

Миа М. Арсенијевић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука у Јагодини
Катедра за дидактичко-методичке науке

УДК 7.038.54:141.72
7.071 Кели М.
Оригинални научни рад
Примљен: 30. септембар 2019.
Прихваћен: 15. новембар 2019.

НЕВИДЉИВО ПРИСУТНИ: МАЈКА И ДЕТЕ У *POST-PARTUM DOCUMENT*-У МЕРИ КЕЛИ

Ајсџпракџ: *Post-Partum Document* (1973–1979) америчке уметнице Мери Кели тематизује мајчинство (универзална тема) на радикално другачији начин (прожет теоријом и (про)научним приступом), стварајући притом јединствен наратив у историји уметности који је као референца послужио многим феминистички оријентисаним ауторима. У настојању да истражи родне и полне разлике и артикулише „женскост” као дискурс, а избегне интерпретације *PPD*-а као текста који фаворизује жене, Кели властито и тело детета чини невидљиво присутним – о шестогодишњем искуству одгајања детета она говори посредно, кроз сакупљене артефакте синовљевог одрастања, своје белешке, као и аналитичке текстове који постављени у паралели са сачуваним објектима додатно усложњавају њихова значења и покрећу језичку игру. У овом раду *Post-Partum Document* анализираћемо са платформи студија културе и постструктуралистичких теорија, користећи се пре свега феминистичким и психоаналитичким теоријама на које се и сама уметница позива у свом раду.

Кључне речи: Мери Кели, *Post-Partum Document*, постмодерна уметност, концептуална уметност, феминистичка уметност, феминизам, материнство, приватно, јавно.

Као један од видова субверзивног (Батлер 2010) знања које се и којим се супротставља владајућим идејама и западној и мушкој хегемонији (иначе суштински инкорпорираној у модернистичку културу), феминизам је на различите начине покушао да изврши деконструкцију теоријских парадигми онога што се сматра(ло) универзалним (а заправо мушким, хетеросексуалним) знањем и тако утиче на обликовање оне „званичне спознаје”. Посебно важне кораке у том правцу феминизам је почео да остварује током седамдесетих и осамдесетих година када је у западним демократијама већ био задовољен велики број захтева за права (белих) жена, мада не и оних који би значајније уздрмали а затим и променили друштвени систем. У поменутом периоду феминизам престаје да буде доминантно активистички

покрет и прави свој велики продор у хуманистичке науке; тако, са првим проблематизацијама западног канона унутар историје уметности, почињу да се постављају и питања о месту и улози жена унутар света уметности. Увођењем *жене*, односно родног протокола и платформе у историју уметности и студије културе, не само да је остварена још једна победа у борби за „женско питање” већ је коначно теорија културе усмерена на тумачење и расправу сложености идентификација (и приказивања) у комплексним условима савремености. Заправо, како пише Гризелда Полок (Griselda Pollock), значај феминизма јесте у томе што је он указао на „нова подручја и форме друштвеног сукоба који захтевају сопствене модусе анализе сродства, друштвене конструкције полне разлике, сексуалности, репродукције, рода, и наравно, културе” (Полок 2003: 27–28).

Признањем и испитивањем варијетета „женскости”, укључујући различите класе, расе, старост, образовање, сексуалну оријентацију, феминизам је временом проширио оквире свог интересовања и деловања, што је резултирало и успостављањем једне шире феминистичке платформе која сада укључује и праксе и теорије других маргиналних и подређених субјеката. Наиме, Ајрис Јанг (Iris Young) указује на то да је модерни принцип грађанства конструисан на подели између *јавној* и *приватној*, при чему је „јавно” подручје хомогености и универзалности, док је *различитости* протерана у подручје „приватног” (Јанг 1987, 1989). Овом политиком, тј. успостављеном нормативном друштвеном поделом нису пак погођене само жене као различите, већ и сви други појединци и групе који се заснивају или препознају кроз разлике етничитета, расе, узраста, способности... Ајрис Јанг се зато залаже за реполитизацију јавног, односно за стварање „хетерогено јавног” које би допустило и обезбедило репрезентацију и признавање свим оним различитим гласовима група и појединаца који су у постојећем систему маргинализовани и неретко обесправљени. Залагањем за видљивост и права свих потчињених субјеката, а не само жена, феминизам је постао окосница и место борбе за све *субјектне разлике* који у политичком савезништву виде шансу за остварење сопствених права.

