

Žensko vrijeme i prostor: na primjeru umjetnica u Hrvatskoj

Jasenska Kodrnja

Zagreb, Hrvatska

E-mail: jasenska.kodrnja@zg.hr

SAŽETAK Autorica u radu prezentira dio rezultata istraživanja društvenoga položaja žene-umjetnice u Hrvatskoj, provedenoga 1998. godine. Ciljevi istraživanja bili su usmjereni na prisutnost žene kao subjekta umjetnosti (što je tijekom povijesti, pa i danas, zabilježeno kao prazno mjesto, kao marginalnost, hijerarhijska podređenost i asimetričan položaj), te na njezinu specifičnu rodnu razliku. Naime, kategorija roda bila je u teoriji, povijesti i sociologiji umjetnosti te umjetničkoj kritici donedavno zanemarena i gotovo nepriznata.

Kako je svekoliko ljudsko iskustvo rodno određeno, to i prostor i vrijeme u iskustvu umjetnica pokazuju rodnu komponentu, čija analiza i jest cilj izloženog dijela istraživanja. Sukladno feminističkoj metodologiji, rodna komponenta prostora i vremena u iskustvu umjetnica istražena je kombinacijom kvalitativnih i kvantitativnih metoda. Podaci su prikupljeni interviewom u dva navrata pomoću dva različita upitnika od trideset umjetnica u Republici Hrvatskoj. Uzorak je neproporcionalno stratificiran, a ispitanice su izabrane primjenom kriterija umjetničke djelatnosti i radnog statusa. Na osnovi antičke mitologije, a na način Weberovih idealnih tipova, izgrađena je tipologija (Muze, Nimfe, Eurinome i druge), koja iskazuje različite obrasce ženskog identiteta, odnosno doživljaja prostora i vremena. Autorica je ustanovila da umjetnice prepoznaju različitost vremena kao muškoga (linearnoga, za žene diskriminirajućega) od ženskoga (cikličkog i monumentalnog), jer prihvaćaju linearno vrijeme ili se od njega distanciraju afirmirajući žensko vrijeme. Prostor u kojemu žive i rade, drže pretpostavkom ženske kreativnosti i subjektiviteta. Neke taj prostor doživljavaju kao prostor izoliranosti (za profesionalnu umjetnost) ili ženske marginalnosti, a druge teže širenju radnog prostora u cjelokupan prostor svakodnevice.

Ključne riječi: linearno vrijeme, žensko vrijeme (cikličko, monumentalno), ženski prostor.

Primljeno: 16. ožujka 2000.

Prihvaćeno: 28. kolovoza 2000.

1. Uvod i metodologijske napomene

Prostorom i vremenom bave se filozofija, fizika, umjetnost, arhitektura, ali kako su oni i kategorije ljudske svakodnevice, oni su i antropologijske kategorije.

Problematiziranje vremena počelo je već u antičkoj Grčkoj i traje do danas. Paradoksom o vremenu Aristotel problematizira samo postojanje vremena, jer ni jedan njegov dio ne postoji (prošlost, sadašnjost, budućnost). Naime, kada kažemo "sadašnjost" to je već prošlost, itd. Aristotelov paradoks i Zenonove zagonetke navode atomiste na zrnasto strukturiranje vremena, a ovim raspravama pridružuju se stoici i drugi filozofi antike, srednjeg vijeka (Augustin) i moderne (Leibniz, Berkeley, Kant, Bergson).

Pitanje je li prostor realan ili je tek ljudska konstrukcija, rezultira lepezom oprečnih odgovora koji se kreću u rasponu od supstantivizma do relacionizma. Ovaj je raspon jasno iskazan u poznatoj prijepisci Clarkea i Leibniza, a rasprave u tom smislu nastavljaju se do današnjih dana. Teorijom relativnosti A. Einstein prije svega relativizira prostor, vrijeme i masu, pod pretpostavkom približavanja brzini svjetlosti, i time definitivno odbacuje supstantivizam moderne (Newtona, Clarkea) (Blackburn, 1996.).

Aktualna istraživanja nekih prirodoznanstvenika pokazuju iznenađujuće rezultate, ili bar neke njihove naznake, o mogućnosti putovanja kroz vrijeme, istovremenosti vremena itd.

Da su prostor i vrijeme, s antropologijskog stajališta, relativne kategorije ukazuju njihova različita mjerenja (kalendari, dužinske mjere) u različitim kulturama. No ipak je svim kulturama (ma koliko bile različite) zajedničko nekakvo fokusiranje dimenzija ljudskoga događanja.

Prepoznavanje rodne komponente ovih kategorija iščitava se u umjetničkim doživljajima književnica i drugih umjetnica. Kada se tako gospođa Vu iz *Paviljona žena* (P. Buck, 1986.) nakon dovršenoga četrdesetog rođendana (na osnovi vlastitog izbora, a zapravo po običaju) odvoji od postelje svog muža i započne relativno samostalan život, čitalac to doživljava kao impuls za pokretanje dramaturgije romana u kome žena tek tada (kad više nije reproduktivno aktivna) može postati subjekt. Početna konstatacija o nepravdi neba (muž dobiva ljubavnicu, a ona samoću) preokreće se u prednost jer gospođa Vu maksimalno koristi novu mogućnost osobnog razvoja. Različitost muškog i ženskog vremena i prostora (zajedničke ložnice, odvojene blagovaonice itd.) Perl Buck i neke druge književnice prezentiraju kao umrežene mozaike ili topografije unutar kojih se kreću subjekti dvaju različitih rodova, što bitno određuje radnju.

Iščitavanje cjelokupnog iskustva čovjeka s obzirom na rod razdvaja sloj dominantnoga (prvog) roda od sloja posebnoga, različitoga, tijekom povijesti potisnutoga (drugog) ženskog roda. Postfeminističko propitivanje svih na podrazumije-

vajući objektivniji, a zapravo muški, seksistički način definiranih kategorija, dovelo je i do propitivanja, relativiziranja pa i redefiniranja prostora i vremena. Pokazalo se da se mjesto žene u povijesti, umjetnosti i njezino svakodnevno iskustvo, tj. cjelokupno žensko iskustvo, realizira u specifičnom, od muškaraca različitom vremenu i prostoru.

1.1. Kategorija roda

Rod je bio zanemarena, gotovo nepostojeća, kategorija u povijesti umjetnosti, umjetničkoj kritici i teoriji umjetnosti kao i u sociologiji umjetnosti. Zapravo nije prepoznavan relevantnim elementom umjetničkog stvaranja. Tako A. Hauser u poznatoj i iscrpnoj studiji *Sociologija umjetnosti* navodi niz elemenata (uvjeta) umjetničkog stvaranja: "Produkcija umjetničkog djela, kao socijalno-povijesni proces, ovisi o nizu raznovrsnih faktora, a ostvaruje se u skladu s prirodnim i kulturnim, geografskim i etnografskim, vremenskim i mjesnim, biološkim i psihološkim, ekonomskim, te socijalno-topografskim uvjetima" (Hauser, 1986.: 89). U razradi razmatra i elemente: geografske datosti, rase, nacije, naslijeđene sposobnosti, generacijsku pripadnost, kulturne faktore, podrijetlo, imovinsku klasu, staleže, profesije, umjetnički odgoj, organizaciju umjetničkog rada, inteligenciju, boemu. Rod, kao poseban element, on u tome spominje niti razmatra, premda u nizu poglavlja (primjerice, o odgoju u umjetničkim radionicama i akademijama) podrazumijeva da tu žena nema (što znači neizrečeno i neobrazloženo, dakle samorazumljivo). Hauser spominje umjetnički obrt u neolitu koji su žene obavljale u kućnoj djelatnosti, spominje prinos umjetnosti nezaobilaznih umjetnica, kao što su Sapfo i Madame de Stael, ali ne komentira značenje njihova roda (zašto je žena u umjetnosti bilo tako malo). U poglavljima o ulozi umjetnika u društvu i povijesti, Hauser zapravo razmatra univerzalnog umjetnika, eksplicitno neizrečenog roda a implicitno pretpostavljenog muškarca.

