

Тамара С. ТОКИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд

ПАСТЕЛ ЖЕНА И ДЕТЕ I И ПРЕДСТАВЕ МАТЕРИНСТВА У УМЕТНОСТИ МЕРИ КАСАТ

Сажетак: Пастел *Жена и дете I* уметница Мери Касат извела је 1894. године, а данас се налази у сталној поставци Народног музеја Србије. Мери Касат је била сликарка америчког порекла и у свом сликарству забележила је различите животне етапе жена, желећи да забележи искуство жене у другој половини 19. века. На својим сликама, пастелима и графикама приказивала је интеракције између емотивно повезаних личности и њихов психолошки развој јукстапонирањем индивидуа различите старости. Касат је стварала под утицајем теорија Сигмунда Фројда, теорија психе, подсвесног, психологије, психоанализе, феминистичких расправа и књижевности датог момента и у свом сликарству забележила је емоције, анксиозност и карактер приказаних личности, кроз гестове, покрете, композиционе структуре дела и фацијалне експресије насликаних индивидуа. Велики део опуса чине слике мајинства, запамћена је као сликарка *мајки и деце*, тема која је посебно изазовна за уметнике, јер је подразумевала добро познавање дечје анатомије и начина на који би се пренела немирна и разиграна личност детета. Међу радовима са овом темом је и дело *Жена и дете I*, у оквиру кога је пастел као техника указао на недефинисану личност детета у фази психолошког развоја као индивидуе. Слика дечака и мајке има дугу традицију у историји уметности од праисторије, антике, средњег века, преко већег броја хришћанских представа Богородице и Христа, у сликарству 19. века постаје тема са морализаторском наменом. Култура у 19 веку истиче овај идеал кроз уметност, књижевност и новине, као истински квалитет модерне жене. У раду ће бити размотрени аспекти који су инспирисали Мери Касат да у уметности истражује популарну тему мајинства.

Кључне речи: Мери Касат, мајка, дете, пастел, 19. век

Мери Касат (Mary Stevenson Cassatt) је сликарка америчког порекла, рођена 22. маја 1844. у Пенсилванији (Allegheny City), у породици Роберта и Кетрин Касат. На јесен 1861. године уписала је Академију лепих уметности у Филаделфији, која се истицала богатом колекцијом дела старих мајстора и годишњим изложбама налик париским салонима, те је у датом периоду могла да се нађе раме уз раме са европским уметничким школама.¹ Налик другим студентима уметности америчког простора, Мери Касат полази на својеврсни *grand tour*² на европско тло. У другој половини 19. века, значајан корак приликом студија уметности био је одлазак у два града у Европи, у Рим, који је био стециште студената заинтересованих да истражују ремек-дела мајстора из прошлости, и Париз, где су амбициозни уметници у успону могли да проучавају њима савремену уметност, излагану на чувеним салонима, изложбама које је организовала академија. Париска академија уметности била је водећа установа у образовању и афирмисању уметника у 19. веку. У таквој средини се крајем века дешава пресек различитих уметничких струјања, са једне стране, уметника који негују академске каноне у свом раду, а са друге, Париз је као простор који је погодно слободном духу уметника имао доминатну улогу у појави модерне уметности. Иако је држава важила за највећег наручиоца, на слободном тржишту уметника колекционари и галеристи имали су важну улогу у развоју модерне уметности, а такви су били Пол Дуран Руел (Paul Durand-Ruel), Гистав Кајебот (Gustave Caillebotte) и Гертруда Штајн (Gertrude Stein).

Прва станица за даље усавршавање Мери Касат био је Париз, а будући да је сваки период у историји уметности садржао одређене норме и идеологије које су се постављале као препрека за даље усавршавање уметница и њихову партиципацију, важно је предочити ситуацију шездесетих година 19. века, када се Касат доселила у француску престоницу. Институционална позиција жене у Француској у то време није била у великој мери повољна, иако су ауторке имале могућност да излажу у великим институцијама уметности, чињеница је да су њихово основно језгро чинили уметници. До 1898. године, није забележена ниједна чланица жирија Салона, ниједна жена која би била у организационом комитету за Велике изложбе у Паризу, нити иједна жена која би имала могућност да се образује у Школи лепих уметности у Паризу (École des Beaux-Arts), све до 1897. године.³ Будући да њено даље образовање није могло да се одвија у најважнијој образовној институцији за уметност у Паризу, Касат је морала да нађе приватног ментора. Њен ментор био је академски сликар Шарл Шаплен (Charles Joshua Chaplin), а потом и етаблирани сликар Жан Леон Жером (Jean-Léon Gérôme), чије је поуке пратила уз стандардне посете Лувру (*Musée du Louvre*), где је као и многи други уметници копирала дела старих мајстора.⁴

1 G. Pollock, *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London, 1998, 69–73.

2 *Grand tour* је концепт који је од 17. века подразумевао путовање људи по Европи, пре свега, у Италију, која је била најпопуларнија локација. Путовање се одвијало са жељом за знањем, које би се потом допуњавало у сусрету са дOMETИМА у култури, уметности, медицини и другим областима различитих европских нација. Више о *grand tour* у: C. Edward, *The evolution of the grand tour : Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, London-Portland, 1998.

3 F. Francis, *Modernity and modernism : French painting in the nineteenth century*, New Haven, 1993, 235.

4 G. Pollock, *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London, 1998, 75–78.

Након Париза путовала је по шпанским градовима, где је истраживала интеракције између људи, на сликама *Балкон у Севљи* или *Током карневала* приказала је индивидуе у ношњи, које јасно реферишу на шпанско поднебље. Због интересовања за фигуралне композиције путовала је потом по Холандији и Белгији, а затим седамдесетих година Касат је отпутовала и у Рим, где је наставила да у богатим колекцијама италијанске престонице изучава дела великих имена у уметности прошлости. Средином седамдесетих година одлучује да се врати у Париз и почиње да се интересује за једну револуционарну струју у модерној уметности предвођену Манеом.⁵ Едуар Мане (*Édouard Manet*) подстакао је развој импресионизма у уметности изражавајући револт против академских канона у сликарству и тежњу да у своје сликарство пренесе есенцију модерности. У питању је схватање да избором теме у сликарству и начином сликања уметник може да пренесе тзв. „искуство модерности“, тј. да укаже на главне одлике модерног времена, а то су брзина живљења и променљивост околине у којој модерни човек живи, а у којој се град рапидно урбанизује и у складу с тим мења из дана у дан. Као одлика модерног доба, може да се истакне интензивно кретање, физичко, услед развоја технологије, као и кретање информација, услед развоја комуникација између људи. Све то заједно створило је нагомилавање динамичног материјала с којим је модерни човек долазио у сусрет и сталну измену околине коју перципира.⁶ Око себе Мане је окупио групу истомишљеника с којима је размењивао идеје у кафеу *Гербоа* (*Café Guerbois*), на авенији Клиши. Париски кафеи били су места окупљања уметника, издавача и писаца, где су се одигравале жустре расправе о уметности, што је неретко резултирало настанком идеја везаних за модерну уметност. Поред *Гербоа*, важно место сусрета интелектуалаца био је и кафе *Нова Аџина* (*Café de la Nouvelle Athènes*). Историчар импресионизма Џон Ревалд (*John Rewald*) у свом делу *History of impressionism* означава ова окупљања као предисторију импресионизма, а групу као зачетнике прогресивних схватања сликарства у последњим годинама Друге републике и првим годинама Треће републике.⁷ Импресионизам је и први модерни уметнички покрет у чијем су формирању и организацији учествовале уметнице, Касат је увидела беневит у излагању са импресионистима, који се огледао у одсуству официјалног жирија, те јој је нудио могућност да своју уметност изведе ван оквира академских образаца, а да истовремено привуче пажњу богатих наручилаца који су почели да се интересују за уметност импресиониста. Управо из наведених разлога Касат се 1877. године на позив Едгара Деге (*Edgar Degas*), који ће постати њен дугогодишњи пријатељ, придружила групи импресиониста.⁸