СУБЈЕКТИ (РОДНЕ) РАЗЛИКЕ

Пол и род, као *разлике* које најпре одређују субјекта и утичу на то како је субјект виђен од стране Других, представљају друштвене и културалне конструкције које нису сводиве на биологију и које према томе зависе од самог субјекта.¹ Родне студије, као дискурс унутар ког се води борба за различитост, тј. за слободу извођења родних индивидуалних, макросоцијалних

¹Иако се пол сматра биолошким, а род друштвено структурираним идентитетом, Џудит Батлер сматра да су и пол и род дискурзивно, односно културално одређени (в. Батлер 2010).

и микросоцијалних идентитета, потпору за своје дискурзивно утемељење пола и рода нашле су како у Деридиној теорији деконструкције и његовој темељној критици фалогоцентризма, тако и у психоаналитичкој теорији. Као теорија субјекта, психоанализа „устпоставља несвесно као претпоставку уз помоћ које тумачи понашање субјекта и однос субјекта са многоструким реалностима” (Цветић 2011: 34). Фројдово (Sigmund Freud) несвесно је *најонско несвесно* и као такво је везано за „принцип задовољства”. По Лакану (Jacques Lacan) пак, (Фројдово) несвесно није ни примордијално ни инстинктивно, већ је лингвистичко – структурирано је као говор. Редифинишући *несвесно*, Лакан заправо поставља другачији концепт субјекта који је такође конструисан језиком, односно који код Лакана постаје место на којем се (то) несвесно артикулише. Приставши на размену речи, при чему „реч” бива третирана као знак распознавања, односно симбол, субјект и сам постаје елемент симболичке мреже – он настаје у језику и постоји једино у односу на Другог. Сусрет са сликом, као првом организованом језичком структуром, означава почетак процеса идентификације субјекта (в. Лакан 1983: 5–13) кроз који он тежи постизању јединства и целовитости сопственог бића; ипак, из разлога што се осећај целине код детета заснива на слици Другог (мајка која дете држи у наручју), осећај раздвојености остаје његова трајна особеност. Представљање (према) Другом, чији *иолигед* има ексклузивну улогу у процесу идентификације, за субјекта пак представља шансу да на тренутак постигне задовољење своје жеље и потребе – идентитет зависи од интерпретације Другог јер, као ни остале појаве, ни он нема значење које произлази из њега самог већ једино значење које добија у језику, а које увек подразумева разлику.

МЕРИ КЕЛИ: *POST-PARTUM DOCUMENT*

Post-Partum Document (1973–1979)² америчке уметнице Мери Кели (Mary Kelly) једно је од најзначајних уметничких дела постмодерне (феминистичке) уметности; у питању је дело које тематизује мајчинство (универзална тема) на радикално другачији начин (прожет теоријом и (про)научним приступом), стварајући притом јединствен наратив у историји уметности који ће као референца касније послужити многим (феминистички оријентисаним) ауторима (уметницима и теоретичарима). Важно је напоменути и да је ова инсталација³ више пута у целости излагана током протеклих

²http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html

³Инсталација је уметничка форма која простор претвара у „практиковано место”, односно редифинише позицију посматрача који *са* делом и *унутар* дела стиче нова (и увек различита) искуства простора, уметности, сопства (в. Де Серто 1984: 117).

деценија⁴, при чему је дело у сусрету са посматрачима (у новом простору, новом времену, међу новом публиком) различито тумачено, интерпретирано, односно „допуњавано” новим значењима.

Седамдесетих година прошлог века Мери Кели се укључује у тада актуелну дискусију о приватним и јавним улогама жене, као и о њиховом праву на рад, а за разлику од већине уметница које у том периоду бирају изражавање телом, Кели одлучује да на крајње концизан и не претерано „женствен” начин, произашао из њене концептуалне и минималистичке праксе, говори о сасвим обичној теми као што је свакодневно искуство жене-уметнице-мајке обавезане на кућни рад. Мери Кели „користи” однос мајке и детета како би истражила полне и родне разлике, а целокупно шестогодишње истраживање тог односа смешта у мултимедијалну, монументалну, али и интимну инсталацију названу *Post-Partum Document*. У питању је документарна реконструкција њеног приватног и јавног живота, али и једног времена. Инсталација је сачињена од укупно 165 индивидуалних комада организованих у увод и шест поглавља („Документација I–VI”). Документација прати одрастање сина Мери Кели, Берија (Barrie Kelly), као и промене које се самој уметници дешавају са мајчинством; своја запажања и белешке Мери Кели записује на артефактима директно везаним за негу детета, тј. њеног сина – беби-одећа, прљаве пелене, његови цртежи, предмети које скупља и са којима се игра. Као додатак колекцији Беријевих артефаката на којима је исписала трагове сопственог сећања, Кели поставља серију изузетно разрађених аналитичких текстова који су у паралели са поменутиим објектима, не објашњавају их директно већ усложњавају (њихова) значења и покрећу „језичку игру”.