Unutar marksističke paradigme pojam rodno koristio se stanovito vrijeme u smislu univerzalnoga, općeg i kreativnog, pa ga tako rabi i A. Heller: "Umjetnost je samosvijest čovječanstva, njene tvorevine su stalno nosioci rodnosti za sebe, i to u više nego jednom pogledu. Umjetničko djelo je uvijek imanentno: ono prikazuje svijet kao svijet čovjeka, kao svijet koji je stvorio čovjek. Njegova hijerarhija vrijednosti odražava razvitak vrijednosti čovječanstva; na vrhu ove hijerarhije stalno stoje one individue (individualna osjećanja, načini ponašanja) koje na najvišem stupnju utječu na razvojni proces rodno bića" (Heller, 1978.: 194).

Kategorija roda u umjetnosti omogućuje sagledavanje cjelokupne patrijarhalne umjetničke prakse, obilježene dominacijom jednoga roda nad cjelokupnim područjem ljudske kreacije, prezentacije i percepcije, od razine osjetilnosti (na pr. gledanja) do razine svih mogućih institucionalnih formi. Pollock tako pripominje: "...modernistička povijest umjetnosti zapravo slavi selektivnu tradiciju jednog jedinog modernizma - niza posebnih rodno određenih oblika umjetničke prakse... Kao rezultat takva stava svaki pokušaj razmatranja stvaralaštva umjetnica koje su

djelovale u ranoj povijesti modernizma zahtijeva dekonstrukciju muških mitova” (Pollock, 1999.: 161).

S tim je u vezi i pitanje zašto nema velikih umjetnica, koje je vezano uz mit o velikom umjetniku (Nochlin, 1999.), bogomdanom geniju, čiji talent može izaći na svjetlo dana bez obzira na nevjerojatne i nemoguće okolnosti. Međutim, taj veliki umjetnik ne može biti bilo tko, on je bijelac, muškarac i, po mogućnosti, pripadnik srednjih slojeva. Po Griseldi Nochlin “Nema žena koje su jednake Michelangelu ili Rembrandtu, Delacroixu ili Cezanneu, Picassu ili Matissu, ili u novije doba, de Kooningu ili Warholu, jednako kao što nema ni Afro-Amerikanaca koji su im jednaki”, te nastavlja: “No u stvarnosti, kao što dobro znamo, stanje je stvari onakvo kakvo jest i kakvo je bilo u umjetnosti i u stotinama drugih područja - sramno opresivno, obeshrabrujuće za sve one, uključujući tu i žene, koji se nisu imali sreće roditi kao Bijelci, kao muškarci, te po mogućnosti kao pripadnici srednje klase. Pogreška ne leži u našim zvijezdama, hormonima, menstrualnim ciklusima ili unutarnjim prazninama, već u institucijama i obrazovanju - podrazumi-jeva se da obrazovanje uključuje sve što nam se događa od trenutka ulaska u ovaj svijet značajnih simbola, znakova i signala” (Nochlin, 1999.: 11).

U uvodu drugom izdanju svoje edicije *The Dictionary of Feminist Theory*, Maggie Humm (1995.), osvrćući se na razdoblje od pet godina koje dijeli prvo od drugog izdanja, konstatira da je u tom vremenu feministička teorija napredovala eksponencijalno. To se odnosi na osnivanje feminističkih studija diljem svijeta (od Karachia preko Kibbutzia, Sofije do San Diega) čime se teorija širi, ali i produbljuje u djelima Kristeve, Cixous, Irigaray i drugih. Ženski studiji i studiji roda postaju središtima oko kojih se formiraju časopisi, kolegiji i druge inicijative.

S druge strane, pod pokroviteljstvom UNESCO-a stvara se mreža međunarodne inicijative koja smjera osvještavanju teme žene u umjetnosti, kulturi i medijima (donedavno gotovo neprisutne teme) putem međunarodnih konferencija, umreženih istraživanja, te preporuka za kulturnu politiku. Zaključci doneseni na takvim konferencijama postaju na neki način obveza provoditelja nacionalnih kulturnih politika, bez obzira što je od preporuke do provedbe put dug i često upitan. **Pitanje roda** u kulturi postaje u ovom trenutku **prioritetno i nezaobilazno**.

Dokument European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts (*Women in Cultural Policies*, 1998.) prezentira zaključke UNESCO-ve konferencije o kulturnoj politici i razvoju, održane u Stockholmu od 30. ožujka do 2. travnja 1998. godine. Taj dokument sadrži informacije o ženama u umjetnosti i kulturi na način kako je ta tema prikazana na međunarodnim konferencijama, te preporuke za kulturnu politiku. Na samom početku dokumenta naglašava se da je riječ o temi o kojoj se donedavno malo pisalo i znalo, a koja se upravo u posljednjih desetak godina intenzivno osvješćuje, istražuje i problematizira.

Od međunarodnih konferencija spominje se Svjetska konferencija o ljudskim pravima održana 1993. godine u Beču, na kojoj su ženska prava prepoznata kao ljudska prava, Četvrta svjetska konferencija o ženi 1995. u Kini na kojoj je posebno istaknuto pitanje medija, izvještaj UNESCO-ve svjetske komisije za kulturu i razvoj iz 1995. godine u kojem je rod u kulturi definiran prioritetnim pitanjem, te izvještaj Konferencije europskih eksperata (Guillemonat et Padovani, 1997.).

Definirajući kulturnu politiku kao putove zajedničkog života, u zaključcima Konferencije u Stockholmu (*Women in Cultural Policies*, 1998.) spominje se potreba prevladavanja marginalizacije i getoizacije žena u kulturi i umjetnosti, između ostaloga i putem nacionalne legislative (pozitivne diskriminacije ili kvotnog sistema, na primjer). No zaključci ove konferencije prije svega sadrže principe koji bi trebali biti uzeti u obzir kao vodiči ili indikatori za evaluaciju jednakosti rodova.

1.2. Prethodno iskustvo

Kada sam prije devetnaest godina obrađivala rezultate istraživanja *Umjetnik u društvenom kontekstu* (Kodrnja, 1985.) zamijetila sam dvije činjenice. Prva je bila razmjerna neprisutnost umjetnica (tek 25% umjetnika bile su žene), a druga je ukazivala na njihovu specifičnu razliku. Umjetnice su uočljivo različitoga socijalnog podrijetla, različitoga obiteljskog statusa i obrazovanja spram svojih kolega umjetnika. Dok su muškarci-umjetnici (kao i većina građana Republike Hrvatske) seljačko-radničkog socijalnog podrijetla, umjetnice su najčešće službeničkoga (67,6%) i gradskog podrijetla (90,5%). One su bile i nešto obrazovanije: 57,2% ima VSS, od toga 14,3% znanstvena zvanja, za razliku od ispitanih umjetnika kojih 48,9% ima VSS (od toga 4,0% znanstvena zvanja). Također, dok su muškarci-umjetnici uglavnom živjeli uobičajenim obiteljskim životom i imali broj djece koji odgovara prosjeku Republike Hrvatske, čak pola umjetnica živjelo je izvan braka (46%) i nisu imale djecu (46%). Ova obilježja i izrazito nezadovoljstvo umjetnica kulturnom politikom, naveli su me na pomisao da su umjetnice *nešto drugo, poseban subjekt* koji valja posebno respektirati i dodatno istražiti.

1.3. Feministička metodologija

U posljednjih nekoliko desetljeća istraživanja vezana uz žene, provedena unutar ženskih studija ili mimo njih, propituju postojeće metodologije i traže nova rješenja. Kako su ta traženja bila u osnovi konzistentna (iako jednim dijelom različita), rezultirala su sustavom (kritika i prijedloga) obilježenim terminom "feministička metodologija". Širina i usmjerenost kojima smjeraju ti prijedlozi varijabilna je: od usmjerenosti na feminističku društvenu znanost, preko društvene znanosti do znanosti uopće. Razine tih prijedloga također su različite, no zapravo pokrivaju cjelokupno područje epistemologije, ontologije i istraživačkih tehnika (Marshall, 1998.). Budući da se ovom temom bave mnogi autori (S. Reinhartz, D.

Klein, M. Dally, K. Mac Kinnon), predložene definicije se razlikuju, ali ih u osnovi ipak veže izvjestan zajednički smisao. "Svi se međutim slažu da feministička metodologija treba biti *za ženu*, da je treba usavršavati eda bi bila upotrebiva u *različitostima svakodnevnog života žene*, te da sve metode trebaju uzeti u obzir subjektivnu svijest pomoću koje žena istražuje ženu u *interaktivnom procesu* bez umjetne subjekt/objekt diobe istraživača i istraživanoga" (Humm, 1995.: 170).

