

Ivana Žužul

Josip Juraj Strossmayer University

of Osijek

izuzul@ffos.hr

ORCID: 0000-0002-5860-5497

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 29 (2025)

DOI: 10.14746/pss.2025.29.14

Data przesłania tekstu do redakcji: 30.06.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 7.11.2024

Barbara Martinović

University of Mostar

barbara.martinovic@ff.sum.ba

ORCID: 0000-0002-6110-209X

Granice teksta u djelima konceptualne umjetnice Mary Kelly

ABSTRACT: Žužul Ivana, Martinović Barbara, *Boundaries of text in the works of conceptual artist Mary Kelly*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 29. Poznań 2025. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 265–283. ISSN 2084-3011.

The paper analyses boundaries between image, text, and context and their transgressions in Mary Kelly's artworks *Post-Partum Document* (1973–1979) and *Inter-im* (1984–1989). Both hold a significant place in the canon of feminist visual art, and both are predominantly textually based. Authors such as Norman Bryson and Laura Mulvey therefore often indicated the importance of narrativity in Kelly's artworks. Our research approaches Kelly's art from multiple interpretative perspectives such as postclassical narratology, feminist literary criticism and theory, and visual studies. The interpretation of the installations examines the consequences of the discursive presence of women in a cultural-theoretical and artistic context.

KEYWORDS: image; text; postclassical narratology; feminist literary criticism and theory; visual studies



This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

Uvod

Radovi konceptualne umjetnice Mary Kelly još od ranih 70-ih 20. stoljeća neprestano su zaokupljeni pitanjima uspostave i transgresije diskurzivnih granica između umjetničke i teorijske prakse. Sumnjom u njihovu postojanost Kelly ne širi samo okvire umjetničke prakse nego preispituje granice bilo kojeg teksta. Njezine instalacije nesumnjivo pripadaju kanonu feminističke vizualne umjetnosti. Nerijetko je riječ o serijama većeg broja pojedinačnih djela nastalih u duljem razdoblju kojima propituje uloge društvenih diskursa (jezika, obitelji, školstva, prava, medicine) u proizvodnji identiteta. Prepoznatljiva je po dominantnom korištenju teksta u muzejskom prostoru i tendenciji za kreiranjem tematskih projekata koji tvore niz iz kojeg se pojedinačna djela ne mogu izolirati.

Radom skrećemo pozornost na dvije serije tog tipa *Post-Partum Document* (1973–1979) i *Interim* (1984–1989). U tim instalacijama istražujemo učinke transgresija granica teksta, slike, konteksta. Pojam transgresije koristimo u množini priklanjajući se predodžbi Juliana Wolfreysa

da nema transgresije, ako se pod tim pojmom misli na stabilan ili stalan, univerzalni koncept (...). Transgresije se, u množini, događaju. Međutim, ono što je transgresija za jednoga, afirmacija je za drugoga, ono što je poremećaj forme ili institucije za neke, afirmacija je identiteta za druge, što znači da ne postoji stabilan identitet, oblik ili značenje ideje transgresivnog. Sam pojam transgresije nikada se ne može definirati kao nešto više od apstraktnog pojma shvaćenog kao prelaženje granice, a tim kretanjem ili prijelazom, deformacije granica forme, identiteta ili institucije trenutne su ili privremene (Wolfreys, 2008, 9–10).

Wolfreysov način razumijevanja koncepta transgresije prikladan je za analizu autoričinih projekata jer oba problematiziraju nepredvidiv rad granica. Na prvi bi se pogled moglo zaključiti da je teorijski podtekst obiju instalacija antiesencijalistička ideja o identitetu kao diskurzivnoj konstrukciji. No, organizacija instalacija u prostoru istodobno je i kritika antiesencijalističkih teorija. Djela pozivaju gledatelje da zauzmu perspektivu koja će uračunavati i psihoanalitička teorijska znanja,

podcrtavajući da prenaplašavanje diskurzivnosti svakog subjektiviteta zanemaruje ostatak realnog što se ne da reprezentirati i vječno ostaje u zoni nevidljivog. Instalacije nedvojbeno provociraju da se granice teorijskih čitanja pomaknu ili barem da se dijalogizira s njima. S jedne strane i ovo naše interdisciplinarno čitanje instalacija, što priziva feminističku književnu kritiku i teoriju, vizualne studije i postklasičnu naratologiju olabavljuje granice između različitih teorijskih pristupa. S druge strane, budući da je interdisciplinarnost u međuvremenu ocrtała nove granice, signalizira da je tu nužno riječ i o osnaživanju onoga načina čitanja umjetničkog diskurza koji više nije nužno prekoračujući. Instalacijama usto pristupamo kao pripovijestima. Slijedimo pritom teze Martina Mcquillana koji drži da pripovijesti nikad nisu u mogućnosti dosegnuti totalističku ambiciju svoje forme da stvari ispriopovijedaju do kraja. One se nužno nastavljaju u lancu razmjena u okviru narativne mreže, koju čini cijelo polje ljudske spoznaje, strukturirajući sustav u kojem se natječu pripovijesti i protupripovijesti. Mcquillanovim riječima

položaj bilo koje pripovijesti unutar matrice određuju i uvjetuju protupripovijesti koje osporavaju tu poziciju. (...) Stoga je svaka pripovijest ujedno i protupripovijest. To znači da niti pripovijest niti protupripovijest same po sebi ne predstavljaju istinu. Umjesto toga, kao uvjet svoje produkcije, pripovijest će uvijek pokrenuti protupripovijest. Istina je ulog u nadmetanju između ovih narativa (Mcquillan, 2000, 23).

