kristeve autoričin prikaz žene u različitim pozama patnje od kojih samo jedna prikazuje pozu seksualnog objekta nastojeći izraziti požudu, ili odraziti zamjenski oblik lacanovske *jouissance*. Autorica je naime sklona mišljenju o točnosti interpretacija Lacanove teorije marginaliziranja ženskog položaja u muškom simboličkom poretku. No, to nije konačan autoričin stav! Autorica, naime time ne odaje priznanje lacanovskom zapadnjačkom filozofskom diskursu, nego se priklanja teoriji Luce Irigaray, služeći se *ženskim govorom* koji ona nudi u nastojanju izjednačenja rodova i mogućnosti biranja roda bez obzira na društveno-kulturološki postavljene rodovske norme, pa se zauzima za društvo u kojem ne bi trebalo biti marginalizacije uvjetovane spolom ili bilo kojim drugim biološko-socijalnim obilježjem.

Možda sinesteziju koju spominje Irigaray, a na koju upućuje i naslov cjelokupnog rada *Okus boli* najbolje odražava upravo autoričinih 5 skulpturalno predodređenih poza, od kojih je jedna već spomenuta i objašnjena. Prikaz boli koja je ispunila i obuzela cijelo žensko biće ne tiče se samo osobe autorice kao žene, nego upućuje i na žensku bol na kolektivnoj razini. Postavljajući se kao model za izradu kalupa od kojih će naposljetku izrađivati svoje skulpture-poze - autorica se putem svog performansa tijekom realizacije izlaže onome koji *zuri*⁴⁹ i tako ukazuje na tu žensku kolektivnu bol o kojoj piše i Eckhart Tolle:

Tijelo boli najčešće posjeduje kolektivan, kao i osobni vid. Osobni vid su nagomilani ostaci emocionalne boli koje je žena pretrpjela u prošlosti. Kolektivni vid je bol nakupljena u

⁴⁷ Ibid., str. 24-25

⁴⁸ Julija Kristeva, *La femme, ce n'est jamais ça*, u: *Tel Quel*, 59, jesen 1974., str.19-24.

⁴⁹ Usp. Elizabeth Wright, *Lacan i postfeminizam*, Znanost u džepu, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 42

kolektivnoj ljudskoj psihi tijekom tisuća godina bolesti, mučenja, rata, ubojstava, okrutnosti, ludila i slično. Osobno tijelo boli svakoga čovjeka sudjeluje u kolektivnom. U kolektivnom tijelu boli postoje različite niti. Primjerice, neke rase ili zemlje u kojima se pojavljuju krajnji oblici razdora i nasilja imaju teže kolektivno tijelo boli u odnosu na neke druge zemlje. Svatko tko posjeduje snažno tijelo boli, a nije dovoljno svjestan da se s njim prestane poistovjećivati, ne samo da će trajno ili povremeno biti prisiljen ponovno oživjeti svoju emocionalnu bol, nego će također postati ili zločinac ili žrtva nasilja, ovisno o tome je li tijelo boli aktivno ili pasivno.⁵⁰

Kao i Tolle tako se i autorica poziva na osvješćivanje trenutka i situacije, te na intenziviranje prisutnosti u svom tijelu kako bi se mogla uspješnije nositi s nanesenom boli i kako bi izbjegla degradaciju svoje osobnosti. Sljedeće četiri skulpture-poze prikazuju nastajanje ženinog Jastva do kojeg dolazi prolazeći kroz četiri faze procesa nasilja prilikom kojeg joj je nametnuta uloga žrtve:

Prva poza izgleda kao da je žena u ležećem položaju ili u niskom startu. Žena je povrijeđena, ali u njezinom stavu desne ruke i uzdignutom ramenu, očituje se snaga kojom se ona usprkos nanesejoj boli odlučuje za borbu.

Druga poza prikazuje ženu naslonjenu uza zid: žena je izmaltretirana i želi se obraniti od nasilja, ali se kroz njezino poluskupljeno tijelo i blago savijen desni dlan ruke u pokušaju da zaštititi lice, istovremeno očituje bol i nezaštićenost. Žena traži samilost od nasilnika, više nema dovoljno snage za obraniti se, tako da se ova poza očituje kao tiho preklinjanje da se nasilje završi ... *molim te, nemoj me...*

Treća poza, žena je maksimalno skupljena i u ležećem je položaju; rukama želi obgrliti i zaštititi cijelo tijelo; u potpunosti je izložena i prepuštena sama sebi, pokušava naći zaklon, tako što doslovno ulazi u sebe - ona nema kuda drugdje, lica sakrivenog iza ruku osjeća se potpuno preplašeno i nemoćno.

