

ODNOS SLIKE I RIJEČI U VIZUALNOJ UMJETNOSTI IZ FEMINISTIČKE PERSPEKTIVE

Martinović, Barbara

Doctoral thesis / Disertacija

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:236:085895>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Doctoral School, Josip Juraj University in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij

Kulturologija

Barbara Martinović

**ODNOS SLIKE I RIJEČI U VIZUALNOJ
UMJETNOSTI IZ FEMINISTIČKE
PERSPEKTIVE**

Doktorska disertacija

Osijek, 2023.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij

Kulturologija

Barbara Martinović

**ODNOS SLIKE I RIJEČI U VIZUALNOJ
UMJETNOSTI IZ FEMINISTIČKE
PERSPEKTIVE**

Doktorska disertacija

Osijek, 2023.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK
POSTGRADUATE UNIVERSITY DOCTORAL SCHOOL
Postgraduate University Study Program Culturology

Barbara Martinović

**THE RELATION OF IMAGE AND WORD IN
VISUAL ARTS FROM A FEMINIST
PERSPECTIVE**

Doctoral thesis

Mentor: Krešimir Purgar, PhD, Associate professor

Co-mentor: Ivana Žužul, PhD, Associate professor

Osijek, 2023.

Mentor: **dr. sc. Krešimir Purgar, izv. prof.**, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

Komentorica: **dr. sc. Ivana Žužul, izv. prof.**, Filozofski fakultet u Osijeku

*Doktorsku disertaciju posvećujem baki Stani (1937.-
2008.), hvala na svemu ♥*

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Doktorska škola

**ODNOS SLIKE I RIJEČI U VIZUALNOJ UMJETNOSTI IZ FEMINISTIČKE
PERSPEKTIVE**

Barbara Martinović

Znanstveno/umjetničko područje: Humanističke znanosti

Znanstveno/umjetničko polje: Znanost o umjetnosti

Doktorska disertacija sadrži:

Broj stranica: 185

Broj slika: 30

Broj tablica: 5

Broj literaturnih navoda: 160

Povjerenstvo za ocjenu doktorske disertacije:

- 1. izv. prof. dr. sc. Vladimir Rismondo, predsjednik**
- 2. izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić, član**
- 3. doc. dr. sc. Silva Kalčić, član**

Povjerenstvo za obranu doktorske disertacije:

- 1. red. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić, predsjednik**
- 2. izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić, član**
- 3. doc. dr. sc. Silva Kalčić, član**

Datum obrane: 20. travnja 2023.

UDK oznaka:

Disertacija je pohranjena u:

- 1. Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici Zagreb, Ul. Hrvatske bratske zajednice 4, Zagreb;**
- 2. Gradskoj i sveučilišnoj knjižnici Osijek, Europska avenija 24, Osijek;**
- 3. Sveučilištu Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Trg Sv. Trojstva 3, Osijek**

**Josip Juraj Strossmayer University of Osijek
Doctoral School**

**THE RELATION OF IMAGE AND WORD IN VISUAL ARTS FROM A FEMINIST
PERSPECTIVE**

Barbara Martinović

Scientific/Artistic Area: Humanities

Scientific/Artistic Field: Art Science

Thesis contains:

Number of pages: 185

Number of figures: 30

Number of tables: 5

Number of references: 160

Commission for assessment of the doctoral thesis:

- 1. Associate Professor Vladimir Rismondo, PhD, President of Commission**
- 2. Associate Professor Lucija Ljubić, PhD, member**
- 3. Assistant Professor Silva Kalčić, PhD, member**

Commission for the defence of the doctoral thesis:

- 1. Full Professor Kristina Peternai Andrić, PhD, President of Commission**
- 2. Associate Professor Lucija Ljubić, PhD, member**
- 3. Assistant Professor Silva Kalčić, PhD, member**

Date of the thesis defence: April 20, 2023

UDK label:

Thesis deposited in:

- 1. National and University Library in Zagreb, Ul. Hrvatske bratske zajednice 4, Zagreb;**
- 2. City and University Library of Osijek, Europska avenija 24, Osijek;**
- 3. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Trg Sv. Trojstva 3, Osijek**

Ime i prezime: Barbara Martinović

Matični broj studenta: 78/A

OIB: 46209775771

E-mail: barbara.martinovic@ff.sum.ba

Naziv studija: Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij Kulturologija

Naslov doktorske disertacije: Odnos slike i riječi u vizualnoj umjetnosti iz feminističke perspektive

Mentor (komentor): izv. prof. dr.sc. Krešimir Purgar, izv. prof. dr.sc. Ivana Žužul

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI, NE PLAGIRANJU I SUGLASNOSTI ZA OBJAVU U INSTITUCIJSKIM REPOZITORIJIMA

1. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je doktorska disertacija isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija.
2. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sam upoznat/upoznata s pravilima citiranja, znam pravilno citirati izvore drugih autora i da neću (auto)plagirati znanstvene i stručne radove, kao ni mrežne stranice. Također potvrđujem kako ni jedan dio doktorske disertacije nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši ničija autorska prava.
3. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da bez prethodne suglasnosti voditelja studija neću objavljivati niti stavljati drugima na raspolaganje svoju doktorsku disertaciju ili dijelove doktorske disertacije izrađene u okviru poslijediplomskog interdisciplinarnog sveučilišnog studija Kulturologija u Doktorskoj školi Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
4. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sadržaj elektroničke inačice doktorske disertacije u potpunosti odgovara sadržaju obranjene i nakon obrane uređene disertacije.
5. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da se trajno pohrani i objavi moja doktorska disertacija u digitalnom repozitoriju Doktorske škole Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, repozitoriju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku te javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, Narodne novine broj 123/03., 198/03., 105/04., 174/04., 2/07.-Odluka USRH, 46/07., 45/09., 63/11., 94/13., 139/13., 101/14.-Odluka USRH i 60/15.-Odluka USRH).

Student/-ica

U Osijeku, _____.

(potpis)

SAŽETAK

Polazeći od pretpostavke da metode tradicionalnih disciplina poput povijesti umjetnosti nisu dostatne za sustavnu i adekvatnu analizu suvremenih umjetničkih praksi, u ovom će se radu predstaviti interdisciplinarno proširivanje interpretacije i analize odabranih djela umjetnica Marry Kelly (r. 1941.), Jenny Holzer (r. 1950.), Barbare Kruger (r. 1945.) i Adrian Piper (r. 1948.), kao i aktivističke umjetničke grupe Guerilla Girls osnovane 1985. godine.

Predmet ovog istraživanja čine odabrani radovi u kojima se propituje odnos diskurzivnog i figurativnog na interdisciplinarnan način koristeći metodologiju različitih teorijskih disciplina kao što su vizualni studiji, feminizam i postklasična naratologija. Ako se ta izabrana djela za analizu uopće mogu svesti pod zajednički nazivnik, onda je to tekst kao dominantni element koji otvara vrlo važne probleme kao što su prava žena, političnost, diskriminacija, jezik, moć, identitet, klasa, rasa, rod i sl. U radu će se najprije istražiti poimanje odnosa slike i riječi, i to u dijakronijskom pogledu, krenuvši od postavki Aristotela, Horacija, Burkea, Lessinga, Gombricha, pa sve do W. J. T. Mitchella i Nelsona Goodmana. Naglasak će se staviti na političnost odnosa teksta i slike, a prodiranje jezika u vizualnu umjetnost analizirat će se i interpretirati s aspekta različitih književnoteorijskih i kulturnoteorijskih praksi.

Osim kratkog povijesnog pregleda uloge teksta u vizualnoj umjetnosti, u radu će se analizirati dosadašnje stilsko-kronološke kategorizacije odabranih umjetnica u cjelovitim povijestima umjetnosti pri čemu će se naglasak staviti na problematiziranje periodizacije iz feminističke perspektive. Zatim će se u radu proučiti mogućnosti naratološke analize odabranih djela, a prvenstveno na temeljima postklasične naratologije. Feministički aspekti odabranih djela proučit će se kroz značajke anonimnosti, masovnih medija, maskerade i strukturiranosti. Usto će se posebno izdvojiti značajke aproprijacije i hibridnosti kao ključne za analizirana djela u cilju definiranja korištenja forme slike i riječi kao feminističke strategije.

Ključne riječi: Mary Kelly, Adrian Piper, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Guerrilla Girls, W. J. T. Mitchell, interdisciplinarnost, slika, riječ, narativnost, hibrid, aproprijacija, feministička teorija

SUMMARY

Starting with a presumption that traditional disciplines like art history are not sufficient for systematic and adequate analysis of contemporary arts, this work will present interdisciplinary expansion of interpretation and analysis in selected works of Mary Kelly (b. 1941.), Jenny Holzer (b. 1950.), Barbara Kruger (b. 1945.), Adrian Piper (b. 1948.) and activist group Guerrilla Girls founded in 1985.

Subject of this research are selected artworks, which have similar traits such as text as dominant element and similar themes and motives like women's rights, politicalness, discrimination, language, power, identity, class, race, gender, etc. On that foundation, the need for questioning the relation between discursive and figurative in visual arts from a feminist theoretical perspective is recognized. Firstly, this work will analyze comprehension of different word and image relations in historic overview starting from Aristotle, Horace, Burke, Lessing, Gombrich, all the way to W. J. T. Mitchell and Nelson Goodman. Emphasis will be on possible political implications of word and image relations. In that way, text in visual arts will be analyzed and interpreted from feminist critique and theory.

Besides a short historic overview of text in visual arts in this work, there will be an analysis of the dominant chronological and stylistic categorization of selected artists. In that analysis, the emphasis will be on problematizing the concept of art periodization from a feminist perspective. After that, this work will study possibilities of narrative analysis on selected artworks. The narrative analysis will be based primarily on postclassical narratology. The feminist aspects of selected works will be researched through traits like anonymity, mass media, masquerade, and structure. Thus, features like appropriation and hybridity will be key terms in the aim to define that using word and image can be a feminist strategy.

Keywords: Mary Kelly, Adrian Piper, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Guerrilla Girls, W. J. T. Mitchell, interdisciplinary, word, image, narrative, hybrid, appropriation, feminist theory

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	1
SUMMARY.....	2
UVOD.....	5
1. POVIJESNE, TEORIJSKE I METODOLOŠKE ODREDNICE.....	11
1.1. RODNA RAZLIKA U TEMELJU RAZLIKOVANJA SLIKE I RIJEČI TIJEKOM POVIJESTI – PREMA W. J. T. MITCHELLU	11
1.2. TEKST U VIZUALNOJ UMJETNOSTI – POVIJESNO-UMJETNIČKI PREGLED NA RELEVANTNIM PRIMJERIMA	25
1.3. FEMINISTIČKE REINTEPRETACIJE NARATIVNIH POVIJESTI UMJETNOSTI I KNJIŽEVNOSTI.....	39
2. NARATOLOŠKO-FEMINISTIČKI ASPEKTI ODABRANIH UMJETNICA	52
2.1. NARATOLOŠKI POTENCIJALI FEMINISTIČKE UMJETNOSTI	60
2.2. MARY KELLY	70
2.2.1. AMBIVALENTNOST DISKURSA U PROJEKTU <i>POST-PARTUM DOCUMENT</i>	72
2.2.2. FEMINISTIČKA REINTERPRETACIJA INSTITUCIONALIZIRANIH DISKURSA U DJELU <i>INTERIM</i>	77
2.3. BARBARA KRUGER	81
2.3.1. TVRDNJE BEZ DOGAĐAJA KAO OSNOVNI PRIPOVJEDNI ISKAZ	83
2.3.2. DEMISTIFIKACIJA POPULARNIH SLIKA I RIJEČI U PATRIJARHALNOJ KULTURI.....	86
2.4. JENNY HOLZER.....	89
2.4.1. ANONIMNOST, AUTORITATIVNOST I CITATNOST KAO GLAVNE ZNAČAJKE TRUIZAMA	92
2.4.2. ANONIMNOST U DJELU <i>TRUIZMI</i> I REPREZENTACIJA RODNO UVJETOVANOG NASILJA POSREDSTVOM TEKSTA U DJELU <i>LUSTMORD</i>	96
2.5. ADRIAN PIPER.....	101

2.5.1. VAŽNOST TEKSTUALNOG ASPEKTA U CIKLUSU DJELA <i>MYTHIC BEING</i> ...	103
2.5.2. ISTRAŽIVANJE RODNIH I RASNIH IDENTITETA	107
2.6. GUERRILLA GIRLS	112
2.6.1. FEMINISTIČKA PRIPOVJEDAČKA PERSPEKTIVA I IMPLICITNI KOMENTARI	113
2.6.2. FEMINISTIČKA REVIZIJA POVIJESTI UMJETNOSTI I AKTIVIZAM U RADOVIMA GUERRILLA GIRLS	118
3. MOGUĆNOSTI RIJEČI I SLIKE KAO FEMINISTIČKE STRATEGIJE	122
3.1. POTENCIJALI IKONOTEKSTA – PREMA LILIANE LOUVEL	124
3.2. APROPRIJACIJA KAO FEMINISTIČKA STRATEGIJA	131
3.3. HIBRIDNA ESTETIKA KAO FEMINISTIČKA STRATEGIJA	136
ZAKLJUČAK.....	144
PRILOZI	148
LITERATURA	175
IZVORI SLIKA.....	184
ŽIVOTOPIS.....	185

UVOD

Tijekom 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća kod većeg broja umjetnika i umjetnica u zapadnoj Europi i SAD-u tekst postaje dominantni element vizualnog umjetničkog djela. Osim umjetnika poput Josepha Kosutha, Roberta Barryja, Johna Baldessarija, Mela Ramssdena, grupe Art&Language i dr., tekst postaje dominantni element u djelima umjetnica koje su predmet istraživanja ovog rada – Mary Kelly (r. 1940.), Jenny Holzer (r. 1950.), Barbara Kruger (r. 1945.), Adrian Piper (r. 1948.) i umjetničko-aktivističke grupe Guerrilla Girls osnovane 1985. godine. Djela navedenih umjetnica pripadaju istom razdoblju i području nastanka (SAD), a sve četiri umjetnice i umjetničko-aktivistička grupa i danas su stvaralački aktivne. Budući da tekstualna dimenzija izabranog korpusa radova vizualne umjetnosti otvara vrlo važna etička i politička pitanja poput prava žena, diskriminacije, političnosti prikazivanja klasnog i rodnog identiteta, pristup istraživanju odnosa slike i riječi iz feminističke perspektive nametnuo se kao prikladan teorijsko-metodološki okvir. Odabrani radovi će se tretirati kao case-study primjeri na osnovu kojih će se uočiti značajke slike i riječi u vizualnoj umjetnosti iz feminističke perspektive.

Razlozi za pokretanje ovog istraživanja leže u dvije temeljne pretpostavke: prva podrazumijeva tezu da se razlika između slike i riječi u vizualnim umjetnostima konstituira između ostaloga i na temelju rodne ideologije, a druga da su dosadašnje interpretacije ovih izabranih radova bile relativno rijetke u kontekstu feminističke analize odnosa slike i riječi. Navedene pretpostavke ispituju se u prvoj cjelini ovog rada.

Krenimo od prve pretpostavke. Analizirajući najrelevantnije studije odnosa slike i riječi od kanonskih djela Aristotelove *Poetike* i Horacijeva *Pjesničkog umijeća* sve do znanstvenih uvida teoretičara W. J. T. Mitchella u njegovoj knjizi *Ikonologija: Slika, tekst i ideologija*, uočava se rodna razlika kao osnova razlikovanja slike i riječi te smo je primijenili kao jedno od ključnih polazišta u ovom radu. U analizi teorijske povijesti, uočljivo je da su se pojmovi pripisivani slici svrstavali kao oni navodno ženi prirodni, dok su oni pripisivani riječi percipirani kao *muški*. Pritom nije tek riječ o pojmovima koji su percipirani prirodno, već i onim koji su se smatrali poželjnima za ženu ili muškarca. Primjerice, muškarcima, odnosno riječima, pripisuju se pojmovi jasnoće, kulture, rječitosti, dok se ženama, odnosno slikama, pripisuju pojmovi tjelesnosti, nejasnosti, ograničenosti i primitivnosti. Navedeno razlikovanje slike i riječi putem dihotomijskih pojmova W. J. T. Mitchella nadopunjuje se dihotomijama baziranim na studijama Sigmunda Freuda, Jacquesa Lacana i Marie-José Mondzain koji također sugeriraju rodnu osnovu razlikovanja slike i riječi. Na osnovu tih promišljanja postavlja se pitanje: ako povijesno-

teorijsko razlikovanje slike i riječi ima određenu rodnu dimenziju, može li korištenje forme slike i riječi s izrazitim feminističkim tematsko-motivskim preokupacijama imati posebno značenje koje do sada nije istraženo?

Osim rodne osnove razlikovanja, teorijska povijest razlike slike i riječi sugerira da se mediji poput poezije i slikarstva ne bi smjeli miješati (Lessing, 1954.), dok feministička teorija (Moi, 2007.) navodi kako estetika koja preporučuje organsko jedinstvo i skladno međudjelovanje svih dijelova poetske strukture nije politički nevina, te da se treba zapitati zašto je nekom stalo toliko do reda i integracija i kakve to veze ima s društvenim i političkim idealima predstavnika takvih kritičkih teorija. U tom smislu, jedna od smjernica književne teoretičarke Toril Moi odnosi se na to da feminizam treba biti svjestan političnosti estetičkih kategorija, kao i implicitne estetičnosti političkih pristupa umjetnosti.

S druge strane, feministička teoretičarka Rita Felski (1989.) navodi kako je važno za pravilnu feminističku analizu prigrliti najrazličitije književne i kulturalne forme koje pišu i čitaju žene, odnosno sve forme popularne kulture koje su prisutne na različite načine u životu određene žene – televizija, novine, reklame itd. Felski (2019.) također navodi kako su za pravilnu kritiku potrebni modeli tekstualne mobilnosti i transhistorijskih veza koje neće ustuknuti pred nepovredivim statusom povijesnih perioda i razdjelnica. U tom smislu, navedeno se nastavlja na poznatu tezu Rolanda Barthesa koji navodi da ne postoje nedužne povijesti književnosti, a tom možemo pridodati i povijesti umjetnosti. Vladimir Biti (2000.) također navodi kako se ne može prihvatiti jedna predložena periodizacijska mreža, a da se ne zapita tko ju je načinio, suočen s kakvim problemima, u kakvim okolnostima, s kojim ciljevima i s kojim posljedicama.

U skladu s nekoliko važnijih pregleda slike i riječi u povijesti umjetnosti, drugi dio prve cjeline ovog rada daje kratki pregled teksta u vizualnoj umjetnosti od 1900. do 2000. godine. Kronološki pregled odnosi se na sjevernoamerički i zapadnoeuropski kontekst i spominje sve relevantnije umjetnice i umjetnike koji su se bavili riječju i slikom. Pri tom, daje se kritički osvrt na sve glavne povijesno-umjetničke preglede teksta u vizualnoj umjetnosti. Na osnovnoj razini, uočava se da je glavna razlika između odabranih umjetnica i umjetnika sličnih opusa činjenica da oni imaju gotovo slične ili iste tematsko-motivske preokupacije koje se posredno mogu povezati s feminističkom kritikom i teorijom. Međutim, nitko od autorica i autora ključnih pregleda teksta u vizualnoj umjetnosti ih ne izdvaja na toj osnovi. Navedeno poglavlje je svojevrsan uvod u drugu cjelinu koja propituje drugu temeljnu pretpostavku ovog rada – naime, spoznaju o nedostatnosti dosadašnje interpretacije i stilske analize ovog istraživačkog opusa. Drugim riječima, one nisu detaljnije uzele u obzir važnost odnosa slike i riječi iz feminističke perspektive

niti mogućnosti naratološke analize odabranih radova, stoga ovdje predloženi modeli analize nadopunjuju interpretativne mogućnosti odabranih opusa.

Kada je riječ o kategorizaciji ovih umjetnica izdvaja se nekoliko ključnih pristupa od kojih ih nijedan ne razvrstava na temelju elemenata feminističke teorije. Aktivistički pristup Jenny Holzer i Mary Kelly izdvajaju povjesničari umjetnosti Masako Kamimura (1987.) i Vid Simoniti (2018.). Povjesničarke umjetnosti Nizan Shaked (2018.) i Margaret Iversen (1997.) povezuju utjecaje Josepha Kosutha i Sola LeWitta s Adrian Piper i Mary Kelly. Povjesničar umjetnosti Michael Corris (2010.) povezuje Barbaru Kruger i Jenny Holzer imajući u vidu njihove težnje za transformacijom javnog prostora. Autor jednog od najdetaljnijih pregleda o ulozi teksta u vizualnoj umjetnosti, Simon Morley (2003.), djela Mary Kelly smatra konceptualnom umjetničkom praksom, a radove Holzer i Kruger postmodernom umjetničkom praksom. Iako su sve autorice i autori suglasni da radovi Holzer, Kruger i Kelly pripadaju feminističkim umjetničkim praksama, nitko od njih ne razrađuje detaljnije taj aspekt. Neujednačenost u pristupu uočava se i u činjenici da nitko od navedenih autorica i autora ne spominje grupu Guerrilla Girls, iako je formalno i idejno iznimno bliska radovima Holzer i Kruger. Također, svi oni u svojim istraživanjima samo marginalno i kratko spominju radove Adrian Piper.

Iz navedenog je vidljivo da postoji određena neusuglašenost pri kategorizaciji ovih umjetnica u odnosu na konceptualnu, postkonceptualnu i postmodernu umjetničku praksu. S druge strane, vidljivo je da nitko od spomenutih teoretičarki i teoretičara nije detaljnije razrađivao odnos slike i riječi iz feminističke perspektive, a gotovo su svi suglasni da se radovi Holzer, Kruger i Kelly smatraju feminističkim umjetničkim praksama. Ako se uzmu u obzir istraživanja književne teoretičarke Liliane Louvel (2018.) u kojima ona vizualna umjetnička djela dijeli na dvodimenzionalna i trodimenzionalna na osnovu (ne)čitljivosti, onda se dolazi do još jednog problema svrstavanja ovih djela jer ona stoje između tradicionalnih, *nijemih* slika i suvremenih, interaktivnih umjetničkih ostvarenja poput performansa ili video-umjetnosti.

Nakon utvrđivanja početnih pretpostavki u prvoj cjelini, iduće dvije cjeline predstavljaju model proučavanja odabranog istraživačkog korpusa iz triju teorijskih perspektiva: naratološke, feminističke i uvida u odnos slike i riječi. U polazišnoj pretpostavci za ova tri teorijska pristupa zastupamo tezu prema kojoj promjena paradigme u načinima gledanja i analizi vizualnog nadilazi disciplinarno područje povijesti umjetnosti i uvodi kulturnoteorijske i književnoteorijske termine i metode u teoriju vizualnih umjetnosti. Naratološki potencijali propitivani u drugoj cjelini imaju za cilj pridonijeti novoj, sustavnoj i interdisciplinarnoj interpretaciji odabranih

opusa istraživačkog korpusa. U tom smislu, teži se primijeniti naratološku analizu na odabrana djela.

Prodor književnoteorijskih termina i metoda u istraživačko područje vizualnih umjetnosti omogućen je zahvaljujući radovima teoretičara i teoretičarki poput spomenutog W. J. T. Mitchella, Mieke Bal i Normana Brysona. Unatoč tomu, kada je riječ o radovima iz područja vizualne umjetnosti koji su primarno tekstualni, pribjegavanje naratološkoj analizi nije uobičajeno. Naratološka analiza u ovom radu oslonit će se prvenstveno na autore poput Gerarda Genettea, Seymoura Chatmana, Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Wolfa Schmidta i Susan Lanser.

U debati književnih teoretičarki Susan Lanser i Nilli Diengott (2002.) o važnosti feminističke naratologije, teoretičar naratologije Gerald Prince priklonio se strani Susan Lanser komentirajući da jedan od ciljeva naratologije jest objašnjenje funkcioniranja narativa, pri čemu se moraju razviti načini propitivanja određenih utjecaja, poput roda, na produkciju narativa. U tom smislu, Lanser (2002.) navodi kako narativne teorije kada govore o narativnom glasu pretežito se tiču formalne strukture, a ne ulaze u pitanja ideologije ili društvenih implikacija određenih narativnih praksi. Prema njoj i književnoj teoretičarki Judith Roof (2002.), narativne tehnike nisu samo produkt ideologije, već su one sama ideologija.

Treća teorijska baza postavlja ključne temelje u interpretaciji ovih opusa povezivanjem dviju disciplina: odnosa forme slike i riječi u vizualnoj umjetnosti i feminističke teorije. Svrha je posljednje cjeline ukazati na potencijal interpretacije odnosa slike i riječi kao feminističke strategije u odabranim opusima. Navedeno se istražuje u tri dijela. Prvi dio donosi analizu dvije znanstvene studije *Poetics of Iconotext* (2011.) i *The Pictorial Third* (2017.) književne teoretičarke Liliane Louvel. Iako Louvel svoja istraživanja bazira na slikovnosti unutar književnog teksta, nekoliko njezinih postavki se primjenjuje na ovaj istraživački korpus. Prije svega, to je pojam *ikonoteksta* kao pokušaja spajanja slike i riječi u novi hibridni objekt, ali i pojma *treća slikovnost* koji označava prijelaz između slike i riječi. Louvel svoja promišljanja nastavlja u kontekstu duge ideološke povijesti koja naglašava poimanje ženske slike i muškog teksta, te navodi kako je koncept čistoće i nečistoće u smislu žanrova usko vezan uz pitanja rasizma, tzv. miješanja jedne rase s drugom. Prema njoj, navedeno govori samo o tom koliko su snažni ulogi u dijalogu između ovih dvaju umjetničkih medija. Na sasvim drugom kraju opozicija čistoće/nečistoće je hibridnost koja izmjenom i razlikama slike i teksta otkriva nove mogućnosti. S tim na umu, hibridnost ovih radova odražava pokušaj urušavanja koncepta čistoće/nečistoće, odnosno različitih opozicija koje se pod tim tradicionalno svrstavaju.

U radovima Adrian Piper vidljivi su pokušaji destabilizacije ustaljenih i stereotipno poimanih rasnih i seksualnih identiteta. U radovima Mary Kelly uočljiva je destabilizacija diskursa – kombinacija različitih diskursa u određenom ciklusu djela dodatno je u nestabilnom odnosu spram institucionaliziranog muzejskog prostora. Barbara Kruger destabilizira patrijarhalnu medijsku kulturu koristeći njihove tehnike za izravne feminističke poruke. Poput Kruger, Holzer koristi tehnike masovnih medija u formiranju svog diskursa, ali pritom koristi isključivo tekst izložen kao djelo vizualne umjetnosti. Kod Guerrilla Girls, destabilizacija se uočava u međuprostoru aktivizma i umjetnosti, odnosno poimanju njihovih plakata kao isključivo aktivističke i/ili umjetničke vrijednosti.

Hibridna estetika razmatra se na temelju teorijskih uvida književnih teoretičarki Ewe Plonowske Ziarek (2012.) i Amy Moorman Robbins (2014.). Obje smatraju da se eksperimentiranje formom može smatrati određenom feminističkom estetikom, te da hibridna estetika ima snažno uporište u povijesti pisanja nekih pjesnikinja čija su djela zahvaljujući svjesnim miješanjem formalnih i estetskih strategija predstavljala otpor institucionaliziranim idejama pjesništva. Uz to, vraćamo se na postavke prvog poglavlja i dodajemo nove hijerarhijske opozicije za sliku i riječ koje je postavila feministička teoretičarka Donna Wilshire i povjesničarka Joan Wallach Scott. Sve to proširuje prvotne pretpostavke i donosi zaključne teze da korištenje slike i riječi kod ovih umjetnica nije samo očekivani nastavak razvoja konceptualne umjetnosti, već svjesno uzurpiranje tradicionalne forme s feministički intoniranim temama.

Drugi dio posljednje cjeline izdvaja aproprijaciju kao jednu od ključnih feminističkih strategija u odabranim opusima. Ona se uočava na nekoliko različitih načina. Primjerice, Jenny Holzer preuzima tradicionalno maskuline forme s feminističkim ciljem. Guerrilla Girls i Barbara Kruger s prepoznatljivih fotografija ili slika posuđuju u svrhu postavljanja novog značenja odabranih prikaza, a opet sa svojevrsnim feminističkim reinterpretacijama. U radu Adrian Piper uočava se preuzimanje maskulinog identiteta s ciljem propitivanja rodni i rasni razlika i stereotipa. Aproprijacijske strategije Mary Kelly ponajviše su vidljive u preuzimanju znanstveno-istraživačkih formi, ali i preuzimanju već poznatih fotografija iz medija. Navedene značajke propituju se pomoću dva modela aproprijacije koja predlažu teoretičari vizualnih studija Krešimir Purgar (2021.) i filozof Theodor Gracyk (2012.). Pri tom, uočava se da umjetnice preuzimaju dominantne tekstualne i vizualne forme s feminističkim ciljem što predstavlja novi trenutak u interpretaciji njihovih djela. Pri navedenom preuzimanju, one ne posuđuju nepoznatu formu ili sliku, već one poznate koje su već stekle određenu reputaciju i imaju prepoznatljiv identitet. Tim činom, prema povjesničarki umjetnosti Blaženki Perici (2017.) umjetnice i umjetnici aktualiziraju značaj nekog rada, odnosno utječu na njihovu povijesnu

valorizaciju. Dodatnu važnost aproprijacije iznosi povjesničar umjetnosti Robert S. Nelson (2003.) koji je naveo kako aproprijacijski radovi poput onih Barbare Kruger predstavljaju međuprostor u širem fenomenu koji će u budućnosti postati poznat po totalnom prisvajanju fotografije i manipulacije fotografijom. Ako tom predviđanju dodamo kategorizaciju Krešimira Purgara (2021.) u kojoj se četvrta kategorija odnosi na nepreglednu mrežu najrazličitijih slika u kojoj se trenutno nalazimo, kao svojevrsnu potvrdu tog predviđanja, onda to predstavlja novu razinu nužnosti o istraživanju ovog istraživačkog korpusa. Ukoliko postoji feministički temelj u odnosu i korištenju slike i riječi u odabranim radovima, kao što ovdje predlažemo, onda je istraživanje te problematike važno ne samo u kontekstu feminističke teorije, već u kontekstu današnjice u kojem su aproprijacija i kombinacija slike i riječi postale sveprisutna forma u virtualnom prostoru koji je za velik dio svijeta dominantni izvor informacija.

bell hooks (1990.) navodi kako je aproprijacija uvijek politički čin i kako se afirmiranjem pozicije na margini podrazumijeva i korištenje starih kodova u novom kontekstu, a književne kritičarke Sandra Gilbert i Susan Gubar (1979.) navode kako umjetnice adaptiraju ili preuzimaju forme koje su tradicionalne muške da bi njihov rad bio čitan ili gledan. Preuzimajući te forme, one razotkrivaju čudovišnost stereotipnih ženskih prikaza i formi.

Slijedom misli da su tijekom povijesti slika i riječ smatrani binarnim opozicijama, nada se ustvrditi kako su se često kombinacije slike i riječi u vizualnim umjetničkim djelima percipirale odvojeno, odnosno samo bi se valorizirao jedan aspekt – verbalni ili vizualni. Međutim, u ovom radu pokušat će se ukazati na to da hibridnost slike i riječi omogućuje ovim radovima da djeluju kao nove i jedinstvene cjeline koje prekidaju ustaljene binarnosti riječi i slike. Ako hibridnost shvatimo kao strategiju kojoj je cilj prisvajanje forme, a koja usto koristi jasne feminističke težnje, kao što je slučaj kod odabranih umjetnica, onda bismo također mogli ustvrditi da je odabir slike i riječi ustvari feministička strategija u ovom kontekstu. Stoga, temeljna metodologija ovog rada leži u principima vizualnih studija, naratologije i feminističke teorije. Uz pomoć njih, rad teži dati drugačije interpretacije navedenog istraživačkog opusa koje do sada nisu istraživane, a dodatna vrijednost toga se očitava u mogućnosti primjene takvih modela na druge, slične umjetničke opuse.

1. POVIJESNE, TEORIJSKE I METODOLOŠKE ODREDNICE

Ovaj dio bit će podijeljen na tri dijela. Prvi dio istražit će poimanje odnosa slike i riječi, i to u dijakronijskom pogledu, krenuvši od Aristotela, Horacija, Burkea, Lessinga, Gombricha, pa sve do W. J. T. Mitchella i Nelsona Goodmana. Naglasak će se staviti na političnost odnosa slike i riječi, a uz to uočiti će se da je rodna osnova jedna od najbitnijih osnova razlikovanja slike i riječi tijekom povijesti. Pritom će se posebno naglasiti odnos slike i riječi u kontekstu feminističkih promišljanja, što je središnja problematika ovoga rada. Slika i riječ bi se, uopćeno govoreći, mogli uzeti kao osnovni pojmovi za razlikovanje ljudskog iskustva: reprezentacije, prezentacije i simboli. Razlika slike i riječi mogla bi se isto tako pojmiti kao razlika između vidljivog i izgovorenog, prikaza i diskursa, pokazivanja i govora.¹

Drugi dio predstaviti će povijesno-umjetnički pregled svih relevantnih djela vizualne umjetnosti u kojima je tekst dominantan. U tom smislu, analizirat će se i sve važnije publikacije koje su pokušale kategorizirati i kronološki analizirati radove vizualne umjetnosti u kojima je tekst dominantan. Na tom tragu, važno će biti uočiti da navedene publikacije ne ulaze dublje u problematiku odnosa slike i riječi što dodatno opravdava potrebu za ovakvim istraživanjem. Dodatne teorijske odrednice ovog rada istražit će se u trećem dijelu ovog poglavlja. Tu će se predstaviti poredbena analiza feminističke kritike povijesti umjetnosti i književnosti. Taj dio se veže uz prethodne dijelove upravo zato što proučava razloge zbog kojih su određene periodizacije i klasifikacije nedostatne iz feminističke perspektive. S obzirom da analizirana djela sadržavaju tekst i sliku, ovaj dio će se podjednako osloniti na književnu i povijesno-umjetničku teoriju.

1.1. RODNA RAZLIKA U TEMELJU RAZLIKOVANJA SLIKE I RIJEČI TIJEKOM POVIJESTI – PREMA W. J. T. MITCHELLU

Duga je povijest teorijskih promišljanja i spoznaja o razlici riječi i slike. Među najstarije uvide spadaju oni Simonida s Keja, Aristotela i Horacija. Simonidu s Keja pripisuje se razlikovanje poezije i slikarstva iskazano u poznatoj rečenici: „Slika je nijema poezija, a poezija je govoreća slika.“² Usporedba slikarstva i poezije potječe iz dva kanonska djela: Aristotelove *Poetike* i Horacijeva *Pjesničkog umijeća*. Oni su postavili nekoliko analogija između slikarstva i poezije, a

¹ Usp., Mitchell, W. J. T., „Word and image“, u: *Critical terms for art history*, ur. Robert S. Nelson i Richard Shiff, University of Chicago Press, 1996., str. 51.

² Louvel, Liliane, *Poetics of the iconotext*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2011., str. 31.

svakako je najpoznatija Horacijeva *Ut pictura poesis* (hrv. *neka poezija bude kao slika*)³ koja je postala temelj za mnoge kasnije usporedbe slike i riječi. S druge strane, Aristotel je napravio nekoliko usporedbi strukture tragedije i slikarstva izdvojivši značaj govora (*lexis*) i spektakla (*opsis*) u tragediji.⁴ Kasnije su se mnogo puta pogrešno interpretirale paralele između dvije umjetnosti koje su uvidjeli Aristotel i Horacije. Tako francuski povjesničar umjetnosti Daniel Arasse navodi:

Kada klasična teorija koristi argumente Simonida s Keja i povezuje ih s Horacijevim paralelama, ona zaboravlja na kraj usporedbe, zaboravlja da je rimski pjesnik govorio o dvama načinima (bliskom i udaljenom) užitaka koji se mogu izvući iz ove dvije umjetničke forme. Kao rezultat, preokrećući izraz ravnopravnosti i iznošenjem stava kako će „slika biti poput poezije“, klasično mišljenje, još od svog humanističkog podrijetla, uporno je radilo na pridavanju jednakog prestiža slikarstvu kakav se pridavao poeziji.⁵

Takve i slične analogije potiču bliskost dvaju umjetnosti, ali i isticanje razlike, pa čak i natjecanje između slikarstva i poezije. Jedna od najpoznatijih rasprava o poeziji i slikarstvu je *Paragone* Leonarda da Vincija. U njoj Da Vinci navodi sve tradicionalne predrasude o osjetilima: oko je najplemenitije osjetilo, prozor u dušu, ali i najkorisnije znanstveno osjetilo. Nadalje, kao jedan od glavnih razlikovnih elemenata između slikarstva i poezije izdvaja razliku zbilje i sjene, činjenica i pukih znakova.⁶ W. J. T. Mitchell uočava sljedeće:

„*Paragone* ističu čistu antitezu verbocentričnoj tezi, prisvajajući sve vrijednosti (razum, znanstvena točnost i retorička moć) koje se tradicionalno pripisuju riječima. Leonardova apoteoza vizualne slike možda nije bila uspješna u borbi među umjetnostima, ali odražava neku vrstu prekretnice u ratu za reprezentiranje stvarnosti. Jer njegov je pojam slike upravo onaj što vlada predodžbom uma koju su izgradili empiristi – od Hobbesa do Lockeja i Humea – automatski, nužan, otvoreno precizan prijevod stvarnosti koji čini osnovu ideja i osnove riječi.

³ Horacijeva slavna rečenica „*Ut pictura poesis*“ na hrvatski se prevodi kao „*Neka poezija bude kao slika*“. Međutim L. Louvel navodi da je izvorna Horacijeva rečenica „*Ut pictura poesis*.“ („*A poem is like a painting*.“), a 1667. godine Charles du Fresnoy pomiče zarez iza glagola erit u Horacijevu tekstu („*Ut pictura poesis erit*“) što mijenja značenje: „*Poetry will be like painting*.“ Mnogi kritičari koji citiraju Horacija ustvari citiraju rečenicu Charlesa du Fresnoya. Vidi u: Louvel, Liliane, *Poetics of the iconotext*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2011., str. 32 - 33.

⁴ Usp., Mitchell, W. J. T., „*Word and Image*“, 54.

⁵ Arasse, Daniel, *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992., str. 257., prema: Louvel, Liliane, *Poetics of the iconotext*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2011., str. 33.

⁶ Usp., Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, Antibarbarus, Zagreb, 2009., str. 128.

(...) Tvrdnja da je pjesma slika koja govori na snažan i doslovan način, temelji se na ideji da je um skladište slika, i da je jezik sustav što nalazi te slike.“⁷

Svođenje umjetnosti na osjetila iznimno je problematično, a jedno od najpoznatijih uvida u tom smislu je djelo *Filozofsko istraživanje o podrijetlu naših ideja o uzvišenom i lijepom* Edmunda Burkea koje se djelomično oslanja na rad Johna Lockeja u smislu postavke razlike dosjetljivosti i prosudbe u odnosu na razliku slike i riječi. W. J. T. Mitchell izdvaja sljedeću tablicu razlikovanja prema Lockeju i Burkeju:

Dosjetljivost	Prosudba
Sličnost	Različitost
Poezija	Proza
Slike	Riječi
Primitivno	Moderno
Nejasne slike	Jasne slike

Tablica 1.⁸

Treba dodati i to da za Burkea slikama pripada ljepota, a riječima uzvišenost. Nadalje, za uzvišenost navodi kako je sa svojim izvorima u boli, strahu, snažnom naporu i moći ono muževan estetski izbor, a nasuprot tome ljepota je prisutna u kvalitetama poput majušnosti, blagosti, nježnosti koje pobuđuju osjećaj užitka, odnosno ljepote. Jasno je stoga da Burke estetske i osjetilne kategorije svrstava uz kategorije roda.⁹ Izdvajaju se dva dijela njegova teksta u kojima se potvrđuje navedeno:

[...] ako je ljepota u naše vrste bila pripojena korisnosti, muškarci bi bili znatno dražesniji od žena; snagu i pokretnost smatralo bi se jedinim ljepotama. Ali nazvati snagu imenom ljepote, imati samo jedan naziv za kvalitete Venere i Herkulesa, toliko različitih u svemu, sigurno je neobična zbrka ideja, zlouporaba riječi.¹⁰

⁷ Isto, str. 129 - 130.

⁸ Isto, str. 131.

⁹ Usp., Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 137.

¹⁰ Burke, Edmund, *A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, ur. James T. Boulton, South Bend, Notre Dame University Press, 1976., str. 106., prema: Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, Antibarbarus, Zagreb, 2009., str. 137.

Savršenstvo, gledano kao takvo, toliko je daleko da bude razlog ljepote; da ta kvaliteta, tamo gdje je najveća u ženskom spolu, gotovo uvijek sa sobom nosi ideju slabosti i nesavršenosti. Žene su vrlo svjesne toga; i stoga su naučile šušljati, posrtati dok hodaju, kako bi se suprotstavile slabosti, čak i bolesti. U svemu tome ih vodi priroda.¹¹

Mitchell uočava da Burkeovo elaboriranje rodni razlika otkriva da ih on smatra ne samo pitanjem osjetilnog ili estetskog ukrasa nego izrazom prirodnih osnova svih političkih i kozmičkih poredaka, univerzalne strukture nadmoći i ropstva,¹² što dodatno potkrepljuje još jednim izvorom: „Ono uzvišeno [...] uvijek prebiva na velikim predmetima, i strašnim; ono [lijepo] na malim i ugodnim; pokoravamo se onome čemu se divimo, ali volimo ono što nam se pokorava.“¹³ Nadalje, on to naziva prirodnom estetikom nadmoći što je u slučaju ovoga rada zanimljivo povezati s feminističkim odnosom prema estetskim strukturama. Toril Moi navodi kako isti estetski postupak može biti politički polivalentan, ovisno o povijesnom, političkom i književnom kontekstu u kojem se pojavljuje, te poziva na činjenicu da feminizam mora biti svjestan političnosti estetičkih kategorija kao i implicitne estetičnosti političkih pristupa u umjetnosti.¹⁴ Na sličnom tragu i Mitchell upozorava na određena generička razlikovanja slike i riječi koja se oslanjaju na prividno prirodnu podjelu. Nasuprot tomu, oslanjajući se djelomično na Gombricha, dalje navodi kako vid ima svoju povijest te kako su naše predodžbe vida i onoga što je vrijedno gledanja duboko povezane s društvenom i kulturnom poviješću. Pritom se jedno od Burkeovih polazišta razlikovanja (oko i uho) ustvari ne razlikuje od ostalih razlikovnih figura riječi i slike – oko i uho su kategorije moći i vrijednosti.¹⁵

Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije Gottholda Ephraima Lessinga iz 1766. godine jedna je od najpoznatijih kritika načela *ut pictura poesis*. Jedna od glavnih razlikovnih figura poezije i slikarstva prema Lessingu je vrijeme i prostor, odnosno svrstavanje poezije u vremensku umjetnost, a slikarstva u prostornu umjetnost. Glavni argument za takvo svrstavanje je to da poeziju, odnosno književnost, moramo pročitati (potreban nam je određeni vremenski period) kako bismo je cijenili i razumjeli, dok slikarstvo ili kiparstvo percipiramo u trenutku. Naravno, ovakve konstatacije su višestruko problematične i netočne. Kako navodi Marianna Torgovnick, kognitivni psiholozi su dokazali da oko ne percipira sliku holistički niti percipira

¹¹ *Isto*, str. 110., prema: Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 137.

¹² Usp., Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 137-138.

¹³ Burke, E., *nav.dj.*, str. 113., prema: Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 138.

¹⁴ Usp., Toril Moi, *Seksualna/tekstualna politika (Feministička književna teorija)*, AGM, Zagreb, prev. Maša Grdešić, 2007., str. 122 -123.

¹⁵Usp., Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 127-128.

riječi sekvencijalno. Svakako, danas je jasno da će osoba koja bolje poznaje likovnu umjetnost duže promatrati sliku ili skulpturu, proučavajući strukturu i detalje, dok je za neku pjesmu potrebno više čitanja da bi se u cijelosti shvatila.¹⁶ Iako ideja prostora i vremena ne može biti jedinstvena osnova za razlikovanje riječi i slike, Lessingov tekst naglašava takva načela kao prirodna ili nužna, stoga je bitno propitati osnove takvih promišljanja.

Mitchell navodi kako Lessing skriva figurativnu osnovu svog razlikovanja slike i riječi pod krinkom prirodnosti i nužnih ograničenja, a otkrivanje te figurativne osnove moglo bi pomoći u rekonstruiranju onog što Fredric Jameson naziva *političkom podsvijesti* koja ih pokreće i određuje njihovu formu. Naime, Lessingovo obrazloženje o nužnosti ograničenja ustvari je bliže objašnjenju želje: slikarstvo ne bi trebalo biti vremensko jer vrijeme ne pristaje njegovoj osnovnoj prirodi. Dalje navodi kako Lessing upozorava da su zakoni žanra barem djelomice ekonomski, te da se ispravnost žanra povezuje s prikladnim, a neispravnost s teškim radom. Prema tomu, Mitchell zaključuje da Lessing indirektno navodi kako se mediji ne bi smjeli miješati (u kontekstu odnosa poezije i slikarstva).¹⁷ U tom bi smislu bilo korisno promisliti o ovim pitanjima iz feminističke perspektive. Naime, estetika koja preporučuje organsko jedinstvo i skladno međudjelovanje svih dijelova poetske strukture nije politički neutralna, kako navodi Toril Moi. Trebali bismo se zapitati zašto je nekome uopće toliko stalo do reda i integracije, i kakve to veze ima s društvenim i političkim idealima predstavnika takvih kritičkih teorija.¹⁸ Na ovakvo pitanje ustvari djelomično odgovara i Mitchell u kontekstu Lessingova teksta.

Prema Lessingu, poezija uvijek ima širi prostor zbog beskrajnog dosega mašte, a prezezanja jedne umjetnosti u drugu uvijek provodi slikarstvo koje pokušava razbiti svoju prikladnu sferu kako bi namamila poeziju unutar uskih granica slikovne estetike. Zato je iznimno znakovita sljedeća Lessingova tvrdnja:

Mi se smejemo kada čujemo da su kod Starih i umetnosti bile podvrgnute građanskim zakonima. Ali mi nismo uvek u pravu kada se smejemo. Neosporno ne smeju zakoni da prisvajaju vlast nad naukama, jer krajnji cilj nauka je istina. Istina je duši potrebna, i postaje tiranija ako joj se u zadovoljenju te bitne potrebe učini i najmanje nasilje. Krajnji cilj umetnosti, je, naprotiv, uživanje, a bez uživanja se može biti. Dakle sme svakako od zakonodavca zavisiti koje vrste uživanja i u kojoj meri svaku njegovu vrstu hoće da dopusti. Naročito likovne umetnosti, pored neminovnog uticaja koji imaju na karakter nacije, mogu da vrše uticaj koji iziskuje bliži nadzor zakona. Ako su lepi ljudi stvorili lepe statue, ove su sa svoje strane

¹⁶ Usp., Louvel, L., *nav.dj.*, str. 37-38.

¹⁷ Usp., Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 111-112.

¹⁸ Usp., Toril M., *nav.dj.*, str. 122.

delovale na ljude, i država je i lepim statuama imala da zahvali za lepe ljude. Kod nas izgleda da se nežna mašta majki izražava samo u čudovištima.¹⁹

Zaključno, prema Lessingu, slikarstvo treba strože odrednice nego poezija, ali se mora i držati pod nadzorom vlasti: „Miješanje umjetnosti, žanrova potiče miješanje svih ostalih unutarnjih, političkih i prirodnih razlika, i to je poticaj svojstven slikama, uticaj koji mora biti pod nadzorom zakona.“²⁰ To da slikarstvo treba imati strože odrednice nego poezija možemo povezati s jednom praktičnom činjenicom koju navodi Linda Nochlin u svom kanonskom eseju *Zašto nema velikih umjetnica* iz 1971. godine. Naime, sve do 1893. godine studentice umjetnosti na akademiji u Londonu nisu mogle slikati prema živim modelima, a čak i nakon toga, model je morao biti djelomično prekriven tkaninom. Naravno, žene su mogle biti nagi modeli studentima na akademiji, ali one same nisu mogle slikati prema nagim modelima.²¹ Iz toga proizlazi zaključak da je pozicija žene kao objekta za druge sasvim prihvatljiva, čak i poželjna, dok je pozicija žene kao subjekta koji slika i radi prema drugom objektu, pritom nagom, nije prihvatljiva.²²

Vratimo se opet Lessingu. Mitchell, dakle, uočava da su osnova za njegove zakone žanra ustvari zakoni roda: doličnost umjetnosti zapravo ima veze sa stvarnim spolnim ulogama. Navedeno se može uočiti i u sljedećoj tablici oprečnosti koje određuju Lessingov diskurs:

¹⁹ Lessing, Gotthold, Ephraim, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Kultura, Beograd, 1954., prev. Svetislav Pređić, str. 71.

²⁰ Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 117.

²¹ Usp., Nochlin, Linda, „Why have there been no great women artists?“, u: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ur. Vivian Gornick i Barbara K. Moran, New York, Basic Books, 1971., str. 24-25.

²² U tom je smislu vrlo lako povezati i kanonsko djelo aktivističke grupe Guerrilla Girls iz 1989. godine na kojem je velikim slovima istaknuto „Trebaju li žene biti gole da bi bile u Metropolitan muzeju?“, a ispod toga se navodi podatak da je manje od 5 posto umjetnica u samom muzeju, a više od 85 % aktova je ženskih. O ovom djelu će biti više riječi u središnjem dijelu disertacije.

Slikarstvo	Poezija
Prostor	Vrijeme
Prirodni znakovi	Arbitrarni znakovi
Ograničeno područje	Beskrajni prostor
Preslika	Izraz
Tijelo	Um
Vanjski	Unutarnji
Nijem	Rječit
Ljepota	Uzvišenost
Oko	Uho
Ženstveno	Muževno

Tablica 2.²³

Slika je, dakle, poput žene: idealno lijepa i nijema, napravljena zbog užitka oka, u suprotnosti s uzvišenom rječitošću svojstvenoj muškoj poetskoj umjetnosti. Ono što je dalje zanimljivo u ovim Lessingovim dihotomijama jest to da neodređeni žanrovi spadaju pod žensko, majčinsko, moderno i čudovišno, a oni određeni pod muško, očinsko i drevno.²⁴ U kontekstu ove disertacije svakako je bitno uočiti kako Lessing svrstava neodređene žanrove pod ženski diskurs, pa čak i čudovišnost, dok je ono određeno, jasno, strukturirano kao muški diskurs. Valjalo bi u tom kontekstu spomenuti umjetnike koji namjerno krše zakone žanra, poput Williama Blakea koji spaja poeziju i slikarstvo, a pritom čak predviđa revoluciju u kojoj „spolovi moraju nestati i prestati postojati“ i „Vrijeme i Prostor su Stvarna bića, Vrijeme je Muškarac, Prostor je Žena.“²⁵

E. H. Gombrich je u svom poznatom djelu *Umjetnost i iluzija* iz 1960. godine razložio odnos slike i riječi na osnovi razlikovanja prirodnih i konvencionalnih znakova. Navedeno razlikovanje prvotno se pronalazi u Platonovu *Kratilu*. Prema tom razlikovanju, riječi su konvencionalne jer se trebaju učiti, dok slike izravno reprezentiraju predmete, stoga spadaju u domenu prirode. Kada se ističe konvencionalnost jezika, arbitrarni znak postaje dokaz ljudske oslobođenosti od prirode i svojevrzne superiornosti nad njom, dok s druge strane slike kao prirodni znakovi reprezentiraju samo vidljivo te su ovisne o verbalnim dodacima poput naslova, komentara itd. Iako je Gombrich na nekoliko mjesta spomenuo da slike ipak imaju svoje

²³ Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 117.

²⁴ Usp., *Isto*, str. 118.

²⁵ *Isto*, str. 120.

konvencije i da to nije samo preslikavanje onog što vidimo (i na toj je osnovi uspostavio ideju o lingvistici slike, odnosno jeziku umjetnosti), njegovi opsežni argumenti su ponajviše išli u korist slika kao prirodnijih znakova od riječi. Neki od argumenata su: slike su znak koji dijelimo sa životinjama, objektivne su i znanstvene, prirodno pristaju našim osjetilima i temelje se na strateškim opažajnim vještinama koje čovjek mora imati za preživljavanje u neprijateljskom prirodnom stanju.²⁶

Naravno, prirodno i konvencionalno su razlikovne figure koje se ne koriste samo u opreci slike i riječi, ali je svakako tu razliku bitno spomenuti i u psihoanalitičkom kontekstu. Naime, prema Jacquesu Lacanu, imaginarno spada u preddiskurzivno, dok simboličko spada u diskurzivno i podređeno je jezičnim mehanizmima. U tom smislu, povezanost majke i djeteta se smatra prirodnim, dok se povezanost oca i djeteta smatra simboličkim, odnosno ulazom u svijet diskursa.

Feminističke primjedbe o opreci između prirode i kulture često upozoravaju na to da je prirodno izjednačeno s majčinskim (emocionalnim), odnosno ženskim, a kulturno s očinskim (racionalnim), odnosno muškim. Primjerice, za Fromma je odnos prema majci samo nastavak prirodnih veza jer majka predstavlja prirodu i bezuvjetnu ljubav, dok otac predstavlja apstrakciju, zavist, dužnost, zakon i hijerarhiju. S druge strane, Juliet Mitchell je početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća započela feminističku kritiku Sigmunda Freuda pa je, između ostalog, navela kako edipovski odnosi pružaju uvid u konstrukciju ženskosti u patrijarhatu. Prema njezinim će uvidima Carole Pateman zaključiti da je upravo Freud svojim mitom o praocu i prahordi ocrtao mitske korijene patrijarhata – sinovi su ubili oca i postavili prve društvene zakone, žene su pritom isključene, stoga mit sugerira da su kultura i civilizacija muškarčevo djelo.²⁷ Feministička će teoretičarka Luce Irigaray pak reći kako se upravo spolna razlika postavlja kao spoj prirode i kulture. Ona se ne svodi samo „na neku običnu, prirodnu, izvanlingvističku činjenicu. Ona oblikuje jezik, a jezik oblikuje nju. Ona određuje sustav zamjenica, posvojnih pridjeva, ali i rod riječi i njihovu podjelu na gramatičke razrede: živo/neživo, konkretno/apstraktno, muško/žensko, na primjer. Ona se postavlja kao spoj između prirode i kulture.“²⁸

Glede Gombricha i njegova inzistiranja na prirodnosti slike, osobito je zanimljivo kada navodi primjer nekonvencionalnih erotskih aktova. Upravo na tom primjeru Mitchell zapaža da,

²⁶ *Isto*, str. 85-98.

²⁷ Usp., Durić, Dejan, *Uvod u psihoanalizu – od edipske do narcističke kulture*, Leykam International, Zagreb, 2013., str. 114. i str. 238 - 239.

²⁸ Irigaray, Luce, *Ja, ti, mi (Za kulturu razlike)*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999., prev. Bosiljka Brlečić i Jagoda Večerina, str. 16.

u Gombrichevu slučaju, ono što je prirodno čovjeku čini se da je prirodno muškarcima.²⁹ Nadalje, jedan od bitnih Mitchellovih uvida u opreku prirode i kulture čini sljedeće zapažanje:

Predodžba o slici kao 'prirodnom znaku' je, riječju, fetiš ili idol zapadne kulture. Poput idola mora biti oblikovana kao utjelovljenje zbiljske prisutnosti koju označuje, i mora dokazati vlastitu učinkovitost u usporedbi s lažnim idolima drugih plemena – totemima, fetišima i ritualnim predmetima poganskih, primitivnih kultura. [...] Najdomišljatije je pritom da zapadna idolatrija prirodnog znaka skriva vlastitu prirodu pod okriljem ritualnog ikonoklazma, tvrdnjom da su *naše* slike, nasuprot 'njihovima', stvorene kritičkim načelom skepticizma i samokorekcije, demistificiranim racionalizmom koji ne štuje vlastite projicirane slike, nego ih podvrgava ispravljanju, ovjeravanjima i empirijskim testiranjima u odnosu na 'činjenice' o tome 'što vidimo', 'kakovima se stvari doimaju' ili 'što prirodno jesu'.³⁰

Zaključno u ovom kontekstu, ono što se smatra prirodnim, često je ustvari sustavno, institucionalizirano, nametnuto i na neki način postavljeno kao normativno. Često je upravo to što se smatra prirodnim rezultat navika, kodova i konvencija u određenoj kulturi ili društvu. U kontekstu opreke prirodnog i konvencionalnog, Mitchell navodi kako idolatrija prirodnog znaka skriva vlastitu prirodu pod okriljem ritualnog ikonoklazma. Upravo je ikonoklazam sa svojom oprekom reprezentacije nasuprot prisutnosti u kontekstu slike dao značajne uvide u koncept i shvaćanje pojma slikovnosti. Jedan od najznačajnijih znanstvenih doprinosa tomu svakako je djelo *Image, Icon, Economy – The Byzantine origins of contemporary imaginary* autorice Marie-José Mondzain iz 2005. godine.

Mondzain razjašnjava pojam ekonomije kao trgovanja – slike reprezentiraju samo ono što im mi pripišemo, one same nemaju nikakvu moć odlučivanja. Kada je riječ o odnosu slike i riječi unutar kršćanskog diskursa, navodi kako Djevica Marija ustvari rađa sliku, a Otac joj daje ime. Upravo će se taj aspekt inkarnacijske ekonomije ponovno pojaviti u ikoničkoj ekonomiji. S druge strane, Krist je ekonomija *par excellence* jer predstavlja zajedništvo riječi i tijela, odnosno riječi i slike.³¹ Glas je oplodio tijelo koje je rodilo sliku: „Ono postaje plodna utroba iz koje će se sve buduće slike roditi. Ono što je u pitanju samog djevičanstva Djevice je čistoća same slike. Upravo na ovom, kroz njeno meso, žena postaje mjesto izbora za tijelo cijele imaginacijske ekonomije.“³² Dakle, u kršćanskom diskursu, Bog, želeći otkriti djelomično svoju vidljivost, bira

²⁹ Usp., Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 98.

³⁰ Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 99.

³¹ Usp., Mondzain, Marie-José, *Image, Icon, Economy – The Byzantine origins of contemporary imaginary*, Stanford University Press, 2005., str. 186., 25., 26.

³² *Isto*, str. 100.

tijelo djevice u kojem će se posredstvom riječi roditi slika, odnosno zajedništvo riječi i slike – Krist.

Luce Irigaray u kontekstu tradicije imenovanja onog što se drži vrijednim muškim rodом, a onim manje bitnim ženskim rodом, spominje da je konotacija muškog roda kao roda riječi povezana s muškarčevim prisvajanjem božanskog: „Muškarac postaje Bog kao Riječ, a zatim kao Riječ stvara tijelo. Spermu, čija moć nije neposredno vidljiva u rađanju, zamjenjuje lingvistički kod, logos. On želi postati sveobuhvatna istina. U tom muškom prisvajanju lingvističkog koda postoje najmanje tri oznake [...] dokaz da su sposobni stvoriti obzor kulture.“³³ Ovdje opet valja spomenuti problematičan psihoanalitički aspekt Lacana i Freuda – dijete putem oca ulazi u simboličko, diskurzivno, odnosno ono što je podređeno jezičnim mehanizmima.

Nelson Goodman u svom djelu *Jeziči umjetnosti – pristup teoriji simbola* iz 1976. godine daje zanimljive uvide u različitost slike i riječi. Njegovo glavno razlikovanje jezičnih i nejezičnih sustava sažeto je u sljedećem iskazu:

Nejezični se sustavi razlikuju od jezika, slikanje od opisivanja, reprezentacijsko od verbalnog, slika od pjesme, prvenstveno po nedostatku razlučivosti – ustvari po gustoći (te odatle i po potpunom nedostatku artikuliranosti) – simboličkog sustava. [...] Neki je sustav reprezentacijski samo ukoliko je gust; a simbol je reprezentacija samo ako pripada potpuno gustom sustavu ili gustom dijelu djelomično gustog sustava.³⁴

Ukratko, slika je sintaktički i semantički gusta jer se nijednu oznaku ne može izdvojiti kao jedinstven znak niti mu se može dodijeliti jedinstven odnos. Značenje slikovne oznake ovisi o odnosu sa svim ostalim znakovima u tom gustom sustavu. S druge strane, jezični sustavi se baziraju na abecedi, sustav ovisi o prenosivosti oznake iz jednog konteksta u drugi, npr. pod svakim napisanim slovom 'a', bez obzira kako je napisano, razumijeva se to isto slovo. Dakle slika, prema Goodmanu, je sintaktički i semantički neprekidna, dok tekst koristi brojne razdvojene, odnosno razlučive simbole.³⁵

Nadalje, ono što je zanimljivo u Goodmanovim promišljanjima jest činjenica da sugerira kako je estetska ispravnost primarno stvar prikladnosti, u smislu prikladnosti svjetova, prakse i sklada. Na pitanje zašto neka umjetnička praksa gubi čar i zašto nešto novo ubrzo dobiva status

³³ Irigaray, L., *nav.dj.*, str. 52.

³⁴ Goodman, Nelson, *Jeziči umjetnosti – pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002., prev. Vanda Božičević, str. 189 -190.

³⁵ *Usp.*, Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 76.

transpovijesnoga i transkulturalnog standarda, Goodman sugerira da se na njega ne može odgovoriti u granicama poznatosti i noviteta, nego se moraju postaviti pitanja vrijednosti, interesa i moći.³⁶ Nešto je slično već zaključeno kada govori o Lessingovim granicama žanrova i feminističkom propitivanju političnosti estetičkih kategorija.

Iz semiotičke perspektive Charlesa Sandersa Peircea, svijet znakova se dijeli na ikonu, simbol i indeks. Ta podjela je značajna iz više razloga. Zadržat ćemo se samo na perspektivi W. J. T. Mitchella. Naime, on navodi kako je ta trijada podjele vidljiva i u Aristotelovoj *Poetici* koja dijeli medij tragedije u tri dijela – *opsis*, *melos*, *lexis* što označava spektakl, glazbu i riječi. S druge strane, kanonsko je djelo esej Rolanda Barthesa pod također trijadnim naslovom *Image, Music, Text* iz 1977. godine. Sugerirajući strukturalnu analogiju trijade pojmova između radikalno različitih teoretičara (Sl. 3.), Mitchell predlaže pojam *ImageXText* (SlikaXTekst). Taj pojam označava rascjep između riječi i slike koji je neprikaziv.³⁷ Znak X on bira iz više razloga: X kao nepoznanica u matematici, potpis nepismenih, umnažanja i križanja. Ukratko, kao znak između pojmova riječi i slike koji ih povezuje i razlikuje kao raskrižje između znakova i osjetila, odnosno semiotike i estetike.³⁸

³⁶ *Isto*, str. 79. i 82.

³⁷ U nedostatku boljeg prijevoda, ovdje navodim izvornu rečenicu na engleskom: „[...] the traumatic gap of the unrepresentable space between words and images (...)“, vidi: Mitchell, W. J. T., „Image X Text“ u: *The future of Text and Image*, ur. Ofra Amihay i Lauren Walsh, Cambridge Scholars Publishing, 2012., str. 1.

³⁸ Usp., Mitchell, W. J. T., „Image X Text“, str. 3.

Aristotel	Opsis (Spektakl)	Melos (Glazba)	Lexis (riječ)
Barthes	Slika	Glazba	Tekst
Lacan	Imaginarno	Realno	Simboličko
Kittler	Film	Gramofon	Pisaća mašina
Goodman	Skica	Partitura	Rukopis
Peirce	Ikona	Indeks	Simbol
Foucault	Vidljivo	[X]	Izrecivo
Hume	Sličnost	Uzrok i posljedica	Konvencija
Saussure ³⁹		Pregrada	Drvo

Tablica 3.⁴⁰

Ova tablica prikazuje pojmove pomoću kojih se mogu sugerirati različiti odnosi i dijagonalne refleksije između postavljenih opreka. Svakako ta dijagonalnost može asociirati i na refleksije i odnose u obliku znaka X koji Mitchell postavlja u pojmu *SlikaXTekst*. Prema njemu, slikatekst⁴¹ je mjesto semiotike u kojem se događa harmonizacija teorije znakova, osjetila i estetike. To je mjesto u kojem oko i uho susreću logičke, analogijske i kognitivne relacije koje pridonose značenju, ono se može promatrati kao princip misli, osjećaja i značenja koji je fundamentalan ljudskim bićima jednako kao razlikovanje roda i seksualnosti.⁴²

Ako bismo se koncentrirali na središnji stupac pojmova, posebno je značajno uočiti kako, primjerice, za razliku od de Saussurea kod kojeg linija između dva pojma (označeno, označitelj) označava njihovu povezanost, kod Lacana ona označava njihovu razdvojenost, odnosno nemogućnost označavanja.⁴³ S druge je strane Lacanovo Realno, između Simboličkog i Imaginarnog, kao svojevrsan međuprostor, neizreciv, traumatičan i neprikaziv. Tumačeći čuvenu Magritteovu sliku *Ceci n'est pas une pipe*, Foucault također spominje marginu, granicu

³⁹ Ovaj dio vezan uz Saussurea odnosi se na njegov poznati dijagram – ovalni oblik u kojem se nalazi slika drveta i riječ „Drvo“, između ta dva pojma je pregrada, odnosno linija. Sa strana su dvije strelice, jedna prema gore, druga prema dolje. Mitchell naglašava važnost te naznačene pregrade između označitelja i označenog.

⁴⁰ Mitchell, W. J. T., „Image X Text“, str. 9.

⁴¹ U originalu je navedeno ImageText.

⁴² Usp., Mitchell, W. J. T., „Image X Text“, str. 9-10.

⁴³ Usp., Durić, D., *nav.dj.*, str. 150.

između riječi i slike koja bi mogla biti zona sjecišta, čak i napada između vizualnog i verbalnog.⁴⁴ Taj središnji stupac u Mitchellovoj tablici posebno je zanimljiv jer se razlaganjem pojmova što su povijesno postavljeni kao oprečni i čvrste odrednice uočava njihova fluidnost, ali i povijesno-društvena uvjetovanost u nekim slučajevima. Uz to je vezano i promišljanje Luce Irigaray o istinama i vjerovanjima: „Vjerovanje uništava identitet i odgovornost, suprotno pažnji i vjernosti iskustvu. Ono je često nasilje koje nadomješta neke povijesne praznine i zaborave, bilo da se oni očituju u ekonomiji govora ili u sustavima slika što ih prate.“⁴⁵

Mitchell predlaže da se odnos slike i riječi promatra kao dijalektički trop jer se odupire stabilizaciji kao binarna opozicija, transformira se s jedne konceptualne razine na drugu i mijenja se na relacijama suprotnosti i identiteta, različitosti i istovjetnosti.⁴⁶ U tablici (Sl. 4.) su prikazani svi važniji tradicionalni pojmovi koji se odnose na sliku i riječ, a spomenuti su u ovom poglavlju. Pojmovi su prikazani kao dihotomije jer su se tako percipirali u različitim teorijskim promišljanjima o odnosu slike i riječi.⁴⁷ Svrha ove tablice je posredstvom nekoliko najvažnijih teorijskih promišljanja slike i riječi ukazati kako su se uz poimanje slike svrstavali pojmovi tijekom povijesti percipirani kao prirodno svojstveni ženi, a uz poimanje riječi pojmovi percipirani kao muški. Muškarcima se pripisivala jasnoća, drevnost, kultura, rječitost, beskrajnost i prosudba, dok se tvrdilo da je ženama bila svojstvena tjelesnost, nejasnost, ograničenost, nijemost, primitivnost i dosjetljivost. Svakako tu nije samo riječ o pojmovima koji su bili percipirani kao prirodno svojstveni ženi, već o pojmovima koji su bili poželjni za ženu ili muškarca i koji su se pod krinkom prirodnosti nametali unutar određenog društveno-političkog poretka. Ovdje se to prvenstveno odnosi na zapadnoeuropski i angloamerički kontekst.

⁴⁴ Usp., Mitchell, W. J. T., „Image X Text“, str. 4

⁴⁵ Irigaray, L., *nav.dj.*, str. 23.

⁴⁶ Usp., Mitchell, W. J. T., „Word and image“, str. 57.

⁴⁷ Ovdje treba napomenuti da se s oprezom uzmu oprečni pojmovi navedeni pod M. J. Mondzain. Ona te pojmove navodi u kršćanskom kontekstu.