У *Post-Partum Document*-у Кели се користи различитим репрезентационим моделима, тј. модусима (литерарним, научним, психоаналитичким, лингвистичким, археолошким итд.), како би начинила хронику првих шест година живота свог сина (Овенс 1987: 64). Описујући субјективан моменат у односу мајке и детета, Кели се заправо упушта у друштвену анализу односа моћи којом жели да покаже да „женскост” није биолошки нити унапред дати ентитет, већ друштвени конструкт (Кели 1999). Однос мајке и детета Кели сматра можда и кључним за разумевање начина на који идеологија функционише кроз те наизглед једноставне и подразумеване праксе рођења детета и његовог одгоја. У систему који репродукује патријархалне односе,

⁴Истаћи ћемо овде тек поставку *Post-Partum Document*-а (целокупно дело) 1999. године у *Generali Foundation* у Бечу (приликом које су покренута нова читања и дебате, а дело изнова актуелизовано) и скорашњу поставку *Post-Partum Document*-а као једног од „четири дела у комуникацији” (што је и назив изложбе) у Музеју модерне уметности у Стокхолму (2010) где инсталација изнова мења своја значења а интерпретира се у односу на савременост и друга изложена дела Мери Кели.

с обзиром на то да је фалус привилеговани означитељ⁵, жена има „негативно место” које се појединим устаљеним и „подразумевано женским” друштвеним праксама, попут детиње неге, само потврђује (в. Кели 1999: 370–374). Може се закључити зато да *Post-Partum Document* не само да рефлектује већ и даље развија феминистичку идеологију – дело наглашава субјективан моменат женске опресије (кроз искуство саме уметнице и њеног сина) и уједно расправља о друштвеним односима у којима је сама „женскост” формирана.

Упркос теми којом се бави, а у којој као да очекујемо и подразумевамо нешто већу концентрацију „женскости”, Кели одбија свако коришћење иконичких репрезентација жене сугеришући тако публици на негативно означавање *женскости* у владајућем поретку језика и културе. Мери Кели не жели да искористи (своје) тело као означитеља, и самим тим објекат, већ фигуру мајке у *Post-Partum Document*-у чини невидљивом, односно невидљиво присутном. Она жели да избегне интерпретације *Post-Partum Document*-а као текста који фаворизује жене и женско искуство као такво и покуша да овим својим делом артикулише „женскост” као дискурс (Кели 1999: 370–374); управо из тих разлога Мери Кели из *Post-Partum Document*-а избацује тело, а свој рад суштински прожима текстом, посебно позивањима и референцама на Лаканову психоанализу.

Пратећи Лаканову теорију фазе огледала (Лакан 1983: 5–15), Кели примећује да један део феминистичке уметничке праксе која користи иконичке репрезентације женског тела ризикује довођење посматрача до идентификације са идеалом мајке, односно илузорне огледалске слике која као целину, као оно потпуно *Ја*, представља заправо једну женску верзију буржујског субјекта против ког феминисткиње првобитно устају. У таквом приступу Мери Кели види опасност на коју упозоравају и Гризелда Полок и Шантал Муф, а која води не истински новом друштвеном поретку у којем ће полне разлике постати небитне, већ само новим затварањима женског субјекта и његовој јединој идентификацији са ликом мајке (Полок 2003; Муф 2008). Кели успешно заобилази и превазилази овај проблем – уместо заводљивог и значењски ограниченог иконичког приказа жене, она заиста уводи *жену* у уметност, жену која свој лични траг и траг своје меморије оставља у делу и делујућем дискурсу.