Želimo istaknuti da danas općeprihvaćenu teorijsku „pripovijest“ o tome da više nije moguće jasno odrediti crtu razdvajanja vizualnih umjetnosti i umjetnosti općenito s jedne strane te književnih i kulturnih teorija s druge – što je opće mjesto mnogih teoretičara i teoretičarki, poput Williama J. T. Mitchella, Mieke Bal i Normana Brysona – prati protupripovijest da su granice ipak povučene ma koliko bile proizvoljne. Dakle, kad primjerice Mitchell umekšava odnos slike i teksta nazivajući ga dijalektičkim tropom što se odupire stabilizaciji binarne opozicije, transformira se iz jedne konceptualne razine u drugu i mijenja na relacijama suprotnosti i identiteta, različitosti i istovjetnosti (Mitchell, 1996, 57), on potvrđuje odsutnost razlikovnih obilježja u tim odnosima,

ali ujedno sugerira i njihovu prisutnost. Shvaćene kao pripovijesti koje uključuju teorijska znanja, instalacije Kelly oživljavaju također i ovakve teorijske protupripovijesti.

Na srodan način Marie-Laure Ryan govori o propusnosti granica između teorije medija i naratologije (Ryan, 2005, 2). Autorica opovrgava da je jedino jezik u stanju precizno iskazati uzročne odnose dok slici i svim drugim medijima taj potencijal narativnosti izmiče. Ona zagarovara shvaćanje pripovijesti kao mentalne slike a ne jezičnog artefakta. Ryan u tekstu *O teorijskim temeljima transmedijske naratologije* kognitivni konstrukt svojstven bilo kojoj pripovijesti smješta između života i mentalne reakcije na njega:

Oblikovanje priča prema životnom iskustvu nije ni skupljanje gotovih predmeta koji su nekako smješteni negdje vani niti konstruiranje tih objekata od bilo koje vrste materijala, već pronalaženje spoja između onoga što život nudi i kognitivnog obrasca kojim ga pokušavamo ispuniti. Ponekad život daje odgovarajuće osnovne materijale, ponekad ne, a ponekad ih stvara mašta (Ryan, 2005, 7).

Poput Ryan Kelly u instalacijama označava taj međuprostor između kognitivne slike i zbilje, ali taj posao predstavlja nezavršivim. S obzirom na to da su oba njezina umjetnička projekta zamišljena kao serije pojedinačnih „pripovijesti“ koje se uklapaju u širi kontekst, složit ćemo se s Mieke Bal da niz slika u muzeju tvori određenu vrstu sintakse. Prema Bal muzejska je instalacija diskurs a „izložba iskaz tog diskursa. Iskaz se ne sastoji samo od riječi i slika ili okvira koji uokviruje instalaciju, nego od produktivne tenzije između slika, riječi i instalacije (redosljed, visina, svjetlost, kombinacije)“ (Bal, 2001, 187 prema Louvel, 2018, 27).

Takav kombinatorički način pripovijedanja svojstven muzejskoj instalaciji prema Bal nipošto ne može referirati tek na naslove umjetničkih djela i pisani tekst u legendama jer je stalno prekoračenje konstitutivno za sintaksu instalacija, pa i instalacija Kelly, što smo ovdje nastojali pokazati.

Post-Partum Document

Post-Partum Document (1973–1979) Mary Kelly započela je 1973. prikupljajući podatke o prvih šest godina života svojega djeteta. Materijal za taj projekt, prema riječima autorice, njezino je životno „iskustvo majčinstva i (...) analiza tog iskustva“ (Iversen, 1997, 39). Formatom instalacije istodobno se „ispovijeda“ intimno žensko egzistencijalno iskustvo i protupripovijest njegova autorefleksivnog analitičkog raščlanjivanja. Pripovijest instalacije nužno se i očito oblikuje postavljanjem skupa objekata u zatvoreni prostor, a pritom je manje primjetno poricanje stabilnosti forme, identiteta, prostora ili vremena. Majka je oblikovana kao pripovjedni subjekt i kao transgresivni lik koji prelazi u ulogu objekta. Upriozoren je dakle i kao entitet što ga kontrolira i regulira narativna organizacija muzeja, simbol društvenih jezika. Budući da nastojimo istražiti vidove transgresije u instalaciji, važna nam je Wolfreysova zamisao da transgresije, bez obzira na to koji aspekt prihvaćenog ponašanja narušavaju, uvijek imaju veze s oblikom ili identitetom. Transgresije su trenutni prijelaz čija temporalnost obuhvaća i osnaživanje zakona i njegovo kršenje te smještanje u prostor i njegovo napuštanje (Wolfreys, 2008, 3). *Post Partum Document*, na tom tragu, nastao kao dnevnička forma s autobiografskim elementima, pripovjedni identitet istodobno uspostavlja i razobličava kao autonomni majčinski subjekt. U tom smislu pripovjedni subjekt jest i nije Mary Kelly, jest i nije majka, jest i nije teorijski osvještена umjetnica. Instalacijom se dakle afirmira ideja da je bilo kakva autentičnost (majčinskog i drugog) iskustva istodobno uspostavljena i narušena jer je posredovana dnevničkim i autobiografskim zapisima, čija je „priroda“ dvosmjerni rad naturalizacije i denaturalizacije. Međutim, ta se antiesencijalistička pripovijest o transgresiji „pripovijeda“ u okviru institucionaliziranog prostora muzeja koji je nužno stabilizira. Izlizana pripovijest da se instalacijom, niti slikom niti tekстом, ne može predočiti iskustvo majčinstva uvodi nas kao subjekte koji promatraju instalaciju u *očekivanu* zonu transgresije iz koje položaj majčinskog identiteta istodobno vidimo i kao kulturno nametnut i autentičan. Instalacije Kelly dosljedno ironiziraju tu teorijsku klopku – što nas nastoji unesposkijiti stalnim ponavljanjem pripovijesti o privremenim i ograničenim pozicijama znanja o bivanju majkom – koja odavno

nikoga ne hvata na svoj mamac. Kelly stvara beskonačno raspršene ali ispremrežene pripovijesti koje izlaze izvan materijalnih granica instalacije te time upućuje na to da niti umjetnost niti teorija, ma koliko afirmirale transgresiju, ne mogu donijeti promjenu. Serije instalacija, koje nužnom povezanošću elemenata ističu neprekidnu oscilaciju između svih položaja, formi i subjekata, izdvojene u galerijskom mjestu, institucionalizirane i stabilizirane, osporavaju vlastitu transgresivnu „prirodu“ ukazujući na taj način da su uključene u političke, ideološke, kulturne i povijesne okolnosti kojima nastoje umaknuti.