Ta poza izražava stav: *Strah je normalna reakcija na abnormalnu prijetnju psihičkoga ili fizičkoga nasilja.*⁵¹

Četvrta poza prikazuje ženu koja kao da je izdahnula. Autorica se tu referira na srnu, poistovjećuje osobine žene i te životinje: poletna, ali i plaha i krhka, elegantna i nježna. Iako

⁵⁰ Eckhart Tolle, *Moć sadašnjeg trenutka*, V.B.Z., Zagreb, 2003., str. 118

⁵¹ Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima, mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, 2020., str.188

način na koji trči i skakuće asocira slobodu, na kraju je ona ipak uvijek lovina. Ova poza prikazuje položaj uginule žene/srne. To nije prikaz tjelesne smrti nego visoke razine boli, u kojoj se gubi svaka želja za životom i borbom, što je povezano s osjećajem u kojem se javlja besmislenost, ravnodušnost, duhovna praznina, naime osjećaj konačnosti koji slijedi nakon svih prethodnih valova osjećaja koji se međusobno isprepliću i bore. Ova četvrta poza prikazuje dakle unutarnju smrt žene, njezinog duha, a i njena unutarnja ljepota kao da je u potpunosti uništena. To je faza prelaska svake granice, faza u kojoj se kasno reagira, u kojoj je žena već maksimalno izmučena, i u kojoj su njezino psihičko, tjelesno i duhovno zdravlje i život dokrajčeni. Autorica poziva ženu na borbu za sebe, a za nju će se moći pripremiti samoosvješćivanjem, prihvaćanjem istine o sebi kako bi se bez straha mogla opet uzdići, reanimirati, revitalizirati. C.P. Estés često spominje sintagmu *ciklus život/smrt/život*⁵² - što znači da neke stvari moraju umrijeti da bi se neke druge rodile, dakle važan je taj ciklus stalnog cikličkog obnavljanja o čemu govori i naredni citat:

Što bi trebalo umrijeti od onoga što poznajem, ali se ja kolebam da to i dopustim? Što u meni mora umrijeti kako bih mogla voljeti? Što je to ne-lijepo čega se bojim? Ili: Od koje koristi mi je danas moć ne-lijepoga? Što bi danas trebalo umrijeti? Što bi trebalo živjeti? Kojem životu se bojim podariti život? Ako ne sada, kada?

Osvješćivanje sebe prema C. P. Estés, a sudeći prema narednom citatu, podsjeća na već spomenutu Lacanovu teoriju odvajanja od majke kako bi Ja spoznalo sebe i postalo Ja:

*Psihički zadaci te faze ženina života su sljedeći: Prihvatiti da pozorna, nadvijena, zaštitnička psihička majka nije prikladna kao središnji vodič kroz budući instinktivni život osobe (predobra majka umire). Preuzeti zadatak da budemo prepušteni sami sebi, da razvijemo vlastitu svijest o opasnosti, uroti, politici. Postati budna sâma po sebi, za sebe. Pustiti ono što mora umrijeti da uistinu umre. Kako umre predobra majka, tako se rađa nova žena.*⁵³

Kroz skulpturalna predočavanja poza boli autorica nastoji estetski i formom opredmetiti svoju bol i taj svoj obrazac nudi ženi/promatraču kao način na koji će se odmaći od uloge žrtve nasilja bilo od strane muškarca, druge žene ili nemilih okolnosti. A nasilje je teško iskorijeniti iz više razloga:

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., str. 92

Neke žene koje su već dovoljno svjesne tako da su na osobnoj razini mogle odbaciti identitet žrtve i dalje se drže kolektivnog identiteta žrtve: svega onog što su muškarci učinili ženama. U pravu su - ali su i u krivu. U pravu su utoliko što je kolektivno žensko tijelo najvećim dijelom nastalo zbog muškog nasilja nad ženama, te zbog potiskivanja ženskog načela na cijelom planetu tijekom mnogih tisućljeća. U krivu su utoliko što osjećaj vlastitog Ja temelje na toj činjenici i tako ostaju u zarobljeništvu kolektivnog identiteta žrtve. Drži li se žena još bijesa, negodovanja i osuđivanja, drži se svog tijela boli..⁵⁴