Odvojenost subjekta i objekta, karakteristična za svjetonazor i filozofiju moderne, paradigmatično je prezentirana u Hegelovoj filozofiji prava, djelu u kome autor iskazuje bitne značajke novovjekovnog ega - "volju za moc" i "slobodu od prirode" (Despot, 1995.). Hegel polazi od teze da je stvar (a priroda ima svojstvo postati stvar) nešto nestabilno, bezlično, bespravno, zapravo objekt, dok je čovjek subjekt - bitno drugačiji od prirode. Čovjek, naime, u prirodu unosi svoju volju, on je pretvara u svoje vlasništvo, njome gospodari i manipulira.

Kritika moderne zasnovana je dobrim dijelom upravo na prevladavanju odvojenosti subjekta od objekta, znanstvenika i predmeta što ga istražuje, čovjeka i prirode, duha i materije, muškarca i žene. Cjelovit, holistički svjetonazor (post-moderna, postfeminizam, new age) baštinen je jednim dijelom u kontinuitetu filozofije identiteta (Schelling), a drugim dijelom u istočnjačkim neeuropskim filozofijama i istočnjačkoj mistici. Schellingova teorija identiteta koja polazi od pretpostavke da su duh i priroda u osnovi isti, oboje su aspekti apsolutnoga (Schelling, 1965.), u biti je bliska Chardenovoj teoriji ljudske snage koja pretpostavlja jedinstvenost i cjelovitost čovjeka, prirode i univerzuma (Chardin, 1991.), a u širem smislu ova je cjelovitost temelj svakom monizmu.

Što se znanosti tiče, redefiniranje dualizma subjekta i objekta u kome je "priroda ponižena" (Marx) inicirali su istraživači prirode, predstavnici moderne fizike: Max Planc, de Borglie, Bohr, Einstein, Heisenberg. Ovi su fizičari na osnovi svojih eksperimenata pokazali da se u atomskoj fizici ne može govoriti o objektu kao takvome, već samo o objektu u interakciji (relaciji) sa subjektom, tijekom koje se oba člana mijenjaju (Despot, 1995.). Kritika moderne znanosti s epistemologijskih pozicija zasnovana na pretpostavci reduciranog subjekta (spoznavatelja), ima svoje ontološke, etičke, kulturne i političke korelate, jer je taj *subjekt* muškarac, bijelac, Europljanin odvojen od drugoga, različitoga (spola, rase, trećeg svijeta), pa vodi do općeg mjesta postmoderne i postfeminističke kritike moderne i njezinih paradigmi: rasizma, seksizma, europocentrizma.

Različite razine feminističke metodologije (epistemološku, metodološku i razinu istraživačkih tehnika) razmatra Sanda Harding (1987.). Na epistemološkoj razini ona postavlja upit o mogućnostima spoznavanja za ženu (može li žena biti ta koja spoznaje, odnosno može li ona biti spoznavateljica, kakve provjere mora proći da bi kao takva bila legitimirana, koje su teme spoznavanja, može li subjektivna istina biti uračunata u znanje?). S. Harding polazi od pretpostavke da sociologija spoznaje koristi strategije provjere odobrene od strane autoriteta: boga, tradicije,

uobičajenog mišljenja, promatranja i razuma. To znači da tradicionalna epistemologija, eksplicitno ili implicitno, isključuje mogućnost da žena bude spoznavateljica, jer je glas znanosti muški. Budući da je cjelokupna povijest pisana iz očista muškarca, dominantne klase i rase (jer je subjekt tradicionalne sociologije spoznaje bio muškarac), autorica predlaže alternativnu epistemologiju koja bi legitimirala ženu kao spoznavateljicu.

Za razinu metodologije (teorijskih i analitičkih pretpostavki koje usmjeruju istraživanja) važan je način njihove primjene, a može se reći da se tradicionalno primjenjuju na način koji otežava razumijevanje ženske participacije u društvu (jer je u osnovi usmjeren muškim aktivnostima).

Što se tiče istraživačkih metoda feministička metodologija koristi sve, ali ne tradicionalno androcentrički, nego primjereno razumijevanju subjekata različitih obilježja (rodova, etniciteta, kultura...).

Osim toga Sandra Harding (1987.) ističe potrebu istraživanja specifičnog *ženskog iskustva*, poteškoće s uporabom pridodanog ženskog (*add women*), te potrebu da subjekt istraživanja sam *sebe stavi u kritičku poziciju*.

Znakovito je da stanovit broj autorica ovoj temi pristupa izrazito emotivno. Tako Mery Dally (1985.) govori o *tiraniji metodolatrije* koja onemogućuje nove spoznaje, a Joana Frueh (1999.) predlaže novi diskurs koji bi značio "potpuno uključivanje bez gubljenja vlastitosti", "diskurs kao snošaj" koji omogućuje stapanje s onim o čemu se govori.

Perspektive feminističke metodologije transparentno su predstavile Marcia Millman i Rosabeth Moss Kanter (1987.), jer su svakom konvencionalnom rješenju suprotstavile alternativni model. One nude šest razina kritike:

- nasuprot uporabi konvencionalno definiranog modela (*field-defining*) predlažu alternativne modele u kojima su prisutni žena i muškarac;
- sociologija je bila usmjerena na javne, službene, dramatične uloge aktera i situacije pa bi se ubuduće imala fokusirati na neslužbeno, privatno, nevidljivo;
- sociologija često pretpostavlja "single society" (jedno društvo) a sada bi žena i muškarac trebali biti obilježeni drugačijim društvenim riječima;
- u mnogim studijama rod nije bio uzet kao faktor ponašanja, sada bi on trebao biti najvažnija varijabla;
- sociologija je često usmjerena na status quo, sada bi društvene znanosti trebale iskazati potrebu za transformacijom u smislu humanijeg društva;
- neke metode (pretežno kvantitativne) sistematski iznose na vidjelo samo jednu vrstu informacija dok bi sada upravo te neotkrivene informacije trebale biti najznačajnije.

Feminizam je, između ostaloga, sudjelovao i u debatama o uporabi kvalitativnih i kvantitativnih metoda (Epstein Jayaratne and Stewart, 1995.). Teoretičarke i istraživačice feminističke provenijencije u tim su raspravama svoj glas davale kvalitativnim metodama, prije svega zbog njihova humanijeg, manje mehaničkog, nehijerarhijskog odnosa istraživača i istraživanoga, te mogućnosti iskazivanja osobnog identiteta ispitanika, odnosno ispitanice. Naime, upravo se tim metodama može iskazati žensko iskustvo koje, unutar društvenih znanosti, velikim dijelom još nije artikulirano i konceptualizirano. Žensko iskustvo iskazati terminima žena (riječima, glasovima, osjećajima, mislima), imperativ je koji tek treba realizirati. U tom smislu feminizam slijedi kontinuitet (ili djeluje sinkrono) s radikalnom sociologijom, čijim se utemeljiteljima smatraju T. Veblen, predstavnici Čikaške škole, supruzi Lynd, W. Mils, H. Blumer, H. Becker (Kuvačić, 1988.). Istražujući manje ugledni, neelitni sektor društva, nazvan i sektorom druge Amerike, oni su skrenuli pozornost na radnike, crnce, neprilagođene, marginalne, jednom riječju sve one koji se razlikuju od dominantnih, a kojima pripada i drugi rod.

2. Predmet, cilj i metode istraživanja provedenog 1998. godine

Usmjerenost na ženu-umjetnicu odnosila se na utvrđivanje njezine prisutnosti u umjetnosti i na utvrđivanje njezine specifične razlike. Naime, tijekom povijesti istisnuta kao mogući subjekt umjetnosti, ženina se prisutnost iskazivala neprisutnošću, hijerarhijskom podređenošću i asimetričnim položajem.

