

Neviditelná žena



*Antologie současného amerického myšlení
o feminizmu, dějinách a vizualitě*

Martina Pachmanová (ed.)

Linda Nochlin
Natalie Boymel Kampen
Janet Wolff
Carol Duncan
Martha Rosler
Mira Schor
Susan Rubin Suleiman
Jo Anna Isaak
Marcia Tucker
Amelia Jones
Kaja Silverman



prochain' nyator'ych sam - d'ruzh'nyye ofrabta es
'pripo tsead / yz'ho n'eo vol'tam' je



~~nyator'ych~~
pud'lyambokly

'yubina p'rozas - smuten - k'olodaccin
je k'asy' je n'obyn' p'omany' 2

= do v'el' n'et'ko v'lyayn'
p'ostanovk'

→ k'ram'le global' formu ko n'ay'ko
p'ostanovk' 1987

Neviditelná žena

*Antologie současného amerického myšlení
o feminismu, dějinách a vizualitě*

Martina Pachmanová (ed.)

Přeložily Martina Pachmanová a Lucie Vidmar

Kniha vychází díky grantu Nadace Open Society Fund Praha
a za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.

TV 8° 27623 a



25 / 2003

- © Linda Nochlin, 1971
 - © Natalie Boymel Kampen, 1982
 - © Jonet Wolff, 1985
 - © Carol Duncan, 1989
 - © Martha Rosler, 1977
 - © Mira Schor, 1994
 - © Susan Rubin Suleiman, 1994
 - © Jo Anna Isaak, 1996
 - © Marcia Tucker, 1994
 - © Amelia Jones, 1991
 - © Kaja Silverman, 1996
 - © Marie Chřibková, nakladatelství a vydavatelství ONE WOMAN PRESS, 2002
 - Translation © Martina Pachmanová, Lucie Vidmar, 2002
- ISBN 80-86356-16-7

Obsah

- 7 Poděkování
- 9 Předmluva / Neviditelná žena: Mýty, dějiny
a skutečnost
- 25 Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?
– Linda Nochlin
- 66 Společenský status a gender v římském umění:
Případ prodavačky – Natalie Boymel Kampen
- 91 Neviditelná *flâneuse*: Ženy a literatura moderny
– Janet Wolff
- 115 MoMiny maminy – Carol Duncan
- 138 Soukromé a veřejné: Feministické umění
v Kalifornii – Martha Rosler
- 173 Otcovská žila dějin – Mira Schor
- 203 Feminismus a postmodernismus: Namísto konce
– Susan Rubin Suleiman
- 241 Revoluční síla ženského smíchu – Jo Anna Isaak
- 279 Zlobivé holky – Marcia Tucker
- 317 Nepřítomné tělo / Přelud zobrazení – Amelia Jones
- 347 Práh viditelného světa: Tělesné Já – Kaja Silverman
- 394 Biografie autorek
- 404 Slovník

Poděkování

Mnohdy se stává, že pomoc a posila přicházejí v těch nejneočekávanějších situacích. Rovněž není výjimkou, že člověk si nejrůznější rady, podporu či povzbuzení při práci ani neuvědomuje. Nyní ovšem přichází okamžik, kdy je třeba vzpomenout ty, bez nichž by *Neviditelná žena* nevznikla, nebo by alespoň nezískala tu podobu, v níž se čtenářkám a čtenářům dostává do ruky.

V první řadě je třeba poděkovat Nadaci Open Society Fund Praha a Ministerstvu kultury ČR za zájem a podporu, kterou této antologii věnovaly. Velký dík patří i všem jedenácti autorkám, jež laskavě a nezištně svolily, aby se jejich texty v této knize objevily. Zvláštní podíl na její podobě mají Nancy Davidson, Mira Schor, Carol Duncan, Carolee Schneemann, Eleanor Antin, Maureen Connor a Suzanne Lacy, které ze svého archivu poskytly důležité obrazové materiály. Laskavé svolení k reprodukcím uměleckých děl ze svých sbírek daly galerie Metro Pictures a Ronald Feldman Fine Arts, Brooklyn Museum of Fine Arts a Artists Rights Society. I jejich příspěvím se *Neviditelná žena* mohla „zjevit“ ve vší své ilustrované kráse.

Za cenné rady při ověřování faktografických údajů děkujeme Haně Janovské, Haně Vidmarové, Josefu Fulkovi, Daniele Stuchlíkové a Jiřímu Večerníkovi a za neutuchající všestrannou podporu při překládání Olze Kotkové, Kateřině S. a Michalu van der Laan. Připomínek a kritických poznámek na adresu antologie padla během posledního roku celá řada a vyjmenovat všechny, kdo je vyslovili, je na tomto místě zhola nemožné. Ačkoli zůstávají beze jména, ujišťujeme je, že v naší paměti nezůstávají „neviditelní“. Děkujeme i jim.

Kniha by pochopitelně nikdy nespátřila světlo světa bez nakladatelky Marie Chříbkové, která ve svém „nakladatelství jedné ženy“ nadále energicky vzdoruje tlakům trhu a svou průběžně se měnící barvou vlasů dodává životu svých spolupracovnic ten správný tón.

M. P. & L. V.

Předmluva

Neviditelná žena: Mýty a skutečnost

„Žena vstupující do Psaní:

Kdo

Neviditelná, cizí, tajemná, skrytá, záhadná, černá, zapovězená

Jsem...

Tohle že jsem já, ta vyšnořená nicka, zahalená v závoji, držená v bezpečné vzdálenosti a vystrčená na okraj Dějin a Změn, ta nula čekající za dveřmi, za oponou jeviště, v kuchyni a u lože?

Pro tebe?"

Hélène Cixous a Catherine Clément

Lidská paměť je nedokonalá a selektivní. Ať se ale snažím sebevíc, nevzpomínám si, že bych za pět let svého studia kunsthistorie při přednáškách alespoň jedinkrát zaslechla jméno nějaké umělkyně. Zato si dobře vybavuji, s jakou frekvencí se v potmělé přednáškové místnosti na promítacím plátně objevovaly ženské akty lepých tvarů, nezřídka provázené bonmotem „A tady máme něco pro pány...“. Pro dámy se podobně vzrušivých námětů mnoho nenašlo. Přesto vůbec nemám pocit, že to mně nebo mým spolužačkám nějak vadilo. Na náš obor jsme bez ohledu na pohlaví nenahlíželi jako na genderově podmíněnou disciplínu (pojmem „gender“ jsme buď neznali, nebo ho z angličtiny otrocky překládali jen jako „pohlaví“ či „rod“), a kdyby tehdy někdo s podobným názorem přišel, zuby nehty bychom se mu bránili. Umělec byl pro nás jednoduše člověk; maskulinní jednostrannost této univerzalistické kategorie jsme nezkoumali.

V jakém postavení byly vůči „géniovi“ jeho mlčky pózující modelky nebo jak se proměnil diskurz dějin umění, když se akademické umělec-

ké vzdělání zpřístupnilo ženám, nás nezajímalo. Analýza prvního by se totiž bývala neobešla nejen bez genderového klíče, ale také bez zohlednění sociálního postavení, což by nám zavánělo ideologií třídního boje, na kterou jsme chtěli za každou cenu zapomenout. Problém umělecké emancipace žen a jejího vlivu na vývoj umění by zase zpochybnil představu umění, jež se organicky a bez přestání formálně zdokonaluje a proniká stále hlouběji do nitra člověka i všehomíra, což byl vývojový model, na kterém česká kunsthistorie dlouhou dobu velmi lpěla. Především nás ale – ať je nyní problém genderu sebevíc evidentní – něco podobného vůbec nenapadlo. Umění jsme chápali převážně jako apolitické a autonomní a předpokládali jsme, že dobré umění si cestu k divákovi, mecenáši či kurátorovi dříve nebo později vždy najde. Podobně jsme přemýšleli o kategorizaci a klasifikaci uměleckých žánrů, stylů a period jako o něčem „shůry“ daném, a to, že i ony sledovaly mocenské zájmy a na základě genderové „jinakosti“ diskvalifikovaly mnohé umělecké projevy jako zpátečnictví, kýč, neumění či pouhé řemeslo, nám nedocházelo.

Tvrdit dnes s odstupem času pravý opak a označovat veškeré umění za politické či za výraz mužského šovinismu by bylo samozřejmě dogmatické a především historicky nepřesné. Přesto se nemohu přestat sama sebe ptát, jak je možné, že nejen nám, studentům a studentkám, ale hlavně dějinám umění jako oboru trvalo tak dlouho, než si gender „pustily k tělu“ a začaly si klást naprosto základní otázky typu proč bylo umění tak dlouhou dobu doménou mužů a proč dodnes přežívají například tak stereotypní představy, že k sochařině je třeba především silných paží, že žena nemůže být stejně dobrá architektka jako muž, protože jí chybí abstraktní myšlení, nebo že v jejím díle nutně musí být skryt nějaký ten ženský světabol.

Zodpovědět všechny relevantní otázky by zabralo velkou část knihy a nic podobného v této předmluvě nezamýšlím. Jelikož mám ale neodbytný dojem, že právě kritických otázek se nám dostává méně, než je záhodno, možná i ony mohou hned na počátku přispět k tomu, aby se zde tento problém otevřel ve své komplexnosti a naléhavosti. Tím spíš, že na rozdíl od západní Evropy a severní Ameriky proniká genderová a femi-

nistická problematika do teritoria vizuální kultury ve středoevropském regionu stále rozpačitě a váhavě, přestože dějiny umění a umělecko-kritická či kurátorská práce se bez ní dnes jen stěží obejdou.

Proč umění žen dodnes dostává nálepku „ženské umění“, a umění mužů stále zůstává bez přívlastku? Jaký vliv má rostoucí počet žen na současné umělecké scéně na nové „čtení“ dějin umění? Je-li třeba proměnit „mužský rod“ umělecko-historického paradigmatu, mají se umělkyně zaměřit na to, aby získaly přístup do stávajícího uměleckého establishmentu, a požadovat s muži plně srovnatelnou účast na výstavách, na uměleckém trhu, na kritickém uznání a řadě dalších výhod plynoucích ze statusu umělce, nebo by měly usilovat o maximální nezávislost na těchto strukturách a vytvářet alternativní systémy galerií a vzdělávacích programů? Jestliže se k zavádění kvót na zastoupení žen v uměleckých institucích stavíme skepticky, jaké jiné strategie můžeme použít, aby se ženám v historii a současnosti umění dostalo patřičného uznání? Používají kurátoři, umělečtí kritici a nákupní komise sbírkotvorných institucí při posuzování umění žen a mužů odlišná kvalitativní měřítko, a pokud ano, za jakým účelem? Lze tradiční „ženské práce“ spojené s dekorativní tvorbou a domácím prostředím využít k podvracení hierarchie, která nekompromisně dělí umění na „nízké“ a „vysoké“? Co vypořádají způsoby zobrazování žen a mužů v umění, ale i v reklamě a masových médiích, o společenském kánonu krásy a jaký dopad mají tyto ideály na naše myšlení? Posilují tzv. ženské výstavy sebevědomí žen v umění, anebo přispívají k další segregaci? Jsou sensibilita a způsoby vnímání světa obou pohlaví natolik různé, že lze jasně rozlišit umění žen od umění mužů? A je to vůbec pro výklad díla zapotřebí? Jak rozšířovat genderové „kódy“ dominantního kulturního systému?

Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě, která se čtenáři dostává do rukou, přináší odpovědi na tyto i mnoho jiných otázek. *Neviditelná žena* je souborem textů – ať již samostatných esejů, nebo vybraných kapitol knih –, jejichž autorkami jsou americké historičky a teoretičky umění, kurátorky a umělkyně Linda

Nochlin, Natalie Boymel Kampen, Janet Wolff, Carol Duncan, Martha Rosler, Mira Schor, Susan Rubin Suleiman, Jo Anna Isaak, Marcia Tucker, Amelia Jones a Kaja Silverman. Z pohledu feministického myšlení, genderu a politiky těla tyto ženy zkoumají vizuální umění, kulturu a vše, co je doprovází na akademické půdě i jinde ve společnosti: dějiny, uměleckou kritiku, historiografii, muzeologii či masová média. Přestože jejich práce jsou ve střední Evropě povětšinou jen málo známé, jejich hlasy se tu neobjevují poprvé. *Neviditelná žena* navazuje na knihu *Věrnost v pohybu: Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*, kterou jsem v loňském roce vydala v nakladatelství One Woman Press a která, jak již podtitul napovídá, obsahuje rozhovory se zmiňovanými ženami. V tomto pokračování je řada témat, o nichž jsem s autorkami hovořila v předešlé knize. V jiném historickém a teoretickém rámci se tu ale objevují v nových souvislostech a přibyla mnohá další. Není snad nutné zdůrazňovat, že cílem nebylo potvrdit to, co bylo jednou řečeno v rozhovorech, ale odkrýt širší názorovou škálu, která v současnosti formuje feministický diskurz vizuálního umění především v anglosaském světě.

Jedna z autorek, Jo Anna Isaak, napsala, že „bez ženského těla by se dějiny umění zhroutily“. Ženy jako znehybnělé předměty nacházíme v historii západního umění odjakživa. Jako tvůrčí bytosti či aktérky dějin umění přitom byly až na výjimky donedávna téměř neviditelné. Feminismus se v posledních třiceti letech zasadil o celou řadu věcí, které proměnily společenský, kulturní a umělecký status žen, a jednu z nich je také zviditelnění žen jako svébytných subjektů v dějinách i v současnosti.

Tato antologie pojednává o obou stranách problému – o příčinách ženské neviditelnosti a o způsobech jejich zviditelnování –, a to v oblasti, která je navíc na vidění bezprostředně závislá. Může se zdát paradoxní hovořit o neviditelných ženách, když v muzeích a uměleckých publikacích se to ženskými obrazy, sochami žen a modelkami jen hemží. Jenže být ikonou – svatým obrázkem či *femme fatale* na plakátu – znamená být objektem, který není schopen pohybu, a tudíž jako by v reálném světě ani neexistoval. Vystoupit ze zjetí předmětnosti ale nemusí znamenat

zavržení vnějškových femininních atributů či ikonoklastický boj proti ženským aktům na stěnách galerií. Stejně jako není každý pohled svazu-
jící či uchvatitelský, není ani každá odaliska výrazem patriarchální moci. Být viděn neznamená přestat existovat jako subjekt; vždyť – slovy Kaji Silverman – „všichni přece toužíme být viděni“. Otázkou spíš zůstává, zda je ženám umožněno účastnit se složité výměny pohledů (stejně jako vlivů, názorů, hmotných statků atd.) ve společnosti, nebo zda nás vněj-
ší pohled drží takřikajíc v šachu.

Přestože název *Neviditelná žena* odkazuje jen k jednomu pohlaví, tex-
ty v této antologii se v žádném případě nehlásí k separatismu. Autorky se
ve svých textech věnují umělecké tvorbě žen i mužů, ale také různým stra-
tegiím zobrazování genderu a sexuality a samotné genderové konstrukci
dějin umění a výtvarné kritiky. Vycházejí sice z předpokladu, že histo-
rická a soudobá zkušenost a úloha žen a mužů se liší, ale zdůrazňují, že
pro jejich pochopení je třeba vnímat je v jejich vzájemnosti.

Texty v této antologii pojednávají o ženách a mužích jak s ohledem
ke vztahu mezi pohlavími, tak k třídním, etnickým, sexuálním, geogra-
fickým či generačním odlišnostem. Když totiž žena – metaforicky řeče-
no se Cixous a Clément – „vstupuje do Psaní“ či do kteréhokoli jiného
diskurzu tradičně ovládaného muži, musí se ptát nejen na to, kdo je, ale
také čím by chtěla být. Aby svou „jinakost“ překročila nebo ji využila
k dialogu a k uchopení vlastního pohledu, slasti a tvořivosti, musí nej-
prve porozumět tomu, proč, jak a kým byla vystrčena na okraj dějin
a společnosti a jak se na ni dívají ostatní, a naučit se konstruktivně na-
rušovat nerovnosti stávajícího systému. Výstižně to vyjádřila Mira Schor,
když přede dvěma lety poznamenala, že „naším cílem by mělo být 'mis-
trovský' diskurz odzbrojit, místo abychom se snažili začlenit 'periferii'
do stávajícího modelu a uplatňovat nárok na tvůrčí nebo intelektuální
nadřazenost"; jediné tak bude ženám umožněno, „aby viděly jinak, aby
získaly vlastní pohled“. Nebo aby, jinými slovy, přestaly být viditelnými,
ale přitom paradoxně přehlíženými, mytizovanými, anonymními a pa-
sivními bytostmi a vstoupily na scénu jako svéprávné osobnosti s vlast-
ním pohledem na sebe samy i svět kolem.

Antologii *Neviditelná žena* otevírá legendární esej nestorky americké kunsthistorie Lindy Nochlin s názvem „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“. Je nejstarším textem nejen celého výboru, ale také feministických dějin umění, a pro vývoj tohoto oboru je zcela zásadní. V roce 1971, kdy článek vyšel v časopise *Artnews*, se feminismus na akademické půdě téměř neobjeoval. Nochlin ale spustila řetězovou reakci. S odstupem více než třiceti let se její metodologická východiska a argumenty mohou jevit trochu poplatná některým dobovým dogmatům sociálních dějin umění, nicméně k tomuto eseji se dodnes nepřestávají odvolávat stále nové kunsthistorické generace.

Již otázka v titulu eseje napovídá, že autorce nejde prvořadě o objevování zapomenutých umělkyně, byť i tuto strategii považuje za podstatnou. Zaměřuje se spíš na genialitu umělce jako údajný výsostně mužský atribut, který ovšem není vrozenou, bohem danou vlastností velkých umělců, ale sociální konstrukcí. Přestože pojem „velká umělkyně“ v názvu by mohl budit podezření, že se Nochlin snaží umělkyně naroubovat právě na tuto titánskou mytologii, pravý opak je pravdou. Hovoří sice o talentovaných malířkách renesance, baroka, realismu či impresionismu, jež ve své době bořily mnohá umělecká i společenská tabu (Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot aj.), ale současně podrobuje koncept geniality kritice. Pro celý text je pak klíčové zařazení problému „neexistence“ žen v dějinách umění do souvislostí společenských a rodinných předsudků, ekonomických tlaků, třídní nerovnosti a samotného systému uměleckého vzdělávání.

Další řazení textů v antologii není přísně chronologické. Přesto sleduje, jakými proměnami feministické myšlení ve Spojených státech za posledních třicet let prošlo, a zároveň udržuje logickou návaznost jednotlivých dějinných etap. V jediné knize je pochopitelně nemožné postihnout všechny tendence a názory. Široký tematický a metodologický záběr antologie – od antických fresek až po postmoderní fotografii či od sociologizujícího přístupu k psychoanalýze a fenomenologii – nicméně ukazuje, že genderový a feministický diskurz v oblasti vizuálního umění není ani zdaleka názorově jednotný.

To dobře dokládá studie Natalie Boymel Kampen „Společenský status a gender v římském umění: Příklad prodavačky“ (1976), která nazývá na obecnější rozpravu Nochlin. Autorka na příkladu řady sochařských štítů a náhrobků rozebírá postavení pracujících žen a mužů v římské společnosti. Odvrací se od monumentálních a často pompézních děl, jimiž starověký Řím vyjadřoval svou vojenskou moc a nadvládu, a naopak si všímá málo známých reliéfů a fresek, aby doložila, že gender a třídní příslušnost byly v případech sochařské a malířské ikonografie do slova spojenými nádobami. Tento text jasně dokládá, že genderový výzkum na poli umění může být významný nejen pro lepší porozumění společenské organizaci a dobovému způsobu života, ale může přispět i k objevu mnoha neprobádaných zákoutí umělecké tvorby a k novému zhodnocení celých vývojových etap.

Příčiny absence žen v umění pochopitelně nejsou univerzálně dané a liší se v závislosti na kulturním prostředí. Přesto je ale možné řadu z nich uplatňovat v celé západní společnosti. Jednou z nich je striktní oddělování veřejného a soukromého prostoru. Dualita vnější-vnitřní, která spoluzakládá binární systém západní filosofie, měla od antiky nezpochybnitelný vliv na společenské uspořádání a na tzv. pohlavní dělbu práce. Zatímco místem ženy byl domov, což řada myslitelů od Aristotela po Freuda vykládala jako logický důsledek tvaru těla ženy a jeho skrytých pohlavních orgánů, místem muže byla veřejná prostranství, kde se diskutovala *res publica* a tvořily dějiny – a „velké“ umění.

Genderové kritice této prostorové diferenciaci, která je především v architektuře a urbanismu velmi konkrétní a hmatatelná, se v této antologii v různých souvislostech věnuje několik autorek. Jediná Janet Wolff ji ale staví do samotného centra svého eseje „Neviditelná *flâneuse*: Ženy a literatura moderny“ (1985). Vrací se v něm k baudelairovskému *flâneurovi*, zevlujícímu městskému tulákovi a emblematické postavě spektaklu moderního života 19. století, a všímá si, že naprostá většina literatury vztahující se k fenoménu modernosti – básněmi počínaje a sociologickými studii konče – reflektuje jen zkušenost a prožitek mužů, kteří měli na rozdíl od žen odsunutých do soukromé sféry „svobodu po-

hybovat se v davu", anonymně okounět, ale přitom zůstat svazujícím pohledu druhých skryti.

1466
10-100
O ženách se v této literatuře hovoří téměř výhradně ve spojení s muži anebo – pokud se již na veřejném životě podílely – jako o bytos-
tech vykazujících jisté maskulinní rysy. Wolff ovšem nejde tak daleko, aby modernu (a modernost) jednoznačně označila za „mužskou“. Je si vědoma, že i modernismus měl své umělkyně a že ačkoli se ženy po ulicích moderního velkoměsta samy proměňovaly nemohly, nebyla jim zapovězena všechna veřejná místa: nakupování v obchodních domech a otročká práce v průmyslových továrnách – v závislosti na společenském postavení – jim byly vždy přístupné. Na postavě *flâneuse*, vyfabulovaném ženském protějšku „botanika na asfaltu“, jak *flâneura* přejmenoval Walter Benjamin, Wolff nicméně ukazuje, jak důležité je pro komplexní poznání moderního umění a kultury zviditelnit dobové svědectví také z ženské perspektivy. Tato výzva pochopitelně platí pro kteroukoli dobu a místo.

V 19. století vznikala ještě jiná veřejná místa, kde se ženy mohly objevovat bez doprovodu a která se navíc pro diskurz dějin umění stala zcela nepostradatelná – veřejná muzea umění. Ve své práci se jim dlouhodobě věnuje Carol Duncan, jejíž esej „MoMiny maminy“ (1989) přináší hloubkovou genderovou analýzu výstavní ikonografie jedné z nejnavštěvovanějších světových uměleckých institucí, Muzea moderního umění v New Yorku (MoMA). Na rozdíl od pojetí muzea jako chrámu umění a novodobého svatostánku nebo jako vědeckého nástroje objektivní klasifikace uměleckých předmětů jej Duncan představuje jako dokonale propracovaný mechanismus, jímž společnost udržuje svou ideologickou základnu, patriarchální řád nevyjímaje.

Na několika příkladech instalace *šedévrů* moderního umění, včetně Picassových *Avignonských slečen* a de Kooningových *Žen*, nám autorka odhaluje podivuhodný rituál, v němž může návštěvník muzea zakusit vítězství ducha nad hmotou jako pokoření ženy. Divák se stává svědkem procesu, při němž moderní umělci-muži hrdinsky povstali proti realistickému zobrazení a ve svém tažení dosáhnout absolutna bojovali s nebezpečnými příznaky „věčného ženství“. Tyto umně inscenované kurátorské

„epopeje“ podle názoru Duncan posilují privilegované postavení mužského (a heterosexuálního) návštěvníka muzea a jeho neotřesitelnou identitu. Srovnáním muzejních rituálů s pouliční erotickou reklamou pak autorka dochází k provokativnímu, leč výmluvnému závěru, že at jsou sexualizované obrazy venku na ulici, nebo za zdmi muzea, vládnou srovnatelně silným potenciálem ovlivňovat lidskou psychu obou pohlaví.

Když se na počátku 70. let ve Spojených státech rodilo feministické umění, jeho protagonistky – ale i většina jejich předchůdkyň – mohly jen snít o tom, že by jejich díla visela v renomovaných muzeích. Dlouhodobě a mnohde stále přežívající nezájem kamenných institucí o vystavování a akvizice umění žen (na rozdíl od ženských aktů) jen potvrzuje tezi Duncan, že muzea „větší část moderního umění označují za primárně mužskou záležitost“. Umělkyně se proto tehdy většinou rozhodly působit mimo muzejní kontext: zakládaly vlastní galerie, pořádaly výstavy a umělecké kurzy v opuštěných domech a informace o svých aktivitách šířily svépomocí.

V textu „Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii“ (1977), jehož název znovu odkazuje k genderové polarizaci existenčního prostoru a zároveň revokuje heslo „soukromé je veřejné“, Martha Rosler reflektuje rané feministické umění na západním pobřeží Spojených států. Zamýšlí se nad příčinami, které umělkyně vedly ke kolektivní umělecké angažovanosti a aktivismu namísto budování zbytných institucí, ale také nad rozmanitými uměleckými strategiemi, jež z tohoto alternativního rámce vyrostly. Zvláštní pozornost věnuje performanci. S kritičností sobě vlastní při tom identifikuje mnohé problémy, které s sebou feministické umění v této době neslo – včetně jistého esencialistického fundamentalismu a sveřepého odmítání teorie, již mnohé umělkyně nepovažovaly jen za luxus, ale i za výsostně mužskou doménu.

K první generaci feministických umělkyně, které své první zkušenosti sbíraly právě v Kalifornii, patří i Mira Schor. Její esej „Otcovská žíla dějin“ (1991-92) sice pochází z počátku 90. let, ale autorka se v něm vrací až do doby, kdy se ženské umělecké hnutí teprve formovalo. Klade si otázku, proč se současná umělecká kritika s takovou vehemencí drží

„mužského rodokmenu“, místo aby se s ohledem na vynikající výsledky umění žen snažila tyto kořeny patriarchální kultury rozvést a vnést do uměleckokritického a uměnovědného diskurzu i „mateřské“ souřadnice.

Na příkladu řady recenzí a katalogových textů Schor dokazuje, že tvorba umělkyň, které zcela evidentně navazovaly na díla svých předchůdkyň, je setrvačně vykládána prostřednictvím odkazů na velké „mistry“ opačného pohlaví, a to dokonce i v případě feministicky orientovaných umělkyň nebo kritiček. Tvrdí, že k narušení univerzalistického, ale ve skutečnosti velmi jednostranného uměleckého kánonu je třeba, aby ženy v umění nejen vytvářely díla zabývající se genderovou nerovnováhou, ale aby byly také schopny identifikovat se s ženami, jež je ovlivnily. Totéž podle ní platí i pro umělecké vzdělávání. Jak sama říká, „dokud bude ženám zapovězen přístup k jejich vlastní historii, dotud se budou i ony v historii objevovat jen výjimečně, a to ještě v roli jakýchsi podivínů“.