3.6 Ženski spolni organ/ reifikacija/komodifikacija žene

Priča diplomskog rada *Okus boli* završava objektom koji predstavlja ženski spolni organ. Rad je veličine okvira dimenzija 205 × 210 cm, a sastavljen je od četiri trodimenzionalna oblika koji imaju mogućnost montiranja, dok je dio odabrane, *odbačene* tkanine zalijepljen direktno na platno. Poput kalupa za trodimenzionalne oblike autorica izrađuje *kušine*/jastuke u funkciji kalupa zaštićenih najlonom. Odabrana tkanina dobiva oblik zahvaljujući formi kalupa da bi se potom ukrutila uz pomoć djelovanja smjese drvofixa i gipsa. Tako nastale šuplje, krhke oblike autorica je učvrstila konstrukcijom sačinjenom od kaširanog papira, žice, stirodura, dasaka, pur-pjene, te lesonita i vijaka kako bi se svaki oblik mogao pojedinačno montirati i skidati s okvira unatoč težini materijala, a u svrhu olakšavanja transporta. Objekt u slučaju ovog rada nije prikazan u senzualnom smislu niti izgleda kao objekt žudnje već se pojavljuje kao zagasita tkanina u raznim nijansama crvene boje. Autorica se referira na umjetnika Anisha Kapoora koji u svojim djelima (*Shooting in the Corner, Dismemberment od Jeanne d'Arc', Blood Relations, Internal Object in Three Parts*) koristi crvenu boju za koju sam Kapoor kaže da označava boju naše unutrašnjosti, organa, pa prema tome i naš centar, sam život. Crvena asocira na unutrašnjost samog tijela i ono od čega smo sačinjeni. Za crvenu također Kapoor govori da ona daje *određenu crnu* boju koju plava ne može nikad dati. Prema Kapooru to je boja koju vidimo kad zatvorimo oči, ona je uvijek tu i uvijek u nama.⁵⁵ Autorica upravo u ovom djelu koristi takve nijanse crvene boje koja simulira

⁵⁴ Eckhart Tolle, *Moć sadašnjeg trenutka*, V.B.Z., Zagreb, 2003., str. 118

⁵⁵<http://farticulate.wordpress.com/2010/12/09/9-december-2010-anish-kapoor-selected-installations-interviews/> (Pristupljeno: 18.7.2023.)

mesnatu tvar: *naglašena tekstura površine i boja mesa u raspadu, prepoznatljivost isječka, fragmenta ljudskog tijela, odnosno tendencija da se postigne njezova nerazpoznatljivost u smislu cjelovite figure kao subjekta prikaza aludira također na mesnate komade Paula Theka*⁵⁶, kako u tekstu o radovima Theka piše B. Perica pojašnjavajući ono što u njima izaziva osjećaj zazora.⁵⁷ Granica koja kod čovjeka osigurava kontrolu tijela prema okolišu je koža, a sve ono što prelazi i ne poštuje tu granicu – poput menstrualne krvi, pljuvačke, znoja, izlučevina, sperme, izmeta, mokraće, mlijeka, suza, itd. – doživljava se marginalnim i negativnim te se odbacuje u cilju afirmacije života, zapravo da bi se ostvarilo kao otpad odvajajući se od Drugoga koje nas posjeduje i koje bi upravljalo nama. To se zazorno i po Juliji Kristevoj kroz povijest pripisuje onom ženskom principu, pripisuje se majci, jer Ja se želi odvojiti od majke od svog mjesta nastajanja od kojega sam se jednom odvojio/la prerezivanjem pupčane vrpce, ali koje me još uvijek privlači k sebi ne dopuštajući mi da se odvojim, ograničim i samo-definiram. Zbog toga mi je to i zazorno, gadljivo i mučno. Izbacivanju ovih izlučevina preko krhke granice - kože - potpomaže uvelike očeva odbijanje djetetove prisnosti s majkom. Falus ili očeva nadmoć je ta koja odnos djeteta ometa i odvaja od moći majčinskog utjecaja ili Drugoga nudeći majčinstvu poziciju zazora, gađenja, odbijanja i manjka (ženi na mjestu gdje bi trebao biti falus leži manjak falusa). On je taj koji zabranjuje, koji nastoji spriječiti tjelesni kontakt s majkom. U onoj mjeri u kojoj otac pokušava spriječiti idiličnu mrežu odnosa između majke i djeteta, majka se pretvara u skrivenu averziju prema incestu.⁵⁸

Radom *Okus boli* problematizirana je reifikacija/komodifikacija žene u smislu seksualnog objekta. Prema Elisabeth Wright, žene služe muškarčevoj pornografskoj fantaziji, njegovoj želji i fascinaciji mogućnostima kamuflaže žena, pri čemu je žena oslobođena nedostataka stvarnoga izgleda tijela žene. Ova *maskarada* prema Wright je odraz mužjakove fantazije.⁵⁹

⁵⁶ Vidi poglavlje 3.2.

Blaženka Perica, Paul Thek: »sadistička geometrija« ili tjelesnost između senzacije i percepcije u umjetnosti 1960-ih. Filozofska istraživanja, 35 (3), 2015., str. 512.-515. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/158785> (Pristupljeno: 13.7.2023.)

⁵⁷ Julija Kristeva, *Moći užasa. Oglad o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989., str. 12

⁵⁸ Ibid., str.10-15

⁵⁹ Elisabeth Wright, *Lacan i postfeminizam*. Prev. Ljerka Pustišek. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 33-49

Dakle ovaj zadnji opisani rad predstavlja svojevrstan *protest*, protivljenje ženskoj objektifikaciji i načinima na koje su žena i žensko tijelo stavljene u nove kalupe zahtijeva novo tržište *muškog zurenja* (termin suvremenog zapadnog feminizma)⁶⁰. Kao takav ovaj rad zaokružuje radove u finalnu smislenu cjelinu zajedničkog naziva *Okus boli*.