Kompleksnost pristupa istraživanja izvedenoga 1998. godine upućivala je na složenost metodologije, što je rezultiralo kombinacijom kvalitativnih i kvantitativnih istraživačkih tehnika. Koncentracija na društveni položaj umjetnica, viđen prije svega njihovim očima, iz njihova očista i njihove perspektive, upućivala je na primarnu koncentraciju oko subjektivnih metoda, te na prioritetan izbor: anketu ili interview. Budući da je istraživanje *Umjetnik u društvenom kontekstu* iz 1979./80. godine (Kodrnja, 1985.) bilo metodološki kompleksno, no osnovna je metoda bila anketa provedena na reprezentativnom uzorku svih umjetnika tadašnje SR Hrvatske, a ovo je istraživanje dijelom potaknuto rezultatima prethodnoga, razmišljanja su isprva upućivala da se i 1998. izabere anketa i upitnik, koji bi omogućio maksimalnu usporedivost s prethodnim stanjem.

Međutim, koncentracija na specifičan, brojčano manje zastupljen dio umjetničke populacije (umjetnice), na pitanja vezana uz percepciju vlastite slike, motivaciju, dileme i konflikte, obiteljska i društvena ograničenja, te niz drugih pitanja osobne naravi putem kojih se umjetnice mogu prepoznati kao poseban, manje prisutan subjekt, upućivala je na metodu interviewa tijekom koje se mogu čuti njihove autentične riječi, ali i ono što stoji iza riječi (neartikulirani, potisnuti, latentni sadržaji i osjećaji) koji se na taj način mogu transparentnije iskazati, pa čak i putom protu-riječnih odgovora, nedosljednosti, šutnje ili izravnim buntovnim iskazom.

Pristup umjetnicama respektirao je njihovo definiranje subjektom, odnosno prinosi feminističke metodologije. Odnos istraživač - istraživani na principu subjekt - subjekt (a ne subjekt - objekt) realizira se metodom intervjua koja omogućuje povratnu informaciju i recipročnu interakciju. Interview na osnovi polustrukturiranog obrasca omogućuje upravo takav pristup (prilagodbu osobi kojoj se pristupa). Zapisivanje *autentičnih riječi umjetnica* koje iskazuju osobno iskustvo i *moćna interakcija* bili su osnovni kriteriji odabira ovoga istraživačkog postupka.

Realizaciju ovoga, razmjerno kompleksnog, zadatka omogućila je kombinacija kvantitativne metodologije (sekundarnih analiza usmjerenih na prikupljanje tzv. objektivnih podataka o prisutnosti umjetnica na razini reprezentativne, akademske i profesionalne umjetnosti) i kvalitativne metodologije (intervjua koji su smjerali utvrđivanju doživljaja društvenog položaja umjetnice).

U uzorak je izabrano trideset umjetnica metodom neproporcionalnoga stratificiranog uzorka na osnovi kriterija umjetničke djelatnosti i radnog statusa, a intervjuiranje je (radi realizacije subjekt - subjekt odnosa) provedeno u dva navrata, pomoću dva upitnika.

Vrlo učestali odgovori na niz pitanja bili su "Ne znam" i "Nisam o tome razmišljala", a nakon toga uslijedila bi bujica riječi i iskustava, što upućuju da je riječ o nepriznatoj temi, iskustveno proživljenoj, ali često nevidljivoj, potisnutoj.

Osim toga izrađena je tipologija koja, na način Weberovih idealnih tipova, sažima bitna svojstva različitih obrazaca ostvarivanja ženskog identiteta. Naime, tipovi kao misaone konstrukcije, ekstrakti istaknutih svojstava niza pojedinačnih fenomena, koreliraju sa zbiljom, ali su i udaljeni od nje (samostalni, distancirani). Zbog svoje čvrstine (univerzalnosti) i istodobne elastičnosti (relativnosti) primjereni su raznim razinama, mijeni, nijansiranju.

Među skalom različitih tipoloških mogućnosti, mitološki likovi i njihove verzije, interpretacije, reinterpetacije pokazuju upravo tu specifičnu kombinaciju stalnosti i promjenljivosti, zbog čega mogu postati, a to često i jesu, predlošci tipičnih obrazaca, tipova, idealnih tipova... Likovi iz helenske mitologije primjenjivani su kao tipovi varijabilno, prema potrebi, ovisno o temi, no primarno su razmatrane Eurinome, Nimfe i Muze, koje konstruirane od svojih istaknutih svojstava postaju živim konstrukcijama, osnovnim nitima čitavog teksta. Njihova su ključna svojstva istodobno i indikatori prepoznavanja.

Eurinome - predstavnice mijene položaja žene tijekom povijesti. Njihova su obilježja, ovisno o verzijama:

- primarna, cjelovita, integrirana, univerzalna kreativnost: rađanje, estetika, erotika (1. verzija);
- sukcesivna i neprimjetna degradacija, odsustvo, neprisutnost, zaborav, potisnutost, nesvjesnost (2., 3. i 4. verzija);
- mogućnost preporoda, preporađanje (verzija u nastajanju).

Nimfe - predstavnice umjetnosti integrirane u svakodnevicu. Obilježava ih unutarnja motivacija (ljubav, užitak, osobni maksimum, osobno definirani ciljevi), solidarnost, majčinstvo, sestrinstvo, nehijerarhičnost, neinstitucionaliziranost.

Muze - predstavnice profesionalne umjetnosti (specijalizirane po djelatnostima, izdvojene iz svakodnevice). Obilježava ih vanjska motivacija (društveno postignuće, priznanja, visoka kvaliteta, profesionalnost), težnja preciznim kriterijima, mjerenju, natjecanju, hijerarhiji, institucionaliziranost.

Prostor i vrijeme segmenti su operacionalizacije (uz podrijetlo i okruženje odrađivanja, radni status, motivaciju, doživljaj umjetnosti i umjetnice, identiteta, moći, upisivanja ženskosti u umjetnost i ženske umjetnosti) ženskog iskustva koje pokazuje žensku razliku iskazanu prije svega redefiniranjem navedenog spektra.

3. Godine i vrijeme (linearno i žensko)

Problem sociokulturne cjeline Europe i njezina identiteta koji se konstituirao povijesnim taloženjem, odnosno gubitak tog identiteta zbog susreta s antropologijom, tj. drugim sociokulturnim cjelinama, Juliu Kristevu (1990) navodi na tezu o dvije vremenske dimenzije: linearnoj ili pravolinijskoj (povijesnoj), i drugom vremenu (vremenu druge povijesti). Uzor za definiranje ovih dimenzija bio je filozof Nietzsche (antikvarno i monumentalno vrijeme). Linearno vrijeme je vrijeme kao projekt razvijanja budućega, njemu su inherentni: rastanak, napredovanje, odlazak, logičke vrijednosti, rascjep, iščekivanje, tjeskoba, jezik i smrt. To je povijesno vrijeme koje bi psihoanaliza mogla nazvati i opsesivnim jer se u njemu prepoznaje gospodarenje i struktura roba. Osim ovog vremena, koje se olako etiketira kao muško (jer je civilizacijsko), postoji i drugo vrijeme kojemu ženska subjektivnost "daje specifičnu mjeru". Riječ je o cikličkom vremenu (prirodnog ritma) i monumentalnom (sveobuhvatnom, vječnom) vremenu. "S jedne strane postoje ciklusi, trudnoća, večno vraćanje biološkog ritma koji je u suglasnosti s prirodom, i koji nameće vremenitost, čija stereotipnost može zaprepastiti, ali čija pravilnost i jednoglasje onoga što se doživljava kao ekstrasubjektivno vreme, kosmičko vreme, izazivaju vrtoglavicu i neizrecivu jouissance. S druge strane, a možda i kao posljedica toga, postoji masivno prisustvo masivne vremenitosti, bez reza ili bekstva, koja je tako malo povezana s linearnim vremenom (koje prolazi) da sama reč vremenitost jedva da odgovara: sveobuhvatna i beskonačna kao zamišljeni prostor, ova vremenitost podseća na Kronosa iz Hesiodove mitologije, na incestuoznog sina čije je masivno prisustvo prekrilo celu Geu da bi je odvojilo od Urana, oca" piše Kristeva (1990.: 20).