Byl to nepochybně postmodernismus, který svou kritikou originality, pluralismem a nejrůznějšími disentanými strategiemi v druhé polovině 80. let přispěl k uvedení feministického paradigmatu do akademických diskusí. Tomuto spojení se ve svém textu „Feminismus a postmodernismus: Na místo konce“ (1990) věnuje Susan Rubin Suleiman. Ačkoli se postmodernismus pustil do radikální dekonstrukce tak základních umělecko-historických pojmů, jakými jsou originalita nebo samotné autorství, a ačkoli byly mnohé jeho projevy napadány pro amorální povrchnost a cynický eklektismus, měl – jak argumentuje autorka – i svůj politický či dokonce avantgardní potenciál, a to velkou měrou právě díky feminizmu. Ten je totiž „postmodernismu politickou zárukou [...], aby mohl být respektován jako avantgardní praxe. Postmodernismus na oplátku feminizmu vtahuje do diskurzu určité 'vysoké teorie' kultury, jež byla tradičně výhradně mužskou doménou.“

Na místo konce – konce dějin umění, smrti autora či posledního člověka, které mnozí považovali za jasné znamení zavené a vyprazdňující se kultury pozdně kapitalistické společnosti – Suleiman přichází s překvapivě optimistickou vizí. Tvrdí totiž, že i decentralizovaný subjekt

si může na jevišti postmoderního „spektáklu“ udržet své dějinné vědomí a brousit ostrý hrot nesmiřitelné kritiky, a to bez ztráty humoru a sebeironie a v nepřetržitém dialogu s jinými „jinými“. Jako příklad feministické postmoderní praxe, jež vyrostla právě z tohoto modelu a nactiutruhačně se postavila proti hegemonii tzv. vysokého umění, v závěru uvádí několik amerických umělkyní, včetně Barbary Kruger a Jenny Holzer.

Fenoménu prostupování vysokého umění s populární a masovou kulturou v dílech současných umělkyní se v eseji „Revoluční síla ženského smíchu“ (1996) dotýká také Jo Anna Isaak. Rozborem několika textů Sigmunda Freuda a zvláště pak monumentální studie Michaila Bachtina o středověkých karnevalech před čtenářem rozestírá politicko-kulturní strategii smíchu a grotesknosti jako prostředku k podvracení ideologických předpokladů a získávání osobní svobody. Na příkladech moderní literatury a kritiky dokládá, že podřadné formy populární a masové kultury byly historicky spojovány s ženami, zatímco mužům byl připisován autentický, originální a seriózní umělecký projev. Isaak si uvědomuje, jak riskantní je, když si umělkyně ve své práci přisvojuje stereotypy, kterými ji jako ženu společnost svazuje, a pohrává si s nimi. Autorka ale tvrdí, že pokud se tato strategie použije dobře a v pravou chvíli, může účinně narušovat mnohé genderové předpoklady a konvence v oblasti vizuality i jazyka. Feministický projekt proto nezdráhá spojovat se slastí a požitkářstvím, s hrou, kýčem, pokleslou zábavou a komikou, protože „smích nebo slast [mohou] být katalyzátorem, který dokáže prolomit nebo odvrátit stávající řád zobrazení i společnosti“.

Rouhačský humor, prostořekost a nevázaná zábava se na přelomu 80. a 90. let v americkém umění žen staly velmi výrazným jevem. Umělkyně evidentně reagovaly na jistou didaktičnost feministického hnutí předcházejícího desetiletí a namísto morálních doktrín začaly stavět na odívání vlastní tělo a erotické touhy, pohrávat si s genderovou, sexuální a etnickou identitou, nabourávat sexistický jazyk a utahovat si z reklamního ideálu ženské krásy s proporcemi panenky Barbie a s vtípem a šířavou ironií překračovaly nescísná tabu.

„mužského rodokmenu“, místo aby se s ohledem na vynikající výsledky umění žen snažila tyto kořeny patriarchální kultury rozvětvit a vnést do uměleckokritického a uměnovědného diskurzu i „mateřské“ souřadnice.

Na příkladu řady recenzí a katalogových textů Schor dokazuje, že tvorba umělkyň, které zcela evidentně navazovaly na díla svých předchůdkyň, je setrvačně vykládána prostřednictvím odkazů na velké „mistry“ opačného pohlaví, a to dokonce i v případě feministicky orientovaných umělkyň nebo kritiček. Tvrdí, že k narušení univerzalistického, ale ve skutečnosti velmi jednostranného uměleckého kánonu je třeba, aby ženy v umění nejen vytvářely díla zabývající se genderovou nerovnováhou, ale aby byly také schopny identifikovat se s ženami, jež je ovlivnily. Totéž podle ní platí i pro umělecké vzdělávání. Jak sama říká, „dokud bude ženám zapovězen přístup k jejich vlastní historii, dotud se budou i ony v historii objevovat jen výjimečně, a to ještě v roli jakýchsi podivinek“.

Byl to nepochybně postmodernismus, který svou kritikou originality, pluralismem a nejrůznějšími disentanými strategiemi v druhé polovině 80. let přispěl k uvedení feministického paradigmatu do akademických diskusí. Tomuto spojenectví se ve svém textu „Feminismus a postmodernismus: Na místo konce“ (1990) věnuje Susan Rubin Suleiman. Ačkoli se postmodernismus pustil do radikální dekonstrukce tak základních umělecko-historických pojmů, jakými jsou originalita nebo samotné autorství, a ačkoli byly mnohé jeho projevy napadány pro amorální povrchnost a cynický eklektismus, měl – jak argumentuje autorka – i svůj politický či dokonce avantgardní potenciál, a to velkou měrou právě díky feminizmu. Ten je totiž „postmodernismu politickou zárukou [...], aby mohl být respektován jako avantgardní praxe. Postmodernismus na oplátku feminismus vtahuje do diskurzu určité 'vysoké teorie' kultury, jež byla tradičně výhradně mužskou doménou.“

Na místo konce – konce dějin umění, smrti autora či posledního člověka, které mnozí považovali za jasné znamení znavené a vyprazdňující se kultury pozdně kapitalistické společnosti – Suleiman přichází s překvapivě optimistickou vizí. Tvrdí totiž, že i decentralizovaný subjekt

si může na jevišti postmoderního „spektáklů“ udržet své dějinné vědomí a brousit ostrý hrot nesmiřitelné kritiky, a to bez ztráty humoru a sebeironie a v nepřetržitém dialogu s jinými „jinými“. Jako příklad feministické postmoderní praxe, jež vyrostla právě z tohoto modelu a nactiutruhačně se postavila proti hegemonii tzv. vysokého umění, v závěru uvádí několik amerických umělkyně, včetně Barbary Kruger a Jenny Holzer.

Fenoménu propustování vysokého umění s populární a masovou kulturou v dílech současných umělkyně se v eseji „Revoluční síla ženského smíchu“ (1996) dotýká také Jo Anna Isaak. Rozborem několika textů Sigmunda Freuda a zvláště pak monumentální studie Michaila Bachtina o středověkých karnevalech před čtenářem rozestírá politicko-kulturní strategii smíchu a groteskosti jako prostředku k podvracení ideologických předpokladů a získávání osobní svobody. Na příkladech moderní literatury a kritiky dokládá, že podřadné formy populární a masové kultury byly historicky spojovány s ženami, zatímco mužům byl připisován autentický, originální a seriózní umělecký projev. Isaak si uvědomuje, jak riskantní je, když si umělkyně ve své práci přisvojuje stereotypy, kterými ji jako ženu společnost svazuje, a pohrává si s nimi. Autorka ale tvrdí, že pokud se tato strategie použije dobře a v pravou chvíli, může účinně narušovat mnohé genderové předpoklady a konvence v oblasti vizuality i jazyka. Feministický projekt proto nezdráhá spojovat se slastí a požitkářstvím, s hrou, kýčem, pokleslou zábavou a komikou, protože „smích nebo slast [mohou] být katalyzátorem, který dokáže prolomit nebo odvrátit stávající řád zobrazení i společnosti“.

Rouhačský humor, prostořekost a nevázaná zábava se na přelomu 80. a 90. let v americkém umění žen staly velmi výrazným jevem. Umělkyně evidentně reagovaly na jistou didaktičnost feministického hnutí předcházejícího desetiletí a namísto morálních doktrín začaly stavět na odívání vlastní tělo a erotické touhy, pohrávat si s genderovou, sexuální i etnickou identitou, nabourávat sexistický jazyk a utahovat si z reklamního ideálu ženské krásy s proporcemi panenky Barbie a s vtípem a sžíravou ironií překračovaly nesčíslná tabu.

Tímto jevem se v této době zabývala Marcia Tucker. V roce 1994 spolupředala výstavu „Bad Girls“, z jejíhož katalogu pochází i stejnojmenný esej „Zlobivé holky“. Tucker se zde nevěnuje dílům konkrétních umělkyně a umělců představených na výstavě. (Je mimochodem pozoruhodné, že na rozdíl od mnoha jiných kurátorek se nikdy nezdráhala zařadit do feministicky laděných projektů muže.) Tucker čtenáře uvádí do světa umění prostřednictvím osobních historek, bizarních příběhů propíraných v denním tisku, komiksu, vědecké literatury a kulturní teorie a dotýká se sfér „manželství, módy, náboženství, dějin umění, vychovávání dětí, třídních a rasových hierarchií a 'skleněného stropu' korporátního světa“. Ukazuje tak, že hybridní mísení kulturních žánrů a literárních stylů je nejen vzdorem proti autoritě jakéhokoli druhu, ale že v sobě může skrývat silný kritický a konstruktivní potenciál.

Jednou ze zásadních otázek, které si feministické myšlení klade, je, jak se vytváří genderová subjektivita. „Mít moc – moc pojmenovat samu sebe, stát se z mlčícího objektu myšlenek, formulací a obrazů někoho jiného hovořícím subjektem – s sebou nese možnost působit. A je zřejmé, že klíčovým úkolem feminismu je právě přinést subjektivitu, hlas a vliv všem, které nic z toho dřív neměly,“ píše Marcia Tucker ve svém eseji. Strukturu ženského a mužského já ovlivňuje celá řada společenskoo-kulturních jevů a zejména v dnešní době, kdy jsme doslova zahlceni obrazy všeho druhu, hraje jednu z výsadních rolí vizuální zobrazení.

Celá řada feministických myslitelék zkoumá „ekonomii pohledů“ a poukazuje na to, s jakou vehemencí si tradiční dualita vidět/být viděn(a) dodnes podmaňuje psychiku mužů a žen, ale jen málokterá z nich se spokojí s dogmatickým a prudérním názorem, že ženská subjektivita je závislá na oderotizování ženského těla. Podobně jako „zlobivé holky“ ji spojují s tělesností a sexuální slastí. Ve svých studiích začínají využívat psychoanalýzu a v posledním desetiletí je dokonce možné sledovat silící zájem o fenomenologii. Oba tyto proudy se přitom často prostupují; na jedné straně zdůrazňují reciproční vztah mezi lidskou psychou a sociálním řádem a na druhé straně vyzdvihují dialogickou povahu lidské subjektivity a potřebu aktivizovat tělesnou a smyslovou tou-

hu ve vztahu k okolí. Z tohoto myšlenkového zázemí vycházejí i autorky posledních dvou textů této antologie.

Amelia Jones se v esaji „Nepřítomné tělo / Přelud zobrazení“ (1991) zamýšlí nad tím, jak lze umělecky ztvárnit tělesnost a zároveň se vyhnout zmiňované dualitě objekt-subjekt, jež je tak silně zakořeněna v genderu. Jones vychází z myšlenky, že umělecké dílo v novověké západní estetice slouží jako náhražka těla, která umělci či jeho vykladači umožňuje promítat se do okolního světa a do druhých, a existovat tak jako subjekt. V intencích Lacanovy psychoanalytické teorie provokativně tvrdí, že celistvé a dokonalé tělo je stejně jako autonomní subjektivita mýtem; všechna těla jsou podle ní nedostatečná a neúplná, a to i ta, která v západní kultuře představují ideál, s nímž se všichni „jini“ poměřují.

S tímto tvrzením se Jones pouští do výkladu řady uměleckých děl – počínaje oboupohlavními erotickými objekty Marcela Duchampa a instalacemi tělesných fragmentů a tekutin Kiki Smith konče. Tato díla chápe nejen jako alternativu ke svazujícímu mimetickému způsobu zobrazování, ale i k tradičnímu freudovskému modelu pohlavní odlišnosti. Jones chápe neovladatelnou tělesnost jako součást subjektivity a dokonce jí přisuzuje významnou úlohu v procesu dekonstrukce nejrůznějších mocenských struktur a jejich zástupných symbolů včetně – jak sama říká – „falické plnosti“. A stejně tak jako tomuto spojení přisuzuje politický význam, zároveň ukazuje, že i teorie – ačkoli ji mnohé feministické aktivistky často osočují z elitismu – může mít svůj politický dopad, pokud ji nepoužíváme samoučelně a povýšenecky.

Antologií uzavírá esej Kaji Silverman „Práh viditelného světa: Tělesné Já“ (1996). Už z podtitulu je zřejmé, že text má s „Nepřítomným tělem“ Amelie Jones řadu styčných bodů; místy se dokonce zdá, že její logicky doplňuje a rozvíjí. Autorky nechápu krizi subjektivity v poststrukturalistických intencích „smrti“, ale přijímají ji jako výzvu k modifikaci klasického subjektu z úhlu genderové odlišnosti. Silverman ovšem nezůstává jen u genderu – sama píše, že nejzajímavějším cílem jejího textu je vysvětlit, „jak se gender, rasa, sexuální orientace a další kulturně konstruované a uzákoněné odlišnosti rozehrávají na úrovni tělesného Já“.

Na Freudových a Lacanových psychoanalytických studiích zkoumá, jak je lidské tělo utvářeno normativní kulturou, která na základě jistých fyzických ukazatelů (přítomnosti či absence penisu nebo barvy kůže) některým tělům propůjčuje status privilegovaných subjektů, zatímco jiným vtiskává punc opovrženihodné podřadnosti.

Z hlediska vztahu mezi vizualitou a budováním a proměnami Já se Silverman soustředí na tři kategorie: obraz v zrcadle, pohled a projekční plochu. Pro nastolení jiného, nekanonického paradigmatu zobrazení, které by dokázalo čelit pojetí subjektivity či identity jako něčeho daného, vrozeného a neměnného, je podle autorky třeba naučit se identifikovat se s těly nebo s alternativními obrazy, které dominantní kultura zavrhuje. Přestože Silverman ve svém textu nerozebírá konkrétní vizuální díla, její radikální koncepce tělesného obrazu jako „pláště“ či „šatů“, jež si subjekt obléká a zase svléká, aby tak měnil svou identitu, reflektuje mnohé významné tendence umění 90. let, zejména v oblasti fotografie, videa a performance. Identifikační pružnost ženského subjektu, o němž autorka v závěru hovoří, pak nabízí zajímavé vysvětlení pro skutečnost, že mezi protagonisty těchto „maškarád“ převažují umělkyně.

Americké feministické myšlení v oblasti vizuálního umění prošlo v posledních třiceti letech mnoha proměnami a je nepochybné, že svým kritickým zaměřením a neotřelými metodami podstatně přispělo k revizi celého oboru dějin umění a příbuzných oblastí. Přestože s ohledem na kulturní a společenské rozdíly nelze slepě přijmout všechny názory, které se v této antologii objevují, řada z nich může významně prospět i českému prostředí. Zviditelňovat zapovězené, zapomenuté a podceňované, narušovat „mistrovská“ bájesloví, odhalovat jejich ideologické podhoubí, a nepodléhat přitom nutkání nahrazovat je jinými hegemonickými koncepcemi je důležitou výzvou pro každého, kdo se nespokojí s definitivními „pravdami“ o čemkoli, včetně dějin, významu vizuálních obrazů, genderu či vlastní subjektivity. Vidět totiž znamená i vědět a mít moc. Zdá se, že v současném světě, ovládaném „globálním obrazovým scénářem“ (Vilém Flusser), to platí víc než kdy dřív. Proto doufám, že během

čtení této knihy se z mytické *neviditelné ženy* zrodí konkrétní bytost – bytost nejen viditelná, ale i vidoucí, jejíž smysl pro humor rozhybá bránice stejně jako stereotypy, a jejíž tělo a identita překvapí svou proměnlivostí a rozmanitostí.

Součástí antologie *Neviditelná žena* je slovník pojmů. Srovnatelně s tím, jak česká akademická obec zůstává rezistentní vůči genderovému či feministickému diskurzu, odolává i její jazyk. Pro řadu anglických termínů v dnešní češtině neexistuje ekvivalent. Stejně tak existuje mnoho pojmů, které čeština sice dokáže docela přirozeně pojmenovat, ale v našem prostředí postrádají konkrétní obsah. V antologii tohoto zaměření je proto slovník zcela nepostradatelný. Navazuji v něm na slovníkovou přílohu z mé knihy *Věrnost v pohybu*. Některé klíčové pojmy se opakují, ale přibýly mnohé další. Pro vysvětlení termínů z oblasti „queer studies“ (tento těžko přeložitelný pojem jen potvrzuje stávající jazykové komplikace) jsem použila slovníkový aparát, který pro knihu *Vytoužená minulost* (One Woman Press, Praha 2002) vytvořila její překladatelka Věra Sokolová.

Jelikož se během posledních třiceti let měnil styl a mnohé další parametry akademického psaní, poznámkový aparát je v antologii ponechán v původní formě a liší se tak text od textu. Názvy diskutovaných děl jsou ponechány v originální podobě, s výjimkou těch, která jsou v českém prostředí notoricky známá.

Martina Pachmanová

Mohutný rozmach činnosti feministek v této zemi, k němuž v poslední době došlo, byl velmi osvobozující, nicméně jeho síla byla především emocionální – osobní, psychologická a subjektivní – a stejně jako v případech dalších příbuzných radikálních hnutí se soustředila spíše na přítomnost a na její bezprostřední potřeby než na historickou analýzu základních intelektuálních problémů, které feministickým útokem na *status quo* automaticky vznikají.¹ Jako kterákoli jiná revoluce se však i revoluce feministická bude muset nakonec začít vážně zabývat myšlenkovými a ideologickými základy různých intelektuálních či vědeckých oborů – historie, filosofie, sociologie, psychologie a dalších –, chce-li zpochybňovat ideologii současných společenských institucí. Jestliže skutečně máme sklon chápat vše, co je, jako přirozený běh věcí, jak to naznačuje John Stuart Mill, pak to nezbytně platí i pro oblast akademického bádání a pro naše společenské systémy: i v akademické oblasti je třeba zpochybňovat „přirozené“ premisy a vynést na světlo skutečnost, že většina takzvaných faktů se zakládá na mýtech. A právě zde může žena své okolnostmi vynucené postavení outsidera – tedy situace, v níž je za přirozený podmět všech vědeckých přísudků považován bílý muž či skrytý „on“ (*he*) – zužitkovat jako záměr a výhodu, místo aby se na ně neustále vylouvala jako na překážku či subjektivní deformaci. Namísto předpokládaného neutrálního „kohosi“ (*one*) může nastoupit vzpurná „ona“ (*she*).

V oblasti dějin umění může vyjít najevo – a také se tak děje –, že názor bílého západního muže, nevědomky považovaný za jediné možné stanovisko, jaké má historik umění zaujmout, je nedostatečný, a to nejen z morálního nebo etického hlediska anebo proto, že je elitářský, ale i z hledisek čistě intelektuálních. Při odhalování trhlin ve většině oblastí akademických dějin umění i dějin umění obecně feministická kritika informuje nejen o dosud opomíjeném hodnotovém systému či přímo o přítomnosti *vetřelce* v dějinném bádání, ale zároveň také o konceptuální samolibosti a metahistorické naivitě dosavadního pojetí dějin. V okamžiku, kdy si všechny vědecké obory začínají stále více uvědomovat svou skutečnou povahu i povahu svých postulátů, tak jak se projevují přímo v jazycích a strukturách různých vědeckých disciplín, může být nekritické přijímání všeho, „co je“, jako „přirozenost“ intelektuálně osudné. Stejně tak jako Mill považoval nadvládu mužů za jeden článek dlouhého řetězce společenských nespravedlností, jež je třeba překonat, pakliže má vzniknout skutečně spravedlivý společenský řád, můžeme i my považovat nepsanou nadvládu subjektivit bílého muže za jednu z řady intelektuálních deformací, které je třeba napravit, abychom dosáhli adekvátnějšího a přesnějšího pohledu na dějinné události.

Kulturně-ideologickými dobovými předsudky dokáže otrást právě jen takový angažovaný feministický intelekt, jakým disponoval John Stuart Mill, protože je schopen demaskovat všechny zábrany a nerovnosti – a to nejen při zkoumání ženské otázky, ale i při formulování klíčových otázek disciplíny jako celku. Proto se takzvaná ženská otázka – která zdaleka nepředstavuje jakýsi malý, okrajový a směšně provinciální podproblém povyšovaný na seriózní, zavedený vědní obor – může stát katalyzátorem, intelektuálním nástrojem, s jehož pomocí bude možné zpochybňovat ele-

7076ladem

mentární a „přirozené“ vědecké názory, a také paradigmatickým použitelným i v dalších oblastech hlubinného zkoumání; na oplátku může zprostředkovat vazby k paradigmátům, jež byla díky podobně radikálnímu přístupu nastolena v jiných vědeckých oborech. Jak uvidíme dále, dokonce i velmi prostá otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ – odpovíme-li na ni adekvátně – vyvolá řetězovou reakci, která ovlivní nejen zakořeněné presumpce jediné disciplíny, tedy dějin umění, ale přesáhne i do dalších: do obecné historie a společenských věd či dokonce do psychologie a literatury. Tak budeme moci už od počátku vyvrátit názory, že tradiční struktura intelektuálního bádání je stále schopna adekvátním způsobem zkoumat důležité problémy současnosti a ne pouze problémy, které se jí hodí nebo které si sama vytvořila.

Pokusme se například podívat na důsledky a okolnosti oné věčné otázky: „Dobrá, pokud si jsou ženy skutečně rovny s muži, proč nikdy neexistovaly žádné velké umělkyně?“ Větu lze samozřejmě pozměnit a doplnit do ní téměř libovolnou sféru lidské činnosti: proč neexistovaly žádné význačné hudební skladatelky, matematicky či filosofky, anebo proč jich bylo tak málo?

Otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ se káravě ozývá na pozadí většiny diskusí o takzvaném ženském problému. Ale stejně jako řada jiných takzvaných otázek, jež tvoří součást feministické „kontroverze“, i tato zkresluje povahu problému a zároveň skrytě podsouvá vlastní odpověď: „Žádné velké umělkyně neexistovaly, protože ženy jednoduše nejsou schopny něčeho velkého dosáhnout.“

Názory, které k takové otázce vedou, se liší typem i intelektuální úrovní a pokrývají široké spektrum, počínaje „vědeckými“ důkazy, že lidské bytosti obdařené dělohou, na rozdíl od svých protějšků disponujících penisem, jsou jed-

noduše neschopny vytvořit něco významného, až po relativně tolerantní úžas nad tím, že ženy, přestože už tak dlouho žijí v téměř rovnocenném postavení – vždyť nakonec i řada mužů by mohla mluvit o různých nevýhodách –, ve výtvarném umění dosud nedosáhly ničeho, co by mělo výjimečný význam.

Obvyklou první reakcí feministky je spolknout návnadu i s navijákem a pokusit se otázku zodpovědět ve stejném duchu, jak byla položena: zapátrat v dějinách po příkladech a vytasit se s umělkyněmi, jež by zasluhovaly uznání a nikdy se jej nedočkaly, rehabilitovat neokázalé, zato však zajímavé a plodné umělecké osudy, „znovuobjevit“ zapomenuté malířky květinových zátiší či Davidovy následovnice a prezentovat je jako pozoruhodné, dokazovat, že Berthe Morisot byla na Manetovi ve skutečnosti mnohem méně závislá, než nás učili – jinými slovy reagovat tak, jak běžně reaguje každý specializovaný badatel toužící prosadit „toho svého“ opomíjeného či podružného favorita. Snahy tohoto typu jsou zcela oprávněné – ať už jde o ambiciózní, feministicky orientovaný článek o umělkyních, který se v roce 1858 objevil ve *Westminster Review*,² nebo o novější vědecké studie, zabývající se například malířkami Angelikou Kauffmann a Artemisií Gentileschi.³ Bezpochyby mají i svou cenu, neboť rozšiřují naše povědomí o tom, čeho ženy dosáhly v dějinách obecně a v dějinách umění konkrétně. Na druhou stranu ale nijak nepomáhají zpochybnit názory podepírající otázku „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“. Právě naopak – tím, že přistupují na její východiska, pouze mlčky podporují její negativní aspekty.

Další možností, jak danou otázku zodpovědět, je mírně pootočit úhel pohledu a v souladu s řadou současných feministek tvrdit, že pro ženské umění platí jiné parametry „velikosti“ než pro velké umění mužů – což postuluje existenci

jedinečného, jasně identifikovatelného ženského stylu, který se od stylu mužů liší jak formálními, tak výrazovými hodnotami a je založen na specifické situaci a zkušenosti žen.

Při povrchním pohledu to vypadá celkem rozumně: zkušenost žen a jejich situace ve společnosti – a tedy i v umění – jsou všeobecně opravdu jiné než zkušenost a situace mužů a není pochyb, že umění vytvářené skupinou žen, jež se s určitým jasným záměrem vědomě sdružily ve snaze zformovat a prosadit skupinové vědomí ženské zkušenosti, by bylo možné ze stylistického hlediska identifikovat jako umění feministické či dokonce femininní. Možné by to skutečně bylo, ale takové snahy se až dosud neobjevily. Zatímco umělce dunajské školy, následovníky Caravaggia, malíře z Gauguinova pontavenského okruhu, umělce ze skupiny Modrý jezdec nebo kubisty lze určit podle jasně definovaných stylistických nebo výrazových kvalit, nelze říci, že by dílům umělkyň byl společný nějaký obecný stylový rys „ženskosti“ – stejně jako to nelze tvrdit o spisovatelkách. Na pozadí většinou drtivých a také navzájem protikladných maskulinních kritických klišé to brilantně zdůvodňuje Mary Ellmann v knize *Thinking about Women* (Úvahy o ženách).⁴ Skutečně se nezdá, že by díla Artemisie Gentileschi, Mme Vigée-Lebrun, Angeliky Kauffmann, Rosy Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbary Hepworth, Georgie O'Keefe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou nebo Louisy Nevelson sdílela jakousi charakteristickou jemnou esenci ženskosti – a žádné takové pojítka nenajdeme ani mezi Sappó, Marií de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virgínií Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvií Plath či Susan Sontag. Všechny umělkyně a spisovatelky jsou naopak ve všech ohledech

mnohem bližší umělcům a spisovatelům své doby a názoru než sobě navzájem.