Burke/Locke	
Slike	Riječi
Dosjetljivost	Prosudba
Sličnost	Različitost
Primitivno	Moderno
Nejasne slike	Jasne slike
Lessing	
Prostor	Vrijeme
Prirodni znakovi	Arbitrarni znakovi
Ograničeno područje	Beskrajni prostor
Preslika	Izraz
Tijelo	Um
Nijemost	Rječitost
Okolo	Uho
Ženstveno	Muževno
Neodređeni žanrovi / Čudovišno / Žensko	Određeni žanrovi / Drevno / Muško
Gombrich	
Prirodno	Konvencionalno
Lacan	
Imaginarno/Preddiskurzivno/Prirodno/Majčinski /Žensko	Simboličko/Nesvjesno/Diskurzivno/Očinsko /Muški
Mondzain	
Djevica Marija	Bog
Tijelo	Glas
Goodman	
Nejezični sustav	Jezični sustav
Gustoća	Razlučivost

Tablica 4.

Više je puta naglašeno kako Mitchell sugerira da je ideološka osnova za razliku slike i riječi u pojedinim teoretičara upravo zakon roda. Sljedeća njegova tvrdnja mogla bi se gotovo shvatiti kao uputa za neka buduća istraživanja odnosa slike i riječi, pa i za ovaj rad:

Ali, ako odnos teksta i slike vidimo kao društveni i povijesni odnos obilježen svima zamršenostima i sukobima što muče odnose pojedinca, skupina, nacija, klasa, rodova i kultura, naše bi se istraživanje možda moglo osloboditi te žudnje za jedinstvenom analogijom, skladom i univerzalnošću, i tijekom tog procesa steći bolji položaj, kako bi se razvijala prema nekoj koherentnosti.⁴⁸

⁴⁸ Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, str. 163.

Sljedeći dio donosi pregled odnosa slike i riječi unutar povijesti umjetnosti. Pritom se posebna pažnja pridaje upravo odnosima različitih žanrova, njihovu miješanju, ali i povijesnoumjetničkoj potrebi za jedinstvom i skladom koja često rezultira povijesnim zaboravom, ali i proizvoljnim i nedosljednim kategoriziranjem određenih umjetničkih ostvarenja.

1.2. TEKST U VIZUALNOJ UMJETNOSTI – POVIJESNO-UMJETNIČKI PREGLED NA RELEVANTNIM PRIMJERIMA

U ovom poglavlju govorit ćemo o odnosu slike i riječi u vizualnoj umjetnosti 20. stoljeća. Referentna uporišta su relevantni monografski radovi posvećeni kategoriziranju i valorizaciji odnosa slike i riječi u vizualnoj umjetnosti tijekom povijesti. Prije samog povijesnog pregleda umjetnica i umjetnika, predstaviti će se kategorizacije njihovih radova predložene u navedenim monografijama. S obzirom na relevantnost pojedinih umjetnica za naše istraživanje, njih ćemo detaljnije analizirati u poglavljima koja slijede. U ovom poglavlju donijet ćemo i kratak pregled razvoja teksta u umjetnosti.

Između odabranih publikacija, prvo cjelovito djelo koje se bavi detaljnim pregledom teksta u vizualnoj umjetnosti je *Writing on the wall (Word and image in modern art)* Simona Morleya iz 2003. godine. Autor klasificira radove djelomično se oslanjajući na rad Charlesa Sandersa Peircea⁴⁹ i imenuje četiri načina interakcije vizualnog i verbalnog znaka u modernoj umjetnosti: transmedijalni, multimedijalni, miješanomedijski i intermedijalni odnos. U transmedijalnom odnosu verbalno ili vizualno je dodatak jedno drugom, ali je jedno od njih uvijek podređeno drugom (ilustrirane knjige ili galerijski natpisi iznad umjetničkih djela). U multimedijalnom odnosu verbalno i vizualno koegzistira bliže nego u prethodnom odnosu, ali su granice i dalje jasne (reklame, stripovi ili umjetnička djela koja unutar vizualnog inkorporiraju naslov ili neku vrstu teksta, ali je verbalno i tekstualno istovremeno kognitivno i prostorno razdvojeno; ovaj odnos Morley opimjeruje djelima južnoameričke umjetnice Marlene Dumas). U trećem odnosu, miješanomedijskom, vizualno i verbalno su minimalno razdvojeni jedno od drugog, isprepleteni su, bez jasnih granica (poster i reklame; primjer slikara Raymonda Pettibona). U intermedijalnom odnosu važnost se pridaje vizualnoj, materijalnoj i performativnoj dimenziji teksta i pisanja (kaligrafija i tipografija). Ova kategorija naglašava vizualnu dimenziju tekstualnog.⁵⁰ Većina analiziranih djela u ovom radu spada u posljednje dvije kategorije.

⁴⁹ Konkretnije, Morley navodi esej *Što je znak* C. S. Peircea iz 1894. godine.

⁵⁰ Usp., Morley, Simon, *Writing on the wall (Word and image in modern art)*, Thames&Hudson, London, 2003.

Knjiga *Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)* iz 2010. godine sadrži niz eseja različitih autora o odnosu slike i riječi u umjetnosti. Ovdje je važno osvrnuti se na kategorizaciju koju nudi John Dixon Hunt. Ovaj autor sugerira četiri načina na koja su umjetnice i umjetnici koristili riječi u svojim vizualnim djelima. To su: eksplicitan, implicitan, suplementaran i suradnički način. Eksplicitni način podrazumijeva da su riječi u potpunosti izvan vizualnog medija ili su uključeni u vizualno djelo. Autor nam daje nekoliko relevantnih primjera, a jedan od najvažnijih čine djela postmodernih umjetnica i umjetnika koji unutar likovnog djela eksplicitno postavljaju verbalne elemente. U implicitnom načinu vizualno umjetničko djelo ne sadrži u sebi verbalne dodatke, ali to djelo gledateljici ili gledatelju sugerira korištenje nekih tekstualnih dodataka vezanih uz samo djelo, npr. kada se neka slika odabirom motiva referira na neki tekst koji postoji izvan vizualnog. Suplementarni način podrazumijeva dodavanje tekstualnog elementa vizualnom u umjetničkom djelu. Naposljetku, suradnički način podrazumijeva komunikaciju vizualnog i verbalnog tako da utječu jedno na drugo, tj. vizualno i verbalno su međuovisni.⁵¹

Povjesničarka umjetnosti Leslie Ross je 2014. godine izdala knjigu *Jezik u vizualnim umjetnostima*. U navedenoj knjizi podnaslova *Interakcija teksta i slike*⁵² umjetnički radovi su podijeljeni u šest kategorija prema kojima su naslovljena poglavlja knjige. U prvoj kategoriji su djela koja kombiniraju tekst i sliku, što znači da jedno drugo nadopunjavaju. U drugoj kategoriji – *Slagalice riječi i slike* – navodi primjere djela u kojima su slika i riječ u interakciji koja nije vidljiva i jasna kao u prvoj kategoriji, već zahtijeva dugotrajnije promatranje i istraživanje odnosa tih dvaju elemenata. Ova se kategorija može opimjeriti kubistički kolažima i slikama-pjesmama teologa i benediktinca Hrabanusa Maurusa iz 9. st. Treće poglavlje također se bavi slagalicama riječi i slike, ali s naglaskom na dominaciji slike. Ross ovdje uvrštava djela Renée Magrittea.

Četvrta kategorija – *Riječi kao slike* – podrazumijeva djela vizualne umjetnosti koja sadrže samo tekst. Za tu kategoriju navodi primjere djela Edwarda Rusche, Roberta Indiane, Johna Baldessarija te kaligrame Guillaumea Apollinairea. Peta kategorija izdvaja djela umjetnica i umjetnika koji koriste jezik u umjetnosti propitujući ulogu jezika u različitim sociopolitičkim kontekstima. U tu kategoriju Ross uvrštava djela Barbare Kruger, Gilbert&Georgea, Marthe Rosler i Shirin Neshat. Naposljetku, posljednja kategorija označava djela koja propituju odnos

⁵¹ Usp., Hunt, Dixon, John, „Introduction“, u: *Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)*, ur. Dixon, Hunt, John, Lomas, David, Michael Corris, Reaktion books, London, 2010.

⁵² U originalu: *The interplay of text and imagery*.

slike i riječi u kontekstu skulpture, ekološke umjetnosti i tehnologije. Ross ovdje navodi primjere djela Claesa Oldenburga, Jenny Holzer i Jacka Piersona.⁵³

Slika i tekst u konceptualnoj umjetnosti autorice Eve Kalyve bavi se isključivo kategorizacijom konceptualne umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. st. Za razliku od prethodnih izvora, ova monografija predstavlja tri metode analize odnosa slike i teksta u konceptualnoj umjetnosti. Prva predložena metoda analize odnosi se na performativni potencijal odnosa slike i riječi u određenim djelima te teoriju govornih činova. Ta se metoda koncentrira na analizu odnosa slike i riječi u različitim diskurzivnim i objektivnim, fizičkim kontekstima. Neki od primjera koje navodi su djela Keitha Arnatta⁵⁴ i Roelofa Louwa⁵⁵. Druga predložena metoda odnosi se na semantičku analizu. Ispituju se odnosi lingvističkih struktura, znakova, diskursa i semantičkih odnosa u procesu stvaranja značenja. Treća metoda odnosi se na retoričke i diskurzivne strategije u umjetničkim djelima s naglaskom na grupu Art & Language.⁵⁶

Najnovije iscrpno povijesnoumjetničko istraživanje slike i riječi u suvremenoj umjetnosti je doktorska disertacija Kim Dhillon⁵⁷ obranjena 2017. godine na Kraljevskoj akademiji umjetnosti u Londonu. Ta je disertacija utemeljena na istraživanju tekstualne umjetnosti⁵⁸ nakon konceptualne umjetnosti. Dhillon istražuje materijalizaciju teksta u vizualnoj umjetnosti u suprotnosti s konceptualnom umjetnošću. Pri tom najveći naglasak daje feminističkoj umjetnosti 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća. Za razliku od prethodnih izvora, jedina kategorizacija koju Dhillon razrađuje je umjetnost od 1955. do 1973. godine koju naziva *između dematerijalizacije i materijalizacije teksta*. U tom dijelu analizira odnos konkretne poezije i konceptualne umjetnosti.⁵⁹

Od svih navedenih izvora, prva tri se izdvajaju po tome što predstavljaju kronološki pregled svih važnijih djela vizualne umjetnosti koja na određene načine sadrže tekst. Međutim, oni su osmišljeni kao kronološki pregledi, a autorice i autori ne ulaze u konkretnije analize djela.

⁵³ Usp., Ross, Leslie, *Language in the visual arts (The interplay of text and imagery)*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, 2014.

⁵⁴ U Tate muzeju 1971. godine otvorena je izložba pod nazivom *Sedam izložbi*. Jedno od izloženih djela je bilo *Umjetnost kao čin retrakcije* Keitha Arnatta. Djelo se sastoji od 11 fotografija čovjeka koji u ustima ima papir na kojem piše jedna riječ. Podnaslov djela je „Jedanaest portreta umjetnika koji se sprema pojesti svoje riječi.“ Usp., Kalyva, Eve, *Image and text in conceptual art (Critical operations in context)*, Palgrave Macmillan, Leeds, West Yorkshire, UK, 2016., str. 52.

⁵⁵ Njegova djela istražuju odnos skulpturalnih forma i teorije govornih činova u odnosu na prostor u kojem se te forme nalaze.

⁵⁶ Usp., Kalyva, E., *nav.dj*.

⁵⁷ Kim Dhillon trenutno predaje vizualnu umjetnost na Sveučilištu Victoria u Kanadi. 2022. godine bi trebala biti objavljena njena knjiga koja se u većoj mjeri oslanja na navedeni doktorski rad. Knjiga će biti objavljena u izdanju Reaktion Books.

⁵⁸ U originalu: *Text art*.

⁵⁹ Usp., Dhillon, Kim, *More than words: Text art since conceptualism*, doktorska disertacija, Kraljevska akademija umjetnosti, London, 2017.

Zadnja dva izvora predstavljaju metode analize predstavljene na uskom korpusu istraživanja. Primjerice, Kalyva svoje predložene metode samo razrađuje na nekolicini primjera isključivo iz polja konceptualne umjetnosti.

Kronološki pregled umjetničkih djela koja ćemo predstaviti u nastavku temelji se na angloameričkom i zapadnoeuropskom kontekstu. Obuhvatit će se reprezentativne umjetnice i umjetnici čija su djela na određeni način utjecala na promišljanje i analizu problematike odnosa slike i riječi u vizualnoj umjetnosti.

Jedna od prvih intervencija s korištenjem vizualnih i tekstualnih elemenata u 20. stoljeću koja je utjecala na kasnije nadrealističke, kubističke i dadaističke radove su kaligrama Guillaumea Apollinairea (1880.-1918.). Ti su kaligrama kao oblici vizualnog pjesništva izravno spajali značajke verbalnog i vizualnog čime su poticali čitateljsko i gledateljsko iskustvo. Michel Foucault u svom eseju o Magritteu ističe da „[t]ako kaligram na ludični način nastoji izbrisati najdrevnije opreke naše alfabetske civilizacije: pokazati i imenovati, prikazati i reći, reproducirati i artikulirati, oponašati i označavati, gledati i čitati.“⁶⁰

Za veći broj modernih umjetnika prevladavanje navodnih ograničenja vizualne umjetnosti postalo je imperativ. Koncept simultanosti koji je povezan s iskustvima brzine, novih forma putovanja i komunikacije, zahtijevao je nove forme ekspresije. Povezivanje vizualne umjetnosti i lingvističke teorije postalo je nužnost mnogim teoretičarima, pa je tako 1919. godine Roman Jakobson izdvojio futurizam kao demonstrativni primjer metonimijskog zaokreta u slici. U kasnijem eseju o kubizmu i nadrealizmu naveo je kako ta dva pokreta predstavljaju fundamentalne opozicije metonimije i metafore za koje je Jakobson smatrao da su temelj svakog semiotičkog sustava.⁶¹

Slično kaligramima, žanr konkretne poezije je također vizualnim elementima sugerirao temu ili koncept pjesničkog djela. Začetnikom konkretne poezije smatra se Eugen Gomringer, a jednim od reprezentativnih primjera je njegova pjesma *Silencio* iz 1963. godine.⁶² Na stvaranje kaligrama, konkretne poezije, ali i kasnijih kubističkih kolaža utjecao je rad pjesnika Stéphane Mallarméa. Njegova prozna poema *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj* iz 1897. godine predstavlja složen i jedinstven tipografski rad u kojem su zvučni odnosi i vizualno oblikovanje odnosa riječi i praznog polja oko njih jednako važni kao i značenje samih riječi.⁶³ Svakako treba

⁶⁰ Foucault, Michel, *Ovo nije lula*, Meandar Media, Zagreb, 2011., str. 25.

⁶¹ Usp. Lomas, David, „New in art, they are already soaked in humanity (Word and image 1900.-1945.)“, u: *Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)*, ur. Dixon, Hunt, John, Lomas, David, Michael Corris, Reaktion books, London, 2010., str. 114-115.

⁶² Usp., Ross, L., *nav.dj.*

⁶³ O odnosu i utjecaju Mallarméova rada na futurizam i kubizam više u: Stark, Trevor, *Total expansion of the letter (Avant-garde art and language after Mallarmé)*, The MIT Press, 2020.

spomenuti i to da je Marcel Broodthaers 1969. godine objavio tu istu proznu poemu, ali je svaku riječ zatamnio crnom linijom kako bi naglasio vizualnu strukturu vlastitog djela.

Mallarméov je rad izravno utjecao i na razvoj futurizma, iako je Filippo Tommaso Marinetti u više navrata negirao njegov utjecaj. Kolekcija Marinettove „poezije slobodne riječi“ objedinjena je prvi put 1914. godine pod nazivom *Zang Tumb Tuum*. Marinetti u toj zbirci stvara djelo koje ruši uobičajena pravila sintakse, gramatike i značenja u svrhu naglašavanja zvukovnosti i vizualnosti samog djela.⁶⁴ Sam Marinetti je često nazivao svoje radove tipografskom revolucijom navodeći da mu je cilj udvostručiti snagu riječi tako što će koristiti više boja tinte i različite fontove stvarajući tipografsku harmoniju jedne stranice.⁶⁵

Guillaume Apollinaire u knjizi o kubističkim slikarima objavljenj 1913. godine navodi kako je korištenje riječi i brojeva kao likovnih elemenata posve legitimno jer su oni već duboko ukorijenjeni u čovječanstvu.⁶⁶ S obzirom na njegov važan utjecaj na razvoj kubističkog slikarstva, jedna od prvih kubističkih slika koje su uključivale slova je slika *Ma Jolie* Pabla Picassa iz 1911. godine. Riječi „Ma Jolie“ su inkorporirane unutar slike i odnose se na tadašnju popularnu pjesmu čime se mogu interpretirati kao kulturalna referenca. Nakon te slike, uslijedila je i velika produkcija kubističkih kolaža s riječima koje bi se na različite načine referirale na reklame, popularnu i masovnu kulturu. Često bi se koristili stvarni novinski članci ili reklamni tekstovi. Povjesničarka umjetnosti Molly Nesbit posebno je istraživala odnos riječi i slike u kubističkim kolažima. Jedna od njenih popularnih teza je da su kolaži koristili slične strategije kao reklame.⁶⁷ U prvoj polovici 20. stoljeća niz umjetnica i umjetnika koji su se svrstavali u futurizam ili kubizam koristili su slova, brojeve ili cjelovite tekstove u svojim djelima. Neki od njih su Georges Braque, Stuart Davis, Umberto Boccioni, Gino Severini Sonia Delaunay-Turk, Robert Delaunay, Carlo Carra i Olga Rozanova.

Novine su jedan od svakodnevnih fenomena koje su pridonijele novom vizualnom shvaćanju stvarnosti. Začetnik futurizma, Filippo Tommaso Marinetti, veličao je novine nazivajući ih *velikim* novinama, sintezom dana u životu svijeta. Filozof Walter Benjamin uočio je da novine specifičnim odabirom različitih vijesti nastoje proizvesti šok, a što je on smatrao

⁶⁴ Usp., Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., *Art since 1900. (Modernism, antimodernism, postmodernism)*, Thames & Hudson, London, 2004.

⁶⁵ Usp. Lomas, David, „New in art, they are already soaked in humanity (Word and image 1900.-1945.)“, u: *Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)*, ur. Dixon, Hunt, John, Lomas, David, Michael Corris, Reaktion books, London, 2010.

⁶⁶ Usp., Apollinaire, Guillaume, Eimert, Dorothea, Podoksik, Anatolii, *Cubism*, Parkstone international, 2010.

⁶⁷ Usp., Lomas, D., *nav.dj*.

esencijom modernog iskustva. Apollinaire je nazivao novine prozom svakodnevice, dok ih je Mallarmé prezirao kao najnižu formu pisanja.⁶⁸

Dadaistička umjetnost također je na određeni način pridonijela drugačijem poimanju odnosa slike i riječi. Jedna od poznatih izjava Huga Balla je: „Riječ i slika su isto. Slikanje i pisanje poezije pripada istom.“⁶⁹ Jedan od glavnih predstavnika dadaizma, Francis Picabia, često je koristio tekstualne dijelove u svojim radovima, jednako kao i različite tipografske eksperimente na Marrinetijevu tragu. Pored njega, sličan odnos prema tekstu i slici možemo uočiti u radovima Hannah Hoch, Raoula Hausmanna i Kurta Schwitersa. Od svih njih, najviše se izdvajaju radovi Marcela Duchampa. Oni sugeriraju novo poimanje umjetničkog djela koje odbija retinalnost umjetnosti. Osim toga, njegova djela su pridonijela i drugačijem shvaćanju odnosa slike i riječi u dadaističkom kontekstu.

Duchamp je u nekoliko navrata govorio o dadaizmu kao metafizičkom stavu koji je svjesno isprepleten s literaturom, kao i o tomu da dadaistička umjetnost dovodi vizualnu umjetnost pod okrilje literarne imaginacije. On je na određeni način kroz svoja djela utjelovljivao ekstremniju formu nominalizma te svjesno forsirao doslovno shvaćanje jezičnih formi.⁷⁰ Neka od njegovih djela koja bi mogla poslužiti za analizu odnosa slike i riječi su *L.H.O.O.Q. Mona Lisa* (1919.) i *Apolinére Enameled* (1916.). Također su važna djela njegove kutije – *Kutija u koferu* (1914.) i *Zelena kutija* (1934.) koja ukazuju na novi pravac razvoja umjetničkog djela: sastoje se od umanjenih reprodukcija umjetničkih djela i niza tekstualnih i likovnih skica različitih veličina koje se mogu čitati/promatrati različitim redosljedom.

André Breton je u tri manifesta definirao nekoliko glavnih odrednica nadrealističke poetike. Osim toga, napravio je nekoliko vlastitih djela koja su ujedinjavala sliku, fizički predmet i riječi pod nazivom *Poem-object* 1940-ih godina. Nadrealistička tehnika automatskog pisanja, kao i preokupacija temama koje su usko vezane s pojmom nesvjesnog značajke su njegovih djela, ali i djela drugih nadrealističkih umjetnika poput Joana Miróa. Kombiniranje vizualnih i verbalnih elemenata kod Miróa doseglo je vrhunac u ciklusu njegovih djela u kojima se tematiziraju snovi. Većinom su to apstrahirane, organske forme uz koje on postavlja tekstualne natpise. U ovom se kontekstu izdvajaju i djela Maxa Ernsta, Roberta Desnosa, Paula Kleea, Henrija Michauxa, Yvesa Tanguya, Josepha Cornella i Mana Raya.⁷¹ Za nadrealiste, statička priroda

⁶⁸ Usp. Lomas, David, „New in art, they are already soaked in humanity (Word and image 1900.-1945.)“, u: *Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)*, ur. Dixon, Hunt, John, Lomas, David, Michael Corris, Reaktion books, London, 2010., str. 121

⁶⁹ Morley, S., *nav.dj.*, str. 61.

⁷⁰ Usp., Morley, S., *nav.dj.*

⁷¹ Usp., Lomas, D., *nav.dj.*

slike kočila je na određeni način njihovu želju da zabilježe tijek nesvjesnih misli. Za tu svrhu, jezik je bio ključan novi element, zajedno s filmom.⁷²

Kao što se Duchampova djela izdvajaju iz reda ostalih dadaističkih djela, tako se i djela Renée Magrittea izdvajaju iz reda ostalih nadrealističkih ostvarenja prema gotovo radikalnom raskidu s tradicionalnim poimanjem odnosa slike i riječi u vizualnoj umjetnosti. Jedno od njegovih prvih djela u kojem spaja riječi i slike je rad pod naslovom *Interpretacija snova* iz 1927. godine: naslikana su četiri predmeta, ispod svakog postavljena je riječ pisanim rukopisom, a samo jedna od tih riječi odgovara reprezentiranom predmetu iznad riječi. Njegovo najpoznatije djelo unutar tog koncepta je djelo *La trahison des images (Varke slika)* iz 1929. godine, poznatije pod nazivom *Ovo nije lula*. Prema Michelu Foucaultu, Magritte ovim djelom razlučuje sličnost i similarnost. Sličnost služi prikazivanju, a similarnost ponavljanju koje se kroz nju provlači i aktivira kolanje simulakruma. Stoga ovo djelo daje formulu daljnjeg razvoja slike i riječi u umjetnosti koji će kulminirati u djelima pop-arta. Foucault sugerira da je upravo djelo *Campbell Soup* Andyja Warhola iz 1962. godine nastavak onoga što je Magritte započeo – slika s imenom koje nosi ostaje bez identiteta zahvaljujući similarnosti koja se u nizovima beskonačno prenosi.⁷³

Američki povjesničar umjetnosti Michael Corris navodi kako dijalog riječi i slike u umjetnosti nakon 1945. godine postaje simbol kompenzacije: simptom priznavanja nemogućnosti vizualne umjetnosti i književnosti da reprezentiraju kolaps autonomnog subjekta.⁷⁴ Upravo oko 1945. godine Isidore Isou u Francuskoj inicira pokret letrizma s ciljem reduciranja jezika na slova. Letristi su u praksi postizali različita kaligrafska i tipografska ostvarenja uz stilske varijacije koje su uključivale obična tiskana ili napisana slova, gestikularne tragove slova, pa čak i trodimenzionalna slova u obliku odjeće ili namještaja.⁷⁵ Izložba *This is tomorrow* 1956. godine u Londonu simbolično je označila kulminaciju poslijeratnog istraživanja odnosa umjetnosti, znanosti, dizajna i popularne kulture. Izložbu je organizirala skupina The Independent Group (1952. – 1955.) čiji su glavni članovi bili Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi i William Turnbull. Za nas je najvažniji dio spomenute izložbe, zanimljive po specifičnoj postavci djela na neuobičajenim mjestima poput stropa, onaj koji je reprezentirao alternativnu verziju budućnosti. U tom dijelu izložbe formirana je svojevrsna utopija kapitalističkog spektakla koja je sadržavala niz djela inspiriranih ili izravno

⁷² Isto, str. 160.

⁷³ Usp., Foucault, M., *nav.dj.*

⁷⁴ Usp., Corris, M., *nav.dj.*, str. 215.

⁷⁵ Usp., Morley, S., *nav.dj.*, str. 102.

preuzetih iz popularne kulture, na primjer filmskih plakata, kolaža filmskih ikona – Marlona Branda i Marilyn Monroe, kao i različitih drugih informativno-tekstualnih vizualizacija.⁷⁶

Politički aktivist i umjetnik Stuart Davis također je bio značajan zbog čestog korištenja tekstualnih naziva poznatih brendova u svojim slikama. Jedan od njegovih najpoznatijih radova *Lucky Strike* iz 1924. godine smatra se jednom od prvih slika u kojima su integrirani komercijalni produkti i popularni stripovi. Davis je snažno zagovarao korištenje motiva komercijalnih logotipova kao reprezentacije američkog identiteta. On je integrirao tekst u slike kao dio formalne strukture, te je kroz različite stilove uvijek tretirao tekst kao formalni dio vizualnog.⁷⁷

Pjesnički pokret letrizma ranih 1950-ih okupio je umjetnike poput Mauricea Lemaitrea, Gabriela Pomeranda i Guya Deborda. Debord je posebno zaslužan za koncept tzv. *détournement*. Posebno bitan aspekt tog koncepta je korištenje poznatih fotografija ili slika na koje se postavlja subverzivni ili sugestivni tekst. Jedan od primjera su rani radovi umjetnice Lutz Bacher poput djela *Jokes (Jane Fonda)* iz 1985. godine. Navedeno djelo sadržava pronađenu (*readymade*) novinsku fotografiju glumice Jane Fonda kojoj je dodan novinski tekst u maniri kolaža.⁷⁸

Pod utjecajem popularne kulture i potrošačkog društva 60-ih godina 20. st. pop-art postaje jedan od vodećih stilova. Među glavnim predstavnicima toga stila bili su Andy Warhol, Roy Lichenstein, James Rosenquist, Ed Ruscha i Robert Indiana. Osim stila koji je podrazumijevao korištenje reklama, crtanih filmova, stripova i gotovo svih vizualnih elemenata popularne kulture, pop-art je označio i konačni kraj podjele umjetnosti na „visoku“ i „nisku“.⁷⁹ Navedeno je značilo i prodor tekstualnog na djela vizualne umjetnosti.

U kontekstu proučavanja odnosa slike i riječi posebno se valja osvrnuti na rad Eda Rusche i Roberta Indiane. Korištenje isključivo riječi ili nekih fraza u vizualnoj umjetnosti obilježilo je veći dio njihovih opusa. Neki od ranijih radova Eda Rusche sadržavali bi samo jednu riječ, primjerice *Boss* (1961.), *Vaseline* (1967.) i *Pool* (1968.). Riječi su bile postavljene u sredini kompozicije, a tekstura i veličina slova bile su različite, ovisno o postavljenoj riječi. Kasnije je koristio duže fraze i tvrdnje poput *Listen, I'd like to Help Out, But* (1973.), *Nice, Hot Vegetables* (1976.) i *He enjoys the Co. Of Women* (1976.). Takve tvrdnje bi postavljao na sliku bez ikakvog dodatnog konteksta, tako da je izbor varirao od banalnih i poznatih izjava pa do ironičnih, iznenađujućih. S druge strane, Robert Indiana je često opisivan kao najliterarniji pop-art umjetnik. U svojim djelima koristio je gotovo isključivo riječi, bez ikakvih likovnih dodataka.

⁷⁶Usp., Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.H.D., *nav.dj.*, str. 385- 389.

⁷⁷ Usp., Corris, M., *nav.dj.*, str. 238 i 239.

⁷⁸ *Isto*, str. 244.

⁷⁹ Usp., Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.H.D., *nav.dj.*, str. 445.

Jedno od poznatijih djela je *Eat/Die* (1962.). Sastavljeno je od dviju slika na kojima su pojedinačno ispisane dvije naslovne riječi.⁸⁰ Za razliku od Rusche, čija djela većinom zaziru od ozbiljnijeg značenja i privlačna su upravo zbog banalnosti i apsurdnosti, Indiana je svojim radovima više otvorio prostor kritičkom postavljanju riječi u kontekst vizualne umjetnosti.

Lingvistički zaokret u vizualnoj umjetnosti, posebno u konceptualnoj umjetnosti, odvijao se paralelno s razvojem novih teorija o jeziku u humanističkim znanostima. Primjerice, Claude Lévi-Strauss se fokusirao na status jezika kao ideološkog konstrukta. Louis Althusser je naglašavao važnost uočavanja strukture ideologije koju jezik podržava čime osigurava ekonomsku osnovu društvenog sustava. Noam Chomsky je pozicionirao proučavanje jezika u širem kontekstu kognitivne psihologije.⁸¹ Konceptualni umjetnici i umjetnice težili su potpunom prekidu s tradicionalnim medijima poput slikarstva, ali i konvencionalnim idejama o umjetnosti. Korištenje jezika kao važnog elementa u umjetnosti i želja za propitivanjem verbalne i vizualne komunikacije u umjetnosti može se reprezentativno sagledati u djelima Josepha Kosutha, On Kawara i Johna Baldessarija.

Joseph Kosuth je propitivao semantičke i leksičke konvencije te ukazivao na jezik kao međuodnos značenja uvjetovanih kontekstom i upotrebom. Jedan od njegovih radova iz ciklusa *Titled (Art as Idea as Idea)* iz 1967. godine predstavlja tekstualnu definiciju, rječničku natuknicu pojma „Idea“. Riječ je o jednom od djela iz navedenog ciklusa od kojih svako predstavlja definicije pojedinačnih pojmova kao što su slika, umjetnost, jezik i teorija. Osvrćući se na ovo djelo, Kosuth navodi kako je cilj bio „sugerirati da se stvarni kreativni proces i radikalni preokret nalazi upravo u promjeni ideje o umjetnosti samoj“.⁸² John J. Curley uspoređuje ovaj Kosuthov ciklus s djelom *Bellevue II* Andyja Warhola iz 1963. godine koje se sastoji od dvanaest fotografija tijela osobe koja je počinila samoubojstvo, okruženog policijom i medicinskim djelatnicima. Curley navodi kako oba djela ustvari vizualno transformiraju uobičajenu autoritativnost jezika i fotografije i time ukazuju na njihovu nedostatnost, posebice u masovnim medijima. Naime, jednako kao što Warhol manipulira fotografijom zamućujući neke dijelove i povećavajući druge, tvoreći tako nestalnu i treperavu površinu fotografije, tako Kosuthove definicije, premda djeluju objektivno, nakon dužeg promatranja i čitanja, postaju neobične i defamilijariziraju prostor jezika. Nakon dužeg promatranja, svaka od riječi lako sklizne u alternativna značenja i ne djeluje više tako jednoznačno kao na prvi pogled, a za svaku od

⁸⁰ Usp., Ross, L., *nav.dj.*, str. 94-99.

⁸¹ Usp., Morley, S., *nav.dj.*, str. 140.

⁸² Morley, S., *nav.dj.*, str. 147.

Warholovih fotografija može se reći da daje drugačiju definiciju jedne dokumentarne fotografije.⁸³

John Baldessari je 60-ih godina prošlog stoljeća producirao više djela isključivo tekstualnog karaktera poput *Tips for Artists Who Want to Sell*, *What this Painting aim to do* i *What is Painting*. Svako od njih sadrži samo tekst, većinom kratke tvrdnje o umjetnosti. Prema njemu, jedan od ciljeva bio je izvaditi jezik iz originalnog konteksta i postaviti ga u novi, provokativni kontekst koji nadahnjuje gledateljicu ili gledatelja na postavljanje novih i neugodnih pitanja. Primjerice, tekst za djelo *Tips for Artists Who Want to Sell* parafraza je naslova popularnih knjiga *Kako slikati*, čime se postiže ironija i potencijalna kritika odnosa konceptualne umjetnosti i kiča.⁸⁴ Baldessarijevi radovi većinom se temelje na humoru, ali je zanimljivo spomenuti navodnu Kosuthovu opasku uz njegov rad. Naime, Kosuth je jednom prilikom naveo kako su Baldessarijevi radovi više poluzabavne varijacije na pop-art nego ozbiljni i stvarni radovi konceptualne umjetnosti.⁸⁵

Japansko-američki umjetnik On Kawara najpoznatiji je po ciklusu radova *Date Paintings* započetom 1966. godine. Djela iz ovoga ciklusa većinom sadrže brojeve i slova koja označavaju određeni datum, ali i novinske članke s datumom. Radove odlikuju iznimno čiste forme, a datumi su većinom izvedeni kistom, imitirajući Sans Serif oblik slova. Njegov ciklus je načelno interpretiran kao propitivanje odnosa vremena, umjetnosti i pisanja.⁸⁶ Istih godina njemačka konceptualna umjetnica Hanne Darboven započela je svoje cikluse djela o vremenu i pisanju. Njezina su djela, između ostalog, predstavljala eksplicitnu vizualizaciju prolaska vremena kao nerazdvojivog od akta pisanja. Monotone linije koje asociraju na određena slova, bez ikakvog cilja da budu čitljive, sadržajno su ukazivale samo na protjecanje vremena. Ne bilježe nikakve događaje u vremenu, jedini događaj i tema je vrijeme koje prolazi dok Darboven piše.⁸⁷ Nešto kasnije, tijekom 70-ih godina 20. st., Darboven je počela ručno prepisivati književna djela, počevši od Odiseje koju je transkribirala rukom na gotovo 500 stranica. Tada je također u svoja djela o vremenu počela dodavati fotografije, razglednice i slične objekte koji su sugerirali određene povijesne, kulturne i političke reference.⁸⁸

⁸³ Usp., Curley, John, „Fuzzy Language: Joseph Kosuth's 'Titled (Art as Idea as Idea)', 1967.“, Yale University Art Gallery Bulletin, Yale University, 2005.

⁸⁴ Usp., Morley, S., *nav. dj.*, str. 142.

⁸⁵ Usp., Ross, L., *nav. dj.*, str. 114.

⁸⁶ Usp., Morley, *nav. dj.*, 2003., str. 144.

⁸⁷ Usp., Ebers, Thomas, „Filled Time: Hanne Darboven an the Phenomena of Time Histories“, u: *Hanne Darboven: Enlightenment, Time Histories (A Retrospective)*, Enwezor, Okwui, Rein Wolfs (ur.), Haus der Kunst, Munich, 2015.

⁸⁸ Usp., Chaffee, Cathleen, „I can't describe so I will write“: *Hanne Darboven's Abstract Correspondence*, predgovor izložbi Hanne Darboven *A Survey*, Galerija Castelli, New York, 2013., dostupno na <https://www.castelligallery.com/publications/hanne-darboven> [posjećeno 8. 8. 2021.].

Umjetnici Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin i Harold Hurrell osnovali su skupinu *Art & Language* u Engleskoj 1968. godine te su zajedno počeli uređivati časopis *Art Language*. 1971. godine kolektivu su se pridružili i sjevernoamerički umjetnici Ian Burn i Mel Ramsden. Jedna od glavnih značajki skupine bila je pretpostavka da je jezik odgovarajući alat za propitivanje skrivenih značenja i ideologija koje se kriju iza vizualnih djela. Tijekom godina mnogi drugi članovi pridružili su se grupi, ali od 1977. godine najviše radova producirali su umjetnici Michael Baldwin i Mel Ramsden te likovni kritičar Charles Harrison. Jedan od primjera su instalacije *Index 01* i *Index 02* iz 1972. godine. Te instalacije sadržavale su više od 350 tekstova, postavljenih u ormariće, koje su napisali članovi grupe. Na zidovima su bili popisi tekstova i unakrsne reference njihovih (ne)kompatibilnosti tvoreći tako oko 125.000 kombinacija. Neke od glavnih ideja instalacije su problematiziranje umjetničkog djela i sukobljavanje različitih ideja o umjetnosti, transformacija pasivne gledateljice ili gledatelja u aktivnu sudionicu ili sudionika te ideja o umjetnici/umjetniku kao autoru/autorici i piscu/spisateljici.⁸⁹ U intervjuu s Catherine Millet 1971. godine, na pitanje o važnosti dijaloga jezika i likovne umjetnosti, grupa *Art & Language* odgovorila je: „Za nas je jezik medij koji nam koristi za očuvanje našeg rada u kontekstu istraživanja i propitivanja. [...] To je specifičan medij umjetnosti, ali iznad svega on definira malo bolje što je to umjetnost, a što nije.“⁹⁰

U radovima *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* iz 1974./1975. godine umjetnica Martha Rosler koristi dokumentarni format fotografija različitih mjesta stanovanja s područja New Yorka uz koje prilaže tipkani tekst kolokvijalnih izraza za opis tih mjesta, primjerice „hard drinker“, „bingo boy“, „boozehound“, „the worst for liquor“.⁹¹ Rosler postavlja dvije vrste reprezentacija jednu pored druge – dokumentarnu fotografiju određenog mjesta i kolokvijalne termine koji se koriste isključivo u privatnoj komunikaciji.⁹² Izvlačenjem na površinu izraza koji se koriste u privatnoj komunikaciji, ona razotkriva odnose između službenih i neslužbenih verzija jedne realnosti, što između ostalog ukazuje i na nedostatnost verbalnog i vizualnog reprezentiranja.

U duhu umjetničkog pokreta *Arte povera* u Italiji umjetnici Mario Merz, Maurizio Nannuci i Alighiero Boetti u nekoliko svojih radova koriste tekstualne elemente. Nannucijevo djelo *Phonetic Alphabet* (1967. – 1968.) obilježava početak njegova interesa za odnos jezika i

⁸⁹ Usp., Kalyva, E., *nav.dj.*, str. 189-190.

⁹⁰ Millet, Catherine, „Intervju s Art & Language“, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alberro, Alexander, Blake Stimson (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 1999., str. 264.

⁹¹ Svi navedeni izrazi generalno označavaju osobu koja ima kroničnu ovisnost o alkoholnim pićima, ali postoji određena značenjska nijansa između njih koju nije moguće prevesti jer je riječ o kolokvijalnim terminima specifičnim za engleski jezik.

⁹² Usp., Morley, S., *nav. dj.*

vizualnog. Ovo djelo je fonetska abeceda talijanskog jezika, a svako slovo je postavljeno pomoću plavog neonskog stakla koje svijetli. Između ostalog, rad propituje odnos izgovorenog, napisanog i pročitano. Alighiero Boetti u središte svog interesa također je postavio jezik, ali s ciljem oslobađanja jezika kao instrumenta za komunikaciju. Koristio je tehnike poput tapiserije pomoću kojih bi različite fraze ponovno ispisivao drugačijim redoslijedom slova, pri čemu bi određena riječ izgubila prvotno značenje, a dobila neko novo, vizualno atraktivno. Primjer toga je njegovo djelo *Order and Disorder* (1974.).⁹³

Nakon što je dvadeset godina bio pjesnik, belgijski umjetnik Marcel Broodthaers od 60-ih godina prošlog stoljeća posvećuje se isključivo vizualnoj umjetnosti. Različitim formalnim izričajima poput filma, skulptura, instalacija i performansa tematizirao je materijalnost jezika. Jedan od njegovih najpoznatijih ciklusa je *Museum* (1968. – 1969.) u kojem problematizira institucionalni status muzeja pomoću verbalno-vizualnih instalacija.⁹⁴ Sjevernoamerički umjetnik Bruce Nauman i australski umjetnik Ian Burn također problematiziraju odnos slike i riječi u cijelom svojem stvaralaštvu. Tijekom kasnih 1980-ih godina radovi Burnovi kroz formalni odnos slike i riječi tematiziraju različita politička pitanja. Primjerice, djelo *Homage to Albert (South through the Ranges, Heavitree Gap 1952.)* iz 1989. godine sadržava figurativno naslikani pejzaž preko kojeg stoji tekst „A landscape is not something you look but something you look through“.⁹⁵ Sama struktura ovog i sličnih njegovih djela ustvari prisiljava gledatelja/gledateljicu da percipira sliku kroz tekst, odnosno sugerira mu/joj da ne može vidjeti sliku dok ne pročita tekst.⁹⁶ U jednom nenaslovljenom tekstu, objavljenom u časopisu *Art Press*, I. Burn je 1969. godine objavio dvanaest numeriranih, kratkih tvrdnji o jeziku u umjetnosti, među kojima su i ove:

Umjetnici istražuju jezik kako bi otvorili prostor novim načinima gledanja.

Percepcija više nije izravni i ujedinjeni čin, kroz jezik se ona fragmentira i raspršuje.

Jezik je postao integrirani dio i alat umjetničke aktivnosti.

Jezik sugerira, kroz ideju i gledatelja/gledateljicu, novu vrstu dijaloga.

Sudjelovanje u dijalogu daje gledatelju/gledateljici novo značenje, drugačije od slušanja, gledatelj/gledateljica se uključuje u reproduciranje i izmišljanje dijelova tog dijaloga.⁹⁷

⁹³ Usp., Morley, S., nav. dj.

⁹⁴ Usp., Schwarz, Dieter, „Look! Books in plaster!': On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers, u *Broodthaers, Writings, Interviews, Photographs*, Buchloh, Benjamin H. D. (ur.), October 42, MIT Press, 1986.

⁹⁵ „Krajolik nije nešto što gledaš, već nešto što gledaš.“

⁹⁶ Usp., Corris, M., nav. dj., str. 222.

⁹⁷ Burn, Ian, „Dialogue“, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alberro, Alexander, Blake Stimson (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 1999., str. 110 -111.

Na sličnom tragu kao Burn, i Nauman u većem dijelu svog opusa koristi jezik u više različitih medija. Neki od najpoznatijih su hibridne arhitektonsko-skulpturalne instalacije koje je Nauman producirao tijekom kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih godina. Te su instalacije sadržavale riječi u pisanom ili govornom obliku, a oblikovanje prostora u kojima su se nalazile uglavnom je poticalo gledatelja/gledateljicu na više senzornih poticaja poput kretanja, gledanja, slušanja i sl. Jedna od takvih instalacija je djelo *Get Out of My Mind Get Out of This Room* iz 1968. godine. U navedenim djelima jezik je doslovno uprošten kao vizualni element unutar fizičkog prostora. Osim spomenutih vrijedi istaknuti i nekoliko neonskih instalacija poput djela *Run from Fear, Fun from Rear* iz 1972. godine. To djelo koristi formalne strategije slične Nannucijevim, međutim, na sadržajnoj razini se poigrava sa značenjem riječi postavljajući ih u ritmičan poredak čime spaja dvije suprotne fraze.⁹⁸

Cy Twombly je od ranih 60-ih godina 20. st. počeo raditi slike većih dimenzija koje su sadržavale riječi, slova, brojeve i reference na antičku literaturu. S formalne strane, njegove pisane riječi ponekad podsjećaju na kaligrafiju, grafitu ili pak dječji rukopis. Često je radio djela izravno nadahnut određenim poetskim zapisima. Tako ciklusi djela *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* (1985.) i *The Rose* (2008.) uz apstrahirane motive cvijeta sadržavaju i ispisane Rilkeove stihove. Ispisane riječi na njegovim djelima ponekad nisu čitljive i postavljene su samo kao kompozicijski element, ali ponekad, kao na navedenim primjerima, jasno povezuje vizualno i verbalno.⁹⁹

80-ih godina prošlog stoljeća počelo je sustavnije izlaganje vizualne umjetnosti u javnom prostoru. Mogućnost brze recepcije forme slike i riječi koja podsjeća na reklamu ponajviše je iskoristio čileanski umjetnik Alfredo Jaar koji je djelovao u SAD-u. Primjerice, njegovo djelo *Rushes* iz 1986. godine postavljeno je kao reklamni plakat u podzemnoj željeznici. Djelo je sadržavalo fotografiju mladog rudara zlata iz Brazila uz tekstualni dio koji je informirao gledatelja o cijenama zlata na burzama u Londonu, Frankfurtu i u drugim svjetskim metropolama. Socijalni angažman takvih njegovih djela očitovao se u mogućem utjecaju na svakodnevne prolaznike u New Yorku koji bi vidjeli fotografije siromaštva i iskorištavanja drugog dijela svijeta. Prema povjesničaru umjetnosti, Michaelu Corrisu, takve aktivističke težnje u javnom prostoru moguće je bilo izazvati samo kombinacijom slike i riječi, te smatra da samostalna fotografija bez tekstualnog dijela ne bi izazvala reakciju kod slučajnog prolaznika.¹⁰⁰

⁹⁸ Usp., Kraynak, Janet, „Bruce Nauman's Words“, u: *Please pay attention please: Bruce Nauman's Words (Writing and Interviews)*, Kraynak, Janet (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 2005.

⁹⁹ Usp., Jacobus, Mary, *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*, Princeton University Press, Princeton, 2016.

¹⁰⁰ Usp., Corris, M., *nav.dj.*, str. 228.

Njemački umjetnik Anselm Kiefer u svojim djelima iz 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća problematizira pitanja poput kolektivnog sjećanja, ratnog i postratnog identiteta, posebice u kontekstu njemačke povijesti. Na nekoliko tih djela ispisuje rečenice iz povijesti Njemačke tvoreći tako određenu vrstu alternativnog ispisivanja povijesti putem riječi i slike. U tom smislu mogu se izdvojiti djela *Paths: March Sand* (1980.) i *Your Golden Hair Margarete* (1981.).¹⁰¹

Jedna od prvih umjetnica koja je izravno spajala riječ i sliku pod utjecajem feminističke teorije bila je Nancy Spero. Jedan od reprezentativnih primjera je djelo *The Hours of the Night* (1974.) koje tematizira tragedije Vijetnamskog rata. U djelu umjetnica nasilje pozicionira kao osnovicu patrijarhalnog poretka koristeći pritom niz tekstova iz različitih izvora poput etnografskih studija i novinskih članaka. Glede spajanja slike i riječi na svojim djelima, Spero je navela kako smatra da hibridnost i napetost između verbalnog i vizualnog predstavlja centar ženskog izričaja u reprezentaciji.¹⁰²

Umjetnica Susan Hiller je na sličnom tragu kasnih 70-ih godina 20. st. producirala nekoliko radova interpretiranih kao pokušaj oslobađanja jezika od značenja, ali i kao feminističku intervenciju u jezik kao falocentrični sustav. Njezini radovi, kakav je *Elan* (1982.), sadržavaju gestualne naznake slova i asociraju na određenu vrstu automatskog pisanja. Umjetnice Shirin Neshat i Simryn Gill koriste tekstualne dodatke na svojim djelima kako bi problematizirale različitosti zapadnjačkih i istočnjačkih poimanja slike i riječi. Neshat u djelu *Unveiling* (1993.) fotografira ženu u tradicionalnoj islamskoj odjeći, a po njezinu licu kaligrafski ispisuje stihove pjesme iranske pjesnikinje Furough Farokhzad.¹⁰³

Radovi Lorne Simpson iz kasnih 1980-ih temelje se na crno-bijelim fotografijama kojima je pridružen tekst. Primjerice, na djelu *Stereo Styles* (1988.) postavljeno je deset fotografija različitih frizura iste djevojke.¹⁰⁴ Između fotografija u jednoj liniji stoje riječi koje asociraju na opise frizura iz popularnih časopisa – „Long & Silky“, „Boyish“, „Sweet“ i „Daring“. ¹⁰⁵ Ovako izdvojene fraze vjerojatno ukazuju na besmisao raskošnosti atributa koji sugeriraju važnost oblika ženske frizure u popularnim časopisima.

Na koncu ovog poglavlja valja istaknuti da je broj umjetnika/umjetnica koji/koje koriste sliku i riječ od 1945. godine do 2000. godine zaista opsežan. Za ukupni pregled svih, najiscrpnija je knjiga Simona Morleya koja ne daje detaljniju analizu njihovih opusa, ali je vrijedna zbog popisivanja gotovo svih umjetnika/umjetnica koji/koje su se u većoj mjeri bavili/bavile jezikom

¹⁰¹ Isto, str. 279.

¹⁰² Usp., Morley, S., *nav. dj.*, str. 302.

¹⁰³ Isto.

¹⁰⁴ Usp., Corris, M., *nav. dj.*, 2010.

¹⁰⁵ „Duga i svilena“, „Dječaćka“, „Slatka“, „Odvažna“.

u vizualnoj umjetnosti. U ovom poglavlju apostrofirali smo samo neke od umjetnica i umjetnika s ciljem ukazivanja na različitost korištenja verbalnog u vizualnoj umjetnosti. S obzirom na izrazitu individualnost i različitost u pristupu spoju riječi i slike, čak i onih umjetnica i umjetnika koje bi tradicionalno grupirali u konceptualnu umjetnost, nije se težilo prisilnoj grupaciji, već su se spominjali samo pojedinačni, najzanimljiviji opusi i djela.

U sljedećem poglavlju detaljnije će se predstaviti poredbena analiza feminističke kritike povijesti umjetnosti i književnosti s ciljem ukazivanja na problematiziranje mjesta umjetnice i književnice u dosadašnjim povijestima umjetnosti i književnosti.

1.3. FEMINISTIČKE REINTEPRETACIJE NARATIVNIH POVIJESTI UMJETNOSTI I KNJIŽEVNOSTI¹⁰⁶

U ovom poglavlju spomenut će se nekoliko važnih značajki i doprinosa feminističke kritike povijesti umjetnosti i književnosti. U tom smislu podjednako će se referirati na feminističke teoretičarke književnosti i povjesničarke umjetnosti s ciljem uočavanja zajedničkih polazišta feminističke teorije i kritike. Na području književnosti polazišne teze će se ponajviše oslanjati na radove teoretičarki Toril Moi i Rite Felski, a na području povijesti umjetnosti na radove teoretičarki Griselde Pollock i Linde Nochlin. U skladu s idućim poglavljima, veći će dio ovog poglavlja propitati problematizaciju periodizacije povijesti umjetnosti i književnosti s feminističkog aspekta. Pri tom važno je napomenuti da povijesti umjetnosti i književnosti ne zanemaruju samo problematizaciju određenih periodizacija u odnosu na žene, već je riječ i o drugim metodološkim strategijama i žanrovskim ograničenjima kojima su gotovo uvijek takve povijesti obilježene. Drugim riječima, može se govoriti o nužnom upisivanju vrijednosnih projekcija osobe koja piše takve povijesti, odnosno neizbježnom selektivnom pristupu. Važnost ovog poglavlja je u tomu što feministička kritika povijesti umjetnosti i književnosti postavlja temelje za neke od glavnih teza ovoga rada koje se odnose na interdisciplinarno proširivanje interpretacije odabranog istraživačkog korpusa.

Teoretičar vizualnih studija i sociologije kulture Richard Howells knjizi *Vizualna kultura* piše o problematici tradicionalne povijesnoumjetničke percepcije. Govori o tomu kako je

¹⁰⁶ Termini tradicionalne narativne povijesti književnosti/umjetnosti, koji se detaljnije razrađuju u ovom poglavlju, posuđeni su, i to narativna povijest književnosti od Davida Perkinsa iz studije *Je li povijest književnosti moguća?*, a tradicionalna narativna povijest umjetnosti od Richarda Howellsa iz knjige *Vizualna kultura* koju teoretičar povezuje s *Pričom o umjetnosti* Ernesta Hansa Gombricha.

tradicionalna povijest umjetnosti narativna povijest, pri čemu navodi primjer naslova kapitalnog djela Ernesta Hansa Gombricha *Priča o umjetnosti* iz 1950. godine. Howells naglašava odabir riječi *priča* u naslovu i konceptu tog djela, potom navodi kako priče tradicionalno imaju svoje značajke i kontinuitet te je na koncu svake priče sve više-manje objašnjeno. Prema njemu, upravo su te značajke problematične kad je riječ o povijesti umjetnosti. Njegova je glavna teza da tradicionalna povijest umjetnosti ustvari nameće ideju reda i priče s jasnim početkom i krajem, čime potiče ljudsku potrebu za kreacijom određene iluzije prošlosti koja ima jasne uzroke i posljedice. On također daje zanimljivu tezu da su ona djela koja se percipiraju kao velika i najvažnija, primjerice Michelangelova, ustvari velika individualna postignuća, ali jednako tako i društvena postignuća. Odnosno, u svakom velikom djelu postoji više značajki i vrijednosti koje nadilaze samu individuu koja je napravila to djelo.¹⁰⁷

Navedena promišljanja svakako su pod utjecajem Jacquesa Derridaa kojemu je jedna od glavnih teza propitivanje filozofske tradicije koja percipira povijest čovječanstva kao cjelinu jasno usmjerenu od primitivnih, životinjskih stadija do idealnog, upotpunjenog čovjeka. Tom zapadnjačkom i teleologijskom poimanju povijesti čovječanstva Derrida suprotstavlja svoje teze o povijesti pisanja.¹⁰⁸

U povijesti književnosti postoje slična propitivanja periodizacije koja se percipiraju kao nužno arbitrarna. Vladimir Biti navodi kako „klasifikacijske kategorije zapravo proistječu iz reakcije sistema književne znanosti na potrebu za temporalizacijom.“¹⁰⁹ U svojoj natuknici o periodizaciji također se dotiče činjenice da pojedine autorice i autori povijesno pripadaju, na primjer, romantizmu, ali imaju mnoštvo značajki preko kojih bi se mogli pripisati i nekom drugom periodu. Do takvih rascjepa dolazi ponajviše „stoga što je periodizacija zbog svoje kronologijske ustrojenosti dužna pretočiti su-vremenost žanrovski i stilski različitih aspekata jednog književnog teksta, autora ili opusa u nekakvu vremensku uzastopnost i takvom homogenizacijom prikriti njihovu hibridnost.“¹¹⁰ Glede problematike periodizacije iz feminističke perspektive, Lada Čale-Feldman i Ana Tomljenović pitaju se: „Ako je naime povijest uvijek neka pri-povijest, i za nju će vrijediti logika naslijeđenih narativnih obrazaca, a onda i ženskog mjesta u (civilizacijskoj) priči, pa će i tu biti nužno preokrenuti tradicionalne

¹⁰⁷ Usp., Howells, Richard, *Visual Culture*, Polity Press/Blackwell Publishing Company, Cambridge, 2003., str. 58-59.

¹⁰⁸ Usp., Glendinning, Simon, *Derrida (A Very Short Introduction)*, Oxford University Press Inc., New York, 2011., str. 34 .

¹⁰⁹ Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2002., str. 366.

¹¹⁰ Biti, V., *nav.dj.*, 2002., str. 369.

zaplete, skrenuti dakle priču u smjeru ženskog protagonizma.“¹¹¹ Referirajući se na Juliju Kristevu, dalje navode, ako je određena civilizacija kadra sebe samorazumijevati jedino u vremenu kao linearnom odvijanju koje polazi i nekamo stiže u vremenu povijesti, onda će žensko vrijeme nužno pripasti nekoj drugoj temporalnosti.¹¹²

Francuski sociolog Pierre Bourdieu razlaže sociološke uvjete koji utječu na određeno kulturalno i umjetničko djelo. On izdvaja pojmove *habitus* i *field* koji tvore utjecaje na određeno djelo. *Habitus* se odnosi na različite društveno-kulturološke sustave koje individua proživljava tijekom vremena kao dio svoje društvene pozadine, stoga ono označava osobni utjecaj. *Field* se odnosi na posebne sociološke uvjete u kojima nastaje određeno djelo i označava institucionalni utjecaj.¹¹³ Prema Howellsu, većina kulturalnih i umjetničkih ostvarenja su polisemična i samim tim zahtijevaju polisemične metodologije.¹¹⁴ U kontekstu ovog rada, važno je dodatno naglasiti tu posljednju njegovu tezu. Naime, radovi ovih umjetnica već na prvoj, formalnoj razini promatranja djeluju višeznačno, ali interpretacije koje su ih pratile većinom nisu posezale za teorijskim alatima izvan povijesnoumjetničkog konteksta.

Konceptualni umjetnik Joseph Kosuth u jednom od svojih eseja govori o problematici percipiranja povijesti umjetnosti kao objektivne i znanstvene discipline. On navodi kako povjesničari umjetnosti često narušavaju društvenu ideju pravednosti kada im se dopušta da se kriju iza maske objektivnosti i pritom se ne traži od njih da jasno preuzmu subjektivnu odgovornost za ono što pišu. S druge strane, prema njemu, umjetnice i umjetnici su tijekom povijesti morali jasno preuzeti subjektivnu odgovornost za svoja djela. Drugim riječima, on propituje činjenicu da se povjesničarima umjetnosti često dopušta ideja potpune objektivnosti i autoriteta.¹¹⁵

Kada se govori o važnosti odnosa određenog umjetničkog djela i društvenog konteksta, nužno je spomenuti i čuvene teze Arthura Dantoa koji je formalističkom definiranju umjetničkog djela suprotstavio pojam umjetnosti utemeljen na vezi određenog umjetničkog djela sa svijetom, odnosno povijesnim i teorijskim kontekstom djela koje mu omogućava umjetnički status.¹¹⁶ Drugim riječima, Danto je postavio tezu da umjetničko djelo nije samo predmet ili osjetilna pojava, već povijesno determinirana kategorija. Norman Bryson također smatra da kontekst nije

¹¹¹ Čale-Feldman, Lada, Tomljenović, Ana, *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2012., str. 106.

¹¹² *Isto*.

¹¹³ Usp., Howells, R., *nav.dj.*, str. 89.

¹¹⁴ *Isto*, str. 126.

¹¹⁵ Kosuth, Joseph, „Intention (s)“, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ur. Alberro, Alexander, Stimson, Blake, The MIT Press, Cambridge/London, 1999., str. 465.

¹¹⁶ Usp., Briski Uzelac, Sonja, *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2008., str. 16.

jednostavno dan, on je konstrukt, jer ono što pripada kontekstu određeno je interpretativnim strategijama. Njegovu izjavu da „[...] ono što uzimamo za pozitivističko znanje proizvod je interpretativnih izbora, povjesničar umjetnosti uvijek je prisutan u konstrukciji koju proizvodi“¹¹⁷ ustvari možemo postaviti, uvjetno rečeno, kao odgovor na Kosuthova propitivanja o objektivnosti povjesničara umjetnosti.

Sve navedeno ustvari govori o izmjeni percipiranja povijesti umjetnosti koja je ušla u svoje post-epistemološko razdoblje u kojem se kritički napuštaju ranije uspostavljene paradigme. Tako su teze Heinricha Wölfflina da način promatranja ima svoju povijest i da su muzeji i povijest umjetnosti oduvijek stvarali drugačiju realnost u konstrukcijama povijesti i identiteta posebno bitne u kontekstu ovoga rada.¹¹⁸ Usto valja pridodati i činjenicu da su povjesničarke i povjesničari umjetnosti često pod okriljem autoriteta i objektivnosti kroz povijest perpetuirali određene interpretacije, valorizacije i kategorizacije umjetnica i umjetnika. Na tom tragu treba spomenuti i riječi teoretičarke Luce Irigaray, koja navodi kako su patrijarhat i falokracija jednim dijelom mitovi koji sebe smatraju jedinim mogućim poretom. Posljedica toga jest parcijalna, reduktivna i sterilizirajuća koncepcija povijesti.¹¹⁹

Preispitivanje navedenog dovelo je i do feminističke revizije povijesti umjetnosti. Pionirski status ima esej Linde Nochlin *Why have there been no great women artists?* iz 1971. godine i knjiga Rozsike Parker i Griselde Pollock *Old Mistresses – Women, Art and Ideology* iz 1981. godine. Autorice Parker i Pollock na samom početku svoje knjige navode: „Otkriti povijest žena i umjetnosti znači preispitati načine na koje je povijest umjetnosti pisana. Razotkrivanje pretpostavki, vrijednosti, predrasuda i prešućenih stvari u percipiranju umjetnica ključno je za definiranje umjetnosti u našem društvu.“¹²⁰ Nešto dalje u knjizi naglašavaju da je važno prepoznati i analizirati „ideologiju koja reproducira vrijednosti i sustave vjerovanja dominantne grupe, ona nije samo reproducirana u načinu na koji se raspravlja o umjetnosti, već i u umjetničkim djelima. Ona je upisana u sam jezik umjetnosti.“¹²¹

Kada je riječ o propitivanju načina pisanja o umjetnicama, za početak se mogu uzeti primjeri nekih od najutjecajnijih pregleda povijesti umjetnosti, poput onih Ernsta Gombricha i H. W. Jansona. U vrijeme objave eseja Linde Nochlin nijedan od njih nije uključio niti jednu umjetnicu u svom pregledu povijesti umjetnosti. Nešto kasnija izdanja, poput Gombrichova iz

¹¹⁷ Bal, Mieke, Bryson, Norman, „Semiotics and Art History“, *Art Bulletin*, sv. LXXIII, br. 2, 1991., prema: Briski Uzelac, S., *nav.dj.*, str. 25.

¹¹⁸ Usp., Briski Uzelac, S., *nav.dj.*, str. 27-28.

¹¹⁹ Usp., Irigaray, L., *nav.dj.*, 1999., str. 19.

¹²⁰ Parker, Rozsika, Pollock, Griselda, *Old Mistresses – Women, Art and Ideology*, HarperCollinsPublishers, London, 1981., str. 3.

¹²¹ *Isto*, str. 80.

2002. godine, spominju samo jednu umjetnicu između više od dvjesto umjetnika, dok su u Jansonovu izdanju iz 2001. godine spomenute 42 umjetnice i 643 umjetnika.¹²² S druge strane, uočava se da Janson pripisuje status genija petnaestorici umjetnika, dok takvom titulom ne okrunjuje nijednu umjetnicu. Djela nekoliko umjetnica atribuirala „šarmantnima“, a pišući o kiparici Camille Claudel primarno se fokusira na njezinu privatnu i umjetničku vezu s Augusteom Rodinom.¹²³ Takvo pisanje je zasnovano na pretpostavkama koje onemogućuju metodološki precizno sagledavanje rada ovih umjetnica. Prije svega, jer postavlja formalistički kriterij kao jedini koji može pružiti objektivne definicije umjetnosti. Nasuprot tomu, feminističke kritičarke za taj kriterij tvrde da je kulturološki konstruiran i da ne može biti prihvaćen kao univerzalna istina.¹²⁴

U povijesnoumjetničkim tekstovima nije samo problematičan način na koji se piše o umjetnicama, nego i odabir reproduciranih djela. Dominacija jedne grupe ljudi očituje se u načinu uporabe jezika i slika koje prezentiraju svijet iz samo jednog, određenog kuta gledanja. Navedeno potvrđuju i autorice Pollock i Parker kada navode: „Žena je prisutna kao slika, ali s određenim konotacijama tijela i prirode koje ih čine pasivnim, dostupnim, zaposjednutim, bespomoćnim. Muškarac je odsutan sa slike, ali njegov govor, njegov pogled, njegova dominantna pozicija je ono što sliku označava.“¹²⁵ Tako je čak i u tekstovima u kojima se ne spominje nijedna umjetnica reproduciran niz djela u kojima je žena uvijek promatrana iz muškarčevog kuta gledanja, tj. muškog pogleda (engl. *male gaze*).

Griselda Pollock izdvaja tri pozicije s kojih feministička kritika propituje povijest umjetnosti nakon 1970-ih godina. Prva od njih je propitivanje kanona koji je isključujući, odnosno valoriziranje zaboravljenih i isključenih umjetnica u povijesti umjetnosti. U tom smislu se konačno shvaća da su mnoga utjecajna djela povijesti umjetnosti, poput spomenutih Jansona i Gombricha, ustvari djela koja se tiču isključivo muškaraca. Ova pozicija također propituje genijalnost kao pojam koji se pripisuje isključivo umjetniku, tj. muškarcu. Druga pozicija propituje položaj umjetnica u odnosu na strukture moći koje se tiču rase, roda, klase i seksualnosti. Stoga se posebna pažnja pridavala kanonskoj podjeli umjetnosti između kreativnih i dekorativnih praksi. Naime, kroz preglede povijesti umjetnosti često bi se izdvajale samo one umjetnice koje su se bavile stereotipno ženskim praksama, poput tekstilne umjetnosti. Unatoč

¹²² Usp., Clark, Roger, Folgo Ashley, Pichette, Jane, „Have there now been any great women artists? An investigation of the visibility of women artist in recent art history textbooks“, *Art Education*, 3, 2005., str. 7-1.

¹²³ Usp., Bolin, Paul, „Discussions and depictions of women in H. W. Janson's History of art“, *Journal of Social Theory in Art Education*, Fourth Edition, 15, 1996., str. 149-153.

¹²⁴ Usp., Hagaman, Sally, „Feminist Inquiry in art history, art criticism and aesthetics: An overview for art education“, *Studies in Art Education*, Vol. 32, No. 1, 1990., str. 27-35.

¹²⁵ Parker, R., Pollock, G., *nav.dj.*, str. 116.

remek-djelima tekstilne umjetnosti, povijest umjetnosti ukazivala je na relativnost kulturalnih valorizacija određene umjetničke prakse. Treća pozicija se odnosi na kanon kao diskurzivnu strategiju u produkciji i reprodukciji seksualne razlike. Ova pozicija se više ne odnosi na dodavanje i valoriziranje umjetnica u pregledima povijesti umjetnosti niti na nove interpretacije dekorativnih umjetnosti. Ona se odnosi na proširivanje povijesti umjetnosti u odnosu na ženski pokret koji se događao na razini različitih disciplina i institucija.¹²⁶

Slična su se propitivanja provodila i sa strane feminističke književne kritike. Naime, jedna od glavnih primjedbi feminističkoj književnoj kritici je ta da ne postoji autonomni set regulativnih termina i interesa feminističke kritike koji bi rezultirao novim terminološkim i analitičkim uvidima. Takva tvrdnja proizlazi iz pretpostavke da je književna teorija izgradila svoj autonomni terminološki instrumentarij poput pojmova fabule, lika, romana, novele i sl. Jednako tako, ista načelna neutralnost vrijedi i za teatrološke, filmološke i povijesnoumjetničke termine. Uzevši to u obzir, sasvim je jasno da feministička kritika nije izgradila autonoman sustav književnoteorijskih termina jer su se uglavnom zanimali za već uvriježene pristupe književnom fenomenu, poput problema uspostave povijesti književnosti, hermeneutike teksta i studija recepcije. Feministička književna kritika svoje utemeljenje pronalazi u izvanumjetničkoj sferi, odnosno problemima definicije spola, seksualnosti i rodnog identiteta u rasponu od fiziologije, psihologije, pa sve do političke raspodjele moći. Ona je nužno upućena u terminologiju niza drugih disciplina uz čiju pomoć se jedino može konstituirati. Tom u prilog ide činjenica da književnost konstituiraju ne samo tekstovi već cijela mreža njihove tvorbe, posredovanja, distribucije, procjene i očuvanja.¹²⁷ Posljednje navedeno možemo primijeniti i na feminističku kritiku povijesti umjetnosti. Naime, kao što književnost ne čine samo tekstovi, tako ni povijest umjetnosti ne čine samo umjetnička djela, već i cijeli širi kontekst stvaranja tih djela, distribucije, procjene, valorizacije i očuvanja.

U tom su smislu znakovite rečenice Linde Nochlin u njenom već spomenutom legendarnom eseju iz 1971. godine kada navodi kako nije slučajnost to što se krucijalno pitanje uvjeta stvaranja umjetničkog djela gotovo rijetko kada spominje ili analizira. Čak su pojedine povijesnoumjetničke studije o uvjetima i kontekstu stvaranja umjetničkog djela često odbacivane jer su se smatrale preširokim, nestručnim ili pak primjerenijima disciplinama poput sociologije. Sve navedeno Nochlin potkrepljuje primjerima koji mistificiraju genij umjetnika, a može se dodati da su se neki od njih zadržali do danas. Naime, mnoge anegdote i priče vezane uz one koji

¹²⁶ Usp., Pollock, Griselda, *Differencing the Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, New York, 1999., str. 23 – 26.