Većina sugovornica (njih 19) navodi svoje godine, dvije ih ne navode, a devet ih se ne izjašnjava o tome već njihov odgovor na prvi pogled ide mimo pitanja. Umjetnice koje u predgovorima, katalogima i u osobnim kontaktima navode svoje godine, čine to "s ponosom", "ističu ih" i "ne srame ih se". One prihvaćaju postojeći poredak odnosa i mjerenja vremena (linearnog) koji je civilizacijski, pa se

takav njihov stav može označiti stavom *muza*. Ipak, isticanje svoga prihvaćanja i navođenja godina kao da daje naslutiti da se one u tom vremenu ne osjećaju udobno, one ga prihvaćaju hrabro, ali sa "ali"... , "bez obzira na", itd.

Dvije izbjegavaju navođenje godina, jer "to je nepisano pravilo za žene" i "ne bi me angažirali", a jedna osjeća nelagodu i izbjegavanje te kaže - "pokušavam ne reći ako me ne pitaju, a ako me pitaju kažem". One očito osjećaju "problem s obzirom na određeno (linearno) poimanje vremena" (Kristeva, 1990.: 21).

Neke umjetnice, prije svega one koje se nisu osobno izjasnile, govore su o godinama neodređeno ili proturječno kao da pitanje ide mimo njih, kao da ih se takav način mjerenja vremena ne tiče, jer žive u nekom drugom vremenu. Njih godine ne zanimaju jer "na vrijeme ne misle", "kalendar je konvencija", vrijeme doživljavaju kao "kaktus" i ne vode računa o tome koliko imaju godina. Trima smeta brzo "zujanje vremena", pa nastoje što više poslova napraviti u što kraćem razdoblju. Budući da vrijeme koje žive sadrži oznake drugoga (monumentalnog ili cikličkog) vremena mogli bismo ih, što se toga tiče, označiti nimfama, koje prate cikluse prirode, te i eurinomama, sveprisutnima.

"Ja mislim da je glupost stavljati godine, niti male niti velike godine, uopće ne razumijem zašto ljudi moraju imati godine. Ja sam protiv kalendara, jer da vi imate sto godina, a to ne znate jer mislite da imate osamdeset, još biste živjeli. Kalendar je konvencija za koju ne znam zašto su je ljudi uveli. Ljudi traže tračnice da mogu hodati po nečemu, pa imaju rođendane, godišnjice, jubileje... Ljudi su nesigurni, većina ljudi, umjetnici nisu nesigurni, mi znamo što hoćemo. A većini ljudi sve mora biti zadano, propisano, i ako im sve nije propisano oni ne funkcioniraju. To nisu žene tražile...

Ja na vrijeme ne mislim, moram se jako napeti da se sjetim koji je datum, ja na datume ne mislim. To me ne zanima, to zaboravim, kad pomislim znam, ali me ne zanima."

"Ja uvijek navodim godine, ali ja uopće ne znam koliko imam godina jer mi to nije važno."

Slijedeće (projektivno) potpitanje odnosilo se na procjenu razloga zbog kojih neke žene skrivaju godine. Razlozi skrivanju godina koncentriraju se oko stava da je žena objekt promatranja, poželjna dok je mlada i lijepa, te joj protjecanje (linearnog) vremena ne ide u prilog. Sugovornice navode ove razloge zašto prikrivaju godine: običaj (2), taština (1), nezadovoljstvo i neispunjen život zbog čega se laže (1), u javnim profesijama čovjek želi izgledati što bolje (2), strah od starosti, strah od mladih koji dolaze jer živimo u kulturi u kojoj je mladost vrijednost (2), žene sebe doživljavaju kao "objekt žudnje" (1), različito društveno vrednovanje žene i muškarca jer idealne žene su mlade i lijepe, a stare "odlaze na otpad", počinju ih "otpisivati", kao da su "na kvasini", pa onda i starije umjetnice (naročito glumice) teže dobiju posao (9). Istodobno, muškarce srednjih godina društvo tre-

tira "super", "muževnima", "pametnima". Jedna sugovornica spominje patrijarhalnu kulturu, druga predrasude.

"Žena s godinama gubi neke funkcije, biološke. Moje godine su još OK, no preko 50 počinju žene pomalo otpisivati, kao da su na kvasini, čini mi se... Kod muških to se ne postavlja tako. Muškarac s pedesetpet, šezdeset je super. Ja imam tu suradnike koji imaju šezdeset godina koji su vrlo naočiti muškarci i nitko ih neće, zato što imaju šezdeset, smatrati nemuževnima, nepametnima ili senilnima, dok gospođe tih istih godina ne bi baš isto tretirali."

"Zašto žene skrivaju godine? Jer su kao veš-mašine u izlogu, vrijedne samo kad su nove. Stare ne vrijede... odlaze na otpad. A u mačoištičkoj kulturi žena-lutka je barbika, dakle tražena je i poželjna ako je mlada. Nema starih barbika. Ova naša "prekrasna" zapadnjačka kultura glorificira izgled: mladost (žena) i snagu (muškarac). Oni (muškarci) su uvijek mladi i snažni čak i kad su prastarci. Jer ih moć održava vitalnim. I smrt drugih. Kroz koju se pomlađuju."

"Naravno to je vezano s profesijom glume jer je inače u toj profesiji, ako ćete gledati već po literaturi, omjer muških i ženskih uloga neusporediv. A mogu vam reći podatak da se na Akademiju na deset djevojaka na prijamnom prijavljuje jedan muški. Znači potpuno je obrnuto proporcionalno. A omjer u jednom Shakespearu je recimo dvadeset ili petnaest muških uloga na dvije ili tri ženske. Naravno da onda postoji to opterećenje godinama."

Tri osobe navode kako ih omalovažavaju zbog njihova mladolika izgleda: oslovljavaju ih sa "ti", govore im "mala" ili ponavljaju uzrečicu "kad narasteš vidjet ćeš".

Žena je dakle ili stara i otpisana, ili mlada i nezrela, a u oba slučaja vremenski nepodobna, pa se čini da vrijeme (linearno) može biti argument diskvalifikacije žene i sredstvo njezine diskriminacije. Njezinu subjektivitetu zapravo više odgovara neko drugo (cikličko, monumentalno) vrijeme, koje živi intuitivno, pritisnuta službenim kalendarom. Argumentacija koju sugovornice izriču, zasniva se na kritici različitoga društvenog vrednovanja biološkog procesa sazrijevanja i starenja (linearnog vremena) žena i muškaraca. U načelu, vrijeme (linearno) za ženu teče brže, razdoblje njezine optimalne zrelosti je kraće, i u principu odgovara razdoblju biološke reprodukcije. Budući da je vrijeme (linearno) za ženu otežavajuća okolnost, neke među njima izbjegavaju se o tome izjasniti (tražeći intuitivno neko svoje vrijeme), a neke se izjašnjavaju hrabro, usprkos tome. Jedna sugovornica koja, u načelu, ne krije godine, ipak je rekla: "da navodim ih, ali ovisi o tome tko me pita, kako i zašto pita". Naime, već samo pitanje pretpostavlja ovu diskvalifikaciju i može biti samo po sebi provokativno i uvredljivo.

U tom smislu mogu se razumjeti iskazi stanovitog broja umjetnica koje se osjećaju mlade (znatno), druže se s mladima i izgledaju mlade (6), pa im nepoznate osobe "daju" i po deset godina manje. No one doista izgledaju mlade. Moguće je da ih pomlađuje iskustvo kreativnosti, koje je bezvremeno, želja da se (linearno) vrijeme negira, ili nešto treće.

Što se tiče vrednovanja različitih životnih razdoblja, neke ispitanice smatraju da je svako životno doba jednako vrijedno, druge daju prednost zrelosti jer donosi sigurnost i zadovoljstvo, a treće bi rado bile koju godinu mlade.

Kada je riječ o odnosu prema tijelu, uz već spomenutu presiju društva prema održavanju tijela, navode i imperativ "treba znati nositi godine" (4) i "treba ulagati u tijelo" (3).

Govoreći o tijelu, jedna sugovornica spominje porod djeteta (majčinstvo), druga tešku bolest, treća posebnu osjetljivost koja se iskazuje i kroz snove, a dvije govore o povredama nakon kojih više nisu mogle plesati. Ozbiljnost i autentičnost osobnog iskustva prisutna u iskazima sugovornica navodi na asocijaciju da je tijelo kao "metafora", "nepoznati kontinent misli" upravo na putu "vraćanja u metafiziku" (Braidotti, 1995.).