Dalo by se namítnout, že ženy jsou při práci ve svém médiu niternější, jemnější a citlivější. Ale která z výše zmíněných umělkyně je niternější než Redon a která zachází s barevnými odstíny jemněji a s většími nuancemi než Corot? Je Fragonard ženštější než Mme Vigée-Lebrun, nebo ne? Anebo už neplatí, že celé francouzské rokoko 18. století bylo „zženštilé“, alespoň z hlediska binární škály „mužskosti“ versus „ženskosti“? Má-li k atributům ženského stylu patřit líbeznost, křehkost a vytríbenost, jak je potom možné, že na *Le Cheval juste* (Koňský trh) Rosy Bonheur rozhodně není nic křehkého a že stejně tak nenajdeme ani stín líbeznosti a introverze na obřích plátnech Heleny Frankenthaler? Jestliže se umělkyně zaměřily na malování výjevů z domácího života nebo dětí, stejným námětům se věnovali i Jan Steen, Chardin a impresionisté – muži Renoir a Monet, stejně jako ženy Morisot a Cassatt. Mezi volbou určité námětové sféry nebo námětové specializace a stylem, tím méně stylem, který by měl být bytostně ženský, nelze v žádném případě klást žádná rovnítka.

Problém nespočívá ani tak v tom, jak některé feministky pojmají otázku, co je to ženskost, ale spíše v jejich mylné představě – sdílené většinou veřejnosti – ohledně toho, co je umění: v naivní myšlence, že umění je bezprostředním, niterným výrazem emocionální zkušenosti jednotlivce, přenesením soukromého života do vizuální sféry. Umění téměř nikdy ničím takovým není, a velké umění už vůbec ne. Věnovat se soustavně umění znamená rozvinout konzistentní jazyk formy, více či méně spjatý s určitými dobově definovanými konvencemi, schémata a systémy záznamu, které je třeba si osvojit nebo je rozvinout, ať už prostřednictvím studia, zaučení či letitého osobního experimentování. Z materiál-

nějšího hlediska se jazyk umění skládá z barvy a linie na plátně nebo papíře, v kameni nebo hlíně, v umělé hmotě nebo kovu. Není to ani slzavý příběh, ani důvěrný šepot.

Základním faktem zůstává, že alespoň pokud je nám známo, žádné převratně velké umělkyně skutečně neexistovaly, přestože známe řadu umělkyň velmi zajímavých a velmi dobrých, jejichž dílo dodnes nikdo dostatečně nezkoumal nebo nedocenil. Stejně tak se tu ale nikdy nevyskytoval žádný významný lotyšský jazzový pianista nebo eskymácký tenista, jakkoli horoucně bychom si to přáli. Je politováníhodné, že tomu tak je; nicméně ani sebeobratnější manipulace historickými či kritickými důkazy na této situaci nic nezmění – a nic na ní nezmění ani výpady a obvinění ze strany mužsky šovinistické, pokřivené interpretace dějin. Michelangelo a Rembrandt, Delacroix a Cézanne, Picasso a Matisse anebo, máme-li sáhnout do nedávné historie, de Kooning a Warhol jednoduše *nemají* ženské protějšky, stejně jako nemají protějšky v řadách Afroameričanů. Kdyby skutečně existovaly zástupy „skrytých“ velkých umělkyň nebo kdyby v ženském a mužském umění platila rozdílná měřítka – a obojí mít nelze –, zač potom feministky bojují? Kdyby se ženám v umění bývalo podařilo dosáhnout stejného postavení jako mužům, byl by dnešní *status quo* naprosto v pořádku.

Ale jak všichni víme, skutečná situace – v umění stejně jako ve stovkách dalších oblastí – byla a dosud je otupující, ponižující a pesimistická pro všechny, ženy nevyjímaje, kdo neměli to štěstí narodit se s bílou pletí, nejlépe do střední třídy, a především jako muži. Chybu nehledejte v našem horoskopu, našich hormonech či menstruačních cyklech ani v naší vnitřní prázdnotě, ale v našich institucích a v našem vzdělávání. Vzděláváním mám na mysli vše, co se nám stane od okamžiku, kdy se ocitneme ve světě sestávajícím z význa-

muplných symbolů, znaků a znamení. Dá se skutečně považovat za zázrak, že i navzdory všem drtivým překážkám a nevhodám, jež musí ženy – podobně jako černoši – překonávat, dokázalo tolik příslušníků obou menšin vyniknout, a to i v oblastech, na něž mají výhradní či přednostní právo bílí muži; například ve vědě, politice anebo v umění.

Právě v okamžiku, kdy začneme zvažovat všechny důsledky otázky „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“, si také uvědomíme, nakolik je naše povědomí o tom, jak to na světě chodí, podmíněno – a nezřídka velmi zkresleno – pouhou skutečností, jak jsou ty nejzákladnější a nejdůležitější otázky postaveny. Máme už za samozřejmé, že existuje jakýsi východoasijský problém, problém chudoby, černošský problém – a také ženský problém. Musíme se však ptát, kdo a za jakým účelem tyto „problémy“ či „otázky“ postulují. (Při tom si lze oživit paměť konotacemi nacistické „židovské otázky“.) V dnešní éře bleskové komunikace se „problémy“ formulují velmi rychle, aby racionálně ospravedlnily špatné svědomí všech, kdo mají moc: proto se o problému vyvolaném Američany ve Vietnamu a Kambodži na americké straně hovoří jako o „východoasijském problému“, zatímco obyvatelé východní Asie jej mohou mnohem realističtěji vnímat spíš jako „americký problém“; proto by obyvatelé městských ghett nebo venkovských chudinských oblastí mohli takzvaný problém chudoby mnohem jednoznačněji vnímat jako „problém bohatství“. Toutéž ironií osudu se problém bělochů stává problémem černých a stejná převrácená logika stává na hlavu náš současný stav věcí, označovaný jako „ženský problém“.

Takzvaný ženský problém – stejně jako všechny lidské problémy (myšlenka říkat „problém“ všemu, co souvisí s lidmi, pochází samozřejmě z poměrně nedávné doby) – nemá „řešení“, neboť jedním z lidských problémů je i neustálá

snaha přeformulovat povahu situace nebo radikálně změnit stanovisko či program z hlediska „problému“ samotného. Právě proto nejsou ženy a jejich situace v umění nebo dalších oblastech „problémem“, který by měl být posuzován z hlediska dominantní mužské mocenské elity. Naopak: *ženy samy* se musí začít považovat za alespoň potenciálně, když už ne skutečně, rovnocenné; musí být ochotny postavit se čelem faktům vyplývajícím z jejich situace a zapomenout na sebelítost i pokušení nechat to být. Zároveň musí vyhodnotit vlastní situaci s takovým stupněm emocionálního a intelektuálního nasazení, aby vytvořily svět, v němž bude vše, oč usilují, nejen možné, ale také aktivně podporované společenskými institucemi.

V žádném případě nepovažujme za realistickou naději, že většina mužů – ať už působí v umění, nebo v kterémkoli jiném oboru – náhle prohlédne a zjistí, že bude v jejich vlastním zájmu přiznat ženám bezvýhradnou rovnoprávnost, jak to optimisticky prosazuje řada feministek, anebo že si muži sami brzy uvědomí, že se vlastně svou nechutí vstoupit do tradičně „ženských“ sfér a emocí ochuzují. Vždyť bychom našli jen velmi málo oblastí, které by mužům skýtaly dostatečně transcendentní, zodpovědnou nebo uspokojivou úroveň působení a zároveň jim byly zapovězeny. Muži, kteří mají potřebu „žensky“ se zaobírat kojenci nebo dětmi, mohou dosáhnout společenské prestiže jako pediatrii nebo dětské psycholožky (za pomoci sestry, jež vykonává rutinnější práci), ti, kteří by se chtěli tvůrčím způsobem projevit v kuchyni, se mohou proslavit jako šéfkuchaři, a z těch, kteří touží po naplnění v oblastech obvykle označovaných za „žzenštilé“, se mohou stát malíři nebo sochaři – mnohem spíš než muzejní průvodkyně pracující jako dobrovolnice nebo keramičky na půl úvazku, jak často končí jejich ženské protějšky. A co se týče vědy, kolik mužů v učitelských nebo badatelských

profesích by měnilo s uboze placenými asistentkami výzkumu na poloviční úvazek, s písáčkami nebo chůvami a s ženami zaměstnanými v domácnostech na plný úvazek?

Ti, kdo mají privilegia, na nich zarytější lpí, přestože jim jejich postavení poskytuje třeba jen marginální výhody. A lpí na nich až do chvíle, kdy jsou nuceni podřídit se silnějšímu.

Právě proto nelze v otázce ženské rovnoprávnosti – v umění nebo jinde – vycházet z relativní benevolence či nevěle mužů ani ze sebevědomí či servilnosti žen jako jednotlivců, ale z povahy našich institucionálních systémů a z pohledu na realitu, jež tyto instituce vtiskují lidem, kteří jsou jejich součástí. John Stuart Mill před více než sto lety podotkl: „Vše, co je obvyklé, se jeví jako přirozené. Jestliže je tedy podrobení žen mužům všeobecnou zvyklostí, jakákoli odchylka od ní se zcela přirozeně jeví nepřirozenou.“⁵ Většina mužů, i ti, kteří mají rovnoprávnosti plná ústa, se tohoto „přirozeného“ řádu věcí nehodlá jen tak vzdát – je přece tak výhodný a pohodlný! Pro situaci žen je daná otázka ještě komplikovanější v tom, že – jak na svou dobu odvážně podotýká i Mill – od nich muži na rozdíl od jiných potlačovaných skupin nebo kast vyžadují nejen podřízenost, ale i bezvýhradnou náklonnost. Proto ženy často oslabují nejen internalizované požadavky muži ovládané společnosti, ale i nadbytek materiálních statků a pohodlí. Žena ze středních tříd může ztratit daleko víc než jen své okovy.

Otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ představuje jen vrchol ledovce dezinterpretace a nepochopení. Tento vrchol podpírá temná masa chatrných *idées reçues* o povaze umění a jeho situačních průvodních jevů, o povaze lidských schopností obecně a zejména o lidské výjimečnosti a také o roli, kterou v tom všem hraje společenský řád. „Ženský problém“ jako takový je možná pouhým pseudo-problémem, ale nepochopení, jež je součástí otázky „Proč

neexistovaly žádné velké umělkyně?" , poukazuje na hluboké intelektuální temno zapříčiněné specifickými politickými a ideologickými okolnostmi, jež v důsledku vedly k podřízenosti žen. V jádru naší otázky stojí až příliš mnoho naivních, scestných a nekritických názorů na uměleckou tvorbu obecně i velké umění konkrétně, v jejichž důsledku, ať vědomě, či nevědomě, se mohla v jediné škatulce „Velikánů" setkat tak nesourodá skupina jako Michelangelo a van Gogh, Raffael a Jackson Pollock (jejichž velikost dokládá řada vědeckých monografií). Umělec-Velikán je samozřejmě chápán jako bytost obdařená „Géníem" a jeho „Géníus" je zase považován za nadlidskou, nadčasovou a mysteriózní vlastnost, jež je jaksi nedílnou součástí osobnosti Umělce-Velikána.⁶ Tyto názory vycházejí z nikdy nezpochybňovaných a často nevědomých metahistorických premis, jejichž prostřednictvím se z rasově determinovaného historického myšlení Hippolyta Taina stává vrchol intelektuální vytříbenosti. Názory tohoto typu bohužel představují základ většiny umělecko-historických rozborů. Není náhodou, že klíčovou otázkou týkající se *obecných* podmínek, za nichž vzniká velké umění, se badatelé zabývají jen zřídkakdy anebo že snaha zkoumat tak obecné problémy se až donedávna setkávala s opovržením: tyto problémy se zdály být příliš nevědecké, příliš obecné nebo představovaly jen okrajovou součást jiného vědního oboru, například sociologie. Kdybychom se více soustředili na objektivní, neosobní, sociologický a institucionálně zaměřený přístup, pomohlo by nám to jasně vidět celou romantickou a elitářskou substrukturu glorifikující jednotlivce a produkující monografie, na níž byly dějiny umění dosud založeny a kterou teprve velmi nedávno zpochybnila skupina mladších odpadlíků.

V pozadí otázky o ženě jako umělkyni tedy nacházíme mýtus o Velkém umělci – jedinečném, božském námětu

stovky monografií —, jenž ve svém nitru už od narození nese záhadnou podstatu podobnou zrnku ryzího zlata zvanou Talent či Genialita, která stejně jako vražda vždy vyjde najevo bez ohledu na to, jak nepříznivé či málo slibné jsou k tomu podmínky.

Zázračná aura, jež obestírá zobrazující umění a jeho tvůrce, dávala vznikat mýtům už od pradávna. Je zajímavé, že stejné zmínky o podivuhodných schopnostech, jaké v antice přisuzoval Plinius řeckému sochaři Lysippovi — jenž už v útlém mládí uposlechl záhadného volání ve svém nitru a neměl jiného učitele než Přírodu samu —, najdeme ještě v 19. století v monografii Maxe Buchona o Courbetovi. Téměř nadlidské schopnosti umělce napodobovat a jeho umění ovládat nespoutané, pravděpodobně velmi nebezpečné síly, měly v dějinách jediný účel: povýšit umělce nad druhé a učinit ho božským tvůrcem, který hněte Bytí z ničeho. Pohádka o tom, jak starší a zkušenější umělec nebo prozíravý mecenáš objevil Zázračného chlapce, většinou skrytého v šatu chudobného pasáčka, patřila ke klasickému inventáři umělecké mytologie od dob, kdy Vasari učinil nesmrtelným mladého Giotta. Toho našel veliký Cimabue v okamžiku, kdy spatřil, jak chlapec při hlídání jeho stáda kreslí ovce na kameni, a zcela okouzlen věrností jeho kresby jej bez váhání vyzval, aby se stal jeho žákem.⁷ Vlivem jakési záhadné shody náhod byla za podobných pastorálních okolností objevena i řada pozdějších umělců — Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán, Goya... Zdá se dokonce, že i když mladičkový Velikán neměl to štěstí pohybovat se ve společnosti stáda ovcí, jeho talent se vždy projevil velmi záhy a nezávisle na jakékoli vnější podpoře: Filippo Lippi i Poussin, Courbet i Monet jsou známi tím, že si místo studia po okrajích sešitů čmárali karikatury — třebaže se nikdy nedozvíme o chlapcích, kteří zanedbávali studium

a čmárali si po okrajích sešitů stejně jako oni, a přesto to v životě nedotáhli dál než na příruči v obchodních domech nebo na prodavače bot. Sám velký Michelangelo podle svého životopisce a žáka Vasariho v dětství víc kreslil než studoval. Jeho nadání bylo údajně tak výjimečné, že když mistr Ghirlandaio na okamžik zanechal práce na Santa Maria Novella a mladý adept umění jeho chvilkové nepřítomnosti využil ke kresbě „lešení, trojnožek, džberů s barvou, štětců a učňů při práci“, učinil tak s mírou obratnosti, kterou musel mistr po svém návratu komentovat slovy: „Ten chlapec je větší malíř než já.“

Přestože na takových příbězích může být něco pravdy, často odrážejí a zároveň konzervují přístupy, jež jsou v nich obsaženy. Tyto mýty jsou však zavádějící, byť jsou některé z nich skutečně založeny na faktech. Je například nepochybně pravda, že mladý Picasso v patnácti letech složil všechny přijímací zkoušky na barcelonskou a vzápětí madridskou Akademii za jediný den, zatímco všichni ostatní kandidáti pro tento náročný výkon potřebovali měsíční přípravu. Bylo by ale zajímavé dozvědět se něco víc o podobných předčasně vyspělých adeptech uměleckých akademií, kteří potom dosáhli pouhého průměru anebo vůbec neuspěli a o něž se umělci historikové pochopitelně nezajímají, nebo podrobněji prozkoumat, jakou roli sehrál Picassův otec, profesor umění, v rané umělecké zralosti svého syna. Co kdyby se byl Picasso býval narodil jako děvče? Věnoval by señor Ruiz malé Pablité stejnou pozornost a podporoval by stejně usilovně její ambice?

Všechny tyto příběhy vyzdvihují nepopíratelně zázračnou, neřízenou a asociální povahu umělecké tvorby. Toto zpola náboženské pojetí role umělce bylo povýšeno na hagiografii v 19. století, kdy umělci historici, kritici a v neposlední řadě i někteří umělci sami učinili z umělecké tvor-

by zástupné náboženství, poslední baštu vyšších hodnot v materialistickém světě. Umělec, jenž se v 19. století stal legendárním světcem, bojuje se zarputilým odporem rodičů i celé společnosti a jako pravý křesťanský mučedník odhodlaně snáší kamenování i šipy společenské pohany, až nakonec vzdor vši nepřízni osudu vítězí (obvykle bohužel až posmrtně), neboť z jeho nejhlubšího nitra vyzařuje ona záhadná, posvátná záře: Genialita. Ať to byl šílený van Gogh, který svým štětcem kroužil slunečnice navzdory epileptickým záchvatům a hladovění, Cézanne, který se udatně vzepřel odporu rodičů a pohrdání celé společnosti, aby mohl vnést revoluci do malířství, Gauguin, jenž jediným existenciálním gestem zavrhl bezúhonnost a finanční zajištění a uposlechl volání tropů, nebo Toulouse-Lautrec, znetvořený trpaslík závislý na alkoholu, který obětoval své dědické právo špinavým čtvrtím, z nichž jediných čerpal inspiraci.

Žádný současný seriózní historik umění nebere takové evidentní pohádky doslova. Přesto se však právě na tomto typu bájesloví o umělecké tvorbě a na jeho průvodních jevech zakládají nevědomé či nezpochybňované úsudky vědců, třebaže několika drobtý se při tom dostane i na společenské okolnosti a vlivy, ekonomické krize atakdale. V pozadí všech nejs sofistikovanejších pojednání o velkých umělcích – přesněji řečeno umělecko-historických monografií, které razí koncept velkého umělce jako primární aspekt, kdežto společenské a institucionální struktury, v jejichž rámci tito lidé žili a pracovali, jsou považovány za pouhé sekundární „vlivy“ či pouhé „zázemi“ – probleskuje teorie o zlatém zrnku umělecké geniality a pojetí úspěchu jednotlivce v duchu svobodného podnikání. Na základě toho lze skutečnost, že ženy v umění nikdy nedosáhly ničeho velkého, formulovat jako sylogismus: kdyby bylo v ženách ono zlaté zrnko opravdu skryto, pak by se zcela jistě muselo projevit. Nikdy se však

neprojevilo. *Quod erat demonstrandum*. Ženy v sobě zlaté zrnko uměleckého génia jednoduše nemají. Když to mohl dokázat i bezvýznamný pasáček Giotto nebo van Gogh se svými záchvaty, proč ne ženy?

Jakmile však ponecháme stranou svět pohádek a naplňujících se proroctví, objektivně se podíváme na okolnosti, za nichž se vyvíjela veškerá významná umělecká produkce, a vezmeme v potaz celé spektrum jejích společenských a institucionálních struktur, zjistíme, že právě ty otázky, jež se historikům jeví jako plodné nebo relevantní, získávají úplně jiné obrysy. Bylo by například zajímavé se dozvědět, z jakých společenských tříd, z jakých kast a podskupin v různých historických epochách umělci většinou pocházeli. Jaké procento malířů a sochařů, nebo ještě přesněji předních malířů a sochařů vyšlo z rodin, jejichž otcové či blízcí příbuzní pracovali ve stejných nebo příbuzných profesích? Nikolaus Pevsner ve svém pojednání o Francouzské akademii 17. a 18. století upozorňuje na skutečnost, že v této době se umělecká profese dědila z otce na syna zcela automaticky (viz Coppelové, Coustousovové, van Loosové atd.) a synové akademiků byli dokonce zproštěni povinnosti platit poplatky za umělecké školení.⁸ Pomineme-li pozoruhodné a vysoce úspěšné příklady *révoltés* 19. století, kteří své otce zapřeli, téměř by se zdálo, že v dobách, kdy syn chodíval v otcových stopách, se většina velkých i méně významných umělců narodila profesionálním umělcům. Z řad těch největších se ihned vybaví jména Holbein a Dürer, Raffael a Bernini, a obrátíme-li se do méně vzdálené historie, z uměleckých rodin pocházeli i Picasso, Calder, Giacometti či Wyeth.

Zkoumáme-li souvislost mezi uměleckým povoláním a společenskou třídou, zajímavé paradigma k otázce „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ může poskytnout pokus zodpovědět otázku „Proč neexistovali žádní velcí umělci

z řad aristokracie?". Alespoň v dobách před antitradicionalistickým 19. stoletím bychom v kruzích nadřazených vysoké buržoazii hledali umělce marně, a co se týče století devatenáctého, pak dokonce i Degas vyšel z nižší aristokracie, jež byla svou povahou ve skutečnosti bližší velkoburžoazii než aristokracii samotné. Jediný umělec, který nepopíratelně pocházel ze vznešenějšího ranku, byl Toulouse-Lautrec, odsunutý na okraj vinou svého náhodného handicapu. Aristokracie vždy měla lví podíl na uměleckém patronátu a z jejích řad se také rekrutovala podstatná část uměleckého publika – nakonec podobně se chová i bohatá aristokracie v demokratické současnosti –, ale k rozvoji umělecké tvorby, nepočítáme-li v to počiny amatérů, přispěla jen minimálně. A to nehledě na skutečnost, že aristokraté měli (stejně jako řada žen) nezanedbatelné výhody: kvalitní vzdělání a přemíru volného času a – opět stejně jako ženy – mohli se uměním amatérsky zabývat. Nejednou se z nich také skutečně stali obstojní amatérští malíři, jako v případě princezny Matildy, sestřenky Napoleona III., která vystavovala na oficiálních pařížských Salonech, nebo královny Viktorie, která společně s princem Albertem nemohla studovat umění u nikoho menšího, než byl sir Edwin Landseer. Je možné, že aristokratickému ustrojení se onoho zlatého zrnka – geniality – nedostává stejně jako ženské psýše? Anebo je to spíš tak, že vlivem nároků a očekávání kladených stejnou měrou na aristokracii i ženy – času nezbytného k plnění předepsaných a vyžadovaných společenských funkcí – bylo mimo jakoukoli diskusi či přímo nemyslitelné věnovat se umělecké tvorbě naplno a profesionálně, takže genialita a talent nehrály roli, ať už se jednalo o aristokraty, aristokratky nebo o ženy obecně?

Když položíme ty správné otázky týkající se podmínek umělecké tvorby, jejímž podtématem je velká umělecká tvor-

ba, nepochybně dojde na diskusi o situačních průvodních jevech inteligence a nadání obecně, a ne pouze o uměleckém géniu. Piaget a další ve svých genetických epistemologických zdůrazňují, že při rozvoji rozumových schopností a představitosti u malých dětí je inteligence – tedy schopnost, kterou jsme se rozhodli nazývat genialitou – mnohem víc dynamickou aktivitou než statickou podstatou, a to aktivitou daného subjektu *v dané situaci*. Jak vyplývá z dalších výzkumů z oblasti dětského vývoje, tato schopnost či tato inteligence se vyvíjí nepřetržitě, krok za krokem, už od nejútlejšího dětství a subjekt si může vzorce přizpůsobení se danému prostředí osvojit tak záhy, že se mohou nezkušenému pozorovateli skutečně *jevit* jako přirozené. Dokonce i když ponecháme stranou metahistorické argumenty, vědci budou zřejmě nuceni opustit vědomě formulované či nevědomé pojetí geniality jednotlivce jako bytostné a pro uměleckou tvorbu primární vlastnosti.⁹

Otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ nás zatím dovedla k závěru, že umění není svobodnou, autonomní činností jednotlivce nadaného nadlidskými schopnostmi, „ovlivněného“ umělci před ním a neurčitěji a povrchněji také „společenskými silami“, ale že umělecká tvorba – jak z hlediska vývoje tvůrce, tak z hlediska povahy a hodnot jeho díla – probíhá v určitém společenském kontextu, patří k nedílným prvkům této společenské struktury a zprostředkují ji a určují konkrétní a jasně definovatelné instituce, ať jsou to akademie umění, systémy patronátu nebo mýty o božském tvůrci, umělci jako muži či vyvrheli společnosti.

Nyní můžeme k naší otázce přistoupit z rozumnějšího hlediska: zdá se totiž pravděpodobné, že odpověď na to, proč neexistovaly žádné velké umělkyně, vůbec nesouvisí s genialitou či její absencí, ale se společenskými institucemi a s tím, co tyto instituce jednotlivým třídám nebo skupinám v dějinách zakazovaly nebo jakým způsobem je naopak podporovaly. Nejdříve prozkoumáme velmi jednoduchý, ale klíčový problém: dostupnost nahého modelu pro aspirující umělkyně v dlouhém období od renesance téměř až po konec 19. století. V tomto období bylo pečlivé a dlouhodobé studium nahého modelu neodmyslitelnou součástí průpravy každého mladého umělce, naprostým základem veškeré tvorby usilující o dosažení vrcholných kvalit a také jádrem historické malby, všeobecně považované za nejvyšší umělecký žánr. Zastánci tradičního malířství v 19. století tvrdili, že na skutečně velkém obraze „nemůže býti oděných postav“, neboť oděv nevyhnutelně ničí jak pozemskou univerzalitu, tak klasickou idealizaci vyžadovanou velkým uměním. Je třeba podotknout, že základem výuky na akademiích od jejich počátků na přelomu 16. a 17. století bylo kreslení aktu podle živého, obvykle mužského modelu. Za stejným účelem se skupiny umělců a jejich žáků scházely i v soukromých ateliérech. A přestože soukromé akademie i umělci sami využívali také řadu modelek, na všech veřejných uměleckých školách byl ženský akt ještě v 50. letech 19. století i později zakázán. Pevsner tuto situaci právem označuje za „stěží uvěřitelnou“.¹⁰ Mnohem uvěřitelnější byla bohužel naprostá nedostupnost jakýchkoli nahých modelů – mužských i ženských – pro studentky umění. „Dámám studentkám“ na londýnské Královské akademii nebylo povoleno kreslit podle živého modelu

až do roku 1893, a dokonce i po tomto datu musel být model „dílem zahalen“.

Zmiňme jen stručně několik výjevů z tvorby podle živého modelu: výhradně mužská klientela kreslí podle nahé modelky v Rembrandtově ateliéru, muži pracují podle nahých modelů na ilustracích z příruček haagské a vídeňské Akademie z 18. století, muži pracují podle sedícího nahého mužského modelu (na Boillyho půvabném plátně z počátku 19. století, zobrazujícím vnitřek Houdonova ateliéru), skupina mladíků přičinlivě kreslí či maluje podle mužského nahého modelu, jehož narychlo zuté boty se povalují před stupínkem (na úzkostlivě veristickém *L'Atelier du peintre David* [Ateliér malíře Davida] Léona-Mathieu Cochereaau, vystaveném na Salonu v roce 1814).