¹²⁷ Usp., Čale-Feldman, L., Tomljenović, A., *nav.dj.*, str. 19-21.

se jednoglasno smatraju velikim umjetnicima, poput Goye, Michelangela, Moneta, Picassa i dr., odnose se na neku vrstu urođenog, genijalnog talenta kojemu nije bio potreban nikakav rad niti vježba, nego jednostavno mitska priča o rođenju genija.¹²⁸

Slična propitivanja načina pisanja o autoricama događala su se i u književnoj kritici. Feministička kritičarka i kreatorica pojma *ginokritike*, Elaine Showalter, također navodi kako žene imaju posebnu povijest koja je podložna analizi.¹²⁹ Annette Kolodny je u nizu svojih utjecajnih studija o feminističkoj kritici poticala ispitivanje valjanosti estetskih sudova, odnosno detektiranje svrhe kojoj ti sudovi koriste te ideoloških stavova kojima ti sudovi pomažu.¹³⁰ Podsjetimo se opet na trenutak Wölfflinove teze da način promatranja ima svoju povijest te Koshutova promišljanja o lažnoj objektivnosti pojedinih povjesničara umjetnosti. Upravo su takva i slična promišljanja omogućila razvoj različitih identitetskih teorijskih pristupa umjetnosti kakav je i feministički.

Kao što navodi Toril Moi, razlika između feminističke i nefeminističke kritike nije u tomu što je jedna politična, a druga nije. Razlika je u tomu što feministička kritika jasno i otvoreno objavljuje svoju politiku, dok su nefeminističke nesvjesne svoga sustava vrijednosti ili ga čak poopćuju kao nepolitičan.¹³¹ Drugim riječima, propitivanje onih tekstova koji se predstavljaju kao objektivni, nepolitični i autoritativni, poput spomenutih tekstova utjecajnih povjesničara umjetnosti Gombricha i Jansona, ključno je za feminističku umjetnost i teoriju. S druge strane, ono je ključno i za ostale, marginalizirane ili u potpunosti izostavljene umjetnice i umjetnike u takvim pregledima poput LGBTIQ osoba, osoba koje pripadaju etničkim ili rasnim manjinama, osoba s invaliditetom itd.

Na koncu, bilo bi korisno kratko se osvrnuti na teze Fredrica Jamesona jer su bitne u propitivanju odnosa ideologije, objektivnosti i estetike. Njegovo kapitalno djelo *Političko nesvjesno* iz 1981. godine korisno je u ovom kontekstu iz više razloga. Prva rečenica njegova uvoda u knjigu ujedno je i moto cijele knjige – „Uvijek historizirajte!“¹³² Kao što podnaslov djela sugerira, ključni pojmovi u knjizi su odnosi povijesti, pripovijedanja i društveno-političkog konteksta. Proširujući poimanje povijesti Louisa Althussera, Jameson predlaže novu formulaciju povijesti. Prema njemu, povijest nije samo tekst ili pripovijedanje, ali nam je dostupna samo u

¹²⁸ Usp., Nochlin, L., *nav.dj.*, 1971., str. 7.

¹²⁹ Usp., Toril M., *nav.dj.*, str. 77.

¹³⁰ *Isto*, str. 107.

¹³¹ *Isto*, str. 121-122.

¹³² „Always historicize!“, Jameson, Fredric, *The Political Unconscious (Narrative as a Socially Symbolic Act)*, Routledge, London and New York, 2002., 1981., str. 9.

tekstualnoj formi, pri čemu je naš pristup tomu uvjetovan narativizacijom politički nesvjesnog. Pritom svako tekstualiziranje povijesti nosi sa sobom različite verzije povijesti.¹³³

Jameson razlaže tri razine političkog nesvjesnog, a u trećoj razini konstruira termin *ideologija forme*. Termin se odnosi na specifične poruke koje šalju različiti sustavi znakova koji koegzistiraju unutar umjetničkog procesa, ali i generalnih društvenih formacija. Cilj navedenog termina je otkriti prisutnost određenih formi koje nose ideološke poruke. Za to navodi primjer seksizma i patrijarhata. Prema njemu, patrijarhat i seksizam su nataloženi ostaci forma otuđenja specifični za starije modele proizvodnje ljudske povijesti s podjelom rada između žena i muškaraca ili podjelom moći između starijih i mlađih. Analiza ideologije forme trebala bi otkriti formalnu dosljednost takvih arhaičkih struktura otuđenja i specifične sustave znakova koji ih prate. Navedeno zaključuje pozivom na oslobođenje od robne opredmećenosti i transformacije dominantnog modela proizvodnje, što nužno treba pratiti radikalno restrukturiranje svih arhaičnih modela produkcije koji koegzistiraju na različite načine.¹³⁴

Prije uočavanja feminističkih značajki odabranog opusa bitno je osvrnuti se i na nekoliko ključnih teza francuske i angloameričke feminističke teorije autorica Luce Irigaray, Hélène Cixous i Rite Felski. O spolnoj razlici pisala je Luce Irigaray. Na već spomenutu tvrdnju kako spolna razlika oblikuje jezik, ali i jezik oblikuje nju, Irigaray nastavlja s tezama kako se zahvaljujući spolnoj razlici osiromašuje kultura i svodi samo na jedan pol spolnog identiteta. Prema njoj, ženski rod je postao ustvari ne-muški rod, odnosno neka nepostojeća apstraktna stvarnost. Na tom tragu, ona navodi kako je status spolne razlike povezan s kulturom i jezicima, kao i to da je seksualna ekonomija kakvu imamo ustvari stoljećima odvojena od svakog estetičkog, spekulativnog i etičkog promišljanja. Sve to rezultira regresijom spolne kulture koju prati uspostavljanje različitih, navodno univerzalnih vrijednosti, koje se zapravo pokazuju kao vlast jednog dijela čovječanstva nad drugim.¹³⁵

Kada je riječ o muškom i ženskom diskursu, ona na primjeru francuskog jezika navodi kako je najčešće ono što se drži vrijednim označeno muškim rodnom, dok ženski rod u francuskom, ali i drugim romanskim jezicima, ostaje sintaktički sekundarna oznaka.¹³⁶ Dalje navodi: „Neunošenje spolnosti u jezik i pismo znači zapravo trajno održavanje pseudo-neutralnosti zakona i tradicija koje privilegiraju muške genealogije i njihove logičke kodove.“¹³⁷ Ove misli iznimno su bitne ako ih se sagleda u kontekstu ovog poglavlja gdje se na više mjesta

¹³³ Usp., Jameson, F., *nav.dj.*, str. 20.

¹³⁴ *Isto*, str. 84-86.

¹³⁵ Usp., Irigaray, L., *nav.dj.*, str. 13-17.

¹³⁶ *Isto*, str. 25-26.

¹³⁷ *Isto*, str. 41.

naglasilo percipiranje periodizacije i pisanja povijesti kao univerzalne, neutralne priče s početkom i krajem. To Irigaray također razbija i naglašava kako svako daljnje neunošenje spolne razlike u takve narative nastavlja održavati pogrešnu ideju o neutralnosti zakona i tradicija.

Vratimo se na trenutak na promišljanje odnosa slike i riječi M.-J. Mondzain koja navodi kako je unutar kršćanskog diskursa Otac/Bog onaj koji imenuje i koji je riječ, dok je žena/Djevica Marija ona koja kroz tijelo rađa savršeno utjelovljenje slike i riječi – Krista. U tom je smislu neizostavno bilo povezati navedeno s oprekom prirode i kulture onako kako je percipira Luce Irigaray. Međutim, navedeno se može uočiti i u pisanju Héléne Cixous. U svom eseju *Coming to writing* Cixous navodi kako je pisanje Bog, ali ne za svakoga, te kako je s osamnaest godina otkrila „kulturu“, što dodatno naglašava navodnicima.¹³⁸ Navedeni pasus¹³⁹ bi se mogao protumačiti upravo u opreci kultura–priroda.

Cixous priželjkuje promjenu stanja jezika, pa tako ona piše jezikom „koji žene govore kada nema nikog da ih ispravi“.¹⁴⁰ S druge strane, ona navodi kako pri pisanju nema legitimnog mjesta ni jezika s kojeg polazi, nema svoje povijesti i korijena, što naziva efektom dijaspore.¹⁴¹ Navedeno ponavlja više puta, a nešto kasnije u eseju navodi kako je potrebno biti nepovjerljiv prema svim riječima jer su one samo društveni alati.¹⁴² Esej završava pozivom na pisanje ženskim tijelom, oslobađanjem od povijesti i otkrivanje onog istinito poetskog i ženskog. Pri tom se žensko pisanje ne odnosi samo na ženski spol, već i na muškarce u kojima ženskost „nije zabranjena“.¹⁴³

Nasuprot normativne estetike francuskih feministkinja Luce Irigaray, Héléne Cixous i Monique Witting, teoretičarka Rita Felski se usprotivila feminističkoj estetici i pretpostavci da postoji nekakav neophodni odnos između ženskog roda i neke zasebne vrste književne strukture, stila ili forme.¹⁴⁴

Polazišna točka za raspravu u njenom poznatom djelu *Beyond feminist aesthetics* iz 1989. godine je prijepor i odnos između angloameričke i francuske književne teorije kakav je uočila

¹³⁸ Usp., Cixous, Héléne, „Coming to Writing“ and Other Essays, ur. Deborah Jenson, prev. Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle, Susan Sellers, Harvard University Press, Cambridge, 1991., str. 11.

¹³⁹ Pasos u originalnom engleskom prijevodu: „Writing is God. But it is not your God. Like the Revelation of a cathedral: I was born in a country where *culture* had returned to *nature* – had become *flesh* once again. (...) At the age of eighteen, I discovered '*culture*'“. (italic B.M.), Cixous, Héléne, „Coming to Writing“ and Other Essays, ur. Deborah Jenson, prev. Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle, Susan Sellers, Harvard University Press, Cambridge, 1991., str. 11.

¹⁴⁰ Cixous, H., *nav.dj.*, str. 21.

¹⁴¹ Pasos u originalnom engleskom prijevodu: „I had no grounds from which to write. No legitimate place, no land, no fatherland, no history of my own. (...) I have no roots: from what sources could I take in enough to nourish a text? Diaspora effect. I have no legitimate tongue.“, Cixous, H., *nav.dj.*, str. 15.

¹⁴² *Isto*, str. 49.

¹⁴³ *Isto*, str. 55-58.

¹⁴⁴ Usp., Čale-Feldman, L., Tomljenović, A., *nav.dj.*, str. 28.

Toril Moi u svom iznimno utjecajnom djelu *Seksualna/Tekstualna politika* iz 1986. godine. Prema Felski, ideologiju se treba promatrati kao potencijalnu funkciju svake kulturološke aktivnosti, a ne kao nerazdvojjiv dio određenog diskursa.¹⁴⁵ Ona se također dotiče i važnosti pitanja feminističke javne sfere za koju navodi da ima dvostruku funkciju. Prva je interna, koja generira rodno specifične identitete koji su unutar određene zajednice i solidarnost između tih identiteta. Druga je eksterna, čiji je cilj uvjeravanje društva u validnost feminističkih zahtjeva i sustavno propitivanje postojećih struktura autoriteta posredstvom političke aktivnosti i teorijske kritike.¹⁴⁶

Prema Riti Felski, političnost estetske sfere ne bi trebala implicirati da se estetske kategorije interpretiraju kao izravna refleksija određene političke ideologije. Također navodi kako ni književna značenja ne bi trebala biti svedena samo na trenutne političke značajke ženskog pokreta. Sukladno debatama angloameričkih i francuskih feminističkih teoretičarki, Felski navodi kako se uočava tenzija između dviju pozicija. Prva je pragmatična, koja politizira književni tekst ubacujući ga u svakodnevne komunikacijske prakse. Druga pozicija je svjesnost potencijalne ograničenosti čiste funkcionalističke estetike, odnosno prve pozicije. Ograničenost se odnosi na nemogućnosti sagledavanja književnosti kao mjesta višestrukog označavanja i estetskog užitka koji može prenositi dominantne ideološke pozicije, ali im se i suprotstaviti.¹⁴⁷

U kontekstu ovog rada zanimljivo je spomenuti kako Felski navodi upravo primjere dvaju djela vizualne umjetnosti: Judy Chicago i njezino djelo *The Dinner Party* i Mary Kelly i njezino djelo *Post-Partum Document* kao primjere eksperimentalne umjetničke forme koja može odigrati važnu ulogu u razvoju kritičke feminističke misli. Također navodi kako ta dva djela predstavljaju dva potpuno različita pristupa konceptu rodni identiteta, ali da su oba bila jednako kontroverzna u kontekstu feminističke umjetnosti.¹⁴⁸ Time dolazimo do jedne od najbitnijih teza Rite Felski u kontekstu ovog rada. Ona, naime, navodi kako je za učinkovitu feminističku analizu puno korisnije prigriliti najširi mogući raspon književnih formi koje pišu i čitaju žene kako bi se proširila teoretizacija ženskog položaja u društvu i kulturi. Pri čitanim formama ona podrazumijeva sve forme popularne kulture koje su prisutne na različite načine u životu žena – televizija, novine, reklame itd. Felski naglašava važnost tog preokreta od želje za jedinstvenom feminističkom estetikom prema široj feminističkoj analizi najrazličitijih književnih i kulturalnih

¹⁴⁵ Usp., Felski, Rita, *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*, Harvard University Press, Cambridge, 1989., str. 63.

¹⁴⁶ *Isto*, str. 168.

¹⁴⁷ *Isto*, str. 175.

¹⁴⁸ *Isto*, str. 174.

formi.¹⁴⁹ Ovom se može pridodati da se pod tim očito podrazumijevaju i vizualne umjetničke forme.

U svojoj knjizi *Granice kritike* Rita Felski piše o ulozi sumnje u znanosti o književnosti. Uloga sumnje se zasniva na frazi *hermeneutika sumnje* koju je skovao francuski filozof Paul Ricoeur kako bi definirao novi tip militantnog čitanja književnog djela. Premda je taj izraz skovan za moderno doba, odnosno raniji period intelektualne povijesti, prema Felski on utjelovljuje raspoloženje sadašnjice. U uvodu knjige Felski daje uputu da njezina analiza kritike nadilazi razlike pojedinih polja i disciplina, te da tvrdnje koje iznosi mogu imati širi doseg.¹⁵⁰

Felski apostrofira više puta doprinose feminističke teorije književnoj kritici, ali i kulturalnih studija. Navodi kako je feminizam ustvari ojačao književni entuzijazam, afirmirao djela koja su napisale žene, pozabavio se zanemarenim žanrovima, oblicima i temama, ali i izazvao valove znatiželje. Tako Felski navodi: „Feministkinje su prve među kritičarima isticale afektivnu dimenziju interpretacije, govore o čitanju kao o otjelovljenoj praksi, a književnost shvaćale kao sredstvo kreativnog oblikovanja.“¹⁵¹ Važan doprinos kulturalnih studija Felski prepoznaje u osmišljavanju jezika kojim se može govoriti o afektivnoj i formalnoj raskoši popularne i masmedijske umjetnosti, kao i u činjenici da su uvrstili širok raspon predmeta među objekte estetskog proučavanja.¹⁵²

Felski navodi kako se simptomatična težnja za dopiranjem do pravih značenja, koju uočavamo od 70-ih godina 20. st., infiltrirala u studije književnosti, filma i kulture. Ta težnja označava uvjerenje da je temeljna zadaća znanosti o književnosti ogoliti, učiniti vidljivim i prodrijeti ispod površine. Raspravljajući o tomu, Fredric Jameson navodi kako interpretacija uvijek pretpostavlja neki mehanizam mistifikacije ili potiskivanja zbog kojeg ima smisla tragati za latentnim značenjem koje se krije iza onog manifestnog. Za Felski, te misli govore o tomu da je čin interpretacije pokrenut žudnjom da se riječi na stranici prevedu u jasniji i razumljiviji idiom.¹⁵³

Ključne tvrdnje za pravilnu kritiku i znanost o književnosti Felski sažima pomoću tri jednostavne postavke. Prvu postavku naslovljuje „Povijest nije kutija“. Ona se naslanja na već spomenute činjenice o nedostatnosti postojećih povijesti. Felski to još jednom potvrđuje i navodi: „[...] standardni način razmišljanja o povijesnom kontekstu ne mogu objasniti kako se umjetnička djela kreću kroz vrijeme. Potrebni su nam modeli tekstualne mobilnosti i

¹⁴⁹ *Isto*, str. 180.-181.

¹⁵⁰ Usp., Felski, Rita, *Granice kritike*, MeandarMedia, Zagreb, 2019., prev. Anera Ryznar, str. 15-16.

¹⁵¹ *Isto*, str. 65.

¹⁵² *Isto*.

¹⁵³ *Isto*, str. 110-111.

tranhistorijskih veza koji neće ustuknuti pred nepovredivim statusom povijesnih perioda i razdjelnica.“¹⁵⁴ Može se primijetiti da je navedeno u skladu s feminističkim reinterpretacijama povijesti umjetnosti i književnosti u ovom poglavlju.

Druga postavka odnosi se na tvrdnju da književne tekstove treba promatrati kao neljudske aktere, odnosno da sposobnost teksta da nešto promijeni ne proizlazi iz njegova neprihvatanja svijeta, već iz veza koje taj tekst uspostavlja sa svijetom. Na koncu, treća se pretpostavka odnosi na uspostavljanje ideje o postkritičkom čitanju koje, prema ovoj autorici, najjasnije može prikazati „transtemporalnu živost tekstova i sukonstitutivnost tekstova i čitatelja – a da pritom misao ne suprotstavi emociji, niti da intelektualnu strogost odijeli od afektivne privrženosti.“¹⁵⁵

S obzirom na to da Felski navodi kako se njezine tvrdnje mogu primijeniti i izvan književnosti, navedene postavke se pokušavaju primijeniti u ovom radu i pristupu analizi odabranih umjetnica. Na tom tragu, ona navodi nekoliko ključnih ideja novog historizma. Sama povijest umjetničkih djela se očitava kao košnica najrazličitijih tekstova, poput sudskih spisa, dnevnika, priručnika ili novinskih članaka, sve to čini prijenos društvenih energija. Prateći tu logiku, svako umjetničko djelo ostaje zapleteno u čvrsto istkanu mrežu moći kao samo jedno od društvenih artefakata. Više se ne doživljava književnost kao prednji plan, a kontekst kao pozadina, već je riječ o sustavnom poravnavanju tih razlika.¹⁵⁶

Kao što je prethodno rečeno, uočene problematičnosti periodizacije i kategorizacije u povijesti književnosti mogu se primijeniti u pojedinim primjerima i na povijest umjetnosti. U tom smislu, vrijedi navesti još nekoliko teoretičara koji su problematizirali navedeno. Primjerice, hrvatski književni teoretičar Vladimir Biti navodi:

[...] Svako je kulturalno pamćenje rascijepljeno diskontinuitetima između svojih etničkih, nacionalnih, religijskih, rasnih, spolnih i strukovnih zona. S obzirom na takvu raznorodnost i mnogovrsnost, ne postoji jedna tehnika koja bi opslužila interese cijele kulture. To naravno ne znači da svaka tehnika raspolaže jednakom moći, statusom, utjecajem i perspektivom u svakome društvenom i povijesnom trenutku. Budući da je njihova međusobna nejednakost činjenično stanje – bilo u okviru pojedinačnih nacionalnih kultura ili globalne svjetske kulture – moramo se svagda, ne uzimajući nijednu predloženu periodizacijsku mrežu za riječ, zapitati tko ju je načinio, suočen s kakvim problemima, u kakvim povijesnim, situacijskim, institucijskim i 'žanrovskim' okolnostima, s kojim pobudama i ciljevima te s kakvim posljedicama. Tehnike su periodizacije zacijelo nužne, ali ne i neproblematične društvene prakse.

¹⁵⁴ Felski, Rita, *Granice kritike*, MeandarMedia, Zagreb, 2019., prev. Anera Ryznar, str. 275.

¹⁵⁵ *Isto*, str. 276.

¹⁵⁶ *Isto*, str. 279-280.

Valja ih pažljivo međusobno omjeravati da se ne bi okamenile ili posvetile te da bismo razlike koje ih dijele jednu od druge osvijestili kao sastavnice samoga njihova 'unutarnjeg' identiteta.¹⁵⁷

Navedene riječi mogu se, uvjetno rečeno, shvatiti kao upute za kritičko iščitavanje povijesti književnosti, ali i povijesti umjetnosti. Na tom tragu, vrijedi spomenuti i doprinose književne teoretičarke Ivane Žužul, poglavito one iz knjige *Izmišljanje književnosti* objavljene 2019. godine. Iako Žužul istražuje učinke fikcije u povijestima književnosti poglavito u hrvatskom kontekstu, nekoliko njenih uvida se može primijeniti i u kontekstu ovog rada.

Već u uvodu same knjige, Žužul navodi činjenicu kako su povijesti književnosti zadržale status posvećenog žanra, te da se bilo koje potkopavanje ideje neupitne znanstvene objektivnosti ili nepristranih uvida shvaća kao svojevrsno oskrnuće. Također navodi kako je misao vodilja pri analizi dvije povijesti književnosti (Ivo Frangeš i Slavko Ježić) bila upravo teza Rolanda Barthesa da ne postoje nedužne povijesti književnosti. Ističe kako je povijest književnosti istodobno i pripovijest čija je naracija oblikovana logikom priče s jakim pripovjednim subjektom.¹⁵⁸

U nekoliko navrata Žužul se oslanja na teze teoretičara književnosti Davida Perkinsa i francuskog filozofa Michela Foucaulta koje vrijedi spomenuti u kontekstu ovog rada. Perkins navodi kako se periodizacija danas pokušava promatrati kao nužna fikcija:

[...] nitko povijest književnosti ne može napisati bez periodizacije. Štoviše, zahtijevamo koncept unificiranih razdoblja kako bismo ga opovrgli, i učinili vidljivijima posebnosti, lokalne razlike, heterogenosti, fluktuacije, diskontinuitet i sukobe koji su sad naša preferirana kategorija za razumijevanje bilo kojeg trenutka prošlosti.¹⁵⁹

Michel Foucault u knjizi *Poredak diskursa* iz 1971. godine također na sličnim pretpostavkama razrađuje promišljanje povijesti kao diskursa. Prema njemu, svi sustavi predstavljaju diskurse, odnosno diskurzivne nizove koji, neovisno o autoru, proizvode određeni smisao čime postaju izvori za daljnju proizvodnju novih diskursa. Suvremena povijest odustaje od homogenog poretka događaja prema uzročno-posljedičnom principu i naglašava važnost uvjeta pojavljivanja događaja.¹⁶⁰ Stoga i Žužul, na osnovu njegovih promišljanja dodaje: „U tom smislu predmet povjesničarova interesa nije više kao do sada usmjeren na razdoblja, kulturni

¹⁵⁷ Biti, Vladimir, *Strano tijelo pri/povijesti, Etičko-politička granica identiteta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., str. 91-92., prema: Žužul, Ivana, *Izmišljanje književnosti*, MeandarMedia, Zagreb, 2019., str. 166.

¹⁵⁸ Usp., Žužul, Ivana, *Izmišljanje književnosti*, MeandarMedia, Zagreb, 2019., str. 9 i 14.

¹⁵⁹ Perkins, David, *Is literary history possible?*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993., str. 65., prema: Žužul, Ivana, *Izmišljanje književnosti*, MeandarMedia, Zagreb, 2019., str. 168.

¹⁶⁰ Usp., Žužul, Ivana, *Izmišljanje književnosti*, MeandarMedia, Zagreb, 2019., str. 189.

kontinuitet, opise utjecaja, tradiciju, nego na fenomene prijeloma, prekida, rezova, presjeka, granica, točnije na teorijsku eksplikaciju tih rezova i preobražaja kao i na ogoljivanje ideologijske pozadine prošlosti.“¹⁶¹ Upravo uočavanje tih fenomena prijeloma, granica i preobražaja ciljevi su i ovog rada.

2. NARATOLOŠKO-FEMINISTIČKI ASPEKTI ODABRANIH UMJETNICA

Djela umjetnica Mary Kelly (r. 1941.), Jenny Holzer (r. 1950.), Barbare Kruger (r. 1945.) i Adrian Piper (r. 1948.) pripadaju istom razdoblju i području nastanka. Djela koja će se analizirati u ovom radu nastajala su u Sjedinjenim Američkim Državama, a sve četiri umjetnice i danas su stvaralački aktivne. Predmet ovog istraživanja bit će odabrani radovi vizualne umjetnosti u kojima je tekst dominantni element koji otvara srodna pitanja kao što su prava žena, političnost, diskriminacija, jezik, moć, identitet, klasa, rasa, rod. Budući da su i djela kojima ćemo se baviti okupljena po tom kriteriju, analiza odnosa riječi i slike u ovom istraživanju uzela je u obzir aspekte feminističke teorije i kritike.

Kao što je vidljivo iz prethodnih poglavlja, tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. st. kod većeg broja umjetnika i umjetnica jezik postaje dominantni element vizualnog umjetničkog djela. Na osnovnoj razini, ono što razlikuje ove umjetnice od prethodno navedenih su njihove srodne tematsko-motivske preokupacije, koje se izravno mogu povezati s feminističkom teorijom i kritikom. U ovom poglavlju izdvojit će se teze više autorica i autora koji su se u različitim kontekstima kritičko-teorijski bavili spomenutim umjetnicama. Ukazat ćemo na nedostatak feminističke analize u dosadašnjim stilsko-kronološkim kategorizacijama i tumačenjima, a u cilju dokazivanja jedne od hipoteza ove doktorske disertacije – odabrani istraživački korpus zbog tematskih i formalnih značajki trebao bi se interpretirati u feminističkom teorijskom i kritičkom ključu. Ova hipoteza, kao i razrada argumenata za nju, vodit će nas do posljednja dva poglavlja u kojima ćemo predstaviti temelj za daljnju razradu.

Za početak će se parafrazirati kategorizacija koju predlaže umjetnica Mary Kelly u intervjuu s Paulom Smithom. Mary Kelly izdvaja četiri kategorije feminističke umjetničke prakse. Prvu naziva kulturalnim feminizmom, a odnosi se na istraživanje jezika, kulture i umjetnosti koju su producirale žene tijekom povijesti, a što nije valorizirano. To oprimjeruje

¹⁶¹ Žužul, Ivana, *Izmišljanje književnosti*, MeandarMedia, Zagreb, 2019., str. 190.

radovima Judy Chicago (*Womanhouse, Dinner Party*). Druga se odnosi na korištenje tijela i naglasak na ženske genitalije. Ovdje navodi da se ta kategorija može uvelike oslanjati na teorijske postavke Luce Irigaray. Treća kategorija obuhvaća žensko iskustvo, ali i propitivanje pravila koja dominiraju u reprezentaciji ženskog tijela. Ova kategorija se odnosi ponajviše na performativnu umjetnost. Ovdje navodi primjer Hannah Wilke i njezine performanse. Četvrta kategorija propituje društvene konstrukcije muških i ženskih identiteta i nije homogena. S jedne strane naginje prema ekonomskom determinizmu (poput Marthe Rosler), a s druge strane teoriji subjektiviteta poput njezina vlastitog rada (Mary Kelly). U ovoj kategoriji naglasak je na granicama psihološkog i društvenog te načinu na koji to dvoje konstruira rodni subjekt.¹⁶² U eseju *Art and Sexual Politics* Kelly daje nešto drugačiju kategorizaciju ženskih umjetničkih praksi. Imenuje ih kao „Ženska kultura“, „Ženska anatomija“, „Žensko iskustvo“ i „Ženski diskurs“. Glede „Ženskog diskursa“ kaže da se većinom radi o tekstualno-vizualnim djelima baš zato što ona pokušavaju artikulirati neizrečeno, *žensko*, negativno označeno u jeziku koji je u harmoniji s patrijarhatom.¹⁶³ Ova posljednja misao posebno je bitna zbog sljedećih poglavlja koja će se detaljnije baviti ovim što ova umjetnica naziva „ženski diskurs“. Međutim, ovdje se može reći kako je jasno da i sama Kelly svjesno izdvaja tekstualno-vizualne umjetničke prakse feminističkog predznaka od onih drugih, poput djela koja su navedena u prethodnim poglavljima.

Kada je riječ o kategorizaciji umjetnica, zanimljivo je primijetiti da je većina autorica i autora naglašavala aktivistički pristup u korištenju verbalnog u vizualnoj umjetnosti kod umjetnica 70-ih godina 20. st. Masako Kamimura, primjerice, navodi kako se Barbaru Kruger može svrstati među umjetnice koje koriste medijske slike ili jezik u svrhu poticanja društvene promjene. U tom kontekstu navodi sljedeće umjetnice: Jenny Holzer, Sherrie Levine, Daru Birnbaum, Marthu Rosler, Louise Lawler, Laurie Simons, Cindy Sherman, Silviju Kolbowski i Judith Barry. Navodi kako je među njima Kruger zasigurno jedina eksplicitno feministička umjetnica. Na istom fonu tvrdi da Kruger dijeli zajedničko polazište s umjetnicama Mary Kelly i Marie Yates.¹⁶⁴

U sličnom kontekstu slobodnijeg isprepletanja slike i riječi, uz Barbaru Kruger i Adrian Piper, Vid Simoniti navodi i Marthu Rosler, Allana Sekulu, Victora Burgina, Hansa Haackea, Andreu Fraser, Jenny Holzer i Lornu Simpson. Kao Kamimura i Simoniti izdvaja aktivistički

¹⁶² Usp., „No essential Femininity: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith, Mary Kelly“, u: *Mary Kelly, Nixon, Mignon* (ur.), *October Files / The MIT Press*, London, 2016.

¹⁶³ Usp., Kelly, Mary, „Art and Sexual Politics“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, London, 1996.

¹⁶⁴ Usp., Kamimura, Masako, Barbara Kruger: „Art of Representation“, *Woman's Art Journal*, vol. 8, br. 1, 1987., str. 40.

aspekt ovih umjetnica i umjetnika. U tom smislu navodi kako je kustos i povjesničar umjetnosti Miwon Kwon skovao termin „discursive art“ koji označava isprepletanje riječi i slike s političkim diskursom. S obzirom na to da ovakvi radovi često obuhvaćaju veći tekstualni dio, prema Simonitiju, oni lako migriraju u oblike bliže knjizi ili političkom eseju. Iako je konceptualna umjetnost 60-ih godina 20. st. uvela korištenje riječi, brojeva i različitih tipova slova, ali i potaknula pisanje kao novu estetsku mogućnost, kod diskurzivne umjetnosti slika i tekst postaju koherentniji i namjerno usmjereni prema određenoj političkoj ideji. Umjetnost postaje argument.¹⁶⁵ Ako bismo se vodili tim predloženim terminom, onda bi zasigurno pravi primjeri za „discursive art“ bili umjetnički projekti *Mythic Being* (Adrian Piper), *Inflammatory Essays* (Jenny Holzer) i *Post-Partum Document* (Mary Kelly). Sva tri projekta obuhvaćaju veće tekstualne dijelove, ali s jasnom usmjerenošću prema artikulaciji političkih ideja. Uopćeno govoreći, kod Piper bi to bilo propitivanje rasne i rodne diskriminacije, kod Kelly raskrinkavanje ideje majčinstva, a kod Holzer izravna inspiracija u sadržaju i formi na temelju stvarnih političkih eseja, poput manifesta Mao Tse-tunga.

O društvenoj angažiranosti ovih umjetnica govori i zaključna misao koju je Jenny Holzer dala prilikom jednog intervjua s Michaelom Aupingom: „Nadam se da je moj rad koristan.“¹⁶⁶ Iz navedenog je očito da Holzer ima težnju da njena umjetnost bude društveno angažirana u određenom segmentu. Što se tiče utjecaja, Holzer navodi umjetnice Louise Bourgeois, Nancy Spero, Hanne Darboven, Rebecca Horn, Laurie Anderson, Barbaru Kruger, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel i Louise Lawler. Od umjetnika navodi Marcela Duchampa, Josepha Beuysa i Andyja Warhola. Ono što je zanimljivo, jest da kao utjecaje ili izravnu inspiraciju za svoj rad izdvaja i spisateljice Emily Bronte, George Sand, Valerie Solanas, Rachel Carson i Margaret Sanger.¹⁶⁷

Kada je riječ o terminima koji označavaju opus određene umjetnice, zanimljivo je spomenuti primjer vezan uz Adrian Piper. Naime, kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina prošlog stoljeća kritičari su proizveli termin „identity politics art“, koji su primjenjivali, između ostalog, na radove Adrian Piper.¹⁶⁸ Međutim, Vid Simoniti se u najrecentnijoj knjizi o stvaralaštvu Piper oštro suprotstavlja takvom terminu. On zastupa tezu da je njezin rad tek kasnije postao politički, a da se pogrešno interpretira kao da je cijeli bio politički usmjeren. Navodi za primjer utjecaj

¹⁶⁵ Usp., Simoniti, Vid, „Adrian Piper and the rhetoric of conceptual art“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Moma, New York, 2018., str. 247-250.

¹⁶⁶ Auping, Michael, *Jenny Holzer*, Universe Series on Women Artists / Universe Publishing, New York, 1992., str. 110.

¹⁶⁷ *Isto*, str. 110.

¹⁶⁸ Usp., Smith, Cherise, *Enacting others: Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Duke University Press, London, 2011.

filozofije na radove bijelih umjetnika poput Josepha Kosutha. U tom slučaju nitko nije analizirao rad ovog umjetnika u odnosu na njegov rod ili etničku pripadnost, već su povezivali rad isključivo s filozofijom. Isto tako, smatra da se Piperini rani radovi ne bi trebali svrstavati pod političku umjetnost.¹⁶⁹ Ovdje nije suvišno dodati i činjenicu da je Piper uz umjetnički rad paralelno gradila akademsku karijeru kao znanstvenica i profesorica filozofije. Osim nekoliko desetaka znanstvenih radova, objavila je dvije velike studije o Kantu, a 1987. godine postala je prva žena crne rase koja je izabrana u zvanje redovne profesorice filozofije u trajnom zvanju.

Kada je riječ o odnosu prema konceptualnoj umjetnosti, nekolicina autora razrađuje razliku u pristupu jeziku u vizualnoj umjetnosti u odnosu Josepha Kosutha i Sola LeWitta prema Adrian Piper i Mary Kelly. Naime, sama Piper u više je navrata navodila kako je jedan od najvećih utjecaja na njezino stvaralaštvo imao Sol LeWitt. S druge strane, kritičari i povjesničari umjetnosti smatrali su da je poimanje konceptualne umjetnosti LeWitta u suprotnosti s Kosuthovim. U tom smislu, Alexander Alberro piše:

Za razliku od Kosuthove teorije estetike koja pozicionira tezu da se sama ideja može smatrati umjetnošću, za LeWitta proces koncepcije stoji u komplementarnom odnosu s procesom realizacije, jednako podržavaju jedno drugo i stoga su jednake važnosti. Ja interpretiram LeWittovu teoriju estetike kao suprotnu Kosuthovoj. Kosuthova djela karakterizira racionalni pristup umjetničkoj produkciji što potvrđuje da je on taj koji odlučuje o umjetničkom procesu od početka do kraja. LeWittov pristup je suprotan racionalizmu, umjetničko djelo je stvoreno prateći logične slijedove koji ne zahtijevaju intuiciju, kreativnost ili racionalnu misao.¹⁷⁰

Dakle, za LeWitta umjetnik nije privilegirani autor, nositelj značenja koje recipijent ne može shvatiti. Alberro također navodi da su umjetnici poput Piper i Acconci uveli tjelesnost u konceptualni diskurs čime su decentralizirali figuru umjetnika kao mjere za značenje umjetničkog djela. Na tom tragu Nizad Shaked navodi kako je Piper uspješno povezala paradoks Kosuthova logičkog pozitivizma i tradicionalnijeg pristupa LeWitta. Ona je usmjerila svoje stvaralaštvo na sintezu ta dva pola konceptualizma. Shaked navodi kako je istu stvar napravila Mary Kelly. Obje su predstavile jedan novi oblik subjektivnosti. U tom smislu navodi i umjetnice Cindy Sherman, Barbaru Kruger, Felix Gonzalez-Torres, Andreu Fraser i Renee

¹⁶⁹ Usp., Zabunyan, Elvan, "Body and Soul", u: *Adrian Piper (A reader)*, Moma, New York, 2018., str. 261.

¹⁷⁰ Alberro, Alexander, „Reconsidering Conceptual Art: 1966. – 1977.“, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alberro, Alexander, Blake Stimson (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 1999., str. 20.

Green. One su sve implementirale taj sintentizirani pristup tijekom 80-ih i 90-ih godina prošlog stoljeća.¹⁷¹

Povjesničarka umjetnosti Margaret Iversen također uspoređuje Kosutha i Kelly. Ona navodi kako, za razliku od Kosutha (*Jedna i tri stolice*, 1965.) koji ne koristi heterogenost znaka (nađeni objekt, fotografija, tekst) za razjašnjavanje ičega osim ideje same po sebi, Kelly donosi potencijal ovih različitih registara i njihovih razlika za gledateljicu ili gledatelja. Prema Iversen, njezina briga za refleksivnim iskustvom promatračice ili promatrača je ono što je vodi integraciji formalnih karakteristika minimalne skulpture u svojim instalacijama. Iversen navodi da je vjerojatno riječ o utjecaju instalacija Donalda Judda, Carla Andrea i Eve Hesse. Iversen izdvaja sljedeće formalne oznake njezina stvaralaštva: fragmentacija vizualnog polja, nametanje vremenskog niza, nametanje perifernog vida, kratkotrajnost svjetlosti i fizička prisutnost gledateljice ili gledatelja u instalaciji. Također navodi utjecaj nadrealizma na rad Kelly nabrajajući sljedeće karakteristike njezina rada koje bi opravdale takvu usporedbu: kombinacija nadrealističkih tendencija, psihoanaliza, politika, tekstualno-vizualna umjetničke praksa, nađeni objekti, ali i etnografsko istraživanje i dokumentacija.¹⁷²

U intervjuu s Griseldom Pollock, Kelly navodi:

Nije ugodna pozicija biti involviran u praksu pisanja i vizualne umjetnosti usporedno, zato jer je to postalo nepopularno nakon 1980-ih [...]. Nije bilo puno pisanja od strane žena. Sjećam se ovog jako jasno, ljudi su se suprotstavljali ljudima i idejama poput *Art & Language*, ali su definitivno bili angažirani s nekim poput Josepha Kosutha, i mislila sam „Ako žene ne rade to – ne naprave ovaj kritički pregled – onda njihov rad neće imati prezentaciju kakvu bi trebao imati, povijesno.“¹⁷³

U intervjuu s Laurom Mulvey nastavlja se na te misli: „[...] razlučiti Kosuthovu izreku da je umjetnost analitična propozicija, i reći da umjetnost nije ograničena samo pričom o umjetnosti, ona se može referirati na stvari izvan, može imati ono što bi mogli nazvati 'društvena svrha'.“ Dalje navodi:

Ako ćemo pričati o postmodernizmu, onda neki temelji modernizma još uvijek nisu izazvani. Prvo, tu je pitanje medija. Kada su sredstva za vizualizaciju apsolutno diktirana primatom sadržaja, onda kritičko umjetničko djelo ne može biti definirano samo u skladu sa strateškom ulogom medija. Drugo, tu je pitanje

¹⁷¹ Usp., Shaked, Nizan, „Propositions to politics“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Moma, New York, 2018., str. 90–92.

¹⁷² Usp., Iversen, Margaret, „Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations“, u: *Mary Kelly*, Iversen, Margaret, Crimp, Douglas, Bhabha, Homi K., (ur.), Phaidon, London, 1997., str. 38 – 39.

¹⁷³ *Conversation with Griselda Pollock (extract)*, 1989., u: Iversen, M., Crimp, D., Bhabha Homi K., (ur.), *nav.dj.*, str. 130.

i autorstva. [...] ne mislim da možemo o tomu pričati bez propitivanja problema seksualnog identiteta i onda dolazimo do ključnog odnosa feminizma i postmodernizma.¹⁷⁴

Kada se govori o feminističkim umjetničkim praksama, učestalo je razlikovanje onog što se produciralo tijekom 1970-ih i 1980-ih. Za objašnjavanje razlike u pristupu uzimaju se dva djela: *The Dinner Party* Judy Chicago i *Post-Partum* Mary Kelly. Prvo se smatra esencijalističkim pristupom umjetnosti, a drugo teorijski utemeljenim pristupom. Iako su oba dovršena 1979. godine, često se smatra da ukazuju na generacijski rasplet odnosa prema feminističkoj umjetnosti – svojevrsni napredak od esencijalizma do teorije. Helen Molesworth proširuje interpretaciju tih djela pojmom radništva. To jest, ona stavlja navedena djela u kontekst djela Mierle Laderman Ukeles *Maintenance Art Performances* (1973. – 1974.) i djela Marthe Rosler *Semiotics of the Kitchen* (1975.) te *Domination and the Everyday* (1978.), djela produciranih u sličnom razdoblju i pod sličnim kulturalnim utjecajima, a tematiziraju naturaliziranje kućnog rada.¹⁷⁵

Sva četiri rada bave se, na određenim razinama, privatnim sferama ženskog iskustva i života: majčinstvo, čišćenje, kuhanje i zabava. Također, u navedenim djelima možemo vidjeti važnost korištenja teksta: kod Chicago su na podu ispisana imena žena, kod Rosler tekst se vrti na dnu ekrana, a kod Ukeles ciklus djela sadrži tablice, pisane manifeste i pečat s naslovom „Maintenance Art“. Svaka od njih, ustvari, udara na privilegiranu ulogu vizualnog u estetici, a kombiniraju prakse minimalne, performativne i konceptualne umjetnosti. Usto ih Molesworth svrstava u dio procesa stvaranja umjetničke prakse pod nazivom „institucionalna kritika“ („Institutional Critique“). Radikalna rekonceptualizacija funkcije umjetničke aktivnosti, prema Griseldi Pollock, velika je ostavština feminističkih intervencija u kulturi od kraja kasnih šezdesetih. Ono što je problematično jest da je jako malo ili gotovo nimalo pažnje pridavano povezivanju ovih djela s naslijeđem Duchampa u vidu umjetničkog istraživanja samog značenja umjetnosti, vrijednosti i institucionaliziranja. Svako od ovih djela nosi u sebi razinu kritike institucionaliziranih uvjeta umjetnosti.¹⁷⁶ Ovom možemo pridodati da to isto čine djela Barbare Kruger, Jenny Holzer i Guerrilla Girls.

Kada je riječ o autoricama i autorima spominjanim u prethodnom poglavlju, u istraživačica i istraživača odnosa slike i riječi u povijesti umjetnosti uočava se nekoliko pokušaja kategorizacije odabranih umjetnica. Michael Corris svrstava Kruger i Holzer zajedno na osnovi njihove težnje za transformacijom javnog prostora jezikom – jedna od najvažnijih zajedničkih

¹⁷⁴ „Mary Kelly and Laura Mulvey in Conversation“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, str. 33- 35.

¹⁷⁵ Usp., Molesworth, Helen, „House Work and Art Work“, u: *Mary Kelly*, Nixon, M. (ur.), str. 24.

¹⁷⁶ Usp., *isto.*, str. 29.

značajki im je želja za društvenom promjenom. On također ističe nepravilnost termina *neokonceptualna umjetnost* koji se koristi ponekad za djela nastala sredinom 1980-ih – djela umjetnica poput Kruger i Holzer ustvari označavaju slikovni zaokret onako kako ga tumači W. J. T. Mitchell.¹⁷⁷ Coriss u svom pregledu riječi i slike u povijesti umjetnosti ne navodi umjetnice Mary Kelly i Adrian Piper.

Autor Simon Morley djelo *Post-Partum Document* Mary Kelly svrstava u konceptualne umjetničke prakse, a djela Holzer i Kruger svrstava u postmoderne umjetničke prakse s naglaskom na utjecaj masovnih medija na njihov rad.¹⁷⁸ On također ne navodi niti jedno djelo Adrian Piper u kontekstu slike i riječi.

Leslie Ross u svom pregledu slike i riječi djela Kruger svrstava uz Gilberta&Georgea, Marthu Rosler i Shirin Neshat. Njihovo svrstavanje u isti kontekst opravdava činjenicom da su oni pomoću slike i riječi razotkrivali načine na koje se jezikom manipulira, kontrolira ili dominira. Drugim riječima, radi se o razotkrivanju zloupotrebe jezika u različitim situacijama. Kao dominantni medij Holzerina stvaralaštva Leslie Ross izdvaja njene LED instalacije s tekstom. Na osnovi njih ona svrstava Holzer u grupu koju naziva „trodimenzionalne i pokretne riječi“. U navedenoj grupi, uz Holzer, naglašava utjecaje umjetnika Claesa Oldenburga, Jacka Piersona i umjetnice Cossje van Bruggen.¹⁷⁹ Ross uopće ne navodi Kelly i Piper.

Kim Dhillon daje možda najkonkretnije grupiranje ovih umjetnica. Ona jasno imenuje Mary Kelly, Barbaru Kruger i Jenny Holzer kao drugu generaciju konceptualne umjetnosti kasnih 1970-ih i 1980-ih, koja nastaje pod izravnim utjecajem feminističke teorije i koja počinje propitivati materijalnost teksta te istražuje ideje poput identiteta, reprezentacije i moći putem slike i riječi. Uz Holzer i Kruger ona svrstava i umjetnika Glenna Ligona, koji također propituje nove forme čitanja, s naglaskom na postavljanje umjetnosti u javni prostor. Feminističkim umjetničkim praksama imenuje i radove Adrian Piper i Nancy Spero, a za radove Kruger i Holzer navodi kako su oni označili preokret od konceptualne umjetnosti prema postkonceptualnoj umjetnosti.¹⁸⁰

Iz svega navedenog vidljivo je da postoji određena neusuglašenost pri kategorizaciji ovih umjetnica u odnosu na konceptualnu, postkonceptualnu i postmodernu umjetničku praksu. S druge strane, također je vidljivo da nitko od ovih autorica i autora nije detaljnije razrađivao odnos slike i riječi iz feminističke perspektive, ali gotovo svi su suglasni da se radovi Holzer, Kruger i Kelly smatraju feminističkim umjetničkim praksama. Također je važno uočiti da od

¹⁷⁷ Usp., Corris, M., *nav. dj.*, str. 33.

¹⁷⁸ Usp., Morley S., *nav. dj.*

¹⁷⁹ Usp., Ross, L., *nav. dj.*

¹⁸⁰ Usp., Dhillon, K., *nav. dj.*

ovih umjetnica u navedenim studijama slike i riječi u povijesti umjetnosti ponajviše mjesta zauzimaju Holzer i Kruger, a ponajmanje ili gotovo nikako Piper. Osim doktorske disertacije Kim Dhillon, koja spominje Piper u istom kontekstu kao ostale umjetnice, drugi su u potpunosti izostavili Piper, a Kelly spominju samo s njenim kapitalnim radom *Post-Partum Document*. Kada je riječ o terminima koji se učestalo spominju u ovim izvorima, a vežu se uz navedene umjetnice, to su ponajviše „masovni mediji“, „javni prostor“ i „društvena angažiranost“. Na koncu, valja spomenuti činjenicu da je aktivistička grupa Guerrilla Girls osnovana 1985. godine formalno i idejno bliska radovima Holzer i Kruger, ali nitko od navedenih teoretičarki i teoretičara je ne navodi.

Na idućim stranicama izdvojiti će se ključne feminističke značajke odabranog istraživačkog korpusa. Navedeni će se aspekti pritom detektirati u odabranim reprezentativnim djelima umjetnica. Cilj je uočavanje različitih načina na koje umjetnice reprezentiraju dominantno feminističke tematsko-motivske preokupacije. Usto će se izdvojiti ključne interpretacije onih teoretičarki, teoretičara i povjesničara umjetnosti koji su interpretirali njihove opuse u feminističkom teorijskom ključu. Prije nego krenemo u analizu djela, kratko ćemo se osvrnuti na povijesni kontekst stvaranja većine analiziranih djela.

Kada je riječ o feminističkom teorijskom pristupu bilo kojoj temi, ono je nužno povezano s političko-aktivističkim situacijama, poput borbe za ženska prava i ostala seksualno-manjinska prava. Povijesni kontekst u kojima su nastajala djela koja se analiziraju u ovom radu zahvaća drugi i treći val feminizma. Smatra se da drugi vala feminizma traje od 60-ih do 80-ih godina 20.st. i označava borbu za reproduktivna prava, borbu protiv nasilja nad ženama i radnička prava žena. Treći val feminizma počinje 1990-ih i izravno nastavlja se na drugi val. U trećem valu naglasak je na intersekcionalnosti, posebno *queer* žena i žena različitih etničkih i rasnih pripadnosti. On se također suprotstavlja esencijalizmu drugog vala i propituje stereotipne reprezentacije žena. U SAD-u objavljivanje djela *Drugi spol* Simone de Beauvoir 1953. godine i *The Feminine Mystique* Betty Friedan 1963. godine snažno je utjecalo na razvoj feminističke misli. Drugačijim raspravama i pogledima o ženskoj seksualnosti pridonijela su dva velika događaja – seksualna revolucija kasnih 1950-ih i 1960-ih, ali i dostupnost kontracepcijskih pilula. Navedenom su pridonijela i istraživanja o ženskoj seksualnosti Alfreda Kinseya 1950-ih godina i Williama Mastersa i Virginije Johnson 1960-ih godina. Iako se određeni aspekti njihovih istraživanja danas smatraju u potpunosti netočnim, neetičnim i diskriminatornim, primjerice stav o homoseksualnosti Mastersa i Johnson, njihova istraživanja postavila su daljnji

temelj u istraživanju i legitimiranju ženske seksualnosti, poput istraživanja klitoralnog orgazma.¹⁸¹

Svakako se može dodati i to da se veći broj feminističkih teorijskih djela spomenutih u prethodnim poglavljima vremenski poklapa s većim dijelom odabranih radova u ovom poglavlju. O tome koliko su pojedina teorijska djela imala (ne)izravan utjecaj na formiranje feminističkih misli u odabranom korpusu bit će riječi na sljedećim stranicama.

2.1. NARATOLOŠKI POTENCIJALI FEMINISTIČKE UMJETNOSTI

Prodor književnoteorijskih termina i metoda u istraživačko područje vizualnih umjetnosti omogućen je zahvaljujući radovima teoretičara i teoretičarki, poput W. J. T. Mitchella, Mieke Bal i Normana Brysona. Unatoč tomu, kada je riječ o radovima iz područja vizualne umjetnosti koji su primarno tekstualni, pribjegavanje naratološkoj analizi nije uobičajeno. Istraživački korpus ovog rada nije sustavnije analiziran u tom kontekstu, stoga je cilj ovog poglavlja proučiti naratološke potencijale određenih djela odabranih umjetnica. Pritom će se uzeti u obzir nekoliko reprezentativnih radova odabranih umjetnica. Naš cilj je uočiti na koje načine navedene umjetnice koriste tekst i s kojom namjenom, kako bismo te uvide proširili novim spoznajama u idućim poglavljima ove disertacije.

Uzevši u obzir prethodno navedeno, ovo poglavlje će se osloniti uglavnom na postklasičnu naratologiju, ali dijelom i na klasičnu naratologiju, prvenstveno na autorice i autore poput Gerarda Genettea, Seymoura Chatmana, Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Wolfa Schmida i Susan Lanser. Imajući to na umu, cilj je propitati naratološke značajke odabranih radova, što bi u konačnici imalo dva ishoda kompatibilna s postavljenim hipotezama ovog rada, a to su: 1) uočavanje i definiranje određenih naratoloških značajki u odabranim umjetničkim opusima moguće je i ono pridonosi novoj, sustavnoj i interdisciplinarnoj interpretaciji tih opusa; te 2) stvoreni uvidi mogu biti iskorišteni u paradigmatičkom smislu primjenjivom na druge, slične umjetničke opuse.

Za početak treba ukratko definirati osnovno ustrojstvo pripovjednog teksta. Mieke Bal pripovjedni tekst definira kao „tekst u kojem neka instancija posreduje priču u određenom mediju poput jezika, predodžbi, zvuka, arhitektonskih zdanja ili neke kombinacije

¹⁸¹ Usp., French, Marilyn, *From Eve to Dawn, A History of Women (Revolutions and the Struggles for the Justice in the 20th Century)*, The Feminist Press, New York, 2008., str. 380-388.

navedenog“.¹⁸² Roland Barthes navodi dvije velike razine pripovjednog teksta: priča koja podrazumijeva „kratak sadržaj i obuhvaća logiku radnje i sintaksu likova“ i diskurs koji se odnosi na „vrijeme, kodove i oblike pripovjednog teksta“.¹⁸³ Naratolog Seymour Chatman također polazi od te dvije razine. On navodi kako svaki pripovjedni tekst ima dva dijela: priču, sadržaj ili lanac događaja te diskurs, odnosno izraz, način na koji se prenosi sadržaj. Jednostavnije rečeno, priča je ono *što* pripovjednog teksta, a diskurs je ono *kako*.¹⁸⁴ Ako malo detaljnije promotrimo definiranje pripovjednog teksta koje su ponudili Chatman i Bal, uočavaju se potencijalno zanimljive usporedbe riječi i slike.

Chatman navodi kako pod tekstem smatra svaku komunikaciju koja privremeno kontrolira vlastitu recepciju kod publike.¹⁸⁵ Slično navodi i Bal koja u uvodu svoje knjige *Narratology: Introduction to the theory of narrative* definira pripovjedni tekst kao tekst u kojem agent ili subjekt prenosi priču u nekom mediju (jezik, slika, zvuk, zgrada) adresatu (čitatelju, gledatelju ili slušatelju).¹⁸⁶ Na tragu G. E. Lessinga, koji je razlikovao vrijeme i prostor kao glavne odrednice za razlikovanje poezije i slikarstva, Chatman navodi kako se slike tradicionalno predstavljaju kao holističke, a verbalno pripovijedanje kao linearno. U tom smislu on navodi i istraživanje Marianne Torgovnick koja ističe kako su psiholozi pokazali da ljudsko oko ne percipira slike holistički niti percipira riječi sekvencijalno. On također navodi kako modalnost u kojem pripovijedanje funkcionira može biti vizualna ili auditivna. U vizualnoj kategoriji su neverbalno pripovijedanje (slika, skulptura i sl.) i napisani tekst. Slično promišljanje vidimo i u njegovom dijagramu pripovjedne strukture u kojem navodi da je diskurz forma pripovjedne strukture u različitim medijima (verbalni i vizualni).

Chatman se oslanja na Gérarda Genettea, koji pak slijedi Platona, u razlikovanju dvaju narativnih modela: *diegesis* (čisto pripovijedanje: pjesnik govori i ne sugerira da itko osim njega govori) i *mimesis* (pjesnik govori kao da je netko drugi, kao lik). Genette identificira pripovijedanje kao *diegesis*, a dramu kao *mimesis*.¹⁸⁷ U širem kontekstu odnosa slike i riječi,

¹⁸² Bal, Mieke, *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative (Second Edition)*, Buffalo and London / University of Toronto Press, Toronto, 1997., str. 5; prema Grdešić, Maša, *Uvod u naratologiju*, Leykam International d.o.o., Zagreb, 2015., str. 15.

¹⁸³ Barthes, Roland, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992., str. 52; prema Grdešić, nav. dj., str. 15.

¹⁸⁴ Usp., Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978., str. 19.; prema Grdešić, nav. dj., str. 18.

¹⁸⁵ Usp., Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990., str. 7.

¹⁸⁶ Usp., Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2017., str. 5.

¹⁸⁷ Usp., Chatman, S., nav. dj., 1990.

važno je Chatmanovo razlikovanje *mimesisa* kao vrste priče koja je kazivana (npr. novela) i *diegesisa* kao vrste priče koja je prezentirana, odnosno prikazana (npr. film).¹⁸⁸

Tijekom 80-ih godina 20. st. naratologija je doživjela promjene iskazane u dvjema tendencijama. Prva tendencija se očitavala u udaljavanju od formalizma i strukturalizma što je značilo da je naratologija počela privlačiti široki raspon drugih teorijskih paradigmi. Druga tendencija očitava se u činjenici da su određene naratološke paradigme prihvaćene i primijenjene izvan književnosti. Ove tendencije su vukle porijeklo i iz ranih 60-ih godina 20. st. kada je niz ne-književnih disciplina pokazao veći interes za narativnim reprezentacijama, poput sociolingvističkih studija Williama Labova i Joshue Waletzky.¹⁸⁹

Prema teoretičarki Marie-Laure Ryan osnovna problematičnost uspostavljanja transmedijalne naratologije je činjenica da je naratologija poimana kao isključivo verbalno temeljena. Teoretičari poput Seymoura Chatmana, Geralda Princea i Gérarda Genettea najčešće su zauzimali poziciju da je narativ pripovjedačev čin pripovijedanja prema publici. Prema Ryan, takav koncept odbija mogućnosti vizualnih ili glazbenih formi narativa. Ryan također izdvaja problematičnost radikalnog relativizma medija. To se odnosi na ideju da dva različita medija ne mogu prenijeti slična značenja. Ona navodi kako takav pristup ignorira temeljnu činjenicu da su konceptualni alati verbalne naratologije često posuđeni iz drugih medija, primjerice tema iz glazbe ili perspektiva iz slike. Stoga, Ryan navodi da je najveći problem uspostavljanja transmedijalne naratologije pronalazak alternativnih definicija postojećim verbalno baziranim definicijama klasične naratologije.¹⁹⁰

Kada se govori o odnosu narativnosti i vizualnih umjetnosti, valja spomenuti i mogućnosti intermedijalne naratologije. Marie-Laure Ryan u uvodu svog zbornika navodi kako postoji tehnički i estetski pristup intermedijalnoj naratologiji.¹⁹¹ Estetski pristup pripovijedanju bavi se prvenstveno konkretnim tekstualnim aspektom djela, a ne eventualnim kognitivnim implikacijama ili iskoracima prema drugim medijskim vrstama. Za taj pristup je značajno promatranje narativnosti, fikcionalnosti i literarnosti. U tom slučaju sve stilske strategije su integrirane s istom svrhom postizanja cjelovitog umjetničkog doživljaja, tako da nije od osobitog značaja ulazi li koja od njih u dijalog s drugim medijima. Tehnički pristup naraciji izdvaja

¹⁸⁸ Isto.

¹⁸⁹ Usp., Meister, Jan Christoph, Kindt, Tom, Schernus, Wilhelm, „Introduction“, u: *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, Meister, Jan Christoph, (ur.), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005., str. 10-11.

¹⁹⁰ Usp., Ryan, Marie-Laure, „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology“, u: *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, Meister, Jan Christoph, (ur.), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005., str. 2-4

¹⁹¹ Usp., Purgar, Krešimir, *Slike u tekstu: talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*, Durieux / Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2013.

narativne operacije i sredstva od svih ostalih postupaka tvorbe značenja unutar djela. Ryan ga naziva i *segregacijskim* jer on rastavlja umjetničko djelo na zamišljene sastavne dijelove pri čemu se gubi iz vida da djelo funkcionira kao cjelina.¹⁹²

Ryan također navodi: „[...] S jedne strane, naracija je tekstualni čin reprezentacija – tekst koji dešifrira određenu vrstu značenja. [...] s druge strane, naracija je mentalna slika – spoznajni konstrukt – koji je izgradio tumač kao odgovor na tekst.“¹⁹³ Krešimir Purgar navodi kako je ovo iznimno važan uvid: „[...] ako svaka, pa i neverbalna, forma posjeduje određeni stupanj narativnosti, tada ključne intermedijalne veze među njima nećemo moći uspostaviti kvantitativnim kategorijama *količine* narativnosti, nego prvenstveno razmatranjem oblika i vrsti, tj. onoga što Ryan naziva 'reakcijama na život' (mi bismo dopunili: *život slika*).“¹⁹⁴

Ono što je bitno za ovaj rad su dvije klasifikacije narativa koje Ryan predlaže u svom uvodu zbornika. U prvoj izdvaja devet pripovjednih primjera potaknutih miješanjem medija. Posebno je važna osma kategorija: umetanje jednog medija u drugi (npr. tekst u slikarstvu, fotografije u romanima), a narativna primjena je propitivanje načina na koje umetnuti mediji pomažu osnovnom u pričanju priče.¹⁹⁵ U ovu bi se kategoriju mogla svrstati većina radova koji se analiziraju u ovoj disertaciji.

Prema tipologiji različitosti medija koji utječu na narativnost, Ryan navodi više kategorija. Prema navedenim kategorijama, radovi ovih umjetnica bi spadali u posljednju kategoriju – višestruki kanali komunikacije koji su prostorno-vremenski određeni. Pod višestrukim kanalima misli se na akustične, lingvističke, vizualne i kinetičke. U tu kategoriju bi spadali još: ples, stripovi, umjetničke knjige, novine, slikovnice, opera, televizija i dr. S druge strane, slika, fotografija i skulptura pripadaju samo prostornom, odnosno jednom kanalu komunikacije koji je vizualan i statičan.¹⁹⁶

Njemački muzikolog Werner Wolf dao je važan doprinos proučavanju intermedijalnosti. U jednom od svojih radova razradio je mogućnosti narativne kategorije opisa koja nadilazi dotadašnju ideju da ono pripada samo jednom mediju i jednoj disciplini. Prema njemu, opisivanje je transmedijalni fenomen, odnosno fenomen koji se može pojaviti u više medija. Iako se opisivanje većinom promatralo iz perspektive jednog medija – književnosti – Wolf donosi

¹⁹² Isto.

¹⁹³ Ryan, Maurie-Laure, *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2004., str. 9.; prema Purgar, K., *nav. dj.*, str. 96.

¹⁹⁴ Purgar, K. *nav. dj.*, str. 96.

¹⁹⁵ Vidi u Purgar, K., *nav. dj.*, str. 100-101.

¹⁹⁶ Usp., Ryan, Marie-Laure, „Introduction“, u: *Narrative across Media: the languages of storytelling*, ur. Marie-Laure Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2004.

nove spoznaje o tom kako se opisivanje očitava u likovnoj umjetnosti i glazbi.¹⁹⁷ Prema ovom autoru, različiti mediji imaju različite potencijale opisivanja. Potencijal se može promatrati kroz dvije dimenzije – opseg fenomena koji se mogu opisati unutar jednog medija i specifična područja u kojima određeni medij može doseći vrsnoću opisivanjem. Kada je riječ o opsegu, glazba je ponajviše ograničena. Nakon glazbe, ograničeno je likovno opisivanje, dok književnost kao predstavnik verbalnih medija ima najveći opseg potencijalnih fenomena za opisivanje.¹⁹⁸

Na koncu svoje analize, Wolf shematski prikazuje razlike i dosege opisivanja kod ta tri medija. Verbalni mediji su simbolični, dinamični i neograničeni. S druge strane, likovni mediji su ikonički, statični i ograničeni. Za predstavnika verbalnih medija uzima književno djelo, a za predstavnike likovnih medija uzima sliku.¹⁹⁹ Može se primijetiti da Wolf slijedi razgraničenja i karakteristike slike i riječi onako kako su navedene kroz teorijsku povijest razlikovanja slike i riječi. Međutim, glavna razlika je činjenica da on uzima teorijski fenomen koji se smatra primarnim u jednom mediju (književnost) i razlaže njegove mogućnosti primjene u drugim medijima.

Werner Wolf dao je dodatni doprinos transmedijalnosti u zborniku koji se bavi okvirima i okvirnim granicama u književnosti i drugim medijima. U uvodu on razlaže činjenicu kako je definiranje termina *okvira* steklo mnoštvo različitih, ponekad i suprotnih značenja. On koristi taj termin kao opći pojam koji se odnosi na diskurzivne razmjene u produkciji i recepciji književnosti i drugih medija.²⁰⁰

Wolf razlaže mogućnosti različitih okvira, pa tako navodi mogućnost kognitivnih okvira koji mogu biti definirani kao kulturalno formirani metakoncepti od kojih većina posjeduje određenu stabilnost. Takvi metakoncepti omogućuju da se interpretira stvarnost i umjetnička djela, odnosno oni se primjenjuju u percepciji, iskustvu i komunikaciji. Tako shvaćeni okviri ustvari predstavljaju osnovne orijentacijske alate koji nam pomažu pri navigaciji naših iskustava i generalno funkcioniraju kao preduvjet svake interpretacije.²⁰¹ S druge strane, kada je riječ o okvirima i uokvirivanju u književnosti i drugim medijima, Wolf ističe različita terminološka rješenja i interpretacije. Termin *okvir* u povijesti umjetnosti odnosi se na fizički okvir slike. U filmskoj umjetnosti, okvir označava jednu sliku kao minimalnu vizualnu jedinicu filma. U

¹⁹⁷ Usp., Wolf, Werner, „Description as a Transmedial Mode of Representation General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music“, u: *Description in Literature and Other Media*, Wolf, Werner, Bernhart, Walter, (ur.), Rodopi, Amsterdam-New York, 2007., str. 3-4.

¹⁹⁸ Usp., Wolf, W., *nav.dj.*, 2007., str. 76-77.

¹⁹⁹ *Isto*, str. 78.

²⁰⁰ Usp., Wolf, Werner, „Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, u: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Wolf, Werner, Bernhart, Walter, (ur.), Rodopi, Amsterdam-New York, 2006., str. 2.

²⁰¹ *Isto*, str. 5.

književnosti, okvir najčešće označava okvirni dio okvirnih priča poput *Decamerona*. Međutim, kada je riječ o postmodernističkim narušavanjima granica, onda se okvir zna koristiti kao sinonim za metalepsu. Također, termin okvir se koristi i za narativne postupke pomoću kojih se daje značaj posebno važnim dijelovima narativa.²⁰²

Raspletanje terminoloških rješenja Wolf započinje tvrdnjom da ono što treba biti u centru pažnje u analizi uokvirivanja u književnosti i drugim medijima je uokvirivanje koje se odnosi i vodi interpretacijom umjetničkih djela kao artefakata. Stoga on predstavlja tri specifična okvira: okvir umjetničkog djela koji ima specifičan estetski pristup, žanrovski okvir i okvir fikcionalnosti koji podrazumijeva specifičnu komunikaciju i konstruira različite druge fiktionalne svjetove.²⁰³

Pored toga, ovaj autor navodi sedam kriterija razlikovanja okvira unutar umjetničkog djela. Ovdje će se navesti samo oni koji se smatraju ključnim u kontekstu ovog rada. Prvi kriterij razlikovanja uokvirivanja odnosi se na potencijalne izvršioce: pošiljatelj (pisac, slikar, redatelj), primatelj (čitatelj, gledatelj, slušatelj), poruka (djelo) i kontekst. Oni se razlikuju ponajviše prema tom što pošiljatelji i primatelji predstavljaju interpretativne aktivnosti kodiranja, dok ovi koji predstavljaju poruku i kontekst mogu biti interpretativni signali i shvatiti se kao svojevrsna datost. Treći kriterij odnosi se na broj medija uključenih u same okvire: oni mogu biti homomedijalni ili heteromedijalni.²⁰⁴ U slučaju analiziranih djela u ovoj disertaciji, oni svi funkcioniraju kao heteromedijalni. Što se tiče prvog kriterija, tu je posebno zanimljiva funkcija zasnovana na primatelju kada je riječ o radovima Barbare Kruger, Jenny Holzer i Guerrilla Girls. Naime, Wolf navodi kako ta funkcija predstavlja iznimno uočljivu interpretativnu pomoć i kontrolu. Navedeno se može uočiti u uokvirivanju u kojima je sadržan poziv za određenim recipijentima poput npr. reklama.²⁰⁵ Radovi spomenutih umjetnica snažno se oslanjaju na ovo uokvirivanje, što će biti vidljivo iz analize.

Prema Wolfu, glavna funkcija okvirnih granica je pomoć recipijentu da odabere okvire interpretacije koje su relevantne za određeno djelo. Ako se polazi od premise da su okviri vodiči ili alati interpretacije, onda uokvirivanje ima ključnu interpretativnu funkciju. Također, on navodi da okvirne granice često pridonose prevladavanju onoga što je postalo tipično, ali i definiranju neodređenosti. U tom smislu, navodi da u književnosti okvirne granice pomažu stvaranju ili stabiliziranju određene receptirane situacije u kojoj umjetničko djelo dobiva smisao.

²⁰² *Isto*, str. 8-9.

²⁰³ *Isto*, str. 13.

²⁰⁴ *Isto*, str. 16 i 18.

²⁰⁵ *Isto*, str. 31.