*Dalo bi se mnogo toga napisati o iskorištavanju i zlouporabi ženine osjetilne prirode te o tome kako ona i drugi potiču vatru suprotno njezinim prirodnim ritmovima ili je potpuno pokušavaju ugušiti.*⁶¹

⁶⁰ Ibid., str.18

⁶¹ Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima, mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, 2020., str. 351

4. Zaključak

Autorica ovim diplomskim radom nastoji na energičan, pa i radikaliziran način ekspresivno iznijeti na vidjelo sve ono iz sebe što je dio njezine prošlosti, a što joj je nanosilo bol i ostavilo trajne ožiljke. U trenutku kada je stvaranje rada završeno - energetske naboje, sila prisutna prilikom stvaranja rada slabi sve do nestanka, dok rad tek izlaganjem u potpunosti ispunjava svoj telos/svrhu nastanka i postojanja jer je autorica težila tome da djelo bude interaktivno, doživljeno i živo prezentno za gledatelje/publiku. Ona kroz rad želi ohrabriti žene da ne odustaju od svojih prava na govor, potaknuti ih na protivljenje šutnji ili bilo kojim drugim nametnutim prisilama te da u tome budu čvrste i uporne. Želi im pokazati da se ne moraju sramiti, plašiti, skrivati se ili osjećati krivnju, te da trebaju glasno izražavati svoje nezadovoljstvo, a po potrebi i tražiti pomoć ukoliko su izložene zlostavljanju.

*Slijede neka dobra pitanja koja valja postaviti dok se ne odlučimo za pjesmu, za našu istinsku pjesmu: Što se dogodilo s glasom moje duše? Koje su one zakopane kosti u mojem životu? U kojem je stanju moj odnos s instinktivnim Sebstvom? Kad sam posljednji put slobodno trčala? Kako da ponovno oživim život? Kamo je otišla "La loba"?*⁶²

I dalje ostaje pitanje otvoreno: ako je prema Lacanu Očev zakon u muškom simboličkom poretku postulat, ako se prema Beauvoir tek postaje ženom, a ako je prema Irigaray važno izjednačavanje rodova, ne ogledavajući se pri tom na muški autoritet, ako se prema Butler ženskim pismom, zapravo poetičkim jezikom nastoji razlomiti Očev zakon, a ako prema Kristevoj spol i rod nemaju veliku važnost u određivanju moći, nego je važna pozicija identiteta naspram centralne društvene moći i na koncu ako su se svi feminizmi borili protiv marginalizacije žene i njezinog podjarmljivanja - kako to da je još uvijek žena objekt raznovrsnog nasilja bilo od muške ili ženske strane? Autorica ovim radom ostavlja otvoreno pitanje: Što učiniti kako bi se to spriječilo?

⁶² Clarissa Pinkola Estés, i l. Hoelbling Matković, *Žene koje trče s vukovima, mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, 2020., str.46

5. Izvori

Popis literature

- Butler, Judith, *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*; prevela Mirjana Paić-Jurinić. -Zagreb: Ženska infoteka, 2000.
- de Beauvoir, Simone, *Drugi spol*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2016.
- Cixous, Hélène: The Laugh of the Medusa, u: Robert Dale Parker (ur.), *Critical Theory. A Reader for Literary and Cultural Studies*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1975., str. 242–256
- Estés, Clarissa Pinkola i Matković, I. Hoelbling, *Žene koje trče s vukovima, mitovi i priče o arhetipu divlje žene*. Algoritam, Zagreb, 2020.
- Irigaray, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, 1974.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit, Paris, 1977.
- Kodrnja, Jasenka, *Žene zmijske - rodna dekonstrukcija*, Znanost i društvo, Zagreb, 2008.
- Kovačević, Astrid, Placentalna retorika – narativna avangardnost.
- Pisma nerođenom djetetu Oriane Fallaci [Journal Article], u: *Anafora*, Osijek, IX(2), 2023.
- Kristeva, Julija, La femme, ce n'est jamais ça, u: *Tel Quel*, 59, 1974.
- Kristeva, Julija, *Moći užasa. Ogljed o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.
- Lacan, Jacques *Značenje falusa* u: *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
- Lacan, Jacques, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, u: Felman, Shoshana (ur.), *Literature and Psychoanalysis – The Question of Reading: Otherwise*, Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1992.
- Matijašević, Željka, *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*, AGM, Zagreb, 2006.
- Pilcher, Jane i Whelehan, Imelda, *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. SAGE Publications, London, 2004. (poglavlja: First Wave Feminism, Second Wave Feminism, Third Wave Feminism)
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Vleet & Beton, Zagreb (2005).
- Tolle, Eckhart, *Moć sadašnjeg trenutka*, V.B.Z, Zagreb, 2003.

Wright, Elizabet, *Lacan i postfeminizam*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. Prijevod s engleskog: Ljerka Pustišek.