Právě bezpočet „akademií“ – vzdělání vyžadujícího pečlivé, podrobné studium těla podle nahého modelu v ateliéru, jež v uměleckých dílech mladíků platilo nejen do dob Seuratových, ale i hluboko do 20. století – dokládá, jak ústřední význam mělo toto odvětví studia nejen pro samotnou pedagogiku, ale i pro rozvoj talentovaného adepta. Formální akademická výuka umění měla pevnou strukturu: postupovalo se od kopírování kreseb a rytin přes kreslení podle odlitků slavných sochařských děl až po kreslení podle živého modelu. Ty, kdo k tomuto nejvyššímu stupni školení neměly přístup, nemohly ani vytvářet významná umělecká díla – pokud ovšem nešlo o vskutku výjimečně nadanou mladou dámu nebo pokud se nakonec, jako ostatně většina malířek, neomezily na „podřadná“ odvětví: portrét, žánr, krajinu či zátiší. Je to stejné, jako by byla medikovi odepřena možnost pitvat nebo dokonce jen zkoumat nahé lidské tělo.

Pokud vím, v dějinách se nenajde ani jediné zobrazení mužů kreslících podle nahého ženského modelu, na němž by se ženy vyskytovaly v jiné roli než jako nahé modelky. Ta-

to skutečnost je zajímavou ilustrací pravidel přípustného chování: bylo zcela v pořádku, když se žena („nízkého původu“, jak jinak) do naha svlékla před skupinou mužů, na druhou stranu však nikterak nesměla studovat či zpodobovat tělo nahého muže – a dokonce ani ženy – v roli objektu. Humorný příklad tohoto tabu ohledně konfrontace oděné dámy s nahým mužem představuje skupinový portrét členů londýnské Královské akademie z roku 1772, na němž Johann Zoffany vyobrazil akademiky shromážděné ve společenské místnosti přede dvěma nahými modely: přítomni jsou všichni význační členové až na jednu pozoruhodnou výjimku – jedinou ženu v Akademii, proslulou Angeliku Kauffmann, která se, aby bylo slušnosti učiněno zadost, účastní členského setkání zástupně, ve formě portrétu visícího na zdi. Jen o málo starší kresba *Malende Damen mit Modell* (Malující dámy s modelem) od pruského malíře Daniela Chodowieckeho představuje dámy v ateliéru, portrétyjící spoře oděnou příslušnici jejich vlastního pohlaví. Na litografii, jež se datuje do relativně svobodomyšlné éry následující po Francouzské revoluci, zobrazil Marlet ve skupině studentů pracujících podle nahého mužského modelu několik ženských kreslířek; model je ovšem cudně zahalen čímsi, co připomíná koupací úbor, a co tedy může jen stěží napomoci k povznesení smyslů v klasickém pojetí. Tato umělecká licence musela být na svou dobu velmi odvážná a zobrazené mladé dámy byly zcela jistě podezírány z lehkých mravů, nicméně ani tyto relativně svobodné poměry netrvaly dlouho. Už na anglickém stereoskopickém barevném pohledu do vnitřku ateliéru z doby kolem roku 1865 je stojící vousatý mužský model zahalen tak důkladně, že jeho diskrétní tóga až na odhalené rameno a paži neprozradí ani kousíček jeho anatomie. Model má navíc tolik slušnosti, aby v přítomnosti mladých kreslířek v krinolinách odvrátil pohled stranou.

Studentkám Ženského sochařského ateliéru na Pennsylvania Academy však byla očividně upřena i takto omezená možnost studia. Na fotografii Thomase Eakinse z doby kolem roku 1885 tyto ženy modelují snad podle krávy, možná i býka nebo vola – inkriminované partie jsou na fotografii rozmlžené –, každopádně podle nahého dobytka. Když si uvědomíme, že v oněch dobách navlékali do volánků i nohy od piana, byla to možná velká troufalost. (Nápad použít místo lidského modelu dobytek pochází od Courbeta, který v 60. letech 19. století přivedl do své ateliérové akademie, jež mimochodem netrvala dlouho, býka.) Obrazy studentek umění pracujících neomezeně podle nahého modelu – jak jinak než ženského – ve společnosti mužů najdeme až na samém konci 19. století, v relativně svobodné a otevřené atmosféře Repinova ateliéru a okruhu v Rusku. Ale i v tomto případě je třeba podotknout, že některé fotografie z tohoto „uvolněného“ uměleckého prostředí dokumentují situaci, kdy se skupina kreslířek soukromě sešla v domě jedné z umělkyň; na další fotografii je živý model zahalen drapérií a velký skupinový portrét, společná práce dvou Repinových studentů a dvou studentek, není skutečným pohledem do ateliéru, ale pouhým imaginárním výjevem o setkání všech žáků slavného realisty.

Problémem dostupnosti nahého modelu, tedy jednoho aspektu automatické, institucionálně udržované diskriminace žen, jsem se podrobně zabývala proto, abych názorně dokázala jednak skutečnost, že ženy byly v minulosti diskriminovány všestranně, a jednak že i tento jediný aspekt umělecké průpravy, nezbytný k dosažení alespoň odborných znalostí – a to zdaleka ne velikosti –, měl velmi dlouho mnohem více institucionální než individuální charakter. Stejně tak bychom mohli zkoumat řadu dalších aspektů situace, například systém učitel-žák – akademický vzdělávací vzorec,

který byl, zejména ve Francii, téměř jediným klíčem k úspěchu. Vyznačoval se pevnou hierarchií a pevně stanoveným systémem zkoušek a soutěží (vrcholem byla Římská cena, jejímž prostřednictvím mladý vítěz získal příležitost pracovat na Francouzské akademii). Pro ženy to ovšem byla záležitost zhola nemyslitelná: nesměly usilovat ani o samotnou Římskou cenu, a to až do konce 19. století, kdy už ale celý akademický systém beztak úplně ztratil na významu.

Máme-li jako názorný příklad použít právě Francii 19. století (tedy zemi, v níž – alespoň z hlediska procentuálního zastoupení žen v celkovém počtu umělců vystavujících na oficiálním Salonu – zřejmě žil největší počet umělkyní), zdá se zřejmé, že „ženy nebyly akceptovány jako profesionální malíři“.¹² V polovině 19. století bylo ve Francii jen třikrát méně umělkyní než umělců, ale i tato mírně optimistická statistika je zavádějící, když uvážíme, že *žádná* žena z tohoto relativně skrovného počtu nenavštěvovala největší odrazový můstek k uměleckému úspěchu, École des Beaux-Arts, že pouhých sedm procent z nich získalo nějakou oficiální zakázku či zastávalo nějaký oficiální úřad – což mohlo zahrnovat i velmi podřadné práce –, že pouhých sedm procent získalo na Salonu medaili a že *žádné* z nich nikdy nebyl udělen Řád čestné legie.¹³ S ohledem na mizivou podporu ze strany společnosti i vzdělávacích institucí se zdá téměř neuvěřitelné, že určité procento žen vytrvalo a zvolilo si umění jako svou profesi.

Zároveň s tím začíná být zřejmé, proč byly ženy schopny za mnohem rovnějších podmínek konkurovat mužům – a dokonce se stát průkopnicemi – v literatuře. Kariéra ve sféře výtvarného umění nezbytně a tradičně vyžadovala, aby si autor osvojil specifické techniky a dovednosti, a to v dané poslušnosti a v rámci institucionálního systému mimo domov, a seznámil se se specifickým slovníkem ikonografie



Schulklasse der Kunstschule (Výuka v umělecké škole), 1901

a motivů. Nic takového ale neplatilo pro básníky ani romanopisce: jazyk se musel naučit každý, dokonce i žena; každý se mohl naučit číst a psát a každý mohl svěřit své osobní zkušenosti papíru v soukromí svého pokoje. Zde přirozeně velmi zjednodušuji; potíže a překážky související s kvalitní či velkou literární tvorbou, ať mužskou, nebo ženskou, byly ve skutečnosti mnohem složitější, ale přesto zde můžeme najít určité východisko, jímž lze vysvětlit existenci Emily Brontë či Emily Dickinson a nedostatek jejich protějšků ve výtvarném umění, alespoň až do nedávné doby.

Samozřejmě jsme se tu nezabývali „hraničními“ požadavky kladenými na přední umělce, jež byly ženám z psychologického i společenského hlediska většinou zcela nedostupné, přestože hypoteticky vzato i ony ve svém řemesle mohly dosáhnout velkolepých výkonů: od dob renesance se mohl kaž-

dý velký umělec vedle své působnosti na Akademii zároveň sblížit s příslušníky humanistických kruhů a vyměňovat si s nimi poznatky nebo navázat vztah s uměleckými mecenáši, svobodně a často cestovat; někteří umělci se věnovali politice a diplomacii. Nehovořili jsme ani o tom, jak vysoké inteligence a jakých schopností bylo třeba k vedení velké a proslulé dílny, například Rubensovy. Velký *chef d'école* musel mít nesmírné sebevědomí a přehled, musel být zcestovalý a dobře informovaný a musel být schopen nenásilně uplatňovat své zasloužené vůdčí schopnosti, kterých bylo potřeba jak při produkci, tak při vedení početných studentů a pomocníků.

Ambiciózní dáma

Jako protiklad cílevědomosti a odpovědnosti, vyžadovaných od *chef d'école*, lze postavit pojem „dámy malířky“, jak jej v 19. století zavedly příručky o etiketě a který dál rozvíjela dobová literatura. Právě důraz na skromný, zdatný, sebezlehčující amatérismus, který měl být jedinou ambicí „přináležející“ dobře vychované mladé ženě s přirozeným cílem pečovat o druhé – rodinu a manžela –, byl a dosud je největší překážkou, která ženám bránila dosáhnout jakéhokoli úspěchu. Důraz na tyto vlastnosti mění každou cílevědomost a zodpovědnost ve frivolní nestřídmost a nevázanost či pouhou pracovní terapii. Proto se v předměstských baštách *feminine mystique*, ženské mystiky – dnes více než kdykoli dřív – daří pokřiveným představám o tom, co je umění a jaká je jeho společenská role. V příručce *The Family Monitor and Domestic Guide* (Rodinný rádce a průvodce domácností), vydané před polovinou 19. století a oblíbené rovným dílem ve Spojených státech i v Anglii, autorka tohoto svěžího dílka, paní Ellis, čtenářky nabádá, aby se vystříhaly pokušení vyniknout:

Neočekávejte, že autorka bude obhajovati názor, že ženám má býti vlastní jakkoli výjimečná míra intelektuálních schopností, zejména má-li býti vázána na jediný studijní obor. „Toužím vyniknouti v tom a tom“ je častým a do jisté míry i chvályhodným prohlášením – avšak z čeho pramení a k čemu směřuje? Schopnost vykonávati mnoho věcí uspokojivě má pro ženu nekonečně větší hodnotu, než kdyby vynikala v jedině. Zvolí-li první cestu, může se státi osobou obecně užitečnou; zvolí-li druhou, může oslniti na pouhou hodinu. Bude-li šikovná a dostatečně cvičená ve všem, může se postavit každé životní situaci s důstojností a lehkostí; pokud však zasvěti všechn svůj čas tomu, aby úplně vynikla v jednom, ve všem ostatním se střetne s neúspěchem.

Potud, pokud chytrost, učenost a znalost přispívají k morálním kvalitám ženy, jsou žádoucí, avšak ničeho víc. Vše, co by upoutávalo její mysl na úkor lepších věcí, vše, co by ji opřádalo pavučinami lichotek a obdivu, vše, co by mohlo odvésti její myšlenky od druhých a způsobilo by, že by se zaměřila jen na samu sebe – tohoto všeho měla by se vystríhati jakožto nežádoucího, jakkoli oslňujícím či přitažlivým se to může zdát.¹⁴

Kdybychom se snad chtěli ještě zasmát, můžeme se osvěžit současnějšími ukázkami v témže duchu. Najdeme je na stránkách populárních ženských časopisů a jejich kritiku pak v knize Betty Friedan *Feminine Mystique*.

Všechny rady tohoto typu opisují známý kruh: poučení trochou freudismu a několika klišé ze společenských věd o vyrovnané osobnosti, nutnost přípravy na nejdůležitější povolání (poslání) ženy, tedy manželství, důraz na skutečnost, jak neženské je dát přednost práci před sexem – to vše dodnes tvoří hlavní oporu ženské mystiky. Tyto názory pomáhají chránit muže před nechtěnou konkurencí v jejich „seriózních“ profesích a ujišťují je o „vyrovnané“ podpoře na jejich domácí frontě, tak aby mohli mít nádvkem k po-

citu naplnění, který jim skýtají jejich vlastní specializované obory, i sex a rodinu.

Když u paní Ellis dojde na malířství, dozvídáme se, že pro mladou dámu má tento obor oproti konkurenční hudbě jednu bezprostřední výhodu – je tichý a nikoho neruší (toto negativum samozřejmě neplatí pro sochařství; nikoho by zřejmě ani nenapadlo, že se slabší pohlaví může ohánět kladivem a dlátem). A navíc, jak paní Ellis podotýká: „Kreslení patří k činnostem, jež mysl oprostují od zbytečných starostí... Kreslení brání tomu, aby se mysl nepřiměřeně zaobírala sama sebou, a ... napomáhá k uchování veselé myslí, jež patří ke společenským a domácím povinnostem...“ A dodává: „Také je lze odložit na později, pakliže tak okolnosti či nálada velí...“¹⁵ A opět, kdybychom se snad měly začít opájet mylným dojmem, že jsme během uplynulého století něčeho dosáhly, dovolte mi poznámku na adresu jednoho současného mladého lékaře. Ten úspěšný mladý muž v okamžiku, kdy se konverzace stočila na jeho manželku a její přítelkyně, které „fušují“ do umění, pohrdavě odtušil: „Alespoň nebudou vyvádět blbosti!“ Situace je stejná jako v 19. století – amatérismus bez zodpovědnosti a nasazení, snobství a slepé kopírování módních trendů ze strany žen věnujících se svým uměleckým „koníčkům“ pouze živi opovržení úspěšných, profesionálně zodpovědných a „skutečně“ pracujících mužů, kteří se tak – do jisté míry oprávněně – mohou pohoršovat, jak nedůsledně a bezstarostně se jejich manželka staví ke své umělecké činnosti. Takoví muži si myslí, že žena skutečně „pracuje“, jen když se přímo či nepřímou věnuje rodině; cokoli mimo tuto kategorii je označováno jako zpronevěra, sobeckost, egománie anebo, na nevyslovené extrémní úrovni, kastrace. Je to bludný kruh, v němž se navzájem umocňuje přízemní šosáctví a povrchní lehkovážnost.

V literatuře, stejně jako v životě, se i od ženy, která své odhodlání věnovat se umění myslela zcela vážně, očekávalo, že se své kariéry vzdá v zájmu lásky a manželství. Dnes stejně jako v 19. století je tato lekce dívkám vědomě i nevědomě vštěpována od okamžiku, kdy se narodily – dokonce i odhodlané hrdince a úspěšné mladé umělkyni Olive ze stejnojmenného románu paní Craik z poloviny 19. století. Tato mladá žena žije sama, touží po úspěchu a nezávislosti a živí se uměním – tak neženské chování lze částečně ospravedlnit skutečností, že hrdinka je fyzicky postižená, a tudíž samozřejmě soudí, že jí manželství zůstane navždy odepřeno. Leč dokonce i Olive nakonec uvízne v tenatech lásky a manželství. Máme-li parafrázovat slova Patricie Thomson v práci *The Victorian Heroine* (Viktoriánská hrdinka), paní Craik nakonec nechá svou hrdinku, o jejíž výjimečnosti nesmí čtenář v průběhu děje ani na okamžik zapochybovat, pozvolna poklesnout do stavu manželského. „Paní Craik s neochvějným klidem tvrdí, že vinou Olivina manžela bude Skotská akademie ochuzena o 'kdovíkolik skvělých obrazů'."¹⁶ Třebaže dnes už jsou muži „tolerantnější“, zdá se, že žena vždy musí volit mezi manželstvím a kariérou. Buď za úspěch zaplatí samotou, nebo může mít sex a blízkost druhého člověka za cenu toho, že se vzdá profesionální kariéry.

Dosáhnout úspěchu v umělecké oblasti stejně jako v kterémkoli jiném oboru si bezpochyby vyžaduje boj a oběti, a zcela jistě to platilo po polovině 19. století, kdy tradiční instituce umělecké podpory a patronance přestaly plnit svůj obvyklý úkol. Stačí pomyslet na Delacroixe, Courbeta, Degase, van Gogha a Toulouse-Lautreca jako na příklady velkých umělců, kteří se – někteří alespoň zčásti – vzdali příjemných stránek i závazků rodinného života, aby se mohli plně soustředit na svou uměleckou kariéru. A přesto ani jednomu z nich na základě této volby nebyly automaticky



Emily Mary Osborn, *Nameless and Friendless* (Bezejmenná a osamělá), 1857

odepřeny ani rozkoše sexu, ani potěšení sdílet život s někým blízkým. Stejně tak jim nikdy nepřišlo na mysl, že na základě cílevědomé snahy dosáhnout profesního naplnění obětovali svou mužnost nebo svou sexuální roli. Kdyby však žili v ženské kůži, k nepopiratelným těžkostem vyplývajícím z existence umělce v moderním světě by přibylo celé jedno tisíciletí pocitů viny, pochyb a neustálého zpředměňování.

Obraz *Nameless and Friendless* (Bezejmenná a osamělá) od Emily Mary Osborn z roku 1857 zachycuje ctižádnostivou umělkyni poloviny 19. století – chudou, leč půvabnou a bezúhonnou mladou dívku – v krámě londýnského obchodníka s uměním. Za bezostyšného přihlížení dvou „milovníků umění“ dívka nervózně čeká, až nadutý majitel vynese verdikt o hodnotě jejich pláten. Nevědomý přidech dráždivosti, který tento upřímně míněný obraz obestírá, se svou pod-

statou příliš neliší od oplzlého Bompardova obrazu *Le Debut de la modèle* (Modelčín debut). Námětem obou děl má být nevinnost – kouzelná ženská nevinnost vystavená zrakům světa. Skutečným námětem obrazu Emily Mary Osborn je však okouzlující *zranitelnost* mladé umělkyně, respektive nesmělé, váhající modelky, a rozhodně ne hodnota díla mladé ženy nebo její hrdost na ně: námět je, jako obvykle, sexuální, a ne seriózní. Vždy modelka, ale nikdy umělkyně – toto tvrzení by velmi dobře obstálo jako motto mladé ženy 19. století, která se naprosto vážně snaží uspět v umění.

Úspěchy

Co však ona skupinka hrdinek, které v dějinách navzdory všem překážkám dosáhly vynikajících úspěchů, když už ne velikosti Michelangela, Rembrandta či Picassa? Dají se u nich najít nějaké vlastnosti, jež by je charakterizovaly jako skupinu a jako jednotlivce? Na tomto omezeném prostoru nemohu tento problém zkoumat podrobně, ale upozorním alespoň na několik pozoruhodných společných rysů umělkyně obecně: téměř všechny bez výjimky byly dcerami otců-umělců, anebo měly, co se týče 19. a 20. století, blízký osobní vztah k silnější či dominantnější mužské umělecké osobnosti. Jak jsme už naznačili výše při zmínce o synech pocházejících z uměleckého prostředí, obojí samozřejmě nebylo neobvyklé ani v případě mužů-umělců, nicméně přinejmenším do nedávné doby to *téměř bez výjimky* platilo pro jejich ženské protějšky. Počínaje legendární sochařkou 13. století Sabinou von Steinbach, která podle místní tradice vytvořila sousoší na jižním portálu katedrály ve Štrasburku, až po Rosu Bonheur, nejslavnější malířku zvířecích výjevů 19. století, anebo význačné umělkyně, jakými byly Marietta



Mary Cassatt, Young Women Picking Fruit (Mladé ženy trhající ovoce), 1891-92

Robusti (Tintorettova dcera), Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Elizabeth Chéron, Mme Vigée-Lebrun a Angelica Kauffmann – všechny tyto ženy byly dcerami umělců. Zůstaneme-li v 19. století, Berthe Morisot se blízce přátelila s Manetem a později se vdala za jeho bratra, a Mary Cassatt ve své tvorbě většinou vycházela ze stylu svého blízkého přítele Degase. Když se v 2. polovině 19. století muži-umělci rozhodli přerušit tradiční vazby a odhodit po staletí uznávané a vžité praktiky, aby si zvolili jinou životní dráhu než jejich otcové, totéž učinily i ženy, jen se při tom samozřejmě potýkaly s poněkud většími překážkami. Řada umělkyně z no-

vější doby, například Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz či Louise Nevelson už pocházela či pochází z neuměleckého prostředí, přestože mnohé současné či téměř současné umělkyně se provdaly za umělce.

Bylo by zajímavé prozkoumat, jakou roli sehráli v uměleckém vývoji žen jejich otcové, kteří rozhodnutí svých dcer sice nemuseli přímo podporovat, ale byli k nim alespoň tolerantní: například Käthe Kollwitz i Barbara Hepworth vzpomínají, jak nesmírně je v jejich uměleckém počínání ovlivnila nevídaná podpora a sympatie jejich otců. Pro nedostatek důkladného výzkumu máme k dispozici jen velmi neúplné údaje o existenci či neexistenci vzpoury umělkyně proti rodičovské autoritě a o tom, zda se jí dopouštěly častěji než jejich mužští kolegové či naopak. Jedno je však jasné: k tomu, aby si žena zvolila jakoukoli kariéru, tím spíše kariéru uměleckou, byla odjakživa potřebná určitá míra nekonvenčnosti. Příliš nezáleží na tom, jestli se musela své rodině postavit, anebo z ní čerpala podporu: když už se žena rozhodne prorazit ve světě umění, místo aby se podrobila společensky uznávané roli manželky a matky – jediné roli, kterou jí automaticky podsouvají veškeré společenské instituce –, musí mít v povaze velkou dávku rebelantství. Ženy mohou na umělecké scéně uspět jen tak, že si, byť jakkoli skrytě, osvojí „maskulinní“ atributy – cílevědomost, soustředěnost, houževnatost, zaujetí vlastními ideály a rozhodnutí dosáhnout řemeslné dokonalosti.

Rosa Bonheur

Bude poučné zmínit se zde podrobněji o Rose Bonheur (1822-1899), jedné z nejúspěšnějších a nejschopnějších malířek všech dob, jejíž tvorbu i navzdory dobovým promě-

nám vkusu a určité nepopíratelné monotónnosti vysoce hodnotí všichni, kdo se zajímají o umění 19. století a o dějiny vkusu obecně. Za to, že v tvorbě a životě Rosy Bonheur obzvlášť zřetelně vyvstávají všemožné konflikty, vnitřní i vnější sváry a nesnáze typické pro její pohlaví a profesi, vděčí umělkyně z velké části právě věhlasu, kterého se jí dostalo.

Úspěch Rosy Bonheur výstižně ilustruje skutečnost, že role institucí a institucionální změna jsou nezbytnou, ne-li dostatečnou příčinou uměleckého úspěchu. Dalo by se říci, že Bonheur si ke vstupu na uměleckou scénu zvolila ten nejlepší okamžik, uvažíme-li, že měla zároveň nevýhodu v tom, že byla žena: polovinu 19. století, tedy dobu, kdy v souboji mezi tradičním žánrem historické malby a méně okázalým a neformálnějším žánrovým malířstvím, krajinářstvím a zátiším nesporně zvítězila druhá skupina. Toto období také přineslo výrazné změny ve společenské a institucionální podpoře umění obecně: s rozvojem buržoazie a s pádem kultivované aristokracie vzrůstala poptávka po menších obrazech a po námětech z každodenního života a zájem o grandiózní mytologické či náboženské výjevy naopak dramaticky poklesl. Whiteovi o tom píší: „Mohlo tu být na tři sta provinčních muzeí, mohly tu být státní zakázky na veřejná díla, ale jedinými reálnými placenými destinacemi pro stále rostoucí počet pláten byly domy buržoazie. V salonech středních tříd se historické náměty nikdy nemohly zabydlet tak, jak se to podařilo 'nižším' formám obrazného umění: žánru, krajině a zátiší.“¹⁷ Podobně jako v Holandsku 17. století se i francouzští umělci poloviny století devatenáctého snažili zajistit si v nejisté tržní situaci jakous takous finanční stabilitu tím, že svou kariéru založili na specializaci na určitý námět. Jak poznamenávají Whiteovi, velmi frekventovaným žánrem se staly obrazy zvířat, a právě Rose Bonheur se

v tomto oboru nepochybně podařilo dosáhnout největší popularity a zručnosti; v oblíbenosti se jí vyrovnal už jen malíř barbizonské školy Troyon (který měl v jednom období tolik zakázek na své obrazy krav, že musel pro malbu pozadí obvykle najímat jiné umělce). Hvězda Rosy Bonheur stoupala zároveň s věhlasem barbizonských krajinářů a v jejím vzestupu ji podporovali předvídaví obchodníci s uměním Durand-Ruelové, kteří se později přeorientovali na impresionisty. Durand-Ruelové patřili k prvním, kteří, máme-li použít terminologii Whiteových, úspěšně obchodovali na expandujícím trhu s „dekorativními předměty“ pro střední třídy. Naturalismus Rosy Bonheur a její schopnost věrně postihnout jedinečnost – dokonce snad i „duši“ – zvířecích modelů dokonale souzněly s dobovým buržoazním vkusem. Stejná kombinace vlastností, ovšem okořeněná mnohem větší dávkou sentimentu a falešného patosu, se zasloužila o úspěch jejího anglického soupeřníka *animalier* Landseera.

Rosa Bonheur, dcera zchudlého učitele kreslení, začala vcelku pochopitelně projevovat zájem o umění už v útlém věku a od počátku v sobě nezapřela značnou dávku nezávislého ducha i chování, jimiž si rychle vysloužila pověst větroplacha. Sama později napsala, že její „maskulinní protest“ se objevil velmi záhy; můžeme se ovšem jen dohadovat, do jaké míry mohl být jakýkoli projev vytrvalosti, tvrdohlavosti a průraznosti v první polovině 19. století považován za „maskulinní“. K otci měla Rosa Bonheur poněkud dvojznačný vztah: na jednu stranu si uvědomovala, že ji výrazně ovlivnil a směřoval v její celoživotní práci, na druhou stranu mu však nepokrytě zazlívala bezohledné chování k její milované matce. Ve svých vzpomínkách si také téměř láskyplně tropí žerty z jeho bizarního sociálního idealismu. Raimond Bonheur byl aktivním členem společenství, které v 30. letech 19. století založil v Menilmontantu Saint-Simonův následovník

„Otec“ *Enfantin*, ale jež se záhy rozpadlo. Přestože o řadu let později se *Rosa* některým přemrštěným výstřelkům členů této sekty vysmívala a otevřeně odsuzovala skutečnost, že apoštolát jejího otce znamenal pro její beztak už přetíženou matku ještě větší vypětí, je zřejmé, že *saintsimonský* ideál ženské rovnosti na ni v dětství učinil velký dojem a s velkou pravděpodobností ovlivnil i její další vývoj. Členové sekty se stavěli proti manželství, jejich dámský *kalhotový* kostým byl symbolem emancipace a „*Otec*“ *Enfantin*, duchovní vůdce společenství, vyvinul nesmírné úsilí, aby našel *Mesiášku*, s níž by mohl společně vládnout.