Касат је излагала са импресионистима на Трећој изложби, одржаној априла 1977. године, на другом спрату зграде у *Le Peletier* у Паризу, на Четвртој

5 *Ibid.*, 102–115.

6 D. Kovačić, *Sedam otkucaja. Crtež u prostorima moderne*, Beograd, 2017, 13.

7 F. Francis, *op. cit.*, 234.

8 Термин *импресионизам* у ужем смислу повезује се са уметничком продукцијом уметница и уметника који су излагали као група у периоду од 1874. до 1886. године у Паризу. У почетку група је излагала под називом *Анонимно друштво уметника*, а иницијални чланови били су: Едуар Мане, Камил Писаро

изложби импресиониста, која је одржана у авенији De l'Opéra 1879. године у Паризу, а потом и наредне године на Петој изложби импресиониста, смештеној у улици Des Pyramides, затим 1881. на Шестој изложби импресиониста, на булевару Des Capucines, а потом на Осмој и финалној изложби импресиониста, одржаној у Rue Laffitte, 1886 године.⁹ На основу радова које је јавности изложила на изложбама импресиониста, али и на основу њеног целокупног опуса примећујемо велико интересовање Мери Касат за приказивањем искуства модерне жене. Уметница се у знатној мери посветила приказивању животних етапа жене од раног детињства, младости, адолесценције, све до старости, приказујући ћерке, мајке, сестре и баке.

Представа жене у сликарству импресионизма може се уочити и код других импресиониста, на пример, у делима њеног дугогодишњег пријатеља Едгара Дега, а затим и у раду Манеа или Берт Моризо. Као и Мери Касат, Моризо је у свом сликарству истраживала на који начин да композиционом структуром дела на којима приказује жене укаже на женско искуство у модерном граду. Моризо је, дакле, кроз поставку сцене у својим делима, тежила да укаже на смишљену границу између мушког и женског простора, приказујући балустраде, терасе, веранде и насипе који деле приватни од јавног простора. Своје фигуре она приказује у првом плану, тако да се посматрач осећа као да се налази у самом простору. Тако му Моризо преноси осећај затворености и клаустрофобичности модерне жене. Њена слика *На балкону* приказује жену и девојчицу, које заклањају посматрачу поглед на Париз и указују на сопствену перцепцију града, која је редукована услед наведене разлике између два простора. На слици *Креветцац* Берт Моризо је приказала своју сестру Едму, која посматра ћерку, док једну руку држи на колевци, метафоричкој граници која спречава жену да изађе из приватног простора дома. Међу импресионистима и Реноар је уметник који је у свом раду, такође, приказивао мајке са децом. На слици *Мајтеринство* Реноар приказује дојење детета, где се уочава јасна разлика од готово идеализованих приказа материнства у делима Моризо и Касат. Он приказује сцену која еротизује радњу везану за материнство. Моризоино дело *Дојиља* заправо је суштински представа рада, приказ Бертине ћерке, коју чува дадиља, док њена мајка слика. У низу покрета четкицом који замагљују слику не препознаје се идентитет дадиље, она не кокетира са посматрачем, приказана је као радница у интимном чину са дететом, које је донела на свет жена која слика, а храни га жена која се налази у простору. Још једна

(Camille Pissarro), Пјер Огист Реноар (Pierre-Auguste Renoir), Алфред Сисли (Alfred Sisley), Едгар Дега (Edgar Degas), Берт Моризо (Berthe Morisot) и Густав Кајбот (Gustave Caillebotte). Поред иницијалне групе уметника, на изложбама импресиониста излагали су и други аутори, укључујући: Marcellin Desboutin, Alphonse Legros, Ludovic-Napoléon Lepic, Claude Monet, Ludovic Piette, Armand Guillaumin, Paul Cezanne, Adolphe Felix, Édouard Béliard, Pierre-Isidore Bureau, Jacques-François, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Jean-François Millet, Léon-Auguste Ottin, Henri Rouart, Charles Tillot, Marie Bracquemond, Franc-Lamy, Jean-Louis Forain, Henry Somm, Federico Zandomenighi, Jean-Louis Forain, Paul Gauguin, Albert Lebourg, Jean-François Raffaëlli, Eugène Vidal, Victor Vignon, Paul Signac, Odilon Redon, Émile Schuffenecker. Више о импресионизму видети у: R. R. Brettell, *Modern art, 1851-1929: capitalism and representation*, New York, 1999. О појединачним изложбама импресиониста видети у: Ch. S. Moffett, *The New painting, Impressionism, 1874-1886*, Geneva, 1986.

9 Ch. S. Moffett, *op. cit.*

представа из приватне сфере коју је Моризо извела јесте *Ойлегалo* (*The cheval glass*) из 1876. године, на којој је приказала жену која посматра свој одраз у огледалу. Жена приказана на *Ойлегалу* може се упоредити са Манеовом *Наном* насталом у истом периоду. Док једна посматра себе у огледалу, друга самоуверено гледа у посматрача.¹⁰ У Бертиним представама девојке не примећују посматрача, он је искључен у комуникацији, услед приватности девојака, наш поглед није потребан, нити тражен, једина потребна валоризација девојчиног изгледа јесте она која долази од ње саме. Бертина представа *Ойлегалo* приказује буђење сексуалности, контемплацију о изгледу и адолесцентно самосхватање, без карикатуралних елемената.¹¹

Касатин начин рада подразумевао је сликање на основу модела, при чему је бирала моделе свих класа, који су позирали у њеном атељеу.¹² Дела је стварала у различитим техникама, користећи уље на платну, пастел, цртеж и графику, радећи серијски како би схватила на који начин да у уметности забележи унутрашњи живот представљених личности, на који начин да посматрачу пренесе њихове бриге, страсти, мисли и осећања. Уметница је сматрала Едрара Дега, Курбеа и Манеа њеним учитељима у уметности. У складу са Дегаовим начином рада, Касат је засновала своју уметност на опширном изучавању дела старих мајстора, са чијим радовима је могла да дође у сусрет на студијском путовању у Италији, а потом у раду на основу модела, комплетном усавршавању линије, боје и композиционе организације. За разлику од својих учитеља, Касат није имала могућност да без ограничења посећује атеље других уметника и на тим местима слика мушке моделе, што је, самим тим, ограничавало избор тема.¹³