Internetski izvori

Perica, Blaženka, Paul Thek: »sadistička geometrija« ili tjelesnost između senzacije i percepcije u umjetnosti 1960-ih, u: *Filozofska istraživanja*, 35 (3), 2015., str. 509-520. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/158785> (Pristupljeno: 12.7.2023.)

<https://dalmatinskiportal.hr/zivot/premijere-85--metropolis-marije-bebic-u-centru-zlatna-vrata/135436> (Pristupljeno: 13.7.2023.)

<http://farticulate.wordpress.com/2010/12/09/9-december-2010-anish-kaapor-selected-installations-interviews/> (Pristupljeno: 13.7.2023.)

<https://artlyst.com/news/anish-kaapor-exhibits-his-controversial-meat-paintings-at-the-rijksmuseum/> (Pristupljeno: 18.7.2023.)

<https://www.domusweb.it/en/art/gallery/2022/04/24/art-biennale-2022-anish-kaapoors-big-show-in-venice.html> (Pristupljeno: 18.7.2023.)

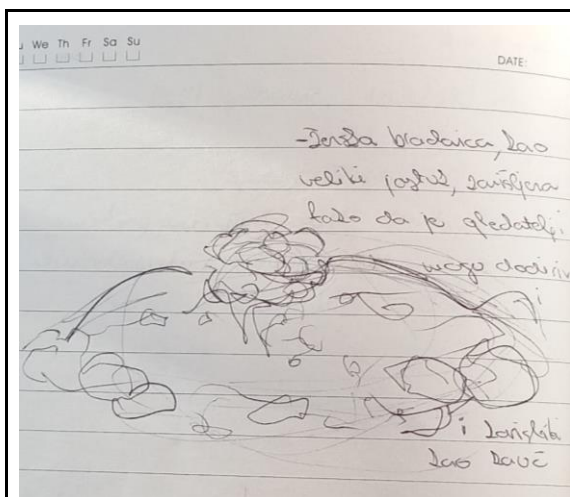
<https://www.designboom.com/art/anish-kaapor-blood-red-and-vantablack-venice-art-biennale-2022-04-21-2022/> (Pristupljeno: 18.7.2023.)

<https://www.wallpaper.com/art/anish-kaapor-documentary-under-the-skin/> (Pristupljeno: 18.7.2023.)

<http://www.lacaniireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Book-05-the-formations-of-the-unconscious.pdf/> (Pristupljeno: 11. 7.2023.)

6. Popis reprodukcija

6.1 Rozi kušina/jastuk



Slika 1, *Okus boli*, 2023., skica



Slika 2, *Okus boli*, 2023., maketa kušina/jastuka

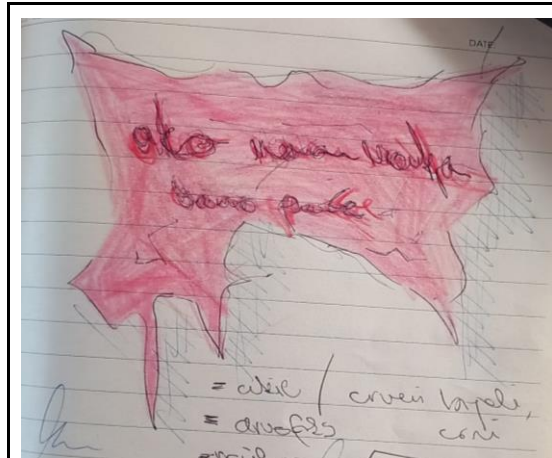
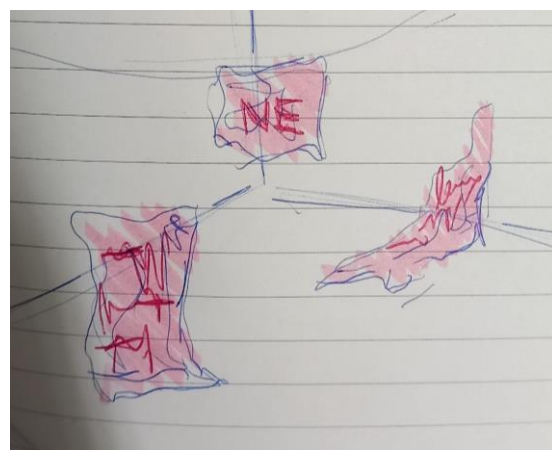


Slika 3, *Okus boli*, 2023., detalj unutrašnjosti kušina/jastuka



Slika 4, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, materijal: spužva i pliš; dimenzije: kruga promjera 202 cm, visina 90 cm

6.2 Anketa/ Instalacija u prostoru

Slika 5, *Okus boli*, 2023., skicaSlika 6, *Okus boli*, 2023., skicaSlika 7, *Okus boli*, 2023., radni proces- prišivanje trakaSlika 8, *Okus boli*, 2023., prišivanje traka