Градећи причу на субјективном искуству мајчинства и оствареног (а неминовног) процеса раздвајања мајке и детета, Кели уводи питања субјекта и родне разлике у концептуалну уметничку праксу, односно она бира кон-

⁵Иако *засорно* није ни субјект ни објект, оно има (само) једну карактеристику објекта, а то је супротност у односу на *ја*. Оно „налази се вани, изван целине чија правила игре као да не признаје. Ипак, из тог изгнанства засорно непрестано изазива свог господара. Не упозоравајући (га), потиче пражњење, грчење, крик. Сваком је његов објект, сваком над-ја његово засорно” (Кристева 1989: 8).

цептуалну уметничку праксу као дискурс и начин свог изражавања – *Post-Partum Document* је ригорозно-интелектуалан рад, једноставан и уредан, чак хладан на први поглед, али са експлозивно-емотивним садржајем. Без сентименталности која неретко прати ову тему, Мери Кели приказује мајчинство као тежак и комплексан однос у ком су субјекти, мајка и син, равноправни – њихови гласови су у контрапункту, предводе на смену и једнако утичу један на други. Келине прецизне анализе, уредне и концизне, ижврљане су покушајима цртежа њеног детета – и та два текста не сметају један другом, они функционишу засебно, али и у тандему. *Post-Partum Document* није аутобиографија Мери Кели, штавише, није дело које описује јединственог субјекта већ пре децентрираног, друштвено-конструисаног, подељеног субјекта. Синовљеви „упади” у Келин текст, уз референце на психоаналитичку теорију, чини се да заправо илуструју како несвесно улази и дејствује унутар организованог језичког поретка, указујући притом и на тешкоће са којима се унутар тог симболичког поретка мора суочити и изборити жена.

Мери Кели отвара *Post-Partum Document* Лакановим дијаграмима које она представља као слике, а затвара текстом, тј. својеручним потписом њеног сина, насталим пуних шест година касније, када је мали Бери научио да пише, односно када је његово одвајање од мајке и улазак у сферу језика у потпуности завршен. Између ова два „комада” налазе се бројни психоаналитички текстови, феминистичке анализе и најразличитији Келини приватни артефакти који сами по себи немају готово никакву вредност, али су за њу изузетно драгоцени јер, виђени у светлу психоанализе, представљају репрезентације ухваћених „трагова сећања” (Кели 1999: 370–374). Посредством тих „трагова сећања”, који су притом у антагонистичком односу са дијаграмима, алгоритмима и референцама које Кели уноси у рад а који конструишу дискурс феминистичке анализе који је свакако примаран у делу, Кели успева да исприча причу о материнству и материнској жељи; оно што, пак, *Post-Partum Document* чини заиста изузетним и можда чак јединственим примером у историји уметности јесте чињеница да је Мери Кели успела да прикаже материнску жељу без спектакуларизације женског, мајчинског тела, као и без икаквих референци на хришћанску иконографију *Pieter* (Аптер 2006). Она не глорификује жену нити њену улогу мајке, али се својим обимним делом посвећеним материнству супротставља поретку симболичког и забранама које је управо то симболичко, како би оно само могло да постоји, увело. Та забрана је заправо забрана против материнског тела које је несимболизовани простор и које, из разлога што је директно повезано са примарним нагоном задовољства, прети симболичком⁶; материнско тело јесте, тј.

⁶Због своје прокреативне функције и способности да се мења, женско тело дефинише се као нестабилно сопство, као несимболизовани простор који прети поретку симболичког, односно самодовољном и запечаћеном мушкарцу (Кристева 1989: 102).

мора постати *ззорно*⁷ како би се процес сепарације, односно (дететовог) постајања субјектом одиграо до краја. На догађај рођења као противтипско ззорно искуство указује Јулија Кристева (Julia Kristeva). У тренутку рођења идентитет људског субјекта доведен је у питање јер наједном су ту два тела повазана пупчаном врпцом, а ми нисмо и не можемо бити сигурни колико је субјеката пред нама – један или два. И то је тренутак у којем ззорно влада јер граница је ту, али питање да ли се поштује, то је она тачка двоумљења, несигурности, мучнине, када нешто није ни добро ни зло, ни субјект ни објект, када је недефинисано и као такво претеће свима. Након тог тренутка ззорности пак долази до експулзије објекта, до избацивања објекта из мајчиног тела, односно до тренутка у којем матерински ауторитет долази до изражаја јер управо он преузима регулативу и успоставља границе *сой-сйва*. „Одбачени објект”, а нови субјект, налази се у незгодној позицији која га упућује на мајку (са којом је све до тад био у јединству) и уједно од ње одвраћа јер њено га је тело, као ззорно и нежељено, одбацило; ипак, како Кристева истиче, ови дететови афекти нису опасни већ по њега пожељни јер доводе до оног примарног нарцизма који ће помоћи субјекту да се одржи. *Post-Partum Document* усмерен је управо на проблем сепарације и постајања субјектом, односно на процесе идентификације кроз које паралелно, заједно али и сасвим одвојено, пролазе мајка и дете.