Пастел, као техника, омогућавао је уметници велику слободу приликом израде готових композиција и могућност да „црта“ бојом. Интересовање за пастел није се јавило само код ње, већ је чинило део препорода пастела код италијанских и француских уметника у то доба. У том смислу, важно је навести критику изложбе познате као *Les Mirlitons*, одржане 1881. године, а о којој је писао Жул Кларети (Claretie Jules). Кларетијева критика изложбе говори управо о статусу пастела као технике у другој половини 19. века. Осврћући се на поменуту изложбу, Кларети наводи да је „време Грима давно прошло“ и његовог схватања „да је пастел техника недостојна да се њоме служе велики сликари“. Наведеним коментаром, Кларети истиче глобалну перцепцију пастела у прошлости у свету уметности. Потом конкретно говори о једном од највећих пастелиста у другој половини 19. века, уметнику Латуру (Henri Fantin-Latour) и наводи Дидроов коментар на Латуров рад *Дошао си из прашине, њасџелисџо, у ѡрашину њеш се и вѡаџиџиџи*. На поменуту Дидроову опаску, Кларети опет подвлачи да је до промене у схватању технике пастела дошло и он афирмативно пише о њеној употреби у другој половини 19. века, наводећи да заправо „Латур и његова прашина могу сада да парирају и вели-

10 Ch. F. Stuckey, W. P. Scott, *Berthe Morisot, Impressionist*, New York, 1987, 74.

11 K. Adler et T. Garb, *Berthe Moriso*, New York, 1987, 93.

12 G. Pollock, *op. cit.*, 16.

13 A. Callen, *Techniques of the Impressionists*, London, 2004, 126.

ким сликарима“.¹⁴ Истраживање пастела као медија везано је и за Касатиног пријатеља Дега, који је у свом опусу извео велики број пастела, доминантно са приказима балерина. Истраживао је њихове положаје тела, њихово деформисање услед радикалних кривљења услед праћења кореографије, потом се поигравао са композицијом и радикалним смањивањем простора слике приближавајући приказани мотив посматрачу дела и често као мултимедијални уметник комбинујући технику пастела са другим медијима у својим психолошким студијама балерина.¹⁵

Касат је кроз консултације са Дега развила интересовање за цртеж, тачније *disegno*.¹⁶ У темама из савременог париског живота, Дега је истакао карактеристику свог рада, тј. концентрисање на тренутак, када је посматрајући одређени моменат који је желео да забележи указао на способност да изнесе суштину посматраног. Суштину његовог рада представља и издвајање одређеног фрагмента којим се уметник посебно бавио, који је „третирао као изолован формални проблем“. Потом његов процес подразумевао је и дуготрајни рад на делу, при чему је уметник одбијао непосредност и спонтаност у раду. Кроз дугогодишње проучавање дела старих мајстора, присвојио је процедуру у којој цртеж представља претходницу слици и на тај начин одступио од других импресиониста који су у поступку тежили да у одређеној мери одбаце цртеж као почетну фазу, како би кроз само конципирање дела непосредно изразили виђено и доживљено. Иако је своје композиције стварао у атељеу под утицајем Енгера, Дега је стварао по сећању, самим тим, фрагмент који би му остао у сећању јавио би се као суштина самог приказа, а потом и аутентичан доживљај виђеног.¹⁷ У другој половини 19. века, када су модерни уметници примаали променљив визуелни садржај с којим су долазили у сусрет, сама употреба цртежа од стране модерних уметника била је веома симболична, као медија који је несталан у трајању, изведен на трошном материјалу и помоћу материјала који су подложни брисању.¹⁸

Актуре својих радова приказивала је неретко у интеракцији са другом особом, са којом је емотивно повезана, па су оваква дела настајала у оквиру њених истраживања психолошког развоја личности у различитим старосним добима. Касат је стварала под утицајем теорија свог савременика Зигмунда Фројда (Sigmund Freud), читајући најновије теорије у психологији, психоанализи, а била је инспирисана и савременом књижевношћу, на пример, познато је да је била обожавалац Тенисонових дела (Alfred Lord Tennyson), међу којима се издваја поема из 1847. године, која носи назив *Принцеза* и која представља коментар на кампање британских феминисткиња усмерених ка едукацији жена.¹⁹ Још за живота била је запамћена као сликарка тема материнства, по-

14 Claretie, "Un peinture de la vie parisienne", in: *La vie à Paris*, Paris, 1881, 217–221.

15 М. Тодић, *Едгар Дега, заустављено креишање у Едгар Дега. Тренуци њосмаишања*, Београд, 2017, 53–65.

16 G. Pollock, *op. cit.*, 161–162.

17 Ј. Дергенц, „Едгар Дега. Између класичног и модерног“, у: *Едгар Дега. Тренуци њосмаишања*, каталог истоимене изложбе, Београд, 2017, 29–35.

18 D. Kovačić, *nav. delo*, 14.

19 G. Pollock, *op. cit.*, 43.

готово од прве биографије, објављене за живота, 1913. године, коју је написао Ахил Сегар (Achille Segard), под називом *Мери Касат: сликарка деце и мајки*. У датој биографији аутор учача да се поменута тема, због великог интересовања за однос одрасле особе и детета, издваја у њеном опусу. Њен приступ одликује и изражено интересовања за унутрашњи живот човека, који ефектно успева да пренесе помоћу гестикулације и фацијалне експресије.²⁰

Представе материнства у уметности

Тема која се јавља код Касат није оригинални изум уметности 19. века, у питању је једна од најстаријих и непрекидно обрађиваних тема у историји уметности. Свака култура у историји организовала је бригу о деци, трудноћу и рођење у складу са својом економијом, религијом и научним веровањима. Примордијална представа материнства оличена је у архетипу Велике мајке (*Magna mater*), који се јавља у приказима богиња плодности и вегетације у различитим религијама и њиховим митовима, а потом у уметничким креацијама човечанства које илуструју дате легенде. Материнство као тема може се пратити од најранијих времена, од палеолитских представа Венере повезаних са плодношћу, потом у лику фригијске богиње Кибеле, у прединастичком Египту у приказима Изис и њеног сина Хоруса, а затим у античкој Грчкој (нпр. богиње Гее, Деметре) и Риму (богиње Кибеле).²¹ Ипак, једна од примарних асоцијација на представе мајке и детета у уметности била би представа Богородице са Христом, која своју пуну популарност на Западу стиче у време готике. Развој теме потом можемо пратити у касном 17. веку, када су дела стварана, пре свега, у оквиру конвенција етаблиране уметности. У овом периоду приметна је појава представа материнства у оквиру портретног и жанр-сликарства, па се тема ослобађа свог религиозног, историјског или митолошког вела. Ипак, представе материнства из позног 17. века одликује изразита сентиментализација теме, оличена у приказима такозваног „срећног материнства“, тј. „срећне мајке“. Наведени концепти јављају се у складу са променом до које долази у Француској у доба просветитељства, а која се односила на друштвено посматрање материнства.²²

Промена у перцепцији материнства одразила се на одгајање, пре свега, аристократске деце, коју су у 17. веку у већој мери одгајале дојиље и гувернанте, а мање њихове мајке. Након објављивања Русоовог дела *Емил или о васпитању* (Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou De l'éducation*), 1762. године, постаје популаран феномен, који је алтернативно назван *култом мајтеринсџа* када је Русо указао на мајку као на дететову природну дојиљу. Са избијањем Француске револуције, идеје су добиле и чвршће корене, јер настаје политика *доброг мајтеринсџа*, која је налагала да су мајке те које су *задужене* за мир у кући,

20 *Ibid.*, 14–23.