„Proč bych neměla být hrdá na to, že jsem žena?“, prohlásila *Bonheur* v jednom rozhovoru. „Můj otec mi jako pravý zapálený apoštol lidstva opakovaně zdůrazňoval, že posláním ženy je povznést lidské pokolení a že *Mesiášem* dalších staletí bude žena. Právě jeho teoriím vděčím za onu vysokou, ušlechtilou ctižádost, kterou jsem přisoudila pohlaví, jež hrdě vyhlašuji za své a jehož nezávislost budu obhajovat do posledního dechu...“¹⁸ Ještě v době, kdy byla sotva větší než dítě, v ní otec vzbudil ambice překonat proslulou *Mme Vigée-Lebrun*, nepochybně největší vzor hodný následování, a na této cestě ji od počátku všemožně povzbuzoval. *Rosino* rozhodnutí stát se paní vlastního osudu a nikdy neotročit manželovi a dětem však možná mnohem víc ovlivnil pohled na mlčky strádající, trpělivou matku, která jí scházela před očima, přepracovaná a umořená bídou. Z moderního feministického hlediska je obzvláště zajímavá schopnost, s jakou se *Rose Bonheur* dařilo skloubit velmi energický a nesmlouvavý maskulinní protest s protikladnými tvrzeními o „elementární“ ženskosti, jež hlásala bez sebe-menších rozpaků.

V oněch bezelstně přímočarých předfreudovských dobách ještě mohla *Bonheur* svému životopisci vysvětlit, že se



Rosa Bonheur, Labourage Nivernais (Orba v Nivernais), 1848

nikdy nechtěla vdát z obav ze ztráty vlastní nezávislosti, a prohlásit, že už příliš mnoho mladých děvčat se nechalo odvést k oltáři jako ovce na porážku. Ale přestože sama manželství odmítala a tvrdila, že každá žena sňatkem nevyhnutelně obětuje vlastní osobnost, na rozdíl od saintsimonovců považovala manželský svazek za „svátost, jež je pro společenské uspořádání nenahraditelná“.

K nabídkám k sňatku zůstávala chladná, navázala však celoživotní a zdá se i bezproblémový a zřejmě také platonický vztah s uměleckou kolegyní Nathalií Micas, u níž očividně našla potřebnou blízkost, přátelství a vřelý cit. Je evidentní, že ve svazku se stejně smýšlející a účastnou přítelkyní nemusela obětovat svou práci, jak by to od ní vyžadovalo manželství: v dobách před vynálezem spolehlivé antikoncepce měl takový systém pro ženy, které se nechtěly rozptylovat výchovou dětí, nepopíratelné výhody.

I přes upřímný odpor ke konvenční roli, jakou ženě přisuzovala tehdejší doba, Rosu Bonheur nepřestalo přitahovat to, čemu Betty Friedan říká „syndrom blůzy s volánky“ – ona neškodná verze ženského protestu, která dokonce

i v dnešní době vede úspěšné psychiatricky nebo profesorky k tomu, aby si na sebe oblékly něco přemrštěně ženského nebo se snažily dokázat, že umějí upéct báječný dort.¹⁹ Přestože si Rosa Bonheur velmi brzy ostříhala vlasy a po vzoru George Sand, jejíž venkovský romantismus ji zřejmě hluboce inspiroval, se začala běžně oblékat jako muž, v rozhovorech se svým životopiscem tvrdila – a také tomu nepochybně věřila –, že to dělá jen proto, že to vyžaduje její profese. Rozhořčeně popírala zvěsti, že v mládí pobíhala po Paříži převlečená za chlapce, a svému životopisci se hrdě vytasila s daguerrotypii, na níž je ve svých šestnácti letech zachycena jako naprosto konvenčně oděná dívka, nebýt vlasů bizarně okudlaných nakrátko. Tuto okolnost vysvětlila jako čistě praktické opatření po smrti matky. Trvala na svém: „Kdo by se mi staral o lokýnky?“²⁰

Pokud jde o mužské oblečení, rázně popřela tvrzení, že nosí kalhoty jako symbol emancipace: „Hluboce odsuzuji všechny ženy, jež zavrhly obvyklý způsob oblékání v touze vyrovnat se mužům,“ prohlašovala. „Kdybych zjistila, že mému pohlaví vyhovují kalhoty, bez váhání bych se zbavila všech sukni, ale tak to není, a svým sestřám malířkám jsem nikdy neradila, aby v běžném životě nosily mužské šaty. Tak, jak jsem teď, se neoblékám proto, že bych chtěla být zajímavá, o což se pokoušelo už tolik žen, jednoduše si to žádá má práce. Uvědomte si, že byly doby, kdy jsem trávila celé dny na jatkách. Musíte své umění opravdu milovat, abyste dokázali žít v kalužích krve... Fascinovali mě také koně – a kde chcete tato zvířata studovat lépe než na trzích? Neměla jsem jinou možnost než připustit, že oděv příslušející mému pohlaví by mi byl jen pro zlost... Proto jsem se rozhodla požádat policejního prefekta o povolení obléci se jako muž.“²¹ Mužské oblečení, které nosím, je však pouhý pracovní oděv, nic víc. Na poznámky pošetilců jsem nikdy nedbala. Natha-

lii [její družce] jsou pro smích stejně jako mně. Vůbec jí ne-
vadí, když mě vidí oblečenou jako muže, avšak pokud vás to
nějak vyvádí z míry, jsem zcela připravena obléci si sukni –
vždyť mi stačí jen otevřít šatník a vybrat si z celé plejády žen-
ských šatů.²²

Zároveň byla Bonheur nucena připustit, že ji kalhoty
„mnohokrát ochránily... Už tolikrát jsem děkovala Bohu
i sobě, že jsem našla odvahu rozžehnat se s tradicemi, jejichž
vinou bych se musela zdržet určitých druhů práce kvůli po-
vinnosti vláčet se všude s těmi sukněmi..." Přesto se však
známá umělkyně opět cítila povinna ospravedlnit své
upřímné doznání špatně předstíranou „ženskostí“: „Bez
ohledu na mé převleky byste nenašli jedinou dceru Evinu,
jež by se těšila z příjemných stránek ženskosti víc než já; má
prudká a snad i mírně nespolečenská povaha mi nikdy ne-
bránila, abych v srdci zůstala celou ženou.“²³

Je trochu smutné, že tato nesmírně úspěšná umělkyně,
která s neúnavností a pečlivostí sobě vlastní studovala zvíře-
cí anatomii, vytrvale chodila za svými dobytčími a koňskými
náměty na ta nejméně příjemná místa a během své dlouhé
kariéry pilně malovala jeden oblíbený obraz za druhým, ta-
to pevná, sebejistá a ve svém malířském stylu nevyvratitelně
maskulinní žena, jež jako první umělkyně získala medaili na
oficiálním pařížském Salonu a byla držitelkou Řádu Čestné
legie, komandérkou Řádu Isabely Kastilské a Řádu Leopolda
Belgického a přítelkyní královny Viktorie – že tato světo-
vě uznávaná žena měla na sklonku života bůhvíproč potřebu
ospravedlňovat a vysvětlovat, že si naprosto opodstatněně
osvojila mužské způsoby, a zároveň jen pro klid vlastního
svědomí napadat své méně skromné kolegyně v kalhotách.
Bez ohledu na podporu otce, nekonvenční chování a celo-
světové pocty ji totiž její svědomí až do konce sužovalo za to,
že nebyla „dost ženská“.

Obtíže vyplývající z takových požadavků ztěžují už beztak nesnadné postavení ženy-umělkyně dodnes. Zmiňme například naši současnici Louise Nevelson, jejíž zcela „nežen-ské“ pracovní nasazení ostře kontrastuje s jejími přehnaně „ženskými“ falešnými řasami a s přiznáním, že se vdala v sedmnácti, protože jí „celý svět říkal 'vdej se'", i když nikdy ani na okamžik nezapochybovala, že bez umění nedokáže žít.²⁴ Dokonce i v těchto vynikajících umělkyních – ať se nám *Le Cheval* líbí, nebo ne, je třeba uznat, že Rosa Bonheur byla z uměleckého hlediska obdivuhodně profesionální – dokázal hlas ženské mystiky se svou směsí internalizovaného ambivalentního narcismu a viny jemně nahlodat onu neochvějnou vnitřní jistotu, ono pevné vnitřní přesvědčení a pocit morálního i estetického sebeurčení, kterých je třeba k vytvoření každého velkého a objevného uměleckého díla.

Závěrem

Pokusila jsem se zde zodpovědět jednu z věčných otázek, které problematizují touhu žen po skutečné a ne pouze symbolické rovnosti, tím, že jsem zkoumala celou pomýlenou intelektuální strukturu, na níž je postavena otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?"; tím, že jsem zpochybnila platnost formulace takzvaných problémů obecně a specificky pak „ženského problému", a také tím, že jsem se snažila uvést na pravou míru některé předsudky a omezení samotného oboru dějin umění. Důrazem na *institucionální* – tedy veřejné – místo na *individuální* – soukromé – předpoklady uměleckého úspěchu či neúspěchu jsem chtěla předložit paradigma ke zkoumání dalších oblastí v oboru dějin umění. Když jsem zde poněkud podrobněji rozebírala specifický příklad nedostatků nebo nevýhod – nedostupnost nahých

modelů pro adepty umění —, chtěla jsem ukázat, že za stejných podmínek, jaké měli muži, bylo ženám z *institucionálního* hlediska skutečně znemožňováno dosáhnout uměleckého úspěchu, a to zcela *bez ohledu na potenciální míru* jejich takzvaného talentu či geniality. Tuto skutečnost nemůže popřít ani argument, že v dějinách existovalo několik málo úspěšných, když už ne vyloženě velikých umělkyně, stejně jako ji nemůže popřít existence hrstky superstars či vzorových exemplářů úspěchu v případě jakékoli jiné menšiny. Dosáhnout velkého úspěchu je vzácné a přinejmenším těžké. Je to však o to těžší a vzácnější, když při své práci musíte bojovat s dvěma ďábly najednou — s ďáblem pochybností a pocitů viny ve svém nitru a s ďáblem posměchu nebo blahosklonné podpory ze strany společnosti —, přičemž ani jeden nijak nesouvisí se skutečnou hodnotou toho, co děláte.

Důležité je, aby se ženy neohroženě postavily tváří v tvář realitě svých dějin a své současné situace a přestaly se vymlouvat nebo zveličovat a prosazovat průměrnost. Nevýhodným postavením lze ospravedlnit mnohé, ale není to platný intelektuální postoj. Ženy mohou své pozice vydědenců z říše velikosti a outsiderů v říši ideologie naopak využít a uplatnit ji jako východisko — pomůže jim to odhalit obecné institucionální a intelektuální slabé stránky systému. A při této destrukci falešných předsudků a názorů se mohou začít podílet na budování institucí, v nichž se myšlení — a také skutečná velikost — stanou výzvou dostupnou všem, mužům i ženám; jednoduše každému, komu nechybí odvaha podniknout nezbytná rizika a vykročit do neznáma.

Tento text vyšel pod názvem „Why Have There Been No Great Women Artists?“ v časopise *Artnews* v lednu 1971, přeložila L. V.

Poznámky

1. Pozoruhodné výjimky představují knihy Kate Millett, *Sexual Politics*. New York 1970, a Mary Ellman, *Thinking about Women*. New York 1968.
2. „Women Artists“, recenze knihy Ernsta Guhla *Die Frauen in die Kunstgeschichte*, in: *The Westminster Review* (americká edice), LXX, červen 1858, s. 91-104. Za upozornění na tuto recenzi děkuji Elaine Showalter.
3. Angelica Kauffmann viz například vynikající studie Petera S. Walcha nebo jeho nepublikovaná doktorská dizertace „Angelica Kauffmann“. Princeton University, Princeton 1968; Artemisia Gentileschi viz R. Ward Bissell, „Artemisia Gentileschi – A New Documented Chronology“, *Art Bulletin*, červen 1968, s. 153-168.
4. New York 1968.
5. John Stuart Mill, „The Subjection of Women“ (1869), in: *Three Essays by John Stuart Mill*. World's Classic Series, London 1966, s. 441. Výběr z této knihy vyšel v češtině pod názvem *Divčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Libora Oates-Indruchová (ed.). SLON, Praha 1998, přel. Kateřina Hilská, s. 31.
6. Relativně nedávná geneze důrazu na umělce jako nexus estetické zkušenosti viz M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York 1953, a Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Mass., 1961.
7. Porovnání s paralelním mýtem pro ženy, pohádkou o Popelce, je značně výmluvné: Popelka dosáhne vyššího společenského postavení na základě uplatnění pasivního atributu „sexuálního objektu“ – malé nožky –, zatímco Zázračný chlapec se vždy prosadí aktivně. Detailní studium mýtů o umělcích viz Ernst Kris a Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Vienna 1934.
8. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge 1940, s. 96f.
9. Současné směry – earthworks, konceptuální umění, umění jako informace atd. – se zcela nepochybně oduracejí od důrazu na genialitu

jednotlivce a na jeho prodejné produkty. Kniha Harrisona C. a Cynthie A. Whiteových, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York 1965, v dějinách umění otevírá nový směr zkoumání, podobně jako to učinila průkopnická kniha *Academies of Art* Nikolause Pevsnera. Ernst Gombrich a Pierre Francastel, třebaže velmi odlišným způsobem, vždy považovali umění a umělce za součást celkové situace, místo aby je viděli v jakési povýšené izolaci.

10. Modelky se při výuce poprvé objevily v Berlíně v roce 1875, ve Stockholmu v roce 1839, v Neapoli v roce 1870 a na Royal College of Art v Londýně po roce 1875. Pevsner, op. cit., s. 231. Modelky na Pennsylvania Academy of the Fine Arts nosily masky, které skrývaly jejich identitu, přinejmenším až do roku 1866, ne-li ještě déle – dokládá to i uhlová kresba Thomase Eakinse.
11. Pevsner, op. cit., s. 231.
12. Whiteovi, op. cit., s. 51.
13. Ibid.
14. Mrs. Ellis, *The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities* (1844), in: *The Family Monitor*. New York 1844, s. 35.
15. Ibid., s. 38-39.
16. Patricia Thomson, *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*. London 1956, s. 77.
17. Whiteovi, op. cit., s. 91.
18. Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: Sa Vie, son oeuvre*. Paris 1908, s. 311.
19. Betty Friedan, *Feminine Mystique*, Pragma, Praha 2002, přel. Jaroslava Kočová.
20. Klumpke, op. cit., s. 166.
21. Paříž – stejně jako dodnes mnohá města – se řídila zákony trestajícími cross-dressing.
22. Klumpke, op. cit., s. 308-309.
23. Ibid., s. 310-311.
24. Cit. in: Elizabeth Fisher, „The Woman as Artist, Louise Nevelson“, *Aphra* I, jaro 1970, s. 32.

Společenský status a gender v římském umění: Případ prodavačky

Natalie Boymel Kampen

Jednou z klíčových otázek, které řešilo ženské hnutí konce 70. a počátku 80. let 20. století, byl vztah mezi společenským postavením a genderem jako aspekty určujícími situaci žen ve světě.¹ Diskuse, zda je faktorem nejvíce zodpovědným za utlačování žen kapitalismus, nebo patriarchát, rozhodně není redukcionistickým hledáním prvotních příčin; daný problém je jednak základní pro politickou volbu a jednak ovlivňuje také interpretaci dějin. K osvětlení vztahu mezi společenskou třídou a genderem může užitečně napomoci i historik umění. Přistupuje k věci skrze neverbální, vizuální jazyk, a tudíž může objevit cenné informace o společenském postavení a postojích donátorů i protagonistů uměleckých děl. Zejména v případech společenských tříd, které za sebou nezanechaly významnější písemné památky (a ženy starověku patří právě do této skupiny, neboť málokdy hovořily samy za sebe), mohou závěry učiněné na základě vizuálních zobrazení zprostředkovat důležitý kontakt s mlčící populací.

Interakce mezi společenským statutem a genderem je oblast, kterou v dějinách římského umění dosud zkoumal jen málokdo; badatelé tomuto vztahu v římské historii začali věnovat pozornost relativně nedávno.² V tomto eseji budu zkoumat vztah mezi genderem a společenským postavením v jediné skupině – římské pracující třídě – a pokusím se ukázat, že gender a společenský status působily jako určující aspekty vizuálních zobrazení spolu s dalšími proměnnými, např. historickým obdobím, vkusem umělce či patrona ne-

bo funkcí, již měl umělecký objekt sloužit. Základní hypotéza eseje zní, že postavení ženy ve společenské matrici života v Římě bylo jedním z faktorů, které v římském umění určovaly její ikonografii.

Římská společnost byla jak společensky rozvrstvená – stratifikovaná –, tak patriarchální a její kodexy chování na veřejnosti a v soukromí byly založeny na mocenských vztazích mezi třídami a gendery. Stratifikace znamenala, že v Římě existovaly jasně definovatelné společenské vrstvy, jejichž příslušníky bylo možné rozpoznat i na ulici už jen podle stylu oblékání, ale zároveň existovala možnost vzestupu na společenském žebříčku.³ Z otroka či otrokyně se mohl stát svobodný občan či občanka (tzv. propuštěnci – *libertus* nebo *liberta*), z dětí propuštěné otrokyně mohli vyrůst příslušníci bohaté vrstvy a jejich děti mohly stanout ve funkci státních úředníků po boku občanů, jejichž prapředkové patřili k významným majitelům půdy a příslušníkům nejvyšší kasty senatorů. Jak v otrokářském, tak v třídním systému byl člověk zařazen do určité společenské vrstvy na základě svého původu, majetkové situace, užitečnosti pro komunitu a povahy své profese. K popisu rozmanitosti společenského uspořádání starého Říma však bohužel moderní slovník operující pojmy „vyšší třída“, „buržoazie“ či „pracující třída“ nestačí, a proto čtenář v tomto eseji nalezne pojem „třída“ mnohem méně často než pojem „vrstva“ či „stratum“. Ty budou odkazovat na jasně rozeznatelnou vrstvu římské společnosti, ale nebudou synonymem pro ekonomickou třídu.

Řím tedy nebyl jen stratifikovaný, ale i patriarchální: instituce veřejného i soukromého života podporovaly nerovné mocenské vztahy, které upřednostňovaly muže před ženami. Těmito vztahy bylo určováno postavení jedince ve stratifikačním systému: chudý muž měl menší moc a okleštěnější privilegia než bohatá aristokratka, třebaže ta vyhod

svého postavení požívala mnohem spíše *de facto* než *de jure*. Ženám nebylo dovoleno ani bojovat, ani vládnout Římu (v tom se mohly uplatnit jen jako „šedé eminence“), a tudíž byly vyňaty ze systému jak povinností, tak výsad dostupných plnoprávným občanům (tj. mužům). Přestože mezi svobodnými římskými ženami z většiny římských regionů a Atéňankami z vyšších tříd byl velký rozdíl – Římanky měly nezanedbatelnou svobodu pohybu a s jistou mírou autonomie mohly spravovat vlastní majetek a vlastní záležitosti –, ženy v Římě stále zůstávaly právně závislé na mužích a společnost jim přiznávala jen velmi malou moc, a to dokonce i v jejich vlastních domech.⁴

To, jak římská žena prožívala svou existenci ve světě, bylo tedy podmíněno genderem, společenským postavením a životem ve stratifikované a patriarchální společnosti. Abych blíže určila, do jaké míry se v Římě status a gender navzájem ovlivňovaly jako určující prvky vizuální ikonografie, rozeberu zde několik zobrazení pracujících mužů a žen. Některé z těchto obrazů, na nichž se objevují pracující ženy prodávající zákazníkům potraviny, představují důležitý příklad z několika důvodů: jsou jasným důkazem existence pracujících žen v Římě, k těmto vizuálním důkazům lze najít písemné paralely, a dochovala se i zobrazení mužů-prodáváčů, na jejichž základě můžeme srovnávat. Po analýze zobrazení prodavaček nabídnu komparativní obrazy mužů a žen pracujících v jiných sférách a zaujímajících jiné společenské postavení. Z tohoto srovnání vyplyne, jak společenské postavení a gender ovlivňovaly vizuální zobrazování žen z „pracujících vrstev“ v Římské říši.

Dva malé mramorové reliéfy s prodavačkami potravin pocházejí ze starověkého římského přístavu Ostie. Oba dnes chová ostijské Museo Ostiense a oba lze datovat do konce 2.



Reliéf s prodavačkou drůbeže, konec 2. nebo začátek 3. stol. př. Kr., Ostie

či do počátku 3. století př. Kr. Složitější z obou reliéfů byl nalezen na Via della Foce, ostijské ulici s obchody a byty, a sloužil pravděpodobně jako dekorace obchodu nebo jako vývěsní štít. Najdeme na něm ženu obklopenou drůbeží, různými plodinami a zákazníky.⁵ Žena stojí přímo uprostřed reliéfu za pultem tvořeným řadami klecí s králíky a kuřaty. Kolem prodavačky je realisticky zobrazena zvěř podnošů s ovocem či zeleninou, zvěřina zavěšená na háčích a koš plný šneků; symbol šneka se objevuje i na zdi za hlavou centrální postavy. Přímo za jejími zády, téměř nepozorována, zevluje další osoba, možná pomocník, a napravo na pultu sedí dvě opičky, které majitelka chová pro pobavení kolemjdoucích. V levé třetině reliéfu jsou vyobrazeni tři gestikulující muži v živém rozhovoru a jeden z nich si od prodavačky právě kupuje ovoce. Z celé scény vyzařuje dobrá nálada a živý zájem o maličkosti každodenního života.

Na postavu prodávajícího se soustředí i druhý ostijský reliéf.⁶ Prodavačka oděná do tuniky a přehození, tesaná jen v hrubých obrysech, stojí za provizorním pultem postaveným na dvou podstavcích a nabízí zeleninu. I tento výjev je

zaplněn nejrůznějšími detaily, počínaje cuketami a šalotkou na pultu až po výmluvné gesto obchodnice. Místo původu reliéfu neznáme, jeho funkce zůstává nejasná, ale musel být určen buď pro hrobku, nebo pro nějaký obchod.

Na obou reliéfech – drobných a provedených jednoduchou technikou – najdeme řadu společných formálních a ikonografických rysů, jež vypovídají o existenci pevně zakotveného vizuálního jazyka při znázorňování výjevů ze života prodávajících. V obou případech stojí prodavačky za improvizovaným pultem, jsou situovány do centra výjevu a jsou zřetelně vidět, protože jsou záměrně orámovány předměty a lidmi. V případě prodavačky drůbeže na centrální figuru upozorňuje i její umístění nad úrovní ostatních postav. Od nich se žena odlišuje i postojem a gestem – prvky, jež ji zároveň charakterizují jako pracujícího člověka. Obě prodavačky napřaženou paží nabízejí své zboží a na reliéfu s drůbeží tuto hlavní postavu určuje i gesto, kterým podává ovoce zákazníkovi, jehož lze identifikovat podle vycházkového pláště a nákupní torny. Prodavačka zeleniny oslovuje zákazníky (a nás, diváky) ne tím, že by nabízela, co prodává, ale rukou zvednutou v gestu, které římská literatura popisuje jako signál žádosti o pozornost.⁷

Spolu s umístěním, postojem a gestem slouží k určení prodavaček i jejich oděv. Ženy mají prosté tuniky se šálou nebo bez ní a vlasy mají upraveny jednoduše, způsobem, který se v ničem nepodobá složitým dvorním účesům. Ani jedna nemá štólu – dlouhý a rafinovaný oděv charakteristický pro matrony z vyšších tříd. Jsou oblečeny jen do prostých šatů, které nelze identifikovat s žádnou specifickou společenskou třídou; tento prvek můžeme pozorovat i na dalších vyobrazeních pracujících žen. Umístění obou postav, jejich postoj, gesto, oděv a účes tak společně slouží k identifikaci prodavaček a odlišují je od zákazníků a žen z vyšších tříd.

Stejně pečlivou pozornost jako zmíněné reliéfy z Ostie věnuje identitě prodavaček *qua* pracujících také několik málo existujících pohřebních nápisů, jež pro ně byly vytvořeny. Nápis uvádějí nejen jména zemřelých žen; někdy identifikují i jejich příbuzné a zároveň – pokud šlo o *libertae*, propuštěné otrokyně – i jejich patrony, tedy osoby, které jim daly svobodu. Například M. Abudius Luminaris vytvořil náhrobek pro Abudii Megiste, svou manželku a bývalou otrokyni,⁸ a nápis na náhrobku ženy jménem Aurelia Nais zmiňuje jejího patrona-osvoboditele.⁹ Jak u zobrazení na náhrobku, tak u nápisu je největší důraz kladen na povolání obou žen, jež definuje jejich roli ve světě. Z památek tohoto typu se dozvídáme, co žena prodávala, a často i kde prodávala: v tomto případě Abudia Megiste prodávala obilí na Středních schodech v Římě, Aurelia Nais zase ryby ve skladištích v Galbě a Pollecla byla zelinářka na Via Nova.¹⁰ Jiné ženy z Říma a dalších míst latinsky hovořící západní části Říše jsou vzpomínány jako prodavačky semen, fazolí, barev, hřebíků a mastí.¹¹ Tyto přímočaré údaje o zboží a povolání daných žen jsou verbálním ekvivalentem očividného potěšení z vizuální prezentace objektů a gest, jež slouží k identifikaci jejich profese v uměleckých dílech; obojí zdůrazňuje jejich společenskou roli.

Stejný důraz se objevuje i v zobrazeních prodavaček z oblastí mimo Ostii. Dvě prodavačky najdeme na malbách v Pompejích – jednu v Domě Julie Felix v Ulici hojnosti (Via dell'Abbondanza) a druhou ve Verecundově barvířském krámku. Na jedné z mnoha vinět na freskách, které zdobily fórum v Domě Julie Felix (toto honosné sídlo, jedno z největších a nejlákavějších ve městě, se později změnilo ve víceúčelové obchodní centrum s lázněmi, nájemními obchody i obytnými prostory) je zobrazena žena malého vzrůstu, která stojí za pultem umístěným na podstavcích a pokrytým ze-

leninou. Gestem napřážené paže nabízí své zboží, zatímco k ní přistupuje mladík, zřejmě zákazník.¹² Standardní ikonografie prodávajícího a zákazníka se tedy mohla objevit v domácím stejně jako v obchodním kontextu. Na levých veřejích vchodu do Verecundova barvířského obchodu na Ulici hojnosti je vyobrazen nízký stůl s blíže neurčitelnými objekty, možná botami nebo předměty vyrobenými z plsti. Za stolem sedí žena a ukazuje na ně, mladík usazený vedle stolu ji pozoruje.¹³ S tímto výjevem koresponduje protější výjev na pravých veřejích, zobrazující barvíře při práci a samotného Verecunda, hrdě nabízejícího obarvený kus látky. V kontextu obchodní výměny tyto popisné komerční výjevy nepochybně představují určitý druh reklamy a důraz na společenskou roli i profesi je zde zcela na místě.