Dnevnik u književnosti najčešće ima fikcionalni karakter pripovijesti pisane u prvom licu, ali izložen u muzejskom kontekstu postaje dio djela konceptualne umjetnosti. Stvar se dodatno komplicira time što muzejski dnevnik sadrži i fusnote u kojima se homodijegetički pripovjedač promiseće u heterodijegetičkog, nametljivog pripovjedača u trećem licu. Drugim riječima, instalacijom se postavlja teza da se pripovijest o majčinstvu ne da u potpunosti ispripraviti ni u registru fikcije ni pseudometadiskursom koji se priziva fusnotama. Kao što Ryan, iz očista transmedijske naratologije, upozorava da je ono što se broji kao pripovijest povezano s načinima na koje je ona iskomunicirana, ali i kognitivno konzumirana, tako i Kelly raslojavanjem instance pripovjedača ukazuje na to da je on u dnevniku dvostruko determiniran, jezikom bilješki, ali i naratološkom arhitekturom prostora muzeja. Pritom se koncept majčinstva na svim spomenutim razinama – tekstualnoj, slikovnoj, kontekstualnoj – predočava kao manjkav. Kelly reprezentacijom majčinstva uvlači gledatelja u pripovijest o tome koliko je ono što je skriveno i nedjeljivo s drugima uvijek obuzdano nekim institucionalnim koordinatama. Autorica izrijeком tvrdi da projekt opisuje odnos majke i djeteta kao sukob Realnog i Imaginarnog koji je uvijek strukturiran prvenstvom Simboličkog, odnosno, pozicioniranjem subjekta i konstrukcijom ženskog subjektiviteta unutar ograničenja jezika i kulture (Nixon, 2016, 9 i 11). Tekst dnevnika u tom dijelu grafovima i tablicama prati djetetovu ishranu, povećanje težine, visinu i tjelesnu aktivnost postavljajući majčinski subjekt u kulturno očekivanu poziciju odgovornosti za fizički razvoj djeteta. Međutim odnos majka – dijete obilježava se ovdje i stanjem djetetova fecesa, tj. tragom fekalija na pelenama. To pismo fekalija, taj fiziološki preostatak, tj. neprobavljeni

sadržaj dječjih crijeva obično nema mjesto u institucionalnim diskursima o majčinstvu. Društveni jezici tu iterativnu radnju iz odnosa majka – dijete istjeruju. Drugim riječima, i unatoč autoričinim uputama o čitanju instalacije, i tekst i slika oblikuju granice odnosa na simboličkoj razini, ali uvijek postoji taj „neprobavljeni“ sadržaj Realnog i u umjetničkom i u teorijskom radu. Koncept majčinstva ostaje diskurzivno nedosegljiv jer mu, žižekovski rečeno, uživalačka, transgresivna jezgra koja je konstitutivna za to iskustvo izmiče.

Post-Partum Document i u drugom dijelu tematizira tu neusustavljivost prikazom ulaska djeteta u simbolički sustav jezika bilježenjem njegovih prvih riječi i pokušajem objašnjenja njihova značenja, a u trećem dijelu u formi simuliranja razgovora djeteta i majke te četvrtom kombinacijom teksta i slike objekata poput dječjeg prekrivača. Narativna dimenzija dnevnčkih zapisa ima funkciju ilustriranja kompleksnog odnosa majke i djeteta, ambivalentnih majčinskih osjećaja o odrastanju djeteta i odvajanju od njega. Peti dio kao da je ispriповijedan iz perspektive djeteta koje istražuje jezik, tj. svijet oko sebe (izloženi su objekti koji su djetetu zanimljivi: biljke, insekti i sl.). No, jednako tako promatrač se može prikloniti mišljenju da je riječ o vizuri majke (u tekstualnom dijelu koji donosi činjenice o sakupljenim objektima) koja, kao zastupnik simboličkoga poretka, u dijete upisuje rezove između slike i riječi.

Usto, u narativnoj instalaciji mogu se zamijetiti tri diskurzivna plana oblikovanja odnosa između majke i djeteta. Prvi je vidljiv u svojevrsnom analitičkom dikursu koji bi navodno trebao ponuditi objektivnu sliku odnosa majke i djeteta pomoću npr. vizualnih grafova koji prate fizički napredak djeteta ili latinskih naziva biljaka i insekata koje privlače djetetovu pozornost, tzv. enciklopedijskim opisom, kako ga definira Mieke Bal (2017, 5) prema retoričkoj podjeli vrsta opisa. Međutim, taj plan i na vizualnoj i na verbalnoj razini, ostavlja dojam kao da promašuje suštinu odnosa majka – dijete. Drugi plan je iskazan u intervencijama djeteta, većinom nečitljivima, ali nužno prisutnim u svakom dijelu serije, u vidu šaranja majčinih zapisa i prvih pokušaja artikuliranja neke riječi. Taj se plan vizualno razlikuje od svih prisutnih formi pisanja, a verbalno se od njih odvaja jer dijete nije ovladalo jezikom kao simboličkim sustavom. Treći se plan zrcali u diskursu majke, u žanru dnevnika čiji pripovjedač i pripovijest nikad nisu dovoljno uvjerljivi i vjerodostojni.

Autobiografski pripovjedač nam je uvijek nekako blizak, ali ne i nužno pouzdan u iznošenju činjenica o sebi i događajima u kojima sudjeluje. Tri vizualno i jezično različita diskurzivna plana instalacije signaliziraju trangresiju kao njezin konstitutivni element. Prelazak je neponištivo organizacijsko načelo, ali ponavljamo, kako se ono ostvaruje u okviru institucije galerijskog prostora, njegov je subverzivni potencijal istodobno i njegovo konzerviranje.