Сасвим иновативан приступ репрезентацији жене и мајчинства као улоге која значајно утиче на дефиницију њеног полног и родног идентитета, као и на оног другог, субјекта који је рођењем од мајке одвојен а који крај ње стасави и постаје, учинио је *Post-Partum Document* једним од централних дела феминистичке уметности које и данас, више од три деценије након првог представљања, заокупља пажњу и интересовање јавности. Оно контроверзно у овом делу, што га заправо и чини савременим и још увек актуелним, јесу трагови женског фетишизма о којима *Post-Partum Document* сведочи, а који се и даље ишчитавају као претња и оно неуобичајено у поретку културе која је, упркос одређеним померањима, и даље наклоњена мушкарцу, односно суштински патријархална. Женски фетишизам који се препознаје у сакупљеним предметима, односно најразличитијим „заменама” у које мајка улаже како би на одређен начин порекла неизбежно одвајање од детета, ремети оно устаљено виђење по којем је фетишизам перверзија резервисана искључиво за мушкарце (Овенс 1987: 64). Мери Кели и на овај начин покушава да направи упад у постојећи друштвени систем, да пореме-

⁷Иако *ззорно* није ни субјект ни објект, оно има (само) једну карактеристику објекта, а то је супротност у односу на ја. Оно „налази се вани, изван целине чија правила игре као да не признаје. Ипак, из тог изгнанства ззорно непрестано изазива свог господара. Не упозоравајући (га), потиче пражњење, грчење, крик. Сваком је његов објект, сваком над-ја његово ззорно” (Кристева 1989: 8).

ти успостављене норме и ослободи бар делић простора за себе, за мајку, за жену, за још једног субјекта који излази из оквира које је хетеронормативни систем културе поставио за нормалне и једино пожељне.

ЗАКЉУЧАК

Како сама Мери Кели каже, „не постоји један теоријски дискурс који ће понудити објашњења за све форме друштвених односа или за све видове политичких пракси“; употребом различитих и многоструких система репрезентације у *Post-Partum Document*-у Мери Кели само потврђује да нема јединственог наратива који би обухватио и био у могућности да заступа све аспекте људског искуства. Она комбинује речи и слику, теорију и уметност, приватно и јавно и са свог (ипак) ограниченог становишта појединачног субјекта разлике покушава да начини бар неке помаке; она говори из личног искуства али не говори само у своје име, исписује текст у којем се неће сви препознати нити га ишчитати, премда се она труди да се већини обрати. Кели је избегла фигуративне представе и жене и детета (дечака), избегаваши тако „ограничена“ ишчитавања *Post-Partum Document*-а као њене аутобиографије или феминистичког текста који искључиво велича улогу жене и мајке; уместо тела, она је јавности понудила (психоаналитичке) текстове и фетишизиране објекте из своје материнске свакодневице, који у њеној обради, тј. излагачкој поставци, изгледају и сасвим интимни и чудно аперсонални. Мери Кели уводи посматрача у свој приватни свет, разоткрива му пет година свог живота, али управо из разлога што посматрачу то своје искуство предочава као текст, који никада није коначан и чије значење зависи од субјекта интерпретације, оно престаје да буде само њено и делује *интерсубјективно*⁸ – Кели пружа шансу посматрачу да се огледне у њеном делу и покрене сопствени процес идентификације. Супротстављајући оне аналитичке, пронаучне текстове приватним објектима на којима је и изграђена читава прича, Кели упоредо са субјективним референцама пушта да