Charakteristické rysy zobrazení prodavaček v Ostii a Pompejích, které kladou důraz na společenskou roli těchto žen, se objevují i na rozměrném náhrobku zvaném *Pilier du Cultivateur* (Stéla rolníka) z Arlonu v Belgii.¹⁴ Je to vysoký pomník s obdélníkovým průřezem, sestavený z rozměrných bloků tesaných z místního kamene, na třech stranách pokrytý rytinami s portréty a kvasibiografickými obrazy. Patří do skupiny pohřebních památek pocházejících z belgické Galie z konce 2. nebo z 3. století, zejména z Arlonu, Treviru-Neumagenu a Lucemburku.¹⁵ *Pilier du Cultivateur* získal své jméno díky faktu, že – pomineme-li portréty muže a ženy na přední straně – jsou na jeho bocích vyobrazeny čtyři scény ze života zemědělců: napravo povoz a vozka nad obrazem muže nabízejícího druhému muži koš s ovocem, na levé straně nad vyobrazením dvojice mužů kypřících půdu probíhá scéna ze života prodavačů. Obsahuje řadu obvyklých prvků, od pultu na podstavcích až po prodavačova gesta. Zákazník, jímž může být v tomto případě i majitel pozemku dozírající na prodávané zboží, je od prodavačů odlišen odě-

vem – vycházkovým pláštěm – a umístěním vpravo vedle pul-
tu. Prodavači – muž, který podává jakési ovoce zákazníkovi,
a žena nalevo, která ovoce na pultu aranžuje – jsou obleče-
ni prostě a podomácku, stojí za pultem a jako v předešlých
případech se napřaženou rukou dotýkají vystaveného zboží.
A přestože vůbec není jisté, zda se jedná o dvojici z přední
strany stély, nebo o jejich zaměstnance/otroky, primárním
prvkem na vyobrazení je opět jejich společenská role.

Ze srovnání stély s italskými scénami ze života obchod-
níků vyplývají tři závěry. Umělci z Arlonu jednak používali
stejně formy, jaké se objevovaly v Itálii od 1. až do 3. stolec-
tí, jednak na pohřebních památkách uplatňovali tentýž vizu-
ální jazyk jako při dekoraci obchodů a domů, a nakonec nám
dávají poznat, že pro zobrazování prodavačů i prodavaček
platily stejné vizuální konvence. Tento obrazový jazyk defi-
nuje společné profesní a společenské role bez rozdílu po-
hlaví, což se, jak uvidíme později, omezovalo pouze na jed-
nu zřetelně ohraničenou společenskou vrstvu.

Pilier du Cultivateur z Arlonu rozhodně není ve svém užití
totožného vizuálního jazyka pro mužské i ženské prodavače
ojedinělý. Prvek, kdy se na postavu prodávajícího upozor-
ňuje tím, že je umístěna ve vyšší úrovni než zbytek výjevu a za
prodejním pultem, se objevuje i na pompejské malbě zná-
zorňující pekárnu či obchod rozvážející chléb z Casa del Pa-
nettieri (1. století n. l.)¹⁶ a na náhrobku se zobrazením ob-
chodu s vínem z Dijonu (2. až 3. století n. l.)¹⁷ Prodavač vo-
dy Lucifer Aquatari – jehož hrobku na ostijském pohřebiš-
ti Isola Sacra, datovatelnou asi do roku 130 n. l., zdobí ma-
lé pandány s terakotovými reliéfy – stojí za svým pultem a je-
ho další identifikaci umožňují plakety s jeho jménem, umís-
těné poblíž jeho portrétu.¹⁸ Vyobrazený postoj a gesta zde
identifikují muže-prodavače naprosto stejně, jako jinde ur-
čují jeho ženské protějšky. Nožír z vatikánského Atimetova

oltáře, pocházejícího z konce I. století n. l., stojí vedle svého zboží vyloženého na pultě a gestem pravé ruky, jímž žádá o slovo, připomíná zelinářku z reliéfu z Ostie.¹⁹ Na všech těchto vyobrazeních jsou prodavači i prodavačky oděni do jednoduchých krátkých nebo dlouhých tunik, zatímco zákazníci do tóg a štól prosperujících občanů (viz např. Atimetův oltář, kde by *togatus* mohl být majitelem podniku, stejně jako na *Pilier du Cultivateur*) nebo do vycházkových plášťů (malba z Panettiere a z dijonského pomníku). Základní prvky, jež identifikují prodavače a prodavačky v umění Itálie a severních provincií, jsou stejné, přestože zobrazení mužů jsou početnější než zobrazení žen a přestože muži prodávají mnohem rozmanitější zboží. Z ikonografického hlediska jsou pak role a společenská vrstva při rozboru obchodnických scén důležitější než gender.

Nyní je třeba položit si otázku, zda byli podobně zobrazováni i muži a ženy jiných profesí. Budeme zkoumat vyobrazení tří různých povolání, charakteristických pro různé společenské vrstvy – bohatého obchodníka, praktického lékaře a řemeslníka.²⁰

Obchodník se od prodavače liší tím, že je majitelem většího podniku, jehož vliv přesahuje hranice čtvrti. Nestaví si na tržišti improvizovaný pult na podstavcích – obchodník produkuje nebo distribuuje zboží ve velkém a má větší zisk. Cicero o tom ve svém díle *O povinnostech* hovoří následovně: „Kupectví ... provozuje-li se v malém, pokládejme za špinavé zaměstnání; jestliže je však provozuje někdo ve velkém a s hojnými peněžitými prostředky, ze všech končin sváží mnoho zboží a mnoho lidí jím poctivě zásobuje, nezaslouží si příliš velké pohrdání, ba dokonce, jestliže uspokojen svým ziskem, tak jako se dříve často vracel z moře do přístavu, potom se z přístavu uchýlí na venkovský statek, zaslou-

ží si plné úcty.²¹ Bohatý obchodník byl tedy zřejmě poctivý k občanům, přistupoval k nim bez „podvodného úmyslu“ a „podle dobré víry“, nijak se neúčastnil obchodování v malém, tedy kupectví (jež si podle Cicera vynucuje lež za účelem zisku), a své nabyté bohatství vposledku investoval do pozemků a úctyhodného odpočinku. Maloobchodníky – kupci – a nájemnými dělníky Cicero opovrhoval a považoval je za vulgární, špinavé a nehodné, ale i ze své konzervativní perspektivy příslušníka vyšších tříd dokázal ocenit byznysmena pro jeho potenciál zařadit se do ranku gentlemanů.

Zobrazení zámožných obchodníků mají svůj vlastní vizuální jazyk, který vypovídá o jejich společenském postavení důrazem na zákazníka místo na prodáváče. V případě oltáře Q. Socconia Felixe v Římě je na přední straně zobrazen banket s ležícím manželským párem – Socconiem Felixem a jeho chotí –, na zadní straně je na umně vyřezávané židli usazen muž v tóze (opět Socconius), pozorující tři muže v dělnických tunikách, kteří mu ukazují kus látky.²² Podobný výjev se opakuje na dvou náhrobcích z provincií – na sloupu nalezeném ve vesničce Igel u Trevíru²³ a na *Pilier du Marchand de Drap* (Stéla Marka hand de Drap) z Arlonu.²⁴ Obě vyobrazení pocházejí z belgické Galie, jež hrála velkou roli v římském obchodu s látkami. Na obou sedí za stolem nákladně oděný muž a je mu předváděna jakási textilie. Při porovnání s dalšími dochovanými výjevy ze světa stejného obchodního odvětví je více než pravděpodobné, že se nejedná o zákazníka, ale o samotného obchodníka. Všechna tato vyobrazení jasně rozlišují mezi společenským statutem sedícího obchodníka, prezentovaného jako zákazník, a statutem zaměstnanců, jejichž ikonografie se neliší od prodáváčů a služebnictva.

Paralelní zobrazení žen-obchodnic neexistují. Ne že by takové ženy nikdy nežily – nápisy na cihlách a olověných

trubkách i dochované písemné zmínky o majitelkách obchodních lodí dokazují, že celá řada žen vlastnila a vedla velké podniky.²⁵ Výtvarná podoba těchto žen se však nikde nevyskytuje a ženy vyobrazené na pomnících mužů-obchodníků nezaujímají ve světě obchodu žádnou roli: většinou drží malé psíky či vřetena anebo tiše sedí, zatímco jim služby upravují účes.²⁶ Jinými slovy, slouží jako důkaz bohatství a majetku svých manželů tím, že nemusí dělat nic vyjma péče o svůj vzhled a starostí, jak vyplnit volný čas.

Manželkám bohatých mužů anebo ženám dostatečně bohatým na to, aby investovaly do obchodu, bylo přisouzeno tradiční veřejné image. Jak jsme viděli u Cicerona, „gentleman“ si mohli vydělávat vládnutím, bojem za Řím či zemědělstvím, ale obchodem se nikdy neživil. Podobně i „dámy“, římské matrony, mohly vést velké domy, spravovat rozvětvené podniky nebo se zaplétat s gladiátory – ale všichni společně lpěli na *mores maiorum*, na způsobech předků, podle nichž měly být všechny vdané ženy doma, vychovávat děti a příst vlnu se svými věrnými otrokyněmi. Ideologie genderové dělby práce byla ve společnosti velmi pevně zakořeněná, třebaže v každodenní praxi se běžně porušovala.

Ve vrstvě aristokratů a bohatých obchodníků/majitelů pudy v Římě a v provinciích nebyly ženy nikdy ukazovány při práci, i když někdy skutečně pracovaly. Bylo tomu tak možná proto, že vrstva bohatých obchodníků si příliš vážila *mores maiorum* jako veřejného image nebo se mu chtěla připodobnit s cílem postoupit na vyšší společenskou příčku. Muži, jakým byl například obchodník s látkami, tak mohla zhyčkaná zahálčivá manželka zaručit určitý společenský vzestup; nicméně zdroj jeho bohatství, obchod, pro něj měl stále tak velký význam, aby si ho nechal vyobrazit. Ještě nebyl příslušníkem vrstvy gentlemanů, jejichž hodnoty obchodní činnost zcela vylučovaly.

Případ lidí pracujících v lékařské profesi je mnohem nejasnější než případ obchodníků: o lékařích a porodních bábách nemáme ani zdaleka tak ucelená svědectví, abychom mohli přesně určit, k jaké společenské třídě patřili. Víme, že byli do země často přiváženi jako otroci z řecky mluvícího Východu, alespoň za Republiky. Asi polovina dochovaných nápisů v latině, které dokládají existenci lékařek a porodních bab, tyto ženy identifikuje jako *libertae*, často spojené s domy velmi bohatých vrstev, pro něž pracovaly jako domácí lékařky.²⁷ Řada nápisů vypovídajících o lékařích a lékařkách ale neuvádí jedinou skutečnost o jejich právním postavení a některé jen naznačují nezávislou praxi na stálém místě.²⁸ Právnický Ulpianus jako by hovořil o jisté míře rovnosti mezi muži a ženami v lékařské profesi, když tvrdí, že porodníci mají stejný společenský status jako praktičtí lékaři (muži a ženy) – bez ohledu na to, že pracovali především s pacientkami.²⁹ (To ovšem zřejmě platilo spíše pro lékařské profesionály než pro lidové porodní báby a léčitele.) Šlo tedy o onen status, který Cicero vysvětloval tvrzením, že povolání, jež slouží humanitě, nelze považovat za „špinavá“: „... ta umění, k nimž je třeba větší znalosti nebo která přinášejí zvláštní užitek, jako je lékařství, architektura, vyučování ušlechtilým vědám, jsou pro ty, k jejichž stavu se hodí (!), čestná.“³⁰ Lékaři tak byli postaveni mimo vyšší třídu, ale prostřednictvím svého povolání zřejmě mohli dosáhnout určitého společenského statusu, a to dokonce i pokud šlo o otroky; a máme-li se řídit písemnými památkami, týkalo se to rovnocenně mužů i žen.

Zobrazení lékařů a lékařek se nedochovalo mnoho, ale přesto v nich lze vysledovat jasný ikonografický stereotyp používaný u obrazů lékařů, ale neplatný pro lékařky a porodní báby. Téměř všechny obrazy mužů-lékařů odkazují k ikonografii řeckého filosofa nebo boha lékařství Asklépia. Tu-

to asociaci najdeme například na pohřební stéle lékaře Iásóna z Atiky nebo na malém, hrubě provedeném terakotovém reliéfu, který zdobil náhrobek č. 100 z nekropole Isola Sacra v Ostii, a dokonce i na elegantních rytých klenotech (všechny tyto památky pocházejí z 2. století n. l.).³¹ Všichni lékaři jsou oděni do řeckých *himationů*, mají vous a vsedě vyšetřují nebo ošetřují pacienta, který je obvykle zobrazen v menším měřítku. Prostřednictvím ikonografických modelů, jež zosobňují, o nich tato znázornění pravděpodobně vypovídají jako o osobách „vyšších“ a ušlechtilejších.

V porovnání se zobrazeními lékařů představují tři obrazy lékařek či porodních bab – jediné, které se z tohoto období dochovaly – navzájem velmi odlišná ikonografická schémata. Terakotový reliéf porodní báby přivádějící na svět dítě, pandán výše zmíněného reliéfu s lékařem z pohřebiště Isola Sacra, je naprosto jednoduchý a popisný. Pompejská plaketa ze slonoviny, pocházející pravděpodobně z 1. století n. l., znázorňuje stejnou kompozici s porodem, ale je na ní vyobrazena i krajina a atributy odkazující k jakémusi neznámému mýtu.³² Třetí příklad, pohřební stéla z Mét (2. až 3. století), nezobrazuje žádnou činnost a namísto toho představuje stojící ženu se schránou v ruce; k její profesi odkazuje jen fragmentárně dochovaný nápis *INI FII MEDICA*.³³ Tento portrét stojící postavy je tradičním typem uplatňovaným na ženských pohřebních reliéfech v období od pozdního republikánského Říma až po pozdní císařskou Galii. Nenajdeme na nich žádné asociace s prací – stejně jako v případě zobrazení lékařek na stélách z řeckého světa, na nichž ženy sedí či stojí s rodinou nebo přáteli a o jejichž povolání vypovídají pouze nápisy.³⁴

Malé množství důkazů týkajících se ikonografie lékařského stavu tak naznačuje, že pro muže a ženy nebyl používán stejný vizuální slovník, přestože v písemných pramenech

jsou popisováni jako sobě rovní. Lékařky se objevují jako vdané ženy na portrétech nebo jako idealizované postavy v mýtech, ale muži jsou běžně zobrazováni jednoduše jako ti, kdo jsou, a jejich specifické identity jsou umocněny asociací s Asklépiem či filosofem, která zdůrazňuje jejich status. Ikonografické rozdíly jsou závislé na genderu protagonistů stejně jako obsah a funkce zobrazení.

Podle genderu pracující osoby se ikonografie liší také u památek, na nichž se muži a ženy věnují řemeslné práci. Nepřekvapí, že na velké řadě maleb i reliéfů najdeme muže zabývající se nejrůznějšími řemesly – stavitele lodí, kameníky, kováře, kovotepce, voňavkáře, tesaře a mnohé další.³⁵ Ve většině případů tato vizuální znázornění dokumentují muže při práci velmi popisně, jako například loďáře Longídienu z Classisu, vyobrazeného přímo při stavbě lodi.³⁶ Sdělení o identitě těchto mužů jako pracujících nekomplikuje žádná alegorie, žádný mytologický „nátěr“. Mnohem vzácnější obrazy žen-řemeslnic mají velmi odlišnou ikonografii, protože až na několik málo výjimek se na nich ženy objevují v alegorickém či mytologickém kontextu. Jejich povolání se obvykle omezují na práce související s textilem: na předení, tkání, opravování oděvů, aranžování květin, vázání girland a v jednom případě výrobu voňavek.³⁷ Na vlysu s Minervou a Arachné z Minervina chrámu na římských Císařských fórech nejsou ženy pozemskými tkadlenami nebo přadlenami, ale mytickými součástmi alegorie státu.³⁸ Z hlediska ikonografie a funkce tato zobrazení nelze v žádném případě srovnávat s malými stélami a reliéfy s mužskými řemeslníky ze všech oblastí západní Římské říše.

Navzdory skutečnosti, že dochované nápisy vypovídají o několika málo kovodělnících (mj. o jedné kovářce provdané za kováře) a o tkadlenách, květinářkách a vazačkách girland, a přes nepopíratelnou přítomnost několika otrokyň



Reliéf s prodavačkou zeleniny, konec 2. nebo začátek 3. stol. př. Kr., Ostie

a ženských rodinných příslušnic v malých výrobních dílnách nabízí známá výtvarná díla o existenci těchto žen jen velmi málo důkazů.³⁹ Objevují-li se na pohřebních reliéfech od Galie po Malou Asii košíky na vlnu a vřetena, pak poukazují spíše na femininní vlastnosti žen než na jejich výdělečnou činnost.⁴⁰ Muži-řemeslníci jsou naopak hojně doloženi na vyobrazeních i v písemných záznamech – nejen protože jich bylo daleko více než žen a byli i společensky viditelnější, ale také protože v rámci vlastní vrstvy dosáhli daného společenského postavení právě prostřednictvím práce. Oproti tomu práce ženy – ať už ve vlastní dílně či obchodu, nebo v dílně či obchodu jejího otce, manžela či jiného vlastníka – buď

nebyla považována za činnost, která by jí propůjčovala společenský status, anebo byla jejím postavení spíše na škodu.

Měli bychom se také zmínit o několika dalších ženských povoláních, která reprezentují nejchudší a nejméně samostatné pracující ženy. Při práci v kadeřnictví a péči o děti jsou vyobrazeny výhradně ženy – kadeřnice a chůvy, a jejich činnost je zprostředkována jako jednoznačně podřadnější než společenské postavení a identita těch, jimž poskytují svou službu. Chůvy na sarkofázích s životopisnými a mytologickými výjevy, například kadeřnice na galských náhrobcích a pomnících, skýtají řadu informací o svých paních a pánech, ale o nich samotných tato vyobrazení nevyprávějí nic, protože jejich postavy jsou typově příliš mytologizované a konvenční.⁴¹ To není nic překvapivého ve světle textů a nápisů, jež naznačují, že mnohé ženy pracující v těchto povoláních, možná jejich většina, byly otrokyně či *libertae*, jež trvale sloužily v bohatých domácnostech.⁴² Tyto památky nám představují vlastníky v péči věrných, ale vposledku vždy anonymních poddaných. Status a gender na těchto zobrazeních společně zbavují kadeřnice a chůvy jakékoli osobní autonomie.

V případě všech povolání, o nichž jsme se dosud zmínili, jsou ženy ikonograficky odlišeny od mužů. Obchodníci jsou vždy muži, kadeřnice a chůvy vždy ženy. Přestože v lékařských a řemeslnických profesích se objevují muži i ženy, jejich ikonografie se navzájem radikálně liší. Při zobrazování lékařů je bez rozdílu uplatňován polobožský model, kdežto na vyobrazeních lékařek se s ním vůbec nesetkáme. Řemeslníci se běžně objevují ve velmi popisné formě, která klade důraz na jejich společenskou roli a práci, na rozdíl od řemeslnic, jež se stávají součástí mytologizovaného schématu a jejich skutečná práce působí triviálně či nevěrohodně.

Z porovnání všech dochovaných památek vyplývá, že obrazy pracujících mužů byly hojně a oblíbené v téměř každé společenské vrstvě nižší než aristokracie. Obrazy mužů všech povolání, jež pro ně byla považována za přijatelná, se objevují v nejrůznějších typech a často ve velkém množství. Existují dva navzájem související důvody, proč se zobrazení pracujících mužů těšila velké oblibě. Za prvé, tato vyobrazení dokumentují realitu, která byla pro patrona či veřejnost viditelná a zároveň přijatelná v tom smyslu, že zapadala do dominantního ideologického schématu mužského chování v rámci dané společenské vrstvy. A za druhé, tyto obrazy posilovaly společenské postavení pracujícího, například v případě obchodníka, který vypadá jako zákazník, nebo řemeslníka, který sám sebe inzeruje prostřednictvím své role. Sebeoslava využívající různé ikonografie, jež se lišily v závislosti na postavení patronů či subjektů, se stala oslavou role.

Stejně jako muži, i pracující ženy se mohly dočkat oslavy své role v epitafech – jejich role se však jen málokdy objevily v popisné a výmluvné vizuální formě. Ženská práce byla většinou neviditelná anebo transformovaná tak, aby sloužila jiné funkci než přesně dokumentovat roli dané ženy. V případech, kdy ženy zastávaly stejnou práci jako muži, byla jejich zobrazení založena na jiných modelech a ikonografiích, které se rozvinuly v důsledku jejich role, genderu a postavení ve společnosti. Je otázkou, nakolik se pracovní role římských mužů a žen lišily ve skutečném životě, ale v uměleckých dílech jsou jejich identity jakožto pracujících markantně odlišné.

Zbývá zvážit dvě otázky: proč ženská práce dochází mnohem většího uznání v literatuře a v nápisech než ve výtvarném umění a co můžeme na základě materiálů, o nichž jsme zde hovořili, říci o vztahu mezi genderem a společenským po-

stavením jako proměnnými, jež pomáhají určit ikonografickou strukturu uměleckých děl?

Abychom na tyto otázky mohli odpovědět, musíme nejprve popsat dvě velmi odlišná omezení, která se v různých sférách římské společnosti projevovala v různé míře. Patroni umění náležející k nejvyšším třídám a k nejvýše postaveným občanům nebo aspirující na tuto společenskou úroveň podle všeho žili v zajetí ideologických předsudků, podle nichž byla práce žen nepřijatelná, pokud se nesoustředila na domácnost a rodinu. Jak jsme viděli, tato ideologie, založená na tradičním pojetí života a chování staromódních římských matron, byla od I. století n. l. velmi často v radikálním rozporu s každodenní praxí. Popírání reálné životní zkušenosti napomáhalo uchovávat ideologickou formu genderové dělby práce a zároveň negovalo realitu pracovního života žen – především otrokyň a *libertae* –, které tuto ideologickou formu překračovaly. Teoreticky ženy zůstávaly doma a staraly se o tuto vymezenou oblast, o místo, od něhož se odvíjel jejich status. Umělecká díla, která byla s tímto principem v rozporu, musela zobrazovat pracující ženu jako mytologickou či zábavnou postavu nebo jako přívěsek společenského postavení patrona; jinak se na zobrazeních neobjevila vůbec.

Druhé omezení se týká mužů a žen římských nižších tříd – lidí méně majetných a stojících na nižší společenské příčce než ti, o nichž jsme právě hovořili; lidí, jejichž aspiracím a každodenní zkušenosti dnes nerozumíme zdaleka tak jasně. Finanční situace jim příliš neumožňovala zadávat a nakupovat umělecká díla, která by je zachycovala při práci, spíše si mohli dovolit pamětní nápisy. (Mnohem větší počet nápisů než vyobrazení naznačuje, že nápisy musely být mnohem levnější.) Toto finanční omezení zřejmě postihovalo

především ženy, které pravděpodobně pracovaly méně často, méně let a za nižší mzdy než muži.

Ptát se, proč cross-genderovou ikonografií sdílejí pouze muži a ženy, kteří se věnovali prodeji, ve skutečnosti znamená stanout před otázkou, jak často a koho v nižších třídách se ikonografická omezení týkala. Odpověď lze nalézt ve zvláštních podmínkách práce; v podmínkách, jimiž se prodavači lišili od jiných pracujících ze stejné společenské vrstvy.

Prodavači, o nichž se dochovaly nápisy a obrazy, představovali úzkou vrstvu, jež na společenském žebříčku stála pod aristokracií, bohatými obchodníky a džentry (vyššími středními vrstvami), ale byla nadřazena nejchudším příslušníkům nižší třídy. Měli větší majetek a autonomii než anonymní otroci pro všechno, pomocné síly na polích a horníci a zcela jistě požívali vyššího společenského postavení než prostitutky, číšnice a baviči, jejichž jmény bývaly počmárané hospodské zdi. Patřili naopak k vyšší pracující třídě/nižší střední třídě – k vrstvě, jejímiž členy byli také prosperující řemeslníci, porodní báby a lékaři/lékařky, hospodští a možná i někteří zkušení a vážení otroci v bohatých domech; mohli to být svobodní občané, propuštěnci – *liberti a libertae* – i otroci. Jejich atributy byly profesní um, míra finanční nezávislosti, společenský status v rámci bezprostřední komunity nebo přízeň jejich benevolentního majitele-patrona. Byli to lidé, kteří buď disponovali dostatečným majetkem na to, aby si nechali svoji práci vizuálně či jinak zaznamenat, anebo byla jejich práce natolik ceněna, že ji nechali dokumentovat druhí. Zároveň byli na svou práci natolik hrdí, že jí chtěli propůjčit veřejnou formu, ať už písemnou, nebo výtvarnou.

Zkušenost žen v této společenské vrstvě se někdy lišila od zkušenosti mužů a výtvarné umění tento rozdíl dále prohlou-

bovalo. Ženy byly obvykle zobrazovány v situacích tradičně spojených s domácností – při práci s textilii nebo jídlem, při péči o nemocné nebo o děti a také při péči o vlastní zevnějšek –, tedy v situacích, jež se obvykle odehrávají spíše v soukromí než na veřejnosti. Na veřejnosti byly ženy při práci viděny mnohem méně často než muži, a to při činnostech, kterým se jinak věnovaly i doma bez nároku na odměnu. Toto pojetí, jež umění dále prohlubovalo, se možná rozhodující měrou podílelo na redukci veřejného obrazu žen jako lidí vykonávajících skutečnou práci, a tím přispívalo k udržování ideologie genderové dělby práce, která držela „ideální ženu“ doma u tkalcovského stavu.