21 Више о архетипу Велике мајке видети у: E. Neumann, *The great mother; an analysis of the archetype*, New York, 1972.

22 S. Buettner, *Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz, Woman's Art Journal*, Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), 14.

који ће потом бити важан за читаву земљу. У 19. веку жене су тако све више посматране у фузији са кућом, где су могле да обављају своје обавезе одгајања, моралног напретка и ране едукације деце.²³ Сви медији, па и уметност, почели су да истичу идеале добре мајке и њену централну улогу у породичном дому. Од ране младости, девојчице су учене о свом *истинском њозиву*, да једног дана постану мајке, да улога мајке дефинише жену. Успешно материнство истицано је као квалитет *истинске жене*, где би здрава и успешна деца била потврда њене *женске вредности*. Култура 19. века је кроз поезију, књижевност, новине, промовисала овај идеал.²⁴

Средином 19. века формирана је и идеја о идеализованој мајчинској љубави, која је дубока и непорецива и усмерена на њено потомство. Занимљиво је да се у оквиру револуционарних мисли јављају и идеје о јавном исказивању мајчинске љубави. Отворено исказивање женских емоција у времену пре револуције било је редуковано због теорије да су жене, за разлику од мушкараца, емотивнија бића па је њихова емотивност морала бити регулисана. У оквиру психологије 19. века наглашава се важност деловања спојних стимуланса на чула појединца, као производ урбанизације животне средине. Наиме, модерни градови појављују се као турбулентни простори за живот, где човек бива изложен градској буци, саобраћају, гужви и маркетингу. Наведени услови стварају ново животно окружење заслужно за пренаглашене надражаје и импресије индивидуе.²⁵ Разумевање да сва сазнања долазе путем чулних спознаја означено је у психологији 19. века термином *сензационализам*. Поред тога, јавља се и интересовање за едукацију деце, настају идеје о томе да се деца рађају са одређеним аспектима које треба да развијају, као што су разум и афекција према другом бићу, а да неке морају научити да контролишу, а то су сопствени интереси и страст. У 19. веку прихваћене су овакве идеје са ставом да моралну едукацију детета треба да обавља управо његова мајка.²⁶

У времену када је излагала са импресионистима, Касат се интензивније интересовала за представу модерне жене у њој савременим приватним просторима. Друштво 19. века усвојило је претходно установљен патријархални поредак и поделу на две сфере, на мушку, тј. јавну и на женску, тј. приватну сферу. Управо зато у сликарству уметница датог периода увиђамо у највећем броју приказе приватних простора дома, јер је њихова мобилност била ограничена услед смишљене разлике међу половима, јер је „женина природа, дужност и судбина била директно повезана са приватном сфером куће и срца“.²⁷ У новоурбанизованим јавним сферама, отварају се политичке и културне институције, места у којима су жене биле само „посетиоци, а не команданти филантропских институција“. Женина улога у идеологијама 19. века била је везана за породични живот, за кућу која је идеализована и повезивана са рајем.²⁸

23 S. Buettner, *loc. cit.*, 15.

24 D. N. Manoff, *Mary Cassatt: reflections of women's lives*, New York, 1998, 77.

25 Cinema and the invention of modern life, 72–73.

26 J. Lewis, *Mother's Love: The Construction of an Emotion in Nineteenth-Century America, Mothers & motherhood : readings in American history*, Columbus, 1997, 72–90.

27 Idem, *Vision and difference : femininity, feminism, and histories of art*, London and New York, 1988, 46.

28 J. Wolff, *Feminine sentences : essays on women and culture*, Berkley, 1990, 4.

Смишљена сепарација простора јасно се одразила на културу и уметност и уметницама попут Мери Касат ограничила избор тема које су могле да истражују у свом сликарству. Међутим, жене су своје лично искуство модерности, упркос томе, пренеле у литературу и уметност на себи својствен начин.

Представе материнства у сликарству Мери Касат одражавају време наглашеног интересовања за међусобне односе мајке и детета, али и време настанка концепта индивидуалности и унутрашњег живота. Њене представе материнства одликује изразито емотиван однос између мајке и детета, јер се уметница неретко фокусира на фазу привржености детета за мајку, која даје сигурност одојчету, које се налази у првој фази развоја своје личности. Мајке приказане у њеном сликарству обраћају велику пажњу на потребе свог детета, на њихове емоције, на карактер и комуникацију. Тема се јавља у њеном раду крајем осамдесетих година 19. века, када је у Паризу, посећује родбина са децом, те уметница одједном бива окружена великим бројем малишана. Управо тада настаје прво нама познато дело са темом материнства. У питању је представа изведена техником суве игле на којој је приказала свог нећака *Гаргнера са својом мамом* (1888. година). Од деведесетих година 19. века, почела је серијски да обрађује тему материнства и послова који су везани за свакодневну бригу жене о детету. Уметница је сигурно и сама била свесна да се овим потезом одлучила да истражује тему која је ван њеног личног искуства, па се у исто време изложила ризику да сваки критичар и писац о уметности помене управо чињеницу да сама није имала децу и да спекулише о мотивима који су је подстакли да се посвети поменутој теми.²⁹

Пастел *Жена и дете I* из колекције Народног музеја Србије

Дело *Жена и дете I* или *Мајка и дете* Мери Касат је насликала 1894. године, а данас се налази у сталној поставци Народног музеја Србије, у Збирци стране уметности. Уметничко остварење изведено је техником пастела, на папиру, димензија 69 × 52 cm, а приметно је да су поједини елементи наглашени крејоном (сл 1). Пастел *Жена и дете I* у Народној музеј Србије дошао је у оквиру обимне колекције југословенског колекционара и трговца уметнина Ериха Шломовића 1949. године.³⁰

На пастелу *Жена и дете I* уметница је приказала мајку која рукама придржава своје дете, док малени дечак у стојећем положају покушава да оствари равнотежу. Поглед детета усмерен је ка нама невидљивом простору, док је лице мајке окренуто од посматрача и самим тим скривено, јер је свој поглед фокусира на дете. Уметница је извела веома интиман приказ материнства, чији изглед доводим у везу са представама мајке и детета на неколико пастела насталих 1893. године. У питању су пастели *Млади Томас и његова мајка* (колекција Академије лепих уметности у Пенсилванији) (сл 2); *Мајка са њоједом усмереним ка Томасу* (Високи музеј уметности, Атланта; Џорџи-

29 N. M. Mathews, *Mary Cassatt : a life*, New York, 1994, 182.

30 Више о колекцији Ериха Шломовића видети у: *Zbirka Erich Šlomović iz Narodnog muzeja u Beogradu*, Zagreb: MGC, 1989.