Slika 9, *Okus boli*, 2023., radni proces-izrada traka



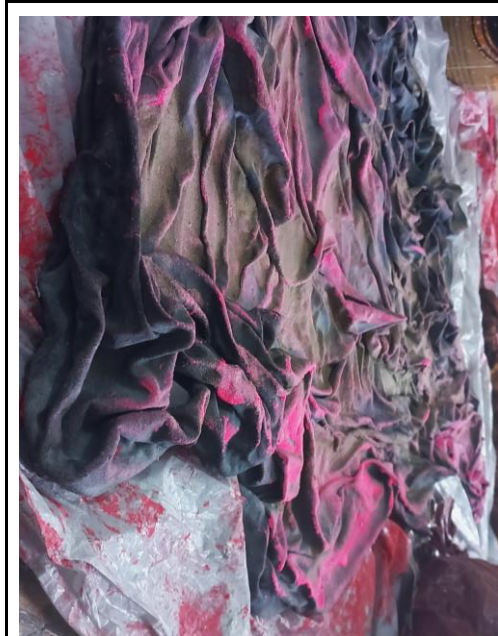
Slika 10, *Okus boli*, 2023., radni proces- prišivanje traka



Slika 11, *Okus boli*, 2023., radni proces- priprema podloge



Slika 12, *Okus boli*, 2023., priprema podloge



Slika 13, *Okus boli*, 2023., priprema podloge



Slika 14, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 15, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 16, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 17, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 18, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 19, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 20, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 21, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 22, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, 6 obojenih tkanina različnih dimenzija tretiranih smjesom od drvofixa, gipsa, vode i pijeska, trake-bojana tkanina

6.3 Pet poza/marginalizacija žene



Slika 23, *Okus boli*, 2023., radni proces-izrada kalupa



Slika 24, *Okus boli*, 2023., radni proces-odabir poze



Slika 25, *Okus boli*, 2023., radni proces-izrada kalupa



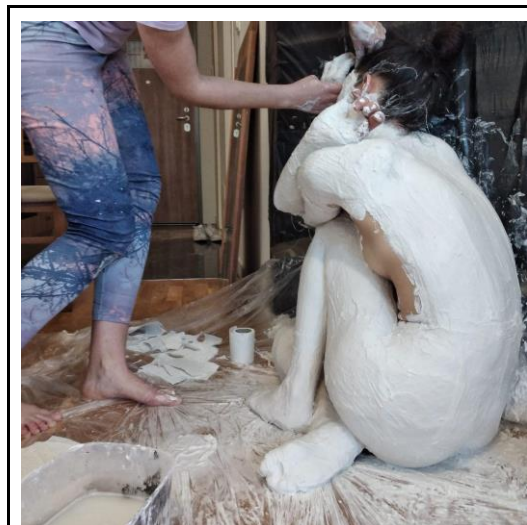
Slika 26, *Okus boli*, 2023., radni proces-izrada kalupa



Slika 27, *Okus boli*, 2023., radni proces-izrada kalupa



Slika 28, *Okus boli*, 2023., radni proces-izrada kalupa



Slika 29, *Okus boli*, 2023., radni proces-izrada kalupa



Slika 30, *Okus boli*, 2023., radni proces-premazivanje kalupa vazelinom



Slika 31, *Okus boli*, 2023., zaštita kalupa prijanjajućom folijom



Slika 32, *Okus boli*, 2023., zaštita kalupa prijanjajućom folijom



Slika 33, *Okus boli*, 2023., punjenje kalupa



Slika 34, *Okus boli*, 2023., izrada poza, prvi sloj kaširanog papira



Slika 35, *Okus boli*, 2023., izrada poza, drugi sloj kaširanog papira



Slika 36, *Okus boli*, 2023., izrada poza



Slika 37, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, donja strana



Slika 38, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, gornja strana



Slika 39, *Okus boli*, 2023., izrada poza



Slika 40, *Okus boli*, 2023., izrada poza



Slika 41, *Okus boli*, 2023., izrada poza, detalj



Slika 42, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 43, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 44, *Okus boli*, 2023., izrada poza, detalj



Slika 45, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 46, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 47, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 48, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 49, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 50, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 51, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 52, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 53, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 54, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 55, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 56, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, detalj



Slika 57, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad: pet poza, dimenzije žene visoke 173 cm, materijal: novine, škartoci/ papirnate vrećice, karton, i sl. -prethodno namočene u razrijeđeni drvofix pomiješan s talogom kave, stara žica,

6.4 Ženski spolni organ



Slika 58, *Okus boli*, 2023., radni proces, izrada konstrukcije



Slika 59, *Okus boli*, 2023., radni proces, izrada konstrukcije



Slika 60, *Okus boli*, 2023., radni proces, izrada konstrukcije



Slika 61, *Okus boli*, 2023., skica



Slika 62, *Okus boli*, 2023., skica



Slika 63, *Okus boli*, 2023., radni proces, izrada kalupa za trodimenzionalne oblike