Prodavači a prodavačky jsou nejviditelnější výjimkou z tohoto pravidla. Prodávali muži i ženy, jejich činy byly stejné, používali stejná gesta, prodávali stejné zboží stejným lidem ve stejném prostředí. Zdá se, že v tomto povolání neplatily žádné asociace, jež by se specificky vázaly k tomu či onomu pohlaví, a že tato profese oběma pohlavím přiznávala stejnou míru prosperity a nezávislosti. Možná nejdůležitější je ale fakt, že prodej byl veřejnou činností, za kterou nestojí nic jiného než vydělávání peněz. Představoval jeden z mála případů, kdy bylo možné vidět muže i ženy bez rozdílu při vykonávání téže práce za okolností, jež se také v ničem nelišily – byly veřejné a finančně motivované. Jsem přesvědčena, že vlivem těchto pracovních okolností veřejnost musela vnímat prodavače a prodavačky jako navzájem rovnocennější než muže a ženy v jiných profesích. Právě vlivem tohoto způsobu vnímání pak bylo možné, že prodavači a prodavačky na rozdíl od ostatních pracujících sdíleli ve výtvarných dílech stejnou ikonografii.

Umělecká díla, která jsme zde zkoumali, svědčí o tom, že ve společenské a genderové zkušenosti v rámci nižších společenských tříd v Římě existovaly rozdíly, a stejně tak vy-

povídají o existenci hodnotových rozdílů mezi římskými vyššími a nižšími třídami. Genderová zkušenost mužů a žen v římském světě se lišila podle společenské třídy, přestože dominantní a viditelně se projevující ideologie v 1., 2. a 3. století byly aristokratické a patriarchální. Porozumět této interakci mezi společenskou třídou a genderem a mezi ideologií a materiální realitou také znamená mnohem lépe pochopit některé faktory, jež určují strukturu uměleckých děl, jakož i strukturu společnosti.

Tento esej vznikl na základě přednášky proslovené na výročním zasedání College Art Association v Detroitu v roce 1976. Publikován byl pod názvem „Social Status and Gender in Roman Art: The Case of the Saleswoman“ v knize *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Norma Broude a Mary D. Garrard (eds.). Harper & Row, New York 1982. Přeložila L. V.

1. L. Sargent (ed.), *Women and Revolution*. Boston 1981; Z. Eisenstein (ed.), *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*. New York 1978.
2. Těmto otázkám se badatelé dosud věnovali jen zřídka; hovořím zde o několika málo nejnovějších pracích. Téma římských pracujících žen viz S. Treggiari, „Jobs for Women“, *American Journal of Ancient History* 1, 1976, s. 76-104; „Questions on Women Domestic in the Roman West“, in: *Schiavitù, manomissione e classi dipendenti nel mondo antico. Pubblicazioni dell'Istituto di Storia Antica*, 13, Università degli studi di Padova. Rome 1979, s. 185-201. Za upozornění na tyto články děkuji Sarah Pomeroy.
Zobrazování pracujících viz B. M. Felletti Maj, *La Tradizione italiana nell'arte romana*. Rome 1977, a G. Zimmer, *Römische Handwerkdarstellungen*. Rome [v době napsání tohoto eseje se připravovalo k vydání]. Společenská třída jako určující faktor vizuálního zobrazování viz R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art*. New Haven, Conn., 1963; R. Bianchi-Bandinelli, „Arte plebea“, *Dialoghi di Archeologia* 1, 1967, s. 7-19, a D. E. Kleiner, *Roman Group Portraiture*. New York 1977. Společenská třída a gender viz N. Kampen, *Image and Status*. Berlin 1981.
3. J. Gagé, *Les classes sociales dans l'Empire romain*. Paris 1965.
4. Existovaly i výjimky – např. ženy, které měly tři nebo čtyři děti, a tudíž nepotřebovaly mužského právního ochránce, jehož prostřednictvím by provozovaly živnost. Viz Gaius 1.194 a S. B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York 1975, s. 151-152.
5. Kampen, op. cit., s. 52-59; R. Calza, *Scavi di Ostia 9: I Ritratti* 2. Rome 1978, č. 48.
6. Kampen, op. cit., s. 59-64; R. Calza a M. F. Squarciapino, *Museo Ostiense*, Rome 1962, č. 12. Postavu lze identifikovat jako ženu i na základě účesu, jaký na zobrazeních mužů nenajdeme, a podle bezvoušé tváře. V období Hadriánovy vlády, do níž lze tento reliéf s jisto-

tou datovat, byli všichni muži téměř bez výjimky zobrazováni s vousem.

7. Apuleius, *Proměny*, 2. 21.
8. *Corpus Inscriptionum latinarum* (Berlin 1862 et seq.), VI. 9683 (dále cit. jako *CIL*).
9. *CIL*, VI. 9081.
10. E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae veteres*. Berlin 1925-1267, 685b.
11. *CIL*, XIV. 2850; III. 153; VI. 9846, 9848, 37820; V. 7023; VI. 10006, 333928, X. 1965.
12. W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*. Leipzig 1868, č. 1500.
13. V. Spinazzoli, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza*. Rome 1953, s. 189-210, 237-238f.
14. A. Bertrang, *Le Musée Luxembourgeois: Annales, Institut archéologique du Luxembourg*, 85 (Arlon 1954), č. 10.
15. F. Drexel, „Die Belgisch-germanischen Pfeilergrabmäler“, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 35, 1920, s. 27-64; W. von Massow, *Die Grabmäler von Neumagen*. Berlin a Leipzig 1932; J. Hatt, *La Tombe gallo-romaine*. Paris 1951.
16. Helbig, op. cit., č. 1501.
17. E. Esperandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*. Paris 1907-1966, č. 3469.
18. M. F. Squarciapino, „Piccolo Corpus dei mattoni scolpiti ostiensi“, *Bolletino della commissione archaeologica comunale di Roma* 76/1956-1958, s. 192-199.
19. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. vyd. (H. Speier). Tübingen 1969-1972, I, č. 400.
20. Jen sotva se jedná o jediné možné profese; člověk může na jejich místo snadno dosadit ševce, čišníky a servírky, osoby pracující v zemědělství a mnohé další.
21. Cicero, *O povinnostech* (*De Officiis*). Svoboda, Edice Antická knihovna, Praha 1970, přel. J. Ludvíkovský, s. 84.

22. F. W. Goethert, „Grabara des Q. Socconius Felix“, *Antike Plastik*, 9, 1-7/1969, s. 79-86.
23. H. Dragendorff a E. Krueger, *Das Grabmal von Igel*. Trier 1924.
24. Bertrang, op. cit., č. 48.
25. Např. *Notizie degli Scavi* 7/1953, 116, č. 27, a 174, č. 39. Suetonius, *Claudius*, 18-19.
26. Massow, op. cit., č. 184-185.
27. Treggiari, op. cit., s. 86-87; Kampen, op. cit., s. 116-117.
28. Např. *ILL*, VI. 9720 a 9477.
29. *Sbirka zákonů*, 50.13.1.2., a *Justiniánův zákon*, 6.43.3.1.
30. Cicero, op. cit., s. 83-84.
31. Ostijský reliéf viz Kampen, op. cit., č. 16. Iásónova stéla viz V. Zinserling, „Zum Menschenbild im klassischen attischen Grabrelief“, *Klio* 56, 1974, s. 370-374. Klenoty viz G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Romans*. London 1971, č. 362.
32. Ostijský reliéf viz Kampen, op. cit., s. 69-72, a viz Neapol, reliéf v Museo Nazionale, inv. č. 109905; Kampen, *ibid.*, s. 70, č. 145.
33. Metz, Musée Archéologique, *La civilisation gallo-romaine dans la cité des Mediomatriques*. Metz 1964, s. x-xi.
34. Např. N. Firath, *Les stèles funéraires de Byzance greco-romaine*. Paris 1964, č. 139.
35. H. Gummerus, „Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen“, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 28/1913, s. 63-126.
36. G. Mansuelli, *Les Stele romane del territorio ravennate e del Basso Po*. Ravenna 1967, č. 12.
37. Jako okřídlení cherubové a jiné vznášející se bytosti se ženy na vlysu na černém pozadí v *tricliniu* pompejského Domu Vettiů zabývají nej-různějšími činnostmi, které souvisejí s každodenním životem – sbíráním a aranžováním květin, vázáním girland, výrobou a prodejem parfémů, pečením chleba, šlapáním hroznů, koupí a prodejem vína apod.; A. Sogliano, *La Casa dei Vetti in Pompei*. Milan 1898, s. 233-388.

38. P. H. von Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*. Berlin 1940.
39. *CIL*, V. 7044; VI. 6939, 9211; III. 2117; Treggiari, „Jobs for Women“, op. cit., s. 82-84.
40. F. Noack, „Dorylaion: Grabreliefs“, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 19, 1894, s. 315-334.
41. Kadeřnice viz Kampen, op. cit., č. 30-38; chůvy viz č. 21-29.
42. Treggiari, „Jobs for Women“, op. cit., s. 88.

Zkušenost moderny

Literatura moderny popisuje zkušenost mužů. Je to v podstatě literatura o proměnách, k nimž docházelo ve veřejném světě a ve vědomí, jež s ním bylo spojeno. Faktické datum nástupu „modernosti“ se v různých záznamech liší, stejně jako se autor od autora liší charakteristické rysy „moderny“. Téměř všechny prameny však mají společné hlavní téma: veřejný svět práce, politiky a městského života. Ovšem právě z těchto oblastí byly ženy tradičně vylučovány nebo v nich byly prakticky neviditelné. Budeme-li za charakteristický rys moderny považovat weberovskou myšlenku o vzrůstající racionalizaci, pak tento proces zasáhl především společenské instituce představované továrnou, kanceláří a vládním odborem. Ženy v továrnách samozřejmě pracovaly od samého počátku a bujení byrokracie bylo také do určité míry závislé na rozvoji nového typu ženské pracovní síly – úřednic a sekretářek. Přesto existují dva důvody, proč je na místě hovořit o tomto světě jako o světě mužů. Za prvé, všechny společenské instituce byly vedeny muži a pro muže (majitele, průmyslníky, manažery, finančníky) a muži dominovali i v jejich řídicích a hierarchických strukturách. Za druhé, rozvoj továren a později byrokracie se časově shoduje s procesem „oddělování sfér“, dnes již dobře dokumentovaným, a s procesem postupného odsunování žen do „soukromí“ domácnosti a na předměstí.¹ Přestože ženy z nižší střední

a dělnické třídy v průběhu 19. století stále vycházely z domova za prací, celá společnost, alespoň v Anglii, se řídila ideologií, podle níž žena patří do domácnosti – což také dokládá požadavek dělnické třídy, aby muži dostávali „rodinnou mzdu“.² Ačkoli ve vymezených oblastech veřejného života působily i některé ženy, celkově byla veřejná sféra doménou mužů. A protože „moderní“ zkušenost se odehrávala především právě zde, byla primárně zkušeností mužskou.

V tomto eseji však nebudu sledovat linii ortodoxnějších sociologických analýz moderny, jež zmíněný fenomén rozebírají z hlediska racionalizačního procesu (nebo možná „civilizujícího procesu“, který ovšem daný jev samozřejmě posunuje k mnohem dřívějšímu datu). Chci zde vzít v úvahu impresionističtější a esejističtější příspěvky autorů, kteří vše specificky „moderní“ připisují městskému životu: prchavé, pomíjivé a neosobní povaze setkání v prostředí města a specifickému světonázoru, jaký rozvíjí a pěstuje městský obyvatel. Takové zaměření není sociologií nijak cizí: člověku se ihned vybaví eseje Georga Simmela, jež představují jakési studie sociální psychologie městského života,³ a z novější doby také sociologické práce Richarda Sennetta, které znovu vyvolaly zájem o diagnózu moderní urbánní osobnosti.⁴ Zvláštní zaujetí zkušeností moderny však lze od počátku vysledovat i v literární kritice; jedním z proroků v této oblasti byl Charles Baudelaire, básník Paříže poloviny 19. století.⁵ Eseje Waltera Benjamina o Baudelairovi vznikly ve 30. letech 20. století a představují fascinující (byť příznačně kryptický a fragmentární) soubor úvah o Baudelairových názorech na „modernost“.⁶ Jako východisko ke zkoumání právě tohoto typu literatury moderny mi poslouží Baudelairovo tvrzení z eseje „Malíř moderního života“, napsaného v letech 1859–60: „Modernost, toť přechodnost, prchavost, nahodilost, polovina umění, jehož druhou půlí je věčnost

a neměnnost."⁷ Ozvěnu tohoto tvrzení najdeme v nedávno publikované knize Marshalla Bermana o zkušenosti moderny, v níž autor popisuje její „paradoxní jednotu“: „Jednota nejednotnosti: překlápí nás všechny do víru neustálého rozpadu a obnovy, zápasu a protikladu, dvojnáčnosti a duševních muk. Být moderní znamená být součástí univerza, v němž se, jak řekl Marx, 'vše stojaté vypařuje'."⁸ Zároveň se nám vybaví Simmelův popis osobnosti městského člověka: „Psychologický základ metropolitního typu osobnosti tkví ve stále intenzivnější nervové stimulaci, která je důsledkem bleskových a nepřetržitých změn vnějších a vnitřních podnětů“ (kurzuje Simmel).⁹

Simmel toto chápe jako jev úzce spojený s peněžní ekonomikou, která převládala na konci 19. století. Je na místě zdůraznit, že města sice nebyla v 19. století ničím novým, ale kritici (stejně jako obhájci) moderny došli k přesvědčení, že charakter života městského člověka se kolem poloviny 19. století radikálně změnil. Přestože jakákoli vročení tohoto typu jsou do značné míry svévolná (a navíc se budou lišit od Paříže přes Londýn k Berlínu),¹⁰ domnívám se, že bude užitečné pojmut toto období zrychlené urbanizace, dále umocněné proměnami v pracovní sféře, ve sféře bydlení i ve sféře společenských vztahů, jež přinesl rozvoj industriálního kapitalismu, jako léta pro zrod „moderny“ klíčová. Berman moderně dokonce připsal prehistorii, a to v těch moderních prvcích, které se začaly objevovat v období před Francouzskou revolucí a našly svůj výraz v Goethovu *Faustovi*.¹¹ Bradbury a McFarlane, autoři zaměřeni na pozdější období moderny od roku 1890 do roku 1930, označují Baudelaira za „původce modernismu“.¹² Problém je v tom, že oba píšou o zcela jiném jevu, a to o modernismu, který se objevil v umění; a přestože pojmy „modernismus“ a „moderna“ často bývají navzájem zaměňovány, nemyslím, že by Baudelaira ně-

kdo někdy považoval za modernistického autora v tom smyslu, že by vnesl revoluci do básnického jazyka a formy.¹³ Není žádný rozpor v tom, jestliže datujeme ranou zkušenost „moderny“ do poloviny 19. století a její pozdější projev v umění – modernismus – do jeho konce.

Zvláštní charakter moderny spočívá v pomíjivé a „přechodné“ povaze setkání a dojmů, které ve městě vznikají. Sociologie moderny proto musí být vposledku schopna rozpoznat kořeny těchto nových vzorců chování a zkušenosti ve společenských a materiálních aspektech současné společnosti. Simmel, jak už jsem se zmínila, vztahuje osobnost městského člověka a to, čemu říká „blazeovaný přístup“, k peněžní ekonomice. Zdá se, že Marshall Berman, vycházející z Marxova popisu „rozostřujícího se vidění“,¹⁴ zároveň přejímá Marxovu analýzu, podle níž podstata tohoto vidění vychází z radikálních společenských změn, které společnosti vtiskly buržoazie a kapitalistický způsob výroby. Naproti tomu Baudelaire zvažuje tento jev jako takový a jeho příčinami se nezabývá. Není mým úkolem v tomto eseji prezentovat sociologii moderny, a proto nebudu hodnotit protikladné názory na společenskou či ekonomickou podstatu moderní zkušenosti ani nebudu příliš podrobně zkoumat, nakolik jsou koncepce „moderny“, jež rozebírám, adekvátní. Chci tyto názory, jež do větší či menší míry sociologicky popisují moderní urbánní zkušenost, zvážit z hlediska genderových rozdílů ve společnosti 19. století. V tomto smyslu pak není příliš důležité, zda má určitý názor náležitou oporu ve společensko-historickém porozumění danému období nebo zda je tento názor vnitřně konzistentní. (Jak ukazuje Berman, Baudelaire používá několik různých pojetí „moderny“ a stejně tak neustále mění i svá hodnocení tohoto jevu.¹⁵)

Baudelairovy poznámky o moderně jsou nejexplicitnější, když píše o umělecké kritice, přestože toto téma najdeme

i v jeho poezii a v básních v próze. Jeden z prvních odkazů se objevuje v závěru jeho recenze pařížského Salonu 1845, v posledním odstavci, téměř jako by to byla myšlenka, která ho napadla až dodatečně. Chválí v něm současné malířství, ale hořekuje nad jeho nedostatečným zájmem o současnost.

Nikdo nevěnuje pozornost tomu, co bude zítra; přitom však na nás heroismus *moderního života* doléhá ze všech stran. — Opravdové city nás zaplavují tak, že je nejsme s to pochopit. K epopějím nechybějí ani náměty, ani barvy. Malířem, skutečným malířem se stane ten, kdo bude schopen vyrvat naší době její epiku a ukázat nám barvou nebo kresbou, jak jsme velcí a poetičtí v kravatách a lakůvkách. — Kéž by nám ti, kdo hledají, dali příští rok příležitost oslavit nástup něčeho *nového*.¹⁶

Další rok však Salon nebyl o mnoho lepší a Baudelaire znovu lamentuje nad absencí jakéhokoli skutečného současného umění, které by se zabývalo moderními náměty a postavami tak jako Balzacovy romány. Tentokrát věnuje několik stran — závěrečnou část recenze Salonu 1846 — tématu „heroismu moderního života“. Moderní život zde už nabývá mnohem zřetelnějších obrysů: barevná uniformita v oblékání, moderní fenomén „dandyho“, který proti této uniformitě protestuje, „soukromé náměty“, jež Baudelaire velebí jako mnohem „heroičtější“ než veřejné a oficiální náměty v malířství:

Pohled na společenský život vyšších vrstev, na tisíce nejistých existencí — zločinců a vydržovaných děvek —, kterými se hemží podsvětí velkého města, a četba *Gazette des Tribunaux* a *Úředního listu* nám dokazují, že stačí otevřít oči, abychom poznali své hrdinství. [...] Pařížský život je zvlášť plodný na poetické a úžas budící náměty.¹⁷

Podrobnější výčet těchto námětů najdeme v „Malíři moderního života“ z let 1859-60. Tehdy už Baudelaire konečně našel umělce, který podle jeho názoru dokáže zachytit vše moderní: je jím Constantin Guys, hlavní námět celého eseje. Guysovy akvarely a kresby jsou všeobecně považovány za dílo talentovaného, ale povrchního malíře, který má pro dějiny umění jen marginální význam – přestože taková hodnocení samozřejmě vyvolávají všemožné otázky, co se kritického úsudku týče. Berman odmítá Guysovy „uhlazené obrázky 'krásných lidí' a jejich světa“ a diví se, jak si mohl Baudelaire tak vysoce cenit umění, jež „se nejvíc ze všeho podobá reklamám na obchodní domy Bonwit's a Bloomingdale's".¹⁸ Baudelaireův esej je nicméně zajímavý tím, jakým způsobem rozšiřuje vnímání „moderny“. Guys, „malíř moderního života“, se vydává do davu a dnem i nocí vstřebává myriády dojmů.

[V]yrazí a dívá se, jak plyne ten tok životní síly, tak majestátní a tak zářivý. Obdivuje se věčné kráse a udivující harmonii života v metropolích, harmonii, tak prozřetelně udržované ve shonu lidské svobody. Pozoruje krajiny velkoměsta, kamenné krajiny laskané mlhou nebo bičované políčky slunce. Dívá se s potěšením na krásné ekvipáže, hrdé koně, skvoucí se čistotu groomů, obratnost sluhů, chůzi pružných žen, krásné děti, šťastné, že žijí a že jsou dobře ustrojené, slovem veškerý život. Jestliže se nějaká móda nebo střih šatů lehce pozměnil, jestli byly uzly stužek nebo přezky sesazeny s trúnů kokardami, jestli se závoj vzadu na kloboučku roztáhl a drdol o poznání klesl na šíji, jestli se pas zdvihl a sukenně rozšířila, věřte, že to jeho orlí pohled uhodl už z nesmírné vzdálenosti.¹⁹

Právě tuto pasáž Berman zavrhuje jako „reklamní“. Ale i kdyby šlo o katalog povrchnosti a módnosti, co na tom? Vždyť moderní vědomí je složeno právě z řetězce dojmů, ze

specifické krásy přinálezející modernímu věku. A co je ještě důležitější, právě v tomto eseji Baudelaire vystihuje formální rysy moderní mysli, jež dokáže uchopit onu „přechodnost, prchavost a nahodilost“. Znovu se objevuje dandy, aby byl srovnáván a zároveň stavěn do protikladu s Guysem; v důrazu na vlastní vzhled a osobní originalitu se jeden druhému navzájem podobají, ale zároveň jsou si vzdáleni vinou dandyho blazeovanosti a necitlivého postoje, jehož se Guys (podle Baudelaira²⁰) děsí. Guys je *flâneur*, cítí se v davu jako ryba ve vodě – je v samém středu světa a zároveň světu skryt.²¹

Flâneur – městský tulák – je ústřední postavou Benjaminových esejů o Baudelairovi a Paříži 19. století. Jeho pravým domovem jsou ulice a podloubí; *flâneur*, jak píše Benjamin, „se zabývá botanikou na asfaltu“. ²² Člověku na okraji společnosti skýtá azyl anonymní dav; zde Benjamin zahrnuje do společenství *flâneurů* nejen samotného Baudelaira, ale i oběti a vrahy Poeových detektivních příběhů (které Baudelaire překládal do francouzštiny). ²³ Benjaminovo město *flâneura* je však historicky omezenější než Baudelairovo. Londýn ani Berlín neposkytují přesně ty podmínky zařazenosti/nezařazenosti, v jakých vzkvétá *flâneur* v Paříži, a nenabízí je ani Paříž z doby jen o trochu pozdější, kdy začal být útěk do anonymity vlivem „sítě kontrol“ nemožný. ²⁴ (Baudelaire i Berman ale naopak namítají, že Paříž se díky Haussmannovým bulvárům, jež strhly hranice mezi třídami, stále víc otvírala a stále víc se stávala místem určeným modernímu pohledu, *flâneurovým* působištem.)²⁵

Flâneur je moderní hrdina; jeho zkušenost, stejně jako zkušenost Guysova, znamená svobodně se pohybovat po městě, pozorovat a být pozorován, ale nikdy si s nikým nezadat. Jeho spřízněnou postavou je v literatuře moderny *étranger* (cizinec). Stejný název má jedna z Baudelairových básní v próze ze sbírky *Pařížský splín*.²⁶ Jde o krátký dialog,

v němž „záhadný tvor“ dostává otázku, co či koho miluje – otce, matku, sestru, bratra, přátele, svou vlast, krásu, zlato? Vždy odpovídá záporně a tvrdí, že prostě miluje „oblaka, plující oblaka, ta dálná – zázračná oblaka“. Pro Simmela však cizinec není člověkem bez zájmů a závazků. Vyznačuje se určitým druhem „anorganického“ členství ve skupině: nepatřil k ní od začátku, pouze se usadil na novém místě. Je to člověk, který „dnes přijde a zítra zůstane“²⁷ – v tom se liší jak od *flâneura*, tak od Baudelairova *étrangera*, kteří se nikdy neusadí a nikdy ani nenavážou kontakt s lidmi kolem sebe. Přesto však Simmelův cizinec zůstává „potenciálním poutníkem“: „... i když nepokračoval v cestě, nepotlačil zcela onu volnost v přicházení a odcházení.“²⁸ Tito hrdinové moderny tak sdílejí možnost a perspektivu osamělého putování, dobrovolného vykořenění, anonymního příjezdu na nové místo. Všichni jsou, samozřejmě, muži.

Ženy a veřejný život

Není náhodou a ani vinou lehkomyšlného patriarchálního užití jazyka, že se kniha Richarda Sennetta o moderně jmenuje *The Fall of Public Man* (Pád veřejného člověka). [Pozn. překl.: Slovo „man“ autorka zvýraznila proto, že v angličtině je výrazem označujícím zároveň člověka i muže.] Touto „veřejnou“ osobou 18. století a dob dřívějších, jejíž zánik kniha mapuje a která žila vysedáváním po kavárnách, promenovala se po ulicích a v divadelních foyer a bez zábran oslovovala neznámé lidi na veřejných místech, byl vždy muž a nikdo jiný. (Podle Sennetta nebylo proti bontonu oslovit cizí ženu v parku či na ulici, pakliže muž nepovažoval ženinu odpověď rovnou za pozvánku do její ložnice. Nicméně nikde nenajdeme ani jedinou zmínku, že i ženy mohly oslo-



Mary Cassatt, *In the Loge (V lóži)*, 1879

vovat neznámé lidi.²⁹) Ve městě 19. století, které už nebylo arénou veřejného života, se objevuje *flâneur* – aby byl pozorován, ale ne osloven.³⁰ Snaha o stále větší osobní soukromí, úzkostlivá anonymita a odtažitost ve veřejném životě byly možná společné mužům i ženám, ale dělicí linie, která se mezi veřejným a soukromým rýsovala čím dál zřetelněji, zároveň ženy nedobrovolně odsunula výhradně do sféry soukromé, zatímco muži si uchovali svobodu pohybovat se v davu či navštěvovat kavárny a hospody. Malé restaurace dřívějších let nahradily pánské kluby.

Všichni autoři, o nichž jsem zatím hovořila, si jsou vědomi toho, že zkušenost žen v moderním městě byla jiná než zkušenost mužů. Například Sennett přiznává, že „právo utéci se do veřejného soukromí a skrýt se v něm neplatilo rov-

nocenně pro obě pohlaví", protože ještě na konci 19. století ženy nemohly jít do kavárny v Paříži nebo do restaurace v Londýně bez doprovodu.³¹ Sennett dále píše: „'Osamělý dav' byl sférou stále soukromější svobody a muži, ať jednoduše z potřeby dominovat nebo kvůli nutkání silnějším, než mají ženy, se v něm mohli ztratit mnohem snáz." Poznává také, že v počátcích „veřejného života" musela žena daleko víc dbát na určité „znaky" svého oděvu, podle nichž se dalo odhadnout, jaké má společenské postavení; v 19. století toto zkoumání oděvu sloužilo k odlišení žen „bezúhonných" od „prostopášných".³² Také Simmel, jehož esejistickou sociologií používám velmi selektivně, se na různých místech zaměřuje na situaci žen. Psal eseje o jejich postavení a psychologii, o ženské kultuře, o ženském hnutí a sociální demokracii.³³ Jako jeden z prvních ženám umožnil vstup na své soukromé semináře, a to dlouho před tím, než byly jako plnoprávné studentky připuštěny na Berlínskou univerzitu.³⁴ Ženami se zabývá i Berman a poněkud opožděně (na straně 322 své knihy) uznává, že si ze života ve městě odnášejí naprosto jinou zkušenost než muži. Konstatuje, že Jane Jacobs ve své knize *Smrt a život amerických velkoměst* předkládá „naprosto jasný názor ženy na město".³⁵ Tato kniha, vydaná v roce 1961, popisuje autorčin vlastní každodenní život ve městě – její soužití se sousedy, prodavači a malými dětmi v okolí i v práci. Význam této knihy podle Bermana³⁶ spočívá v tom, že nám dává poznat, že „ženy mají co říci k městu a životu, který jsme sdíleli, a my [muži] jsme svůj i jejich život významně ochudili, když jsme jim až dosud nenaslouchali".