ја) (сл 3) и *Усијавани Томас са његовом у устима* (E.G. Bührle фондација, Цирих, Швајцарска) (сл 4). На основу изгледа детета и мајке, може се готово са сигурношћу тврдити да су у питању идентичне особе, па се дечак са пастела у Народном музеју може идентификовати као Томас, међутим, о његовој мајци и њему немамо, нажалост, никакве додатне информације. Историчарка уметности Татјана Бошњак прва је датовала наведени пастел, у оквиру књиге *Gli impressionisti, I simbolisti e le avanguardie*, где је навела да је дело настало 1894. године. Бошњак наводи да је у питању рад који је део читаве серије дела под називом *Мајка и дете*, која обухвата осам студија са истим моделима и темом. Пастел је припадао збирци галеристе Амброаза Волара, а потом је откупљен од Ериха Шломовића.³¹

Дело *Мајка и дете* из Народног музеја Србије, као што је претходно наведено, изведено је техником пастела, који је уметници омогућио да са лакоћом дочара мекоћу и тактилност дечје коже. Пастел је техника која се унеколико ослања на скицу јер на делу видимо један сплет детаљно изведених површина видљивих у дечјем лицу и коси, у комбинацији са разиграним и апстрактно изведеним површинама видљивих, на пример, на одећи. Комбинацијом детаљно, површно и нимало обрађених површина, ауторка свесно успева да фокус композиције постави на дечје лице, на које је усмерен поглед посматрача. Наведени поступак Касат је развила по угледу на Едгара Дега, а у вези је са његовим фокусирањем на фрагмент, који је изискивао посебну обраду од остатка композиције, а кроз који би заправо приказао суштину онога што је желео да у уметности забележи.

На лицу детета видимо сањиве очи са готово забринутим погледом. Ауторка успешно преноси карактер детета, његову невиност и забринутост услед схватања да одраста и да се одваја од мајчине директне заштите. Зрелост детета на пастелу из Народног музеја уметница је метафорички приказала кроз слободан положај његовог тела у односу на мајчину директну заштиту, јер насупрот томе, у примерима из других колекција можемо уочити да се Томас налази у мајчином загрљају из кога не показује тежњу да искорачи. (нпр сл. 4) На пастелу из Народног музеја, приметимо да се Томас једном руком и даље ослања на мајку и даље захтева њену потпору и бригу, али видимо да прави искорак из њеног загрљаја и креће у самостално истраживање сопствене околине. Својим телом, мајка блокира посматрача и прави телесну границу несвесно штитећи дете. Мајчину сигурност Томас и посматрач могу да осете и на основу њеног погледа који нам је невидљив, али који је на основу положаја главе у потпуности фокусиран на дете. Њено окретање од посматрача ствара дистанцу, али истовремено њени су покрети веома природни и наводе нас на помисао да представа није формирана уз позирање за исту, већ да је готово исечак из свакодневног мајчиног и Томасовог живота. Погледу недоступно лице Томасове мајке огледа се у изгледу њеног детета, а њих двоје заједно, телесном везом, постају симбол међусобног поверења, интимности и емотивне везе између две особе.

31 Т. Bošnjak, "Mary Cassat, Madre e bambino I, in: *Gli impressionisti, I simbolisti e le avanguardie*, Milano, 2007, 253, 254.

С обзиром на Томасов поглед који је усмерен у даљину, јасно је да је Касат применила традиционални начин рада у сликању портрета, као у делима старих мајстора и проширила имагинарни простор слике. У пастелу посматрач осећа сликаркино присуство на основу необрађених површина које су назначене са неколико повучених потеза. Необрађена површина није настала искључиво са намером да Касат скрене посматрачу пажњу на своје присуство приликом настанка дела већ и као асоцијација на разигран карактер детета и метафора за његов некомплетан психички развој.

Пастел из Народног музеја разликује се у односу на друга дела из наведеног серије са темом материнства по намери ауторке да прикаже спонтану сцену материнства, без позирања приликом процеса израде. Друга намера Касат била је да у наведеном пастелу прикаже дете као психолошки ентитет у формирању, тј. субјекат у развоју који се одиграва у породичном дому, где се налази заједно са мајком. Касат ствара студију детињства, која посматрачу, као и самој уметници неминовно буди сећање на сопствено детињство. Мери Касат је у својим композицијама фокусирана на психолошке аспекте, које у различитим приказима другачије наглашава, било да је то гест, било поглед, или перспектива, што упућује на радикално смањивање простора на платну. У овом случају, рекло би се да је осим телесне везе између двоје приказаних најважнији покрет детета ван мајчиног загрљаја (заштите), поглед којим истражује околину, с којим се суочавамо и на основу чега закључујемо о његовом карактеру, али и на основу чега учитавамо *унушрашњи животи* приказаног.

Важна одлика њеног сликарства јесте поигравање са простором слике, као што је то радио и Едгар Дега. На својим сликама уметница свесно дефинише простор у којем је дошло до интеракције између ње и њених модела. Као и на многим другим композицијама материнства, Касат у потпуности негира простор који се у моменту сликања нашао око мајке и детета, она сужава простор, а самим тим, и фокус на однос мајке и Томаса. Простор у који су они смештени сугерише нам се једино на основу тамне боје позадине, која нас асоцира на затворени простор дома. Касат се не интересује да сцену смести у одређени простор, рачунајући на то да ће посматрач схватити подразумевану околину без самог приказивања.

На слици *Девојчица у њлавој фојтељи*, Касат примењује перспективу којом ће нагласити нелагоду детета у модерном свету, поред перспективе која делује као да мала особа посматра сцену. Осећај неприпадања модерном свету наглашава се и предимензионираном, нелагодном одећом детета (сл 5). *Девојчица из њлаве фојтеље* може се поистоветити са *Девојчицом са сламнатим шеширом* (1886), који је гломазан у односу на малену главу детета (сл 6).³² Као и девојчице на наведеним делима, можемо уочити и да је Томас обучен у предимензионирану одећу, у коју је целим телом упао, закопчан до грла. На пастелу можемо истраживати и начин на који Мери Касат приказује одећу Томасове мајке, будући да је мода увек била израз времена и њему одговарајућих идеала. У својим делима о модернизму, *Хероизам модерној доба* (критика Салона из 1846) и *Сликар модерној живоји* (1863), Шарл Бодлер (Charles Baudelaire)