"Mislim da je veza duševna s tijelom vrlo bitna, pogotovo kod žene. Ja mislim da je žena strašno osjetljivo biće. Recimo ja, ja osjećam sve oko sebe, čak osjećam stvari koje se događaju na drugom kraju svijeta, ja takva iskustva imam, ja sam znala sanjati, osjetiti nemir preko noći i sutra bih čula da se desila neka tragedija. Ja sam čak to i vidjela. Ja strašno osjećam prirodu, promjene i tako, a onda tijelo reagira na sve to i naravno da ste ovisni. Vi morate slušati svoje tijelo koje najbolje od svega upozorava i pokazuje, i ako je pauza, ako tijelo neće, ako ima svoje faze morate pričekati strpljivo".

"Nikako se nisam mogla oporaviti (nakon poroda), meni je kičma stradala i poslije toga se nisam mogla vratiti u kondiciju koju sam ja htjela, i konkurirati mladim kolegicama koje su došle u ansambl. Kada sam vidjela da to ne mogu i ne želim, prestala sam plesati. No meni to nije bio tragičan trenutak jer sam uvijek u sebi osjećala te koreografske ambicije i osjećaj da tu mogu puno napraviti, tako da sam bez problema rekla: 'Sutra prestajem plesati', i bilo je gotovo. To je učinila prva trudnoća. S drugom trudnoćom ja sam se vratila na svojih četrdesetdevet kila i na neki način sam se regenerirala, ali više nisam imala potrebu za plesom na sceni... S trećim djetetom osjećam da ću trebati na sebi poraditi, jer ipak treće dijete, koliko na jedan način obnovi energiju... na drugi način ta muskulatura više nije kakva je bila, ipak osjetno oslabi... ako se stvarno ne uhvatiš u koštac sa svim vremenom trudnoće, dojenja...".

Većina umjetnica izriče svoje godine, smatrajući ih dijelom svog identiteta. Ne žele ih prikrivati jer bi tako prikrivale sebe, no svjesne su svoje, od muškaraca različite, društvene slike i uloge, koja podrazumijeva nepravdu prema njihovu (ženskom) starenju. Prikliještene su dvoznačnom situacijom (zadaćom): dvoje između imperativa autentičnosti i društveno očekivane vječne mladosti. Budući da je njima vrijeme (linearno) drugačije (društveno) zadano, neke umjetnice definiraju svoje vrijeme, ili izbjegavaju navoditi linearno vrijeme.

4. Prostor: stambeni i radni prostor kao ženski mikroprostor

Iako žive u istom svijetu, muškarci i žene pripadaju različitim prostorima, tvrdi Griselda Pollock (1999.). To argumentira radovima nekih slikara i slikarica iz 19. stoljeća (Mary Cassatt, Berthe Morisot, Eduard Manet). Mitski svijet koji strukturira modernost je svijet zabave, potrošnje, spektakla i novca, zapravo svijet užitka muškog promatrača. To je prostor javnosti u kome muškarac realizira svoju slobodu. Na radovima žena slikarica, međutim, prostora javnosti nema, a nije ga moglo ni biti jer je taj prostor za ženu drugačije, mitski obilježen. Izlazak u prostor javnosti za ženu znači rizik, gubitak kreposti i ugleda, što ilustrira i odlomak iz dnevnika umjetnice Marie Bashkirtseff (živjela je i radila u Parizu u 19. stoljeću): "Čeznem za slobodom da svuda idem sama, da dolazim i odlazim, da sjedim na klupi u parku Tuileries, i još više u parku Luxembourg... to je sloboda bez koje je nemoguće postati pravi umjetnik. Zar mislite da imam nešto od onoga što vidim kad moram, kako bih otišla u Louvre, uvijek čekati svoju kočiju, svoju pratilju, svoju obitelj?" (Pollock, 1999.: 180) Prostor na platnima slikarica je prostor privatnosti: to su blagovaonice, saloni, spavaonice, balkoni, terase, privatni vrtovi. Ali i tu je prisutan dojam sputanosti, izolacije, klaustrofobije, istisnutosti, potisnutosti. Budući da društvena struktura postavlja muške i ženske osobe asimetrično u odnosu na jezik, moć i značenje, formiraju se ideološke metaforičke sfere koje su strukturirane "značenjem pojmova muško i žensko unutar njihovih mitskih granica" (Pollock, 1999.: 180). Iako su se danas područja ženskog prostora znatnim dijelom proširila, očita je asimetrija, granice su zadržane, a patrijarhalni mitovi na stanovit način žive i dalje. G. Pollock u vezi s tim skreće pozornost na prioritetnost pogleda kao osjetila, prava na gledanje, bivanja subjektom ili objektom promatranja. No, pitanje ženskog prostora postavljeno je znatno ranije, u smislu elementarne pretpostavke i prava na kreativnost. Riječ je o eseju Virginije Woolf (1983.) napisanom 1929. godine, u kojemu ona impostira pretpostavke za žensku kreativnost: imati svoju sobu i svoj novac. Esej je postao obrascem feminističkoj kritici i literaturi koja u njemu vidi "prvi pokušaj tematizacije odnosa žene i fikcije" (Jakobović, 1983.: 182). Imperativ kojim završava esej "dajte joj vlastitu sobu i godišnji prihod" podrazumijeva sobu (prostor), pretpostavku ženske subjektivnosti i kreativnosti. No soba znači još nešto: ona je prostor akumuliranih a neiskazanih, potisnutih ženskih energija. "... potrebno je samo ući u bilo koju sobu u bilo kojoj ulici - da bi čitava ta silna zamršena snaga ženstvenosti zastrujala u lice. Kako bi moglo biti drugačije? Jer žene su ostajale u kućama svih ovih milijun godina i zato su se vremenom svi zidovi proželi njihovom stvaralačkom

snagom koja je, doista, toliko opteretila obujam žbuke i opeka, da mora zahtijevati vlastitu opremljenost u iskazivanju i stilistici, u poslovanju i politici” (Woolf, 1983.: 182).

Motrimo li ženski prostor (sobu, stan) kao elementarnu pretpostavku kreativnosti, onda ju je znatan broj sugovornica, što se tiče stana, realizirao: 21 je vlasnica stana ili dijela kuće, 3 dijele suvlasništvo sa suprugom, 4 žive kod roditelja, 2 kod suprugovih (partnerovih) roditelja. Većina ih, dakle, ima riješeno elementarno stambeno pitanje, nema podstanarki i malo ih stanuje kod roditelja. Vlasništvo su stekle nasljedstvom, ili otkupom stanarskog prava, a samo je jedna kupila stan sredstvima što ih je ostvarila umjetničkim radom (estradna pjevačica).

S radnim je prostorom situacija manje povoljna. Naime, bilo kakav radni prostor posjeduje samo 13 (od 30) sugovornica, od toga šest ih ima radnu sobu, tri atelijer, jedna nekomforan atelijer, jedna kancelariju, jedna radni tavan i jedna studio. Preostalih 17 nema poseban radni prostor već, kad rade, rade u prostoru predviđenom za stanovanje. Najčešće u dnevnoj sobi, kada u njoj nema nikoga, noću (6), u spavaćoj sobi u posebnom kutku (3), kako-kad, nekad u dnevnoj a nekad u spavaćoj sobi (2), u kuhinji (2); jedna tvrdi da joj je čitav stan radni prostor, a tri da im radni prostor i ne treba (penzionerke).

Soba kao metafora posebnog ženskog kreativnog prostora izrazito se prepoznaje u sugovornica. Jedan broj njih, opisujući važnost svoga radnog prostora, navodi atribute apsolutne vrijednosti: “sve”, “apsolutno sve, to mi je život”, “to je mali svijet”, “moj svijet”, “najvažniji dio moga prostora”, “neizmjereno puno”, “kutak u koji se povučem iz običnog života”. Jedna među njima opisuje egzistencijalnu važnost prostora u kome živi jer, nezadovoljstvo može “gušiti”, “zakočiti”, a te je dojmove stekla na osnovi iskustva stanovanja u bivšem stanu u kome se osjećala “užasno”, pa je mislila da će “umrijeti”. No uz gotovo apsolutnu suglasnost o životnoj i kreativnoj važnosti sobe, njezinu bogatstvu koje je iskaz bogatstva ženske individualnosti, u nekih drugih sugovornica soba ima značenje marginalizacije, egzila, prostora zaštite, distance, izolacije, što je također tijekom povijesti bilo tako. Radna soba asocira i na profesionalnost, jer se jedino koncentrirano i izdvojeno može profesionalno raditi. Ženska radna soba znači istodobno i prostor Penelopâ koje u ženskim odajama njeguju tradicionalnu kućnu radinost, Kirkâ koje u svojim palačama na udaljenim otocima izolirane rade što žele, muzâ i njihovih učenica koncentriranih na kvalitetu izvođenja raznih oblika profesionalne umjetnosti.