Šire se osvrćemo na dio projekta – *Document VI* koji obuhvaća petnaest tekstova isprintanih na papiru a uokvirenih pleksiglasom. Svaki od njih sadrži tri načina pisanja. Prvi je po redu djetetov rukopis, odnosno njegov pokušaj ovladavanja abecedom. Drugi rukopis pripada majčinih objašnjenjima djetetovih ulazaka u jezik: „S IS FOR SPOON. He calls it ‘curvy c’ or sometimes ‘a snake’. When he has difficulty saying ‘s’, he makes a hissing sound.“ (citat preuzet s fotografije djela u Iversen, 1997, 91). Treći je dio datirani računalni dnevnički zapis ponovno iz pozicije majčinskog subjekta. Sva tri načina pisanja teksta razlikuju se ponajprije odabranom tipografijom. Prisjetimo li se freudovskog ili lacanovskog tumačenja kako preddiskurzivno i „prirodno“ pripada odnosu majke i djeteta, dok ono diskurzivno i simboličko pripada očinskom poretku, onda ovo tipografsko stupnjevanje u narativnoj instalaciji na neki način dijalogizira s psihonalitičkom definicijom odnosa preddiskurzivnog i diskurzivnog. Nema sumnje da su u formalnom smislu suprotstavljeni dječje nečitljivo šaranje i ispisivanje slova te računalni ispis koji je u cijelosti razumljiv i koji predstavlja svojevrsni majčin interpretatorski tekst. Time projekt ne samo da reinterpretira mjesto majčinskog glasa, nego i postavlja pitanje na kojem korpusu teorijskih tekstova, na čijim se razumijevanjima referencijalnog univerzuma temelje pripovijesti o odnosu između djeteta i majke ili npr. znanje o ženskom užitku u majčinstvu.

Prema naratologu Seymouru Chatmanu pripovjedni iskaz u kojem se nešto događa ili njime netko reagira na nešto jest *process*, a tekst s isključivo statičnim tvrdnjama, bez događaja predstavlja *stasis*. *Process* prema Chatmanu tvori kazivalački pripovjedni iskaz, a *stasis* prikazivalački (Chatman, 1978, 7). U tom smislu, ova narativna instalacija ne povlači jasnu granicu između processa i stasisa. Diskurs djeteta ne može se apriori svrstati u *stasis* kao što se ne može ustvrditi da su druga dva načina iskazivanja (majčino tumačenje djetetova ulaska u jezik i računalno

datirani dnevnički zapis) *process*. Nečitkost dječjeg šaranja uspostavlja se kao nosivi element pripovijedanja o odnosu djeteta – majka. Teško je i u dijelu teksta što iz položaja majčinskog subjekta tumači djetetovu igrariju ustvrditi da je riječ o eksplicitnom komentaru, onako kako ga definira Chatman. On je uvijek nužno u kontekstu ovog projekta interpretacijski komentar koji dodaje značenje cijeloj priči. Iako su sva tri vida pisanja u instalaciji prije svega jezični konstrukti i u tom smislu izdaja reprezentacije realnosti odnosa djeteta – majka, oni opet povlače granice između subjekata u toj relaciji. Utječu na njih, redefiniiraju ih i legitimiziraju. Usto treba spomenuti da i dnevnički zapisi ovdje nisu privatna naracija upućena adresatu unutar tekstualnog svijeta, nego prije javna naracija koja iskoračuje izvan njega. Poput Kelly ni naše čitanje ne podržava ideju autentičnog autobiografskog diskursa, iako je riječ o tematskom projektu vezanom za umjetnicu i njezina sina. Prije bismo rekli da je subjektivnost ne samo ženskog glasa nego bilo koje naracije upletena u oblikovanje njezina značenja. U tom pogledu projekt demistificira tradicionalno označeno majčinstvo kao nešto što je prirodno i intuitivno, prikaz majke čak je i vizualno odstranjen iz pripovjednog svijeta instalacije. To zamjećuje i Bryson kad tvrdi da u djelu vidimo kako tijelo ulazi u pripovijedanje u svakoj točki (tragovi probave i fecesa, zvukovi, odjeća), ali se nikada ne pojavi. On zaključuje da *Post-Partum Document* očito taj trenutak izbjegava. Priča se vrti oko tih nedostupnih tijela i primarna je gesta instalacije antislikovna. Bryson također sugerira kako se to djelo može promatrati kao priča u dijelovima o ulasku tijela u kulturalni sustav, i to u nekoliko etapa. Točnije, instalacija je pripovijest o djetetovu ulasku u kulturu osnažena lacanovskim metanarativom, pričom iza priče (Bryson, 1987 2 i 4.).

S druge strane povjesničar umjetnosti Paul Smith u odnosu različitih formi teksta u ovom projektu vidi problematizaciju taksonomija, kategorizacija i distinkcija u hijerarhiji diskursa. Autor primjerice navodi da se u onom segmentu rada *Post-Partum Document* kojem su svojstvene racionalne strukture poput dijagrama, grafova i teorijskog diskursa, tradicionalno interpretirane kao element muškog principa, vidi razmještanje različitih formi jezika, a ne hijerarhija. Preuzimanjem muških formi, poimanih na taj način, autorica nastoji proizvesti učinak koji književne kritičarke Sandra Gilbert i Susan Gubar (Shor, 1997, 54) prepoznaju kao

vid privlačenja čitatelja. No, prije namjere da njezin rad bude pristupačan, Kelly premetaljkom razotkriva trenutnost i privremenost granica.

To ilustrira i dijelom projekta u kojem dječje tragove čita kao neku vrstu anagrama majčinskog tijela (Nixon, 2016, 17 i 21). No opet, dodale bismo, da Kelly nesklonost hijarhiji ne lišava ideologičnosti ili fikcionalnosti. U tom su smislu znakoviti završeci pripovijesti svakog dijela ovog projekta u kojima se donose modificirani Lacanovi dijagrami subjekta. Premještajući teorijski, znanstveni, psihoanalitički diskurs u drugi kontekst, na isprljane dječje majice i pelene, Kelly ne razotkriva prema njezinim riječima samo vlastiti autorski ambivalentan odnos prema tim dijagramima (Iversen, 1997, 41 i 48) nego i otvara probleme upotrebe različitih diskursa u svakodnevnom životu, posljedice iscrtaivanja ili brisanja granica između umjetnosti i teorije. Kontekst upotrebe diskursa onaj je koji navigira konzumaciju pripovijesti. Može se reći da će o dominantnom metakognitivnom okviru promatrača ovisiti značenje pripovijesti: hoće li se prizvati pripovijest o tome u kojoj je mjeri umjetnost uvjetovana postmodernističkim konceptima ili npr. o tome jesu li učinci reprezentacija žena u umjetničkim i teorijskim tekstovima profeministički ili ne. Instalacija preispituje posljedice diskurzivne prisutnosti žene u kulturnoteorijskom i umjetničkom kontekstu:

Za mene je pisanje jednostavno ovo – tekstura govora, slušanja, dodirivanja, način vizualizacije točno onoga što se pretpostavlja da je izvan vizualnog, nereprezentativnog, neizrecivog. (...) Konačno, cilj naglašavanja tekstualnih elemenata nije samo kreiranje značenja izvan *odsutnosti* ženske slike kao reprezentacijskog ili ikoničkog znaka, to je pokušaj izmjene implikacije njezine *prisutnosti* u spektaklu praksi i povijesti koje determiniraju postmoderno stanje umjetnosti (Kelly, 1996, 140–141).

Nastojimo naglasiti, da iz navoda razumijevamo kako veća diskurzivna prisutnost žene u raznorodnim praksama pruža fiktionalnu, društveno konstruiranu sliku njezine uloge majčinstva ili odnosa prema djetetu, ali taj utvarni prikaz ipak stvara opipljive granice rodnih uloga. Ponavljamo, tu se kritizira isuviše naglašavana diskurzivnost u kulturnoteorijskom i umjetničkom kanonu jer se o majčinstvu ili ženskom užitku više ništa ne može ispriopovijedati izvan teorijskih koncepata. Ne treba

smetnuti s uma da je Kelly nastojala: „(...) ispitati pojam majčinstva kao reprezentacije neke vrste neizrecive drugosti. Željela je napraviti očitim da je ovo iskustvo unutar reda jezika u najširem smislu“ (Kelly, 1996, 39). I Mulvey drži da *Post-Partum Document* povlašćuje verbalnu reprezentaciju nad vizualnim prikazivanjem, a radikalnost djela vidi u rascjepu između slike i riječi u poimanju majčinstva. Projekt hvali zbog trajne nedokučivosti i neizrecivosti koja se javlja u reprezentaciji tog odnosa: „(...) ovakva veza (majka – dijete) nije bila govorena iz kulture, iako su poezija i umjetnost tu da govore o onom neizrecivom, ovo područje neizrecivog je bilo upadljivo u svojoj odsutnosti, dok ti nisi došla“ (Mulvey prema Kelly, 1996, 39). Složit ćemo se s Mulvey da je *Post-Partum Document* tu odsutnost izvandiskurzivnog iskustva majke učinio „vidljivom“. Ipak, i ta privremena vidljivost zbog odnosa jezika i patrijarhata, kako i sama umjetnica u bilješkama o tom djelu navodi, ne znači ništa doli ograničeni prikaz majčinstva. Ono uvijek ostaje u zoni nevidljivog, neimenovanog i neizrečenog. Njezinim riječima, djelo je pokušaj artikuliranja ženskosti kao diskursa, ono ne opisuje jedinstveni autobiografski subjekt, već decentralizirani, društveno uspostavljeni subjekt. Odnos svjesnog i nesvjesnog ostavlja rascjep u djelu prikazan kao skriptovizualan u nadi da će pokazati kako nesvjesni procesi uzurpiraju označiteljske prakse i sistemski poredak jezika (Kelly, 1996, 20–23). Sa zebnjom zaključit ćemo da djelo ukazuje na činjenicu da u svijetu nema mjesta s kojeg bismo neopterećeno progovorili o majčinstvu ili granicama odnosa dijete – majka. Ako to mjesto i postoji, ono je uvijek-već proturječno mjesto transgresije i njezina dokidanja.

Interim

Instalacija *Interim* (1984–1989) strukturno je organizirana poput djela *Post-Partum Document* (1973–1979). Ponovno je riječ o seriji većeg broja segmenata oblikovanih u dužem razdoblju koji se ne mogu niti formalno niti sadržajno promatrati istrgnuto izvan tkiva društva i kulture. Sam naslov *Interim* sugerira međuvrijeme u kojem se nešto čeka ili je u procesu transformacije (Mulvey, 2016, 54). Svaki dio ovog umjetničkog projekta odnosi se na određeni institucionalni diskurs: *Corpus* (Tijelo) na fikciju,

modu i medicinu, *Pecunia* (Novac) na obitelj, *Historia* (Povijest) na medije, *Potestas* (Moć) na društvene znanosti (Nixon, 2016, 76). *Interim* kao i *Post-Partum Document* problematizira pitanja koja se tiču identifikacije i reprezentacije žene društvenim jezicima. Prvi se dakle bavi posljedicama prikaza žene u srednjim godinama a drugi učincima fetišizma majčinstva. Složit ćemo se s Margaret Iversen koja tvrdi da *Interim* izaziva promatrača idejom da je sredovječna žena izbačena iz mreže diskursa – neizgovorena, nevidljiva, teška (Iversen, 1997, 48–52). Izmještena izvan dominantnih društvenih jezika, marginalizirana kao subjekt žudnje, postala je problemom perifernog vida. Povrh toga, ni *Interim* ne sadrži fotografije i slike ženskog tijela. Instalacija izbjegava umrtviti stanje starenja žene kulturno fiksiranim konstrukcijama. Držimo da je taj čin performativan prije svega jer promatrača stavlja u poziciju da instalaciju „čita“ izvan nje same usvajajući različite vanjske tekstove koji su povezani npr. s psihoanalitičkom kategorijom histerije i recentnijim feminističkim reevaluacijama prikaza histerije.