32 G. Pollock, *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London, 1998, 122–126.

позивао је модерне сликаре да приказују људе у моди свог доба, јер је мода начин на који ће сликар у уметности пренети есенцију модерности. На основу уметности и литературе датог времена, видљиво је колико је женска мода одражавала положај жене у друштву. Кроз луксузни накит и гардеробу, жене су требале да се прикажу као добре прилике за брак, а затим након ступања у брак, кроз маскирање у луксуз, жена је требала да буде слика богатства своје класе и мужа,³³ у његовом вечитом такмичењу у капиталу са другим мушкарцима времена.³⁴ Мери Касат је моду сматрала елементом за истицање укуса и елеганције, а не елементом који би је учинио објектом за рекламирање богатства.³⁵ Специфична обрада женске одеће на делима Мери Касат може се довести у везу и са њеним интересовањем за јапанске *ukiyo-e* естампе. Инспирација је видљива на њеним делима не само по питању стила и обраде линије и боје (нпр. *Мајчин њољубац* и *Мајчинско миловање* из 1890/91) већ и на основу приказане одеће. Приказ европских жена у традиционалној јапанској ношњи постао је изузетно често мотив на сликама импресиониста, и указивао на новоотворену јапанску економску и културну размену са Европом. На пастелу *Мајка и деце* из Народног музеја Србије, видимо да уметница само у контурама, без детаља и елемената декорације, приказује хаљину Томасове мајке, на основу чега не можемо схватити да ли је у питању луксузно одело, али можемо увидети да је у питању приказ веома елегантне даме.

Сликање детета захтевало је познавање анатомије дечјег тела, а потом схватање карактеристичних гестова како би се дочарала слобода, разиграност, несташност и неспретност дечјих покрета. Сликање детета изискивало је од уметника велику спретност и вештину, која се усавршавала сликањем по моделу. Важно је истаћи да је процес стварања дела за дете био веома изазован. Као пример тога истиче се запис Касатине пријатељице Лузијен Хавермајер (Louisine Havemeyer), који демонстрира наведено. Хавермајер је описала један догађај из марта 1914. године, када је приликом посете Касат у њеној вили у Грасу (Grasse) у Француској, имала прилику да види стварање дела *Мајка и њено усјавано деце*. На основу записа, сазнајемо о проблемима смиривања несташног детета, које је одбијало да буде статично приликом сликања, све до кажњавања које је условило да са сузним очима настави да позира уметници. Чињеница је да су деца за време сликања била несташна и несвесна ситуације у којој се налазе, па су мајке морале да предузимају оштре мере да би се позирање даље одвијало, па се овакве неприлике морају поменути због самог тумачења представа које укључују децу, јер оне утичу на нашу перцепцију приказаних, а истовремено указују на не тако идеалне услове стварања.³⁶

33 У историји уметности примери наведене премисе могу се уочити у већем броју, а овде наводимо само неке, на пример, дело сликара Жана Берауа (Jean Béraud), *Lady L'Absinthe* из 1878. године, или *Un Figaro de rêve* из 1875. године, а потом и у делу *Пријатељски њозив* из 1895. сликара Чејса (William Merritt Chase) и делу Тисоа (James Tissot), *Полиптичка дама*, насталог у периоду од 1883. до 1885. године.

34 G. Pollock, *op. cit.*, 54–56.

35

36 G. Pollock, *op. cit.*, 194–198.

Познато је да је 1897. године Касат почела да вежба сликајући девојчицу по имену Ан. Ан је приказала на слици *Доручак у кревету* (сл 7), која се може упоредити са пастелом из колекције Народног музеја, јер дете које седи са погледом у даљину, поново придржава мајка уснулог погледа који не скида са детета. У питању је још један пример дела у Касатином опусу где се погледом мајке који је усмерен ка детету пажња посматрача фокусира на дечје лице и размишљање о карактеру детета. Ми се смештамо у позицију мајке и наш поглед лута ка дечјем приказу задржавајући се на његовим образима, очима и уснама. У оба случаја, мајка је фокусирана на дете и она је више у својим мислима о детету, док је дете, пре свега, присутно у простору о којем размишља.

Као што је већ напоменуто, представа мајке са сином има дугу развојну нит у историји уметности и главна асоцијација у хришћанским земљама била би представа Богородице и Христа. У приказивању Томаса и мајке, Касат реферише на традиционалну религиозну тему са чијим примерима је могла да се сусретне на својим путовањима Европом. Уметница одступа од формалности односа мајке и детета, који је могла да посматра у многим примерима у историји уметности. С намером да прикаже присне односе између мајке и детета, Мери Касат је одлазила на село, и тамо радила студије на којима је представила локалне жене са својом децом. На селу су већином мајке са израженијом лакоћом и интимом држале своју децу, јер су жене више класе у 19. веку доминантно упошљавале дадиље за чување деце и тако губиле нешто од блискости са својом децом.³⁷

Приликом истраживања сцена материнства, у раду Мери Касат, списатељица која се у великој мери бавила њеним животом и радом Гризелда Полок (Griselda Pollock) доводи у везу сцене материнства са истраживањима француског психоаналитичара Жака Лакана (Jacques Lacan). У примерима дела са наглашеном интимом између мајке и детета, као што је дело *Мајка милује своје дете*, Полок истиче телесну спону формирану између мајке и детета, па је повезује са Лакановом теоријом о губитку и сепарацији детета од мајке, која је неминовна, након које остаје чежња за јединством које је претходно постојало. Искуство губитка и сепарације резултира патњом детета, а претходно уживање³⁸ остаје само у памћењу и у виду недостатка за мајком. Лаканова теорија коју Полок доводи у везу са представама материнства, могла би се применити и у истраживању пастела из Народног музеја Србије, где би се тужни поглед детета и телесно одвајање могло довести у везу са надолазећом сепарацијом двоје људи. Мајчин загрљај за дечаке био је идеално место где желе да се врате, али место којег су, на основу психоаналитичких теорија, морали да се одрекну ради

37 S. Buettner, "Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz", *Woman's Art Journal* Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987), 16–17.

38 Jouissance – Лаканов термин који се у литератури преводи као *уживање*, а код Лакана заправо означава аспекте са којима се један организам суочава, а са којима не може да се избори. У питању је парадоксални појам, који Лакан употребљава да означи неподношљиву патњу, коју човек осећа приликом емотивног додира са мајком, када се присети јединства које је некада имао, а које је заувек изгубљено. Недостак јединства коју смо некада имали са мајком изазива *пошребу* да се обнови некадашњи осећај *задовољства* у тоталном јединству. Више о Лакановим психоаналитичким теоријама у: J. Lacan, *The four fundamental concepts of psychoanalysis*, London, 1986.