“Atelijer je najvažniji dio moga prostora. Bez atelijera ne postoji kipar. Ja bih se prije odrekla stana nego atelijera. Atelijer mi je važniji nego stan”, kaže jedna sugovornica.

Sugovornice koje svoju kreativnost ne vežu uz određeni prostor, nego rade kako kada, neke u dnevnoj, a neke u spavaćoj sobi, upućuju na dva moguća zaključka. Neke tu situaciju doživljavaju kao skučenost i nedostatnost, te sanjaju o radnoj sobi. Druge "raspršenost" po cijelom stanu doživljavaju kao poticaj, ne ograđuju se, ne zaključavaju, nego se šire u sav prostor. Njima ne smeta buka ni drugi ljudi jer su integrirane, sveprisutne, ne njeguju svoje osobne i rodne različitosti izdvojeno, već ih šire među druge (kao nimfe). Navodimo primjere:

"Imam vlastitu radnu sobu. Ta prostorija mi znači prostor za rad, iako ne radim samo u toj prostoriji, niti samo u tom stanu. Radim na raznim mjestima. Volim mijenjati ambijente."

"Nemam određeni radni prostor, ne treba mi. Radim nekad u spavaćoj, nekad u dnevnoj sobi, nekad pripremam ulogu na licu mjesta, gdje upoznajem život, na cesti..."

Stav prema radnoj sobi ovisi i o vrsti djelatnosti, tako da on ne može biti jednak u književnici i u filmske montažerke koja svoj osnovni posao obavlja u studiju.

Iako to nisu bile posebno pitane, umjetnice su navodile negativnosti prostora u kome stanuju, rade i žive: buku (1), skučenost (6), gužvu, prenapučenost (2), neuređenost (2). Ako tome za većinu sugovornica dodamo ranije spomenuto odsustvo ikakvog radnog prostora, dobivamo sliku stanja koje ne omogućuje koncentriran rad. Stavimo li taj podatak u odnos s postignućima osoba o kojima je riječ, uočavamo paradoksalan nesrazmjer: radnu sobu uopće nema operna solistica HNK, svjetski afirmirana pijanistica, nagrađivana glumica!

Umjetnice, dakle, raspolažu nekim elementarnim mikroprostorom: dok su stambeno gotovo sve zbrinute, radno ih jedan broj nije nikako zbrinut, ostale su nekako, svakako, ili vrlo različito zbrinute. Mikroprostor u kome žive i rade doista je ženski. Obavljajući razgovore u nekim atelijerima i radnim sobama stekla sam dojam materijaliziranoga ženskog identiteta: prostorno skučenoga, ali njegovanoga, na momente vizualno provokativnoga, a na momente nostalgичno romantičnoga, bogatoga jednostavnim uspomjenama i nevjerojatnim iznenađenjima.

U vezi s izlaskom umjetnice iz privatnoga (svoje sobe i stana) u javni prostor, valjalo bi ispitati prije svega one koje se u takvim prostorima realiziraju: Atene, koje zauzimaju visoke položaje u društvenoj hijerarhiji, Afrodite, koje se kreću u prostorima glamura i umjetničkih elita, ali i iskustva Muzâ u prostoru profesija kojima se bave.

5. Umjesto zaključka

Dok su istraživanja relativnosti vremena i prostora od antike do danas pripadala različitim područjima čovjekova interesa (prije svega filozofiji i fizici), istraživanja prostora i vremena s obzirom na rod, posebice kada je riječ o umjetnosti, skorije su datuma.

Kategorija roda u teoriji umjetnosti, sociologiji umjetnosti, povijesti umjetnosti i umjetničkoj kritici sve je donedavno bila zanemarena i gotovo nepriznata, pa je tek u posljednjih nekoliko desetljeća evidentno ističu feministička teorija, studije roda, ženske studije i međunarodne inicijative pod pokroviteljstvom UNESCO-a. Proizašla iz potrebe redefiniranja cjelokupnoga ljudskog iskustva koje je, tijekom povijesti, bilo definirano univerzalističkim, a zapravo muškim, logocentričkim, europocentričkim kriterijima, istraživanja roda tek su zadata, smjerovi su im samo u osnovi naznačeni, a rezultati, naročito u Hrvatskoj, početni. Kako je i naše istraživanje tek početak, a u nas gotovo da i nema reference, i ovaj tekst ne završava sa "zaključcima" nego sa "umjesto zaključaka". Tako bi, kada je riječ o umjetnicama i njihovu doživljaju prostora i vremena, uz uopćen pristup u ovom istraživanju bilo moguće istražiti i probleme umjetnica u gradu i selu, umjetnice u različitoj životnoj dobi, itd.

Iako po prijedlozima i širini različiti i varijabilni principi feminističke metodologije pokazuju stanovitu konzistentnost u širokom području, od epistemologije i ontologije do istraživačkih tehnika. Konzistentnost se iskazuje u principima: istraživanje koncipirati kao interaktivni proces subjekt - subjekt odnosa, u kome se nadvladava odvojenost subjekta i objekta, istraživati "za ženu", tj. iskazivati autentično žensko iskustvo iz različitih područja svakodnevnog života, afirmirati kvalitativne metode zbog njihova "humanijeg, manje mehaničkog i nehijerarhijskog odnosa istraživača i istraživanoga".

Istraživanje profesionalnih umjetnica Hrvatske provedeno 1998. godine, jednim se dijelom referira na jedno ranije istraživanje (provedeno prije dvadeset godina) koje se, međutim, odnosilo na sve umjetnike Hrvatske bez obzira na rod.

Prema predlošku antičke mitologije izrađena tipologija (Muze, Nimfe, Eurinome i druge) iskazuje različite oblike identiteta umjetnica, odnosno oblike njihova doživljaja umjetnosti, sebe i svijeta u kome žive.

Umjetnice prepoznaju i prihvaćaju različitost vremena kao linearnoga (muškog), te cikličkoga i monumentalnog (ženskog) prema svojim tipološkim obrascima identiteta (afirmirajući muško i/ili žensko vrijeme). Linearno vrijeme je za ženu diskriminirajuće jer pretpostavlja obrazac njezina optimalnoga društvenog vrednovanja u razdoblju biološke reprodukcije, dok se prije i poslije toga razdoblja žene vrednuju premladim ili prestarim, nedovoljno adekvatnim da bi bile subjekti umjetnosti. To se osobito odnosi na neke umjetničke djelatnosti, kao što su

scenske, film, ali i druge. Prepoznavanje i doživljavanje cikličkog i monumentalnog (ženskog) vremena iskazuje se kao afirmacija specifično ženskog iskustva.

Budući da je cjelokupan prostor umjetnosti tijekom povijesti bio muški, umjetnice definiranje svoga prostora (u kome žive i rade) doživljavaju kao neizostavnu pretpostavku, nultu točku, *conditio sine qua non* svoje subjektivnosti i kreativnosti. Taj je prostor uvijek njihov, osobni i uvijek ženski prostor. Različitost doživljavanja radnog prostora kao prostora koji teži unutra, odvajanju od vanjskog prostora, koncentriranoga, izoliranoga, ograničenoga (na radnu sobu, tj. mjesto profesionalne umjetnosti, ili ženske marginalnosti), ili kao prostora koji se širi (u svakodnevnicu), rezultat je različitih obrazaca identiteta koje umjetnice ostvaruju, odnosno njihovih različitih doživljaja umjetnosti (kao profesionalne umjetnosti i kao umjetnosti svakodnevice).