Književna teoretičarka Emily Apter smatra da je za projekt oblikotvoran esej *Ženskost kao maskerada*¹ psihoanalitičarke Joan Riviere iz 1929., tj. odgovor na tekst Ernesta Jonesa pod nazivom *The Early Development of Female Sexuality* objavljen iste godine. Najcitiraniji dio eseja Riviere odnosi se na njezinu tezu da je ženskost ustvari kamuflirana muškost, odnosno da maskeradom žena imitira ženskost. Pritom navodi: „Čitatelj se može sada pitati kako ja definiram ženskost ili gdje povlačim crtu između ženskosti i »maskerade«. Moj prijedlog nije zapravo da postoji ikakva razlika, radikalna ili površna, oboje je ista stvar“ (Riviere, prema Apter, 1991, 92). Jacques Lacan, nastavljajući rad Riviere, od koje naveđeni termin preuzima, maskeradu drži definicijom ženskosti baš zato što je konstruirana nasuprot muškom principu povjerenja u esenciju onkraj znaka. U tom smislu *Interim* je transgresivan jer ženskost stavlja iza implicitnog falocentrističkog muškog pogleda (eng. *gaze*). Apter

1 Esaj je naknadno izazvao mnoštvo reakcija zbog nužne praznine reprezentacije koja se nalazi u srži promišljanja ženskosti Riviere, ali je unatoč tome ostao iznimno važnom teorijskom platformom za daljnju razradu pitanja performativnosti rodnihi identiteta u mnogim studijama od kojih su možda najpoznatije one Luce Irigaray i Judith Butler.

ujedno sugerira da bi se upravo ovaj projekt mogao smatrati nekom vrstom odgovora na zahtjeve francuskih feministkinja poput Luce Irigaray i Monique Wittig za utopijskim i ginocentričnim jezikom. Prema njezinu mišljenju Kelly naslovima pojedinih cjelina u ovom projektu daje funkciju zaleđenih označitelja, ali i tropa koji označavaju nešto izvan njihova originalnog grčkog značenja. Čak se i latinski nazivi poput *Pecunia*, *Potestas*, *Populis*, *Laboris* koji s jedne strane utjelovljuju svojevrсни patrijarhalni jezik rimskog zakona (Apter, 2016) u prerušenom kontekstu instalacije zbunjuju pogled promatrača i narušavaju znanje o tome što obično poznajemo kao tradicionalno muški kod. U tom se pogledu, baš kao što Wolfreys ističe, svaki tekst može čitati kao trangresivan. Osobito narativna instalacija koja uključuje preorijentaciju čina čitanja na teorijske kodove koji se kreću mimo vizualne reprezentacije i koji deformiraju granice forme instalacije. Dakle instalacija je, kao i ženski subjekt koji problematizira, u prijelaznom stanju. Ona je i reakcija na mijene feminizma; njima također pristupa kao tekstu u kojem se naziru tragovi preokretanja. U instalaciju su ugrađene, kako upozorava sama autorica, oblici diskursa feminizma. U dijelovima se prepoznaju i povijesna prekranja feminističkog pokreta. Primjerice, *Corpus* sažima debate 70-ih godina 20. st. s naglaskom na psihoanalitičku perspektivu poimanja žene, *Historia* obuhvaća razradu društvenih mehanizama opresije ranih 80-ih 20. st., *Pecunia* materijalni fetišizam 60-ih 20. st., a *Potestas* pitanja novca, vlasništva i položaja žene postavlja u širi kontekst te parodira neku vrstu biološke, sociološke, psihološke određenosti žene u zapadnoj kulturi.² Kako sama Kelly pridodaje, željela je istražiti načine na koje moć reproducira podjele u jeziku vizualnim reprezentacijama (Nixon, 2016, 65–66). *Interim* je u tom smislu metakritika povijesti razvoja feminističke kritičke misli u verbalnim i vizualnim medijima, ali i psihoanalize te uopće konstruiranih klasifikacija u raznoraznim društvenim jezicima.

2 Usp. opsežniju analizu feminističke kritičke misli u djelima *Post-partum Document* (str. 72–76) i *Interim* (str. 72–76) u ponešto drukčijem kontekstu u neobjavljenoj doktorskoj disertaciji „Odnos slike i riječi u vizualnoj umjetnosti iz feminističke perspektive“ Barbare Martinović (<https://tinyurl.com/bdhm4d5h>).

Navodimo tek nekoliko primjera. *Corpus* je svaki od svojih šest panela nazvao prema pozama koje je psihijatar Jean-Martin Charcot identificirao kao simbolične za seksualno očajavanje histeričnih pacijentica u 19. stoljeću. Mulvey u tom odabiru naziva iščitava dvije različite povijesne psihoanalitičke tradicije – prva koja se temelji na fizičkim simptomima (Charcot) i druga koja se temelji na riječima i jeziku (Freud). Očito je da se Kelly tako vraća korijenima fascinacije histerijom kao specifično ženskim stanjem. *Corpus* u svakom triptihu postavlja određeni dio ženske odjeće. Prve dvije slike u svakom triptihu povezane su binarnom opozicijom. Prva predstavlja maskeradu – reprezentacija žene u filmovima, novinama i sl., dok druga upućuje na nevidljivo, odnosno postojanje slabog mjesta u znanju ili prikazivanju tjelesnosti. Treća slika, s eksplicitnim seksualnim referencama na diskurs perverzije, otvara pitanja koja konstruiraju polarizacije: javno/privatno, unutra/vani, voajerizam/egzibicionizam, majka/kurva, muško/žensko itd. (Mulvey, 2016, 62–63). Dijelovi teksta u ovom dijelu rada izloženi su tako da se onaj tko gleda može u njima fizički zrcaliti. U rukom ispisanom tekstu na pleksiglasu pripovijeda se priča u prvom licu jednine.

Kada je riječ o histeriji, Kelly eksplicitno tvrdi da su je nadahnule drukčije feminističke interpretacije. Vjeruje da za Irigaray histerija označava isključenje žena iz diskursa, za Monique Plaza revolt protiv patrijarhata, dok za Jacqueline Rose histerija označava problem seksualne razlike (Kelly, 1996, 137). Tu se otvara ne samo problem transgresivnosti feminističke teorije nego uopće diskursa. Transgresivnost nije samo neizostavni dio individualnog identiteta nego i društvenih jezika.