формирања сопственог идентитета. Његов идентитет даље би се формирао посредством представа мушкараца са којима је могао да се поистовети, а затим да по угледу на њих и сам постане представник закона и друштва. Приметно је да Касат своје представе материнства обликује и у складу са нарастајућим интересовањем феминизма за тему материнства у позном 19. веку. Њена је улога у том погледу важна јер је реално приказала мајке, раднице, њихов бол, жртвовање за децу и истовремено задовољство у њиховом одгајању.³⁹

Додир између мајке и детета Полок доводи у везу и са Фројдовим едиповским теоријама, које су имале основ у историјским тумачењима геста, а за које се веровало да су биле прекривене велом митолошких догађаја и религије у виду хришћанске инкарнације. Физичка спона између мајке и детета у вези је са подсвесним схватањем детета да се веза мора прекинути ради развоја сопственог независног идентитета. Одвајање од мајчиног *оклоја* генерално је тема психоанализе, која нуди два решења за тај проблем, један је просторно одвајање, а други емотивни шок који настаје услед схватања да му предстоји сопствено искуство независно од *оклоја*.⁴⁰ Техником пастела, Касат је могла да укаже на међусобну повезаност два тела, међутим, јаким црним контурама, она раздваја две индивидуе показујући нам засебне субјекте. Касат тиме указује на формирање идентитета и субјективности детета. Однос мајке и Томаса је интиман, али погледи усмерени у различитим правцима указују на међусобно неразумевање које настаје услед интеракције две особе у различитим етапама психичког развоја. Дакле, Касат одступа од савремених представа које приказују аутоматску спону и неприкосновено разумевање између мајке и њеног детета и сугерише да је оно немогуће услед старосне и менталне разлике.

Касат је својим радом указала на своје виђење детињства и сазревања, концепт психолошког модернизма, стварајући под утицајем савремених теорија психологије и психоанализе, па је њен рад одраз времена. Била је уважена чланица француске културне климе у другој половини 19. века, а са првим самосталним изложбама у Америци, успела је да најновије доприносе у сликарству пренесе и на тло Сједињених Америчких Држава, чиме је пажњу богатих наручилаца усмерила на импресионизам. Њен рад достигао је велику популарност почетком 20. века, када је награђена Lippincott наградом, наградом Уметничког института у Чикагу, а затим и Легијом части, коју је добила од француске владе. Након пет година безуспешне борбе са катарактом, морала је да се одрекне своје професије, али је до краја живота била независна – писала је писма и путовала. Умрла је 14. јуна 1926. Наредних пет година одржаване су меморијалне изложбе њој у част у Француској и Сједињеним Америчким Државама.

39 G. Pollock, *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London, 1998, 180–181.

40 *Ibid.*

ЛИТЕРАТУРА:

Bošnjak, Tatjana

“Mary Cassatt, Madre e bambino I”, u: Bošnjak, T. et al: *Gli impressionisti, I simbolisti e le avanguardie*, Silvana Editore, Milano, 2007.

Brettell, Richard R.

Modern art, 1851-1929 : capitalism and representation, Oxford University Press, New York, 1999.

Bullard, E. John

Mary Cassatt: oils and pastels, Watson-Guption Publications, New York, 1972.

Callen, Anthea

Techniques of the Impressionists, Greenwich Editions, London, 2004.

Carson, Julia Margaret (Hicks)

Mary Cassatt, McKay Co, New York, D, 1966.

Chaney, Edward

The evolution of the grand tour : Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance, OR : Frank Cass, London–Portland, 1998.

Claretie, Jules

“Un peinture de la vie parisienne”, in: *La vie à Paris*, Paris, 1881.

Fraschina, Francis

Modernity and modernism: French painting in the nineteenth century, Yale University Press, in association with the Open University, New Haven, 1993.

Hale, Nancy

Mary Cassatt, Reading, Mass: Addison-Wesley Pub. Co. 1987.

Kovačić, Dragana

Sedam otkucaja. Crtež u prostorima moderne, Beograd, 2017.

Lacan, Jacques

The four fundamental concepts of psycho-analysis, Harmondsworth : Penguin, London, 1986.

<https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Lacan%2C+Jacques%2C+1901-1981%22> [приступљено: 15. 7. 2022]

Lewis, Jan

Mother's Love Каталогзи изложби:: The Construction of an Emotion in Nineteenth-Century America, Mothers & motherhood : readings in American history, Ohio State University Press, Columbus, 1997.

Mancoff, Debra N.

Mary Cassatt: reflections of women's lives, Stewart, Tabori & Chang, New York, 1998.

Mathews, Nancy Mowl

Mary Cassatt : a life, Villard Books, New York, 1994.

Moffett, Charles S.

The New painting. Impressionism, 1874-1886, University of Washington Press & R. Burton, Geneva & Seattle, 1986.

Neumann, Erich

The great mother: an analysis of the archetype, Princeton University Press, New York, 1972.

Pollock, Griselda

Vision and difference : femininity, feminism, and histories of art, Routledge, London & New York, 1988.

Pollock, Griselda

Mary Cassatt. Painter of Modern Women, Thames and Hudson, London, 1998.

Singer, Ben

“Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism”, in: Charney, Schwartz eds., *Cinema and the Invention of Modern Art*, UCLA Press, 1995, 72–100.

Stuckey, Charles et F. Scott, William P

Berthe Morisot, Impressionist, Hudson Hills Press, New York, 1987.

Wolff, Janet

Feminine sentences: essays on women and culture, University of California Press, Berkley, 1990.

ИЗВОРИ

Каталози изложби:

Zbirka Erich Šlomović iz Narodnog muzeja u Beogradu, Zagreb: MG, 1989.

Тодић, Миланка

„Едгар Дега, заустављено кретање“, у: Ковачић, Д. et al., *Едгар Дега. Тренуци њосмајрања*, Народни музеј у Београду, 2017, 53–65.

Дергенц, Јелена

„Едгар Дега. Између класичног и модерног“, у: Ковачић, Д. et al., *Едгар Дега. Тренуци њосмајрања*, Народни музеј у Београду, 2017, 19–37.

Новински чланци:

Buettner, Stewart.

“Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz”, in: *Woman’s Art Journal* Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1986 - Winter, 1987)

PASTEL WOMAN AND CHILD I, AND IMAGES OF MOTHERHOOD IN THE ART OF MARY CASSATT

SUMMARY:

The artist Mary Cassatt did a pastel in 1894 called *Woman and Child I* or *Mother and Child*, which is today preserved in the National Museum in Belgrade. Mary Cassatt is famous for her pastels, paintings, drawings and prints, in which she portrayed emotionally connected people, most commonly mother and child, with an intent to show the difference in psychological development in people of different ages. In the pastel *Woman and Child I*, she depicted a mother looking at her child, named Thomas. Pastel is a technique that she started to use after consulting her friend Edgar Degas, which was an excellent choice for showing the softness of Thomas's skin. In the work, we can see that the most detailed part that the artist did is the child's face, which was a way of directing the focus of the eye of the viewer directly at the child. It can also be noticed that in this work there are unpainted parts that suggest the undefined personality of a child, who is at the starting point of its emotional and psychological development. In Thomas's eyes, we can see the innocence of a child, but also concern because he is maturing, which also means that he needs to be separated from his mother's protection. The main concern of Mary Cassatt in her work was how to show the psychological interior of her subjects, and we can see it manifested in many of her motherhood-related works, among them in the *Mother and Child* pastel. While the mother is looking directly at her still young child, Thomas is gazing into the distance, exploring his surroundings, and in his gaze and gesticulation we can see a glimpse of his nature. Art is always connected with the age and culture in which it was made, and such is the case with *Mother and Child*. The pastel functions as a transmitter of the beliefs in the domain of art, society, fashion, science and literature dating from the second half of the nineteenth century. Her art, at the end of the nineteenth century, is still very much connected with the Impressionists' circle, with whom she exhibited from the year 1877 onward, but is different specifically in Cassatt's exploration of the transformation of the psychological elements of her characters. With that in mind, we cannot think of motherhood-related motifs in her art without taking into account that she worked at the time of revolutionary theories in psychoanalysis, the theories of Sigmund Freud, which are concerned with motherhood, fatherhood and the family in general. Motherhood was always a topic of medical, psychological and literary writings, and that was the case in the second part of the nineteenth century, when the mother was directly, in social terms, connected with the house, where she needed to bring up the child and to take part in his moral and school education. Her motherhood-related motifs are connected with the feminist writings of the nineteenth century because she does not portray an image of mother and child to show a woman's true and only job in society, but she does detailed research into childhood and motherhood, and their emotional connection, psychological bond and their characters. In the *Mother and Child* pastel and many other artworks dealing with the theme of motherhood, she showed great mastery of the skill of depicting a child's anatomy and presenting the playfulness of children, which was a difficult undertaking.