Pri tom, one ne ističu to umjetničko djelo samo kao takvo, već i njegove veze s autorom i određenim kontekstom.²⁰⁶

Feministička teoretičarka Susan Lanser u radu *Toward a Feminist Narratology*, objavljenom u časopisu *Style* 1986. godine, postavila je temeljna pitanja feminističke naratologije. Na početku članka, Lanser imenuje tri glavna problema koja se tiču razlike feminizma i naratologije: uloga roda u stvaranju teorije naratologije, status narativa kao mimeze i semioze i važnost konteksta pri determiniranju značenja u određenom narativu. Ona navodi da su temelji naratologije „muški tekstovi ili tekstovi tretirani kao muški tekstovi.“²⁰⁷ Navedeno razrađuje dalje, pa tako navodi da niz poznatih naratoloških analiza, poput Proppove morfologije određenih vrsta folklora i Barthesove analize Balzaca, ustvari predstavlja primjere u kojima „maskulini tekst predstavlja univerzalni tekst“.²⁰⁸ U ovim tezama, čini se da Lanser polazi od temeljnih pretpostavki feminističke teorije gdje se postavlja kritika percipiranja i interpretiranja muške perspektive kao univerzalne. Prema Lanser, izazovi svojevrsnog spajanja feminizma i naratologije su brojni. Za nju početak tog spajanja bi predstavljalo istraživanje narativa u relaciji prema značenjskom kontekstu koji je istovremeno lingvistički, književni, povijesni, biografski, društveni i politički.²⁰⁹

Dvije godine nakon objavljivanja rada Susan Lanser, književna teoretičarka Nilli Diengott uputila je snažan odgovor na postavljene teze. Diengott se slaže s Lanser da je većina teoretičara naratologije rodno indiferentna u kategorijama koje postavljaju, ali je za nju problematično što Lanser ulazi u polje interpretacije, a ne postavljanje čistih teorijskih modela. Diengott uzima za primjer kategoriju fokalizacije za koju Lanser tvrdi da bi se trebala izmijeniti. Prema Lanser, trebalo bi se naglasiti iz čije perspektive se gleda ili govori u odnosu na rod, dok Diengott tvrdi da bi takve kategorije trebale ostati indiferentne prema rodu, da je potpuno nebitan rod fokalizatora ili naratora. Rod može biti od velike važnosti, ali isključivo u interpretaciji teksta. Sukladno tom, najveću zamjerku radu Susan Lanser Diengott pronalazi u tom što je interpretacija čin koji ne bi trebao biti dio narativnih kategorija.²¹⁰ Diengott smatra da su pitanja koja Lanser postavlja sasvim validna, ali da ne vidi nikakvu potrebu da se feminizam spaja s naratologijom. Za nju, sasvim je legitimno i korisno da postoji pluralizam pitanja oko nekog

²⁰⁶ *Isto*, str. 26.

²⁰⁷ Lanser, S., Susan, „Toward a Feminist Narratology“, u: *Narrative Reader*, McQuillan, Martin, (ur.), Routledge, London&New York, 2002., str. 198-199.

²⁰⁸ *Isto*, str. 199.

²⁰⁹ *Isto*, str. 200.

²¹⁰ Usp., Diengott, Nilli, „Narratology and Feminism“, u: *Narrative Reader*, McQuillan, Martin, (ur.), Routledge, London&New York, 2002., str. 202.

problema na način da su kritičari svjesni da pitaju različita pitanja.²¹¹ Drugim riječima, za Diengott pitanja vezana uz feminizam spadaju isključivo u domenu interpretacije nekog djela, a ne u domenu naratoloških kategorija.

Na navedeno Lanser je odgovorila da smatra da je Diengott zarobljena unutar paradigme određene teorije i da je nužno za naratologiju da uključi sve elemente diskursa koji utječu na strukturu narativnog teksta. U odgovoru na tu cijelu debatu, teoretičar naratologije Gerald Prince priklonio se strani Susan Lanser komentirajući da jedan od ciljeva naratologije jest objašnjavanje funkcioniranja narativa, pri čemu se moraju razviti načini propitivanja određenih utjecaja, poput roda, na procesiranje i produkciju narativa.²¹²

Uloga i funkcija metanarativa u diskursima znanja iznimno je bitna feminističkoj teoriji. Jean-François Lyotard među prvima je postavio teze za propitivanje različitih narativnih sustava i njihove pretpostavljene univerzalnosti. Jürgen Habermas isticao je tezu da je postmoderno stanje okarakterizirano malim i višestrukim narativima koji ne traže univerzalnu stabilizaciju ni legitimaciju, a Fredric Jameson je naglasio kako obojica ustvari pišu iz pozicije velikih narativa. Referirajući se na takve i slične debate, teoretičarka Linda Hutcheon primjećuje kako su se feministička i poststrukturalistička teorija preklapile u definiranju postavki postmoderne umjetnosti. Prema njoj, postmoderna umjetnost je paradoksalno samo-refleksivna i povijesno utemeljena, a istovremeno je parodijska i politička. Za temeljne primjere navodi radove Barbare Kruger i Victora Burgina. Za nju, takva umjetnost je ironična, ali ne i nostalgična u svojoj snažnoj poveznici s povijesti i povijesti umjetnosti.²¹³

Susan Lanser u svojoj knjizi *Fictions of Authority* razlaže pojam pripovjednog glasa na razmeđu naratologije i feminističke teorije. Pri tom, ona pokušava dokazati da je taj pojam jako povezan s društvenim identitetom žene, te predlaže tri kategorije narativnog glasa: autorski, osobni i zajednički. Narativni glas i narativni svijet su nedjeljivi, nema priče bez kazivača, niti kazivača bez priče. Ta međuovisnost daje naratoru liminalnu poziciju koja je istovremeno privilegirana i slučajna - pripovjedač ne postoji izvan teksta, ali je on taj koji dovodi tekst u postojanje. Razlika poimanja pripovjedačkog glasa u naratologiji i feminističkoj teoriji poglavito se očitava u činjenici da se iz feminističke perspektive naglašavaju točke gledišta koje su isključivo ženske. S druge strane, prema Lanser, narativne teorije kada pričaju o narativnom

²¹¹ Isto, str. 204.

²¹² Usp., Mezei, Kathy, „Introduction – Contextualizing Feminist Narratology“, u: *Ambiguous Discourse (Feminist Narratology & British Women Writers)*, Mezei, Kathy, (ur.), The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1996., str. 8.

²¹³ Usp., Hutcheon, Linda, „Coda. Incredulity Toward Metanarrative: Negotiating Postmodernism and Feminisms“, u: *Ambiguous Discourse (Feminist Narratology & British Women Writers)*, Mezei, Kathy, (ur.), The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1996., str. 262 i 263.

glasu pretežito se tiču formalne strukture, a ne ulaze u pitanja ideologije ili društvenih implikacija određenih narativnih praksi. Naravno, Lanser ističe da postoje iznimke ove tvrdnje, ali da se uopćeno može govoriti o toj razlici feminističke teorije i naratologije.²¹⁴

Prema Lanser, narativne tehnike nisu samo produkt ideologije, već su one same ideologija. Drugim riječima, ona smatra da je narativni glas kategorija koja je smještena na sjecištu društvenih pozicija i književnih praksa čime utjelovljuje društvene, ekonomske i književne uvjete pod kojima se producira određeni tekst. Lanser uočava kako su spisateljice kroz povijest morale usvajati konvencije dominantnih narativnih glasova koje su gotovo uvijek bile muške.²¹⁵

Lanser predlaže tri kategorije narativnog glasa. Prvu kategoriju naslovljuje autorskim glasom. Takav glas upućuje tekst impliciranom čitatelju koji je jednak publici koja čita tekst. Odnosno, to je konvencionalni način gdje se autor i pripovjedač izjednačavaju, čime se daje autorskom glasom privilegirani status u narativnim formama. Osobni glas je često formalno neodvojiv od autobiografije pri čemu ne nudi mogućnost rodno neutralne pozicije, kao što je slučaj s autorskim glasom. Tijekom povijesti, osobni glas se izbjegavao upravo iz straha da se određeni rad ne shvati isključivo autobiografskim i time označi manje vrijednim. Na koncu, Lanser pod pojmom zajedničkog glasa podrazumijeva spektar praksi koje artikuliraju kolektivni glas ili skupinu glasova koji dijele narativni autoritet. Pod tim, ona ne misli samo na glasove koji kreću iz pozicije prvog lica množine, već na narativni autoritet koji je duboko uronjen u neku zajednicu i tekstualno upisuje različite autoritativne glasove koji predstavljaju tu zajednicu. Ova kategorija primarno se povezuje s marginalnim i potisnutim zajednicama.²¹⁶

Ako bismo pokušali navedeno primijeniti na ovaj istraživački korpus, onda bismo mogli reći da tu prepoznamo sva tri narativna glasa, prema Susan Lanser. U opusu Mary Kelly uočava se korištenje osobnog i zajedničkog glasa, posebno u radovima *Post-Partum Document* i *Interim*. Barbara Kruger i Jenny Holzer koriste najčešće autorski glas u svojim radovima, upravo zato što žele uspostaviti autoritativni narativni glas u svojim radovima. Adrian Piper svojstven je zajednički i autorski glas. Zajednički glas se ponajviše očitava u pojedinim radovima ciklusa *Mythic Being* gdje narativni glas predstavlja različite glasove marginalizirane rasne skupine. Na koncu, Guerrilla Girls koriste gotovo isključivo zajednički glas pri čemu jasno naglašavaju da predstavljaju glasove potisnute i diskriminirane skupine žena u svijetu umjetnosti.

²¹⁴ Usp., Lanser, Susan, *Fictions of Authority – Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992., str. 4.

²¹⁵ *Isto*, str. 7.

²¹⁶ *Isto*, str. 16- 21.

Veliki doprinos feminističkoj teoriji u kontekstu filma dala je teoretičarka Teresa de Lauretis. Iako njezini primarni teorijski uvidi potječu iz semiotike, antropologije i teorije filma, važno je spomenuti nekoliko uvida koji se tiču žudnje i narativa. Polazeći od prijedloga Rolanda Barthesa da postoji strukturalna poveznica između narativa i Edipova kompleksa, de Lauretis analizira antropološke i strukturalne uzorke tog mita. Pri tom, ona povezuje uvide Proppa, Lévi-Straussa, Freuda, ali i feminističke teoretičarke Laure Mulvey. Njezin glavni cilj je propitivanje teze da se žudnja ne bi trebala analizirati tematski, već strukturalno. Odnosno, da muška žudnja generira narativ, a u središtu svakog narativa je herojski pothvat za ispunjenjem. Pri tom, ispunjenje je u obliku žene koja predstavlja žudenu nagradu.²¹⁷

Jedan od važnijih doprinosa njezine analize je tvrdnja da proces identifikacije gledateljice²¹⁸ uključuje dva simultana seta identifikacijskih relacija – jedan iz perspektive kamere i muških likova, a drugi sa slikom, odnosno pejzažem filma. Takvu tvrdnju ona započinje analizom mitološko-tekstualnih mehanizama u kojima junak priče mora biti muškarac, a prepreka koju on mora prijeći je uvijek personifikacija ženskog, pa čak i same maternice. Prema toj ideji, primarna mitološka struktura određenog narativa je uspostaviti granice, ali isključivo granice seksualne razlike. Percipirana suprotnost pojmova, poput unutra/vani, sirovo/kuhano, život/smrt samo su izvedenice temeljne opozicije između granice i prolaska. Pri tom, prolazak može biti u bilo kojem smjeru, izvana prema unutra ili obrnuto, iz života u smrt ili obrnuto, ili bilo koji drugi suprotni par pojmova. Ono što je zajedničko prelasku granica jest da je taj prelazak uvijek u obliku heroja muškarca koji prodire u drugi prostor. De Lauretis čak to naziva penetracijom u drugi prostor kako bi dodatno naglasila seksualnu razliku na kojoj temelji ovu analizu. U tom prelasku, muškarac je mitološki subjekt, aktivni stvaratelj kulture, ustanovitelj i stvaratelj razlika.²¹⁹ Podsjetimo se analize iz prvog poglavlja ovog rada, gdje se uočila rodna osnova za razlikovanje pojmova slike i riječi na osnovu teorije W. J. T. Mitchella. Iz naratološke perspektive, tomu se mogu pridodati i navedena promišljanja De Lauretis. Uz to, može se uočiti da odabrane umjetnice preuzimaju i narativnu ulogu heroja muškarca koji stvara razlike i granice onako kako to poima De Lauretis.

O odnosu naratologije i seksualnosti pisala je opsežno feministička teoretičarka Judith Roof. U knjizi *Come As You Are: Sexuality and Narrative* iz 1996. godine teze o naratologiji i seksualnoj razlici započinje promišljanjima povjesničara Haydena Whitea. On navodi kako svako pitanje o prirodi narativa nužno predstavlja refleksiju na samu prirodu kulture, pa čak i

²¹⁷ Usp., De Lauretis, Teresa, „Desire in Narrative“, u: *Narratology*, Onega, Susana, Landa Garcia, Jose Angel, (ur.), Routledge, London and New York, 1996., str. 262.

²¹⁸ U originalu: Female Spectator

²¹⁹ Usp., De Lauretis, T., *nav.dj.*, 1996., str. 264.

prirodu čovječanstva uopće. Na tim pomalo uopćenim temeljima, Roof izvodi teze kako je sveprisutnost narativa učvršćena činjenicom da ono ne postoji niti može funkcionirati bez identiteta, ideologije, subjektivnosti i seksualnosti, odnosno svega onog prema čemu se organizira postojanje i iskustvo. Drugim riječima, ona stoji uz Susan Lanser navodeći kako narativ funkcionira poput ideologije, a istovremeno je i oblikovan kao ideologija.²²⁰

Na koncu, treba reći kako prema Rimmon-Kenan priče ovise o stilu, jeziku i mediju koji ih posreduje. Prema tom pristupu, Maša Grdešić navodi kako će različiti diskursi značiti različitu priču.²²¹ S obzirom na to da je osnovni cilj ove disertacije propitati odnose slike i riječi iz feminističke perspektive, važnost ovog poglavlja je, između ostalog, detektiranje elemenata pripovjedne ekspresije općenito te potencijalna značenja konkretnih priča.

2.2. MARY KELLY

Radovi Mary Kelly među prvim su primjerima feminističke umjetnosti koji jasno tematiziraju dihotomiju privatnog i političkog. Njeni radovi se izdvajaju prema dominantnom korištenju teksta u muzejskom prostoru i težnji za stvaranjem tematskih umjetničkih projekata koji se sastoje od većeg broja pojedinačnih djela. Pri tom, svako od izloženih djela vezano je isključivo uz projekt. Drugim riječima, značajke pojedinačnih djela ovisne su o njima kao cjelini i ne mogu se izlagati posebno. Kategorizaciju svojih prvih radova Kelly komentira na ovaj način:

Kada sam došla u SAD kasnih 80-ih godina 20.st., moj rad je bio historiziran unutar konteksta koji je postavio naglasak na institucionalnu kritiku, fotografski rad i prisvajanje. To je također bio trenutak kada je tzv. esencijalni feminizam bio propitivan od strane onog što se danas naziva socijalnim konstruktivizmom, ali je postao oznaka za moj i druge radove, primjerice Jenny Holzer i Barbare Kruger. Tijekom 70-ih godina 20. st., ta podjela između esencijalizma i konstruktivizma nije bila očita.²²²

Moguće utjecaje naratologije i psihoanalize na njen rad apostrofirala je povjesničarka umjetnosti Margaret Iversen. Ona navodi kako je Kelly 60-ih i 70-ih godina 20. st. u Londonu bila u bliskom kontaktu s Juliet Mitchell koja je 1974. godine objavila djelo *Psihoanaliza i*

²²⁰ Usp., Roof, Judith, „Extract from Come As You Are: Sexuality and Narrative“, u: *Narrative Reader* (ur. McQuillan, Martin), Routledge, London&New York, 2002., str. 213-214.

²²¹ Usp., Grdešić, M., *nav. dj.*, str. 19.

²²² Douglas Crimp in conversation with Mary Kelly, u: Mary Kelly, ur. Margaret Iversen, Douglas Crimp, Homi K. Bhabha, Phaidon, London, 1997., str. 8-9.

feminizam, ali i s Laurom Mulvey koja je napisala čuveni esej *Vizualni užitak i narativni film* 1975. godine.²²³

Istraživanje odnosa privatnog i političkog u feminističkom kontekstu najvidljivije je u projektima koji će se analizirati na sljedećim stranicama – *Post-Partum Document* i *Interim*. Kada je riječ o važnosti odnosa privatnog i javnog u kontekstu feminističke umjetnosti, teoretičarka Rosalyn Deutsche navodi: „Ono što je prepoznato u javnom prostoru je legitimitet debate o tome što je legitimno, a što ne“.²²⁴ Na navedenu izjavu osvrće se povjesničarka umjetnosti Helen Molesworth u okviru opusa Mary Kelly. Ona navodi kako publicitet umjetnosti i umjetničko tradicionalno oslanjanje na javnu sferu za legitimnost i vrijednost je ono što čini umjetnost bogatim terenom za feminističku kritiku. Drugim riječima, jedna od nasljeđa feminističke kritike je da se uspostavi privatna sfera koja može pomoći da se reartikulira javna sfera, a ne obrnuto. Ona se referira i na filozofkinju Carole Pateman koja navodi da je javna sfera uvijek ta od koje se očekuje da osvjetli privatnu sferu, a nikada obrnuto.²²⁵ Da su ovo neke od glavnih značajki opusa Mary Kelly može se potkrijepiti i riječima same umjetnice. Primjerice, za *Post-Partum Document* Kelly je navela kako pokušava dekonstruirati dominantne forme reprezentiranja razlike i opravdavanja podređenosti u našem društvenom poretku.²²⁶ A u intervjuu s Laurom Mulvey navodi kako je iznimno privlači ideja Julije Kristeve prema kojoj su sve socijalne prakse ekspresije generalnog društvenog zakona ili simboličke dimenzije.²²⁷

O načinu doživljaja muzejskog prostora koji sadržava primarno tekst pisao je teoretičar Norman Bryson. On navodi kako Kelly s projektima *Interim* i *Post-Partum Document* mijenja način gledanja vizualne umjetnosti. Umjesto uobičajenog odnosa slike naspram gledateljice ili gledatelja, u njenom slučaju slika preuzima tijelo na način da se gledateljevo tijelo pretvara u reprezentacijski spektakl. Prema njemu, uobičajeni slikovni sustav bi trebao imati tri komponente: slika (reprezentacija), tijelo onoga tko gleda (meso i krv) i sila ili žudnja koja se dešava između slike i promatračice i promatrača u oba smjera (gledatelj/ica želi sliku, a slika želi njega/nju). Kod Mary Kelly je obrnuto: ono što se događa izvan slike postaje ključno pitanje.²²⁸

²²³ Iversen, Margaret, Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations, u: Mary Kelly, ur. Margaret Iversen, Douglas Crimp, Homi K. Bhabha, Phaidon, London, 1997., str. 35

²²⁴ Molesworth, Helen, House Work and Art Work, u: , Mary Kelly, ur. Mignon Nixon, October Files, The MIT Press, London, 2016., str. 34.

²²⁵ Isto.

²²⁶ Usp., No essential Femininity: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith, Mary Kelly, ur. Mignon Nixon, October Files, The MIT Press, London, 2016., str. 22.

²²⁷ Usp., Mary Kelly and Laura Mulvey in Conversation, u: Imagining Desire, MIT Press, 1996., str. 39.

²²⁸ Bryson, Norman, Invisible Bodies: Mary Kelly's Interim, New Formations Number 2, Summer, 1987., str. 30.

2.2.1. AMBIVALENTNOST DISKURSA U PROJEKTU *POST-PARTUM DOCUMENT*

U ovom dijelu analizirat će se istraživačko-umjetnički projekt *Post Partum Document* (1973. – 1979.). (Sl.1.) Ovo djelo je odabrano iz više razloga: ono je reprezentativno za cijeli opus Mary Kelly; potom, na formalnoj i sadržajnoj razini otkrivaju se autoričini interesi koji će se u budućim djelima razrađivati; naposljetku, tekstualni dio je dominantan, a samo djelo zauzima značajnu povijesnu poziciju u feminističkoj umjetnosti.

Za početak treba reći kako je Mary Kelly na pitanje o kategoriziranju svoje umjetnosti više puta odgovorila: „Ja sam umjetnica čiji je rad pod utjecajem feminizma.“²²⁹ Činjenica jest da se njezini radovi većim dijelom bave feminističkim pitanjima te se time može opravdati interpretacija njezina rada u feminističkom kontekstu. Narativnost u njezinu radu često se isticala kao jedna od glavnih značajki. U istom intervjuu Kelly navodi kako je zanima narativizacija prostora, odnosno načini na koje gledatelj može biti uvučen u prostor i involviran u iskustvo stvarnog vremena. Također izdvaja zanimanje za konvencionalno pripovijedanje u muzejskom prostoru.²³⁰ U jednom drugom intervjuu eksplicitno navodi: „Ono što ja želim je specifična relacija između značenja teksta, materijalnosti teksta i prostora. Može se reći da me zanima pripovjedna organizacija prostora.“²³¹ Navedeno je potvrdila i u intervjuu s Laurom Mulvey.²³²

Post-Partum Document Kelly je opisala kao „Moje iskustvo bivanja majkom i moja analiza tog iskustva“.²³³ Projekt je započela 1973. godine prikupljajući podatke prvih šest godina djetetova života. Podijeljen je u šest dijelova, a ukupno uključuje 135 djela. Cilj je bio staviti dijelove svakodnevnog života u neočekivano i institucionalizirano mjesto poput galerije. Kelly navodi kako ne vidi svoj rad pripovjednim u tradicionalnom smislu. Iako su dnevnicu majke pisani u prvom licu, to je u metadiskurzivnom stilu – koriste se fusnote u kojima je dominantno treće lice. U tradicionalnom pripovijedanju mogla bi se izdvojiti neka središnja točka u kojoj će glavna heroina donijeti neke ključne odluke ili nešto reći što će utjecati na krajnji efekt. Iz njene perspektive, dnevnicu samo prolongiraju opis događaja na jednoj razini, a rezolucija, odnosno krajnji efekt je prezentiran u fusnotama. Mary Kelly navodi kako projekt opisuje odnos majke i djeteta kao sukob Realnog i Imaginarnog koje je uvijek strukturirano primatom Simboličkog, a

²²⁹ „Mary Kelly in Conversation with Margaret Iversen“, u: Nixon, M. (ur.), *nav. dj.*, str. 115.

²³⁰ Usp., *isto*.

²³¹ „Interview with Klausom Ottmann (extract)“, 1992., u: Nixon, M. (ur.), *nav. dj.*, str. 140.

²³² Usp., „Mary Kelly and Laura Mulvey in Conversation“, u: Kelly, M., *Imagining Desire*, str. 29.

²³³ Iversen, Margaret, „Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations“, u: Iversen M., Crimp, D., Bhabha, H. K., *nav.dj.*, str. 39.

to se može uzeti, uvjetno rečeno, kao krajnje razrješenje projekta. Navedeno manje ima veze s pripovjednim, a puno više s teorijskim koje vidi pozicioniranje subjekta i konstrukciju ženskog unutar ograničenja jezika i kulture.²³⁴

Prvi dio (Sl. 2.) sadrži grafove i tablice izrađene na temelju praćenja djetetova hranjenja, napretka u težini i visini i fizičkoj aktivnosti. U tom dijelu također bilježi stanje djetetova fecesa. Uz to izlaže platnene, uprljane djetetove pelene. U drugom dijelu Kelly bilježi prve riječi djeteta, uz svoje objašnjenje značenja određene riječi, odnosno pokušaja formiranja riječi. U trećem dijelu (Sl. 3.) izlaže razgovor djeteta i majke, u četvrtom uz tekstualni dio postavlja objekte koji su majci bitni (npr. dječji prekrivač). Tekstualni dio u tom dijelu odnosi se na dnevničke zapise majčinih pomiješanih osjećaja oko odrastanja i odvajanja od djeteta. U petom dijelu (Sl. 4.) dijete istražuje svijet, izloženi su objekti koji su djetetu zanimljivi (biljke, insekti i sl.). U tekstualnom dijelu su zabilježene znanstvene činjenice o skupljenim objektima.

Kada je riječ o frazeološkom i ideološkom planu, moglo bi se reći da se u ovom djelu uočavaju tri različita plana. Prvi je znanstveni, koji teži objektivnom bilježenju odnosa majke i djeteta pa se koriste grafovi ili latinski nazivi biljaka i insekata. Mogli bismo ovaj dio okarakterizirati kao težnju za enciklopedijskim opisom, prema retoričkoj podjeli vrsta opisa, kako ih definira Mieke Bal.²³⁵ Drugi je dječji, većinom nečitljiv i nerazumljiv, ali je i dalje prisutan u svakom dijelu, u vidu šaranja, prvih pokušaja izgovora riječi itd. Ovaj plan funkcionira i na vizualnoj i na verbalnoj uspostavi značenja. Na vizualnoj kao likovni element koji pridonosi različitosti svih prisutnih formi pisanja, a na verbalnoj kao prvi pokušaji ulaska u jezik. Treći je majčin, koji teži dnevničkoj formi, o čemu će biti više riječi nešto kasnije.

Posebna pažnja obratit će se na šesti dio projekta – *Document VI* (Sl. 6.). On obuhvaća 15 tekstova isprintanih na papiru i uokvirenih pleksiglasom. Svaki od njih sadrži tri vrste pisma. Prvi po redu je djetetov rukopis, odnosno njegov pokušaj svladavanja pisanja abecede. Drugi je majčin, odnosno autoričino ručno pisano objašnjenje tih prvih djetetovih pokušaja ulaska 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. [...]“.²³⁶ Treći dio je računalni dnevnički zapis s nadnevkom. Dakle, sva tri segmenta teksta razlikuju se ponajprije po svojoj formi, odnosno odabranoj tipografiji. Ako se prisjetimo kako, prema Freudu i Lacanu, preddiskurzivno i prirodno pripada majčinskom, dok ono diskurzivno i simboličko pripada očinskom, onda

²³⁴ Usp., „No essential Femininity: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith, Mary Kelly“, u: Nixon, M. (ur.), *nav. dj.*, str. 9 i 11.

²³⁵ Usp., Bal, M., *nav. dj.*

²³⁶ Tekst je transkribiran s fotografije djela koja je dostupna u Iversen, M., *nav. dj.*, str. 91. Slobodni prijevod teksta: „[...] S je za žlicu. On ga naziva krivudavo C, ponekad i zmijom. Kada ima poteškoće s izgovorom slova S, onda načini šišteći zvuk [...]“.

možemo i ovo stupnjevanje prema tipografiji shvatiti kao svojevrsnu formalnu značajku propitivanja odnosa preddiskurzivnog i diskurzivnog. Svakako, u formalnoj suprotnosti stoji prvi dio teksta, gotovo nečitljiv, s dječjim pokušajima svladavanja linije i slova, te posljednji dio teksta čija je forma računalni ispis i savršeno čitljiva. Ono između je formalni, ali i sadržajni pokušaj objašnjavanja puta od prediskurzivnog do diskurzivnog.

Prema Chatmanu, pripovjedni iskazi mogu biti *process* (kada se nešto događa ili netko reagira na nešto) i *stasis* (kada tekst ima samo statične tvrdnje ili navode, bez događaja). One mogu biti kompatibilne s već spomenutom razdiobom na *diegesis* i *mimesis*, odnosno da su *process* čine kazivalački, a *stasis* prikazivalački pripovjedni iskazi.²³⁷ U ovom analiziranom slučaju prvi dio teksta bi se svrstao u *stasis*, a druga dva u *process*.

Središnji dio teksta, majčino objašnjenje dječjeg teksta, moglo bi se svrstati u eksplicitni komentar, onako kako ga definira Chatman. Nadalje, taj bi se dio mogao imenovati kao interpretacijski komentar, koji pokušava dodati značenje cijeloj priči. Ono što je zanimljivo uočiti, jest da dnevnički zapisi većinom spadaju u privatnu naraciju, odnosno naraciju upućenu adresatu koji postoji unutar tekstualnog svijeta. Međutim, u ovom slučaju dnevničke zapise u sklopu cijelog projekta možemo smatrati i javnom naracijom, onako kako to definira Susan Lanser.²³⁸ Naime, ovdje je naracija implicitno upućena adresatima izvan tekstualnog svijeta. Ovo djelo demistificira tradicionalno označeno majčinstvo kao nešto što je isključivo prirodno i intuitivno. U tom smislu, izlaganje dnevničkih zapisa kao javne naracije ima jednaku važnost kao i izlaganje cijele ove teme u vidu racionalnih i strukturiranih vizualno-verbalnih izložaka.

Ako okarakteriziramo većinu tekstova u ovom projektu kao pripovjedne tekstove, onda možemo primijetiti da se oni pripovijedaju u prvom licu. S tim u vezi, Franz Stanzel navodi kako se dugo vremena pripovijedanju u prvom licu izbjegavao dati fikcionalni status zbog njegove sličnosti s autobiografijom ili memoarima.²³⁹ Tom možemo pridružiti i riječi Mary Kelly koja odbacuje ideju autobiografskog diskursa, iako se radi o tematskom projektu vezanom za nju i njezina sina.²⁴⁰

Kada je riječ o pripovjedaču u prvom licu: “[...] važnu funkciju ima 'tjelesno jastvo' pripovjedača u prvom licu, odnosno dojam da i pripovjedno *ja* ima tijelo i da je to tijelo egzistencijalno povezano s tijelom pripovjednog *ja* – za razliku od pripovjedača u trećem licu

²³⁷ Usp., Chatman, S., *nav. dj.*, 1978.

²³⁸ Usp., Grdešić, M., *nav. dj.*, str. 125.

O javnoj i privatnoj naraciji u kontekstu feminističke naratologije vidjeti više u Lanser, Susan, „Toward a Feminist Narratology“, u: Hoffman, M. J., Murphy, P.D. (ur.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Leicester University Press, London, 1996.

²³⁹ Usp., Grdešić, M., *nav. dj.*, str. 115.

²⁴⁰ Usp., „No essential Femininity: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith“, u: Nixon, M. (ur.), *nav. dj.*, str. 11.

čije je tijelo, ako se na njega uopće referira, 'puki funkcijski mehanizam'.²⁴¹ Iako je ovdje riječ o pripovjedačici u prvom licu, upravo to tjelesno jastvo je zanimljivo postavljeno u odnosu na odabir vizualnih elemenata. Naime, iako su postavljeni tragovi tjelesnog poput uprljanih pelena, grafova rasta i sl., stvarne reprezentacije tijela majke ili djeteta u vidu figurativne slike nema. To primjećuje i Norman Bryson u svom osvrtu na ovo djelo. Naime, on navodi kako vidimo da tijelo ulazi u pripovijedanje u svakoj točki (tragovi probave i fecesa, zvukovi, odjeća), ali se nikada ne pojavi. Bryson zaključuje da je očito da *Post-Partum Document* izbjegava taj trenutak postavljanja majke i djeteta u njihovoj stvarnoj pojavnosti. Oko tih nedostupnih tijela, odvija se cijeli diskurs i primarna gesta ovog djela je antislikovna. Nadalje, on također sugerira kako se to djelo može promatrati kao priča u dijelovima o ulasku tijela u željeni kulturalni sustav, zabilježenom kroz nekoliko faza. Točnije, to je pripovijest o djetetovu ulasku u kulturu koja postoji uz metanarativ, priču iza priče, uz analizu Lacana.²⁴²

Što se tiče odnosa različitih formi teksta u ovom projektu, povjesničar umjetnosti Paul Smith navodi kako se korištenjem različitih diskursa implicira određena hijerahija diskursa. Također navodi kako je njezin rad sklon racionalnim strukturama poput dijagrama, grafova i teorijskog diskursa koji mogu biti interpretirani kao tradicionalno muški. Kelly navodi kako je njezin cilj u *Post-Partum Document-u* konstantno razmještanje različitih formi jezika, a ne hijerahija. Navodi primjer kako se u četvrtom dijelu projekta referira na dječje tragove kao neku vrstu anagrama majčinskom tijelu.²⁴³

Svaki dio ovog projekta završava modificiranim Lacanovim dijagramom subjekta. Kelly s jedne strane uzima njegovu psihoanalizu ozbiljno, ali istovremeno je namjerno parodira postavljajući te dijagrame na isprljane dječje majice i pelene. Sama je navela da se osjeća duboko ambivalentno prema tim dijagramima.²⁴⁴ Stoga, kada je riječ o stilu tekstualnih dijelova, onda se može reći da su oni kombinacija administrativnog, znanstvenog, dnevničkog, ali i razgovornog stila.

Kada je riječ o odnosu slike i riječi, Mary Kelly navodi:

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 *odsustnosti* ženske slike kao

²⁴¹ Grdešić, M., *nav. dj.*, str. 115 i 116.

²⁴² Usp., Bryson, Norman, „Invisible Bodies: Mary Kelly's Interim“, *New Formations*, br. 2, 1987., str. 2 i 4.

²⁴³ Usp., „No essential Femininity: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith“, u: Nixon, M. (ur.), *nav. dj.*, str. 17 i 21.

²⁴⁴ Usp., Iversen, Margaret, „Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations“, u: Iversen, M. (ur.), *nav. dj.*, str. 41. i 48.

reprezentacijskog ili ikoničkog znaka, to je pokušaj izmjene implikacije njezine *prisutnosti* u spektaklu praksi i povijesti koje determiniraju postmoderno stanje umjetnosti.²⁴⁵

Navedeno je u skladu s interpretacijom Laure Mulvey koja navodi kako joj se čini da *Post-Partum Document* postavlja naglaske na jezik u području koje je inače označeno nedostatkom jezika i nedostatkom prezentacije unutar kulture. Ona smatra da je navedeno djelo puno radikalnije nego što se percipira zato što reprezentira rascjep između slike i riječi u kontekstu poimanja majčinstva. Na navedenu interpretaciju Kelly odgovara: „[...] željela sam ispitati pojam majčinstva kao reprezentacije neke vrste neizrecive drugosti. Željela sam napraviti očitim da je ovo iskustvo unutar reda jezika u najširem smislu.“²⁴⁶ Na što Mulvey zaključuje: „[...] 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.“²⁴⁷ Sve ovo govori o tomu koliko je tema majčinstva većinom mistificirana ili neizreciva, odnosno nedokučiva u svojoj drugosti. S druge strane, jasno je da Mulvey daje na važnosti verbalnim elementima u ovom djelu, posebice u kontekstu feminističke dekonstrukcije pojma majčinstva onako kako to radi M. Kelly.

O tomu da *Post-Partum Document* predstavlja određeni rascjep između žene kakva se reprezentira i iskustva stvarne žene s majčinstvom pisala je i sama Kelly. U bilješkama o tom djelu umjetnica navodi kako je zbog odnosa jezika i patrijarhata ono žensko metaforički uvijek na strani neimenovanog i neizrečenog. Njezinim riječima, ovo djelo je pokušaj artikuliranja ženskosti kao diskursa, ono ne opisuje jedinstveni autobiografski subjekt, već decentralizirani, društveno uspostavljeni subjekt zajedničkog diskursa. Odnos svjesnog i nesvjesnog ostavlja rascjep u djelu prikazan kao skriptovizualan u nadi da će pokazati kako nesvjesni procesi uzurpiraju označiteljske prakse i sistematski poredak jezika.²⁴⁸ Može se zaključiti da navedeno djelo problematizira više rascjepa: između riječi i slike, između svjesnog i nesvjesnog te između reprezentacije i stvarnosti žene.

²⁴⁵ Kelly, Mary, „Preface and Footnotes to the Post-Partum Document“, *nav.dj.*, 1996., str. 140-141.

²⁴⁶ „Mary Kelly and Laura Mulvey in Conversation“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, 1996., str. 39.

²⁴⁷ *Isto.*

²⁴⁸ Usp., Kelly, Mary, „Notes on Reading the Post-Partum Document“, u: Kelly, M., *nav.dj.*, 1996., str. 20- 23.

2.2.2. FEMINISTIČKA REINTERPRETACIJA INSTITUCIONALIZIRANIH DISKURSA U DJELU *INTERIM*

Ovaj dio rada posvećen je analizi djela *Interim* (1984. – 1989.) Mary Kelly koje ima sličnu formalnu koncepciju kao *Post-Partum Document*. Naime, djelo je formalno organizirano kao neka vrsta projekta u kojem se svi izloženi dijelovi međusobno formalno i značenjski vežu. Stoga, kao u slučaju djela *Post-Partum Document*, nemoguće je izdvojiti jedan dio i odvojeno ga izložiti. Sama riječ *Interim* (Sl. 6.) označava međuvrijeme tijekom kojeg nešto čeka ili je u procesu transformacije.²⁴⁹ Svaki dio ovog umjetničkog projekta odnosi se na određeni institucionalizirani diskurs: fikcija, moda i medicina u *Corpusu* (Tijelo), obitelj u *Pecuniji* (Novac), mediji u *Historia* (Povijest) i društvene znanosti u *Potestas* (Moć).²⁵⁰ Slično kao što se *Post-Partum Document* bavio fetišizmom majčinstva, *Interim* se bavi pojmom identifikacije i reprezentacije ženskog identiteta u srednjim godinama. Navedena problematika dovedena je u vezu s psihoanalitičkom kategorijom hysterije i recentnijim feminističkim re-evaluacijama slike hysterije. Margaret Iversen navodi kako se *Interim* adresira prema gledateljici kao subjektu žudnje, pritom insinuirajući ideju da je sredovječna žena izbačena iz diskursa – neizgovorena, nevidljiva, teška.²⁵¹ Iako svaki od ovih dijelova sadrži određenu verbalnu i vizualnu komponentu rada, formalno su drukčije postavljeni. Prije detaljnije analize pojedinačnih dijelova rada, osvrnut ćemo se na promišljanja književne teoretičarke Emily Apter koja je *Interim* dovela u vezu s pojmom maskerade.

Iako se odnosi na žensko tijelo, *Interim* ne sadrži fotografije ni slike ženskog tijela. Djelo na taj način problematizira starenje žene, a izbjegava kulturalno fiksirane konstrukcije slike ženskosti. Apter smatra da je jedan od tekstova koji je utjecao na ovaj projekt esej *Ženskost kao maskerada* psihoanalitičarke Joan Rivière iz 1929.²⁵² Navedeni je esej odgovor na esej Ernesta Jonesa pod nazivom *The Early Development of Female Sexuality* objavljen iste godine. Najcitiraniji dio eseja Rivière odnosi se na njezinu tezu da je ženskost ustvari kamuflirana muškost, odnosno da kroz maskeradu žena imitira ženskost. Pritom navodi: „Čitatelj/ica se može sada pitati kako ja definiram ženskost ili gdje povlačim crtu između ženskosti i 'maskerade'. Moj

²⁴⁹ Usp., Mulvey, Laura, „Mary Kelly's Corpus“, u: *Mary Kelly*, ur. Mignon Nixon, October Files, The MIT Press, London, 2016., str. 54.

²⁵⁰ Usp., „That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster“, u: Nixon, M. (ur.), *nav.dj.*, str. 76.

²⁵¹ Usp., Iversen, Margaret, „Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations“, u: Iversen, M. (ur.), *nav.dj.*, str. 48-52.

²⁵² Usp., Apter, Emily, „Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's *Interim*“, u: Nixon, M. (ur.), *nav.dj.*, str. 103.

prijedlog nije zapravo da postoji ikakva razlika, radikalna ili površna, oboje je ista stvar.²⁵³ Iako je njezin esej kasnije izazvao mnoštvo kritika upravo zbog nužne praznine reprezentacije koja se nalazi u srži njenog promišljanja o ženskosti, ostao je kao iznimno važna teorijska podloga za daljnju razradu pitanja performativnosti rodnih identiteta u mnogim teorijskim studijama od kojih su možda najpoznatije one Luce Irigaray i Judith Butler.

Jacques Lacan navedeni termin preuzima od Joan Rivière, te navodi kako je maskerada definicija ženskosti baš zato što je konstruirana s referencom prema muškom znaku. *Interim* propituje muški pogled (eng. *gaze*), ali tako što razotkriva implicitni falocentrizam. Prema Apter, naslovi pojedinih cjelina u ovom projektu služe kao zaleđeni označitelji, ali i kao tropi, figure govora koje označavaju nešto izvan njihove leksičke originalnosti na grčkom. Ona također sugerira da bi se upravo ovaj projekt mogao smatrati svojevrsnim odgovorom na zahtjeve francuskih feministkinja poput Luce Irigaray i Monique Wittig za utopijskim i ginocentričnim jezikom. S druge strane, latinski nazivi poput *Pecunia*, *Potestas*, *Populis*, *Laboris* vraćaju se patrijarhalnom jeziku rimskog zakona.²⁵⁴

Mary Kelly je navela kako je jedan od ciljeva rada bio otkrivanje formacije određenih diskursa u kontekstu feminističkog pokreta. U skladu s tim pojedini se dijelovi rada odnose i na određene povijesne trenutke 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 godina 20. st., *Pecunia* materijalni fetišizam 60-ih godina 20.st., a *Potestas* pozicionira pitanja novca, vlasništva i pozicije žene u širem kontekstu te parodira neku vrstu biološke, sociološke, psihološke, pa čak i binarne opozicije u zapadnoj kulturi. Navedenom Kelly pridodaje kako je željela istražiti načine na koje moć reproducira podjele u jeziku preko vizualne reprezentacije.²⁵⁵ Ovaj rad je pokušaj svojevrsne dekonstrukcije povijesti feminističke kritičke misli u verbalnim i vizualnim medijima. Upravo njime su obilježene kratke analize pojedinih dijelova rada koje će uslijediti u daljnjem tekstu.

U *Corpusu* (Sl. 7.) je svaki od šest panela nazvan prema pozama koje je psihijatar Jean-Martin Charcot identificirao kao simbolične za seksualno očajavanje histeričnih pacijentica u 19. stoljeću. Laura Mulvey u tom odabiru naziva iščitava dvije različite povijesne psihoanalitičke tradicije – prva koja se temelji na fizičkim simptomima (Charcot), a druga koja se temelji na riječima i jeziku (Freud). Također, evidentno je da se Kelly s takvim nazivima vraća u korijene

²⁵³ Riviere, Joan, „Womanliness as a Masquerade, The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)“, vol. 10., 1920., str. 38., prema: Apter, Emily, *Feminizing the Fetish (Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France)*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1991., str. 92.

²⁵⁴ Usp., Apter, E., „Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's *Interim*“, *nav.dj.*, str. 105-107.

²⁵⁵ Usp., „That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster“, u: Nixon, M. (ur.), *nav.dj.*, str. 65-66.

fascinacije histerijom kao specifično ženskom emocijom. *Corpus* je organiziran u nekoliko dijelova, a svaki dio je triptih. Svaki triptih je postavljen oko određenog dijela ženske odjeće. Prve dvije slike u svakom triptihu povezane su u binarnoj opoziciji. Prva predstavlja maskeradu – ženska reprezentacija u filmovima, novinama i sl., dok druga otkriva skriveno, odnosno reprezentira tjelesnu ranjivost. 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.²⁵⁶ Dijelovi teksta u ovom dijelu rada postavljeni su tako da se gledateljica ili gledatelj mogu u njima ogledati fizički. U rukom ispisanom tekstu na pleksiglasu pripovijeda se priča u prvom licu jednine. Odjeća je posložena na različite načine, a pojedini dijelovi odjeće naznačeni su crvenom bojom.

Kada je riječ o histeriji, Kelly navodi kako su je inspirirale drugačije feminističke interpretacije histerije. Navodi kako za Luce Irigaray histerija označava isključenje žena iz diskursa, za Monique Plazu revolt protiv patrijarhata, dok za Jacqueline Rose histerija označava problem seksualne razlike.²⁵⁷ Kada je riječ o tekstualnim dijelovima u *Corpusu*, oni nisu organizirani kao konvencionalne priče, ali izrazito upućuju na tradicionalne forme poput osobnih ispovijesti i bajki. Središnji dio teksta podsjeća na melodramu, stereotipno ženski žanr u čijem je središtu heroina, a pojedine priče završavaju formulom „živjeli su sretno do kraja života“, što je jasna aluzija na završetke bajki.²⁵⁸ Na jednoj razini, priče u *Corpusu* djeluju kao da reprezentiraju jednostavno, poznato, žensko iskustvo. Međutim, kada se pogleda formalna i značenjska cjelina strukture triptiha, te priče dobivaju potpuno drugačije značenje.²⁵⁹ To drugačije značenje ustvari vješto povezuje privatno i javno, odnosno uspostavlja kritički jasne odnose između povijesti, osobnog, suvremenog i političkog, a sve to kroz prizmu verbalnog i vizualnog. Na koncu, treba spomenuti kako Kelly za *Corpus* navodi:

Odjeća, prezentirana kao fotografije, na rubu je ikoničkog. One su mračne i uključuju neku vrstu paranoje, strah od gledanja, čitanja. Iako je uključeno doslovno čitanje teksta, ja sam više razmišljala o teksturi pisanja, kao dokaza tijela. Korištenje prvog lica indicira da slušaš nekog tko govori, riječ je o iskustvu glasa.²⁶⁰

²⁵⁶ Usp., Mulvey, L., „Mary Kelly's Corpus“, *nav.dj.*, str. 62 -63.

²⁵⁷ Usp., Kelly, Mary, „Preface and Footnotes to the Post-Partum Document“, u: Kelly, M., *Imagining Desire*, str. 137.

²⁵⁸ Usp., Mulvey, L., „Mary Kelly's Corpus“, *nav.dj.*, str. 61.

²⁵⁹ Usp., Kelly, Mary, „Re-presenting the Body“, u: Kelly, M., *Imagining Desire*, str. 132.

²⁶⁰ „Douglas Crimp in conversation with Mary Kelly“, u: Iversen, M., (ur.), *nav.dj.*, str. 19.

Pecunia (Sl. 8.) se bavi identitetom sredovječnih žena na osnovi objekta za kojim žude. Debatira se oko ženske pozicije kao objekta razmjene, ali i subjekta konzumacije. Te su dvije pozicije predstavljene kroz četiri društvene pozicije: majka, kći, sestra i žena. Svaki od naslova je na latinskom: *Mater*, *Conju*, *Sorot* i *Filia*. A može se reći da svaka od tih pozicija predstavlja set društvenih odnosa za koje se pretpostavlja da ih žena treba ispuniti. U formalnoj izvedbi, svaki dio *Pecunie* je čelik tretiran tako da oblikom i teksturom podsjeća na čestitke. Tekst unutar tih čestitki preuzet je iz svakodnevnice žena, a poneki se tiču članaka iz popularnih magazina sa savjetima poput: kako steći prvi milijun i sl.²⁶¹ Za logotip svake čestitke postavljen je natpis „*Pecunia non olet*“ što znači „Novac ne smrdi“, ali u svakom je prekrižena riječ „non“.²⁶²

U intervjuu s Emily Apter Mary Kelly objašnjava navedeni logo. Ona navodi kako Michel Foucault inzistira na društvenom savezništvu koje nije samo povezano ekonomijom ugovora za prijenos bogatstva, već i kroz tijelo koje producira i konzumira. Sukladno tome, Kelly navodi kako ona pokušava pratiti trag fizičke ekonomije kroz ove društvene odnose. Stoga se logo „*Pecunia non olet*“ referira na materijalistički fetiš, pečat autorstva, oznaku žudnje, psihoanalitički fetiš. Drugim riječima, odnosi se na specifičnu povijest tog diskursa sve do definicije perverzno subjekta.²⁶³

U dijelu *Historia* (Sl. 9.) tekstualni dio se odnosi na četiri osobne priče koje pripovijedaju četiri različite generacije feministkinja od 1968. godine. Formalno, ovaj dio izgleda poput otvorene knjige ili otvorenog časopisa. Stranice od nehrđajućeg čelika otvaraju se i pokazuju kombinaciju slike i teksta. Imitirajući časopise i novine, ove skulpture impliciraju metaforu stvaranja povijesti. Fragmentirana fotografija sufražetkinje iz 1905. godine otvara svaki dio. Riječima Kelly, ta fotografija je djelomično klišej, a djelomično *memento mori*. Ona dalje navodi da se njezin interes za periodizaciju referira na Juliju Kristevu i njezine nelinearne sheme. Kristeva to 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.²⁶⁴

Na koncu, valja se osvrnuti na interpretaciju ovoga djela Normana Brysona, ali i njegovu usporedbu s *Post-Partum Documentom*. Prema Brysonu, *Interim* je, jednako kao *Post-Partum*

²⁶¹ Usp., Iversen, Margaret, „Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations“, u: Iversen, M., *nav.dj.*, str. 69.

²⁶² *Isto*, str. 71.

²⁶³ Usp., „The Smell of Money: Mary Kelly in Conversation with Emily Apter“, u: Kelly, M., *Imagining Desire*, str. 154.

²⁶⁴ Usp., Kelly, Mary, „(P)age 49: On the Subject of History“, u: Kelly, M., *Imagining Desire*, str. 159.

Document, usmjeren na bazu u realnosti gdje tijelo nema svoju reprezentaciju. *Interim* pokazuje nedostatnost reprezentacija za tijelo koje trebaju predstavljati, u ovom slučaju žene u međurazdoblju. U toj poziciji između dominantnih reprezentacija tijelo se iskazuje kroz nenapisano i nevidljivo, jednako kao u majčinstvu. Prema Brysonu ovaj rad otvara prostor između pisanja (sve vrste vizualnih diskursa mladosti, godina i slike o sebi) i tijela. Stvaranje *Interima* je stvaranje jaza (eng. *gap*), odnosno pauze između pisanja i tijela. *Interim* propituje samoću tijela koje se pokušava uklopiti u postojeće reprezentacije unutar kulture. Tim potezima *Interim* proizvodi ne-slike, odnosno, isto kao u *Post-Partum Documentu*, postavlja tijelo izvan opsega reprezentacije.²⁶⁵

Bryson navodi kako *Post-Partum Document* i *Interim* imaju motiv koji je neobičan u vizualnoj umjetnosti – želju da se ne stvori slika. Prema njemu, takva defetišizacija slike je zamjena za uobičajeni pogled (eng. *gaze*). On navodi: „Rijedak je slučaj umjetnosti koja služi ne da skupi sile, već da ih rasprši.“²⁶⁶ Na kraju, sama je Kelly neizravno dovela u vezu navedene Brysonove teze s feminističkim idejama kazavši kako je željela problematizirati sliku žene, a ne promovirati novu formu ikonoklazma. Pri tom je željela natjerati gledatelja/gledateljicu da se okrene od gledanja prema slušanju: "Željela sam dati glas ženi, reprezentirati je kao subjekt pogleda“.²⁶⁷

2.3. BARBARA KRUGER

Različiti osvrti na rad Barbare Kruger njezina djela često svrstavaju uz bok radovima umjetnica poput Mary Kelly, Sherry Levine, Guerilla Girls, Jenny Holzer i Cindy Sherman. Pri tom, često su ih sve imenovali postmodernim, feminističkim i konceptualnim umjetnicama. Osim toga, pojedini kritičari uočili su da isključivost u odabiru boja (crna, bijela i crvena) u radovima Barbare Kruger asocira na rana izdanja časopisa *Life* i određena djela ruskih konstruktivista.²⁶⁸ S druge strane, uočava se to da su njezine izložbe često pozicionirane na način da su gledateljice i gledatelji prisiljeni gledati na pod ili u strop kako bi u potpunosti vidjeli svako djelo.²⁶⁹ Preopterećenost izložbenog prostora tekstom na svakom zidu, podu pa i stropu asocijativno bi moglo ukazivati na informacijsku preopterećenost koju produciraju masovni mediji i reklame.

²⁶⁵ Usp., Bryson, Norman, „Invisible Bodies: Mary Kelly's Interim“, *New Formations*, Number 2, Summer, 1987., str. 33- 35.

²⁶⁶ *Isto*, str. 36.

²⁶⁷ Usp., „That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster“, Mignon Nixon, M., (ur.), *nav.dj.*, str. 68.

²⁶⁸ Usp., Andracchio, Gina, Barbara Kruger: Just a Graphic Designer?, *Contemporary Art*, Winter, 2011., str. 10, 11

²⁶⁹ *Isto*, str. 15.

Također, želja za ovakvim izlaganjem djela mogla bi se usporediti i s projektom *Gloria Patri* umjetnice Mary Kelly, koja je također postavljala tekst na neuobičajene dijelove izložbenog prostora, poput stropa.

Originalnost pristupa tekstu i slici i utjecaj Barbare Kruger komentirao je i likovni kritičar Jerry Saltz. Na pitanje koji bi točno *-izam* pripisao radovima Kruger, on je odgovorio:

Oprostite, ali kojeg vruga je to uopće bitno? Kruger reže kroz sranje.²⁷⁰ Ona je u potpunosti nadišla potencijale svoje umjetnosti i sasvim jasno dala do znanja da je u ratu s licemjermem. Ona je kritična, ali nije negativna, otvara se širokom polju estetike i stvorila je nešto toliko snažno i neizbrisivo da se to može nazvati Kruger efekt.²⁷¹

Prema likovnoj kritičarki Kate Linker, umjetnost Barbare Kruger pripadala bi montaži. Uz to, Linker naglašava kako je Kruger više postmodernistički nastrojena jer spaja slike i riječi, multiplicira medije i preuzima koncepte iz drugih disciplina. S druge strane, Kruger navodi kako su njezini ključni utjecaji iz filmova, televizije i stereotipnih svakodnevnih situacija.²⁷²

Kruger stvara svoja djela primarno koristeći već postojeće fotografije iz popularnih časopisa, dok sintaksu teksta oblikuje da podsjeća na poznate reklame. U tom smislu, korisno je spomenuti i citat iz čuvenog eseja „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije“ Waltera Benjamina koji navodi kako reprodukcijom fotografije prestaju biti originali, već se oslanjaju na ritual, odnosno „postaju bazirani na drugoj praksi – politici“. ²⁷³ Na tom tragu Kruger slično navodi kada kaže: „Mi tumaramo izvan razmjene i govora i mi smo dužni krasti jezik. Mi smo jako dobri oponašatelji. Mi repliciramo određene riječi i slike pa ih gledamo kako zalutaju ili se podudaraju s tvojim činjenicama i fikcijom“. ²⁷⁴ Iz tog pomalo konfuznog navoda, Masako Kamimura iščitava želju Barbare Kruger za kritičkim ispitivanjem postojećih fotografija s ciljem izazivanja postojećeg patrijarhalnog reda koje oni implicitno reproduciraju. U tom smislu, Kamimura se referira i na Foucaulta koji navodi kako u buržoaskoj kulturi nema proletherske umjetnosti, kulture ili morala, onda u skladu s tim sve ono što nije buržoasko dužno je posuđivati iz buržoaske kulture.²⁷⁵ U kontekstu toga, može se postaviti pitanje posuđuje li Kruger, i na koje

²⁷⁰ Prijevodom se gube određene značajke prvog dijela citata pa se ovdje navodi original: „Excuse me, but what the fuck does it matter? Kruger cuts through bullshit. [...]“

²⁷¹ Andracchio, G., *nav.dj.*, 2011., str. 18.

²⁷² Usp., Linker, Kate, *Love for Sale (The Words and Pictures of Barbara Kruger)*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1996., str. 2-3.

²⁷³ Andracchio, G., *nav.dj.*, 2011., str. 5.

²⁷⁴ Kamimura, Masako, „Barbara Kruger: Art of Representation“, u: *Woman's Art Journal*, Vol. 8, No. 1, Spring-Summer, 1987., str. 42.

²⁷⁵ Usp., *isto*.

načine, slike i tekst patrijarhalnog poretka kako bi stvorila svoju umjetnost s dominantno feminističkim predznakom.

Na koncu uvodnog dijela u rad Barbare Kruger, bitno je napomenuti i to da je ona 70-ih godina 20. st. pisala poeziju, čak je pojedine radove objavljivala u manje poznatom časopisu „Track – a journal of artists writings“.²⁷⁶ Početak njezinih interesa za kombinacije teksta i fotografije bilježi se 1977. godine kada je objavila knjigu svojih autorskih fotografija naslovljenu „Picture/Readings“. U knjizi je nasuprot reproduciranih fotografija postavila kratke prozne odlomke o stanovnicima zgrada koje je fotografirala.²⁷⁷

2.3.1. TVRDNJE BEZ DOGAĐAJA KAO OSNOVNI PRIPOVJEDNI ISKAZ

Rad Barbare Kruger općenito se interpretira u okviru ovih konteksta: političke estetike, feminizma i postmodernog istraživanja pogleda (*gaze*), identiteta i moći. Tijekom 70-ih godina 20. st. Kruger je postala prepoznatljiva po svojim kolažima koji su sadržavali fotografiju i kratke rečenice. Isprva je koristila fotografije koje je sama radila, a onda je počela koristiti crno-bijele fotografije iz masovnih medija 1940-ih i 1950-ih. Ubrzo nakon toga proširila je svoju umjetničku praksu na javne površine, poput *billboarda*, postera, autobusnih karata i željezničkih postaja. Od 1979. godine koristi gotovo isključivo font *Futura Bold Oblique* koji je dizajnirao Paul Renner 1927. godine za potrebe komercijalne umjetnosti.²⁷⁸

Slično kao Mary Kelly, koja je pri interpretaciji nekoliko svojih djela govorila da je zanima postavljanje teksta u neuobičajeni prostor, i Kruger na svojim izložbama postavlja tekst na podove i stropove galerije.²⁷⁹ Kada je riječ o tekstualnoj dimenziji njezinih djela, ona je značenjski i formalno uvijek ovisna o vizualnoj. Njezine su kratke rečenice uvijek prilagođene fotografiji koja ih prati. U skladu s tim, ovisno koji krajnji efekt želi postići, važnost nekih riječi u kontekstu cjeline djela naglašena je smanjivanjem ili povećavanjem fonta, postavljanjem riječi na posebno značajan dio fotografije ili pak odnosom crvene, crne ili bijele boje tiskanih riječi. Na primjeru djela *You invest in the divinity of the masterpiece*, (Sl. 10.)²⁸⁰ riječ *divinity* je predimenzionirana u odnosu na ostatak rečenice i nalazi se točno na sredini fotografije detalja

²⁷⁶ Usp., Linker, K., *nav.dj.*, str. 4-5.

²⁷⁷ *Isto*, str. 6-7.

²⁷⁸ Usp., Andracchio, Gina, „Barbara Kruger: Just a Graphic Designer?“, *Contemporary Art*, Winter, 2011., str. 2 i 5.

²⁷⁹ *Isto*, str. 15.

²⁸⁰ Tekstualni dijelovi na djelima ovih umjetnica teško se mogu pravilno prevesti na drugi jezik, a da se pritom ne izgube izvorne značajke. Sintaktičke i stilističke značajke određenih fraza ostvaruju se samo u engleskom izvorniku. Stoga, većina tekstualnih dijelova će se navoditi u izvornom obliku, a u bilješkama će se dati slobodni prijevod na hrvatski jezik. Prijevod ovog djela: „Ti ulažeš u božanstvenost remek-djela“.

Michelangelova *Stvaranja Adama*. Ovom konkretnom detalju (dva kažiprsta koja označavaju stvaranje) mogao bi se pridodati termin *hiperikone*. Prema Mitchellu, to su slike koje su nadmašile svoj početni umjetnički status i postale društvene metafore za široku primjenu.²⁸¹ Vizualno povećana riječ „božanstvenost“ upravo ide u tom smjeru fiksno postavljene interpretacije određenog djela, dok drugi dio teksta propituje pretvaranje remek-djela zapadne umjetnosti u tržišni kapital.

Smanjivanje fonta u cilju jasnijeg efekta određene ideje mogu se uočiti na djelima *If you don't controll your mind someone else will*²⁸² i *It's a small world but not if you have to clean it* (Sl. 11.).²⁸³ Na prvom djelu pozadina teksta je fotografija Adolfa Hitlera. Najprije se uočava tekst „You don't control your mind“, a tek pomnijim promatranjem i ostatak rečenice. Na drugom djelu je fotografija žene s povećalom u ruci, a povećani tekst je „Small world“, dok je ostatak teksta smanjen. Oba fotokolaža na tekstualnoj razini mogu imati dva značenja, sasvim suprotna. Povećani tekst sugerira izjavnu rečenicu, tvrdnju („You don't control your mind“) ili sintagmu („small world“) koja zajedno s fotografijom djeluje sasvim jasno i očekivano. Tek čitanjem minijturnih slova koja asociraju na neku vrstu fusnote ili napomene koju samo pažljivi promatrači i promatračice opažaju, otkriva se suprotno značenje koje se kritički suprostavlja prvoj tvrdnji s uvećanim riječima.

Kruger često u svojim radovima koristi zamjenice „Ja“ i „Ti“. Prema Rosalyn Deutsche, to ukazuje na njenu težnju za izravnim obraćanjem gledateljima. Kruger na taj način koristi taktike uobičajenih reklama koje nas pozivaju na akciju, odnosno kupovinu određenog proizvoda. Masako Kamimura navodi kako je upravo to njezino izravno adresiranje neupitno feminističko, a tomu se može dodati kako Kruger pomoću aproprijacije uzima fotografije iz masovnih medija i mijenja njihovu prvotnu svrhu.²⁸⁴ Slično reklamama, njezini fotokolaži ustvari pozivaju promatračice i promatrače na akciju: najčešće onu promišljanja o vlastitim stavovima, ali i akciju promišljanja o mehanizmima i značenjima kombinacija slike i riječi kojima smo okruženi u masovnim medijima. Dakle, na tekstualnoj i vizualnoj razini, njezini fotokolaži koriste reklamne strategije.

Prema Deutsche, često korištenje riječi „Ti“ na prvi pogled implicira konkretnog adresata, ali ono nema stabilnog niti apsolutnog referenta. Stoga, Deutsche zaključuje kako Kruger ironično oponaša tehnike adresiranja iz masovnih medija jer na koncu upravo nestabilna pozicija gledatelja i gledateljice stvara drugačije načine otkrivanja koji su ambivalentni ili

²⁸¹ Usp., Purgar, K., *nav. dj.*, str. 98.

²⁸² „Ako ne kontroliraš svoj um, netko drugi će.“

²⁸³ „Svijet je malen, ali nije ako ga trebaš očistiti.“

²⁸⁴ Usp., Andracchio, G., *nav. dj.*, str. 6 i 7.

paradoksalni.²⁸⁵ Učestalim korištenjem zamjenica „Ti“ i „Tvoje“ potiče se osjećaj bliskosti između pošiljatelja i primatelja poruke, slično kao u reklamama. S druge strane, izjavnim rečenicama potiče se dojam objektivnosti izrečenog, primjerice: „Your body is a battleground“, „You can't drag your money into the grave with you“, „You thrive on mistaken identity“.²⁸⁶

Korištenje zamjenica „Ja“ i „Ti“ kao *shifters* riječi definirao je Roman Jakobson, a strukturalistički lingvist Emile Benveniste navodi kako je diskurs koji koristi te zamjenice obilježen aktivnom transmisijom, odnosno nužnom prisutnošću primatelja i pošiljatelja poruke.²⁸⁷ S druge strane, sličnost s reklamnim tehnikama uočava se i na tekstualnoj razini u djelima Barbare Kruger. Naime, Umberto Eco navodi kako je reklamna tehnika „zasnovana na informacijskoj pretpostavci da jedna reklama više privlači pažnju promatrača ukoliko više krši već stečene komunikacijske norme (pa, prema tome, razbija sistem retoričkih očekivanja)“.²⁸⁸ Navedeno se može uočiti i u radovima Kruger. Odnosom tipografskih značajki, vizualnog i tekstualnog, ona ustvari krši očekivane komunikacijske norme reklamnih tehnika, ali i umjetničkih tehnika.

Prema Chatmanovoj podjeli pripovjednih iskaza, sva djela Barbare Kruger bi se kategorizirala kao *stasis*, odnosno tvrdnje bez događaja. On također navodi kako tekst koji sadrži samo takve pripovjedne iskaze, dakle one koji navode ili tvrde nešto, može samo implicirati pripovijedanje.²⁸⁹ Stoga bi bilo odgovarajuće njezin tekstualni dio kategorizirati kao govorni čin.²⁹⁰ Svaki govorni čin sadrži lokucijski, ilokucijski i perlokucijski čin. Lokucijski označava čin kazivanja nečega pomoću gramatičkih pravila određenog jezika, ilokucijski označava čin namjere, odnosno izvedbe nečega što se želi postići, a perlokucijski čin se odnosi na konačni efekt kod čitateljice i čitatelja, odnosno na posljedicu konkretnog iskaza. Svaka lokucija i ilokucija može proizvesti niz perlokucija.²⁹¹ Lokucijski činovi u djelima Kruger ograničeni su na izjavne i upitne rečenice, odnosno na davanje informacije i traženje informacije, što je ustvari kompatibilno s reklamnim strategijama. Ako uzmemo u obzir cijelu vizualno-verbalnu formu

²⁸⁵ Usp., Balona de Oliveira, Ana, „Jam Life into Death: The 'Cold War' of the Stereotype and the 'Ethics of Failure' in the Art of Barbara Kruger“, *Third Text*, sv. 23, br. 6, 2009., str. 756.

²⁸⁶ „Tvoje tijelo je bojno polje“, „Ne možeš dovući svoj novac u grob sa sobom“, „Ti rasteš/bujaš u pogrešnom identitetu“

²⁸⁷ Usp., Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B., *nav.dj.*

²⁸⁸ Eco, Umberto [Umberto Eco], *Kultura – informacija – komunikacija*, Beograd, 1973., str. 180.; prema Katnić-Bakaršić, Marina, *Lingvistička stilistika*, Research Support Scheme, Prag, 1999., str. 71.

²⁸⁹ Usp., Chatman, S., *nav. dj.*, 1978., str. 32.

²⁹⁰ Lingvističar i filozof John L. Austin razvijao je ideju o govornim činovima. Svoju teoriju započeo je analizom onih vrsta iskaza koji su gramatički točni, a pritom nisu istiniti ni neistiniti. U tom smislu, ponudio je kategorizaciju takvih iskaza kao performativa i konstativa. Konstativi su iskazi u kojima se nešto tvrdi, a performativi u kojima se čini neka radnja. Pri tom, oba mogu biti istinita ili neistinita. Vidi više u: Austin, John L., *Kako djelovati riječima*, Disput, Zagreb, 2014.

²⁹¹ Usp., Chatman, S., *nav. dj.*, 1978., str. 163.

njezinih djela, i u njezinim su radovima jasni utjecaji reklamnih strategija. Međutim, ilokucijski čin u Krugerinim radovima je suprotan reklamnim strategijama, čiji krajnji učinak treba biti poticanje na kupnju određenog proizvoda. Ovdje se ilokucijski čin suprotstavlja cijeloj reklamnoj formi određenog djela jer ustvari traži akciju kritičkog razmišljanja i upravo tom ilokucijom ruši uobičajeni poredak reklamne strategije.

2.3.2. DEMISTIFIKACIJA POPULARNIH SLIKA I RIJEČI U PATRIJARHALNOJ KULTURI

Kao i Kelly, Barbara Kruger je u više navrata eksplicitno iskazala svoje feminističke težnje u radovima. Jednu od najranijih takvih izjava dala je nakon svoje izložbe *We Won't Play Nature to Your Culture* 1988. godine: „Moj rad je o ženskom glasu, očekivano je da bi muški glas pokušao ušutkati ženski glas kada postaje vokalan i postaje viđena slika“.²⁹² Nešto kasnije opet je potvrdila zanimanje za rušenje određenih reprezentacija i važnost promatračice unutar muške publike: „Sva umjetnost sadrži politiku, kao što svaki razgovor koji vodimo, svaki dogovor koji napravimo, svako lice koje poljubimo. Bilo da to produciramo kolektivno ili individualno, odgovorni smo za značenje koje kreiramo. Ja vidim svoj rad kao serije pokušaja da uništim određene reprezentacije, da izmjestim subjekt i pružim dobrodošlicu promatračici²⁹³ unutar muške publike“.²⁹⁴

Kritika reprezentacije žene kao objekta vidljiva je ponajviše u dva djela – *Your gaze hits the side of my face* (Sl. 12.) iz 1981. godine i *We construct the chorus of missing persons* (Sl. 13.) iz 1983. godine. Masako Kamimura uspoređuje ta dva djela s djelom Marie Yates *The missing women, Phase II* iz 1985. godine i navodi riječi M. Yates: „Lacanova temeljna premisa je da je identitet konstruiran u jeziku, ali samo uz određenu cijenu. Ta cijena je žudnja, uporni gubitak, jer mora nešto nedostajati da bi jezik mogao označiti to u svojoj odsutnosti. Ovaj rad je igra na procesu identifikacije, istražujući našu upornost kao subjekta u jeziku u našem vjerovanju da negdje postoji točka sigurnosti znanja i istine“.²⁹⁵ Kamimura zaključuje da se, poput Yates, Kruger bori za konstruiranje ženskog subjekta u strukturi patrijarhalnog jezika.

Izdvojit ćemo nekoliko zanimljivih uvida o opusu Barbare Kruger. Jedan od njih je interdisciplinarna studija povjesničara umjetnosti Georgea Smitha u kojoj je uspoređivao njezina

²⁹² Andracchio, G., *nav.dj.*, str. 7.

²⁹³ U originalu ova riječ je „female spectator“.

²⁹⁴ Kamimura, Masako, „Barbara Kruger: Art of Representation“, *Woman's Art Journal*, Vol. 8, No. 1, Spring-Summer, 1987., str. 40.