Ona se javlja kao prekoračenje granica forme instalacije: *Corpus* u vizualnost upleće tekstualne dijelove kojima se oponašaju kodovi pripovijedanja osobnih ispovijesti i bajki. Osvrnemo li se samo na središnji dio teksta, prepoznat ćemo melodramatski model pripovijesti koji je konvencionalno poiman kao ženski žanr u čijem je središtu heroina. Osim toga pojedini tekstovi u instalaciji završavaju formulom bajke „živjeli su sretno do kraja života“ (Mulvey, 2016, 61). Aproprijacijske strategije ovog tipa u radovima Kelly ogledaju se u prisvajanju postojećih umjetničkih formi, znanstveno-istraživačkih teza ali i medijskih fotografija. Iako povjesničar umjetnosti Robert S. Nelson (2003, 165–66) umjetnice čiji rad sadrži eksplicitnu feminističku kritiku drži primarnim akterima

umjetnosti aproprijacije, radije bismo spomenute tehnike interpretirali teozom bell hooks (1990, 149–53) kojoj je aproprijacija uvijek politički čin. Poput hooks držimo da se korištenjem starih kodova u novom kontekstu afirmiraju pozicije na margini. U tom se obzoru transgresivnost instalacije uočava u ironiziranju stereotipiziranog shvaćanja ženskih žanrova čime se ističe njihov rubni položaj. *Corpus* funkcionira tako da njegove pripovijesti otkrivaju da oponašanje forme nije ponovljivo i da je forma uvijek transgresivna pri čemu se transgresija i zakon uvijek oslanjaju jedno na drugo.

Pecunia se pak fokusira na granice identiteta žene i objekte za kojim ona kao subjekt žudi. Usto problematizira pozicije žene kao objekta razmjene ali i subjekta konzumacije. Ta su dva položaja zadana četiri društvenim ulogama: majka, supruga, sestra i kći, *Mater*, *Conju* (lat. *coniunx*!, op. a.), *Soror* i *Filia*. Može se reći da svaki položaj predstavlja niz društvenih odnosa koje bi žena očekivano trebala ispuniti. Svaki dio „teksta“ *Pecunia* simbolički je izrađen od otpornog materijala, čelika obrađenog tako da oblikom i teksturom podsjeća na čestitke. Tekst čestitki preuzet je iz svakodnevnice žena, a modus pripovijedanja, na nekim mjestima, iz članaka popularnih magazina sa savjetima poput: kako steći prvi milijun i sl. Svaka čestitka ima isti logotip „*Pecunia non olet*“ ali je na svima riječ „non“ prekrížena (Iversen, 1997, 71).

Značenje logotipa „*Pecunia non olet*“ Kelly je rastumačila kao praćenje traga fizičke ekonomije u društvenim odnosima. Logo pritom referira na materijalistički fetiš, pečat autorstva, oznaku žudnje, psihoanalitički fetiš, tj. specifičnu povijest fetišističkog diskursa sve do definicije perverzno subjekta (Kelly, 1996, 154). To upućuje kako instalacija prelazi granice diskursa i time otvara beskonačnu pregovaračku kombinatoriku.

Historia se odnosi na osobne priče koje pripovijedaju četiri različite generacije feministkinja. Formalno, ovaj dio izgleda poput otvorenog časopisa čije stranice od nehrđajućeg čelika kombiniraju sliku i tekst. Imitirajući diskurz časopisa i novina, ove skulpture impliciraju metaforu stvaranja povijesti. Fragmentirana fotografija sufražetkinje iz 1905. godine otvara svaki dio. Riječima Kelly, ta je fotografija djelomično klišej, a djelomično *memento mori*. Autorica također tvrdi da njezin interes za periodizaciju upućuje na nelinearne sheme Julije Kristeve. Kristeva ih pak naziva monumentalnim vremenom u kojem se različiti trenuci

feminizma, poput legaliteta (diskurs jednakosti), kulture (reprezentacija seksualnosti i identiteta), etičnosti (potencijalnosti razlike) vide kao paralelni diskursi, a ne kao pojedinačne, tranzicijske faze. To je jedan od razloga zašto Kelly inzistira na tom da nema feminističke umjetnosti, već samo umjetnosti pod utjecajem različitih feminizama (Kelly, 1996, 159).

Na koncu, Bryson uspoređujući *Post-Partum Document* i *Interim* ustvrđuje da su oba projekta usmjerena na tijelo i nedostatnost njegovih reprezentacija. Posljednji se fokusira na tijelo žene u procesu starenja. U toj poziciji, kao i u majčinstvu, između dominantnih reprezentacija tijelo se iskazuje u nenapisanom i nevidljivom. *Interim*, prema Brysonu, otvara prostor između pisanja (sve vrste vizualnih diskursa mladosti, godina i slike o sebi) i tijela. Instalacija u njegovoj interpretaciji znači stvaranje jaza (eng. *gap*), odnosno pauze između pisanja i tijela. Ona propituje usamljenost tijela koje se pokušava uklopiti u postojeće reprezentacije unutar kulture. Tim potezima proizvodi ne-slike, odnosno, kao i *Post-Partum Document*, postavlja tijelo izvan opsega reprezentacije (Bryson, 1987, 33–35).

K tomu Bryson ističe kako i *Post-Partum Document* i *Interim* počivaju na neobičnom motivu u vizualnoj umjetnosti – želji da se ne stvori slika. Prema njemu, takva defetišizacija slike je zamjena za uobičajeni pogled (eng. *gaze*). Tome priključujemo i transgresivnost slike koju na određeni način nagovještava i Bryson: „Rijedak je slučaj umjetnosti koja služi ne da skupi sile, već da ih rasprši“ (Bryson, 1987, 36). Sama je Kelly neizravno dovela u vezu spomenute Brysonove teze s feminističkim idejama kazavši kako je željela problematizirati sliku žene, a ne promovirati novu formu ikonoklazma. Pritom je željela natjerati gledatelje da gledanje zamijene slušanjem: „Željela sam dati glas ženi, reprezentirati je kao subjekt pogleda“ (Nixon, 2016, 68).