Literatura

1. Blackburn, Simon (1996.): Oxford Dictionary of Philosophy. - Oxford : Oxford University Press, 418.
2. Braidotti, Rosi (1995.): Politika ontološke razlike. - **Ženske studije**, Beograd, 1 (1995) 1: 73-90.
3. Buck, Pearl (1986.): Paviljon žena. - Novi Sad : Matica Srpska ; Zagreb : Globus, 452.
4. Chardin, Piere Teilhard de (1991.): Ljudska snaga. - Zagreb : Naprijed, 166.
5. Daly, Mary (1985.): Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Womens Liberation. - Boston : Beacon, 225.
6. Despot, Blaženka (1995.): "New Age" i moderna. - Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 126.
7. Epstein Jayaratne, Toby and Stewart J. Abigail (1995.): Quantitative and Qualitative Methods in the Social Sciences, in: Mary Margaret Fonow and Judith A. Cook (eds.): **Beyond Methodology**. - Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press,
8. Frueh, Joanna (1999.): Prema feminističkoj teoriji likovne kritike, u: Ljiljana Kolešnik (ur.): **Feministička likovna kritika - izabrani tekstovi**. - Zagreb : Centar za ženske studije, 141-156.
9. Guillemont, F. et Padovani, C. (1997.): Musique, les Femmes en Suordine. Conference des experts européenne. Situation sociale et professionnelle des femmes dans domaines de la culture et des medias. - Bonn : UNESCO.

10. Harding, Sandra, ed. (1987.): *Feminism and Methodology*. Edited with an introduction by S. Harding. - Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 193.
11. Hauser, Arnold (1986.): *Sociologija umjetnosti 1, 2*. - Zagreb : Školska knjiga, 343, 263.
12. Heller, Agnes (1978.): *Svakodnevni život*. - Beograd : Nolit, 392.
13. Humm, Maggie (1995.): *The Dictionary of Feminist Theory*. - Columbus : Ohio State University Press, 354.
14. Jakobović, Slavica (1983.): Virginia Woolf. - **Republika**, Zagreb, 39 (1983) 11-12: 182.
15. Kodrnja, Jasenka (1985.): *Umjetnik u društvenom kontekstu*. - Zagreb : Zavod za kulturu Hrvatske, 285.
16. Kristeva, Julia (1990.): *Žensko vreme*. - **Gledišta**, Beograd, (1990) 1-2: 17-38.
17. Kuvačić, Ivan (1988.): *Rasprave o metodi*. - Zagreb : Naprijed, 214.
18. Marshall, Gordon, ed. (1998.): *Oxford Dictionary of Sociology*. - Oxford ; New York : Oxford University Press, 710.
19. Millman, Marcia and Kanter Moos, Rosabeth (1987.): *Introduction to Another Voice: Feminist Perspective on Social Life and Social Science*, in: Sandra Harding (ed.): **Feminism and Methodology**. - Bloomington ; Indianapolis: Indiana University Press, 29-36.
20. Nochlin, Linda (1999.): *Zašto nema velikih umjetnica?*, u: Ljiljana Kolečnik (ur.): **Feministička likovna kritika - izabrani tekstovi**. - Zagreb : Centar za ženske studije, 1-26.
21. Pollock, Griselda (1999.): *Modernost i prostori ženskosti*, u: Ljiljana Kolečnik (ur.): **Feministička likovna kritika - izabrani tekstovi**. - Zagreb : Centar za ženske studije, 157-196.
22. Schelling, Friedrich Wilhelm Josef (1984.): *Filozofija umetnosti*. - Beograd : Nolit, 193.
23. *Women in Cultural Policies. Report No. 2. (1998.) / By D. Chiche, R. Mitchell and A. J. Wiesand*. - Bonn : ERICarts, ARcult Media, 35.
24. Woolf, Virginia (1983.): *Vlastita soba*. - **Republika**, Zagreb, 39 (1983) 11-12: 183-192.

Jasenka Kodrnja
Zagreb, Croatia

Woman's Time and Space: On the Example of Woman-Artists in Croatia

Summary

The author in this article presents a part of research results of woman-artists social status, carried out in the year 1998 on the base of experience and insight gained during the realisation of the project *The artist in social context* (1985). The goals of research were to establish the presence of the woman as the subject of art (what during history, as well as in present time, was noted as an empty place, as marginality, hierarchical subordination and as asymmetric position), and her specific gender distinction. Namely, until recently the category of gender in theory, history and sociology of art, and in the criticism of art has been neglected and almost unrecognised.

Since the whole human experience is gender determined, the space and the time in women-artists' experience also demonstrate their gender component, analysis of which is the goal of the research segment presented in this paper. In accordance with feminist methodology, e.g. starting from the methodology of feminism studies, social position of women-artists in Croatia and space and time gender component in the women-artists' experience are researched by combination of qualitative and quantitative methods. The data was collected by interview in two times with two different questionnaires on the sample of 30 women-artists in the Republic of Croatia. The sample was planned as unproportionally stratified, and the lady respondents were chosen by the criterion of artistic activity and working status. On the basis of the Antique mythology and in the way of Weber's ideal types the author establishes the typology (Muses, Nymphs, Eurinomes etc.), which expresses different patterns of feministic identity, and the feminist experience of space and time, respectively.

The author finds that women-artists recognize the time as male (linear, for women discriminative) and different from female cyclic and monumental, because the women choose to accept the linear time, or they make the distance from it affirming the female time. Women-artists consider the space they live and work in a presumption of female creativity and subjectivity. Some of them experience this space as the space of isolation (for the professional art) or of woman's marginality, but the others tend to expansion of working place into the whole space of everyday life.

Key words: linear time, female time (cyclic, monumental), woman's space, woman's room.

Received on: 16th March 2000

Accepted on: 28th August 2000

Jasenska Kodrnja

Zagreb, Croatie

Le temps et l'espace féminins: sur l'exemple de femmes artistes en Croatie

Résumé

Dans son étude, l'auteur présente une partie des résultats des recherches sur la position sociale de la femme artiste, faites en 1998 sur la base d'un examen et d'expériences acquises au cours de la réalisation du projet *L'Artiste dans le contexte social* (1985). Les objectifs de ces recherches étaient orientés sur la présence de la femme en tant que sujet de l'art (ce qui, au cours de l'histoire, et même de nos jours, est mentionné comme une place vide, comme une marginalité, une subordination hiérarchique et une position asymétrique) et sa différence spécifique due à son sexe féminin. En effet, la catégorie du sexe a été, jusqu'à récemment, négligée et quasiment non reconnue en théorie, dans l'histoire et la sociologie de l'art, ainsi que dans la critique de l'art.

Étant donné que toute l'expérience humaine est déterminée par le sexe, le temps et l'espace montrent également dans l'expérience des femmes artistes leur composante féminine, don't l'analyse est le but, dans cette étude, de la partie présentée des recherches. Conformément à la méthodologie féministe, respectivement en partant de la méthodologie des études faites par des femmes, la position sociale des femmes artistes en Croatie et la composante du sexe à propos de l'espace et du temps dans l'expérience des femmes artistes ont fait l'objet de recherches, en combinant les méthodes qualitatives et quantitatives. Les données ont été recueillies au cours d'interviews, à deux reprises, au moyen de deux questionnaires différents, sur un échantillon de trente femmes artistes de la République de Croatie. L'échantillon a été planifié comme non proportionnellement stratifié, et les interviewées ont été sélectionnées en appliquant les critères des activités artistiques et du status du travail. Sur la base de la mythologie antique et à la manière des types idéaux de Weber, à été établie une typologie (Muses, Nymphes, Eurynomes et autres) qui présente différents types de l'identité féminine et les expériences féminines dans le domaine de l'espace et du temps.

L'auteur a constaté que les femmes artistes reconnaissent la diversité du temps masculin (linéaire, discriminatoire pour les femmes) et du temps féminin (cyclique et monumental), car elles choisissent d'accepter le temps linéaire, ou bien elles s'en distancient, en affirmant le temps féminin. Elles considèrent l'espace où elles vivent et travaillent comme une condition de la créativité et de la subjectivité féminines. Certaines d'entre elles ressentent cet espace comme un isolement (pour l'art professionnel) ou comme la marginalité de la femme, d'autres tendent à agrandir l'espace de travail dans l'ensemble de l'espace de la vie quotidienne.

Mots-clés: temps linéaire, temps féminin (cyclique, monumental), espace féminin, chambre (pièce) féminine.

Reçu: le 16 mars 2000

Accepté: le 28 août 2000