²⁹⁵ *Isto*, str. 42.

djela i književnika Henryja Jamesa. Usporedbu je utemeljio na premisi da oboje koriste heterotopijski prostor, onako kako ga poima Foucault.²⁹⁶ Između ostalog, podrazumijevao je heterotopijski prostor kao posebnu liminalnost koja zahtijeva presjek između mitskog i realnog, privatnog i javnog.²⁹⁷

George Smith se uvelike oslanja na studije teoretičarke Kate Linker koja je dala jednu od najkonkretnijih analiza opusa Barbare Kruger iz feminističke perspektive. Linker polazi od Krugerinih eksplicitnih tvrdnji u kojima navodi da njezini fotokolaži reprezentiraju demistifikaciju popularnog vizualnog jezika i da namjerno slike i riječi odmiče od njihovih originala i naizgled prirodnih pozicija. Kruger tako prilazi patrijarhatu kao rodnom i klasnom konstrukt, pri čemu propituje maskulini *ethos* kreativnosti koji se slavio u tradicionalnim medijima, poput slikarstva ili kiparstva. Linker dalje navodi kako za Barbaru Kruger seksualna razlika proizlazi iz vizualne razlike koja strukturira ženu kao kastriranu unutar patrijarhalnog poretka. Za to navodi primjer činjenicu da Kruger često adresira temu odsutnosti (eng. *absence*), pri čemu aludira na konstruiranje žene kao kategorije koja se definira uvijek u odnosu na falus. Radove koje navodi kao primjere za to su: *I am your almost nothing* (1983.), *You delight in the loss of others* (1982.) i *We construct the chorus of missing persons* (1983.). Linker također navodi kako rad Barbare Kruger problematizira društveno oblikovanje skopičkog nagona koji se manifestira u režimima gledanja poticanima kroz ideologije.²⁹⁸ U tom smislu, korisno je podsjetiti i na Foucaultovu teoriju moći i znanja u kojoj iznosi na vidjelo procjep između diskurzivnog i vidljivog, odnosno iskazivog kao kritične linije rascjepa u skopičkim režimima modernosti.²⁹⁹

Linker navodi kako se u cijelom opusu Barbare Kruger uočava pojavljivanje žena kao statičnih, čime se ukazuje na klišeizirane konvencije popularnih reprezentacija. Usto se referira na riječi likovnog kritičara Johna Bergera koji navodi: „Muškarci djeluju, a žene se pojavljuju.

²⁹⁶ Foucault navodi nekoliko načela za definiranje heterotopije. Prvo od njih je tvrdnja da ne postoji kultura u svijetu koja nije sačinjena od heterotopija. Heterotopije poprimaju promjenjive oblike, i ne postoji jedan oblik heterotopije koji bi bio univerzalan. Drugo načelo se tiče teze da svaka heterotopija ima jasnu i određenu ulogu unutar pojedinačnog društva i kulture. Tu navodi primjer groblja. Treće načelo se odnosi na to da heterotopija ima moć da na jednom realnom mjestu su-postavi više prostora koja su međusobno nespojiva. U četvrtom načelu navodi kako su heterotopije uglavnom povezane s fragmentima prošlosti, odnosno da se otvaraju prema heterokronijama. Tu navodi primjer knjižnica i muzeja. Posljednje načelo odnosi se na to kako heterotopije uvijek predstavljaju sustav otvaranja i zatvaranja koji ih istodobno izolira i čini probojnima, poput npr. heterotopijskog prostora zatvora., Usp., Foucault, Michel, „Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)“, u: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5/1984, pp. 46-49., preveo s francuskog Mario Kopic, <http://pescanik.net/o-drugim-prostorima/>, [posjećeno: 10.8.2022.]

²⁹⁷ Usp., Smith, George, „Fire in Heterotopia: Henry James and Barbara Kruger“, *The Henry James Review*, 24, The John Hopkins University Press, 24, 2003., str. 82.

²⁹⁸ Usp., Linker, K., *nav.dj.*, str. 17.

²⁹⁹ Usp., Mitchell, W. J. T., „Slikovni obrat“, prev. Đurđica Dragojević, *Čemu: časopis studenata filozofije*, Vol. VI, No. 12/13, 2004., str. 120-121.

Muškarci gledaju žene. Žene gledaju sebe kako su gledane".³⁰⁰ U ovom kontekstu bitno je uočiti kako Kruger koristi postojeće slike i riječi koje su patrijarhalnog i maskulinog poretka kako bi poremetila taj poredak. Povjesničarka umjetnosti Rosalyn Deutsche uočila je sljedeće značajke: Kruger ulazi u društvene prostore i otkriva prisutnost moći u prostorima koji djeluju neutralno; javnost umjetnosti Barbare Kruger nije u svezi sa specifičnom lokacijom, nego je prisutna u performativu operacije – korištenjem prostora definiranih odnosima moći. Na tom tragu i Deutsche podsjeća na Foucaulta koji navodi kako moć djeluje kroz tehničku kontrolu koja izravno disciplinira naše ponašanje i tijela. Kruger pokušava istražiti strategije prijeloma – nasilnu kritičku aproprijaciju već postojećih slika i nasilno javno otkrivanje njihovog zataškanog nasilja i zastrašivanja.³⁰¹

Književni teoretičar Walter Kalaidjian u svojoj komparativnoj studiji opusa Barbare Kruger i Jenny Holzer navodi nekoliko bitnih značajki za rad ove prve. Prema njemu, dominantni kodovi roda u masovnim medijima često su predstavljeni putem hiper-ritualizacije društvenih situacija. Pri tom, aproprijacija slika iz masovnih medija i tekstualnih slogana u radovima Kruger na određeni način odbacuje uobičajeni poredak formalnih medijskih strategija.³⁰²

Pozicioniranje tijela, kontrola i propitivanje kulturalnih vrijednosti i formi u kontekstu roda neke su od ključnih tema koje su označile veći dio opusa ove umjetnice. Osim spomenutog Foucaulta, valja se opet osvrnuti i na Normana Brysona koji je u svom kapitalnom djelu *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, između ostalog, elaborirao implikacije određenih Foucaultovih teza. Propitujući zapadnjačka društva koja se temelje na vizualnoj kulturi, on proširuje teze tako što navodi da se autoritet i kontrola ulažu u znak ili označitelja, a prepoznavanje toga središnji je dio interakcije. Vladajuća grupa opravdava svoj autoritet kulturalnim vrijednostima i formama, a ne kroz fizičku kontrolu. Tome se mogu pridodati i misli Jeana Baudrillarda, koji u svom eseju *Designs and Environment* navodi kako sve pripada dizajnu – seksualnost, tijelo, ljudski odnosi, potrebe i želje. Uzevši u obzir te misli, može se uočiti kako Kruger ustvari propituje pojam moći koji nije lokaliziran u nekoj određenoj instituciji. To je niz diskurzivnih procedura koje određuju seksualnosti, moralnosti, obrazovanje i sl., a ustvari su decentralizirane i anonimne.³⁰³

³⁰⁰ Linker, K., *nav.dj.*, str. 16.

³⁰¹ Usp., Balona de Oliveira, Ana, „Jam Life into Death (The 'Cold War' of the Stereotype and the 'Ethics of Failure' in the Art of Barbara Kruger)“, *Third Text*, Routledge, Vol. 23, Issue 6, November, 2009., str. 753.

³⁰² Usp., Kalaidjian, Walter, „Mainlining Postmodernism: Jenny Holzer, Barbara Kruger, and the Art of Intervention“, *Postmodern Culture*, Volume 2, Number 3, John Hopkins University Press, str. 24.

³⁰³ Usp., Linker, K., *nav.dj.*, str. 9-10.

Tomu svemu se može pridodati i to da Kruger preuzima formu autoritativnosti i anonimnosti medijskih slika i slogana koje koristi. Sama to potvrđuje ovako: „U svom radu pokušavam propitati prividnu prirodnost slika posredstvom tekstualnog komentara koji ih prati“.³⁰⁴ Nešto dalje u svojoj knjizi navodi: „[...] želim biti na strani užitka i smijeha i poremetiti strogu sigurnost slike, vlasništva i moći“.³⁰⁵ U ovom je kontekstu nezaobilazno spomenuti legendarni esej Héléne Cixous *Smijeh meduze* u kojem na više mjesta aludira na smijeh kao subverzivni element u kontekstu ženskosti:

Ženski tekst, ne može da ne bude subverzivan: kada se ispisuje, često to čini podižući staru nepomičnu koru, nositeljku muških investicija, a i da drugačije ne može biti: nema mesta za nju ukoliko ona nije on? Ukoliko je ona-ona, ne preostaje ništa drugo nego da se sve slomi, da se svi delovi institucija rastave u delove, da se zakon digne u vazduh, da se “istina” savija od smeha.³⁰⁶

2.4. JENNY HOLZER

Jenny Holzer do 1977. godine radila je isključivo apstraktnu umjetnost, a početak njenog zanimanja za tekst komentirala je ovako:

Kada sam bila mlađa, divila sam se apstraktnoj umjetnosti. Željela sam biti netko kao Mark Rothko, ali nisam to mogla [...] Imala sam snažnu želju da propitujem stvarna svjetska pitanja. Tako da sam počela pisati. To je dovelo do toga da stavim vlastiti tekst na svoje apstraktne slike. Time sam svoje slike učinila još gorim.³⁰⁷

Od 1977. do 2001. godine producirala je trinaest tekstualnih ciklusa za koje je sama pisala tekst, a od 2001. godine napustila je pisanje i počela izlagati tuđu poeziju i dijelove proze.³⁰⁸ Jenny Holzer sebe je kratko okarakterizirala kao osobu koja se bavi javnom umjetnošću i instalacijama, a pritom se ne smatra pjesnikinjom niti drži da svoj rad prezentira kao poeziju.³⁰⁹ Na idućim stranicama analizirat ćemo njezine radove do 2001. godine.

³⁰⁴ Kruger, Barbara, *Remote Control (Power, Cultures, and the World of Appearances)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London, England, 1993., str. 218-219.

³⁰⁵ *Isto*, str. 220-221.

³⁰⁶ Siksu, Elen, „Smeh meduze“, prev. Sanja Milutinović Bojanić, *ARS*, 5-6, 2010., str. 26.

³⁰⁷ Breslin, David, *I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century*, doktorska disertacija, Harvard University, Department of History of Art and Architecture, ožujak 2013., str. 5 i 6.

³⁰⁸ *Isto*.

³⁰⁹ Usp., Auping, Michael, *Jenny Holzer, Universe Series on Women Artists*, Universe Publishing, New York, 1992., str. 74

U monografskoj doktorskoj disertaciji o njezinu opusu, povjesničar umjetnosti David Breslin navodi kako je literatura o Jenny Holzer iznenađujuće skromna, pogotovo ako se uzme u obzir veliki broj njezinih internacionalnih izložbi, ali i povijesni status prve žene koja je predstavljala SAD na Venecijanskom bijenalu 1990. godine.³¹⁰ S obzirom na to da njezini radovi sadržavaju isključivo tekst, kategorizacije njezinih opusa se razlikuju. Primjerice, povjesničar umjetnosti David Joselit navodi kako je veza Holzer s konceptualnom umjetnošću ključna u smislu lingvističke povezanosti, i njezin rad naziva isključivo tekstom. Drugi povjesničari umjetnosti poput Hala Fostera izdvajaju njezin rad kao kontekstualno specifičan i snažno institucionalno kritičan. U tom smislu, nju se povezuje s umjetnicima Danielom Burenom, Michaelom Asher, Hansom Haackeom i Marcelom Broodthaersom. Kustosica Jeanne Siegel također izdvaja kontekst kao ključan u interpretaciji opusa Jenny Holzer. U tom smislu, ona navodi kako je odnos političkog, umjetničkog i realnog svijeta ključan u radovima ove umjetnice.³¹¹

Hal Foster također navodi kako je jezik mjesto intervencije Jenny Holzer. Njezine rane radove Foster smatra ciklusima tekstova čije ideološke kontradikcije vuku gledatelja u neku vrstu manije. Pri tom, povjesničar umjetnosti Gordon Hughes navodi da je uvjet za funkcioniranje tih predstavljenih ideoloških kontradikcija njihovo postojanje izvan materijalnog konteksta. Drugim riječima, one pretpostavljaju već usustavljene vrijednosti određenih ideologija.³¹² Ovdje se može već primijetiti kako rad Jenny Holzer, slično kao rad Barbare Kruger, snažno ovisi o postojećim dominantnim jezičnim formama. Pri tom se misli na činjenicu da preuzimaju određene jezične formacije s ciljem propitivanja dominantnog značenja te formacije, ali i to da je za interpretaciju njihovih radova nužno osloniti se na propitivanje dominantnih vizualnih i tekstualnih forma. O svemu tome, bit će više riječi na idućim stranicama, ali ovdje vrijedi spomenuti usporedbu koju iznosi povjesničar umjetnosti David Breslin.

Naime, on se referira na Barthesovu tvrdnju u kojoj se navodi kako je svaki čovjek zatvorenik svog jezika. Pri tom, Breslin navodi kako Holzer umjesto očekivane afirmacije te tvrdnje radi suprotno. Ona propituje poroznost tog zatvora i traži rupe u postojećim pravilima. Ta njezina tekstualna propitivanja on uspoređuje s poznatim radovima Cindy Sherman. Sherman

³¹⁰ Usp., Breslin, D., *nav.dj.*, str. 4.

³¹¹ Usp., Hughes, Gordon, *Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after „Art after Philosophy“*, Oxford Art Journal, Vol. 29, No. 3, Oxford University Press, 2006., str. 421.

³¹² *Isto*, str. 422-423.

fotografijama replicira određeni poznati tip iz filmova, ali bez izravnog ponavljanja bilo povijesnog ili ikoničkog.³¹³

Odnos privatnog i javnog već smo komentirali u analiziranim radovima Mary Kelly, ali likovna kritičarka Jenny Drozdek u taj kontekst svrstava i Kruger i Holzer. Ona navodi kako su do sredine 80-ih godina 20. st. radovi Holzer i Kruger postali dio tzv. postmodernog pop-feminizma pri čemu su transformirali seksualne politike 70-ih godina 20. st. Pri tom, izjava „osobno je političko“ postala je svojevrsni zaštitni znak. Drozdek navodi da je namjera Jenny Holzer poremetiti vizualne mehanizme koji produciraju javni prostor kao patrijarhalni.³¹⁴ U tom smislu, vrijedi navesti i citat književne kritičarke Barbare Page čije riječi feministička književna kritičarka Leisha Jones povezuje s radovima Holzer:

Među suvremenim spisateljima, žene nisu same u nelinearnom, nehijerarhijskom i decentraliziranom pisanju, ali mnoge žene koje povežu sebe s ovakvim pisanjem, pišu nasuprot realističkoj narativnoj formi. Pišu iz svijesti koja je pomiješana s feminističkim diskursima otpora, posebice onima pod utjecajem postrukturalističke i psihoanalitičke teorije.³¹⁵

Valja spomenuti još i odnos društvenih mreža i umjetničkog djela u slučaju Jenny Holzer. Naime, Holzer je imala suradnju s web-stranicom koja se zove *Please Change your beliefs* gdje je bilo tko mogao uklanjati ili dodavati truizme.³¹⁶ Tekstualni dijelovi njezinih radova također postoje i na društvenoj mreži Twitter gdje ih nepoznata osoba objavljuje svakodnevno.³¹⁷ Vizualni umjetnički radovi koji su primarno tekstualni, poput onih Jenny Holzer, očito imaju određenu značajku koja im omogućuje prebacivanje iz jednog medija u drugi. Iako je kontekst prostora u kojem se nalaze drugačiji, u slučaju izvornih radova to je fizički prostor ulice, a u ovom drugom slučaju riječ je o virtualnom prostoru, tekstualni dio rada je isti. Činjenica da Holzer, Kruger, Piper, pa i Guerrilla Girls izlažu iste tekstualne dijelove svojih radova u različitim medijima i različitim okruženjima govori o još jednoj razlici između slike i riječi.

³¹³ Breslin, D., *nav.dj.*, str. 32-33.

³¹⁴ Usp., Jones, Leisha, „Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular“: The Electronic Poetry of Jenny Holzer, u: *Journal of Narrative Theory*, Volume 48, Fall, Eastern Michigan University, 2018., str. 437-439.

³¹⁵ *Isto*, str. 445.

³¹⁶ Usp., Jones, L., *nav.dj.*, str. 440.

³¹⁷ *Isto*, str. 442-443.

2.4.1. ANONIMNOST, AUTORITATIVNOST I CITATNOST KAO GLAVNE ZNAČAJKE TRUIZAMA

Nakon što je u potpunosti napustila apstraktno slikanje, Jenny Holzer se posvetila isključivo tekstualnim radovima. Jedan od prvih i najpoznatijih je bio ciklus djela *Truizmi* (Sl. 14.) koji je u kontinuitetu trajao od 1977. do 1987. godine. Ovdje ćemo najveću pažnju posvetiti tom ciklusu jer se u njemu mogu iščitati značajke koje vrijede i za njena druga, kasnija djela. Također će se obratiti pažnja i na djelo *Inflammatory essays* (1979. – 1982.).

Kada je riječ o odabiru teksta kao dominantne forme, Holzer je navodi:

Željela sam pisati tako da mogu biti jako izravna. Željela sam biti u mogućnosti reći točno ono što mislim o bilo kojoj temi [...]. To je nemoguće s apstraktnom slikom. Tako sam došla do toga da koristim jezik. Imala sam želju biti eksplicitna i osjećala sam potrebu da proučim duboko ukorijenjena vjerovanja.³¹⁸

Ovo isto potvrđuje u intervjuu s Michaelom Aupingom.³¹⁹

Prva verzija *Truizama* sadržavala je od četrdeset do šezdeset rečenica natipkanih na jednom listu u fontu *Futura Bold Italic* poput plakata umnoženih i postavljenih na javnim površinama u New Yorku. S vremenom se broj rečenica povećavao i uskoro ih je bilo oko dvjesto. Promjenom izložbene lokacije mijenjao se i medij. Tako su izdvojene rečenice postajale dio *billboarda* i različitih odjevnih predmeta.³²⁰ Interpretativne smjernice uspostavljaju se od samog naslova. Truizam označava „očevidnu istinu, činjenicu koju ne treba dokazivati“. ³²¹ Riječ je o nečemu preočitom da bi se uopće spominjalo.³²² Vizualno, plakat se sastajao od vodoravnih linija, tj. rečenica računalno istipkanih crnom bojom na bijeloj podlozi. Sintaktička struktura rečenica je gotovo ista, dok vizualno ponavljanje stvara dojam monotonije ne izdvajajući nijednu posebno. Poredane su abecednim redom gotovo kao leksikonske natuknice o očevidnim istinama – truizmima.

Neki od izrečenih truizama na plakatu su: „Abuse of power comes as no surprise“, „Being happy is more important than anything else“, „Illnes is a state of mind“, „It is a gift to the world not to have babies“, „It is important to stay clean on all levels“, „Murder has its sexual side“, „Money creates taste“, „Men are not monogamous by nature“, „Much was decided before

³¹⁸ Breslin, D., *nav.dj.*, str. 27.

³¹⁹ Usp., Auping, M., *nav.dj.*, str. 73.

³²⁰ Usp., Waldman, Diane, *Jenny Holzer*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1989., str. 10.

³²¹ *Hrvatski jezični portal*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f191XxB6&keyword=truizam [posjećeno 21. 7. 2021.].

³²² Usp., <https://www.merriam-webster.com/dictionary/truism> [posjećeno 21. 7. 2021.].

you were born“, „People are boring unless they are extremists“, „Raise boys and girls the same way“, „Stupid people shouldn't breed“, „Torture is barbaric“ i „Your oldest fears are the worst ones“. ³²³

Ono što je bitno uočiti jest da je djelo bilo anonimno, odnosno Holzer nije potpisivala plakate. Nepotpisan tekst na javnoj površini odlika je umjetnosti grafita koja je 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća razvila specifične kodove i načine komunikacije s pripadnicima tog supkulturnog kruga, ali i širom publikom. Svakako da postavljanje na javnoj površini rezultira i izdvajanjem djela iz konteksta institucionalne umjetnosti, a time i namjernih promatrača i promatračica. Naime, u ovom slučaju publika je slučajna, ona čak i nije sigurna što točno promatra. To potvrđuje i sama umjetnica: „Željela sam vidjeti mogu li napraviti nešto što će biti od koristi ili imati neku vrstu značenja za puno širu publiku, recimo za nekoga tko ide na ručak i koga uopće ne zanima umjetnost.“ ³²⁴

Anoniman tekst na javnoj površini poput zida, prozorskog stakla, stupa i sl. Roland Barthes naziva simboličnim izravnim mjestom modernog pisma:

Znamo da zid doziva pismo: u gradu nema zida bez grafita. Na neki način, sama je podloga ta koja posjeduje energiju pisanja, ona je ta koja piše i to me pismo gleda: nema ničega voajerskijeg od ispisanog zida, jer ništa se ne gleda i ne čita tako intenzivno. [...] *Nitko* nije pisao po zidu, a *svi* čitaju. Stoga je zid na amblematičan način izravno mjesto modernog pisma. ³²⁵

Tome se može pridodati i teza Douglasa Crimpa o instituciji muzeja koja je omogućila potpunu autonomnost umjetnosti stvorivši od nje ideal apsolutne estetske vrijednosti, prisilno je odvojivši od društvenih interakcija. ³²⁶ Samim odabirom lokacije umjetnica pravi određeni iskorak iz dotadašnje dominantne pisane i vizualne prakse.

Anonimnost upućuje na još jednu, epohalnu Barthesovu tezu o *smrti autora*. Umjetnica odbija napisano ovjeriti potpisom, a time ga i značenjski ograničiti, onemogućiti njegovu

³²³ „Zloupotreba moći ne dolazi kao iznenađenje“, „Biti sretan je važnije od svega ostalog“, „Bolest je stanje uma“, „Ne imati djecu je poklon svijetu“, „Važno je ostati čist na svim razinama“, „Ubojstvo ima svoju seksualnu stranu“, „Novac stvara ukus“, „Muškarci nisu monogamni po prirodi“, „Puno toga je odlučeno prije nego što si se rodio/-la“, „Ljudi su dosadni ukoliko nisu ekstremisti“, „Odgajajte dječake i djevojčice na isti način“, „Glupi ljudi se ne bi trebali množiti“, „Mučenje je barbarsko“ i „Tvoji najstariji strahovi su oni najgori“.

³²⁴ Waldman, D., *nav. dj.*, str. 15.

³²⁵ Barthes, Roland, *Užitak u tekstu / Varijacije o pismu*, prev. Vanda Mikšić i Zvonimir Mrkonjić, Meandar, Zagreb, 2004., str. 80.

³²⁶ Usp., Crimp, Douglas, *On the Museums's Ruins*, MIT Press, Cambridge, 1993.; prema Purgar, K., *nav. dj.*, str. 45.

multipliciranje.³²⁷ Njezinim riječima: „Da bi plakati bili djelotvorni, morali su biti anonimni, autorstvo te raskrinkava.“³²⁸ Što se tiče samog teksta, njegova se uglašanost ogleda u kratkoći rečenice koja se doima kao neka stara, općepoznata mudrost. Ono što remeti rečeničnu strukturu upravo je sadržaj promatran u cjelini – na snazi je kontradiktoran odnos među rečenicama. Nijedan čitatelj ili čitateljica neće se složiti sa svakim truizmom jednako, a istovremeno ne postoji ijedan truizam s kojim bi se baš svi složili. Neki djeluju kao reklamni slogani, barem bi se mogli zamisliti kao dio masovnih reklamnih kampanja, npr. „Children are the hope of the future“,³²⁹ dok iznad piše „Children are the most cruel of all“.³³⁰

Repetitivnost rečenica i semantički nabijeno oglašivačko okružje u koje su stavljene – pored autoričinih, tu su i drugi reklamni plakati – upućuju na diskurzivne sveze s masovnim medijima. Masovna produkcija univerzalnih slika, riječi i definicija generalizirano je semantičko iskustvo koje je kulturalno konstruirano, a reprezentirano kao nešto „prirodno“ – ponavljanje je preduvjet njegove naturalizacije i istinitosti.³³¹ Njezine rečenice djeluju i intertekstualno, a istovremeno fragmentarno. To opet upućuje na Barthesa koji navodi: „Tekst je multidimenzionalan prostor u kojemu se raznolikost pisanja, nijedna od njih originalna, stapaju i sudaraju. Tekst je splet citatnosti koji je stvoren iz bezbrojnih središta kulture“.³³²

Prema klasifikacijskim okvirima konceptualne umjetnosti, djelo Jenny Holzer svrstava se u tzv. *site transience* što podrazumijeva stvaranje za specifično mjesto, ali uz mogućnost izlaganja i na drugim lokacijama.³³³ U tu skupinu svakako spadaju radovi *Truisms*, *Inflammatory essays* i *Living series*, čiji su tekstovi upravo na taj način osmišljeni i izlagani. Međutim, ako se ovdje prisjetimo teze teoretičarke naratologije Rimmon-Kenan da priče ovise o stilu, jeziku i mediju koji ih posreduje, odnosno da različiti diskursi znače različitu priču, onda to dobiva sasvim jedan novi aspekt u tekstualno-vizualnoj umjetnosti Jenny Holzer. Naime, stil i jezik određenog dijela ciklusa *Truisms*, *Inflammatory essays* i *Living series* stalno su isti, ali oni mijenjanjem lokacije i medija mogu polučiti drugačiji lokucijski, a samim tim i perlokucijski čin.

³²⁷ Usp., Barthes, Roland, *Image Music Text*, Fontana Press / HarperCollins Publishers, London, 1977., str. 152. i 153.

³²⁸ Hay, Kenneth, „The Visual and the Verbal in Postmodern Art Practice“, u: *Cycnos (Image et langage: Problèmes, Approches, Méthodes)*, Centre de Recherche sur les Ecritures de Langue Anglaise, Département d'Etudes Anglophones, Université de Nice, Vol. 11, N. 1, 1994.

³²⁹ „Djeca su nada budućnosti.“

³³⁰ „Djeca su najokrutnija od svih.“

³³¹ Usp., Jacobson-Leong, R. Davida, *Destabilizing Cultural Assumptions; Language and Images in the Art of Jenny Holzer*, Honors College Thesis, University of Oregon, 1993., dostupno na: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/9963/Jacobson_Leong_Davina_R_1993sp.pdf, [posjećeno 8. 8. 2021.], str. 39.

³³² Barthes, R., *nav. dj.*, 1977., str. 151.

³³³ Usp., Crowther, Paul, *Phenomenology of the visual arts*, Stanford University Press, Stanford (California), 2009.

U svezi s tim Gordon Hughes navodi svoju interpretaciju truizma „Men don't protect you anymore“ za koju kaže da ima različito značenje kada se nalazi iznad teatra u New Yorku i na kondomima. U prvom slučaju, postavljen je u dijelu grada gdje se inače događa velik broj silovanja i pljački, stoga bi značenje tog truizma moglo ukazivati na tu činjenicu. U drugom slučaju, može se interpretirati u kontekstu pandemije AIDS-a – ne samo da žene nisu zaštićene od muškaraca već ni muškarci od drugih muškaraca.³³⁴

Kako zanimljivo navodi Leisha Jones, iako je Holzer primarno vizualna umjetnica, njezin elektronički tekst i kinetičke poetične instalacije funkcioniraju na načine analogne elektroničkoj literaturi.³³⁵ Aforizam kao književna vrsta ponajviše je povezivan s ciklusom djela *Truizmi*. Oni se mogu usporediti i s formom poznatih reklamnih izjava poput „Just do it“ (Nike) ili „Because you're worth it“ (L'Oreal). Hannah Brook-Motl radove eksperimentalnih pjesnikinja Anne Carson, Mei-me Berssenbrugge i Lyn Hejinian navodi kao primjere sličnih liričnih aforizama u poeziji. Jones također klasificira Holzerine aforizme kao da su negdje na pola puta između poezije i reklame, čak upotrebljava izraz „ad-poems“.³³⁶

Ciklus *Inflammatory Essays* (Sl. 15. i 16.) sastoji se od 24 eseja na različito obojanim posterima, a svaki od njih ima 20 redaka i 100 riječi. Dakle, slična homogenizacija kao u ciklusu *Truizmi*. Glede navedenoga rada, Holzer je navela kako je čitala eseje Mao Tse-tunga, Johna Bircha, Emme Goldman i Karla Marxa.³³⁷ Vizualna forma eseja je privlačna jer je svaki drugačije žarke boje, a ujednačenost broja riječi i redaka stvara dojam reda i racionalnosti. Odabir velikih tiskanih slova za eseje također pridonosi dojmu važnosti teksta. Prema kriteriju prisutnosti pripovjedača, *Inflammatory Essays* bi spadali u tekstove s prikrivenim pripovjedačem. Rečenice su kratke, kao da su produženi dio nekih truizama, a izostanak bilo kakvog emotivnog aspekta ili riječi, kao i modalnih glagola i priloga, pridonosi dojmu autoriteta i impersonalne komunikacije.

³³⁴ Usp., Hughes, Gordon, „Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after 'Art after Philosophy'“, *Oxford Art Journal*, vol. 29, br. 3, 2006., str. 432.

³³⁵ Usp., Jones, Leisha, „'Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular': The Electronic Poetry of Jenny Holzer“, *Journal of Narrative Theory*, Volume 48, Fall, Eastern Michigan University, 2018., str. 424.

³³⁶ Usp., *Isto*, str. 427.

³³⁷ Usp., Auping, M., *nav. dj.*, str. 89.

2.4.2. ANONIMNOST U DJELU *TRUIZMI* I REPREZENTACIJA RODNO UVJETOVANOG NASILJA POSREDSTVOM TEKSTA U DJELU *LUSTMORD*

Utjecaji francuske feminističke teorije uočljivi su i kod Jenny Holzer. David Breslin navodi kako su sredinom kasnih 1970-ih američkoj javnosti bili dostupni prijevodi radova Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Hélène Cixous i Julie Kristeve. Upravo su u tom periodu umjetnice poput Jenny Holzer i Cindy Sherman počele formulirati svoje prakse. On također navodi da je e-mail korespondencijom s Holzer potvrdio da je ona čitala Kristevu, Cixous i De Beauvoir tijekom svojega boravka na Whitney Independent Studies u New Yorku koji je rezultirao njezinim najpoznatijim radom *Truizmi*.³³⁸ Isto je potvrdila u intervjuu s Michaelom Aupingom.³³⁹

Breslin izdvaja dvije značajke rada Jenny Holzer koje su bitne u kontekstu ovog istraživanja. Prva se odnosi na to da Holzer uzima već poznate, naizgled prirodne izjave i promišljanja koja jezično slama kako bi stvorila novo značenje. Za to navodi primjer truizma „Money creates taste“. Druga značajka je to što njezin rad djeluje anonimno i naizgled bez naznačenog roda.³⁴⁰ Ove dvije značajke možemo ustvari dovesti u vezu s radom Barbare Kruger. Naime, na prethodnim stranicama spomenuto je kako Kruger imitira autoritativnost i anonimnost medijskih slika i slogana koristeći njihove dominantne forme. U radovima Holzer uočavaju se slične strategije s jasnom razlikom da ona koristi isključivo verbalne strategije, bez toliko eksplicitnih referiranja na medijske slike kao Kruger.

Navedeno je korisno potvrditi Holzerinim izjavom: „Mnogo mog rada je rodno neutralno i anonimno zato da se ne bi odbacilo kao rad žene ili kao rad individue. Moji interesi nisu samo oni koje bismo nazvali tradicionalno 'ženskim problemima'.“³⁴¹ U jednom od posljednjih intervjua, iz 2021. godine, Holzer je dala nešto eksplicitnije razloge za anonimnost:

Nije slučajnost što sam bila anonimna ulična umjetnica. Kada sam bila mlada žena, anonimnost mi je pružala mogućnost da stvaram neopterećeno i dala mi je veći glas nego da su moji radovi bili potpisani s

³³⁸Usp., Breslin, David, *I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century*, doktorska disertacija, povjerenstvo: prof. Benjamin H.D. Buchloh, Prof. Ewa Lajer-Burcharth, Prof. Carrie Lambert-Beatty, Harvard University, Department of History of Art and Architecture, ožujak, 2013., str. 34.

³³⁹ Usp., Auping, M., *nav.dj.*, str. 79.

³⁴⁰ Usp., Breslin, D., *nav.dj.*, str. 36-37.

³⁴¹ *Isto*, str. 38.

Jenny Holzer – dvadeset-i-nešto godišnja umjetnica za koju nitko nije čuo. Potpis bi smanjio glasnoću, to bi bila adresa za nigdje.³⁴²

O tome da je Holzer svjesna tradicionalnih svrstavanja određenih formi ili tema pod ženske ili muške govori i sljedeći dio iz intervjua s M. Aupingom:

Netko me pitao je li razlog što sam izabrana za Venecijanske bijenale taj što sam žena, ali žena koja se ponaša kao muškarac i radi umjetnost kao muškarac. Ostala sam zapanjena. [...] Moguće je da ljudi vjeruju da je *Inflammatory Essays* napisao muškarac jer su iznimno agresivnog tona, a agresivnost se često pripisuje ponašanju muškaraca. Ja koristim glas za koji smatram da će biti najefektniji.³⁴³

Iako njezin opus nadilazi isključivo feminističke tendencije, neupitno je da u određenim djelima koristi forme i strategije koje se stereotipno smatraju maskulinima poput agresivnog tona, visoke strukturiranosti i jasnoće, a da se pritom izravno osvrće na ključna feministička pitanja.

Kada je riječ o formalnim strategijama njezina opusa, povjesničar umjetnosti Gordon Hughes naglašava nekoliko stavki koje je korisno razmotriti detaljnije. Tijekom 1970-ih Holzer je iskazivala zanimanje za dijagrame, a sama je navela kako je išla u knjižnicu i pregledavala dijagrame svih disciplina – religijskih, astrofizičkih, psihologijskih. Navela je: „U to vrijeme sam mislila da su dijagrami najreduciraniji, najistinitiji način vizualne reprezentacije.“³⁴⁴ Hughes navodi kako zanimanje za dijagrame demonstrira njezinu preokupaciju različitim i suprotnim načinima organiziranja svijeta koji djeluju neutralno i istinito.³⁴⁵ Usto njezino već spomenuto divljenje radu Sola Lewitta zbog njegove „jasnoće, reda i bezbrojnih mogućnosti za strukturu“³⁴⁶ može se smatrati ključnim u razvoju njezina zanimanja za strukturu i tekst. Ovdje je važno napomenuti kako se LeWittu pripisuje tranzicija od minimalne prema konceptualnoj umjetnosti. Pritom se misli na njegov prijelaz od minimalističkih naglasaka na materijalnoj strukturi prema konceptualnim naglascima lingvističke strukture. Njegovo djelo *Serial Project#1* iz 1966. godine može poslužiti kao primjer navedenog. Djelo je organizirano tako da je svaka kocka bazna jedinica koja ima smisla samo u odnosu prema drugim kockama. Navedeno djelo LeWitt je

³⁴² „Jenny Holzer on a Life of Turning Public Spaces Into Art“, Intervju s Hugo Huerta Marin, objavljeno 25.10.2021., *Literary Hub*, <https://lithub.com/jenny-holzer-on-a-life-of-turning-public-spaces-into-art/>, [posjećeno 18.11. 2021.]

³⁴³ Auping, M., *nav.dj.*, str. 79.

³⁴⁴ Hughes, Gordon, „Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after 'Art after Philosophy'“, *Oxford Art Journal*, Vol. 29, No. 3, Oxford University Press, 2006., str. 425.

³⁴⁵ *Isto*, str. 425.

³⁴⁶ *Isto*, str. 426.

nazvao *gramatičkim uređajem* jer, kao i u jeziku, svaki termin podrazumijeva određeno značenje, ali u relaciji prema internim razlikama zatvorenog sustava.³⁴⁷

Gordon Hughes dodatno apostrofira Holzerino zanimanje za strukturu, red i jasnoću uvodeći u to potencijalno feminističku perspektivu. Naime, on navodi kako je geometrijska čvrstoća i struktura ukorijenjena u razumu, a razum se povijesno percipirao kao muška vrlina. U suprotnosti s tim, žene su povijesno reprezentirane u ulogama iracionalnog, bez oblika, istine ili jasnoće. Prema njemu, ideja strukture je povijesno poimana kao falocentrična.³⁴⁸ Ovdje dolazimo do uvida koji se može potencijalno primijeniti i na ostatak istraživačkog korpusa. Naime, težnja za formalnom strukturom, redom i jasnoćom uočava se u radovima Mary Kelly, Adrian Piper i Guerrilla Girls. Svakako, kod Kelly, Holzer i Piper postoje utjecaji konceptualne umjetnosti u tom smislu, ali ako se uzmu u obzir feminističke teme i motivi uočljivi kod sve tri, onda taj odnos odabrane forme i sadržaja proširuje interpretativne mogućnosti. O tome će se još detaljnije govoriti u posljednjem poglavlju u kontekstu slike i riječi.

Slično kao Hughes, povjesničarka umjetnosti Leisha Jones na primjeru djela *Truizmi* uočava kako se apropiacijom muškog kodiranog glasa kao retoričkog i poetičkog performativa truizmi Jenny Holzer naslanjaju na glas autoriteta i koriste ga da propituju sami sebe. Prema Jones, multipliciranjem suprotnih tvrdnji autoritativnim glasom i formom aforizma ustvari se ruši maskulino jednounmlje.³⁴⁹ Tom možemo samo još pridodati činjenicu da je i sama Holzer potvrdila da ih je namjerno oblikovala tako da zvuče institucijski i autoritarno.³⁵⁰ Slično kao Kruger, Holzer radi s namjerom remećenja vizualnih mehanizama koji označavaju javni prostor kao patrijarhalni. Njeni truizmi koje kasnije izdvaja i posebno izlaže u različitim javnim prostorima otvaraju neočekivane interpretativne horizonte. Prema Leishi Jones, truizmi poput „Slipping into madness is good for the sake of comparison“, „It is in your self-interest to find a way to be very tender“, „Your oldest fears are the worst ones“³⁵¹ u javnom prostoru okupiraju isti teritorij kao prometni znak ili reklamni pano, a pritom insertiraju brige poput ludosti, nježnosti ili straha u domenu koja je inače pročišćena od toga.³⁵²

Na koncu ovog dijela posebna će se pažnja posvetiti djelu *Lustmord* (Sl. 17.) iz 1994. godine. Navedeno djelo se izdvaja kao očita manifestacija feminističkih preokupacija umjetnice. Sam naslov djela odnosi se na generalizirani naziv seksualnog ubojstva, a ovaj konkretni rad se

³⁴⁷ *Isto*.

³⁴⁸ *Isto*, 437- 438.

³⁴⁹ Usp., Jones, L., *nav.dj.*, str. 445.

³⁵⁰ Usp., Auping, M., *nav.dj.*, str. 21.

³⁵¹ „Skliznuti u ludost je dobro poradi usporedbe“, „U tvom osobnom interesu je pronaći način da budeš jako nježan/na“, „Tvoji najstariji strahovi su najgori“.

³⁵² Usp., Jones, L., *nav.dj.*, str. 437- 439.

odnosi na službene izvještaje o silovanjima i ubojstvima žena tijekom rata na području bivše Jugoslavije. Ovo djelo reprezentira činove nasilja isključivo pisanom platformom. To su aforistične, stroge tvrdnje koje se ne referiraju izravno na čin nasilja. Pripovijedanje nasilja konstruira se pažljivim čitanjem teksta. Distanciranost od vizualnih formi i pripovjedne jasnoće daje dodatno na važnosti percepcije brutalnog nasilja koje je često ignorirano, potisnuto, nevidljivo, ali i kulturalno i legalno dvosmisleno.³⁵³

Holzer je toj temi prišla iz triju perspektiva: zločinca, žrtve i promatrača. Rad čini niz izjava iz perspektive svake od ovih osoba uključenih u silovanje i ubojstvo žene. U prvoj verziji rada izložene su fotografije izjava utisnute velikim slovima na koži osobe. Površina kože je fotografirana detaljno, a dijelovi tijela su nepoznati, odnosno ne može se prepoznati na kojem dijelu tijela je ispisan tekst. Nešto kasnije, Holzer je određene izjave iz rada partikularno izlagala na mramornim klupama, LED ekranima i srebrnim narukvicama.³⁵⁴ Uzimanje određenog teksta iz jednog rada i kasnije izlaganje istog teksta putem drugih medija Holzer je prakticirala u radovima *Truizmi* i *Inflammatory Essays*. Navedeno je nužno prokomentirati u kontekstu odnosa slike i riječi. Naime, mogućnost uzimanja određenog dijela rada iz umjetničke cjeline i ponovno izlaganje tog dijela s istim ili različitim značenjem (ovisno o mjestu izlaganja i odabiru medija) značajka je koja se može pripisati i Holzer i Kruger. Obje su određene tekstualne dijelove svog rada ponavljale u različitim kontekstima. Navedeno je omogućeno upravo zato jer je riječ o tekstualnim dijelovima rada. U tom se pogledu valja prisjetiti razlike između riječi i slike prema Nelsonu Goodmanu koja je spomenuta u prvom poglavlju. Ovaj autor tvrdio je da se slika i riječ razlikuju isključivo po gustoći simboličkog sustava. Navedeno ustvari omogućuje tekstualnim dijelovima rada veću fleksibilnost u prijenosu između medija i prostora, a da pritom zadrže izvorno značenje ili varijaciju na izvorno značenje, dok isključivo likovni elementi određenog rada nemaju tu mogućnost.

U radu *Lustmord* naglasak je na tragovima: tragovima pisanja i tijela. Izjave zločinca su iznimno hladne, sintaktički i deskriptivno brutalne, a ustvari razlažu zločin na konkretne dijelove promatranja dehumanizirane žrtve. Prema književnoj teoretičarki Sabine Sielke, upućivanje na samo ženske viškove („too much hair“, „her breasts are all nipple“), koji pritom definiraju žrtvu preko vrlo generičkih termina, ustvari služi za dodatnu dehumanizaciju osobe – žrtva se sastoji samo od ruku, grudi, prstiju, usta. Odnosno, nema nikakvih dodatnih opisa koji bi personalizirali

³⁵³ Usp., Coulthard, Lisa, „‘I am Awake in the Place Where Women Die’: Violent Death in the Art of Abigail Lane and Jenny Holzer“, u: Lord, Susan, Burfoot, Annette, *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, Wildrif University Press, 2006., str. 124.

³⁵⁴ *Isto*, str. 130-131.

ili razlikovali ovu žrtvu od ostalih.³⁵⁵ S druge strane, žrtvine su izjave konkretnije i djeluju subjektivnije. Učestalo korištenje zamjenice „ti“ potencijalno implicira čitatelja/čitateljicu i gledatelja/gledateljicu u ulozi zločinca, ali i promatračicu. Promatračica je u ovom djelu kći žrtve čije su izjave mješavina objektivnih opisa i subjektivnog horora. U jeziku i stavovima, promatračica je između žrtve i zločinca – koristi prvo lice, ali se referira prema žrtvi generičkim i objektivnim terminima. Filmska teoretičarka Lisa Coulthard zaključuje da *Lustmord* sa svojom izraženom ambivalencijom ne ide u cilju rekonstruiranja jedne priče silovanja i ubojstva. Zbog navedenog višeglasja i različitih perspektiva događaja, *Lustmord* adresira nasilje bez nuđenja univerzalne ili pojednostavljene slike nasilja.³⁵⁶

U svom eseju o feminističkoj estetici, feministička povjesničarka umjetnosti Marsha Meskimmon navodi kako je ikonografija teme *Lustmorda* bila izrazito popularna kod umjetnika u Njemačkoj između 1918. i 1923. godine. Neki od njih su Otto Dix, George Grosz i Rudolf Schlichter. Ona dalje uspoređuje navedeno kao simboličku destrukciju žene koju povezuje s popularnim likovnim temama, poput silovanja Sabinjanki i otmice Helene iz Troje.³⁵⁷ Diane Wolfthal, pak, u svojoj knjizi *Images of rape: The heroic tradition and its alternatives* iz 1999. godine na primjerima poznatih djela, poput *Silovanja Sabinjanki* (Poussin), *Silovanja Europe* (Titian) ili *Proljeća* (Botticelli) analizira prikaze tipičnog herojskog silovanja. Neke od značajki su to da je fokus uvijek na perspektivi silovatelja, sugestivan sretan kraj silovanja, maksimalna estetizacija i erotizacija prikaza nasilja, silovanje kao vrhunac erotskog užitka u kontekstu čega je ženski strah i bježanje seksualno stimulativno za muškarca uz izostanak izraza boli ili bilo kakve napetosti. Analizirajući tekstove vodećih i priznatih povjesničara umjetnosti, poput svima poznatog H. W. Jansona, Wolfthal navodi kako su upravo oni odgovorni za širenje „starih zabluda“ o silovanju kada pri interpretaciji tih i sličnih djela ne uzimaju u obzir cijeli kontekst, pridonoseći time daljnjoj estetizaciji i erotizaciji silovanja.³⁵⁸

Zaključno se može ustvrditi kako su djela poput *Lustmorda* pridonijela drugačijem načinu reprezentacije rodno uvjetovanog nasilja u vizualnoj umjetnosti koristeći se gotovo isključivo tekstualnim elementima. Također se može navesti i djelo Suzanne Lacy iz 1977. godine naziva *Three weeks in May* koje isto polazi od stvarnih slučajeva nasilja koristeći isključivo tekstualne elemente.

³⁵⁵ Isto, str. 131.

³⁵⁶ Isto, str. 132-134.

³⁵⁷ Usp., Meskimmon, Marsha, „Practice as thinking, toward feminist aesthetics“, u: *Breaking the Disciplines (Reconceptions in knowledge, art and culture)*, Davies, Martin L., Meskimmon, (ur.), I. B. Tauris, London, 2003., str. 228.

³⁵⁸ Usp., Wolfthal, Diane, *Images of rape (The heroic tradition and its alternatives)*, Cambridge University press, 1999., str. 7- 26.

2.5. ADRIAN PIPER

Opus Adrian Piper obilježen je korištenjem različitih medija i umjetničkih izričaja. U cijelom opusu, uočava se važnost teksta kao primarnog elementa izražavanja. Tekstualni elementi njezinih radova se nisu sustavnije analizirali niti svrstavali toliko često u kontekst s drugim umjetnicama. Kao što je vidljivo iz prethodnih poglavlja, kritičarke i kritičari su često povezivali radove Holzer i Kruger, ali rijetko bi svrstavali Piper, Kelly ili Guerrilla Girls uz njih.

Njemački likovni kritičar Jörg Heiser navodi kako je Adrian Piper 70-ih godina 20. st. bila pod velikim utjecajem rata u južnoistočnoj Aziji, invazijom SAD-a na Kambodžu i antiratnim prosvjedima na sveučilištima u SAD-u.³⁵⁹ Također, on navodi da se njen rad često interpretirao u kontekstu utjecaja ere Ronalda Reagana i Margaret Thatcher 80-ih godina prošlog stoljeća, ali i prosvjedima za ljudska prava 1960-ih i 1970-ih. Međutim, Heiser navodi da bi bilo pogrešno interpretirati njen rad samo u kontekstu politički inspirirane umjetnosti.³⁶⁰ Povjesničar umjetnosti Vid Simoniti radove Adrian Piper svrstava u niz umjetnika i umjetnica: Marthu Rosler, Allana Sekulu, Victora Burgina, Hansa Haackea, Andreu Fraser, Jenny Holzer, Barbaru Kruger i Lornu Simpson.³⁶¹

Odnos politike i umjetnosti komentirala je sama Piper u jednom intervjuu kazavši da „Postoji prirodna povezanost konceptualne umjetnosti i političkog sadržaja. Mislim na to ako je koncept važniji od medija, onda je kvaliteta koncepta koja čini umjetnost uzbudljivom [...] ako se želiš baviti velikim problemima, onda se baviš političkim problemima.“³⁶² U ovom smislu, važnost uočavanja odnosa politike i umjetnosti u interpretaciji njenih djela slična je onoj koja se apostrofirala u analiziranim radovima Kelly, Kruger i Holzer.

O problematičnom stavu prema poststrukturalizmu u kontekstu teksta Piper navodi:

To je savršena ideologija za promociju ako želiš povezati žene i ljude drugih rasa, a pritom im osporiti pristup alatima racionalnosti i objektivnosti. Tamo gdje nas racionalnost i objektivnost osnažuju da vidimo jasno i strateški planiramo, poststrukturalistički diskursi ne samo da dekonstruiraju tzv. autoritativne tekstove, već dekonstruiraju sami sebe. Kada žene i ljudi drugih rasa govore ovim jezikom, oni izražavaju svoje pozicije nerazumljivo svima, samo ne maloj i ezoteričnoj skupini ljudi [...] To je

³⁵⁹ Usp., Smith, Cherise, *Enacting others (Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith)*, Duke University Press, London, 2011., str. 38-39.

³⁶⁰ Usp., Heiser, Jorg, „Adventures in reasonland“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Moma, New York, 2018., str. 7-8.

³⁶¹ Usp., Simoniti, Vid, „Adrian Piper and the rhetoric of conceptual art“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Moma, New York, 2018., str. 247-260.

³⁶² Sirmans, Franklin, „Fifteen Minutes With Adrian Piper: an intervju with Franklin Sirmans“, u: *Journal of Contemporary African Art*, No. 8, Duke University Press, 1998., str. 20.

samoporažavajuće. Tko god želi intelektualno govoriti o analizi rasnih i rodni pitanja, mora biti voljan reći da je rasizam objektivno pogrešan. Nije samo pogrešan za mene. Nije samo pogrešan za tebe. Objektivno je pogrešan. Štoviše, moraš biti sposoban objasniti *zašto* je rasizam pogrešan.³⁶³

Francuska povjesničarka umjetnosti Elvan Zabunyan ovaj iskaz shvaća kao Piperino svjesno favoriziranje objektivnosti nasuprot subjektivnosti. Uz to, Zabunyan navodi kako smatra da Piper time poziva na debatu oko poststrukturalističkog odnosa prema dihotomiji subjektivnog i objektivnog.³⁶⁴ U kontekstu ostalih analiziranih umjetnica u ovom radu, bitno je uočiti težnju Adrian Piper za govorom i tekstom koji je razumljiv svima. Posebice ako se uzme u obzir da Holzer, Kelly, Kruger i Guerrilla Girls često koriste tekstualne i vizualne forme koje su direktno preuzete ili snažno asociraju na već prisutne forme u masovnoj kulturi i medijima.

Prije analize odabranih radova, spomenut će se još uvodno nekoliko uvida o najpoznatijem ciklusu radova Adrian Piper – *Mythic Being*. Iako je danas taj ciklus jedan od njezinih poznatijih projekata, u vremenu dok ga je radila likovni kritičari i kritičarke su ga u potpunosti zanemarivali. Tijekom 1970-ih godina samo su dvije feminističke kritike objavljene o tom ciklusu, ali nijedna od njih nije postavila u isti kontekst pitanje povezanosti rase i roda. Cindy Nemser je interpretirala projekt kao žensku arhetipsku potrebu da inkorporira maskulinitet i femininost u koncepciju sebe, a Lucy Lippard je interpretirala taj projekt kao propitivanje muškog ega.³⁶⁵ S druge strane, Piper je navodila kako je *Mythic Being* bio „izvanzemaljska pojava u umjetničkom svijetu“ unatoč tom što je bio „poznata pojava u ostatku svijeta“.³⁶⁶ Ona je također navela kako je kompleksnost samo-prezentacije tradicionalno bilo pravo samo bijelih umjetnika.³⁶⁷

Kompleksnost poimanja lika *Mythic Being* možda se može ponajviše uočiti na jednom od djela iz 1975. godine. Na tom djelu nalazi se portret Piper obučene u lik Mythic Beinga iznad čega se u oblačiću oblikovanom u stripovskoj maniri nalazi tekst: „Ja utjelovljujem sve što najviše mrziš i čega se bojiš.“ Povjesničar umjetnosti John Bowles navodi kako upravo tom rečenicom umjetnica postavlja sebe kao objekt za propitivanje, ali na način da ponajmanje otkriva o sebi, a više o gledateljevim stavovima o rasi, rodu i seksualnosti. U to vrijeme, pitanja feminizma i seksualnosti često su se smatrala potpuno odvojenima od rasnih pitanja. Njen ciklus

³⁶³ Zabunyan, Elvan, „Body and Soul“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Moma, New York, 2018., str. 222-223.

³⁶⁴ Usp., *isto*.

³⁶⁵ Usp., Bowles, John, „Acting like a man: Adrian Piper's Mythic Being and Black Feminism in the 1970s“, u: *Journal of Women and Society*, vol. 32., No. 3, 2007., University of Chicago Press, str. 640-641.

³⁶⁶ *Isto*, str. 639.

³⁶⁷ Usp., Hildebrand, J., Molly, *Mind the Gap: The Visual Arts, the Reader-as-Viewer, and Identity Critique in Early Twentieth-Century American Women's Writing*, doktorska disertacija, Tufts University, 2005., str. 40.

radova *Mythic Being* propitivao je uvjete pod kojima umjetnica može imati aktivno sudjelovanje u debatama oko reprezentacija crne maskulnosti, ali istovremeno propitivati i prihvatljive reprezentacije crne ženskosti.³⁶⁸ Književna teoretičarka Molly J. Hildebrand na sličnim tragovima zaključuje da bi *Mythic Being* mogao biti figura kojom Piper promišlja o liminalnosti i slobodi, a pomoću tih figura može kritizirati rodne, rasne i klasne identifikacije.³⁶⁹

Važno je napomenuti i to da je povjesničarka umjetnosti Nizad Shaked navela kako se vizualno u radovima Adrian Piper doživljava kao strukturalni dio, odnosno kao tip jezika. Ona navodi da po uzoru na Josepha Kosutha, koji lingvističke materijale prebacuje iz performativnog u fotografski model, Piper također tretira jezik kao materijal, odnosno materiju.³⁷⁰

Na koncu, korisno je spomenuti i još jednu činjenicu koja ide u prilog povezivanju umjetnica Piper, Kruger i Holzer. 1982. godine pokrenut je umjetnički projekt „Messages“ u kojem je niz umjetnica i umjetnika izlagalo svoja djela na velikom elektronskom billboardu na Times Squareu u New Yorku. Umjetnik ili umjetnica bi napravili 30 sekundi dugu poruku ili sliku koju bi vidjelo oko prilike 1,5 milijuna ljudi dnevno. Osim Barbare Kruger, Jenny Holzer i Adrian Piper, izdvajaju se i umjetnici Hans Haacke i John Baldessari koji su također sudjelovali u tom projektu.³⁷¹

2.5.1. VAŽNOST TEKSTUALNOG ASPEKTA U CIKLUSU DJELA *MYTHIC BEING*

Za razliku od prethodno navedenih opusa, onaj Adrian Piper je dosta raznolik u odabiru medija i forme. Bez obzira na to, tekstualni elementi su konstantni u svakom od njih. To potvrđuje i povjesničarka umjetnosti Elvan Zabunyan koja navodi kako u Piperinu radu dominiraju riječi koje su prebačene u vizualne forme – video ili crtež.³⁷² U ovom dijelu rada najveća pažnja pridat će se ciklusu djela *The Mythic Being* (1973. – 1975.) te nekolicini kasnijih djela poput *Self-portrait as a nice white lady* (1995.) i *Political Self-Portrait* (1978. –1980.).

Ciklus djela *The Mythic Being* (Sl. 18.) obuhvaća crteže, postere, performanse i objavljene crteže u formi novinskoga stripa. Na najjednostavnijoj razini, cijeli ciklus se tiče identiteta i identitetskih politika. Naime, Piper je kreirala lik koji je imenovala *Mythic Being*. Navedeni lik je razrađivala kroz performanse gdje bi se prerušila u njega te vizualno-tekstualne

³⁶⁸Usp., Bowles, J., *nav.dj.*, str. 624-625.

³⁶⁹Hildebrand, J., M., *nav.dj.*, str. 44.

³⁷⁰Nizan, S., *nav.dj.*, str. 95-96.

³⁷¹Usp., Wilson, Judith, „In memory of the news and of our selves: The art of Adrian Piper“, u: *Third Text*, Routledge, 2008., str. 53.

³⁷²Usp., Zabunyan, E., *nav.dj.*, str. 223.

forme poput crteža gdje bi bilježila njegove dijaloge i monologe u obliku stripovnog komunikacijskog elementa filaktera. Kako su se mijenjale forme koje utjelovljuju taj lik, tako se mijenjala i Piperina interpretacija onog što lik predstavlja. 1976. godine Piper je nazvala *Mythic Being* „anonimnim mladim muškarcem trećeg svijeta“ – identifikacija koja je bila više politička nego rasna.³⁷³ Nešto kasnije je navela kako *Mythic Being* utjelovljuje određene zajedničke strahove u vezi s rasom, klasom, rodom i seksualnošću.³⁷⁴

Jedna od prvih pojava *Mythic Beinga* bila je u časopisu *Village Voice* (Sl. 19.). U sedamnaest brojeva časopisa tijekom dvije godine u rubrici oglasa Piper je objavljivala pojedinačne crteže koji su sadržavali lik *Mythic Beinga* s tekstom u balončiću iznad lika. Korištenje alternativnih izlaganja umjetničkih djela poput novina, časopisa i javnih prostora, ali i netradicionalnih metoda distribucije umjetničkih djela, putem pošte ili nekih drugih masovnih komunikacijskih sustava, Lucy Lippard i Benjamin Buchloh okarakterizirali su kao standardne strategije konceptualnih umjetnika s ciljem kritike galerijsko-muzejskog sustava i komercijalne umjetnosti.³⁷⁵ Pri objavljivanju svojih radova kao reklama u časopisu *Village Voice*, Piper koristi strategije suvremenih marketinških praksi tako da kritizira i ruši komercijalnu institucionalizaciju svoje umjetnosti. Međutim, kako navodi Cherise Smith, teško je procijeniti iz današnje perspektive, kada znamo za cijeli projekt *Mythic Being*, kako je publika reagirala na ove reklame i jesu li uopće mogli shvatiti da je riječ o ciklusu ili umjetnici Adrian Piper. Sličnih namjera kao Jenny Holzer, Piper je navela kako je željela svoju umjetnost napraviti „potencijalno dostupnom poput stripova ili televizije“. Prema tomu, postavljanje djela u časopis *Village voice* moglo bi se shvatiti kao infiltracija „niske, popularne“ umjetnosti u reklamni prostor „visoke“ umjetnosti.³⁷⁶

Važno je spomenuti da je u razdoblju objavljivanja ovih djela akademski diskurs tek počeo ulaziti u teorije identiteta, još uvijek su se pojmovi poput roda i rase smatrali prirodnim, autentičnim i stabilnim kategorijama. Ono što je također zanimljivo jest pozicija samih reklama, one su jako malih dimenzija u usporedbi s drugima. Pretpostavlja se da je to zbog financijskih razloga, ali isto tako se pretpostavlja da Piper nije mogla birati gdje će reklama točno biti smještena, što je dovelo do nekih neočekivanih odnosa – njezin je crtež, primjerice, bio smješten do reklame o nadolazećoj izložbi Marcela Duchampa.³⁷⁷ Posljednje objavljeno djelo donosi tekst

³⁷³ Usp., Bowles, John, „Acting like a man: Adrian Piper's *Mythic Being* and Black Feminism in the 1970s“, *Journal of Women and Society*, vol. 32., br. 3, 2007., str. 623.

³⁷⁴ *Isto*, str. 626.

³⁷⁵ Usp., Smith, Cherise, „Re-member the Audience: Adrian Piper's *Mythic Being* Advertisements“, *Art Journal*, vol. 66., br. 1, 2007., str. 47.

³⁷⁶ *Isto*, str. 48-50.

³⁷⁷ *Isto*, str. 55-58.

koji otkriva da je riječ o Piper te u njemu umjetnica spominje svoje umjetničke idole – Sola Lewitta i Roberta Smithsona.³⁷⁸

Spomenuti tekstualni dijelovi ustvari su izdvojeni pasusi iz dnevnika Adrian Piper koji je pisala kao tinejdžerka. Stoga je ovdje jedna privatna naracija prešla u javnu, u obliku unutrašnjeg monologa lika koji poznajemo samo preko vizualne reprezentacije. Svaki od pasusa završava nadnevkom. Primjerice, na jednom od njih piše: „Today was the first day of school. The only decent boys in my class are Robbie and Clyde. I think I like Clyde. 9-21-61“.³⁷⁹ Ako se njezin cijeli ciklus promotri kao pokušaj propitivanja i destabiliziranja identitetskih politika, onda se ovdje može uočiti kako se ta destabilizacija odvija i na formalnoj razini. Naime, na osnovi vizualnog dojma, reprezentirana figura djeluje kao odrasli muškarac s brkovima. Međutim, rečenice koje se postavljaju kao da su njegove misli, na prvi pogled su u sukobu s figuralnim jer djeluju kao da su stereotipno ženske i dječje. S druge strane, poznato je da je časopis odbio jednu od reklama (Sl. 20.)³⁸⁰ u kojoj je tekst iznad lika bio: „Don't feel particularly horny, but feel I should masturbate anyway just because I feel so good about doing it. 6-6-70“.³⁸¹ To još jednom potvrđuje ideju destabilizacije očekivanih identiteta, ali i činjenicu da određene izjave nisu prihvaćene bez obzira na percipirani identitet osobe.

Drugi ciklus (Sl. 21. i 22.) s *Mythic Beingom* iz 1974. godine pod nazivom *The Mythic Being: I/You (Her)* sadrži deset crteža s dvije figure i tekstualnim umetcima. Dvije figure su Adrian Piper i njezina prijateljica, a lik Adrian Piper se postupno do desetog crteža pretvara u Mythic Being. Sav je tekstualni dio postavljen kao da ga izgovara lik Piper, odnosno Mythic Being. Na prvoj razini, u deset crteža opisuje se događaj u kojem prijateljstvo dviju žena postane ugroženo jer je jedna drugoj oduzela dečka. Međutim, daljnjom analizom uočava se da i ovaj ciklus govori o fluidnosti identiteta. Mythic Being se temelji na rasističkoj ideologiji koja crnu rasu doživljava kao maskulinu, heteroseksualnu i radničku klasu, stoga je i vizualno lik reprezentiran kao stereotip afroameričkog muškarca 1970-ih godina.³⁸² Iako na prvoj razini možemo čitati tekst kao da je upućen figuri iza Piper / Mythic Being, dosljedno korištenje riječi „Ja“ i „Ti“ održava dvoznačnost subjekta koji govori.

³⁷⁸ Isto, str. 58.

³⁷⁹ „Danas je bio prvi dan škole. Jedini pristojni dečki u mom razredu su Robbie i Clyde. Mislim da mi se sviđa Clyde.“, transkribirano s reprodukcije djela, prema *Adrian Piper: A synthesis of intuitions 1965-2016*, Cherix, Christophe, Butler, Cornelia, Platzker, David, (ur.), Moma, New York, 2018., str. 194.

³⁸⁰ Usp., Bowles, J., *nav. dj.*, str. 642.

³⁸¹ „Ne osjećam se posebno napaljeno, ali osjećam da bi svejedno trebao/la masturbirati samo zato jer mi to daje dobar osjećaj.“ Napomena: u engleskoj inačici ove rečenice nema naznake roda, a na hrvatskom jeziku se ne može prevesti bez te naznake, stoga je stavljena kosa zagrada tako da se odnosi na oba roda.

³⁸² Usp., Bowles, J., *nav. dj.*, str. 109.

Na verbalnoj i vizualnoj razini uspostavlja se određena napetost jer percipiramo istovremeno lik Adrian Piper, Mythic Being i treću osobu koja je samo figurativno reprezentirana. Korištenje riječi „Ona“ u naslovu ciklusa ovih djela (iako se ta riječ ne pojavljuje nijednom u tekstu) potiče na određenu rodnu specifikaciju u slikama. S druge strane, okreće se seksualnosti u cilju destabiliziranja očekivanih rodnih pozicija: „I might indulge with pleasure in lovemaking fantasies about you. But you will never elicit an emotional commitment from me.“³⁸³ Erotska želja koju izražava ženska figura, zajedno s emocionalnom nedostupnošću, ruši heteronormativna očekivanja za ženske veze. Istovremeno, povremeno izražena stereotipna muška agresija i naglašavanje fluidnosti govornika utječe na femininu i maskulinu identifikaciju. Ova promjena se uočava na vizualnoj i tekstualnoj razini. Naime, kako Piper postupno precrtava svoje lice licem Mythic Beinga, samim tim se mijenja ono što govori. Slika u kojoj se Piper mijenja u Mythic Being sugerira transformaciju iz žene u muškarca, ali i iz bijelog u crno (na početku su obje figure svjetlije puti) čime se ukazuje na fluidnost i takvih identifikacija.³⁸⁴ Većina ciklusa *Mythic Being* spada u ono što Seymour Chatman definira kao slobodni stil unutrašnjeg monologa. To znači da nema konkretnih pripovjedačkih iskaza, već se sav tekst percipira kao misli ili riječi određenog lika. Na pripovjedačkoj razini gotovo sve iz ciklusa *Mythic Being* pripada osobnoj razini komunikacije jer se većinom koristi prvo lice, modalni glagoli i prilozi te pokazne zamjenice.

Ciklus djela *Political Self-Portrait* (1978.-1780.) obuhvaća nekoliko eseja postavljenih na fotografijama iz djetinjstva Adrian Piper. Svaki esej obrađuje jedan događaj iz umjetničke prošlosti koji se tiče diskriminacije na rasnoj ili nekoj drugoj identitetskoj osnovi. Eseji su napisani kao dnevnički ulomci i u čistoj prozi. Pripovjedni glas je odmjeran, udaljen vremenski od događaja s ciljem da tekst djeluje univerzalniji i dostupniji.³⁸⁵

Autoportreti *Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features* (Sl. 23.) iz 1981. i *Self-Portrait as a Nice White Lady* (Sl. 24.) iz 1995. godine također imaju tekstualni dodatak bez kojeg se djela ne mogu interpretirati. Na prvom autoportretu, naslov samog djela napisan je olovkom ispod crteža. Tim činom dodan je naglasak na značenje naslova u odnosu na portret. John Bowles ovaj portret interpretira kao obrnuti portret Dorian Gray – tuđa ponašanja i prijestupi se akumuliraju u ovom autoportretu i svaki gledatelj i gledateljica može se zapitati nosi

³⁸³ „Mogla bih se s užitkom prepustiti fantazijama o vođenju ljubavi s tobom. Ali ti od mene nećeš nikada izmamiti emocionalnu posvećenost.“

³⁸⁴ Usp., Driscoll, Megan, *Grounds of Identity: The Performance of Gender and Race in Adrian Piper's Mythic Being Posters*, UCLA: Center for the Study of Women, 2014., dostupno na <https://escholarship.org/uc/item/9j10c5r1> [posjećeno 8. 8. 2021.], str. 3-5.

³⁸⁵ Usp., Butler, Cornelia, „Wake Up and Get Down“, u: *Adrian Piper: A synthesis of intuitions 1965-2016*, Cherix, Christophe, Butler, Cornelia, Platzker, David, (ur.), Moma, New York, 2018., str. 57.

li određenu odgovornost za ovaj crtež.³⁸⁶ Što se drugog autoportreta tiče, formalna strategija je preuzeta iz ciklusa *Mythic Being* – forma lika i balončić unutar kojeg piše „Whut choo looking at, mofo“.³⁸⁷ Nijedan od portreta ne teži realističnosti, već oba svjesno postavljaju dvije krajnosti koje naglašavaju stereotipno percipirane fizičke karakteristike dviju rasa. Značenje ovog drugog autoportreta u cjelini iščitava se upravo iz interakcije njegovih dijelova – tekstualnog i vizualnog. Naslov djela je ironijski intoniran, a frazeološki aspekt teksta u balončiću djeluje neočekivano i u suprotnosti je s autoportretom.

2.5.2. ISTRAŽIVANJE RODNIH I RASNIH IDENTITETA

U periodu u kojem je Jenny Holzer objavljivala svoje radove anonimno, iz već navedenih razloga, Adrian Piper je doživjela sistematsko odbijanje svojih radova. Prema njezinim riječima, nakon što su određene institucije i ljudi saznali za njezinu rasu i spol, odbili su izlaganje ili pisanje o njezinu stvaralaštvu.³⁸⁸ Identične informacije potvrđuje i povjesničarka umjetnosti Cherise Smith.³⁸⁹ Sama Piper navodi kako je nakon odbijanja pojedinih radova, a pod utjecajem određenih društveno-političkih događaja u SAD-u, poput prosvjeda za ljudska prava 1970-ih godina, počela kritički promišljati o svojoj poziciji umjetnice i o tom što je crna žena i koji su „prirodni nedostaci tih atributa“.³⁹⁰ U ljeto 1970. godine navela je: „Najviše promišljam o svojoj poziciji kao umjetnice, žene i crnkinje.“³⁹¹ Iako se nije eksplicitno opredijelila za feministički diskurs u onom smislu kao što je to u više navrata učinila Barbara Kruger, Piper je nekoliko puta dala jasno do znanja da je političnost neodvojiva od njezina rada. To potvrđuje i sljedeća umjetničina tvrdnja: „Kao i svi ostali, ja sam paradigma ovog društva. Ono kako me ovo društvo tretira, pokazuje što sam ja, a u produktima svoga rada ja otkrivam prirodu ovog društva, planirano ili ne.“³⁹²

³⁸⁶ Usp., Bowles, John, „Adrian Piper as African American Artist“, *American Art*, vol. 20, br. 3, 2006., str. 113-115.