⁸Са чињеницом да је *интерсубјективно* један од главних мотива *Post-Partum Document*-а Мери Кели нас упознаје већ у „Уводу“ дела где нам на синовљеним бенкицама представља исцртане ране Лаканове дијаграме који објашњавају поменути појам. Ипак, ово се често испостави као изненађење за посматрача који најчешће, из разлога што бива емотивно дирнут представљеним објектима, не обрати испрва пажњу на оно што му Кели рационално и поступно говори. У уводу за касније штампано издање *Post-Partum Document*-а Луси Липард (Lucy Lippard) истиче да се тако нешто и њој догодило када се по први пут сусрела са делом – због личног искуства мајчинства, сусрет са Келиним изложеним беби артефактима значио је буђење једног носталгичног и пријатног осећања које је Липард вратило њеној прошлости и њеној приватној причи. Касније када је „знање о делу“ попунило празнине и рационализовало првобитно допадање, Липард пише да је још више остала задивљена делом и то због иновативног и врло промишљеног начина на који приступа теми.

раде и оне теоријске, а самим тим и општије. Комбинацијом свакодневног и уметничког, уметности и теорије, субјективних и теоријских референци, Мери Кели „дозвољава” *приватном* и *јавном* да у оквиру *Post-Partum Document*-а функционишу у једној чудној спрези, константно мењајући своја дискурзивна значења и прилагођавајући се како уметнику, тако и другим субјектима интерпретације. Она не нуди одговоре нити готова решења, већ пре поставља питања – дозвољава посматрачу да сам потражи одговоре у складу са *разликом* коју носи у себи, да проведе време са делом, створи сопствене слике, конструише њен идентитет и у односу на препознату разлику деконструише сопствени.

ЛИТЕРАТУРА

Батлер (2010): Džudit Butler, *Невоље с родом: феминизам и субверзија идентитета*, Loznica: Karpos.

Де Серто (1984): Michael de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.

Јанг (1987): Iris Marion Young, Impartiality and the Civic Public, In: S. Benhabib, D. Cornell (Eds.), *Feminism as Critique*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 56–76.

Јанг (1989): Iris Marion Young, Polity and Group Difference: A Critique of the Ideal of Universal Citizenship, *Ethics* 99, January, 250–274.

Кели (1982): Mary Kelly, Paul Smith, No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith, *Parachute*, No. 6, Spring, 33.

Кели (1999): Mary Kelly, *Post-Partum Document*, Berkeley (CA): University of California.

Кели (1999): Mary Kelly, Notes on Reading the *Post-Partum Document*, In: A. Alberro, B. Stimson (Eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, London (England): The MIT Press, 370–374.

Кристева (1989): Julija Kristeva, *Моћи užаса – Ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed.

Лакан (1983): Žak Lakan, *Spisi*, Beograd: Prosveta.

Муф (2008): Šantal Muf, Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 436–450.

Овенс (1987): Craig Owens, The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, In: H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Washington: Bay Press, 57–82.

Полок (2003): Griselda Pollock, *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, London and New York: Routledge.

Цветић (2011): Mariela Cvetić, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion art.

Mia M. Arsenijević

University of Kragujevac

Faculty of Education in Jagodina

Department for Didactics and Methodology

NON-VISIBLY PRESENT: MOTHER AND CHILD IN MARY KELLY'S *POST-PARTUM DOCUMENT*

Summary: By introducing woman, i.e. the notion of gender into the history of art and cultural studies, a battle for “women’s issues” has been won, and the theory of culture has put a focus on interpreting and discussing the complexity of identification (and representing) in contemporary conditions. The *Post-Partum Document* (1973–1979) by Mary Kelly, an American artist, a multimedial, monumental and intimate installation which deals with the role and position of women in the society is one of the most important pieces of art created in the 1970s. It discusses motherhood as a universal theme, in a radically different way (based on theoretical and (pro)scientific approach), creating a unique narrative in the history of art that later served as a reference to many feminist-oriented authors. Concise and not overly “feminine”, Kelly speaks of a very ordinary topic such as the daily experience of a woman-artist-mother obliged to take care of the housekeeping. In an effort to explore gender differences and articulate “femininity” as a discourse, avoiding further interpretations, Mary Kelly makes her and her infant’s body unseen, and yet very existent through the installation. She talks indirectly about her six-year experience of child-raising, through the artifacts collected during her son’s growing up, her notes and memories, as well as the analytical texts set in parallel with the collected artifacts, by further complicating their meanings and setting ground for a linguistic play.

Keywords: Mary Kelly, *Post-Partum Document*, postmodern art, conceptual art, feminist art, feminism, motherhood, private, public.