Zaključak

Na kraju razmatranja analiziranih projekata *Interim* i *Post-Partum Document* može se reći da obje serije instalacija počivaju na prvi pogled vidljivoj tezi da im je ideja transgresivnosti imanentna na razini forme, njezina smještanja u prostor, ali i teme (reprezentacije identiteta

žene). Ono što je manje očito, a vjerujemo da se u tome vidi snažniji trag transgresivnosti, jest to da prekoračivost granica između slika, riječi i instalacije, *promiskuitetno rediskurziviranje* (Wolfreys), projektima nije predstavljena kao avangardna gesta, nedopušteni iskorak. Riječ je i o transgresiji kao problematičnom konformizmu, kako se tvrdi, progresivnog interdisciplinarnog teorijskog načina čitanja. Takva transgresija nije simptom pobune nego jalovosti, jer se javlja u izlizanom kodu i u okviru institucija. Zato je instalacija i stavljena u normativni zatvoreni okvir muzeja, koji se pokazuje kao još jedna *nedostatna* poluga interpretacije. Sliku žene prema Kelly iscrtavaju transgresije raznorodnih diskursa. Pritom za Kelly transgresija nije transgresija ako toliko upada u oko. Kontekst prekoračivosti treba tražiti ne samo u antislikovnoj gesti, nego u svim pripovijestima koje su ostale neispripovijedane. Primjerice, umjesto da se jedna antiesencijalistička teorija zamjenjuje drugom nemoćnom ispričati priču o ženskosti, afirmira se njihova kritika. Kako je na jednom mjestu ustvrdio Salman Rushdie svaka priča koju čovjek odluči ispričati vrsta je cenzure, ona sprečava pripovijedanje drugih priča. Zbog nemogućnosti bilo koje pripovijesti da dosegne svoju totalističku ambiciju prikaza iskustva, instalacija predviđa da će se razmjen-ska igra i njihova kombinatorika nastaviti zauvijek. Zaključno, time se aporetični odnos između granica tekstualnosti i svijeta ogoljuje jer se svijet čita kao pripovijest bez rubova. Deformacija granica analiziranih narativnih instalacija podrazumijeva da bez granica ne bi bilo narativa o transgresiji. No, instalacija sugerira da su te granice proizvoljne, ali je njezina transgresivnost u odbijanju postavljanja rubova pripovijesti, jer su svi znakovi u njoj i izvan nje narativni i otvaraju mogućnost beskonačnog ulančavanja.

Literatura

- Apter, E. (1991). *Feminizing the Fetish (Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France)*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Apter, E. (2016). *Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's Interim*. U: Mary Kelly, Nixon, M. (ur.). (2016). *Mary Kelly, October Files*. London: The MIT Press.
- Bal, M. (2001). *Looking In: The Art of Viewing*. Amsterdam: The Gordon and Breach Publishing Group.

- Bal, M. (2017). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
- Bryson, N. (1987). *Invisible Bodies: Mary Kelly's Interim*. „New Formations“, br. 2, str. 29–36.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Iversen, M., Crimp, D., Bhabha, H. K., (ur.). (1997). *Mary Kelly*, London: Phaidon.
- Kelly, M. (1996). *Imagining Desire*. London: MIT Press.
- Lanser, S. (1992). *Fictions of Authority – Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Louvel, L. (2018). *Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification*. „Poetics Today“, br. 2, god. 39, str. 245–263. <https://doi.org/10.1215/O3335372-4324432>
- Louvel, L. (2018). *The Pictorial Third, An Essay Into Intermedial Criticism*. New York – London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429485992>
- Martinović, B. (2003). *Odnos slike i riječi u vizualnoj umjetnosti iz feminističke perspektive*. [Doktorska disertacija]. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera. <https://tinyurl.com/bdhm4d5h>. 29.06.2024.
- McQuillan, M. (ur.). (2003). *Introduction*. U: *The Narrative Reader*. London – New York: Routledge, 1–33. <https://doi.org/10.4324/9780203459065>
- Mitchell, W. J. T. (1996). *Word and Image*. U: *Critical Terms for Art History*. R. S. Nelson, R. Shiff, (ur.). Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Antibarbarus.
- Mulvey, L. (2016). *Mary Kelly's Corpus*. U: *Mary Kelly, Nixon, M. (ur.). October Files*, London: The MIT Press.
- Nelson, R. S. (2003). *Appropriation*. U: *Critical Terms for Art History*. R. S., Nelson, R. Shiff, (ur.). Chicago – London: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226571690.001.0001>
- Nixon, M. (ur.). (2016). *Mary Kelly, October Files*. London: The MIT Press.
- Ryan, M.-L. (2005). *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*. U: *Narratology beyond Literary Criticism*. Ur. J. Ch. Meister, Berlin – New York: Walter de Gruyter, str. 1–23. <https://doi.org/10.1515/9783110201840.1>
- Rivière, J. (1929). *Womanliness as a Masquerade*. „The International Journal of Psychoanalysis“ (IJPA), vol. 10, 303–313.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Shor, M. (1997). *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*. Durham: Duke University Press Books. <https://doi.org/10.1515/9780822399353>
- Wolfe, J. (2008) *Transgression*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-02127-4>

- **IVANA ŽUŽUL** has been employed as an Full Professor at the Faculty of Humanities and Social Sciences in University of Osijek. She graduated in Croatian Studies from the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb and defended her MA on *Ježić's and Frangeš's History of Croatian Literature on the Horizon of New Historicism* and her Ph. D. on the *Role of Texts of the Croatian National Revival in the Formation of National Identity*. She has published three scientific monographs (*A Boneless Body*, *Inventing literature* and *Defiant* co-authored with Kristina Peternai Andrić) and numerous papers. The fields of her scientific interest are the history of Croatian literature and cultural theory in the broadest sense.

- **BARBARA MARTINOVIĆ** earned her bachelor's (2012.) and master's degree (2014.) in art history and Croatian language and literature at the Faculty of Humanities and Social Sciences (University of Mostar, Bosnia and Herzegovina). In 2023. she completed PhD in interdisciplinary cultural studies at the University of Osijek (Croatia) with a doctoral thesis *The Relation Of Image And Word In Visual Arts From a Feminist Perspective*. Since 2015, she has been a teaching professional at the University of Mostar in the art history department. Her main interests are studies of image and word, contemporary art, feminist art and ecocriticism.