Key words: Mary Cassatt, *Woman and Child I*, pastel, motherhood, childhood, the nineteenth century.

Tamara S. Tokić, E-mail: tokictamara10@gmail.com

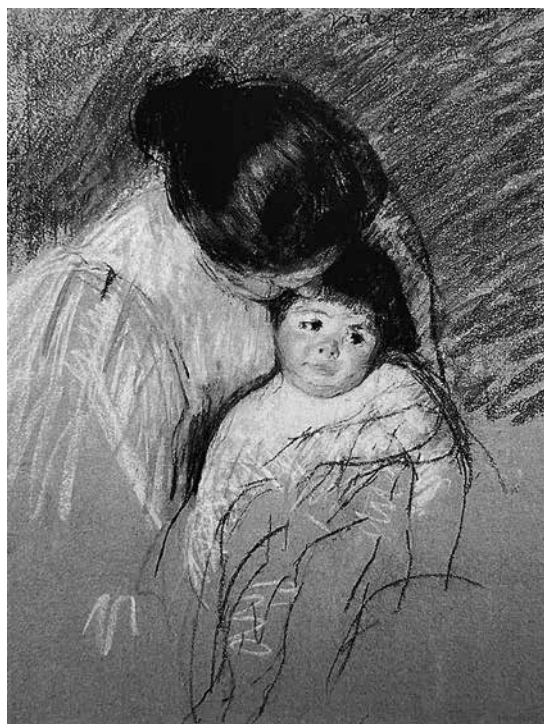
Сл. 1. Мери Касат, *Жена и дете I*, 1894, пастел и крејон на папиру, 69 × 52 cm, инв. бр. 348, Народни музеј Србије
<http://www.narodnimuzej.rs/wpcontent/uploads/2018/06/Meri-Kasat-Majka-i-dete-I-1894-95.jpg>

Fig. 1 Mary Cassatt, *Woman and Child I*, 1894, pastel and crayon on paper, 69 × 52 cm, inventory no. 348, The National Museum in Belgrade (taken over from the National Museum Internet site: <http://www.narodnimuzej.rs/wpcontent/uploads/2018/06/Meri-Kasat-Majka-i-dete-I-1894-95.jpg>, Fig. 1)



Сл. 2. Мери Касат, *Млади Томас и његова мајка*, 1893, пастел на папиру, 60 × 50,16 cm, инв. бр. 1904.10, Академија лепих уметности у Пенсилванији (Mancoff, Debra N., *Mary Cassatt: reflections of women's lives* (1998), 83.

Fig. 2 Mary Cassatt, *Young Thomas and His Mother*, 1893, pastel on paper, 60 × 50.16 cm. inventory no. 1904.10, Academy of Fine Arts in Pennsylvania (Mancoff, Debra N. *Mary Cassatt: Reflections of Women's Lives* /1998/ p. 83, Fig. 2)



Сл. 3. Мери Касат, *Мајка са погледом усмереним ка Томасу*, 1893, пастел на браон папиру, 27 × 22 cm, Музеј високе уметности, Атланта, Џорџија (Griselda Pollock, Mary Cassatt. Painter of Modern Women, Thames and Hudson, London (1998), 203.

Fig. 3 Mary Cassatt, *Mother Looking at Thomas*, 1893, pastel on brown paper, 27 × 22 cm, High Museum of Art, Atlanta; Georgia (Griselda Pollock, Mary Cassatt. Painter of Modern Women, Thames and Hudson, London /1998/ p. 203, Fig. 3)

Сл. 4. Мери Касат, *Успавани Томас са прстом у устима*, 1893, пастел на папиру, 55 × 46 cm, прив. власништво Е.Г. Бührле фондација, Цирих, Швајцарска https://www.buehrle.ch/en/collection/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=30&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=d8ffe2f8ae97cca067f3007420f7ba5a

Fig. 4 Mary Cassatt, *Sleeping Thomas with His Finger in his Mouth*, 1893, pastel on paper, 55 × 46 cm, privately owned, E.G. Bührle Foundation, Zurich, Switzerland (taken over from the Internet site of the E.G. Bührle Foundation: https://www.buehrle.ch/en/collection/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=30&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=d8ffe2f8ae97cca067f3007420f7ba5a Fig. 4)





Сл. 5. Мери Касат, *Девојчица у плавој фотељи*, 1878, уље на платну, 89,5 × 129,8 cm, инв. бр. 1983. 1. 18. Национална галерија уметности у Вашингтону (Bullard, E. John, Mary Cassatt: oils and pastels, New York, Watson-Guption Publications, 1972), 25.

Fig. 5 Mary Cassatt, *Girl in a Blue Armchair*, 1878, oil on canvas, 89.5 × 129.8 cm, inventory no. 1983. 1. 18. National Art Gallery, Washington (Bullard, E. John, Mary Cassatt: Oils and Pastels, New York, Watson-Guption Publications /1972/ p. 25, Fig. 5)



Сл. 6. Мери Касат, *Девојчица са сламнатим шеширом*, 1886, уље на платну, 65,3 × 49,2 cm, инв. бр. 1983. 1. 17, Национална галерија уметности у Вашингтону <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61367.html>

Fig. 6 Mary Cassatt, *Girl with a Straw Hat*, 1886, oil on canvas, 65. 3 × 49. 2 cm, inventory no. 1983. 1. 17, National Art Gallery, Washington (taken over from the National Art Gallery Internet site: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61367.html>, Fig. 6)



Сл. 7. Мери Касат, *Доручак у кревету*, 1897, уље на платну, 58,4 × 73,7 см, инв. бр. 83.8.6. The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, Сан Марино, Калифорнија (Bullard, E. John, Mary Cassatt: oils and pastels, New York, Watson-Guption Publications, 1972), 63.

Fig. 7 Mary Cassatt, *Breakfast in Bed*, 1897, oil on canvas, 58.4 × 73.7 cm, inventory no. 83.8.6 The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, San Marino, California (Bullard, E. John, Mary Cassatt: Oils and Pastels, New York, Watson-Guption Publications /1972/ p. 63, Fig. 7.)