³⁸⁷ Ovaj izraz je iznimno nezgodno prevesti na hrvatski jezik. Riječ je o kolokvijalno iskrivljenoj frazi „Što gledaš?“ koja se često koristi u neprijateljskom tonu, kada osoba zuri u drugu osobu bez očitog razloga. Skraćenica „Mofo“ također označava kolokvijalan izraz, odnosno psovku „Motherfucker“.

³⁸⁸ Usp., Driscoll, Megan, *Grounds of Identity: The Performance of Gender and Race in Adrian Piper's Mythic Being Posters*, UCLA: Center for the Study of Women, 2014., dostupno na: <https://escholarship.org/uc/item/9j10c5r1>, [posjećeno: 30.11.2021.], str. 7.

³⁸⁹ Usp., Smith, Cherise, „Re-member the Audience: Adrian Piper's Mythic Being Advertisements“, *Art Journal*, Vol. 66., No. 1, 2007., str. 49.

³⁹⁰ Smith, Cherise, *Enacting others (Politics of Identity in Eleanot Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith)*, Duke University Press, London, 2011., str. 38-39.

³⁹¹ Mercer, Kobena, „Contrapositional Becoming Adrian Piper performs questions of identity“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Moma, New York, 2018., str. 103-104.

³⁹² Smith, C., *nav.dj.*, 2011., str. 58.

Promišljanje o ideji što znači biti umjetnica, žena i crnkinja u određenom vremenu i prostoru zahtijeva određenu dozu subjektivnosti i postavlja se neodvojivim od autorice određenog opusa. Upravo to navodi i feministička teoretičarka Nancy Miller koja kaže kako se baš u vrijeme kada su vizualne umjetnice počele zahtijevati svoju subjektivnost i otvarati pitanja drugosti, uvelike počelo služiti legendarnom tezom Rolanda Barthesa o smrti autora. Prema Miller, to je ustvari postao problematičan odnos između teorije koja je popularizirala navedene teze i stvarnih umjetničkih djela poput Piperinih, koja su tek počela otvarati pitanja o važnosti ženskog autorstva.³⁹³ Potrebno je stoga kratko se osvrnuti na pitanje autobiografske interpretacije Piperina opusa.

Tijekom 1970-ih jedna od najutjecajnijih teoretičarki konceptualne umjetnosti, Lucy Lippard, naglašavala je kako umjetnost nije samo izražavanje sebe, već izražavanje sebe kao dijela veće zajednice: umjetnica ili umjetnik govori i u ime onih koji ne mogu govoriti. Dakako, navedeno je bitno ako se uzme u obzir da su 70-e godine 20.st. u SAD-u bile važne godine za afirmaciju ženskih, *gay* i crnačkih prava. Cherise Smith navodi kako su pokret crnih umjetnosti (eng. *Black arts*) i ženski pokret za umjetnost naglašavali potrebu umjetnika i umjetnica za zaokupljenošću političkih i društvenih pozicija njihovih zajednica. Navedeno je bilo u suprotnosti s tradicionalnom idejom umjetnika kao izoliranog genija. Navedeni su pokreti isto naglašavali da više nije prihvatljiv luksuz „umjetnosti zbog umjetnosti“ i da je jedan od ciljeva komunikacija i oslobađanje od tih starih okova. S druge su strane navedeni stavovi napadani kao isključivi i esencijalistički.³⁹⁴

Pitanje autobiografskih momenata u opusu Adrian Piper dvoznačno je. S jedne strane, autori poput John Bowlesa postavljaju teze da se njene radove ne treba interpretirati kao autobiografske, dok s druge strane postoje jasna promišljanja same autorice u kojima navodi da većina njezinih radova nije autobiografska, ali da su ona koja se tiču rase i roda jako osobna.³⁹⁵ Na osnovi nekoliko Piperinih intervjua i tekstova, Bowles navodi kako je ona deklarativno identificirala navedene probleme. To je nazvala dilemom crne umjetnice (eng. *Colored Woman Artist*):

Stvarati umjetnost koja propituje pitanja rase i roda riskantno je zbog mogućnosti marginalizacije umjetničkih radova kao autobiografskih, odnosno bez univerzalnih vrijednosti. S druge strane, stvarati

³⁹³ Usp., Wark, Jayne, „Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson“, *Woman's Art Journal*, Vol. 22, No. 1, Woman's Art Inc., 2001., str. 46.

³⁹⁴ Usp., Smith, C., *nav.dj.*, 2011., str. 36.

³⁹⁵ Usp., Bowles, J., *nav.dj.*, 2006., str. 112.

umjetnost koja je toliko apstraktna i koja se ne može percipirati kao referiranje na pitanja rase i roda, takva umjetnost opredmećuje asociiranje anonimnosti s bijelom rasom.³⁹⁶

Adrian Piper ovim zapažanjem detektira problematiku autobiografskog obilježavanja pojedinih opusa ili djela. Naime, upravo ona djela koja jesu izrazito autobiografska često se marginaliziraju ili tek naknadno valoriziraju.

To se može oprimjeriti opusom umjetnice Louise Bourgeois čija je izrazito autobiografska umjetnost postala popularna, vidljiva i valorizirana tek u osmom desetljeću njezina života. S druge strane, važno je propitati i različite valorizacije identitetski orijentiranih umjetnosti, odnosno feminističkih, LGBTIQ ili opusa različitih rasnih i etničkih manjina. Uvjetno rečeno, i u tim slučajevima se pronalaze određene marginalizacije upravo zbog percipiranja manjka univerzalnosti takvih djela. Tako se čini djelomično jasnim i opravdanim to što mnoge umjetnice izbjegavaju deklarativno svoju umjetnost nazvati feminističkom. Stavljanje identitetske etikete, poput feminističke, na svoj opus ili rad nužno ih postavlja u neke druge okvire, što može dovesti do dodatnog marginaliziranja zbog upadanja u zamku esencijalističke interpretacije.

U daljnjem dijelu ovog potpoglavlja kroz nekoliko djela Adrian Piper uočiti će se ključne feminističke tendencije. Započet će se s nekoliko novih uvida u ciklus radova *Mythic Being* koji je djelomično analiziran u prethodnom potpoglavlju. Na primjeru djela *Interim Mary Kelly* u potpoglavlju 2.2.2. spomenut je pojam maskerade u kontekstu tog djela. Navedeni pojam u svom kapitalnom djelu *Raščinjavanje roda* Judith Butler dalje razrađuje u svrhu rasprave o ulozi rodne identifikacije u seksualnosti. Megan Driscoll metaforu figure i tla koju spominje Butler primjenjuje na teze o destabilizaciji identiteta na primjeru *Mythic Being*.³⁹⁷ Sličnu poveznicu s teorijom Judith Butler u smislu performativnosti roda daje i Cherise Smith.³⁹⁸ Na tim tragovima vrijedi citirati nekoliko riječi Judith Butler o strukturiranju maskulinog i femininog:

Termini poput "maskulinog" i "femininog" notorno su promjenjivi; postoje društvene historije za svaki od tih termina; njihova značenja radikalno se mijenjaju u ovisnosti od geopolitičkih granica i kulturalnih ograničenja spram toga tko imaginira koga i s kojim ciljem. To da se termini uvijek nanovo pojavljuju dosta je interesantno, ali ponavljanje ne indeksira istost, nego radije način na koji društvena artikulacija termina ovisi o ponavljanju istoga, što čini jednu dimenziju performativne strukture roda. Tako termini

³⁹⁶ *Isto*, str. 114.

³⁹⁷ Usp., Driscoll, M., *nav.dj.*, str. 14.

³⁹⁸ Usp., Smith, C., *nav.dj.*, 2011., str. 59.

naznačavanja roda nikada nisu utvrđeni jednom i zauvijek nego su konstantno u procesu ponovnog tvorenja.³⁹⁹

S ovim je lako povezati to da cijeli ciklus radova *Mythic Being* leži u ideji performativnosti strukture roda. Usto Piperino svojstveno mijenjanje umjetničkih medija za jedan te isti lik dalje služi za nove procese tvorbe značenja roda. Povjesničarka umjetnosti Moira Roth navodi kako je uz Adrian Piper još nekoliko umjetnica istraživalo rodne identitete, primjerice Linda Montano, Elenore Antin, Suzanne Lacy i Lorraine O'Grady. Roth takva umjetnička ostvarenja označava terminom *persona play* i prema njoj oni inkorporiraju jednake dijelove autobiografije i mitologije.⁴⁰⁰

Nadalje, književna teoretičarka Molly J. Hildebrand analizira usporedbe autobiografskih momenata u opusima Adrian Piper i Claude Cahun. Ona navodi kako je zajednička značajka fotografskih autoportreta Cahun i pojedinih radova Piper težnja za destabilizacijom rodnih identiteta. Međutim, za razliku od Cahun, kod Piper je uočljivo snažno oslanjanje na znanje gledatelja i gledateljica o stereotipima i mitovima o američkim rasama i rodnim identifikacijama. Piper čak u svojoj knjizi *Out of Order, Out of Sight* navodi kako je rasizam vizualna patologija. Hildebrand navodi kako se ona implicitno poziva na Franza Fanona koji je ustvrdio: „ne samo da crni muškarac treba biti crn, on mora biti crn u relaciji s bijelim muškarcem.“⁴⁰¹ Kada se govori o takvim binarnim opozicijama poput bijelo-crno, prema Saussureu oni se definiraju u odnosu jedno prema drugom. Odnosno, binarni parovi nisu uvijek jednaki, u većini se slučajeva jedan termin vrednuje više od drugog. Strukturalisti i semiotičari često nazivaju preferirani termin u paru opozicije – nemarkiranim, a onaj manje poželjan termin – markiranim. Često djeluje da je ovaj nemarkirani termin, npr. *zdrav* u opoziciji *zdrav–bolestan*, neovisan o svom parnjaku, dok ovaj markirani uvijek shvaćamo u odnosu na nemarkirani.⁴⁰² Navedeno bismo mogli primijeniti i u ovom odnosu crno–bijelo u kontekstu rase, jer se bijelo postavlja kao više vrijedno. Iako ovaj rad polazi iz poststrukturalističke pozicije, svejedno se navodi ovaj strukturalistički uvid kao vrijedan spomena u kontekstu spomenutih radova Adrian Piper.

Djelo *Close to Home* iz 1987. godine sastoji se od petnaest crno-bijelih fotografija koje su reproducirane u *Ebony* magazinu. Tekst ispod fotografija sastoji se od niza pitanja o intimnosti ljudi crne i bijele rase, a ispod svakog pitanja je pitanje upućeno gledatelju/ici: „Bi li se osjećao

³⁹⁹ Butler, Judith, *Raščinjavanje roda*, prev. Jasmina Husanović, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2005., str. 9.

⁴⁰⁰ Usp., Smith, C., *nav.dj.*, 2007., str. 55, 36 i 37.

⁴⁰¹ Hildebrand, J., Molly, *Mind the Gap: The Visual Arts, the Reader-as-Viewer, and Identity Critique in Early Twentieth-Century American Women's Writing*, doktorska disertacija, Tufts University, 2005., str. 17.

⁴⁰² Usp., D'Allea, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005., str. 134.

ugodno ako bi ova pitanja postavio u svojoj dnevnoj sobi?“ Ovaj rad interpretira filozof i povjesničar umjetnosti Vid Simoniti koji navodi kako forma natipkanog teksta priziva točno ono što teoretičar Benjamin H. D. Buchloh naziva „estetikom administracije“ konceptualne umjetnosti.⁴⁰³

Navedeno je zanimljivo upravo zato što je prethodno izdvojeno nekoliko teza o radovima Jenny Holzer koji promiču ideju maskuliniteta forme njezinih radova. Važno je spomenuti i dodati još dva rada Adrian Piper koja bismo mogli svrstati pod taj pojam estetike administracije. Prvo djelo je *A Tale of Avarice and Poverty* iz 1985. godine koje se sastoji od crno-bijele fotografije bake Adrian Piper, a oko fotografije je postavljeno šest stranica natipkanog teksta. Tekst govori o tome kako su mnogi članovi njezine obitelji morali u raznim zakonskim situacijama imati vizualni ili tekstualni dokaz o rasnom identitetu jer su bili izrazito „blijede crnačke puti“. Nešto ranije, 1970. godine Piper je producirala djelo *Concrete Infinity Documentation Piece*. U navedenom djelu Piper je mjesec dana zapisivala činjenice o svom tijelu i svakom danu. Svaki list papira ima nadnevak i crno-bijelu fotografiju u desnom kutu, a ispod je rukom ispisan tekst. Tekst je zasićen numeričkim mjernim jedinicama poput bilježenja količine hrane koju unosi u sebe, tjelesne mase i sl. To djelo je svakako usporedivo s *Post-Partum Document* Mary Kelly u smislu gotovo administrativnog i znanstvenog bilježenja promjena tijela tijekom određenog perioda.

Na koncu ovog dijela još će se spomenuti djelo *Decide who you are* (Sl. 25.) iz 1992. godine koje možda od svih umjetničkih djela ima najizraženije feminističke tendencije. Djelo tematizira stvarni događaj iz 1991. godine kada je Anita Hill, mlada afroamerička odvjetnica, svjedočila na sudu da je bila seksualno zlostavljana od strane Clarencea Thomasa, tadašnjeg afroameričkog kandidata za Vrhovni sud SAD-a. Ubrzo nakon svjedočenja javnost i mediji su pretvorili Hill iz žrtve u rasističku i seksističku karikaturu. Ciklus se sastoji od dvadeset pojedinačnih radova, a svaki od njih sadrži različite fotografije iz časopisa koje su postavljene između dvaju motiva. S jedne strane je tekst sa fotografijom Anite Hill kao djevojčice, a s druge strane crtež Piper koji prikazuje tri mudra majmuna u tradicionalnim pozama – ne vidi zlo, ne čuje zlo, ne govori zlo. Medijske fotografije iz sredine su različite na svakom pojedinačnom radu, ali sve su vezane uz žrtve i počinitelje različitih zločina zasnovanih na klasnom, rodnom ili rasnom pitanju. Tekstualni dio je također različit na svakom pojedinačnom radu, ali se svaki tematski veže uz različite percepcije tog konkretnog slučaja Anite Hill. Primjerice, u radu *#19* navode se dijelovi dijaloga između njezinih kolega i kolegica u kojima komentiraju rasnu i rodnu

⁴⁰³Usp., Simoniti, V., *nav.dj.*, str. 262 i 266.

diskriminaciju, a istovremeno stigmatiziraju i dodatno požrtvuju nju.⁴⁰⁴ Osim kombinacije verbalnog i vizualnog, sličnost s radom *Lustmord* Jenny Holzer može se uočiti i u umjetničkom preoznačavanju konkretnog slučaja nasilja.

2.6. GUERRILLA GIRLS

Od svih analiziranih umjetnica u ovom radu, ponajmanje literature postoji o radovima Guerrilla Girls. O mogućim razlozima za to bit će nešto više riječi u idućim poglavljima, a ovaj uvodni dio osvrnut će se na početke osnivanja navedene grupe i razloge za njezin raspad koji se dogodio 2000. godine. Članica grupe pod pseudonimom Gertrude Stein u suradnji s nekoliko drugih članica objavila je esej 2014. godine u kojem je objasnila početke osnivanja grupe. Njenim riječima, sedam umjetnica bijele rase osnovale su grupu 1985. godine. Razlog za osnivanje bila je izjava kustosa Kynaston McShinea data povodom izdavanja redovnog godišnjeg kataloga muzeja moderne umjetnosti u New Yorku (MoMa). Naime, McShine je rekao da tko god nije u katalogu trebao bi propitati svoju karijeru,⁴⁰⁵ a od 169 umjetnika na toj izložbi samo je bilo 13 žena, a od toga su sve bile bijele rase.⁴⁰⁶

Između 1985. i 2000. godine oko stotinu umjetnica bilo je pozvano da sudjeluje u projektima Guerrilla Girls. Nisu se sve odazvale, a manji broj je aktivno surađivao pri stvaranju projekata. 2000. godine pet umjetnica je dobilo otpusno pismo od strane članica pod pseudonimima Frida Kahlo i Kathe Kollowitz, među kojima je bila i autorica eseja – Gertrude Stein. Kahlo i Kollowitz su ubrzo pokrenule zakonski postupak za osnivanjem formalne udruge Guerrilla Girls Inc., a uz to i zahtjev za autorska prava nad nazivom grupe i svih kolektivnih praksa koje su radile posljednjih petnaest godina.⁴⁰⁷

Nakon toga, osnovane su tri udruge od strane bivših članica izvorne udruge - *Girls BroadBand Inc*, *Theater Girls* i *Guerrilla Girls On Tour Inc*.⁴⁰⁸ Tijekom navedene tužbe, u javnost su izašla prava imena članica pod pseudonimima Kahlo i Kollowitz (Jerilea Zempel i Erika Rothenberg), a nešto kasnije njih četrdeset je pristalo da im se otkriju imena u Getty katalogu. Samo ih je sedam tražilo da ostanu anonimne.⁴⁰⁹ Djela koji će se analizirati u ovom

⁴⁰⁴ Usp., Butler, C., *nav.dj.*, 2018., str. 64.

⁴⁰⁵ U izvoru na engleskom jeziku naznačeno je da je rekao „his career“ što označava samo muški rod.

⁴⁰⁶ Usp., „Gertrude, Stein“ et alla, „Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story“, *Art Journal*, Routledge, Vo. 70., No.2, 2014., str. 89.

⁴⁰⁷ *Isto*, str. 97.

⁴⁰⁸ *Isto*, str. 98.

⁴⁰⁹ Usp., Chave, Anna, „The Guerrilla Girls' Reckoning“, *Art Journal*, Vo. 70., No. 2, Routledge, 2014., str. 110-111.

radu odnose se samo na period od 1985. do 2000. godine dok je trajala originalna anonimna skupina umjetnica aktivistkinja pod nazivom Guerrilla Girls.

2.6.1. FEMINISTIČKA PRIPOVJEDAČKA PERSPEKTIVA I IMPLICITNI KOMENTARI

Pored radionica, knjiga i različitih aktivističkih intervencija, dominantni medij izražavanja umjetničko aktivističke grupe Guerrilla Girls bili su plakati u javnom prostoru. Navedeni plakati usmjereni su prvenstveno na ukazivanja različitih oblika diskriminacije umjetnica u svijetu umjetnosti, a primarna javna mjesta tih plakata bili su kvartovi SoHo i Tribeca na Manhattanu u New Yorku. Njihova prva dva plakata jasno su ukazala tematski i aktivistički smjer koji će se zadržati sve do ranih 2000-ih godina. Prvi plakat jasno je uputio na popis galerija koje uopće ne izlažu radove umjetnica ili ih izlažu u znatno manjem broju od umjetnika. A drugi plakat je sadržavao popis umjetnika za koje su smatrale da su indirektno odgovorni za diskriminaciju i seksizam u svijetu umjetnosti.⁴¹⁰

Umjetnica i kritičarka Mira Shor uočava kako odabir medija i korištenje jezika kao primarnog vizualnog elementa podsjeća na umjetnice poput Jenny Holzer, Barbare Kruger i Erike Rothenberg. Povjesničarka umjetnosti i likovna kritičarka Patricia C. Philips pišući o javnoj umjetnosti u isti kontekst postavlja radove Jenny Holzer i Alfreda Jaara. Kao zajedničku značajku ona izdvaja činjenicu da oni svoje radove često izlažu u marginalnim, neuobičajenim ili privatnim prostorima. Osim toga, ti radovi često samom temom izazivaju kontroverziju, bijes ili zbunjenost pa samo postavljenje rada u neočekivani prostor pojačava taj dojam. Mira Shor ove značajke pripisuje i plakatima grupe Guerrilla Girls.⁴¹¹

Iako su Guerrilla Girls primarno radile plakate koji se tiču položaja žena u umjetnosti, vremenom su počele tematizirati različite problematike koje se tiču generalnog položaja žena u društvu poput pobačaja, silovanja, ideala ljepote i obrazovanja. Uzevši to u obzir, onda je jasno zašto su Guerrilla Girls svoje plakate nazivale *porukama javne službe*.⁴¹² Radovi koji će se analizirati ovdje većinom pripadaju periodu kada su Guerrilla Girls najintenzivnije radile plakate – od osnivanja grupe do sredine 90-ih godina prošlog stoljeća. Naime, tijekom 90-ih godina 20. st. one su se više posvetile drugačijim modelima izražavanja, ponajviše radionicama i predavanjima. Jedan od razloga bile su otežavajuće okolnosti postavljanja plakata na javnom i

⁴¹⁰ Usp., Shor, M., *nav.dj.*, str. 87.-89.

⁴¹¹ *Isto*, str. 93.

⁴¹² Usp., Hess, Elizabeth, "Guerrilla Girl Power: Why the Art World Needs a Conscience", *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Felshin, Nina, (ur.), Bay Press, Seattle, 1995., str. 319.

frekventnom mjestu, a da ih nitko ne vidi. Drugi mogući razlog je činjenica da je aktivizam Guerrilla Girls utjecao na pojavu drugih različitih feminističkih grupa koje su također počele djelovati putem plakata u istim javnim prostorima poput The Lesbian Avengers osnovane 1992. godine.⁴¹³

Za naratološku analizu radova Guerrilla Girls prvo će se objasniti važnost interpretacije točke gledišta prema filologu Borisu Uspenskom. On je postavio četiri plana prema kojima se točka gledišta može manifestirati kroz tekst: ideološki, frazeološki, prostorni i vremenski, te psihološki plan. Kroz svaki od ovih planova autor može prezentirati događaje iz dvije različite perspektive – eksterne i interne. Eksterna perspektiva ga distancira od događaja, dok interna perspektiva pretpostavlja točku gledišta određenog lika.⁴¹⁴ U slučaju radova Guerrilla Girls, implicirani autor ili autorica se očituju kroz eksternu poziciju.

Razlikovanje navedenih planova je kompleksno jer se oni ne manifestiraju odvojeno, već se često preklapaju. U radovima Guerrilla Girls ideološki plan se izdvaja kao najbitniji. On podrazumijeva subjektivni odnos promatračice ili promatrača i određenog problema, a pod utjecajem znanja, načina razmišljanja, vrijednosne prosudbe i intelektualnih mogućnosti.⁴¹⁵ Navedeno je bitno jer ideološka točka gledišta Guerrilla Girls gotovo isključivo je feministička. Samim tim, njihov odnos prema određenom problemu je koncipiran u skladu s feminističkim vrijednosnim prosudbama i znanjem.

Lingvistički plan točke gledišta posebno izdvaja važnost jezičnih odabira u određenom diskursu poput sintakse.⁴¹⁶ Kod radova Guerrilla Girls, odabir jezičnih rješenja očitava se na tri dominantna oblika:

- Postavljeno pitanje i odgovor autorica teksta (*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989., *Guerrilla Girls Pop Quiz*, 1990.), (Sl. 26.)
- Dvije kratke izjave, vizualno odvojene različitim tipografskim rješenjem (*Guerrilla Girls Demand a Return to Traditional Values on Abortion*, 1992., *Only 4 commercial galleries in N.Y. show black women*, 1986., *At Last! Museums will no longer discriminate against women and minority artists*, 1988., *John Russell thinks things are getting better for women artists*, 1985., *You're seeing less than half the picture*, 1989.), (Sl. 27. i 28.)

⁴¹³ Isto, str. 324. i 331.

⁴¹⁴ Usp., Schimd, Wolf, *Narratology: An Introduction*, De Gruyter, Berlin/New York, 2010. str. 96

⁴¹⁵ Isto, str. 101.

⁴¹⁶ Isto, str. 104.

- Postavljeno pitanje ili navedena tvrdnja i odgovor u obliku popisa imena, izložbi, galerija ili kratkih izjava (*The advantages of being a woman artist*, 1988., *These galleries show no more than 10% women artists or none at all.*, 1985., *When racism & sexism are no longer fashionable, what will your art collection be worth?*, 1989., *These critics don't write enough about women artists*, 1985., *How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?*, 1985., *What do these artists have in common?*, 1985., *Guerrilla Girls 1986 Report Card*, 1986.), (Sl. 29.)

Najčešći oblik je posljednji koji tipografskim rješenjima stavlja vizualni naglasak na različite popise u službi ukazivanja diskriminacije umjetnica u različitim kontekstima. S obzirom na kompleksnost predloženih planova Uspenskog, njemački teoretičar naratologije Wolf Schmid predlaže skraćenu verziju tih planova kroz tri pitanja:

- Tko je odgovoran za odabir elemenata u navedenom tekstualnom odlomku?
- Tko je evaluacijski entitet u navedenom tekstualnom odlomku?
- Čiji jezik (leksik, sintaksa, izraz) oblikuje navedeni tekstualni odlomak?⁴¹⁷

Kroz ta tri pitanja se mogu dobro sažeti naratološke značajke spomenutih radova. Evaluacijski entitet u tekstu je feministički kolektiv Guerrilla Girls koji je potpisan ispod svakog teksta i iz čije perspektive se postavlja tekst. To je naglašeno nekoliko puta i kroz sam tekst na plakatima gdje se u nekoliko navrata imenuje lik koji daje odgovor – Guerrilla Girls. Uzmimo za primjer djela *Guerrilla Girls' pop quiz* (1990.) i *John Russell thinks things are getting better for women artists*, (1985.). U posljednjem nalazi se citat likovnog kritičara John Russella ispod kojeg se navodi „Guerrilla girls thinks he should read his own paper“.⁴¹⁸ S druge strane, odabrana sintaksa u tekstovima je iznimno koncizna, bez ikakve emocionalne obojenosti i koncentrirana je isključivo na činjenice. Posljednje se očitava i kroz tipično znanstveno bilježenje izvora kroz fusnote. Primjerice, na djelima *Guerrilla Girls Demand a Return to Traditional Values on Abortion* (1992.), *Only 4 commercial galleries in N.Y. show black women* (1986.), *At Last! Museums will no longer discriminate against women and minority artists* (1988.) i *If you are raped, you might as well “relax and enjoy“ it because no one will believe you* (1992.). izvori informacija i činjenica su naznačeni zvjezdicom (*) gdje je precizno navedena bibliografska bilješka o korištenom izvoru.

⁴¹⁷ Isto, str. 117.

⁴¹⁸ Tekst transkribiran i preveden s reproduciranog djela dostupnog na <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-john-russell-thinks-things-are-getting-better-for-women-artists-p78813>, [posjećeno: 3.5. 2022.]

Seymour Chatman navodi da komentar u narativnom činu može biti implicitan i eksplicitan. Eksplicitni uključuje interpretaciju, prosudbu, generalizaciju i samosvjesnu naraciju. Od navedenih, za spomenute radove posebno su bitni prosudba i generalizacija. Prema njemu, prosudba se odnosi na moralna i druga vrijednosna mišljenja, a generalizacija se odnosi na referiranje na stvarni svijet izvan fikcije, na neke od univerzalnih istina ili povijesnih činjenica.⁴¹⁹ Primjer prosudbe se može uočiti na djelu *Guerrilla Girls Demand a Return to Traditional Values on Abortion*⁴²⁰ iz 1992. godine. Navedeni naslov djela ujedno je komentar na tekstualni dio samog djela u kojem se navodi: „Prije sredine 19. stoljeća, abortus u prvih nekoliko mjeseci trudnoće bio je legalan. Čak i Katolička Crkva nije zabranila abortus sve do 1869“.⁴²¹

Generalizacija je još prisutnija u radovima *Guerrilla Girls* jer se često referiraju na svijet izvan fikcije, odnosno na činjenice potkrijepljene izvorom. Reprezentativni primjer za to je rad *If you are raped, you might as well “relax and enjoy“ it because no one will believe you* iz 1992. godine. Ispod navedenog naslova, postavljen je podatak o broju prijavljenih silovanja u SAD-u tijekom 1988. godine nasuprot broja stvarnih uhićenja i pravnih suđenja za zločin silovanja tijekom te godine. Zatim je naznačen izvor podataka zvjezdicom – Ministarstvo pravosuđa SAD.

Implicitni komentar, prema Chatmanu podrazumijeva, između ostalog i ironičnog naratora. Navedeno se očitava u komunikaciji između pripovjedača i onoga o kome se pripovijeda⁴²² na račun određenog lika u tekstu. Nadalje, književni kritičar Wayne Booth razlučio je postojanje stabilne i nestabilne ironije. Stabilna ironija je namjerna, rekonstruirana od strane čitatelja/ice kao dodatno zanimljivo značenje prezentiranog teksta, fiksna (kada čitatelj/ica prepozna ironično značenje on/ona nije više pozvan da dalje razrađuje navedenu ironiju i konačna (samo se referira na izjavu koja je dana). S druge strane, nestabilna ironija pretpostavlja nepouzdanog pripovjedača.⁴²³ Iako u tekstovima *Guerrilla Girls* možemo samo uvjetno govoriti o likovima unutar teksta, na nekoliko djela se jasno uočava implicitni komentar, a samim tim i ironični narator. To je uočljivo na sljedećim djelima: *At Last! Museums will no longer discriminate against women and minority artists* (1988.), *If you are raped, you might as well “relax and enjoy“ it because no one will believe you* (1992.), *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989.), *The advantages of being a woman artist* (1988.) i *Guerrilla Girls*

⁴¹⁹ Usp., Chatman, S., *nav.dj.*, 1978., str. 229.

⁴²⁰ *Guerrilla Girls* zahtijevaju povratak na tradicionalne vrijednosti oko abortusa.

⁴²¹ Tekst transkribiran i preveden s reproduciranog djela dostupnog na <https://whitney.org/collection/works/46943>, [posjećeno: 3.5. 2022.]

⁴²² Fiktivni entitet kojem narator upućuje svoju naraciju.

⁴²³ Usp., Chatman, S., *nav.dj.*, 1978., str. 228-229.

1986 Report Card (1986.). Što se tiče podjele na stabilnu i nestabilnu ironiju prema W. Boothu, navedeni primjeri imaju značajke stabilne ironije.

Na koncu, treba spomenuti i to da plakati Guerrilla Girls dijele slične formalne strategije kao određeni radovi Jenny Holzer i Barbare Kruger. Pri tom se prvenstveno misli na preuzimanje reklamnih strategija, ali i težnju za kratkim i konciznim tekstualnim oblicima. Stoga, korisno je spomenuti i najbitnije značajke reklamnog teksta prema engleskom lingvistu Guyu Cooku - materija, parajezik, situacija, sudionici i funkcija. Materija podrazumijeva fizički oblik na kojem je prezentiran određeni tekst. Parajezik označava sve dodatne značajke jezičnih oblika poput tona glasa u govoru ili tipografije i veličine slova u pismu. Situacija se odnosi na kontekst u kojem se određeni reklamni tekst nalazi. Pod sudionicima se pretpostavlja sva publika kojoj je namijenjen određeni reklamni tekst, pri čemu se važnost postavlja na njihovo znanje, osjećaje i moguće interpretacije pročitanoog teksta.⁴²⁴ Na analiziranim primjerima materija očitava se u činjenici da je riječ o plakatima. Samim tim, radovi Guerrilla Girls stoje u svojevrsnom međuprostoru kritike i povijesno-umjetničkih osvrta. Prisutni su u mnogim ključnim muzejskim zbirkama poput Tate, Whitney, Metropolitan i British Museum, ali svejedno se ne spominju u ključnim povijesno-umjetničkim pregledima. Unatoč očitaj formalnoj sličnosti, ali i kronološkoj podudarnosti s odabranim umjetnicama u ovom radu, vrlo malo osvrta postoji o radovima Guerrilla Girls.

S druge strane, ono što G. Cook naziva parajezikom u reklamnim tekstovima može se primijeniti djelomično i na radove Guerrilla Girls. One koriste veličinu slova i tipografiju da bi naglasili određeni tekstualni dio, ali i da naznače određenu razliku diskursa promjenom fonta. Primjerice, postavljeno pitanje će oblikovati većim fontom slova, dok će odgovor biti nešto manjim, a bibliografska jedinica izvora će biti napisana iznimno sitnim slovima. Rad *Guerrilla Girls 1986 Report Card* iz 1986. godine sadrži i rukom pisani tekst kako bi asociirao na diskurs opisnih ocjena u školi. One također koriste nabranje i popisivanje kao vizualnu i tekstualnu strategiju. Vizualno uspostavljaju odnos veličina bez dodatnog opisivanja određene problematike, a tekstualno to daje dojam analitičnosti i objektivnosti.

Kada je riječ o sudionicima onako kako ih poima Cook, djeluje kao da je tekst usmjeren prema specifičnoj publici, odnosno onoj publici koja posjeduje određeno znanje o svijetu umjetnosti. Taj prvotni dojam bi se mogao potkrijepiti činjenicom da nekoliko svojih plakata potpisuju s „Guerrilla Girls – savjest svijeta umjetnosti“. Međutim, tekst njihovih plakata je ipak prilagođen strategijama masovnih reklama tako da čitatelj/ica ne mora posjedovati određeno znanje da bi shvatio/ila tekst. Iako je većina njihovih radova usmjerena prema feminističkoj

⁴²⁴ Usp., Cook, Guy, *The Discourse of Advertising*, Routledge, London and New York, 2003., str. 4.

kritici umjetnosti i tržištu umjetnina, postoji također veći broj radova koji proširuju tu aktivističku težnju prema generalnoj brizi za poziciju žene u SAD-u.

Dakle, može se reći da plakati Guerrilla Girls imaju osnovne značajke reklamnih strategija onako kako ih navodi Guy Cook. Kada je riječ o definiranju žanra reklama, Cook proširuje prvotni popis značajki i dodaje još petnaest novih. U kontekstu ovog rada, uočava se da plakati Guerrilla Girls sadržavaju nekoliko i tih značajki. Primjerice, Cook navodi da su reklame parazitske i preuzimaju glasove drugih žanrova, spajaju značajke javnog i privatnog diskursa, koriste intertekstualne aluzije na druge reklame i žanrove i provociraju društvene, moralne i estetske prosudbe koje mogu biti krajnje pozitivne ili krajnje negativne.⁴²⁵ Naravno, Cook se ograđuje od ovih značajki na način da navodi kako su one promjenjive i podložne trendu. U tom smislu, one se trebaju shvatiti prototipskim, a ne definitivnim komponentama.⁴²⁶ Međutim, treba ipak navesti da je on provodio analizu na reklamama iz 90-ih godina 20. st. tako da ta činjenica daje za pravo uočavanju spomenutih značajki u radovima Guerrilla Girls koji su nastali u istom periodu.

2.6.2. FEMINISTIČKA REVIZIJA POVIJESTI UMJETNOSTI I AKTIVIZAM U RADOVIMA GUERRILLA GIRLS

Od svih umjetnica koje su odabrane za istraživački korpus ovog rada, aktivističko-umjetnička grupa Guerrilla Girls ima najizraženije feminističke ciljeve. Od osnivanja grupe 1985. godine njihovi ciljevi jasno su postavljeni kao borba protiv seksizma i rasizma u svijetu umjetnosti. Aktivistkinje i umjetnice grupe anonimno djeluju, pri čemu se svaka od njih predstavlja pod pseudonimima poznatih umjetnica poput Frida Kahlo, Alme Thomas, Lee Krasner, Eve Hesse, Ane Mendieta, Georgie O'Keffe, Anais Nin i dr. U javnosti je njihov rad ponajviše poznat zahvaljujući aktivističkim plakatima koje su postavljale u najrazličitijim prostorima. Osim toga, grupa je objavila nekoliko knjiga koje su koncipirane kao aktivistički vodiči kroz feminističku povijest umjetnosti. Od tih izdanja izdvajaju se dvije knjige: *Bitches*, *Bimbos*, and *Ball Breakers: The Guerrilla Girls Illustrated Guide to Female Stereotypes* iz 2003.

⁴²⁵ Usp., Cook., G., *nav.dj.*, str. 219-220.

⁴²⁶ *Isto*, str. 221 i 223.

i *The Guerrilla Girls' Art Museum Activity Book* iz 2004. godine. Njihov aktivistički rad poznat je i kroz održavanje niza predavanja i radionica u različitim institucijama.⁴²⁷

Mnoge članice grupe davale su pojedinačno intervju o radu grupe. Na pitanje koji medij najviše preferiraju i zašto, jedna od članica grupe pod pseudonimom Kathe Kollowitz je odgovorila: “Volimo ih sve: postere, knjige i *billboarde*. Postere jer su prizemljeni i prljavi, možeš ih brzo postaviti i brzo skinuti. Knjige zato jer nam dopuštaju da propitamo dublje probleme, a *billboarde* zato jer su veliki i dopiru do tisuće ljudi dnevno.”⁴²⁸ Nešto kasnije, na pitanje o anonimnosti, odgovorila je:

U početku, bile smo anonimne isključivo zbog sebe, svijet umjetnosti je malo mjesto i bojale smo se da će naše karijere patiti. Uskoro smo shvatile da je anonimnost ključni element našeg uspjeha. Prvo, ljudi su fokusirani na probleme, a ne na naš rad i osobnost. Drugo, misterija koja okružuje naše identitete privukla je pažnju što je korisno za ovo što radimo.⁴²⁹

Navedeno je zanimljivo iz nekoliko razloga. Prvo, anonimnost je značajka koja je već spomenuta u pojedinim radovima Adrian Piper i Jenny Holzer. Drugo, spomenuto preuzimanje imena osoba koje su postojale zanimljivo je jer bi se moglo svrstati u određeni moment preoznačavanja imena navedenih umjetnica. Svakako, iz feminističke perspektive izmjene imena i preuzimanje drugih imena nije beznačajno, već može ukazivati na svojevrsnu nepostojanost žene kao individue u patrijarhalnom poretku u kojem se ženski identiteti uspostavljaju kao višestruki, promjenjivi i prolazni.⁴³⁰

O Guerrilla Girls iznimno je malo kritičkih povjesnoumjetničkih osvrtâ. Od onih nekoliko koji postoje izdvajaju se dvije značajke posebno bitne za njihov opus. Povjesničarka umjetnosti Anna Chave izdvaja humor kao važnu značajku njihova rada. Navodi poster iz 1988. godine naslova *Advantages of Being a Woman Artist*. U navedenom djelu humoristično su nabrojene prednosti bivanja umjetnicom u pretežito maskulinom okruženju poput: raditi bez pritiska o uspješnosti, vidjeti svoje ideje u radovima drugih, znati da će ti karijera možda krenuti nakon što napuniš osamdeset godina.⁴³¹ Humoristični dio ovog rada zasniva se na činjenici da su mnoge od ironično nazvanih prednosti stvarne situacije u kojima su se nalazile umjetnice tog i prethodnih vremena. Najočitiiji primjer za to je uspjeh u kasnijoj životnoj dobi koji su doživjele, osim

⁴²⁷ Usp., Burden, Zora von, *Women of the Underground: Art: Cultural Innovators Speak for Themselves*, Maniac D Press Inc, 2012, str. 1.

⁴²⁸ *Isto*, str. 2.

⁴²⁹ *Isto*.

⁴³⁰ Usp., Chave C., Anna, „Feminism, Identity and Self-representation: Self-portraiture reimaged“ u: *The Female Gaze (Women artists making their world)*, Cozzolino, Robert (ur.), The Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia, 2012., str. 77.

⁴³¹ Usp., Chave, Anna, „The Guerrilla Girls' Reckoning“, *Art Journal*, Vol. 70., No. 2, Routledge, 2014., str. 104.

spomenute Louise Bourgeois, niz drugih umjetnica poput Louise Nevelson, Lee Krasner, Barbare Hepworth i mnogih drugih. S druge strane, vrijedi podsjetiti kako je u potpoglavlju 2.3.2. spomenut smijeh kao mogući subverzivni element u kontekstu ženskosti onako kako ga je djelomično percipirala H  l  ne Cixous, ali i primjenjivala Barbara Kruger u pojedinim radovima.

Formalna sličnost s radovima Barbare Kruger u pojedinim posterima stvorila je ideju da je ona jedna od članica Guerrilla Girls. Nešto kasnije ta je mogućnost opovrgnuta jer se pokazalo da je članica pod pseudonimom Kathe Kollowitz bila u potpunosti odgovorna za grafiku postera.⁴³² Navedeno svakako govori o svojevrsnom suradni kom odnosu Barbare Kruger i Guerrilla Girls.

Osim humora, Anna C. Chive izdvaja prezentiranje rodne i rasne diskriminacije preko broj anih vrijednosti kao drugu va nu zna ajku njihova opusa.⁴³³ Neka od najpoznatijih djela ustvari spadaju u ovu kategoriju: *How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?* (1985.), *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989.), *When rasism & sexism are no longer fashionable, what will your art collection be worth?* (1989.), *Only 4 Commercial galleries in N.Y. show black women, only 1 shows more than 1* (1986.), *What do these artist have in common?* (1985.).⁴³⁴ Svako od ovih djela koristi na odre eni na in brojanje ili nabrojanje kako bi ukazalo na jasnu diskriminaciju u svijetu umjetnosti. Neke od strategija su točno izračunati postotci odnosa umjetnika i umjetnica u muzejima ili tablično nabrojanje imena umjetnika ili galerija. Diskriminatorni odnos prema umjetnicama dodatno se apostrofira grafički naglašenim odnosom između većine i manjine, primjerice manji brojevi su prikazani grafički veći ili je nabrojanje imena umjetnika raspoređeno u više stupaca s manjim fontom. U djelu *You're seeing less than half the picture* (1989.)  injenica da se bez umjetnica i umjetnika druge rase vidi manje od pola stvarnosti naglašena je grafički stavljanjem naslova djela na manje od pola prostora plakata. Svakako, ta težnja za objektivnim, gotovo administrativnim popisivanjem informacija može se povezati s nekolicinom djela Piper, Holzer i Kelly u istom kontekstu spomenutih u prethodnim poglavljima.

Kada je riječ o kvantitativnim metodologijama kakve koriste Guerrilla Girls u većini svojih plakata, važno je spomenuti jedan od recentnijih teorijskih priloga iz povijesti umjetnosti koji koristi takve metodologije u znanstvene svrhe. Naime, povjesničarka umjetnosti Diana Seave Greenwald 2021. godine izdala je knjigu naslova *Painting by Numbers. Data-Driven*

⁴³² *Isto*, str. 106.

⁴³³ *Isto*, str. 109.

⁴³⁴ Koliko žena je imalo samostalnu izložbu u muzejima New Yorka prošle godine?, Moraju li žene biti gole da uđu u Metropolitan muzej?, Kada rasizam i seksizam više ne budu u modi, koliko će tvoja umjetnička kolekcija vrijediti?, Samo četiri komercijalne galerije u New Yorku imaju djela crnih umjetnica, a samo jedna više od jedne umjetnice, što je zajedničko ovim umjetnicima?

histories of nineteenth-century art. U navedenoj knjizi Greendwald uspostavlja teorijski model analize više od pet tisuća umjetničkih djela na osnovi brojčanih izračuna pristranosti ili predrasuda oko određenih djela. Navedene pristranosti odnose se na mnoge različite društveno-političke situacije, ali i na diskriminatorne izložbene prakse na rodnoj osnovi. Iznosi različite izračune i na račun odabira žanra, odnosno propituje koji su žanrovi u određenom vremenu i prostoru bili više izloženi ili interpretirani.⁴³⁵

Teoretičarka komunikologije Anne-Theresa Demo analizira opus Guerrilla Girls pomoću tri aspekta: mimikriju, inventivnu reviziju povijesti i stratešku jukstapoziciju. Za mimikriju ona koristi određene teze Luce Irigaray koja navodi kako je subverzivni potencijal mimikrije jedan od načina prisvajanja falocentričnog poretka. Radovi koji koriste mimikriju demontiraju maskulinu logiku koja definira žene u jednoznačnim terminima, odnosno feministkinje konvertiraju formu podređenosti u afirmaciju i onda to osujete. Primjer mimikrije bi bila činjenica da su odabrale koristiti riječ „djevojka“ (eng. *girl*) u svom nazivu. Članica grupe pod pseudonimom Frida Kahlo objasnila je to ovako: „Nazivanje odrasle žene djevojkom implicira da ona nije potpuna, zrela ili odrasla, ali mi smo odlučili ponovno posjedovati tu riječ tako da se ona ne koristi protiv nas.“⁴³⁶ Jedan od primjera mimikrije također je činjenica da je njihova potpisna, odnosno zaštitna boja ružičasta, koja se poima tradicionalno kao ženstvena, ali je oni koriste u sasvim drugom, subverzivnijem obliku.⁴³⁷ Prema Demo, strateška jukstapozicija očituje se u citatima pojedinaca i institucija postavljenih ironično, poput postera iz 1992. godine naslova *Supreme court justice supports right to privacy for gays and lesbians*.⁴³⁸

Na koncu, valja spomenuti citat bell hooks za grupu Guerrilla Girls: „Rad Guerrilla Girls predstavlja najmoćnije političko zajedništvo između teorije i prakse. One postavljaju primjer za feministkinje svugdje.“⁴³⁹ Svakako je simptomatična činjenica da unatoč ogromnoj popularnosti, korištenju slike i riječi kao formalne strategije, ali i sadržajno-formalnim srodnostima s drugim umjetnicama, nijedan od kronoloških pregleda slike i riječi u povijesti umjetnosti spomenutih u potpoglavlju 3. 1. uopće ne spominje radove Guerrilla Girls. U prilog tomu govori i činjenica da postoji zaista vrlo mali broj studija o Guerrilla Girls. Većinom su to pojedinačni tekstovi koji se orijentiraju samo na nekolicinu njihovih radova.

⁴³⁵ <https://press.princeton.edu/books/hardcover/9780691192451/painting-by-numbers>

⁴³⁶ Demo, Teresa, Anne, „The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion“, *Women's Studies in Communication*, Vol. 23, No. 2, Routledge, 2010., str. 142.

⁴³⁷ *Isto*.

⁴³⁸ *Isto*, str. 147.

⁴³⁹ *Isto*, str. 153.

3. MOGUĆNOSTI RIJEČI I SLIKE KAO FEMINISTIČKE STRATEGIJE

S obzirom na istaknute značajke odabranog istraživačkog korpusa, ravnopravno posezanje za teorijom književnosti te povijesti umjetnosti i vizualnih studija pokazalo se kao nužnost u ovom radu. Navedeno je u skladu s težnjama teoretičara W. J. T. Mitchella, Hansa Beltinga, Horsta Bredekampa i Gottfrieda Boehma koji se ujedinjuju u istim interesima za propitivanjem međudisciplinarnе granice tradicionalno podijeljenih humanističkih znanosti, odnosno aspekata reprezentacije koji slikovne i jezične sustave označavanja ne tretiraju u opoziciji, već kao jednakopravne, interferirajuće sustave.⁴⁴⁰ S druge strane, sukob feminističke teorije s određenim postavkama tradicionalne povijesti umjetnosti blisko je teoriji vizualnih studija. Navedeno ističe i Griselda Pollock koja kaže kako feministička kritika povijesti umjetnosti, jednako kao vizualna kultura, mnogo duguje istim teorijskim izvorima poput semiotike, psihoanalize, marksističke kritike ideologije i dekonstrukcije. Obje su identificirale nove transdisciplinarnе teme kao što su tijelo, seksualnost, fantazija, razlika, muškost itd., za razliku od tradicionalnih ispitivanja stila, razdoblja ili pokreta.⁴⁴¹

Pišući o Mitchellovu konceptu *sliketeksta*, Krešimir Purgar navodi:

Ono čemu ni jedna teorija ne bi smjela težiti, a da i ne govorimo o specifičnoj teoriji slika ili književnosti, jest isključivanje onoga što one nisu u stanju uzeti u obzir samo zbog vlastitih strukturnih nedostataka ili ideoloških preferencija; u našem slučaju, riječ je o tumačenju onoga što je u slikama nevidljivo, a u jeziku neizrecivo.⁴⁴²

Iako on govori iz pozicije vizualnih studija, čiji je začetnik u Hrvatskoj, ovaj se njegov citat može primijeniti i na ovaj rad. Naime, cilj nam je proširiti dosadašnje povijesnoumjetničko poimanje ovog istraživačkog korpusa. Navedeno je prikazano u drugom poglavlju gdje je vidljivo da su gotovo svi važniji pregledi povijesti umjetnosti i teksta u vizualnoj umjetnosti izostavili bilo kakvu interpretaciju oslanjajući se na književnoteorijsku prizmu, bez obzira na

⁴⁴⁰ Usp., Perica, Blaženka, „Aproprijacija/Originalnost“, u: *Kritika/Teorija/Pojmovi*, Art Magazin Kontura, Purgar, Krešimir, (ur.), Zagreb, 2017., str. 54.

⁴⁴¹ Usp., Pollock, Griselda, „Estetika različitosti“, u: *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Purgar, Krešimir, (ur.), cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2009., str. 210-211.

⁴⁴² Purgar, Krešimir, „Koncept slike u konceptualnoj umjetnosti (Kosuth, Martek, Wittgenstein, Mitchell)“, u: *Umjetnost kao ideja – Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, Ramljak Purgar, Mirela, (ur.), cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2021., str. 179.

činjenicu da većina radova odabranih umjetnica sadrži tekst. Samim tim se stvorila potreba za novim interpretativnim smjernicama ovog istraživačkog korpusa.

Drugačije interpretativne smjernice ovog istraživačkog opusa dodatno će se predstaviti u ovom dijelu rada. Ovo poglavlje povezuje sve dosadašnje uvide, a bit će podijeljeno na tri potpoglavlja. Dosadašnji uvidi pokazali su da je jedna od ključnih zajedničkih značajki analiziranih opusa tematska i formalna destabilizacija. Pri tomu, destabilizacija forme se očitava kroz specifično korištenje slike i riječi, a destabilizacije tema kroz feministički intoniranu kritiku odabranih tema. Uzevši to u obzir, svako od ovih potpoglavlja problematizira te značajke analiziranih opusa u tri teorijska konteksta. Prvi kontekst se odnosi na znanstvene doprinose književne teoretičarke Liliane Louvel koja je pisala o odnosima slike i riječi, te usustavila pojmove *ikonoteksta* i *treće slikovnosti*. Generalno govoreći, navedeni pojmovi predstavljaju nova promišljanja o odnosu vizualnih umjetničkih praksi i književnosti te će se ispitati mogućnost primjene njenih spoznaja na analizirane opuse. Drugi teorijski kontekst ovog poglavlja odnosi se na pojam aproprijacije gdje će se uočiti da tehnike preuzimanja prepoznatljivih stilskih formacija i fotografija mogu predstavljati politički čin, odnosno feministički akt. Treći teorijski kontekst navedena promišljanja dodatno analizira i postavlja u okvire hibridne estetike kao feminističke strategije. Usto, ovo posljednje poglavlje se vraća na postavke izrečene u prvim poglavljima koje se tiču povijesnih rasprava o odnosu slike i riječi i povezuje to s novijim teorijskim promišljanjima koja govore u korist jednoj od glavnih teza ovog rada – korištenje slike i riječi kod ovih umjetnica predstavlja svjesno uzurpiranje tradicionalne forme s feministički intoniranim temama.

3.1. POTENCIJALI IKONOTEKSTA – PREMA LILIANE LOUVEL

Francuska teoretičarka Liliane Louvel u svojoj knjizi *Poetics of the Iconotext* postavila je nekoliko tipologija odnosa slike i riječi. Iako Louvel primarno piše o slikovnosti unutar književnog teksta, nekoliko njezinih postavki može se primijeniti i na ovaj rad. Prije svega, ona definira termin ikonoteksta kao pokušaj spajanja slike i riječi u novi hibridni objekt. Pri tom, oboje zadržavaju svoje specifičnosti i razlike, a sama riječ ikonotekst savršeno odražava ambivalentnu prirodu takvih hibridnih objekata.⁴⁴³

U nešto kasnijem i sažetijem pregledu svojih teorijskih postavki o slici i riječi, Louvel navodi kako preferira korištenje termina *tekst/slika* koji podrazumijeva jednaki status obje umjetnosti, ali i prijelaze između koji su naznačeni kosom zagradom između riječi. Termin također podrazumijeva svojevrsan oblik sinestezije, ambivalentni odnos između osjetila i percepcije takvih hibridnih objekata.⁴⁴⁴ Navedeno terminološko rješenje može se usporediti s pojmom *SlikaXTekst* (eng. ImageXText) koji predlaže W. J. T. Mitchell u cilju označavanja rascjepa između slike i riječi koji je neprikaziv. Znak X bira iz više razloga: X kao nepoznanica u matematici, potpis nepismenih, umnažanja i križanja. Ukratko, kao znak između pojmova riječi i slike koji ih povezuje i razlikuje kao raskrižje između znakova i osjetila, odnosno semiotike i estetike.⁴⁴⁵

Problematiku prijelaza i odnosa slike i riječi Louvel grafički naznačuje kosom zagradom, a Mitchell znakom X. Kada je riječ o detaljnijem terminološkom pojašnjenju, Louvel navodi termin *odmora* (eng. Rest) kao dijela koji je ostavljen mašti gledatelja/ice i/ili čitatelja/ice, a koji označava beskonačne relacije između riječi i slike. Ta beskonačnost inspirirana je promišljanjima M. Foucaulta koji izravno naziva odnos slike prema riječi beskonačnim, ali i potencijalnim medijem sivog, anonimnog jezika.⁴⁴⁶ Navedena promišljanja Louvel razrađuje dodatno u svojim najnovijim teorijskim studijama, te koncipira novi teorijski pojam *The Pictorial Third* (Treća slikovnost) kao termin koji označava prijelaz između slike i riječi.

Prije nego se posveti nešto detaljnijem sagledavanju tog pojma, navest će se nekoliko ključnih uvida u odnos slike i riječi prema najnovijim promišljanjima L. Louvel. Naime, iako je autorica već u svojoj knjizi *Poetics of Iconotext* iz 2011. godine usustavila nekoliko ključnih teza o odnosu slike i riječi, u najrecentnijoj knjizi *The Pictorial Third* iz 2017. godine ona proširuje

⁴⁴³ Usp., Louvel, L., *nav.dj.*, 2011., str. 24.

⁴⁴⁴ Usp., Louvel, Liliane, „Literary Iconology: Tropes and Typologies“, u: *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Purgar, Krešimir (ur.), 2021., str. 659.

⁴⁴⁵ Usp., Mitchell, W. J. T., „Image X Text“, str. 3.

⁴⁴⁶ Usp., Louvel, L., „Literary Iconology: Tropes and Typologies“, str. 658.

navedene uvide i formira nove teze o slici i riječi. Potrebno je naglasiti da Louvel u uvodu obje knjige navodi kako se njezino primarno promišljanje o slici i riječi odnosi na propitivanje onog što se događa kada je čitatelj/ica suočen s tekstom koji sugerira, opisuje ili aludira na vizualno. Njezini ključni primjeri u obje knjige su primjeri iz književnosti, ali teorijska baza se snažno oslanja na propitivanje povijesno-umjetničkih metoda u tom kontekstu. Bez obzira na to, nekoliko njenih uvida se može primijeniti na ovaj rad.

Vratimo se na njezino poimanje termina *tekst/slika*: „[...] kosa zagrada označava vidljivu manifestaciju (ne)mogućnosti jedinstva. Ona istovremeno zbližava i odvaja ta dva pojma pokazujući nužnu oscilaciju između njih. Nadalje, naša pozicija – gledatelja/čitatelja, nijedno ni drugo, ali oboje istovremeno – bit će konstantni kamen spoticanja u mojoj analizi.“⁴⁴⁷ Problematična pozicija čitatelja/gledatelja kako je ovdje navedena može se primijeniti i na recepciju vizualnih djela koja su analizirana u ovom radu. Gotovo svaki od njih podrazumijeva postojanje istovremenog čitatelja/ice i gledatelja/ice jer pojedini radovi sugeriraju mogućnost jedinstva slike i riječi. Pri tom se ponajviše misli na one radove koji doslovno sadržavaju tekstualni i vizualni dio poput radova B. Kruger, *Guerrilla Girls* i pojedini radovi A. Piper. S druge strane, radovi koji su isključivo tekstualni poput većine radova J. Holzer i M. Kelly također zahtijevaju postojanje pozicije čitatelja/ice i gledatelja/ice jer su izloženi i koncipirani kao vizualna umjetnička djela. Dakle, bez obzira što ta djela sadržavaju isključivo tekstualne elemente, ona su izložena kao djela vizualne umjetnosti i percipiraju se kao takva. Stoga, u nešto slobodnijoj interpretaciji, moglo bi se reći da je za primjere analizirane u ovom radu pretpostavljena istovremena pozicija čitatelja/čitateljice i gledatelja/gledateljice. Pri tom ni jedno ni drugo nije odvojeno, već tvore istovremeni doživljaj određenog djela. Slično kao što kosa zagrada označava istovremeno mogućnost i nemogućnost jedinstva teksta i slike, tako kosa zagrada u pojmu gledatelj/čitatelj može označavati, u ovom slučaju, određenu istovremenost postojanja čitanja i gledanja pri recepciji umjetničkog djela.

Kada je riječ o primjeni naratološkog modela na slike, spomenut će se dva primjera koja je moguće primijeniti na ovaj rad. Louvel se kratko referira na povjesničara umjetnosti Meyera Schapiro koji navodi kako se u slučaju figure na slici čiji je pogled usmjeren izravno prema promatraču/promatračici može govoriti o dijalogu koji funkcionira na direktnom adresiranju. Pri tom, promatraču/ promatračici se pripisuje homodijegetska pozicija. U obrnutom slučaju, ako su pogledi i položaji svih figura na slici okrenute samo jedna prema drugoj, promatrač/

⁴⁴⁷ Louvel, Lililane, *The Pictorial Third, An Essay Into Intermedial Criticism*, Routledge, New York and London, 2018., str. 13.

promatračica se postavlja u heterodijegetsku poziciju.⁴⁴⁸ Navedeno promišljanje važno je usporediti s određenim djelima B. Kruger jer je direktno adresiranje jedna od najvažnijih značajki njenog opusa. To direktno adresiranje ona provodi na dva načina. Prvi način se može vidjeti na djelima poput *Not cruel enough* (1997.), *Not stupid enough* (1997.), *Just be yourself* (1999.) i *Pro-life for the unborn, pro-death for the born* (2000.). Ova djela se sastoje od fotografije i teksta, a fotografija na svakoj od njih je poznata osoba – Andy Warhol, Marilyn Monroe, Paris Hilton i George Bush. Tekst na sredini djela je istovremeno i naslov djela. Pogled fotografirane osobe usmjeren je izravno u promatrača/ promatračicu čime ga se postavlja u homodijegetsku poziciju. Tekstualni dio je simptomatičan za svaku od fotografiranih osoba jer se putem medijskog diskursa povezivao s njima. Primjerice, pitanje abortusa u kontekstu politike G. Busha ili pitanje autentičnosti u kontekstu Paris Hilton. S druge strane, djela poput *Your body is a battleground* (1989.), *We don't need another hero* (1987.) i *We have receive orders not to move* (1982.) sadržavaju fotografije osoba čiji pogledi i položaji nisu usmjereni prema promatraču/ici što bi prema Shapiro sugeriralo heterodijegetsku poziciju. Međutim, kada se uzme u obzir tekstualni dio, jasno je da djelo direktno adresira promatrača/promatračicu koristeći osobne zamjenice čime je promatrač/ promatračica opet postavljen u homodijegetsku poziciju.

Govoreći o potencijalu vizualne naratologije, Mieke Bal navodi kako niz slika u muzeju tvori određenu vrstu sintakse:

[...] muzejska instalacija je diskurs [...] izložba je iskaz s tim diskursom. Iskaz se ne sadrži samo od riječi i slika ili okvira koji uokviruje instalaciju, već od produktivne tenzije između slika, riječi i instalacije (redoslijed, visina, svjetlost, kombinacije).⁴⁴⁹

Kada navodi termin *riječi* u ovom kontekstu, M. Bal ponajviše referira na naslove djela i pisani tekst u legendama pored izloženih djela. Unatoč tomu, ovu njenu tezu da je muzejska instalacija diskurs možemo ponajviše primijeniti na umjetničke projekte Mary Kelly. Naime, analizirani projekti *Interim* i *Post-Partum Document* navedenu tenziju između slika, riječi i instalacije još više naglašavaju. Tenzija se duplicira zbog činjenice da se većina tekstualnih dijelova u navedenim projektima može okarakterizirati kao pripovjedni tekstovi u prvom licu. Uz

⁴⁴⁸Usp., *Isto*, str. 16-17.

⁴⁴⁹Bal, Mieke, *Looking In: The Art of Viewing*, The Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, 2001., str. 187., prema: Louvel, Lililane, *The Pictorial Third, An Essay Into Intermedial Criticism*, Routledge, New York and London, 2018., str. 27.

to, može se ponoviti već spomenuta tvrdnja Mary Kelly u kojoj ona navodi da je zanima pripovjedna organizacija prostora.⁴⁵⁰

O (ne)čitljivosti vizualnih umjetničkih djela pisala je i Liliane Louvel. U tom kontekstu, ona je predložila jasno odvajanje dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih umjetničkih djela. Pod trodimenzionalnim djelima navodi primarno video-umjetnost i performanse koji svojim temeljnim postavkama zahtijevaju od promatrača/promatračice interaktivnost i direktni odgovor.⁴⁵¹ Ova razdioba je zanimljiva iz više razloga. Naime, sva djela koja su analizirana u ovom radu su dvodimenzionalna i samim tim bi se trebala podrediti pravilima *čitanja* takvih umjetničkih djela. Međutim, kombinacijom teksta i slike ona snažno i izravno zahtijevaju interaktivnost promatrača/promatračice. Primjerice, plakati Guerrilla Girls pozivaju na izravni aktivizam, a veliki broj djela Jenny Holzer postavlja se u javni prostor i funkcionira kao poetsko-umjetničko ostvarenje vođeno tehnikama masovnih medija. Radovi M. Kelly čitljivi su na tradicionalan način u smislu da se dosta njih čita kao pripovjedni tekst unutar muzejskog prostora. Sve to ustvari ide u prilog svojevrsnoj nesvrstanosti ovih djela u kontekstu teksta/slike. Pri nesvrstanosti misli se na nedostatak alata i metoda interpretacije ovakvih djela jer ona stoje između tradicionalnih, *nijemih* slika i suvremenih, interaktivnih umjetničkih ostvarenja poput performansa ili video-umjetnosti.

Prema Louvel, odnos slike i riječi ne bi se trebao sagledavati u hijerarhijskoj strukturi, već bi trebalo u potpunosti odbaciti rodno razlikovanje ženske slike i muškog teksta. Navedeno referira na povijesno razlikovanje slike i riječi na osnovu roda što je uočio i apostrofirao Mitchell. Louvel, na sličnom tragu kao Mitchell, predlaže sagledavanje odnosa slike i riječi kao plodne suradnje i produktivnog susreta, a ne kao mistificiranu borbu slike i riječi onako kako su to usustavili teoretičari poput Lessinga.⁴⁵² Kada je riječ o povijesnom razlikovanju slike i riječi na osnovi roda, Louvel u jednom od intervjuja navodi kako je svjesna patrijarhalne dominacije i imperijalizma jezika nad slikom. Iako ne razrađuje detaljnije taj aspekt, ona naglašava činjenicu da su jezik i slika dugo vremena promatrani isključivo kroz rodne razlike.⁴⁵³

U tom smislu, ona citira književnu teoretičarku Wendy Steiner koja je još 1989. godine naglašavala da poimanje ženske slike i muškog teksta ima dugu ideološku povijest.⁴⁵⁴ Nadalje, ona navodi kako koncept čistoće i nečistoće u smislu žanrova usko je vezan uz pitanja rasizma i

⁴⁵⁰ Usp., „Interview with Klausom Ottmann (extract)“, 1992., u: Nixon, M. (ur.), *nav. dj.*, str. 140.

⁴⁵¹ Usp., Louvel, L., *nav.dj.*, 2018., str. 29.

⁴⁵² Usp., Louvel, Liliane, „Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification“, u: *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2018., str. 260.

⁴⁵³Usp., „Intervju with Liliane Louvel by Anna Kerchy and Catriona McAra“, u: *European Journal of English Studies*, Vol. 21, No. 3, Routledge, 2017., str. 223.

⁴⁵⁴ Usp., Louvel, L., *nav.dj.*, 2018., str. 7.

tzv. kontaminacije jedne rase s drugom. Za Louvel, navedeno samo govori o tom koliko su snažni ulogi u dijalogu između dvije umjetnosti. Na sasvim drugom kraju opozicija čistoće/nečistoće je hibridnost koja izmjenom i razlikama dvije umjetnosti otkriva nove mogućnosti.⁴⁵⁵ Ako ovo sve primijenimo na analizirana djela u radu, možemo uočiti kako hibridnost ovih radova odražava pokušaj urušavanja koncepta čistoće/nečistoće, odnosno različitih opozicija koji se pod tim tradicionalno svrstavaju. U radovima Adrian Piper vidljivi su pokušaji destabilizacije ustaljenih i stereotipno poimanih rasnih i seksualnih identiteta. U radovima Mary Kelly uočljiva je destabilizacija diskursa – kombinacija različitih diskursa u određenom ciklusu djela dodatno je u nestabilnom odnosu s institucionaliziranim muzejskim prostorom. Barbara Kruger destabilizira patrijarhalnu medijsku kulturu koristeći njihove tehnike za izravne feminističke poruke. Jenny Holzer, poput Kruger koristi tehnike masovnih medija u formiranju svog diskursa, ali pritom koristi isključivo tekst izložen kao djelo vizualne umjetnosti. Destabilizacija se uočava u međuprostoru aktivizma i umjetnosti i u Guerrilla Girls, odnosno poimanju njihovih plakata kao isključivo aktivističke i/ili umjetničke vrijednosti.

Louvel izdvaja naslov slike kao jednu od najočitijih i najjednostavnijih intermedijalnih veza slike i riječi u vizualnoj umjetnosti. Naslov djela vizualne umjetnosti naziva vizualnim pokazateljem koji povezuje sliku i riječ.⁴⁵⁶ S jedne strane, naslovi djela mogu služiti samo kao deskriptivni element same slike. U tom smislu, autorica navodi primjer djela *Ten-Foot Flowers* (1967.) Andy Warhola i *Still Life with a Peacock, a Monkey, and a Parrot* (1717.) Francois Desportesa. U oba slučaja, naslov je deskriptivan i proizvodi navodno zrcalni efekt između slike, naslova i osmišljavanja samog naslova. Pri tom na slici je točno ono što bi se očekivalo da bude prema naslovu – predimenzionirani cvjetovi i mrtva priroda s navedenim motivima. Naslov se može shvatiti kao paratekst jer Louvel i naslove analizira kao promašaje realnosti.

S druge strane, naslovljavanje djela može težiti otežavajućoj identifikaciji motiva. U tom smislu, autorica navodi djela R. Magrittea *The Treachery of Images* (1929.) i *The Interpretation of Dreams* (1930.) i djela M. Duchampa *Nude Descending a Staircase* (1912.) i *The Bride Stripped by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915.-1923.). Navedene naslove Louvel identificira kao lažno istinite.⁴⁵⁷ U svakom slučaju, očito je da je tekstualni naslov djela u važnoj vezi sa slikom. Ako je osmišljen s neutralnim i deskriptivnim težnjama ostavlja gledatelju/gledateljici određenu samo-evidentnu oznaku, a ako je na prvi pogled potpuno nespojiv s vizualnim djelom ostavlja gledatelju/ gledateljici određeno čuđenje i potencijalnu

⁴⁵⁵ Isto, str. 9-10.

⁴⁵⁶ Usp., Louvel, L., *nav.dj.*, 2018., str. 39.

⁴⁵⁷ Isto, str. 41 i 43.

novu interpretaciju djela u odnosu s naslovom. Na analiziranim djelima ovog rada, uočava se da je većini djela naslov upravo onaj tekstualni dio koji je dominantan na samom djelu.

Louvel predstavlja kategorizaciju intermedijalne kritičke tipologije kao sažetak različitih mogućnosti slikovnih referenci, njihovih manifestacija i funkcija na makrotekstualnom nivou. Ako bi pokušali svrstati analizirana djela iz ovog rada u tu kategorizaciju, onda bi većina njih pripadala posljednjoj kategoriji – materijalna i vizualna prisutnost slike u tekstu. Ta kategorija podrazumijeva prisutnost vizualnog efekta. Za primjere navedene kategorije, Louvel navodi radove njemačkog pisca Winfrieda Georga Sebald koji je u svojim proznim djelima koristio fotografije. Osim njega, u ovoj kategoriji navodi i irskog pjesnika Paula Durcana koji je u svojim zbirkama poezije reproducirao poznata umjetnička djela.⁴⁵⁸ Treba još jednom napomenuti da se cijelo istraživanje Liliane Louvel primarno bazira na slikovnosti unutar književnosti, odnosno na književnim djelima koja sadržavaju slikovnu referencu, formalno ili strukturalno preuzimanje slikovnog efekta ili doslovno ubačenu sliku u književno djelo. Samim tim, jasno je da svi primjeri koje autorica navodi se odnose na recepciju čitatelja/gledatelja unutar kodova književnog teksta. Unatoč tomu, u svojoj ranijoj studiji *Poetics of Iconotext* autorica spominje nekoliko značajki odnosa slike i teksta koje se mogu marginalno primijeniti i na vizualnu umjetnost.