Slika 64, *Okus boli*, 2023., radni proces-postavljanje kaširanog papira preko kalupa



Slika 65, *Okus boli*, 2023., radni proces-postavljanje kaširanog papira preko kalupa



Slika 66, *Okus boli*, 2023., radni proces-postavljanje sirove tkanine preko kalupa



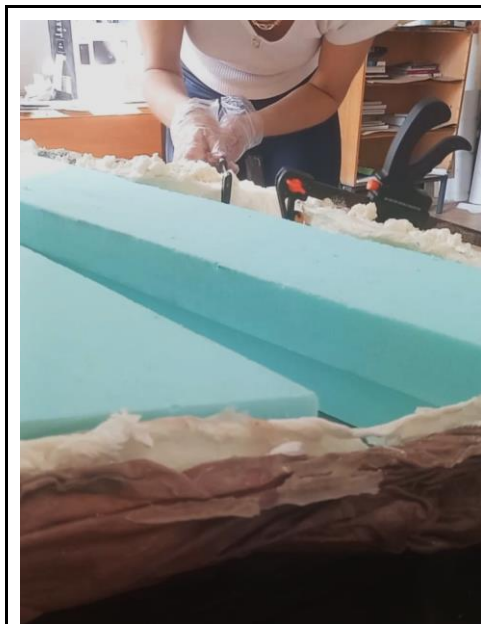
Slika 67, *Okus boli*, 2023., radni proces-obrađena tkanina preko kalupa



Slika 68, *Okus boli*, 2023., radni proces-detalj slike u procesu



Slika 69, *Okus boli*, 2023., radni proces-sušenje 4 finalnih komada namočenih drvofixom



Slika 70, *Okus boli*, 2023., radni proces na konstrukciji slike



Slika 71, *Okus boli*, 2023., radni proces na konstrukciji slike



Slika 72, *Okus boli*, 2023., radni proces na konstrukciji slike



Slika 73, *Okus boli*, 2023., radni proces na konstrukciji slike



Slika 74, *Okus boli*, 2023., radni proces na konstrukciji slike



Slika 75, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 76, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 77, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika78, *Okus boli*, 2023., radni proces



Slika 79, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad



Slika 80, *Okus boli*, 2023., izložbeni rad, dimenzije 205 × 210 cm, materijal: obojena tkanina, žica, lesanit, daske, stirodur, pur-pjena, drvofix

6.5 Paul Thek

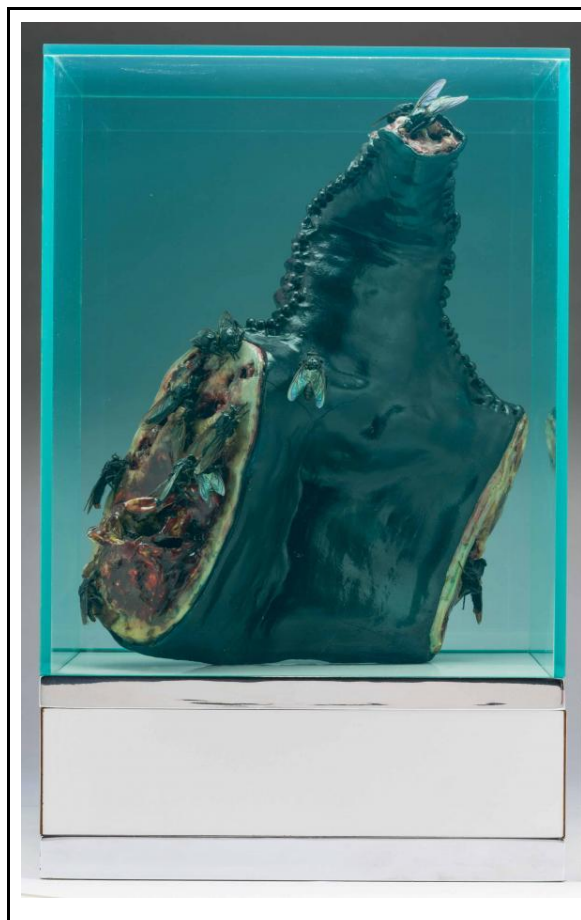


Slika 81, Paul Thek with Hand Sculptures, 1967./2010
<https://atelierlog.blogspot.com/2019/02/paul-thek-2.html> (Pristupljeno: 7.8.2023.)



Slika 82, Paul Thek, *Hand Sculpture from the Tomb*, 1967./2010, Peter Hujar

https://www.alexanderandbonin.com/exhibition/321/exhibition_works/889
 (Pristupljeno: 7.8.2023.)