Prije svega, korisno je podsjetiti da se Louvel referira na Derridaovu raspodjelu uloge slike u tekstu kao suplementarne funkcije. Prva funkcija odnosi se na zamjenu – slika zauzima mjesto teksta ondje gdje je tekst nedostatan. Druga funkcija odnosi se na dodatak – slika dodatno pojačava značenje teksta, ali pridonosi specifičnosti vizualnog i verbalnog. Slikovne efekte i reference unutar književnog teksta Louvel naziva privilegiranim prostorom u kojem se sukobljavaju dvije imaginacije čitatelja/čitateljice i gledatelja/gledateljice.⁴⁵⁹ Iako ona ovo primjenjuje na književne tekstove, jasno je da se navedene tvrdnje mogu primijeniti i na pojedine radove vizualne umjetnosti, samo u obrnutom redosljed. Naime, korištenje teksta u dominantno vizualnim radovima poput B. Kruger ili A. Piper služi za dodatno pojačavanje značenja same slike, ali i određeno zauzimanje prostora slike za verbalni dodatak. U njihovim radovima, jednako kao u radovima M. Kelly dolazi do sukobljavanja dva različita znanja čitatelja/ čitateljice i gledatelja/ gledateljice. Od njih se pretpostavlja prepoznavanje vizualnog dijela, ali i forme tekstualnog dijela.

Louvel predstavlja dva moguća metaforična modela odnosa slike i teksta. Pri tom napominje da ih ona smatra jednakim. Naziva ih paternalnim i materalnim modelom u skladu s

⁴⁵⁸ *Isto*, str. 155.

⁴⁵⁹ Usp., Louvel, L., *nav.dj.*, 2011., str. 101-102.

očekivanim spolno-biološkim funkcijama. Paternalni model odnosi se na to kada slika generira određeni narativ, a materalni model kada na naratološkom nivou tekst sadržava sliku.⁴⁶⁰ U dodatnoj bilješci Louvel se ograđuje od predloženog modela na način da navodi kako se taj model treba uzeti s „zrnom soli“ u smislu predstavljanja rodних uloga. Unatoč tom, nejasno je zašto se odlučuje za prijedlog imenovanja modela koji je tako snažno rodno označen, pogotovo ako se uzme u obzir da je sama na više mjesta ukazala na rigidnost tradicije razlikovanja slike i riječi kroz rodnu prizmu.

Na koncu, valjalo bi se osvrnuti i na pojam *Treće slikovnosti* koju Louvel usustavljuje u svom najnovijem radu. *Treća slikovnost* njezin je termin za sinesteziju, spajanje osjetila uha i oka. Pri tom posebno izdvaja suvremene umjetničke prakse poput performansa, instalacije i digitalne umjetnosti kao primjere onog što potiče doživljaj te treće slikovnosti.⁴⁶¹

Za definiranje navedenog termina, Louvel pribjegava ponešto poetičnom opisu: „Između teksta, slike i čitanja nešto se izdiže, još uvijek pod velom i maglovito, to nešto sadrži ritam trenutka kada treća slikovnost izazove vizualnu sinkopu. 'Treća slikovnost' je 'odnos', dinamična aktivnost [...] Pokretna sila vizualnosti okidač je za 'treću slikovnost' koja pronalazi svoje mjesto u ikonotekstu, između teksta i slike, pri čemu se uzdiže u čitateljevom umu [...]“⁴⁶²

Louvel svoje teze o trećoj slikovnosti završava pitanjem književnog kritičara Josepha Hillisa Millera koji navodi kako se riječ „grafički“ (eng. *Graphic*, grč. *Graphein*) odnosi podjednako na pisanje i slikanje. Pri tom, on se pita može li se uspostaviti mir između riječi i slike na način da se pokaže da su to dvije različite forme iste stvari, kao što su plava i crvena boja obje svjetlost. On postavlja pitanje što bi taj mir mogao biti. Na navedeno, Louvel zaključuje da je za nju taj mir upravo pojam treće slikovnosti, termin kojim je imenovala tu posebnu vrstu sinestezije.⁴⁶³ Iako ona ovaj pojam gotovo isključivo primjenjuje na književna djela, svoju studiju o trećoj slikovnosti završava apostrofiranjem važnosti doprinosa likovne umjetnosti ovom specifičnom tipu deskriptivnosti. Za nju, treća slikovnost predstavlja tek početak rasprave o odnosu tzv. suvremenih umjetničkih praksa i književnosti. Odnosno, ponovno promišljanje o odnosu diskursa i slike, teksta i slike i likovne umjetnosti i književnosti. Pri tom, nužno je vraćanje na postavke naratologije i retorike u kombinaciji s likovnim umjetnostima.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ *Isto*.

⁴⁶¹ Usp., Louvel, L., „Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification“, str. 260.

⁴⁶² *Isto*, str. 261.

⁴⁶³ Usp., Louvel, L., *nav.dj.*, 2018., str. 207-208.

⁴⁶⁴ *Isto*, str. 200-201.

Na koncu, zaključuje: „Ono što preostaje, istraživanje je prolaza od umjetničkog djela do umjetničkog događaja.“⁴⁶⁵

3.2. APROPRIJACIJA KAO FEMINISTIČKA STRATEGIJA

U ovom dijelu posebna pažnja će se posvetiti apropijaciji kao jednoj od najbitnijih strategija koju koriste odabrane umjetnice. Ona se uočava na nekoliko različitih načina. Primjerice, u radovima J. Holzer vidljivo je preuzimanje tradicionalno maskuline forme s feminističkim ciljem. U umjetničkim praksama Guerrilla Girls i Barbare Kruger vidljivo je preuzimanje prepoznatljivih fotografija ili slika s ciljem postavljanja novog značenja odabranih prikaza, a opet s jasnim feminističkim reinterpretacijama. U radu Adrian Piper uočava se preuzimanje maskulinog identiteta s ciljem propitivanja rodni i rasni razlika i stereotipa. Approprijacijske strategije Kelly ponajviše su vidljive u preuzimanju znanstveno-istraživačkih formi, ali i preuzimanju već poznatih fotografija iz medija.

Krešimir Purgar apropijaciju definira kao vrstu kulturalno-povijesnih sedimentacija slikovnog značenja.⁴⁶⁶ Na osnovi Mitchellovih promišljanja o dekontekstualizaciji i anakronizaciji, Purgar preliminarno predlaže jedan mogući model povijesne tipologije apropijacije. On predlaže četiri faze u povijesti apropijacije u vizualnim umjetnostima. Approprijacija 1.0 odnosi se na razdoblje renesanse kada se vraća interes za antičku estetiku i filozofiju. Approprijacija 2.0 odnosi se na početak 20. stoljeća kada se interes europske moderne umjetnosti okreće prema stilsko-formalnim strategijama egzotičnih krajeva poput Afrike, Oceanije i pretkolumbovske Amerike. Approprijacija 3.0 odnosi se na postmodernistička prisvajanja različitih oblika vizualno-kulturalnih praksi. Kao najkarakterističniji primjer za to Purgar navodi Andyja Warhola. Najnoviji oblik apropijacije 4.0 predstavlja konačan prijelaz u današnje vrijeme sveprisutnosti slika i kulturalnih referenci.⁴⁶⁷ Zaključno:

[...] kulturalno-povijesne sedimentacije različitih razina označavanja prvobitne namjere nužno izlaze iz imaginarija vremena u kojemu su nastale te vrše pritisak na novouspostavljene sustave tumačenja u epohama koje se bitno razlikuju od razdoblja u kojemu je djelo nastalo. Razlikuju se ne samo formalno-

⁴⁶⁵ *Isto*, str. 201.

⁴⁶⁶ Usp., Purgar, Krešimir, „Što slike znaju? Umjetnost, apropijacija, kulturalna triangulacija“, *Filozofska istraživanja*, 163, God. 41, Sv. 3, 2021., str. 514.

⁴⁶⁷ *Isto*, str. 525- 528.

stilski, što je u fokusu povijesti umjetnosti, nego i svrhom, ulogom i društvenom funkcijom, a čime se bave mnoge druge discipline.⁴⁶⁸

Prema ovoj podjeli moglo bi se reći da odabrane umjetnice spadaju u prijelaz između aproprijacije 3.0 i 4.0. Naime, one prisvajaju različite oblike vizualno-kulturalnih praksi, ali isto tako većina njihovih djela, unatoč činjenici što su nastala prije više od 20 godina, i danas postoje u drugim formama i medijima. Pritom i same umjetnice ponavljaju iste ili slične forme s drugim kulturalnim referencama ili slikama.

Osim navedenog Purgarova modela, vrijedi spomenuti i četiri vrste aproprijacije prema filozofu Theodoreu Gracyku koje navodi Blaženka Perica. Iako se te četiri vrste aproprijacije odnose na kulturalnu razmjenu, a ne na individualne primjene postupaka prisvajanja, one će se ovdje navesti jer ih uvjetno rečeno možemo primijeniti na istraživački korpus. Prva se odnosi na aproprijaciju objekta, kada se fizički objekt izdvaja iz svog kulturalnog prostora i izlaže ljudima drugačije kulturno-povijesne pozadine. Za primjer se uzima djelo Pabla Picassa *Guernica* iz 1937. godine koje je završilo u Muzeju moderne umjetnosti (MOMA) u New Yorku, premda je u vlasništvu Španjolske. Druga vrsta aproprijacije odnosi se na ideje ili priče nastale u jednoj kulturi, a koriste se u drugačijem kulturalnom kontekstu. Primjer za to je preuzimanje sadržaja djela Jane Austen u svrhu adaptacije filma *Clueless*⁴⁶⁹ ili adaptacija tradicionalne francuske bajke *Ljepotica i zvijer* u istoimenom Disneyevu filmu iz 1991. godine. Treća vrsta odnosi se na aproprijaciju uzorka, kada se određeni dizajn ili stilski formacija koja je izvorno iz jedne kulture preuzima u drugoj kulturi. Primjerice, arhitektura mnogobrojnih državnih institucija u SAD-u prisvojila je mnoge stilske značajke rimske i grčke arhitekture. Posljednja vrsta aproprijacije odnosi se na preuzimanje glasa ili zvuka jedne određene kulture. Gracyk to opimjeruje vesternima u kojima pripadnike domorodačkih naroda glume osobe koje nisu tih etničkih pripadnosti.⁴⁷⁰

Za ovaj odabrani istraživački korpus posebno su važne druga i treća vrsta aproprijacije prema Gracyku. Treća vrsta aproprijacije odnosi se na preuzimanje uzorka ili stilskih formacija i mogla bi se primijeniti na djela *Inflammatory essays* J. Holzer. Kao inspiraciju i pripremu za stvaranje ovih djela Holzer je navela detaljno iščitavanje eseja Mao Tse-tunga, Karla Marxa, Emme Goldman i dr., pri čemu je ustvari preuzimala stilske formacije njihovih eseja, ali s

⁴⁶⁸ Isto, str. 528.

⁴⁶⁹ Posebno je zanimljiv ovaj primjer filma *Clueless* iz 1995. godine. Navedeni film se indirektno oslanja na djelo *Emma* iz 1815. godine spisateljice J. Austen, ali istovremeno se može smatrati feminističkim u kontekstu tog vremena i *coming of age* žanra filma.

⁴⁷⁰ Usp., Gracyk, Theodore, *The Philosophy of Art – An Introduction*, Polity Press, Cambridge/Malden, 2012., str. 114.

drugačijim ciljem. Također, vizualni uzorak navedenih djela stvara dojam izrazitog reda i racionalnosti kao da je riječ o iznimno bitnim manifestima. Ako pridodamo drugoj vrsti aproprijacije i preuzimanje slika (Gracyk navodi preuzimanje ideja i priča), onda bismo je mogli primijeniti na radove B. Kruger i A. Piper. Kruger u gotovo svim svojim djelima preuzima fotografije iz medija ili fotografije starijih umjetničkih djela postavljajući ih u novi kontekst. Aproprijacija je vidljiva i u djelu *Interim* M. Kelly u kojem preuzima forme bajke i reklamne strategije. Aproprijacija je uočljiva i u djelu *Ballad of Kastriot Rexhepi* u kojem preuzima strukturu mita u tekstualnom dijelu.

Ovdje bi bilo korisno spomenuti pojam *Culture Jamming* koji kanadska feministička aktivistkinja Naomi Klein spominje u svojoj knjizi *No logo* iz 2000. godine. Navedeni termin definira kao praksu produciranja reklama i svojevrsnog otimanja *billboarda* s ciljem drastične izmjene njihovih poruka. Britanska povjesničarka umjetnosti Nicola McCartney navodi kako Guerrilla Girls to rade tako što posuđuju jezik, odnosno koriste statistiku i naslove s ciljem uspostavljanja autoriteta kakav je u reklamama, što istovremeno parodiraju. Navedeno opimjeruje njihovim radom *Codes of Ethics for Art Museums* iz 1989. godine u kojem koriste formalni i arhaični jezik koji implicira povijesnost i važnost s ciljem ironičnog postavljanja deset zapovijedi. Djelo je vizualno i tekstualno asocijativno vezano uz Stari zavjet.⁴⁷¹ McCartney navodi i primjer djela *Guerrilla Girls' Pop Quiz* iz 1990. godine gdje koriste tipografiju karakterističnu za novinske naslove, a retoričko pitanje s naopako postavljenim odgovorom također podsjeća na formatiranje teksta kakvo je uobičajeno u kviz sekcijama časopisa ili novina.⁴⁷²

Preuzimanje fotografija iz medija vidljivo je u mnogo radova A. Piper od kojih se mogu dodatno izdvojiti *The Vanilla Nightmares: Foregrounding Whiteness* (1986.) i *Decide who you are* (1992.). U prvom djelu ona iscrtava dodatne likove na stranicama časopisa. Na već postojeći kontekst medijskog okruženja slike i riječi postavlja svoje likove i uokviruje posebno određene riječi ili dijelove teksta. Pritom se izmjena, tj. preuzimanje ideje ili priče očitava u činjenici da se na odabranim stranicama časopisa nalaze isključivo ljudi bijele rase, a ona dodaje ljude crne rase. To bi se moglo interpretirati kao preuzimanje i izmjenu kulturalnog konteksta i svih značenja koje isti podrazumijeva. U drugom djelu Piper koristi fotografiju Anite Hill, stvarne osobe koja je 1991. godine doživjela seksualno zlostavljanje Clarencea Thomasa, tadašnjeg afroameričkog kandidata za Vrhovni sud u SAD-u. S obzirom na to da je cijeli slučaj bio pod

⁴⁷¹ Usp., McCartney, Nicola, *Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities*, I. B. Tauris, London, 2018., str. 121-125.

⁴⁷² *Isto*, str. 119-121.

izrazitom medijskom pažnjom, korištenje navedene fotografije moglo bi se također svrstati u aproprijaciju.

Ovdje bismo se mogli vratiti na aproprijaciju 3.0 koju Purgar oprimjeruje Andyjem Warholom. Mogli bismo izdvojiti njegovo djelo *Jackie* iz 1964. godine u kojem umjetnik postavlja četiri fotografije Jacqueline Kennedy koje su masovno korištene u medijima nakon ubojstva Johna F. Kennedyja. Sličnost ovih dvaju djela je u odabiru fotografije osobe koja je u određenom trenutku bila iznimno zastupljena u masovnim medijima. Međutim, jedna od razlika je u tomu što Piper bira fotografiju Anite Hill kao djevojčice pridodajući joj tekstualne dijelove koji humaniziraju Hill, a istovremeno kritički propituju njezinu reprezentaciju u masovnim medijima. Warhol pak izravno preuzima fotografije J. Kennedy iz medija pri čemu četiri uzastopne fotografije iste osobe dodatno intenziviraju efekte masovnih medija koji su izvještavanjem o navedenoj tragediji oblikovali kolektivni doživljaj te tragedije.

Premda su individualne strategije umjetnika u činu prisvajanja veoma različite, Blaženka Perica navodi kako su njihova polazišta uvelike srodna. Naime, ne prisvaja se nepoznato djelo nepoznatog umjetnika, nego ono djelo koje je već steklo određenu reputaciju i ima prepoznatljiv identitet u starijoj ili mlađoj povijesti umjetnosti. Tim činom umjetnici/umjetnice aktualiziraju značaj nekog rada, odnosno utječu na njegovu povijesnu valorizaciju.⁴⁷³

Neki od najočitijih primjera prisvajanja poznatog umjetničkog djela u kontekstu ovog rada poznati je plakat *Guerrilla Girls Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?* u kojem prisvajaju djelo *Odaliska* iz 1814. godine Jeana Augustea Dominiquea Ingesa. Preuzeti dio poznate slike one dorađuju s njihovim zaštitnim znakom maske gorile, a uz tekst aktualiziraju značaj tog rada, odnosno, Peričinim riječima, utječu na njegovu povijesnu valorizaciju. S druge strane, iako Perica govori o prisvajanju umjetničkog djela, navedeno možemo proširiti i na medijske slike ili tekstualne forme koje su postale izrazito prepoznatljive, gotovo tipske. Primjerice, Kruger u nekoliko djela koristi fotografiju kućanice iz 1950-ih godina koja je prepoznatljiva kao simbol određenog vremena, prostora i svega što predstavlja. Već navedeni primjer djela A. Piper također se može ponovno spomenuti. Primjerice, iako stranice časopisa koje ona dorađuje u ciklusu djela *The Vanilla Nightmares* nisu prepoznatljiva umjetnička djela, ona su ipak specifičnom kombinacijom slike i riječi izrazito prepoznatljiva tekstualno-vizualna forma koja predstavlja i podrazumijeva određeni diskurs, vrijeme i prostor.

Povjesničar umjetnosti Robert S. Nelson u poglavlju o aproprijaciji navodi da su primarni akteri umjetnosti aproprijacije upravo umjetnice čiji rad sadrži eksplicitnu feminističku kritiku.

⁴⁷³ Usp., Perica, B., *nav.dj.*, 2017., str. 53.

Kao najočitije primjere navodi radove B. Kruger i Sherrie Levine. Za radove Kruger navodi kako su slika i riječ u potpunoj suprotnosti i da upravo to suprotstavljanje jednog i drugog izaziva najjaču reakciju kod gledatelja/gledateljice. Za postizanje tog efekta Kruger koristi prvo i drugo lice jednine koje je karakteristično za reklame, a ustvari suprotno od apstraktnog i udaljenog trećeg lica karakterističnog za informacijske ilustracije. Zanimljivo je to što Nelson spominje da unatoč tomu što je nezahvalno predviđati trendove u budućnosti, smatra kako aproprijacijski radovi poput ovih B. Kruger ili S. Levine predstavljaju međuprostor u većem fenomenu koji će možda postati poznat po terminu postfotografije, odnosno totalnim prisvajanjem fotografije i manipulacije fotografijom.⁴⁷⁴

Ovo se njegovo predviđanje poklapa s Purgarovom aproprijacijom 4.0 koja se, između ostalog, odnosi na nepreglednu mrežu najrazličitijih slika u kojoj se trenutno nalazimo. Treba naglasiti i to da je Nelson bio točan u svom predviđanju jer se od 2003. do danas zaista dogodila velika ekspanzija fotografije i manipulacije fotografijom. S druge strane, upravo forme slike i riječi kakve je radila Barbara Kruger postale su jedne od najprisutnijih formi na društvenim mrežama. Dovoljno je samo promotriti fenomen sveprisutnih tzv. internetskih *meme* formata sastavljenih od riječi i slika pri čemu se i riječi i slike preuzimaju iz drugih izvora koji nemaju veze s novonastalom formom.

Na nekoliko mjesta već je spomenuto preuzimanje stereotipno shvaćenih maskulinih formi čemu se dodati promišljanja književnih kritičarki Sandre Gilbert i Susan Gubar, te umjetnice i feminističke teoretičarke Mire Shor. O anksioznosti autorstva Gilbert i Gubar pisale su u legendarnoj knjizi *The Madwoman in the Attic* iz 1979. godine. Za njih je pojam *anksioznosti autorstva* rezultat sukoba dvaju fenomena s kojima se susreću autorice i umjetnice. Prvi se odnosi na dominantnu patrijarhalnu ideologiju koja prezentira umjetničku kreativnost kao fundamentalno mušku odliku, dok drugi fenomen predstavljaju dominantni prikazi ženskosti koji su ustvari plod muške fantazije. Gilbert i Gubar stoga navode kako umjetnice adaptiraju ili preuzimaju forme koje su tradicionalno muške kako bi uopće njihov rad bio čitan ili gledan. Istovremeno, preuzimajući takve forme, one razotkrivaju čudovišnost stereotipno ženskih prikaza i formi.⁴⁷⁵

Inspirirana navedenim tvrdnjama, M. Shor uspoređuje radove Hanne Darboven i Mary Kelly. S jedne strane su radovi njemačke konceptualne umjetnice Hanne Darboven koji prezentiraju nečitljive verbalne forme. Darboven ispisuje velike količine identičnih listova papira

⁴⁷⁴ Usp., Nelson, Robert S., „Appropriation“, u: *Critical Terms for Art History*, Nelson, Robert S., Shiff, Richard, (ur.), The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003., str. 165- 166.

⁴⁷⁵ Usp., Shor, Mira, *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, Duke University Press Books, Durham, 1997., str. 54.

rukopisom koji ne znači ništa, odnosno koji je nemoguće dešifrirati. Prema Shor, Darboven postavlja drugačiju viziju jezika u besprijekornoj muškoj mreži jasnoće i reda. S druge strane ona uspoređuje taj njezin rad s opsesivnim i znanstvenim dokumentiranjem majčinstva u djelu *Post-Partum Document* Mary Kelly. Nasuprot nečitljivosti Darboven, Kelly s istraživačkim težnjama mapira i demistificira ključne točke ideje majčinstva pomoću čega adresira konkretnu fundamentalnu problematiku žene, umjetnosti i ideologije.⁴⁷⁶

Na koncu ovog dijela napraviti će se osvrt i na feminističku teoretičarku i aktivistkinju bell hooks koja je marginalnosti u svojoj knjizi *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics* posvetila cijelo poglavlje u kojemu se, između ostalog, osvrće i na apropijaciju. Iako se njezin rad prvenstveno tumači u kontekstu roda u odnosu na rasne diskriminacije i postkolonijalne teorije, svoje tumačenje preuzimanja marginalnih pozicija postavlja i u širem kontekstu u odnosu na rod i klasu. Prema njoj, pozicija marginalnosti nudi mogućnost radikalne perspektive iz koje se mogu vidjeti, kreirati i zamisliti alternativni, novi svjetovi. Marginalnost kao mjesto otpora i intervencije za hooks označava mjesto kreativnosti, inkluzivnosti i moći. Dalje navodi kako je apropijacija uvijek politički čin i kako se afirmiranjem pozicije na margini podrazumijeva i korištenje starih kodova u novom kontekstu. Drugim riječima, taj položaj margine stoji na razmeđu onog starog i novog, stoga je to lokacija radikalne otvorenosti i mogućnosti.⁴⁷⁷ U slučaju odabranih umjetnica, a uzevši u obzir sve prethodno rečeno, može se reći da one doista koriste apropijaciju kao politički, odnosno feministički akt. Gotovo svako djelo u kojima koriste strategije apropijacije je feministički intonirano s ciljem drugačije interpretacije i valorizacije određene slike, pa i određene ideje ili priče.

3.3. HIBRIDNA ESTETIKA KAO FEMINISTIČKA STRATEGIJA

U ovom će se dijelu definirati hibridne forme iz feminističke perspektive, a na osnovi studija književnih teoretičarki Ewe Płonowske Ziarek i Amy Moorman Robbins. Napraviti će se osvrt i na definiranje hibridnosti književnog teoretičara Homija K. Bhabhe. Sve navedeno će se povezati s odabranim istraživačkim opusom.

E. Płonowska Ziarek u svojoj knjizi o feminističkoj estetici iznosi tezu da je formalno eksperimentiranje na književnoj razini od strane spisateljica kritički odgovor na različite forme i

⁴⁷⁶ Isto, str. 55-56.

⁴⁷⁷ Usp., hooks, bell, *Yearning: race, gender, and cultural politics*, South End Press, Boston, 1990., str. 149- 153.

nasilja koje se svakodnevno dešavaju u društveno-političkim situacijama nad ženskim tijelima, odnosno da je to novi način promišljanja forme i materijalnosti.⁴⁷⁸

Na tom tragu ona razrađuje odnos pojmova forme i sadržaja iz feminističke perspektive. Navodi primjer britanskog književnog teoretičara Dereka Attridgea koji predlaže performativno razumijevanje književne forme kao načina izvođenja značenja ili drugosti. Ziarek se referira i na prepisku Theodora Adorna i Fredrica Jamesona iz 70-ih godina prošlog stoljeća. Naime, Jameson je Adornu naglasio vezu književnosti i politike u smislu da se ta poveznica istraži na formalnoj razini, a ne samo na tematskoj. Prema njemu, forma se može definirati na dva načina. Prvi je forma kao umjetničko djelo, a drugi kao povijesni odnos umjetnosti i društvene stvarnosti, odnosno odnos između subjekta i objekta. Ziarek je svjesna da u kulturološkom smislu pojmovi forme i sadržaja na određeni način manifestiraju vraćanje na neku vrstu novog formalizma za koji se smatra da je prevladan, odnosno zastario.⁴⁷⁹ Unatoč tomu, ona predlaže teorijsko razmatranje interakcije i nerazdvoivosti forme i materijalnosti u umjetničkom djelu. Autorica smatra da je materijalnost određene estetske forme važno čitati kao intervenciju u odnosu na nasilno apstrahiranje sveprisutnih tržišnih formi.⁴⁸⁰

Ziarek se oslanja i na promišljanja Rite Felski za koju je pojam feminističke estetike u svojoj srži kontradiktoran jer nema legitimnih temelja za klasificiranje bilo kakvog stila pisanja ili rada kao jedinstveno ženskog. Ona smatra da feministička estetika upisuje rodna značenja u književne forme na temelju distinktivnog ženskog subjekta ili tekstualne disrupcije patrijarhalnih značenjskih normi. To samo po sebi nije loše, ali prema Felski to nije dovoljno niti pomaže u razumijevanju jasne poveznice između umjetnosti i rodne politike.⁴⁸¹ Naposljetku, Ziarek smatra da se eksperimentiranje formom može smatrati određenom feminističkom estetikom.

Na sličnim tragovima kao Ziarek, A. Moorman Robbins izvodi nekoliko teza o američkoj hibridnoj poeziji u odnosu na rod, formu i masovnu kulturu. Iako se njezina knjiga *American Hybrid Poetics Gender, Mass Culture, and Form* iz 2014. godine odnosi na istraživanje hibridne poezije nekoliko odabranih pjesnikinja, temelje za svoje teze Robbins pronalazi u radu teoretičarki vizualne kulture Susan Rubin Suleiman i Johanne Drucker. Uzevši to u obzir, čini se opravdanim referirati se na nekoliko njezinih uvida koji se mogu primijeniti na istraživački opus ove doktorske disertacije.

⁴⁷⁸ Usp., Płonowska Ziarek, Ewa, *Feminist aesthetics and the politics of modernism*, Columbia University Press, New York, 2012., str. 124.

⁴⁷⁹ *Isto*, str. 125.

⁴⁸⁰ *Isto*, str. 127.

⁴⁸¹ *Isto*, str. 10-11.

Prema Robbins, hibridna estetika ima snažno uporište u povijesti pisanja određenih pjesnikinja čija su djela zahvaljujući svjesnim miješanjem raspršenih formalnih i estetskih strategija nudila određeni otpor institucionaliziranim idejama pjesništva. Na primjeru pet pjesnikinja – Getrude Stein, Laure Mullen, Alice Notley, Harryette Mullen i Claudije Rankine izdvaja značajke koje pokazuju da se hibridnost u njihovim slučajevima može razumjeti kao implicitna politička strategija. Odlučujući se za hibridne forme, ove pjesnikinje skupljaju raspršene i na prvi pogled suprotne ideologije – konzumeristička kultura i avangarda ili ono što se smatra niskim kulturalnim formama spajaju se s poezijom utemeljenom na književnoteorijskim pravcima.⁴⁸² Ključne značajke koje dijele navedene pjesnikinje u odabranim djelima su miješanje tradicionalno shvaćenih niskih i visokih formi, povijesno suprotstavljenih ili udaljenih književnih modela pisanja, kao i snažna motivsko-tematska poveznica s američkom masovnom kulturom. Sve navedeno Robbins spominje s ciljem definiranja njihova hibridnog žanra kao feminističkog. Prema njoj, kada je hibridna estetika postavljena na način da slavi masovnu kulturu, a pritom je revolucionarna, to ukazuje na feminističku težnju za stvaranjem novih svjetova od onih koji su već poznati.⁴⁸³ Sve navedene značajke hibridne forme primjećuju se i u opusima odabranih umjetnica u ovom radu.

Kada je riječ o teorijskim temeljima na kojima Robbins gradi svoje teze, ona jasno naglašava rad teoretičarke vizualnih studija Johanne Drucker. Konkretno se poziva na njezinu knjigu *Sweet Dreams. Contemporary Art and Complicity* iz 2005. godine. U navedenoj knjizi jedna od ključnih teza je nužnost pronalaska novih načina razumijevanja umjetničkih djela koja zbog hibridnosti žanra ne pripadaju nigdje, odnosno za koja ne postoji usustavljen način kritike i analize. Navedeno Robbins primjenjuje na svoj opus odabranih pjesnikinja za koje tvrdi da upravo miješanje udaljenih i suprotstavljenih žanrova kao i miješanje visoke i niske estetike ustvari predstavlja novu avangardnu književnu praksu u kojoj je masovna kultura uključena i kreativno otkrivena.

Osim reference na Drucker, Robbins jasno naglašava da je drugi izvor za njezine teze knjiga *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde* iz 1990. godine feminističke teoretičarke Susan Rubin Suleiman. U navedenoj studiji Suleiman navodi kako je feminističko propitivanje *mainstream* masovne kulture ustvari započeto u radovima Jenny Holzer i Barbare Kruger. Prema njoj, obje su umjetnice lansirale pronicljive metakritike medija kao dio veće

⁴⁸² Usp., Robbins Moorman, Amy, *American Hybrid Poetics, Gender, Mass Culture, and Form*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2014., str. 2.

⁴⁸³ *Isto*, str. 10-11.

cjeline kritike konzumerističkog kapitalizma. Zaključuje da avangardna estetička praksa može biti politički feministička, a istovremeno populistička.⁴⁸⁴

Svakako je znakovito što Suleiman navodi kako je feminističko propitivanje medija krenulo od Holzer i Kruger pa se dalje proširilo na poeziju i hibridnu poeziju. Robbinsove teze o hibridnosti žanra kao feminističke strategije slažu se u potpunosti s navedenim tezama Ziarek. Moglo bi se reći da kombinacije slike i riječi u periodu u kojem su to koristile odabrane umjetnice nije osobita novost, ali je svakako novost to što uz hibridnu formu koju koriste gotovo sva njihova djela su feministički intonirana. Navedeno daje za pravo zaključiti kako je odabir hibridne forme u ovim slučajevima feministička strategija. Toj tezi se naknadno valja još jednom vratiti s novim uvidima na sljedećim stranicama.

Na koncu ovog dijela o hibridnosti bitno je kratko se osvrnuti na taj pojam onako kako ga je definirao književni teoretičar Homi K. Bhabha u svojoj utjecajnoj studiji *The Location of Culture* iz 1995. godine. Iako se njegova promišljanja temelje isključivo na postkolonijalnoj teoriji, nekoliko njegovih uvida bi se moglo, uvjetno rečeno, primijeniti i na hibridnost slike i riječi. Svoje teze o hibridnosti Bhabha započinje postavkama da je zapadno društvo i kultura usmjerena na binarne opozicije kao što su subjekt i objekt, prošlost i budućnost, um i tijelo itd. Na tom istom tragu on postavlja binarnu opoziciju koloniziranog i kolonizatora čijim spajanjem kultura ustvari stvara jedan novi hibridni prostor. Primjerice, za binarne opozicije prošlosti i sadašnjosti on navodi kako bi hibridni prostor bio umjetnost koja ne priziva samo prošlost kao statični element, već je ponovno reinterpreтира čime uzurpira performans sadašnjosti. To naziva prošlost-sadašnjost koja je dio nužnosti, ali ne nužnosti nostalgije, već života.⁴⁸⁵ U tom trećem prostoru, kako ga naziva, značenje i simboli određene kulture ne percipiraju se kao jedinstveni ili fiksni, već kao znakovi koji se mogu prisvojiti, prevesti i rehistorizirati kao novi.⁴⁸⁶

Ako bismo ovo shvatili u najširem mogućem smislu i prisjetili se poglavlja o aproprijaciji, onda bismo mogli reći da navedene umjetnice prisvajaju i rehistoriziraju znakove i simbole patrijarhalne kulture u novoj hibridnoj formi. O tom da je njihova forma hibridna ne govori samo očigledno promatranje njihovih djela, već i spomenute interpretacije i valorizacije njihovih djela koja i dalje djeluju nesvrstano u važnijim povijesnoumjetničkim pregledima.

Prema Bhabhi, hibridnost reprezentira ambivalentni preokret od diskriminiranog subjekta prema pretjeranom objektu paranoidne klasifikacije što rezultira uznemirujućim propitivanjem slika i prezentacija autoriteta. Kako bi se shvatila ambivalentnost hibridnosti, on navodi kako to

⁴⁸⁴ *Isto*, str. 11-13.

⁴⁸⁵ Usp., Bhabha, K., Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994., str. 7.

⁴⁸⁶ *Isto*, str. 37.

nije treći termin koji bi riješio napetosti između dviju kultura ili dviju scena u nekoj knjizi, već je to dijalektična igra prepoznavanja. Pojam hibridnosti je ključan u kontekstu autoriteta, ali ne kako bi indicirao nemogućnost identifikacije autoriteta, već kako bi reprezentirao nepredvidivost njegove prisutnosti. Određena knjiga ima svoju prisutnost, ali ona više nije reprezentacija esencije, već samo parcijalna prisutnost, strateški dodatak određenom autoritetu.⁴⁸⁷

Prije nego se prokomentira još malo ovaj dio vezan uz Bhabhine postavke, potrebno je vratiti se na poimanje slike i riječi iz prvog poglavlja. Pritom će se navedenim opozicijama pridodati opozicije feminističke povjesničarke Joan Wallach Scott i feminističke teoretičarke Donne Wilshire. Još jedna od ključnih stavki koje navodi Toril Moi jest da feminizam treba biti svjestan političnosti estetičkih kategorija, kao i implicitne estetičnosti političkih pristupa umjetnosti.⁴⁸⁸ Ovdje se valja prisjetiti prvog poglavlja ove disertacije gdje su navedene Mitchellove teze oko povijesti zakona žanra. Na primjeru Lessinga i Burkea, Mitchell navodi tezu da su zakoni žanra ustvari zakoni roda: doličnost i estetičnost umjetnosti zapravo ima veze sa stvarnim spolnim ulogama. Pripisivanje tradicionalno rodnih uloga slikama i riječima i upute oko toga što slika treba biti, povijesno je označila rasjed između slike i riječi, ali i propitivanje političnosti određenih estetskih kategorija. Prvo poglavlje je završeno naglaskom na Mitchellove teze da je ideološka osnova za razliku slike i riječi kod pojedinih utjecajnih teoretičara upravo zakon roda. Ako tomu pridodamo spomenute teze A. Dantoa o umjetničkom djelu kao povijesno determiniranoj kategoriji i one H. Wölfflina o načinu promatranja koji ima svoju povijest, onda možemo zaključiti da je patrijarhalna ideologija važan faktor pri razlikovanju slike i riječi. Ako se prisjetimo da su se riječima kroz povijest pripisivali pojmovi poput muževnosti, jasnoće, kulture i beskrajnosti, a slikama ženstvenosti, nijemosti i ograničenosti, onda se možemo i prisjetiti riječi Simone de Beauvoir koja uočava kako upravo patrijarhalna ideologija predstavlja ženu i ono svojstveno ženi kao imanenciju, a muškarca kao transcendenciju.⁴⁸⁹

S tim na umu valja spomenuti i definiranje roda povjesničarke Joan Wallach Scott koja također na tom tragu navodi povezivanje određenih binarnih opozicija s definiranjem roda. Scott je autorica jednog od najutjecajnijih tekstova za izučavanje povijesti i roda – *Rod: korisna kategorija povijesne analize* objavljenog 1986. godine. Ona je definirala rod na dva načina. Prvi se odnosi na rod kao konstitutivni element društvenih odnosa temeljen na razlikama između spolova, a drugi se odnosi na rod kao primarni način označavanja odnosa moći. Ono što je bitno u kontekstu ovoga rada jeste da Scott navodi za prvu definiciju roda da se on odnosi na

⁴⁸⁷ Isto, str. 113-114.

⁴⁸⁸ Usp. Toril, M., *nav.dj.*, str. 123.

⁴⁸⁹ Isto, str. 130.

simboličke reprezentacije koje se temelje na binarnim opozicijama poput svjetla i tame, nevinosti i iskvarenosti, visokog i niskog i sl. Za drugu definiciju izdvaja da se rod odnosi na normativne koncepte koji nastoje ograničiti i zauzdati metaforičke mogućnosti simbola.⁴⁹⁰ Nadalje, Scott jasno navodi: „Ovi koncepti su izraženi u religijskim, obrazovnim, znanstvenim, pravnim i političkim doktrinama i uobičajeno preuzimaju formu fiksne binarne opozicije pri čemu se kategorički i nedvosmisleno navode značenja ženskog i muškog, odnosno muževnog i ženstvenog.“⁴⁹¹ Na to G. Pollock dodaje da se bilo koji alternativni način razmišljanja izvan ovoga sustavno suzbija.⁴⁹²

Hijerarhijske opozicije za riječ i sliku pronalaze se i u feminističkoj kritici teoretičarke Donne Wilshire. Ona već poznatim opozicijama pridodaje opozicije poput objektivno – subjektivno, nepristrano – privrženo, linearno – ciklično, stalnost – promjena. Polazište za takvo promišljanje Wilshire potkrjepljuje činjenicom da je sustav zapadne epistemologije hijerarhijski, odnosno da su određene vrste spoznaje poželjnije od drugih, a upravo te koje su poželjnije tradicionalno se pripisuju muškim vrlinama. Suprotnost objektivnosti, umu i muškosti su pojmovi neznanja, nekontroliranosti, emotivnosti i ženskosti. Prema njoj, hijerarhijski dualizmi o umu kao muškosti, a tijelu kao ženskosti su u temeljima zapadne epistemologije, a pritom ih je iznimno teško iskorijeniti.⁴⁹³ Wilshire navodi: „Hijerarhijski dualizmi – sa svojom predrasudom o Umu (tj. muškosti) i tijelu i materiji (tj. ženskosti) – leže u temeljima zapadne epistemologije i moralne misli. Te su predrasude postale jezgra naše filozofske i znanstvene tradicije i ne mogu se lako iskorijeniti zbog najmanje dva moćna razloga. Prvo, pozitivne i negativne predodžbe koje idu uz naše riječi i pojmove o muškom i ženskom, snažne su i nakupljene tijekom tisućljeća uporabe. [...] Drugo, seksistički vrijednosni sudovi svojstveni su samim riječima koje rabimo. Tradiciju treba napokon sagledati onakvom kakva jest: istinski jednostrana i nepotpuna.“⁴⁹⁴ Sukladno tom, ona prikazuje osnovne dualizme za odnos znanja i neznanja za koje smatra da su u srži sustava riječi.⁴⁹⁵

⁴⁹⁰ Usp., Pollock, G., *nav.dj.*, 2019., str. 263.

⁴⁹¹ Scott, W., Joan, „Gender: A useful category of historical analysis“, *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5, 1986., str. 1053.-1075., prema: Pollock, G., *nav.dj.*, 2019., str. 263.

⁴⁹² Usp., Pollock, G., *nav.dj.*, 2019., str. 263.

⁴⁹³ Usp., Wilshire, Donna, „Uporaba mita, slike i ženskog tijela u novom sagledavanju znanja“, *Treća*, br. 2, 1999., str. 85-86.

⁴⁹⁴ *Isto*, str. 86-87.

⁴⁹⁵ Zbog preglednosti, navedena tablica je grafički drugačija od one u izvorniku. U izvorniku su dualizmi navedeni u stupcima jedni naspram drugih, bez grafički naznačene tablice. Tekstualni dijelovi su isti kao u izvorniku.

ZNANJE (prihvaćena mudrost)	NEZNANJE (okultno i tabu)
više (gore)	niže (dolje)
dobro, pozitivno	negativno, loše
um (ideje), glava, duh	tijelo (meso), utroba (krv), Priroda (Zemlja)
razum (racionalno)	emocije i osjećaji (iracionalno)
hladno	vruće
red	kaos
kontrola	puštanje, dopuštanje, spontanost
objektivno	subjektivno
(izvan “tamo negdje”)	(unutra, imanentno)
doslovna istina, činjenica	poetska istina, metafora, umjetnost
ciljevi	proces
svjetlo	tama
pisana riječ, Logos	usmena predaja, prikazivanje, mit
Apolon kao nebo-sunce	Sofija kao zemlja-pećina-mjesec
javna sfera	privatna sfera
gledanje, nepristrano	slušanje, privrženo
svjetovno	sveto i posvećeno
linearno	ciklički
stalnost	promjena, fluktuacija,
idealni (čvrsti) oblici	evolucija, proces,
“nepromjenjivo i besmrtno”	prolaznost (izvedba)
tvrd	mekano
neovisno, pojedinačno	zavisno, društveno,
izolirano	međusobno povezano, podijeljeno, zajedničko
dualističko	cjelovito
MUŠKO	ŽENSKO

Tablica 5.⁴⁹⁶

Ako usporedimo navedenu tablicu s tablicom br. 4 iz prvog poglavlja, vidimo mnogo sličnosti u opozicijama. Većina pojmova koje Wilshire pripisuje znanju, kroz tradicionalno poimanje slike i riječi pripisivana je riječima, dok je većina pojmova koje ona pripisuje neznanju, pripisivana slikama. Uočava se mnoštvo preklapanja, s tim da je osnovna razlika

⁴⁹⁶ Wilshire, D., *nav.dj.*, str. 87.

Wilshirino nedvojbeno pripisivanje opozicija muškom ili ženskom. S tim je u vezi jasno da su vrijednosti pojmova povezane sa ženskošću tijekom povijesti protjerivane na niži status. Krajnji Wilshirin cilj je upotpunjavanje ljudskog iskustva ponovnim usvajanjem vrijednosti i znanja iz desnog stupca, dakle svega onoga što se percipiralo kao nemuževno i samim tim nevrijedno.⁴⁹⁷

Slijedom misli da su kroz povijest slika i riječ smatrani binarnim opozicijama, nada se ustvrditi kako su se često kombinacije slike i riječi u vizualnim umjetničkim djelima percipirale odvojeno, odnosno samo bi se valorizirao jedan aspekt – verbalni ili vizualni. Međutim, ono što je vidljivo u odabranim djelima u ovom istraživanju, a u skladu s mislima Bhabhe, hibridnost slike i riječi omogućuje im da djeluju kao jedno, kao nešto novo, što uzurpira ustaljene binarnosti riječi i slike.

Ako hibridnost shvatimo kao strategiju kojoj je cilj uzurpiranje forme, a koja usto koristi jasne feminističke težnje, kao što je slučaj s odabranim umjetnicama, onda bismo također mogli ustvrditi da je odabir slike i riječi ustvari feministička strategija, u ovom kontekstu. Kao u slučaju Bhabhe koji na primjeru postkolonijalne teorije govori o stvaranju trećeg prostora u kojem se znakovi i simboli prelamaju između dviju kultura od kojih se jedna smatra dominantnijom i/ili boljom, u feminističkom kontekstu hibridni prostor bi se stvarao između svega onog što se podrazumijeva tradicionalno muškim ili ženskim, a pritom je u patrijarhalnoj kulturi jedno smatrano dominantnim i/ili boljim. Navedeno onda proizvodi nove forme koje se ogledaju u toj napetosti i izmjeni prisvajanja znakova i simbola, kroz konstantno propitivanje pojmova autoriteta.

Ostaje zaključiti kako korištenje takvih formi u opusu odabranih umjetnica nije samo neki očekivani nastavak razvoja konceptualne umjetnosti, već svjesno uzurpiranje tradicionalne forme s feministički intoniranim temama.

⁴⁹⁷ *Isto.*

ZAKLJUČAK

Ovo istraživanje odnosa slike i riječi u izabranim djelima konceptualnih umjetnica Marry Kelly, Jenny Holzer, Barbare Kruger, Adrian Piper i aktivistike umjetničke skupine Guerilla Girls u kontekstu teorije vizualnih studija, feminizma i postklasične naratologije započeto je prikazom povijesti njegova teorijskog razvoja. Svrha tog prikaza je detektiranje nekoliko ključnih autora (Edmund Burke, Gotthold Ephraim Lessing, Ernst Gombrich i Nelson Goodman) koji su definirali razlike između slike i riječi. Istraživanje polazi između ostalog i od pretpostavke da je i W. J. T. Mitchell navedene autore izdvojio kao one koji su oni razlikovali sliku i riječ na ideološkoj, odnosno rodnoj osnovi. Naime, ta konkretna Mitchellova teza se ne smatra ključnom u njegovu opusu, niti je do sada primjenjivana na umjetničke radove ovog tipa. Ovo je istraživanje je u toj tezi prepoznalo mogućnost i važnost primjene te njezine daljnje razrade na odabranim radovima vizualne umjetnosti. Osim spomenutih autora, pri analizi povijesne genealogije razlikovanja slike i riječi pridodala su se i promišljanja Jacquesa Lacana i Marie-José Mondzain koja su dijelom podudarna s prethodno navedenim autorima u smislu poimanja značajki slike i riječi kao binarnih oprečnosti.

Prostor za nove interpretativne mogućnosti uočio se u propitivanju funkcija teksta u vizualnoj umjetnosti. U dosadašnjim analizama reprezentativnih radova vizualne umjetnosti koji primarno sadržavaju tekst, primijećeno je da većina autora i autorica interpretira radove isključivo kroz vizualnu ili književnu prizmu. Pritom se feministički aspekt nije detaljnije uzimao u obzir iako je riječ o analizi radova koji dominantno sadržavaju tekst s feministički intoniranim temama. Usko vezano uz to je problematika mjesta umjetnice i/ili književnice u dosadašnjim povijestima umjetnosti i književnosti. o povijestima umjetnosti i književnosti, može se govoriti o nužnom upisivanju vrijednosnih projekcija osobe koja piše takve povijesti, odnosno neizbježnom selektivnom pristupu. U tom smislu, poredbena analiza ukazala je na doprinose feminističke kritike povijesti umjetnosti i književnosti bazirane ponajviše na radovima književnih teoretičarki Toril Moi i Rite Felski, te povjesničarki umjetnosti Griselde Pollock i Linde Nochlin. Vodeći se mislima Rite Felski kako povijest nije zatvorena kutija, te da su potrebni novi modeli koji neće ustuknuti pred nepovredivim statusom povijesnih perioda i razdjelnica, u pregledu dosadašnjih analiza istraživačkog korpusa uočila se iznimna raspršenost interpretacija i kategorizacija odabranih umjetnica. Pri tom, još jednom se potvrdila činjenica da ove umjetnice nisu detaljnije istraživane u kontekstu feminističke teorije i uvida u odnos slike i riječi.

Glavni interpretativni okvir analize reprezentativnih radova umjetnica Barbare Kruger, Jenny Holzer, Mary Kelly, Adrian Piper i Guerrilla Girls uspostavio se putem principa vizualnih studija, naratologije i feminističke teorije. Na tim temeljima proširile su se dosadašnje interpretacije. Važno je dodati činjenicu da većina teoretičara koji su pisali o odabranim umjetnicama primarno rade i djeluju u SAD-u. Vrlo malo osvrtu o njihovim radovima napisali su europski kritičari. Stoga, ovaj rad pridonosi popularizaciji i valorizaciji radova ovih umjetnica i u ovom prostornom kontekstu.

Naratološki okvir analize uspostavio se na temeljima postklasične naratologije. Poznato je da je naratologija tijekom 80-ih godina 20. stoljeća doživjela cijeli niz metodoloških promjena poput tendencije da se određene naratološke paradigme prihvaćaju i primjenjuju izvan književnosti. Ovo istraživanje širi ih na radove iz područja vizualne umjetnosti koji su primarno tekstualni, a naratološka analiza temelji se ponajprije na uvidima teoretičara postklasične naratologije, ali i studijama klasičnih naratologa: Gerarda Genettea, Seymoura Chatmana, Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Wolf Schmida i Susan Lanser. Radovi su se definirali prema Marie-Laure Ryan kao višestruki kanali komunikacije koji su prostorno-vremenski, a imajući u vidu teze Susan Lanser radovi koriste sve tri kategorije narativnog glasa koji je na razmeđu naratologije i feminističke teorije.

Pri naratološko-feminističkoj analizi radova pokazalo se da je jedna od ključnih zajedničkih značajki analiziranih radova tematska i formalna destabilizacija. Destabilizacija forme očitava se u specifičnom korištenju riječi i slike, a destabilizacija tema u feminističkoj kritici. Stoga su se uzele tri ključna pojma za dodatno usmjeravanje i analizu – aproprijacija, hibridna estetika i ikonotekst. Kada je riječ o aproprijaciji, pokazalo se da umjetnice preuzimaju dominantne tekstualne i vizualne forme s feminističkim ciljem. U tom svemu, uočile su se tendencije preuzimanja formi tradicionalno poimanih muškima ili neutralnima poput strukturiranosti (Holzer, Kelly, Guerrilla Girls, Piper), administrativne forme (Kelly, Piper, Guerrilla Girls) te autoritativnog tona (Holzer, Guerrilla Girls). Usto se uočilo da sve odabrane umjetnice u određenim radovima preuzimaju slike ili fotografije koje imaju ustaljeno značenje u patrijarhalnoj kulturi s ciljem feminističkog preoznačavanja navedenih prikaza.

Proučavanje hibridne estetike temeljilo se na doprinosima književnih teoretičarki Ewe Plonowske Ziarek i Amy Moorman Robbins, ali i na ključnim tezama o hibridnosti književnog teoretičara Homija K. Bhabhe. Hibridna estetika ima snažno uporište u povijesti pisanja pojedinih pjesnikinja čija su djela zahvaljujući miješanjem raspršenih formalnih i estetskih strategija nudile određeni otpor institucionaliziranim idejama pjesništva. Korištenje takvih i sličnih teorijskih ideje pri kombinaciji slike i riječi u periodu u kojem su to koristile odabrane

umjetnice nije osobita novost, ali je svakako novina što uz hibridnu formu koju koriste gotovo sva svoja djela feministički intoniraju. Navedeno je dalo za pravo zaključiti da odabir hibridne forme u ovim slučajevima jeste feministička strategija. Tomu dodatno daje na važnosti činjenica da umjetnice prisvajaju i rehistoriziraju znakove i simbole patrijarhalne kulture u novoj hibridnoj formi.

Istraživanje potencijala ikonoteksta prema književnoj teoretičarki Liliane Louvel pridonijelo je novim aspektima ovog istraživanja u proučavanju odnosa slike i riječi. Pogotovo zato što se pojedine njezine teze slažu s tezama W. J. T. Mitchella poput srodnih terminoloških rješenja za hibridne forme – Mitchellov SlikaXTekst i tekst/slika L. Louvel. U tom smislu, potvrdilo se da većina radova umjetnica podrazumijevaju postojanje istovremenog gledatelja i čitatelja. Drugim riječima, sugeriraju mogućnost jedinstva slike i riječi kao u navedenim terminima. Louvel, na sličnom tragu kao i Mitchell, predlaže sagledavanje odnosa slike i riječi kao plodne suradnje i produktivnog susreta, a ne kao mistificiranu borbu slike i riječi onako kako su to usustavili teoretičari poput Lessinga. Takvim uputama naznačena je mogućnost i potreba za ovakvim interdisciplinarnim istraživanjem.

Povjesničari umjetnosti koji su pisali o analiziranim radovima ponajviše su sugerirali da radovi ovih umjetnica spadaju u konceptualnu, postkonceptualnu ili postmodernu umjetnost. Pri tomu, korištenje slike i riječi u prikazivanju feminističkih tema pripisivali su većinom samo značajkama vremena i prostora u kojem su umjetnice stvarale. Međutim, kada se uzme u obzir ravnopravno feministička i književna teorija, uz uvide o odnosima slike i riječi, teško je nastaviti promatrati radove ovih umjetnica samo kao očekivani nastavak konceptualne umjetnosti kako je to većina njih sugerirala. Umjesto toga, ovaj rad proširuje takve interpretacije uočavanjem da odabir forme slike i riječi nije neutralan i bez važnosti. Drugim riječima, korištenje takvih formi svjesno je uzurpiranje tradicionalne forme s feministički intoniranim temama. Ako tom pridodamo spomenute teze A. Dantoa o umjetničkom djelu kao povijesno determiniranoj kategoriji i one H. Wölfflina o načinu promatranja koji ima svoju povijest, onda je bilo nužno zaključiti da je patrijarhalna ideologija važan čimbenik u razlikovanju slike i riječi.

Generalni doprinos (re)valorizaciji radova ovih umjetnica očitava se u činjenici da se odabrani korpus nije sustavno tumačio u ovakvom istraživačkom kontekstu.

Osim spomenutih rezultata istraživanja, ključni doprinosi očitavaju se i u sljedećim točkama:

- Rodna ideologija je važan faktor pri razlikovanju slike i riječi, a uočavanje i analiza toga od posebne je važnosti u radovima feminističke vizualne umjetnosti
- Korištenje slike i riječi u odabranim umjetnica može se smatrati feminističkom strategijom

- Naratološka teorija primjenjiva je na analizirane radove
- Ravnopravno korištenje uvida i analiza iz perspektive feminističke teorije, naratološke teorije i vizualnih studija proširilo je dosadašnje interpretacije odabranog istraživačkog korpusa
- Spoznaje u ovom radu otvaraju mogućnost primjene dobivenih rezultata u daljnjim istraživanjima odnosa slike i riječi

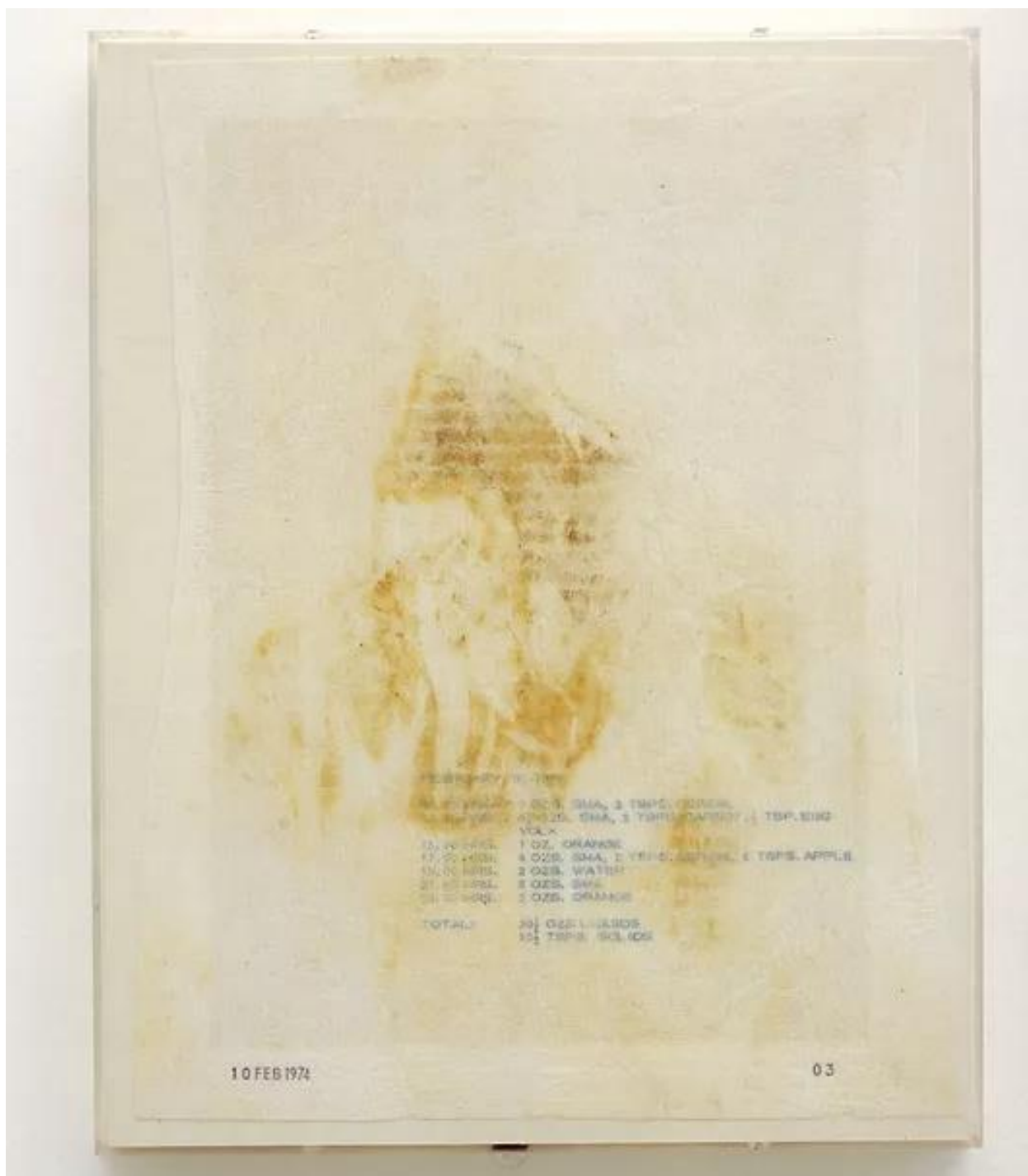
Posljednja točka ima dvostruku važnost. Jedna se očitava u daljnjoj potrebi teorijskog istraživanja slike i riječi u feminističkoj teoriji što je trenutno u svojim počecima, a druga u primjeni spoznaja iz ovog rada na druge slične umjetničke opuse. Neke od umjetnica čiji radovi nisu analizirani i interpretirani u ovom radu, a čiji bi opusi svakako trebali biti predmet budućih istraživanja su Mierle Laderman Ukeles (r. 1939.), Marie Yates (r. 1940.), Suzanne Lacey (r. 1945.), Lorna Simpson (r. 1960) i Tracey Emin (r. 1963.). U hrvatskom bi se kontekstu predložene analize u ovom radu mogle djelomično primijeniti na pojedina djela Sanje Iveković (r. 1949.).

U Hrvatskoj do sada nije bilo sustavnijih istraživanja odnosa slike i riječi u kontekstu feminističke umjetnosti, kao ni iscrpnijih istraživanja odnosa slike i riječi u vizualnoj umjetnosti s naglaskom na interdisciplinarno proučavanje koje uključuje i književnoteorijski aspekt. Posebno se izdvajaju znanstveni doprinosi Krešimira Purgara u području vizualnih studija. Stoga, dodatni očekivani znanstveni doprinos ovog istraživanja je poticanje dijaloga o mogućnostima interdisciplinarnog pristupa problematici odnosa slike i riječi u hrvatskom, ali i regionalnom kontekstu uz afirmiranje i osvještavanje značaja feminističkog pristupa toj problematici.

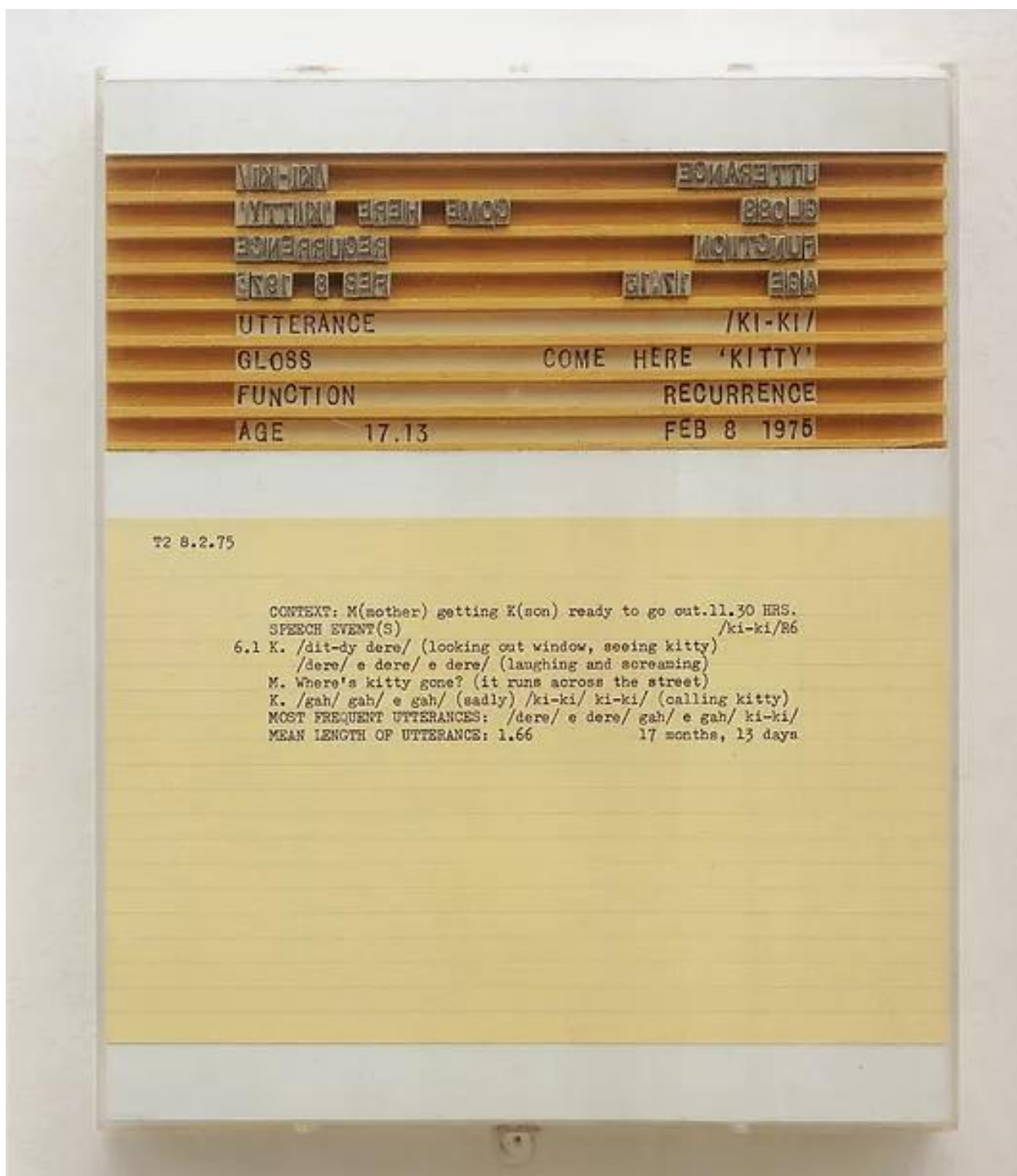
PRILOZI



Sl.1., Mary Kelly, *Post-Partum Document*, 1973.-1979., Pogled na instalaciju u 6 dijelova, Generali Foundation, Beč, 1998., <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79> [preuzeto: 6.9.2022.]



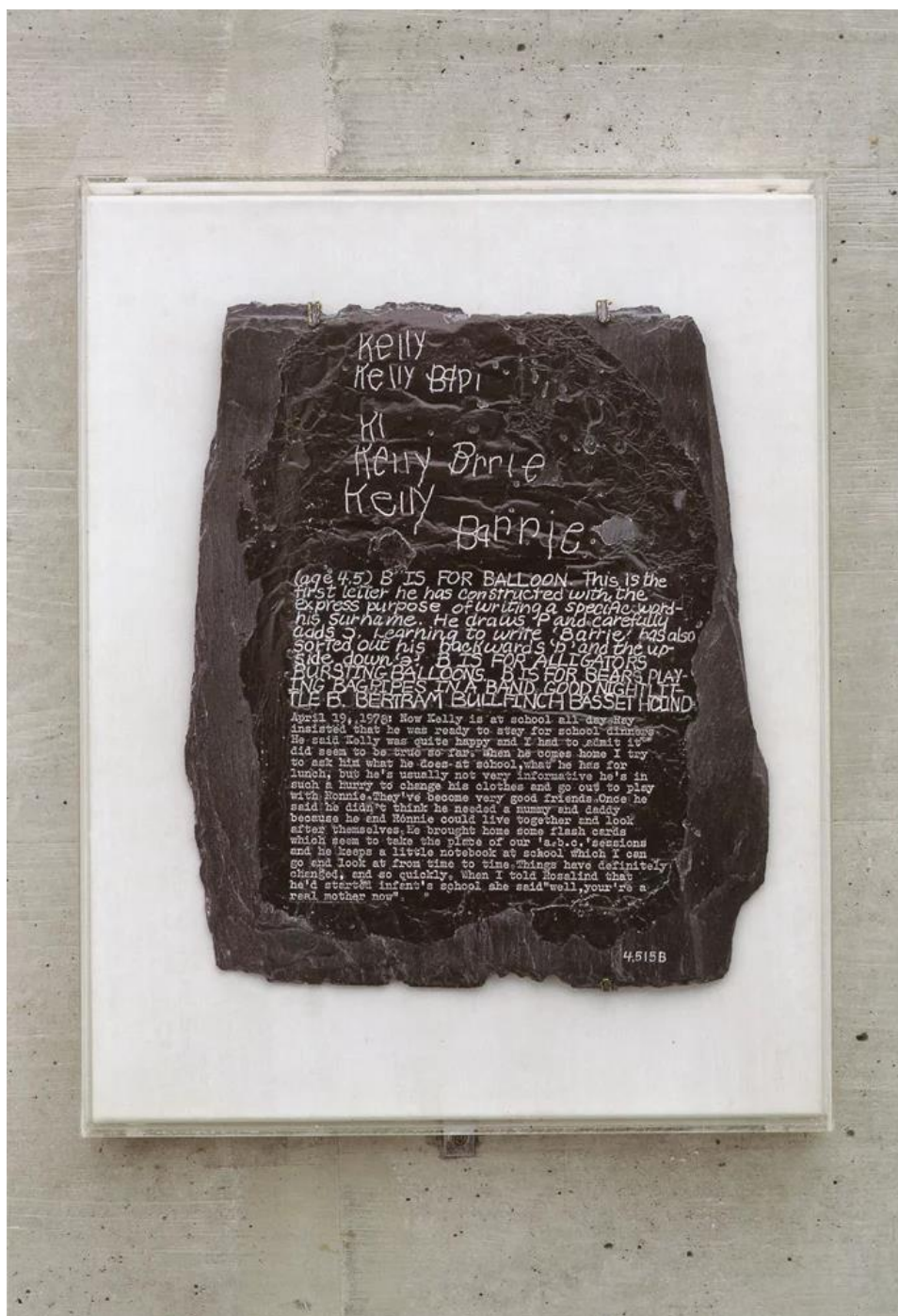
Sl. 2., Mary Kelly, *Post-Partum Document*, 1973.-1979., Detalj tablice hranjenja, papir, tinta, pleksiglas, podstava za pelene, jedan od trideset i jednog primjerka s različitim tekstom, svaki dimenzije 27,90 × 10,16 cm, <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 3., Mary Kelly, *Post-Partum Document*, 1973.-1979., Detalj razgovora djeteta s majkom, pleksiglas, papir, drvo, tinta, gumica, jedan od dvadeset i šest primjera s drugačijim tekstom, 20,30 × 25,4 cm, <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 4., Mary Kelly, *Post-Partum Document*, 1973.-1979., detalj znanstvenih činjenica o prikupljenim objektima, papir, drvo, tinta, pleksiglas i miješani mediji, treći primjerak od trideset i šest, 13 × 18 cm svaki, <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 5., Mary Kelly, *Post-Partum Document*, 1973.-1979., detalj dnevnika, pleksiglas, škriljevac, smola, papir, prvi primjerak od osamnaest s drugačijim tekstom, svaki 20 × 25,5 cm, <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl.6., Mary Kelly, *Interim*, 1984.-1989., pogled na instalaciju od četiri dijela, New Museum of Contemporary Art, New York, 1990., <https://www.marykellyartist.com/interim-1984-89>, [preuzeto: 6.9. 2022.]