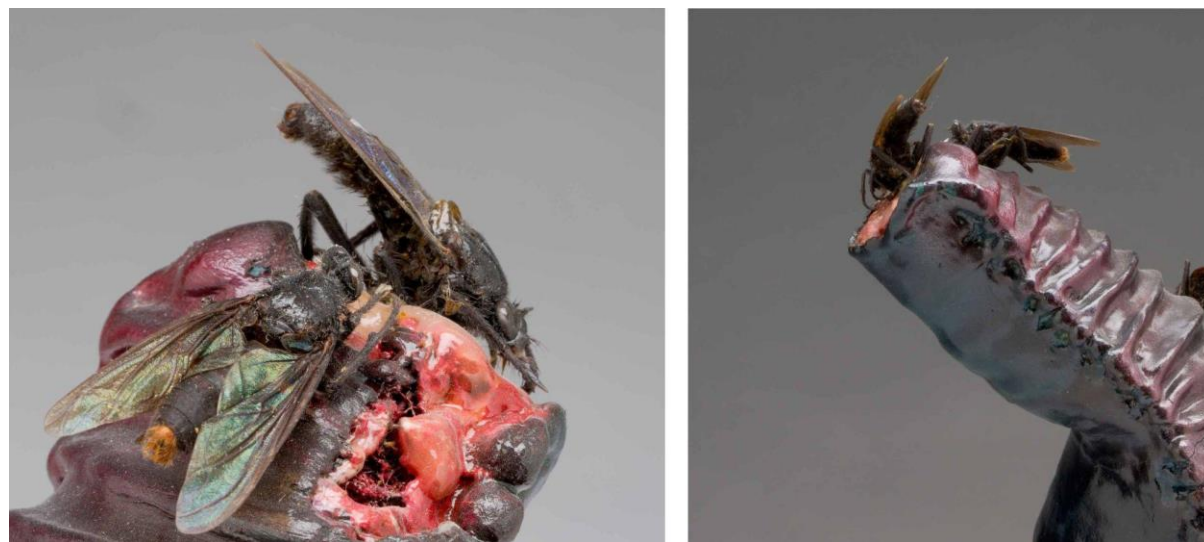
Slika 83, Paul Thek, *Untitled* (Meat Piece with Chair), 1965., Muzej umjetnosti okruga Los Angeles, Zaklada Judith Rothschild, © Estate of George Paul Thek, fotografija © Museum Associates/LACMA Conservation, Yosi Pozeilov

<https://unframed.lacma.org/2020/07/10/paul-thek-%E2%80%9Cuntitled%E2%80%9D-challenging-conservation-treatment-unusual-object> (Pristupljeno: 7.8.2023.)



Slika 84, Lijevo: Prije tretmana. Desno: japanske cijevi tkiva. Paul Thek, *Untitled* (Meat Piece with Chair)(detalji), 1965., Muzej umjetnosti okruga Los Angeles, Zaklada Judith Rothschild, fotografija © Museum Associates/LACMA Conservation, Yosi Pozeilo

<https://unframed.lacma.org/2020/07/10/paul-thek-%E2%80%9Cuntitled%E2%80%9D-challenging-conservation-treatment-unusual-object> (Pristupljeno: 7.8.2023.)



Slika 85, Nakon liječenja. Paul Thek, *Untitled (Meat Piece with Chair)* (detalji), 1965., Muzej umjetnosti okruga Los Angeles, Zaklada Judith Rothschild, fotografija © Museum Associates/LACMA Conservation, Yosi Pozeilov



<https://unframed.lacma.org/2020/07/10/paul-thek-%E2%80%9Cuntitled%E2%80%9D-challenging-conservation-treatment-unusual-object> (Pristupljeno: 7.8.2023.)





Slika 86, Paul Thek, *Untitled (Meat Piece with Chair)* (iz serije "Tehnološki relikvijari"), 1966., vosak, bronca, formica i pleksiglas

https://www.alexanderandbo nin.com/exhibition/321/exhibition_works/889 (Pristupljeno: 7.8.2023.)

6.6 Anish Kapoor

	
<p>Slika 87, Anish Kapoor, <i>Internal Object in Three Parts</i> (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled <i>The Milk of Dreams</i>, 2022.</p>	<p>Slika 88, Anish Kapoor, <i>Internal Object in Three Parts</i> (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled <i>The Milk of Dreams</i>, 2022.</p>

	
<p>Slika 89, Anish Kapoor, <i>Internal Object in Three Parts</i> (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled <i>The Milk of Dreams</i>, 2022., detalj</p>	<p>Slika 90, Anish Kapoor, <i>Internal Object in Three Parts</i> (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled <i>The Milk of Dreams</i>, 2022., detalj</p>



Slika 91, Anish Kapoor, *Internal Object in Three Parts* (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled *The Milk of Dreams*, 2022., detalj



Slika 92, Anish Kapoor, *Internal Object in Three Parts* (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled *The Milk of Dreams*, 2022., detalj



Slika 93, Anish Kapoor, *Internal Object in Three Parts* (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled *The Milk of Dreams*, 2022., detalj



Slika 94, Anish Kapoor, *Internal Object in Three Parts* (2016.); foto: Marija Bebić-59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled *The Milk of Dreams*, 2022., detalj