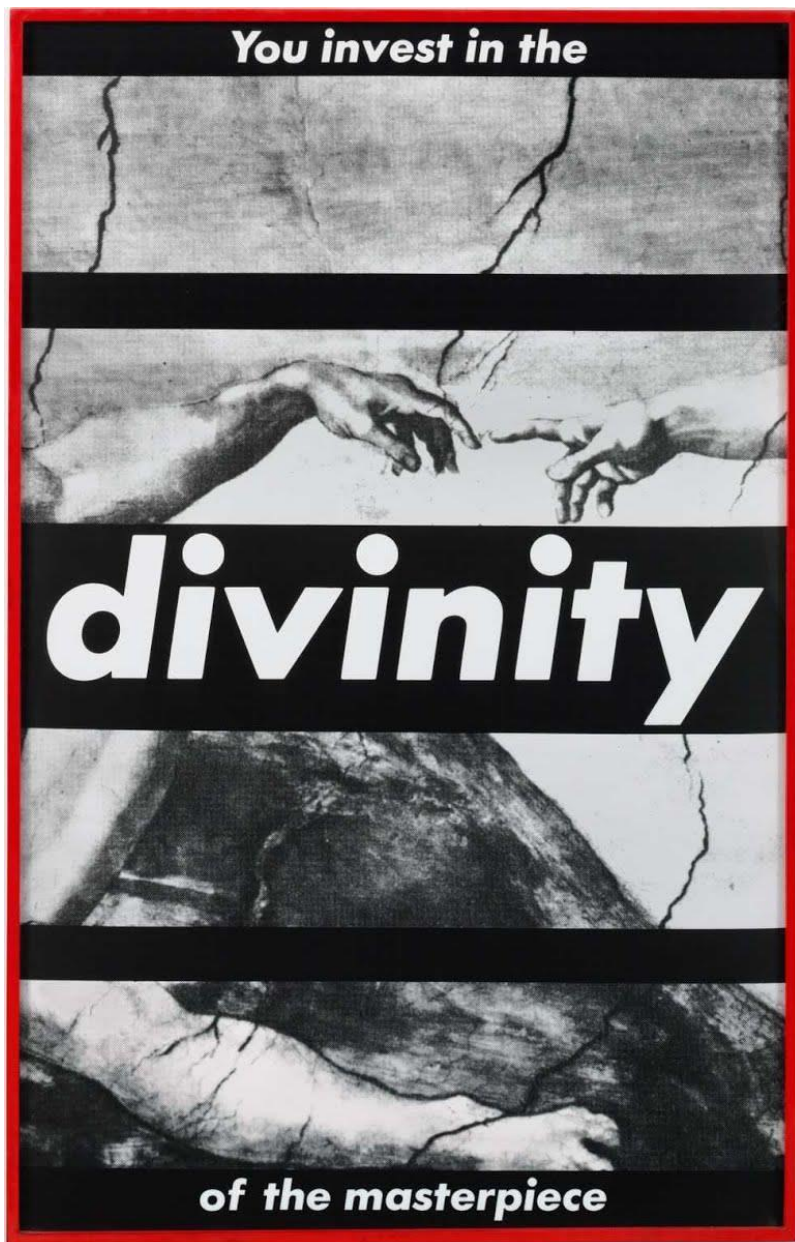
Sl.7., Mary Kelly, *Interim*, 1984.-1989., detalj ciklusa *Corpus*, sitotisak, akrilik na pleksiglasu, prvi od ukupno trideset panela, 91,40 × 121 cm, <https://www.marykellyartist.com/interim-1984-89>, [preuzeto: 6.9.2022.]



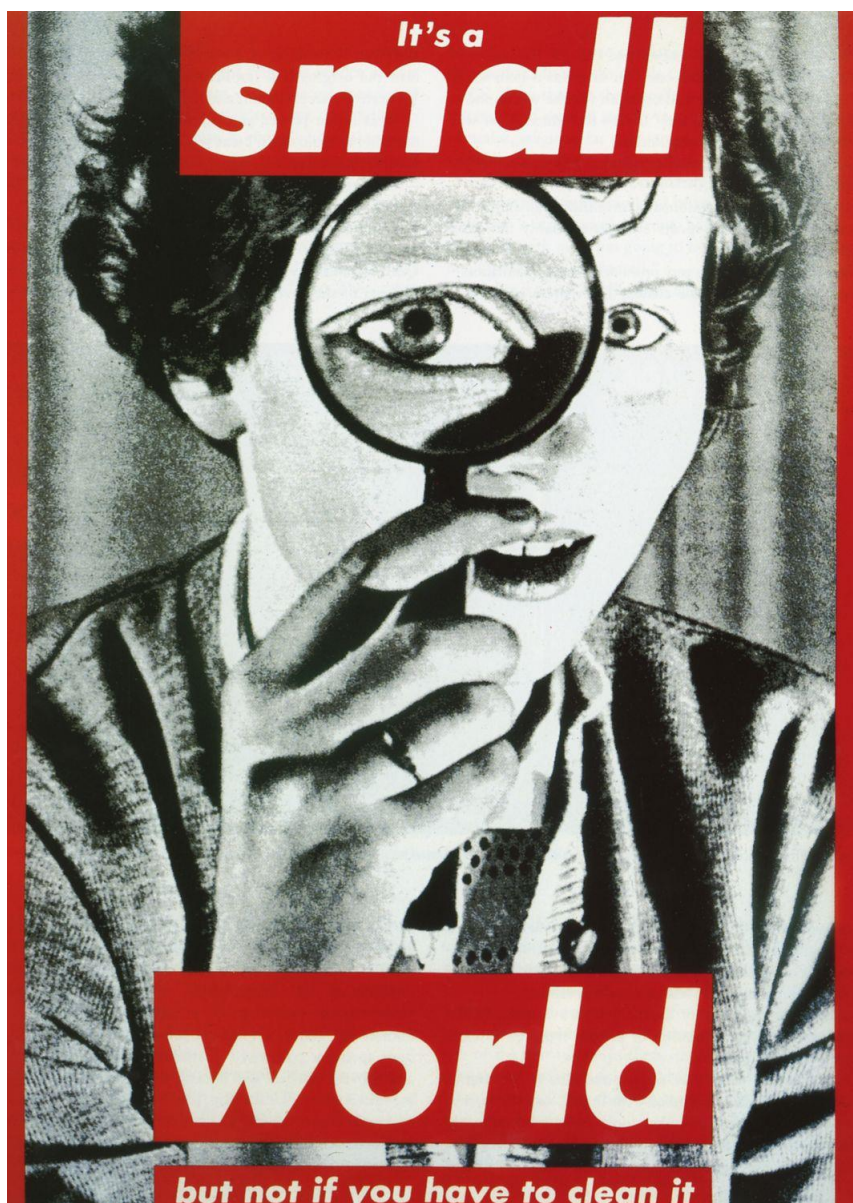
Sl.8., Mary Kelly, *Interim*, 1984.-1989., detalj ciklusa *Pecunia*, sitotisak na čeliku, ukupno 20 komada, svaki 40,60 × 165 × 292 cm, <https://www.marykellyartist.com/interim-1984-89>, [preuzeto: 6.9.2022.]



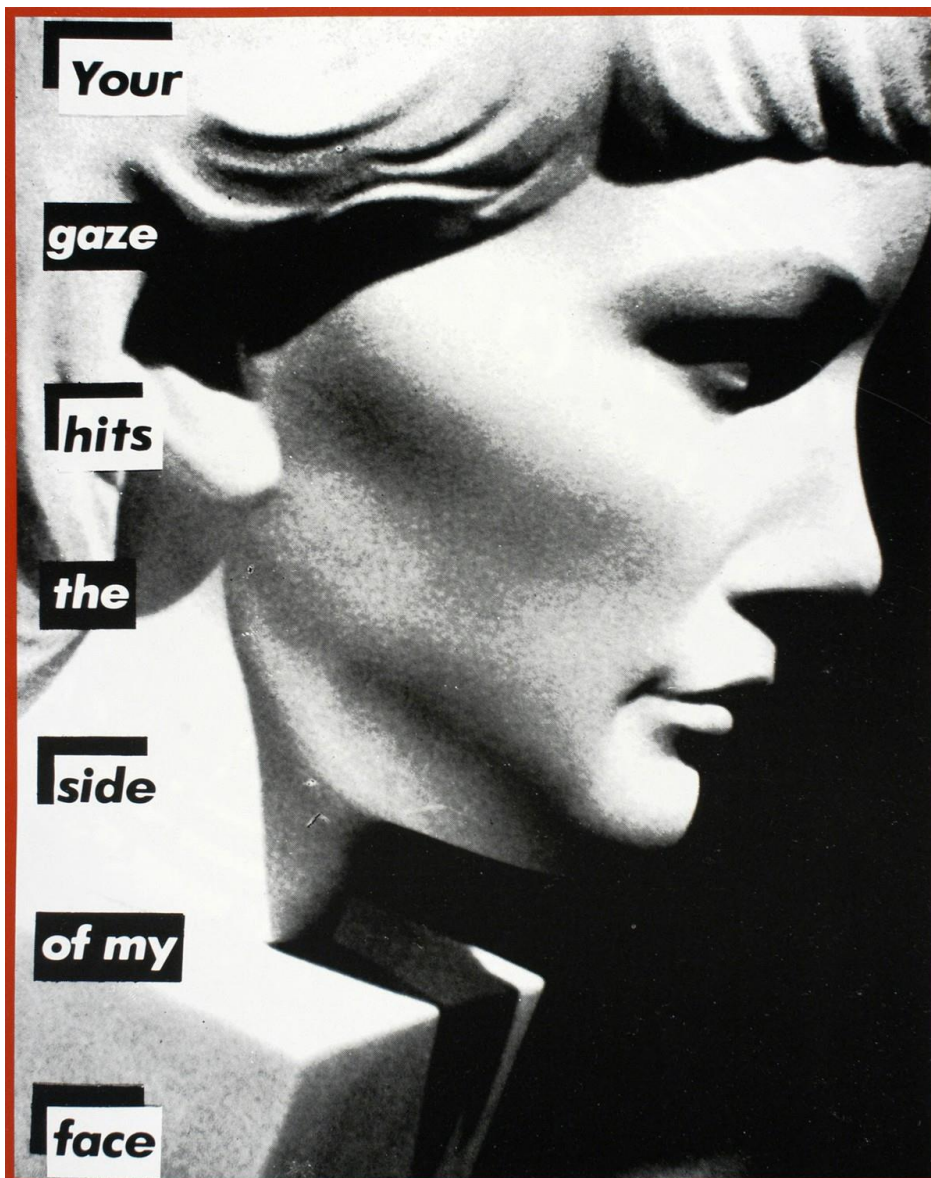
Sl. 9., Mary Kelly, *Interim*, 1984.-1989., detalj ciklusa *Historia*, čelik, sitotisak i drvo, jedan od četiri primjerka s različitim tekstom, 154,90 × 91,40 × 73,60 cm svaki, Mackenzie Art Gallery, Regina, Kanada, <https://www.marykellyartist.com/interim-1984-89>, [preuzeto: 6.9.2022.]



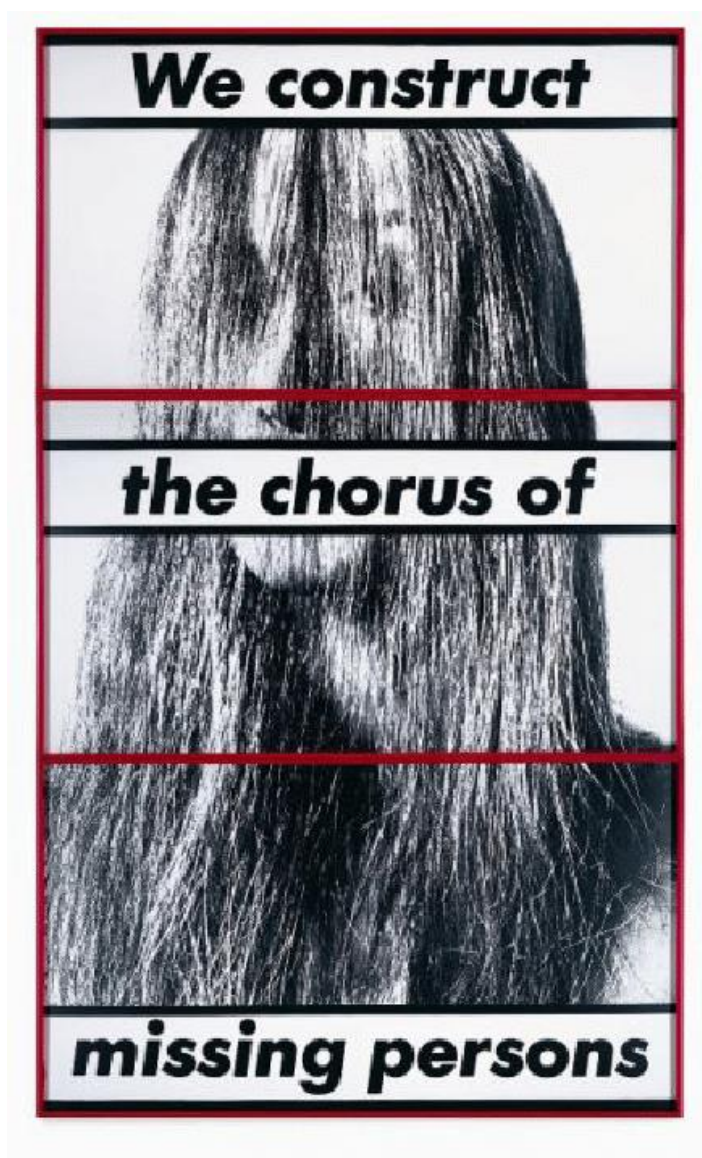
Sl. 10., Barbara Kruger, *Bez naslova (You invest in the divinity of the masterpiece)*, 1982., srebrni želatinski otisak, 182.2 × 115.8 cm, <https://www.moma.org/collection/works/79334>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 11., Barbara Kruger, *Bez naslova (It's a small world, but not if you have to clean it)*, 1990.,
fotografski sitotisak na vinilu, 363.2 × 261.6 cm,
<https://www.moca.org/collection/work/untitled-its-a-small-world-but-not-if-you-have-to-clean-it>,
[preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 12., Barbara Kruger, *Bez naslova (Your gaze hits the side of my face)*, 1981., fotografija, 138.1 × 101.6 cm, <http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face-gY2Vd5Vp5JOS6Z7PAjwGkw2>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 13., Barbara Kruger, *Bez naslova (We construct the chorus of missing persons)*, 1983., srebrni želatinski otisak, 309.6 × 185.1 x 5.1 cm, <https://mcachechicago.org/about/who-we-are/artists/barbara-kruger>, [preuzeto: 6.9.2022.]

A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY
A LOT OF PROFESSIONALS ARE CRACKPOTS
A MAN CAN'T KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE A MOTHER
A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF
A POSITIVE ATTITUDE MAKES ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD
A RELAXED MAN IS NOT NECESSARILY A BETTER MAN
A SENSE OF TIMING IS THE MARK OF GENIUS
A SINCERE EFFORT IS ALL YOU CAN ASK
A SINGLE EVENT CAN HAVE INFINITELY MANY INTERPRETATIONS
A SOLID HOME BASE BUILDS A SENSE OF SELF
A STRONG SENSE OF DUTY IMPRISONS YOU
ABSOLUTE SUBMISSION CAN BE A FORM OF FREEDOM
ABSTRACTION IS A TYPE OF DECADENCE
ABUSE OF POWER SHOULD COME AS NO SURPRISE
ACTION CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT
ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES
ALL THINGS ARE DELICATELY INTERCONNECTED
AMBITION IS JUST AS DANGEROUS AS COMPLACENCY
AMBIVALENCE CAN RUIN YOUR LIFE
AN ELITE IS INEVITABLE
ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE
ANIMALISM IS PERFECTLY HEALTHY
ANY SURPLUS IS IMMORAL
ANYTHING IS A LEGITIMATE AREA OF INVESTIGATION
ARTIFICIAL DESIRES ARE DESPOILING THE EARTH
AT TIMES INACTIVITY IS PREFERABLE TO MINDLESS FUNCTIONING
AT TIMES YOUR UNCONSCIOUS IS TRUER THAN YOUR CONSCIOUS MIND
AUTOMATION IS DEADLY
AWFUL PUNISHMENT AWAITS REALLY BAD PEOPLE
BAD INTENTIONS CAN YIELD GOOD RESULTS
BEING ALONE WITH YOURSELF IS INCREASINGLY UNPOPULAR
BEING HAPPY IS MORE IMPORTANT THAN ANYTHING ELSE
BEING HONEST IS NOT ALWAYS THE KINDEST WAY
BEING JUDGMENTAL IS A SIGN OF LIFE
BEING SURE OF YOURSELF MEANS YOU'RE A FOOL
BELIEVING IN REBIRTH IS THE SAME AS ADMITTING DEFEAT
BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS
CALM IS MORE CONDUCIVE TO CREATIVITY THAN IS ANXIETY
CATEGORIZING FEAR IS CALMING
CHANGE IS VALUABLE BECAUSE IT LETS THE OPPRESSED BE TYRANTS
CHASING THE NEW IS DANGEROUS TO SOCIETY
CHILDREN ARE THE CRUELEST OF ALL
CHILDREN ARE THE HOPE OF THE FUTURE
CLASS ACTION IS A NICE IDEA WITH NO SUBSTANCE
CLASS STRUCTURE IS AS ARTIFICIAL AS PLASTIC
CONFUSING YOURSELF IS A WAY TO STAY HONEST
CRIME AGAINST PROPERTY IS RELATIVELY UNIMPORTANT
DECADENCE CAN BE AN END IN ITSELF
DECENCY IS A RELATIVE THING
DEPENDENCE CAN BE A MEAL TICKET
DESCRIPTION IS MORE VALUABLE THAN METAPHOR
DEVIANTS ARE SACRIFICED TO INCREASE GROUP SOLIDARITY
DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS
DISORGANIZATION IS A KIND OF ANESTHESIA
DON'T PLACE TOO MUCH TRUST IN EXPERTS
DON'T RUN PEOPLE'S LIVES FOR THEM
DRAMA OFTEN OBSCURES THE REAL ISSUES
DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION
DYING AND COMING BACK GIVES YOU CONSIDERABLE PERSPECTIVE
DYING SHOULD BE AS EASY AS FALLING OFF A LOG
EATING TOO MUCH IS CRIMINAL
ELABORATION IS A FORM OF POLLUTION
EMOTIONAL RESPONSES ARE AS VALUABLE AS INTELLECTUAL RESPONSES
ENJOY YOURSELF BECAUSE YOU CAN'T CHANGE ANYTHING ANYWAY
EVEN YOUR FAMILY CAN BETRAY YOU
EVERY ACHIEVEMENT REQUIRES A SACRIFICE
EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT
EVERYTHING THAT'S INTERESTING IS NEW
EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS
EXPIRING FOR LOVE IS BEAUTIFUL BUT STUPID
EXPRESSING ANGER IS NECESSARY
EXTREME BEHAVIOR HAS ITS BASIS IN PATHOLOGICAL PSYCHOLOGY
EXTREME SELF-CONSCIOUSNESS LEADS TO PERVERSION
FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW
FAKE OR REAL INDIFFERENCE IS A POWERFUL PERSONAL WEAPON
FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE
FEAR IS THE GREATEST INCAPACITATOR
FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY
GIVING FREE REIN TO YOUR EMOTIONS IS AN HONEST WAY TO LIVE
GOING WITH THE FLOW IS SOOTHING BUT RISKY
GOOD DEEDS EVENTUALLY ARE REWARDED
GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE
GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE
GUILT AND SELF-LACERATION ARE INDULGENCES
HABITUAL CONTEMPT DOESN'T REFLECT A FINER SENSIBILITY
HIDING YOUR MOTIVES IS DESPICABLE

Sl. 14., Jenny Holzer, *Truizmi*, 1978.-1987., fotokopija, 243.9 × 101.6 cm,
<https://www.moma.org/collection/works/63755>, [preuzeto: 6.9.2022.]

**A CRUEL BUT ANCIENT LAW
DEMANDS AN EYE FOR AN EYE.
MURDER MUST BE ANSWERED BY
EXECUTION. ONLY GOD HAS THE
RIGHT TO TAKE A LIFE AND WHEN
SOMEONE BREAKS THIS LAW HE
WILL BE PUNISHED. JUSTICE
MUST COME SWIFTLY. IT DOESN'T
HELP ANYONE TO STALL. THE
VICTIM'S FAMILY CRIES OUT FOR
SATISFACTION, THE COMMUNITY
BEGS FOR PROTECTION AND THE
DEPARTED CRAVES VENGEANCE
SO HE CAN REST. THE KILLER
KNEW IN ADVANCE THERE WAS
NO EXCUSE FOR HIS ACT, TRULY
HE HAS TAKEN HIS OWN LIFE.
HE, NOT SOCIETY, IS
RESPONSIBLE FOR HIS FATE. HE
ALONE STANDS GUILTY AND DAMNED.**

Sl. 15., Jenny Holzer, *Bez naslova*, ciklus *Inflammatory Essays*, 1979.-1982., 432 × 431 cm, litografija na papiru, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-inflammatory-essays-65434/2>, [preuzeto: 6.9.2022.]

**DON'T TALK DOWN TO ME. DON'T
BE POLITE TO ME. DON'T
TRY TO MAKE ME FEEL NICE.
DON'T RELAX. I'LL CUT THE
SMILE OFF YOUR FACE. YOU
THINK I DON'T KNOW WHAT'S
GOING ON. YOU THINK I'M
AFRAID TO REACT. THE JOKE'S
ON YOU. I'M BIDING MY TIME,
LOOKING FOR THE SPOT. YOU
THINK NO ONE CAN REACH YOU,
NO ONE CAN HAVE WHAT YOU
HAVE. I'VE BEEN PLANNING
WHILE YOU'RE PLAYING. I'VE
BEEN SAVING WHILE YOU'RE
SPENDING. THE GAME IS
ALMOST OVER SO IT'S
TIME YOU ACKNOWLEDGE ME.
DO YOU WANT TO FALL NOT
EVER KNOWING WHO TOOK YOU?**

Sl. 16., Jenny Holzer, *Bez naslova*, ciklus *Inflammatory Essays*, 1979.-1982., 432 × 431 cm, litografija na papiru, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-inflammatory-essays-65434/2>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 17., Jenny Holzer, detalj djela *Lustmord*, 1993.-1994., fotografija, <https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1602/jenny-holzer/>, [preuzeto: 6.9.2022.]



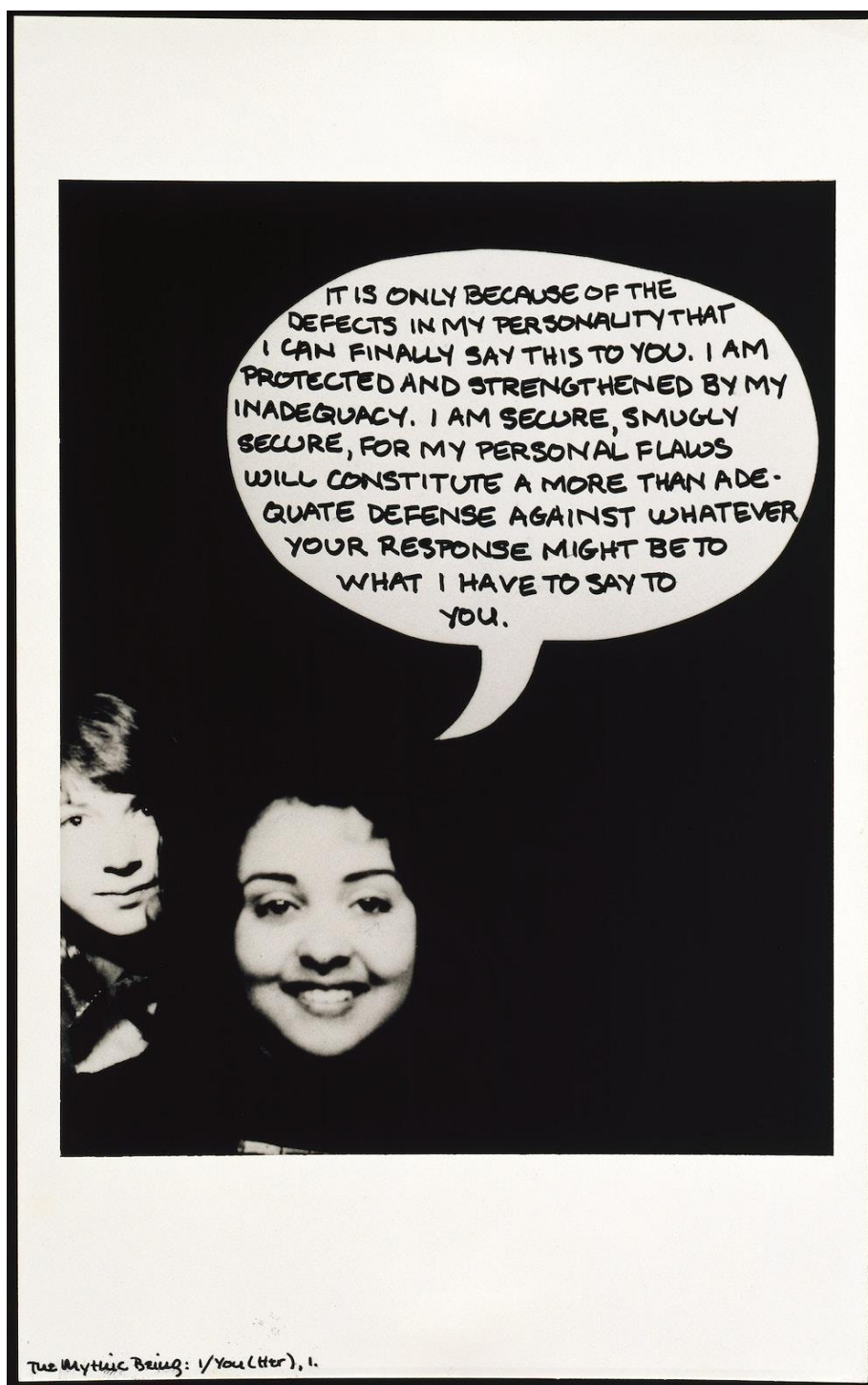
Sl. 18., Adrian Piper, *The Mythic Being: I Embodiment Everything You Most Hate and Fear*, 1975., srebrni želatinski otisak i pastel, 20.1 × 25.3 cm, <https://www.artic.edu/artworks/200003/the-mythic-being-i-embodiment-everything-you-most-hate-and-fear>, [preuzeto: 6.9.2022.]



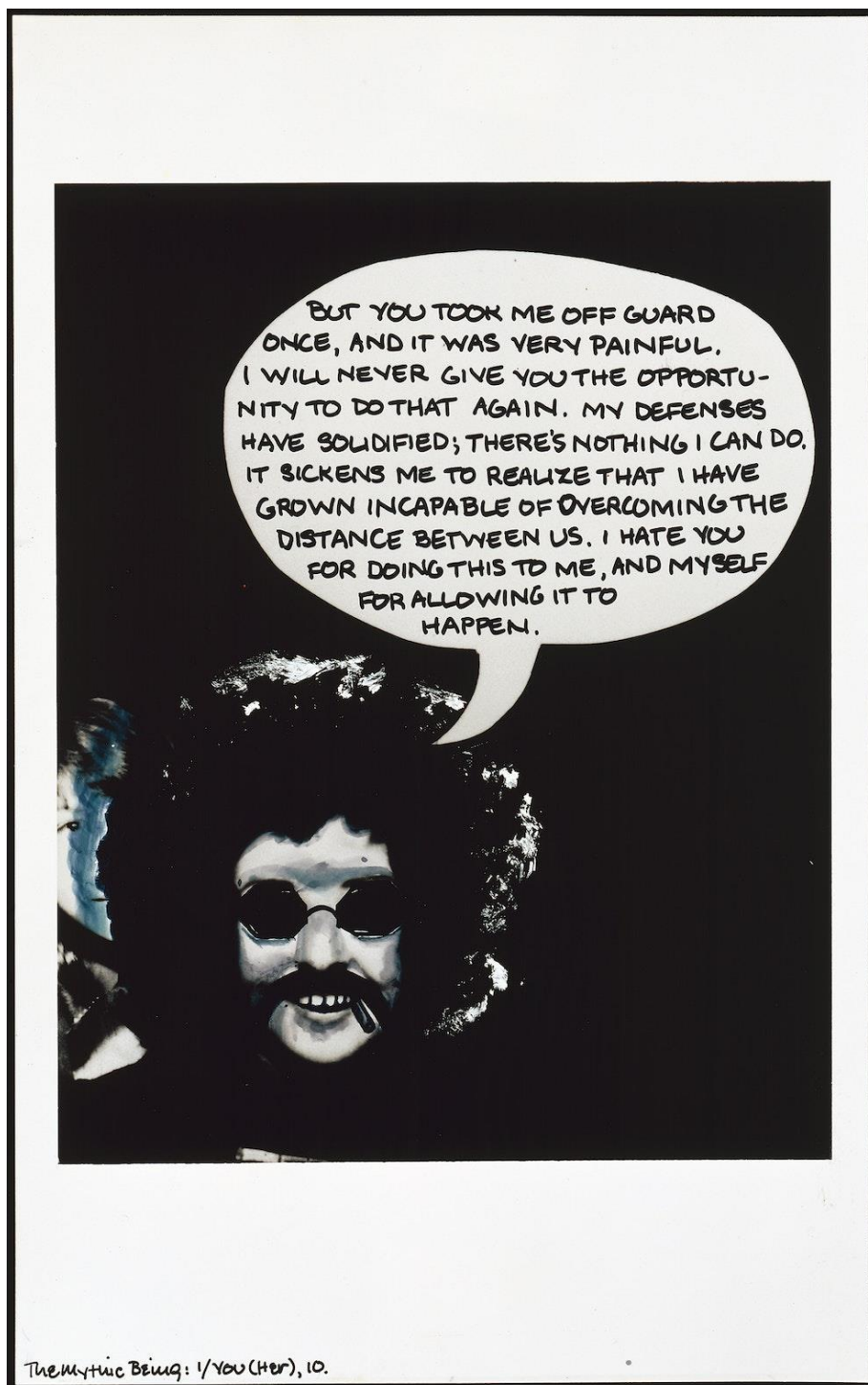
Sl. 19., Adrian Piper, *The Mythic Being*, Village Voice reklame, 1973.–75., novinski papir, 43.2 × 35.6 cm, <https://www.moma.org/collection/works/130862>, [preuzeto: 6.9.2022.]



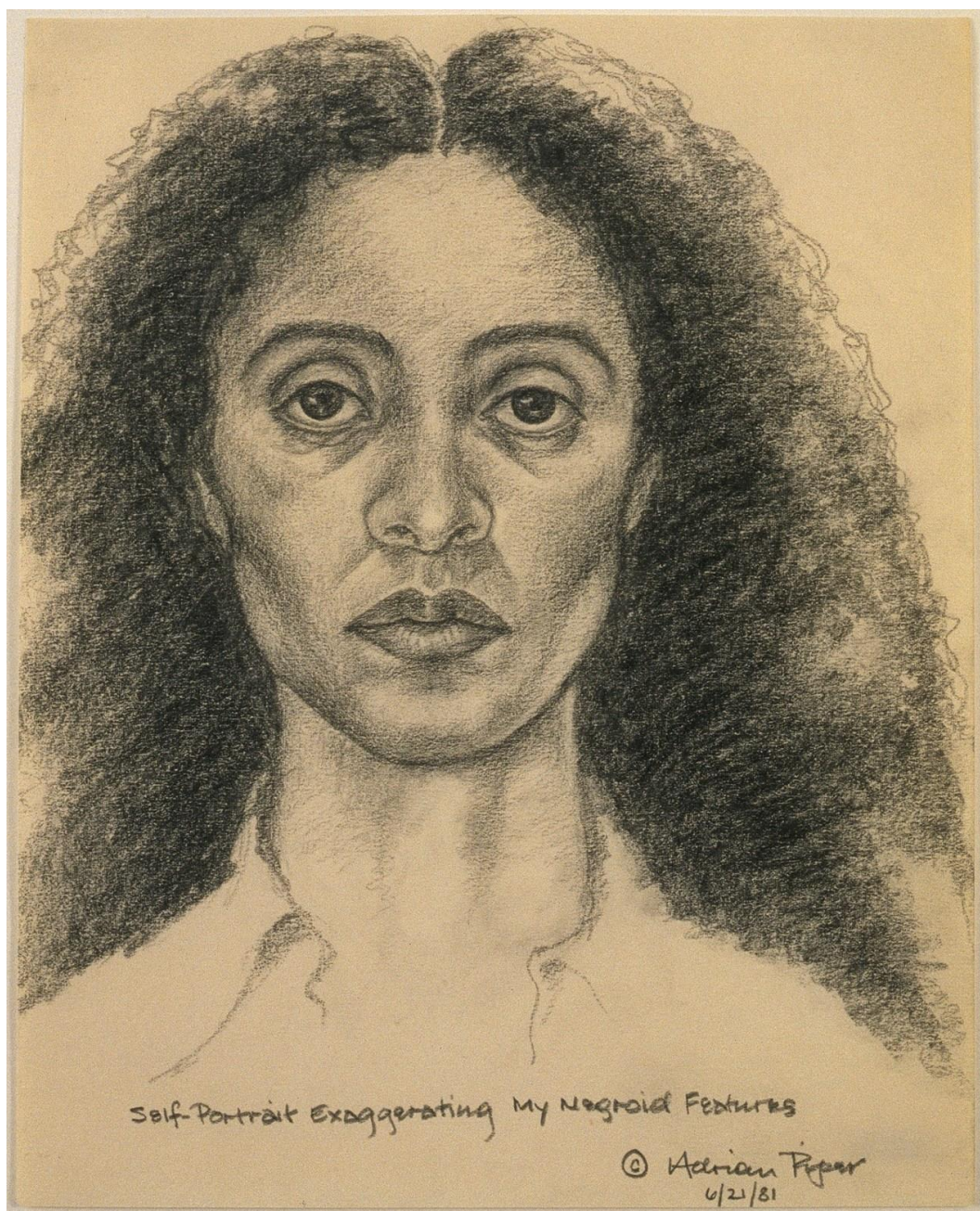
Sl. 20., Adrian Piper, *Don't Feel Particularly Horny*, Studija za Village Voice reklamu, 1974., flomaster i fotografija, 25.4 × 20.32 cm, <https://ocula.com/art-galleries/thomas-erben-gallery/artworks/adrian-piper/study-for-village-voice-ad-dont-feel-particul/>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 21., Adrian Piper, *I/You/Her*, prvi dio od deset dijelova, 1974., fotografija i tinta, 20,30 × 12,7 cm, <https://walkerart.org/collections/artworks/the-mythic-being-i-slash-you-her>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 22., Adrian Piper, *I/You/Her*, deseti dio od deset dijelova, 1974., fotografija i tinta, 20,30 × 12,7 cm, <https://walkerart.org/collections/artworks/the-mythic-being-i-slash-you-her>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 23., Adrian Piper, *Autoportret*, 1981., olovka na papiru, 25.4 × 20.3 cm,
<https://www.contemporaryartdaily.com/project/adrian-piper-at-moma-new-york-11011>,
[preuzeto: 6.9.2022.]



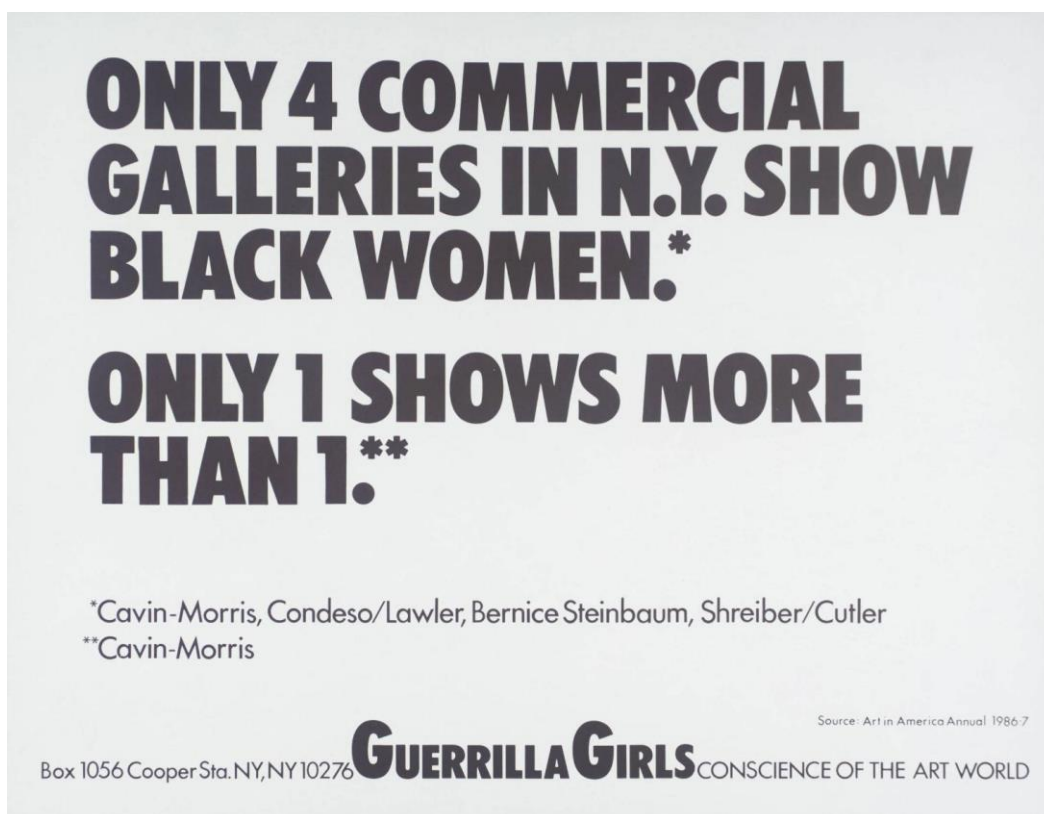
Sl. 24., Adrian Piper, *Self-Portrait as Nice White Lady*, 1995., fotografija i pastel, 46.4 × 36.2 cm, <https://www.artsy.net/artwork/adrian-piper-self-portrait-as-nice-white-lady>, [preuzeto: 6.9.2022.]



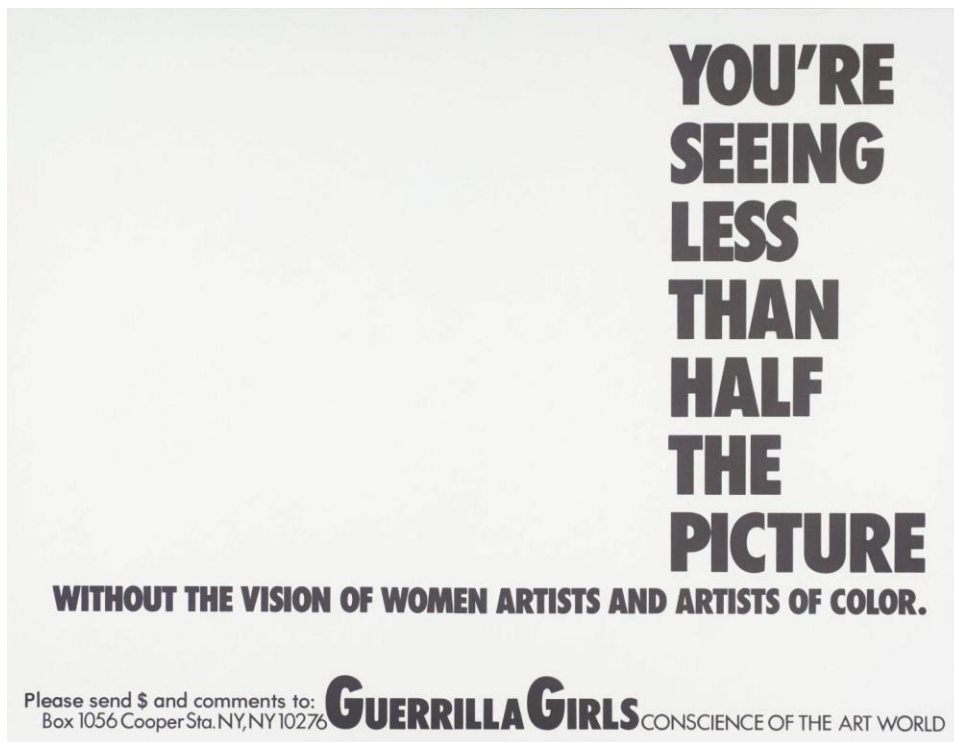
Sl. 25., Adrian Piper, *Decide who you are #19 Torch Song Alert*, 1992., srebrni želatinski otisak, ukupne dimenzije 6 panela 185.4 × 373.1 cm, <https://www.guggenheim.org/artwork/36096>, [preuzeto: 6.9.2022.]



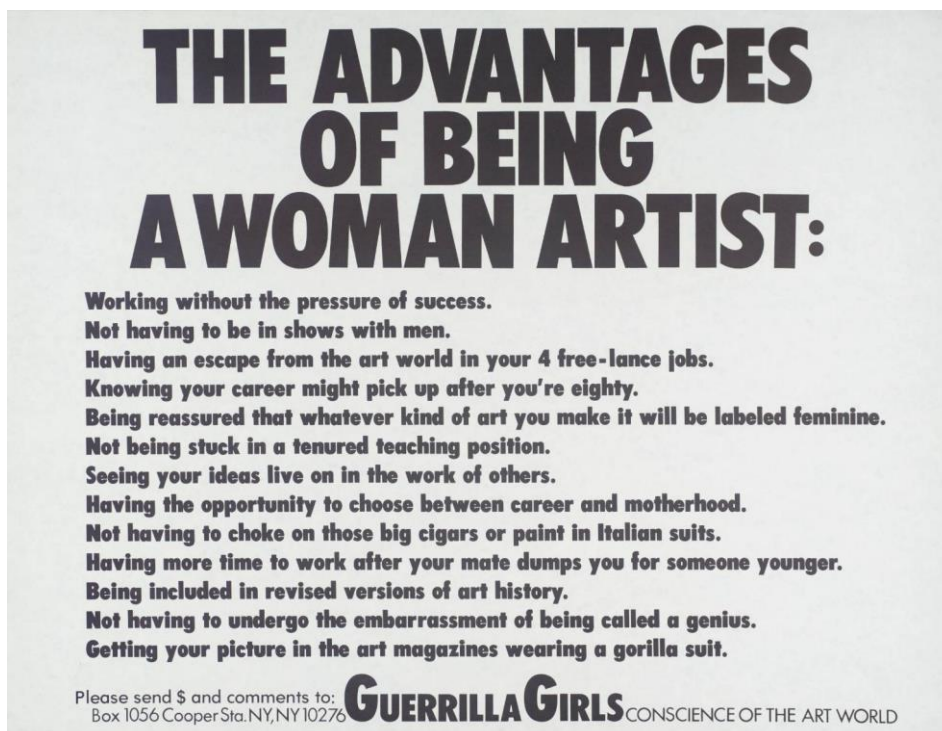
Sl. 26., Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989., sitotisak na papiru, 28 × 71 cm, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 27., Guerrilla Girls, *Only 4 Commercial Galleries In NY Show Black Women*, 1986., sitotisak na papiru, 43 × 56 cm, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-only-4-commercial-galleries-in-ny-show-black-women-p78806>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 28., Guerrilla Girls, *You're Seeing Less Than Half The Picture*, 1989., sitotisaak na papiru, 43 × 56 cm, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-youre-seeing-less-than-half-the-picture-p78790>, [preuzeto: 6.9.2022.]



Sl. 29., Guerrilla Girls, *The Advantages Of Being A Woman Artist*, 1988., sitotisaak na papiru, 43 × 56 cm, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-the-advantages-of-being-a-woman-artist-p78796>, [preuzeto: 6.9.2022.]

GUERRILLA GIRLS DEMAND A RETURN TO TRADITIONAL VALUES ON ABORTION.

Before the mid-19th century, abortion in the first few months of pregnancy was legal. Even the Catholic Church did not forbid it until 1869.*

* Carl N. Flanders, *Abortion, Library in a Book*, 1991

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** 532 LA GUARDIA PL. #237, NY 10012

Sl. 30., Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls Demand a Return to Traditional Values on Abortion*, 1992., sitotisk na papiru, 44 × 57 cm, <https://whitney.org/collection/works/46943>, [preuzeto: 6.9.2022.]

LITERATURA

- „An Interview with Barbara Kruger by W. J. T. Mitchell“, *Critical Inquiry* 17, Winter, University of Chicago, 1991.
- „Conversation with Griselda Pollock (extract)“, 1989., u: *Mary Kelly*, Iversen, Margaret, Crimp, Douglas, Bhabha, Homi K., (ur.), Phaidon, London, 1997.
- „Douglas Crimp in conversation with Mary Kelly“, u: *Mary Kelly*, Iversen, Margaret, Crimp, Douglas, Bhabha, Homi K., (ur.), Phaidon, London, 1997.
- „Interview with Klaus Ottmann (extract)“, 1992., u: *Mary Kelly*, Nixon, Mignon (ur.), October Files / The MIT Press, London, 2016.
- „Intervju with Liliane Louvel by Anna Kerchy and Catriona McAra“, u: *European Journal of English Studies*, Vol. 21, No. 3, Routledge, 2017.
- „Mary Kelly and Laura Mulvey in Conversation“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, London, 1996.
- „Mary Kelly in Conversation with Margaret Iversen“, u: *Mary Kelly*, Nixon, Mignon (ur.), October Files / The MIT Press, London, 2016.
- „No essential Fertility: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith, Mary Kelly“, u: *Mary Kelly*, Nixon, Mignon (ur.), October Files / The MIT Press, London, 2016.
- „That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster“, u: *Mary Kelly*, Nixon, Mignon (ur.), October Files / The MIT Press, London, 2016.
- „The Smell of Money: Mary Kelly in Conversation with Emily Apter“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, London, 1996.
- Alberro, Alexander, „Reconsidering Conceptual Art: 1966. – 1977.“, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alberro, Alexander, Blake, Stimson (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 1999.
- Andracchio, Gina, „Barbara Kruger: Just a Graphic Designer?“, *Contemporary Art*, Winter, 2011.
- Apollinaire, Guillaume, Eimert, Dorothea, Podoksik, Anatolii, *Cubism*, Parkstone international, 2010.
- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish (Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France)*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1991.
- Apter, Emily, *Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's Interim*, u: *Mary Kelly*, Nixon, Mignon (ur.), October Files / The MIT Press, London, 2016.
- Arasse, Daniel, *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)*, Hunt, Dixon, Lomas, John, Corris, David Michael, (ur.), Reaktion books, London, 2010.
- Auping, Michael, *Jenny Holzer*, Universe Series on Women Artists / Universe Publishing, New York, 1992.

- Bal, Mieke, Bryson, Norman, „Semiotics and Art History“, *Art Bulletin*, sv. LXXIII, br. 2, 1991.
- Bal, Mieke, *Looking In: The Art of Viewing*, The Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, 2001.
- Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2017.
- Balona de Oliveira, Ana, „Jam Life into Death (The 'Cold War' of the Stereotype and the 'Ethics of Failure' in the Art of Barbara Kruger)“, *Third Text*, Routledge, Vol. 23, Issue 6, November, 2009.
- Barthes, Roland, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
- Barthes, Roland, *Užitak u tekstu / Varijacije o pismu*, prev. Vanda Mikšić i Zvonimir Mrkonjić, Meandar, Zagreb, 2004.
- Bhabha, K., Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994.
- Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
- Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2002.
- Biti, Vladimir, *Strano tijelo pri/povijesti, Etičko-politička granica identiteta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
- Bolin, Paul, „Discussions and depictions of women in H. W. Janson's History of art“, *Journal of Social Theory in Art Education*, Fourth Edition, 15, 1996.
- Bowles, John, „Acting like a man: Adrian Piper's Mythic Being and Black Feminism in the 1970s“, *Journal of Women and Society*, vol. 32., br. 3, 2007.
- Bowles, John, „Adrian Piper as African American Artist“, *American Art*, vol. 20, br. 3, 2006.
- Breslin, David, *I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century*, doktorska disertacija, Harvard University, Department of History of Art and Architecture, ožujak 2013.
- Briski Uzelac, Sonja, *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
- Bryson, Norman, „Invisible Bodies: Mary Kelly's Interim“, *New Formations*, Number 2, Summer, 1987.
- Burden, Zora von, *Women of the Underground: Art: Cultural Innovators Speak for Themselves*, Maniac D Press Inc, San Francisco, 2012.
- Burke, Edmund, *A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Boulton, James T., (ur.), South Bend, Notre Dame University Press, 1976.
- Burn, Ian, „Dialogue“, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alberro, Alexander, Blake, Stimson (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 1999.
- Butler, Cornelia, „Wake Up and Get Down“, u: *Adrian Piper: A synthesis of intuitions 1965-2016*, Cherix, Christophe, Butler, Cornelia, Platzker, David, (ur.), Moma, New York, 2018.
- Butler, Judith, *Raščinjavanje roda*, prev. Jasmina Husanović, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2005.

Chaffee, Cathleen, „I can't describe so I will write“: Hanne Darboven's Abstract Correspondence“, predgovor izložbi Hanne Darboven „A Survey“, Galerija Castelli, New York, 2013., dostupno na <https://www.castelligallery.com/publications/hanne-darboven> [posjećeno 8. 8. 2021.]

Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.

Chave C., Anna, „Feminism, Identity and Self-representation: Self-portraiture reimaged“, *The Female Gaze (Women artists making their world)*, Cozzolino, Robert, (ur.), The Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia, 2012.

Chave, Anna, „The Guerrilla Girls' Reckoning“, *Art Journal*, Vol. 70., No. 2, Routledge, 2014.

Cixous, Hélène, „Coming to Writing“ and Other Essays, Jenson, Deborah, (ur.), prev. Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle, Susan Sellers, Harvard University Press, Cambridge, 1991.

Clark, Roger, Folgo Ashley, Pichette, Jane, „Have there now been any great women artists? An investigation of the visibility of women artist in recent art history textbooks“, *Art Education*, 3, 2005.

Cook, Guy, *The Discourse of Advertising*, Routledge, London and New York, 2003.

Corris, Michael, „Word and Image in Art since 1945.“, u: *Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)*, Hunt, Dixon, Lomas, John, Corris, Michael David, (ur.), Reaktion books, London, 2010.

Coulthard, Lisa, „I am Awake in the Place Where Women Die“: Violent Death in the Art of Abigail Lane and Jenny Holzer“, u: Lord, Susan, Burfoot, Annette, *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, Wildrif University Press, 2006.

Crimp, Douglas, *On the Museums's Ruins*, MIT Press, Cambridge, 1993.

Crowther, Paul, *Phenomenology of the visual arts*, Stanford University Press, Stanford / California, 2009.

Curley, J., John, „Fuzzy Language: Joseph Kosuth's 'Titled (Art as Idea as Idea)'“, 1967., *Yale University Art Gallery Bulletin*, Yale University, 2005.

Čale-Feldman, Lada, Tomljenović, Ana, *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2012.

D'Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005.

De Lauretis, Teresa, „Desire in Narrative“, *Narratology*, Onega, Susana, Landa Garcia, Jose Angel, (ur.), Routledge, London and New York, 1996.

Demo, Teresa, Anne, „The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion“, *Women's Studies in Communication*, Vol. 23, No. 2, Routledge, 2010.

Dhillon, Kim, *More than words: Text art since conceptualism*, doktorska disertacija, Kraljevska akademija umjetnosti, London, 2017.

- Diengott, Nilli, „Narratology and Feminism“, *Narrative Reader*, McQuillan, Martin, (ur.), Routledge, London&New York, 2002.
- Driscoll, Megan, „Grounds of Identity: The Performance of Gender and Race in Adrian Piper's Mythic Being Posters“, UCLA: Center for the Study of Women, 2014., dostupno na <https://escholarship.org/uc/item/9j10c5r1> [posjećeno 8. 8. 2021.]
- Durić, Dejan, *Uvod u psihoanalizu – od edipske do narcističke kulture*, Leykam International, Zagreb, 2013.
- Ebers, Thomas, „Filled Time: Hanne Darboven and the Phenomena of Time Histories“, u: *Hanne Darboven: Enlightenment, Time Histories (A Retrospective)*, Enwezor, Okwui, Rein Wolfs (ur.), Haus der Kunst, Munich, 2015.
- Eco, Umberto [Umberto Eco], *Kultura – informacija – komunikacija*, Beograd, 1973., u: Katnić-Bakaršić, Marina, *Lingvistička stilistika*, Research Support Scheme, Prag, 1999.
- Felski, Rita, *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- Felski, Rita, *Granice kritike*, MeandarMedia, Zagreb, 2019.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., *Art since 1900. (Modernism, antimodernism, postmodernism)*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Foucault, Michel, *Ovo nije lula*, Meandar Media, Zagreb, 2011.
- French, Marilyn, *From Eve to Dawn, A History of Women (Revolutions and the Struggles for the Justice in the 20th Century)*, The Feminist Press, New York, 2008.
- Glendinning, Simon, *Derrida (A Very Short Introduction)*, Oxford University Press Inc., New York, 2011.
- Goodman, Nelson, *Jezici umjetnosti – pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002., prev. Vanda Božičević
- Gracyk, Theodore, *The Philosophy of Art – An Introduction*, Polity Press, Cambridge / Malden, 2012.
- Grdešić, Maša, *Uvod u naratologiju*, Leykam International d.o.o., Zagreb, 2015.,
- Hagaman, Sally, „Feminist Inquiry in art history, art criticism and aesthetics: An overview for art education“, *Studies in Art Education*, Vol. 32, No. 1, 1990.
- Hay, Kenneth, „The Visual and the Verbal in Postmodern Art Practice“, u *Cycnos (Image et langage: Problèmes, Approches, Méthodes)*, Centre de Recherche sur les Ecritures de Langue Anglaise, Département d'Etudes Anglophones, Université de Nice, Vol. 11, N. 1, 1994.
- Hess, Elizabeth, „Guerrilla Girl Power: Why the Art World Needs a Conscience“, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Felshin, Nina, (ur.), Bay Press, Seattle, 1995.
- Hildebrand, J., Molly, *Mind the Gap: The Visual Arts, the Reader-as-Viewer, and Identity Critique in Early Twentieth-Century American Women's Writing*, doktorska disertacija, Tufts University, 2005.
- Hoffman, Michael J., Murphy, Patrick D., (ur.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Leicester University Press, London, 1996.

- hooks, bell, *Yearning: race, gender, and cultural politics*, South End Press, Boston, 1990.
- Howells, Richard, *Visual Culture*, Polity Press / Blackwell Publishing Company, Cambridge, 2003.
- Hughes, Gordon, „Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after 'Art after Philosophy'“, *Oxford Art Journal*, vol. 29, br. 3, 2006.
- Hutcheon, Linda, „Coda. Incredulity Toward Metanarrative: Negotiating Postmodernism and Feminisms“, *Ambiguous Discourse (Feminist Narratology & British Women Writers)*, Mezei, Kathy, (ur.), The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1996.
- Irigaray, Luce, *Ja, ti, mi (Za kulturu razlike)*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999., prev. Bosiljka Brlečić i Jagoda Večerina
- Iversen, Margaret, „Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations“, u: *Mary Kelly*, Iversen, Margaret, Crimp, Douglas, Bhabha, Homi K., (ur.), Phaidon, London, 1997.
- Jacobson-Leong, R. Davida, *Destabilizing Cultural Assumptions; Language and Images in the Art of Jenny Holzer*, Honors College Thesis, University of Oregon, 1993., dostupno na: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/9963/Jacobson_Leong_Davina_R_1993sp.pdf, [posjećeno 8. 8. 2021.]
- Jacobus, Mary, *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*, Princeton University Press, Princeton, 2016.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious (Narrative as a Socially Symbolic Act)*, Routledge, London and New York, 2002.
- Jenny Holzer on a Life of Turning Public Spaces Into Art*, Intervju s Hugo Huerta Marin, objavljeno 25.10.2021., Literary Hub, dostupno na: <https://lithub.com/jenny-holzer-on-a-life-of-turning-public-spaces-into-art/>, [posjećeno 18. 11. 2021.]
- Jones, Leisha, „'Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular': The Electronic Poetry of Jenny Holzer“, *Journal of Narrative Theory*, Volume 48, Fall, Eastern Michigan University, 2018.
- Kalaidjian, Walter, „Mainlining Postmodernism: Jenny Holzer, Barbara Kruger, and the Art of Intervention“, *Postmodern Culture*, Volume 2, Number 3, John Hopkins University Press, 1992.
- Kalyva, Eve, *Image and text in conceptual art (Critical operations in context)*, Palgrave Macmillan, Leeds / West Yorkshire, UK, 2016.
- Kamimura, Masako, „Barbara Kruger: 'Art of Representation'“, *Woman's Art Journal*, vol. 8, br. 1, 1987.
- Kelly, Mary, „(P)age 49: On the Subject of History“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, London, 1996.
- Kelly, Mary, „Art and Sexual Politics“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, London, 1996.
- Kelly, Mary, „Preface and Footnotes to the Post-Partum Document“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, London, 1996.
- Kelly, Mary, „Re-presenting the Body“, u: Kelly, Mary, *Imagining Desire*, MIT Press, London, 1996.

Kosuth, Joseph, „Intention (s)“, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ur. Alberro, Alexander, Stimson, Blake, The MIT Press, Cambridge/London, 1999.,

Kraynak, Janet, „Bruce Nauman's Words“, u: *Please pay attention please: Bruce Nauman's Words (Writing and Interviews)*, Kraynak, Janet (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 2005.

Kruger, Barbara, *Remote Control (Power, Cultures, and the World of Appearances)*, The MIT Press, Cambridge / Massachusetts / London, England, 1993.

Lanser, S., Susan, „Toward a Feminist Narratology“, *Narrative Reader*, McQuillan, Martin, (ur.), Routledge, London & New York, 2002.

Lanser, Susan, *Fictions of Authority – Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992.

Lessing, Gotthold, Ephraim, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Kultura, Beograd, 1954., prev. Svetislav Pređić

Linker, Kate, *Love for Sale (The Words and Pictures of Barbara Kruger)*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1996.

Lomas, David, „New in art, they are already soaked in humanity (Word and image 1900.-1945.)“, u: *Art, word and image (2000 years of visual/textual interaction)*, Hunt, Dixon, Lomas, John, Corris, Michael David, (ur.), Reaktion books, London, 2010.

Louvel, Liliane, „Literary Iconology: Tropes and Typologies“, u: *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Purgar, Krešimir, (ur.), 2021.

Louvel, Liliane, „Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification“, u: *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2018.

Louvel, Liliane, *Poetics of the iconotext*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2011.

Louvel, Lililane, *The Pictorial Third, An Essay Into Intermedial Criticism*, Routledge, New York and London, 2018.

McCartney, Nicola, *Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities*, I. B. Tauris, London, 2018.

Meister, Jan Christoph, Kindt, Tom, Schernus, Wilhelm, „Introduction“, *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, Meister, Jan Christoph, (ur.), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005.

Mercer, Kobena, „Contrapositional Becoming Adrian Piper performs questions of identity“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Butler, Cornelia, Platzker, David, (ur.), Moma, New York, 2018.

Meskimmon, Marsha, „Practice as thinking, toward feminist aesthetics“, u: *Breaking the Disciplines (Reconceptions in knowledge, art and culture)*, Davies, Martin L., Meskimmon, Marsha, (ur.), I. B. Tauris, London, 2003.

Mezei, Kathy, „Introduction – Contextualizing Feminist Narratology“, *Ambiguous Discourse (Feminist Narratology & British Women Writers)*, Mezei, Kathy, (ur.), The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1996.

Millet, Catherine, „Intervju s Art & Language“, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alberro, Alexander, Blake, Stimson (ur.), The MIT Press, Cambridge / London, 1999.

- Mitchell, W. J. T., „Image X Text“ u: *The future of Text and Image*, Amihay, Ofra, Walsh, Lauren, (ur.), Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Mitchell, W. J. T., „Slikovni obrat“, prev. Đurđica Dragojević, *Čemu: časopis studenata filozofije*, Vol. VI, No. 12/13, 2004.
- Mitchell, W. J. T., „Word and image“, u: *Critical terms for art history*, Nelson, Robert S., Shiff, Richard, (ur.), University of Chicago Press, 1996.
- Mitchell, W. J. T., *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija*, Antibarbarus, Zagreb, 2009.
- Molesworth, Helen, „House Work and Art Work“, u: *Mary Kelly*, Nixon, Mignon (ur.), October Files / The MIT Press, London, 2016.
- Mondzain, Marie-José, *Image, Icon, Economy – The Byzantine origins of contemporary imaginary*, Stanford University Press, 2005.
- Morley, Simon, *Writing on the wall (Word and image in modern art)*, Thames&Hudson, London, 2003.
- Mulvey, Laura, „Mary Kelly's Corpus“, u: *Mary Kelly*, Nixon, Mignon (ur.), October Files / The MIT Press, London, 2016.
- Nelson, Robert S., Appropriation, u: *Critical terms for art history*, Nelson, Robert S., Shiff, Richard, (ur.), University of Chicago Press, 1996.
- Nochlin, Linda, Why have there been no great women artists?, u: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, Gornick, Vivian, Moran K., Barbara, (ur.), New York, Basic Books, 1971.
- Parker, Rozsika, Pollock, Griselda, *Old Mistresses – Women, Art and Ideology*, HarperCollins Publishers, London, 1981.
- Perica, Blaženka, „Aproprijacija/Originalnost“, *Kritika/Teorija/Pojmovi*, Art Magazin Kontura, Purgar, Krešimir, (ur.), Zagreb, 2017.
- Perkins, David, *Is literary history possible?*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993.
- Płonowska Ziarek, Ewa, *Feminist aesthetics and the politics of modernism*, Columbia University Press, New York, 2012.
- Pollock, Griselda, „Estetika različitosti“, u: *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ur. Krešimir Purgar, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, New York, 1999.
- Purgar, Krešimir, „Koncept slike u konceptualnoj umjetnosti (Kosuth, Martek, Wittgenstein, Mitchell)“, u: *Umjetnost kao ideja – Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, Ramljak Purgar, Mirela, (ur.), cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2021.
- Purgar, Krešimir, „Što slike znaju? Umjetnost, aproprijacija, kulturalna triangulacija“, *Filozofska istraživanja*, 163, God. 41, Sv. 3, 2021.
- Purgar, Krešimir, *Slike u tekstu: talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*, Durieux / Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2013.

- Riviere, Joan, Womanliness as a Masquerade, *The International Journal of Psychoanalysis* (IJPA), vol. 10., 1920.
- Robbins Moorman, Amy, *American Hybrid Poetics, Gender, Mass Culture, and Form*, Rutgers University Press, New Brunswick / New Jersey / London, 2014.
- Roof, Judith, „Extract from Come As You Are: Sexuality and Narrative“, *Narrative Reader*, McQuillan, Martin, (ur.), Routledge, London&New York, 2002.
- Ross, Leslie, *Language in the visual arts (The interplay of text and imagery)*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, 2014.
- Rukavina, Katarina, „Interpretativne implikacije sintagme 'svijet umjetnosti'“, *Filozofska istraživanja*, 138 God., 35, Sv. 2 (301-306), 2015.
- Ryan, Marie-Laure, „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology“, *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, Meister, Jan Christoph, (ur.), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005.
- Ryan, Maurie-Laure, *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2004.
- Schimd, Wolf, *Narratology: An Introduction*, De Gruyter, Berlin/New York, 2010.
- Schwarz, Dieter, „'Look! Books in plaster!': On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers“, u: *Broodthaers, Writings, Interviews, Photographs*, Buchloh, Benjamin H. D. (ur.), October 42, MIT Press, 1986.
- Scott, W., Joan, „Gender: A useful category of historical analysis“, *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5, 1986., u: *A Companion to Feminist Art*, Robinson, Hilary, Buszek, Maria Elena, (ur.), Wiley Blackwell, New Jersey, 2019.
- Shaked, Nizan, „Propositions to politics“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Butler, Cornelia, Platzker, David, (ur.), Moma, New York, 2018.
- Shor, Mira, *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, Duke University Press Books, Durham, 1997.
- Siksu, Elen, Smeh meduze, prev. Sanja Milutinović Bojanić, *ARS*, 5-6, 2010.
- Simoniti, Vid, „Adrian Piper and the rhetoric of conceptual art“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Butler, Cornelia, Platzker, David, (ur.), Moma, New York, 2018.
- Smith, Cherise, „Re-member the Audience: Adrian Piper's Mythic Being Advertisements“, *Art Journal*, Vol. 66., No. 1, 2007.
- Smith, Cherise, *Enacting others: Politics of Identity in Eleanot Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Duke University Press, London, 2011.
- Smith, George, „Fire in Heterotopia: Henry James and Barbara Kruger“, *The Henry James Review*, 24, The John Hopkins University Press, 24, 2003.
- Stark, Trevor, *Total expansion of the letter (Avant-garde art and language after Mallarmé)*, The MIT Press, 2020.
- Stein, Gertrude, „et alla, Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story“, *Art Journal*, Routledge, Vo. 70., No.2, 2014.

- Toril Moi, *Seksualna/tekstualna politika (Feministička književna teorija)*, AGM, Zagreb, prev. Maša Grdešić, 2007.
- Waldman, Diane, *Jenny Holzer*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1989.
- Wark, Jayne, „Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson“, *Woman's Art Journal*, Vol. 22, No. 1, Woman's Art Inc., 2001.
- Wilshire, Donna, „Uporaba mita, slike i ženskog tijela u novom sagledavanju znanja“, *Treća*, br. 2, 1999.
- Wolf, Werner, „Description as a Transmedial Mode of Representation General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music“, *Description in Literature and Other Media*, Wolf, Werner, Bernhart, Walter, (ur.), Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.
- Wolf, Werner, „Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, *Framing Borders in Literature and Other Media*, Wolf, Werner, Bernhart, Walter, (ur.), Rodopi, Amsterdam-New York, 2006.
- Wolfthal, Diane, *Images of rape (The heroic tradition and its alternatives)*, Cambridge University press, 1999.
- Zabunyan, Elvan, „Body and Soul“, u: *Adrian Piper (A reader)*, Butler, Cornelia, Platzker, David, (ur.), Moma, New York, 2018.
- Žužul, Ivana, *Izmišljanje književnosti*, MeandarMedia, Zagreb, 2019.

IZVORI SLIKA

<https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>

<https://www.marykellyartist.com/interim-1984-89>

<https://www.moma.org/collection/works/79334>

<https://www.moca.org/collection/work/untitled-its-a-small-world-but-not-if-you-have-to-clean-it>

<http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face-gY2Vd5Vp5JOS6Z7PAjwGkw2>

<https://mcachicago.org/about/who-we-are/artists/barbara-kruger>

<https://www.moma.org/collection/works/63755>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-inflammatory-essays-65434/2>

<https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1602/jenny-holzer/>

<https://www.artic.edu/artworks/200003/the-mythic-being-i-embody-everything-you-most-hate-and-fear>

<https://www.moma.org/collection/works/130862>

<https://ocula.com/art-galleries/thomas-erben-gallery/artworks/adrian-piper/study-for-village-voice-ad-dont-feel-particul/>

<https://walkerart.org/collections/artworks/the-mythic-being-i-slash-you-her>

<https://walkerart.org/collections/artworks/the-mythic-being-i-slash-you-her>

<https://www.contemporaryartdaily.com/project/adrian-piper-at-moma-new-york-11011>

<https://www.artsy.net/artwork/adrian-piper-self-portrait-as-nice-white-lady>

<https://www.guggenheim.org/artwork/36096>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-only-4-commercial-galleries-in-ny-show-black-women-p78806>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-youre-seeing-less-than-half-the-picture-p78790>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-the-advantages-of-being-a-woman-artist-p78796>

<https://whitney.org/collection/works/46943>

ŽIVOTOPIS

Barbara Martinović rođena je 1990. godine u Mostaru (Bosna i Hercegovina). Preddiplomski (2012.) i diplomski (2014.) dvopredmetni studij povijesti umjetnosti i kroatistike završila je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Mostaru. Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij kulture, umjetnosti i književnosti na Sveučilištu Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku upisala je 2016. godine. Od 2014. godine radi na studiju povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Mostaru, a od 2016. godine radi kao vanjska suradnica na studiju arhitekture i urbanizma na Građevinskom fakultetu Sveučilišta u Mostaru. 2015. godine izabrana je u zvanje asistentice, a 2020. godine u zvanje više asistentice. Objavila je nekoliko znanstvenih, kritičkih i esejističkih tekstova u nekolicini domaćih i regionalnih časopisa i zbornika. Njezino uže područje interesa čine moderne i suvremene umjetničke prakse, feministička teorija i kritika, ekokritika, interferencije književnosti i likovnosti te metodika nastave povijesti umjetnosti.