Problém je, že vinou ignorance k životům žen byla ochuzena i literatura moderny. Dandy, *flâneur*, hrdina, cizinec – všechny postavy, jež měly být ztělesněním moderního života – jsou vždy postavy mužské. V roce 1831, kdy chtěla

mladá George Sand poznat život v Paříži a seznámit se s myšlenkami a uměním své doby, musela se převlékat za chlapce, aby získala tu svobodu, která, jak věděla, ženám nenáleží:

A tak jsem si z těžké šedé látky ušila převlečník a k němu kalhoty a vestu. V šedém klobouku a objemném vlněném nákrčníku ze mě byl dokonalý student prvního ročníku. Nedá se ani popsat, jak rozkošně mi bylo v botách: nejraději bych v nich spala, stejně jako kdysi můj bratr, když dostal své první. V těch okovaných podpatcích jsem se na chodníku cítila tak pevně! Poletovala jsem z jednoho konce Paříže na druhý. Připadalo mi, že se v nich můžu vydat na cestu kolem světa. A pak, ty šaty snesly všechno. Běhala jsem venku za každého počasí, přicházela domů v kteroukoli hodinu, sedávala v parteru v divadle. Nikdo si mě nevšímal a v nikom můj převlek nevyvolal podezření... Nikdo mě neznal, nikdo se na mě nedíval, nikomu jsem nepřipadala divná; byla jsem atomem ztraceným v tom nesmírném davu.³⁷

Převlek jí otevřel cestu k životu *flâneura*; velmi dobře věděla, že se z ní nemůže stát *flâneuse*, protože taková role neexistuje. Ženy se po městě samotné potulovat nemohly.

V Baudelairových esejích a básních se ženy objevují velmi často. Moderna zrodila – nebo zviditelnila – nejrůznější typy městských obyvatelek. Nejvýraznějšími ženskými postavami v těchto textech jsou prostitutka, vdova, stařena, lesba, oběť vraždy a neznámá kolemjdoucí. Podle Benjaminu byla lesba pro Baudelaira hrdinkou moderny: víme, že básník chtěl svou sbírku *Květy zla* původně nazvat *Les lesbiennes* (Lesby).³⁸ Přesto, jak Benjamin také zdůrazňuje, v největší básni o lesbách z této sbírky, „Prokleté ženy“, Baudelaire lesby odsuzuje jako „žalostné ženy s neúrodnými klíny“ a vyzývá je „krácejte, krácejte svou cestou do pekel“.³⁹ Prostitutka, která je námětem básně „Soumrak“ a o níž se zároveň hovoří v „Malíři moderního života“, vyvolává podobně am-

bivalentní pocity obdivu a znechucení (Baudelaire v této básni přirovnává prostituci k „mraveništi“ a k „červu, který Člověku před ústy jídlo krade“⁴⁰). Mnohem jednoznačnější jsou Baudelairovy sympatie k jiným ženám na okraji – staře-ně a vdově; ke staře-ně (báseň „Stařenky“) se obrací otcovskými slovy „já zpovzdálí za vámi něžně kráčíím ... okouším mimoděk z vás kradmou radost svou“, na vdovu se dívá s pochopením k její hrdosti, utrpení a chudobě.⁴¹ Ani jednu z těchto žen však nepovažuje za sobě rovnou. Chápe je jako objekty, které se nabízejí jeho pohledu, jsou námětem jeho „botanické práce“. K jeho nejbližšímu přímému kontaktu se ženou, jež není ani na okraji, ani pod jeho úrovní, dochází v básni „Jedné kolemjdoucí“.⁴² (Ale pozor, i ona má svůj handicap, neboť truchlí – je *en grand deuil*.) Na rušné ulici ho míjí vysoká, majestátní žena; jejich pohled se na okamžik střetne, ona jde dál svou cestou a básník tu zůstává s otázkou, zda se znovu setkají na věčnosti. To, že mu jeho pohled opětovně potvrzuje poslední strofa básně: *O toi que j'eusse aimée, o toi qui le savais* (Ty, kterou bych měl rád, jak jistě tušilas). Podle Benjaminovy interpretace této básně je to právě ona prchavost krátkého, letmého setkání, co Baudelaira tak fascinuje: „Pravou rozkoší městského člověka není ani tak láska na první pohled jako láska na pohled poslední.“⁴³ Pro toto setkání je charakteristický pozoruhodně moderní aspekt „šoku“.⁴⁴ (Pokud se tu však jedná o vzácnou výjimku – o ženu sdílející urbánní zkušenost –, můžeme se také ptát, která „bezúhonná“ žena by v 50. letech 19. století opětovně pohled neznámého muže.)

V každém případě tu hraje roli evidentně běžný předpoklad, že ženy, které se jakkoli podílely na životě ve veřejné sféře nebo na čemkoli, co zahrnovalo stejné podmínky, jaké byly vyhrazeny mužům, se nějakým způsobem vyznačují maskulinními rysy. Jedna z vdov, jež Baudelaire pozoruje, je

popsána jako žena s mužskými způsoby.⁴⁵ Podle Benjamina Baudelairův ambivalentní obdiv k lesbám do značné míry souvisí s jejich (předpokládanou) „mužskostí“.⁴⁶ Sám Benjamin vysvětluje, že u žen, které chodily pracovat do továren, se „časem musely projevit maskulinní rysy“.⁴⁷ Dokonce i Richard Sennett (bez ohledu na nedostatek důkazů a na nová zkoumání ohledně konstrukce genderu) tvrdí, že ženy konce 19. století, které byly „ideologicky oddané emancipaci“, se oblékaly jako muži a osvojily si jejich gestikulaci.⁴⁸ Je ale možné, že takto vnímaná „mužskost“ v ženách, jež byly ve světě mužů viditelné, je jen posunutým uznáním skutečnosti, že ženy byly z tohoto světa v zásadě vyloučeny. Baudelairovy všeobecné názory na ženy, patrné z jeho dopisů i próz, poskytují kontext pro pochopení jeho fascinace „ženami města“ v jeho básních. V dopise adresovaném jedné z jeho adorovaných a idealizovaných žen sám přiznává: „K ženám chovám nenávistné předsudky. Ve skutečnosti v ně *nemám důvěru*; vaše duše je jemná a chápavá, ale, mám-li být upřímný, je to stále duše ženy.“⁴⁹ Ženu jako neúplného člověka vyzdvihuje i v eseji „Malíř moderního života“:

[J]edním slovem žena není pro umělce obecně a pro G. zvlášť pouhou družkou muže. Je to spíš božstvo, hvězda, jež vládne všem koncepcím mužského mozku; je to zrcadlení všech půvabů přírody, soustředěných v jedinou bytost; je to předmět obdivu a nejživější zvědavosti, jež může pozorovateli poskytnout obraz života. Je to jakási modla, možná že hloupá, ale oslňující, okouzlující, na jejíž pohledech visí osudy a vůle... Všechno, co zdobí ženu, co pomáhá oslavit její krásu, tvoří její součást; a umělci, kteří se obzvlášť věnují studiu této hádankovité bytosti, jsou zrovna tak zbláznění do celého *mundu muliebris* jako do ženy samé... Který básník by se odvážil při líčení rozkoše vyvolané příchodem krasavice oddělit ženu od jejího oblečení?⁵⁰

Klasická misogynní dualita – žena jako bytost adorovaná, leč prázdňá, a na druhou stranu bytost skutečná a citlivá, ale nenáviděná a opovrhovaná –, kterou Baudelaire projevuje (a kterou dokládají i jeho životopisci), se jasně vztahuje ke specifickým typům žen, jež můžeme v literatuře moderny pozorovat.

Další autoři, o nichž jsem se zmiňovala, ale nebyli misogynní; se situací žen a s otázkou ženské emancipace a rovnosti s muži naopak sympatizovali či sympatizují. Abychom mohli vysvětlit neexistenci – neviditelnost – žen v literatuře moderny, musíme se podívat, co se skrývá za jednotlivými předsudky. Vysvětlení je trojznačné a spočívá (1) v povaze sociologického zkoumání, (2) z ní plynoucího omezeného pojetí „moderny“ a (3) v realitě ženina místa ve společnosti. Většinu z těchto otázek se už věnovaly práce feministických socioložek a historiček z nedávné doby, ale nebude od věci si je zopakovat ve specifickém kontextu problému moderny.

Neviditelné ženy v literatuře moderny

Bouřlivý rozvoj sociologie v 19. století úzce souvisel s faktem, že rozdělení na „veřejnou“ a „soukromou“ sféru činnosti v západních průmyslových zemích bylo stále rozšířenější a že obě sféry se od sebe stále víc vzdalovaly. Příčinou této situace bylo oddělení práce od domova, způsobené rozvojem továren a úřadů. Vlivem tohoto jevu v polovině 19. století došlo v některých velkých městech (například v průmyslových oblastech Anglie – v Manchesteru či Birminghamu) k hromadnému přesunu obyvatel z center na předměstí.⁵¹ Přestože ženy nikdy nebyly do městského života zapojeny stejnou měrou jako muži (z hlediska finančního, právního či jiného), tento fyzický „odsun“ znamenal, že už se nemohly jako

dřív úzce a významně podílet na tom, co často představovalo rodinné zájmy – ať už na obchodu, výrobě, nebo dokonce na kvalifikované práci. Skutečnost, že ženy byly stále více odsouzeny do sféry domácnosti a k životu na předměstí, výrazně posilovala ideologie oddělených sfér.⁵² V té době se ale také formoval nový veřejný svět, nové obchodní organizace, nové politické a finanční jednotky, nové společenské a kulturní instituce. V těchto institucích byly téměř bez výjimky zastoupeni muži, přestože ženám bylo příležitostně udělováno čestné členství nebo jim bylo výjimečně dovoleno, aby se určitých příležitostí účastnily jako hosté. V druhé polovině století rozvoj profesí vyloučil ženy ze všech expandujících oblastí, ačkoli v některých z nich se dříve tradičně angažovaly (např. v medicíně), některé profese je „odstavily“ už dávno (např. práva a akademická povolání) a některé byly nové (např. vzdělávání umělců). Dva hlavní důsledky této skutečnosti pro sociologii jako novou disciplínu spočívaly v tom, že v ní jednak dominovali muži a že se také přednostně soustředila na „veřejné“ oblasti – tedy na práci, politiku a trh.⁵³ V klasických sociologických textech ženy skutečně vystupují pouze potud, pokud jsou nějak vztaženy k mužům, v rámci rodiny nebo v nevýznamných rolích, jež zastávaly ve veřejné sféře. Jak napsal David Morgan o Weberově knize *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus* (Protestantská etika a duch kapitalismu): „Přinejmenším v posledních letech si řada lidí nemohla nevšimnout, že ženy zůstaly tomuto dějinnému pohledu skryty; veškeré hlavní role – Franklin, Luther, Calvin, Baxter a Wesley – hrají muži, kdežto ženy se na scéně objevují pouze letmo, v převleku za německé tovární dělnice a s velmi tradiční pracovní orientací.“⁵⁴

„Oddělení sfér“ představovalo do jisté míry neukončený proces, protože řada žen stále musela chodit do práce, aby si vydělala na živobytí (přestože velmi vysoké procento

z nich tak činilo v rámci služby v domácnostech); i tyto ženy – v továrnách, přádelnách, školách a kancelářích – však zůstaly v tradičních sociologických textech neviditelné. Veřejné instituce, na jejichž chodu se podílely, jen zřídka patřily k těm, jimž analytici soudobé společnosti přiznávali velký význam.

To také znamenalo, že specifická zkušenost „moderny“ byla v podstatě totožná se zkušeností ve veřejné sféře. Zrychlený rozvoj měst, šok z dříve nebývalé fyzické blízkosti, jež nastala mezi velmi bohatými vrstvami a opovrhovanou chudinou (tuto blízkost dokládá Engels a v některých městech se jí bránili budováním předměstí), stejně jako novost nestálých a neosobních kontaktů ve veřejném životě – to vše bylo zdrojem obav i fascinace „moderních“ autorů, sociologů a dalších komentátorů stavu společnosti, kteří zaznamenávali svá pozorování ve vědeckých esejích, v próze i v poezii. Tyto proměny ve společenském životě do určité míry samozřejmě zasahovaly každého, bez ohledu na pohlaví a třídu, přestože se v různých skupinách projevovaly různě. Nicméně literatura moderny zcela ignoruje vše soukromé, a tudíž mlčí i o tom, co bylo hlavní ženskou doménou. Toto mlčení znemožňuje pochopení života ženského pohlaví a zároveň zcela opomíjí i významnou součást života mužů, protože vyzdvihuje jen určité aspekty jejich zkušenosti a odmítá zkoumat vzájemné vztahy mezi veřejnou a soukromou sférou. Muži totiž žili v obou sférách. Navíc ono veřejné mohlo být utvářeno jako specifický soubor institucí a praktik pouze za podmínky, že ostatní oblasti společenského života byly odsunuty do neviditelného soukromí.⁵⁵ Literatura moderny – stejně jako podstatná část sociologických výzkumů tohoto období – trpí tím, co začalo být nedávno nazýváno „nadměrná socializace veřejné sféry“.⁵⁶ Vychýlené vidění moderních autorů vysvětluje, proč se v této literatuře ženy objevují pouze

zprostředkovaně, skrze vztahy k mužům ve veřejné sféře a prostřednictvím nelegitimních či excentrických výletů do světa mužů – tedy v roli děvky, vdovy či oběti vraždy.⁵⁷

Ve skutečnosti však byla situace žen v druhé polovině 19. století mnohem složitější – ženy totiž nebyly omezeny jen na domácnost. Situace se lišila podle společenské třídy a dokonce i podle jednotlivých geografických oblastí, v závislosti na místním průmyslu a stupni industrializace a na nespočetných dalších faktorech. A přestože dobrovolně osamělý a nezávislý život *flâneura* byl ženám nedostupný, ženy ve veřejné sféře zcela jednoznačně byly aktivní a viditelné jinak. Sennett, jak už jsem uvedla, hovoří o tom, jak pečlivě musí žena dbát na svůj zevnějšek, ale ještě před ním o tom psal Thorstein Veblen:

Stalo se funkcí ženy v průběhu ekonomického rozvoje, aby spotřebovávala namísto pána domu; a její oděv byl vyvinut tak, aby choval toto na zřeteli. Dnes jednoznačně výrobní práce do nezanedbatelné míry ženy bezúhonně ponižuje, i proto je nutno vynaložiti zvláštního úsilí při vytváření ženského šatu, by majitelce oděvu vtiskoval na přesvědčivosti (často však na pouhém zdání), že nositelka jeho nemá ve zvyku a ani jinak nemůže užitečně pracovati.⁵⁸

Viditelnost ženy zde slouží jako indikátor společenského postavení jejího manžela. Důraz je kladen na její spotřební roli:

V oné fázi ekonomického rozvoje, kdy ženy byly dosud v plném smyslu majetkem mužů, stalo se okázalé předvádění nečinnosti a spotřeby součástí služby, jež od žen byla vyžadována. U žen, jež nevládly sobě samým, přispívaly jejich viditelné výdaje a zahálka k pověsti jejich pánů spíše než k pověsti jejich; i proto čím nákladnější a čím viditelněji neproduktivní

jest žena domácí, tím váženější a užitečnější budíž její život ve jménu účtyhodnosti domu či jeho pána.⁵⁹

Obchodní dům, který se etabloval v 50. a 60. letech 19. století, představoval nový a významný prostor, v němž se mohla žena ze středních vrstev legitimně objevovat na veřejnosti.⁶⁰ Ale přestože je konzumerismus ústředním aspektem modernismu a navíc přispěl k rozdělení na veřejnou a soukromou sféru, zvláštní charakter „modernosti“, který jsem v tomto eseji rozebírala – ona přelétavá, anonymní setkání a bezúčelná bloudění –, v případě nakupování neplatí, a stejně tak neplatí pro činnost žen v roli vývěsných štítů majetku jejich manželů ani jako spotřebitelek.

Až dnes se nám daří lépe poznávat život žen, které žily výhradně v předměstských domácnostech,⁶¹ život nemála žen, které v domácnostech sloužily,⁶² a život žen z dělnických tříd.⁶³ Nástup moderní éry je všechny hluboce poznamenal a vnesl radikální změny jak do jejich domácího, tak pracovního života. Objevovat, jak tyto ženy žily, se podobá archeologickému průzkumu – hledáme, co nám z minulosti zůstává skryto, a snažíme se vyplnit prázdná místa v klasických historických záznamech. Feministická revize sociologie a společenských dějin představuje neustálé a postupné pronikání do těch oblastí života a zkušenosti, jež omezená, předsudky zatížená tradiční sociologie dosud ignorovala.

Není zdaleka jasné, jaká by měla feministická sociologie moderny být. Nejde o to vynalézat *flâneuse*: taková žena především nemohla s ohledem na propastné rozdíly v životě obou pohlaví v 19. století vůbec existovat. Stejně tak není na místě zavrhnout celou moderní literaturu, neboť zkušenost, kterou popisuje, byla zcela jistě a z podstatné části určující pro životy mužů, ale zároveň (byť ne tak ústředně) byla i součástí zkušenosti žen. V této literatuře však chybí, jaká-

koli svědectví o životě mimo veřejnou sféru, o prožitku „modernosti“ tak, jak se promítal do soukromí, a také o značně odlišné povaze zkušenosti těch žen, jež se ve veřejné oblasti přese všechno skutečně objevovaly: báseň napsaná *la femme passante*, pasantkou – ženou kolemjdoucí, o jejím letmém setkání... Třeba s Baudelairem.

Tento esej byl původně publikován pod názvem „The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity“ v časopise *Theory, Culture and Society*, č. 3 z roku 1985. Posléze jej autorka zařadila do své knihy *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. University of California Press, Berkeley a Los Angeles 1990. Přeložila L. V.

1. Catherine Hall, „Gender Divisions and Class Formation in the Birmingham Middle Class, 1780-1850“, in: *People's History and Socialist Theory*, Raphael Samuel (ed.). Routledge & Kegan Paul, London 1981; Leonore Davidoff a Catherine Hall, „The Architecture of Public and Private Life: English Middle-Class Society in a Provincial Town 1780-1850“, in: *The Pursuit of Urban History*, D. Fraser a A. Sutcliffe (eds.). Edward Arnold, London 1983.
2. Hilary Land, „The Family Wage“, *Feminist Review* 6, 1980; Michèle Barrett a Mary McIntosh, „The 'Family Wage': Some Problems for Socialists and Feminists“, *Capital & Class* 11, 1980. Ideologie oddělených sfér života a dokonce ztotožňování mužského, veřejného a racionálního přetrvává až do dnešních dnů; její sociologický výraz z nedávné doby lze najít v Parsonsových teoriích rodiny. Viz Talcott Parsons, „Family Structure and the Socialization of the Child“, in: Talcott Parsons a Robert F. Bales, *Family, Socialization and Interaction Process*. Routledge & Kegan Paul, London 1956.
3. George Simmel, „Cizinec“, in: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje* (překl. neuveden). Sociologické nakladatelství, Praha 1997, a Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Brücke und Tür*, Michael Landman (ed.). Koehler, Stuttgart 1957. V angličtině: „The Metropolis and Mental Life“, in: *The Sociology of George Simmel*, Kurt H. Wolff (ed.). Free Press, New York 1950.
4. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*. Cambridge University Press, Cambridge 1974.
5. Charles Baudelaire, „Malíř moderního života“, in: *Úvahy o některých současnících*. Odeon, Praha 1968, přel. Jan Vladislav. Další Baudelairovy spisy o moderně viz níže.
6. Walter Benjamin, *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1969. V angličtině: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. New Left Books, London 1973.
7. Baudelaire, „Malíř moderního života“, op. cit., s. 598.

8. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Verso, London 1983, s. 15. (Marx píše: „Všechny pevné, zrezivělé vztahy se svým doprovodem starých ctihodných představ a názorů se rozkládají... Všechno stavovské a stojaté se vypařuje, všechno povsátné je znesvěcováno.“ Karel Marx a Bedřich Engels, *Manifest komunistické strany*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1972, přel. Ladislav Štoll, s. 19; pozn. překl.)
9. Simmel, „The Metropolis and Mental Life“, op. cit., s. 409-410.
10. Například Benjamin argumentuje, že podmínky v těchto třech měsících byly výrazně odlišné; viz Benjamin, op. cit., s. 128-131.
11. Berman, op. cit., s. 16-17 a kap. I.
12. Malcolm Bradbury a James McFarlane, „The Name and Nature of Modernism“, in: *Modernism 1890-1930*, Malcolm Bradbury a James McFarlane (eds.). Penguin, Harmondsworth 1976, s. 36.
13. Například Joanna Richardson, překladatelka Baudelairových básní do angličtiny, ve svém úvodu ke knize *Baudelaire: Selected Poems* (Penguin, Harmondsworth 1975, s. 20) píše: „*Květy zla* nejsou nijak originální. Jediná báseň, v níž se zdá, že Baudelaire skutečně našel svůj rytmus, je 'Vyzvání na cestu'. Jeho jediný revoluční výdobytek spočívá ve verzifikaci; dokáže dokonale zhustit sluchovou cézuru do určitého počtu strof.“
14. Název jeho knihy, *All That Is Solid Melts into Air*, je citátem z Marxova *Manifestu komunistické strany*.
15. Berman, op. cit., s. 133-142.
16. Baudelaire, „Salon 1845“, in: *Úvahy o některých současnících*, op. cit., s. 72.
17. Baudelaire, „Salon 1846“, in: *Úvahy o některých současnících*, op. cit., s. 168-169.
18. Berman, op. cit., s. 136.
19. Baudelaire, „Malíř moderního života“, op. cit., s. 596.
20. Ibid.
21. Ibid.
22. Benjamin, op. cit., s. 36.

23. Ibid., s. 40 a 170. Na jiném místě však Benjamin argumentuje, že Baudelaire není archetypický *flâneur* (ibid, s. 69).
24. Ibid., s. 49, 128, 47.
25. Berman, op. cit., s. 150-155.
26. Baudelaire, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Garnier-Flammarion, Paris 1967, s. 33.
27. Simmel, „Cizinec“, op. cit., s. 26.
28. Ibid.
29. Sennett, op. cit., s. 86.
30. Ibid., s. 125, 213.
31. Ibid., s. 217. Nicméně existovaly výjimky; viz Robert Thorne, „Places of Refreshment in the Nineteenth-Century City“, in: *Buildings and Society, Essays on the Social Development of the Built Environment*, Anthony D. King (ed.). Routledge & Kegan Paul, London 1980, s. 243.
32. Sennett, op. cit., s. 68, 166. V těchto odkazech na Sennettovu knihu opět pojmám text o moderně velmi nekriticky (tj. z libovolného hlediska). Kritika Sennettova používání zdrojů a důkazů, jeho historické metody a jeho sociologických vysvětlení změn společenského chování viz Sheldon Wolin, „The Rise of Private Man“, *New York Review of Books*, 14. dubna 1977.
33. David Frisby, *Sociological Impressionism. A Reassessment of George Simmel's Social Theory*. Heinemann, London 1981, s. 15, 17, 27, 139.
34. Ibid., s. 28.
35. Berman, op. cit., s. 322.
36. Ibid., s. 323.
37. Cit. in: Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers*. Doubleday Anchor Press, New York 1977, s. 12.
38. Benjamin, op. cit., s. 90; Richardson, úvod ke knize Baudelaire, op. cit., s. 12.
39. Benjamin, op. cit., s. 92-93; Baudelaire, *Květy zla*. SNKLU, edice Světová četba, Praha 1957, přel. Svatopluk Kadlec, s. 226-229.
40. Baudelaire, *Květy zla*, op. cit., s. 186-187.

41. Baudelaire, *Malé básně v próze*. Mladá fronta, edice Květy poezie, Praha 1976, přel. Ivan Slavík, s. 58.
42. Baudelaire, *Květy zla*, op. cit., s. 183.
43. Benjamin, op. cit., s. 45.
44. *Ibid.*, s. 125; také s. 118, 134.
45. Baudelaire, *Malé básně v próze*, Mladá fronta, Praha 1967, přel. Jaroslav Fořt, s. 30.
46. Benjamin, op. cit., s. 90.
47. *Ibid.*, s. 93.
48. Sennett, op. cit., s. 190.
49. Dopis Apollonii Sabatier, cit. in: Richardson, úvod ke knize *Baudelaire*, op. cit., s. 14 (kurziva originál).
50. Baudelaire, „Malíř moderního života“, op. cit., s. 615.
51. Maurice Spiers, *Victoria Park Manchester*. Manchester University Press, Manchester 1976; Davidoff a Hall, op. cit.
52. Catherine Hall, „The Early Formation of Victorian Domestic Ideology“, in: *Fit Work for Women*, Sandra Burman (ed.). Croom Helm, London 1979.
53. Margaret Stacey, „The Division of Labour Revisited or Overcoming the Two Adams“, in: *Practice and Progress: British Sociology 1950-80*, Philip Abrams et al. (eds.). Allen & Unwin, London 1981, kap. 1.
54. David Morgan, „Men, Masculinity and the Process of Sociological Enquiry“, in: *Doing Feminist Research*, Helen Roberts (ed.). Routledge & Kegan Paul, London 1981, s. 93.
55. Sennett se jen letmo zmiňuje, že v privátní sféře docházelo k jistým změnám – například v tom, jak se lidé oblékali „podomácku“ –, ale jeho hlavní zájem se soustřeďuje na sféru veřejnou. Autor také nepředkládá žádná soustavná pozorování ze soukromí ani ze vztahů mezi soukromou a veřejnou sférou. Viz *Fall of Public Man*, op. cit., s. 66-67.
56. Eva Gamarnikow a June Purvis, úvod ke knize *The Public and the Private*, Eva Gamarnikow et al. (eds.). Heinemann, London 1983.

57. Poukazy na ženskou oběť vraždy, které jsem v tomto eseji blíže nerozebírala, mají zdroj v detektivních příbězích E. A. Poea, jež Baudelaira výrazně ovlivnily; viz Benjamin, op. cit., s. 42-44.
58. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (1899). Unwin, London 1970, s. 126.
59. Ibid., s. 126-127.
60. Thorne, „Places of Refreshment in the Nineteenth-Century“, op. cit., s. 236.
61. Davidoff a Hall, op. cit.; Catherine Hall, „The Butcher, the Baker, the Candlestick-Maker: The Shop and the Family in the Industrial Revolution“, in: *The Changing Experience of Women*, Elizabeth Whitelegg et al. (eds.). Martin Robertson, Oxford 1982.
62. Leonore Davidoff, „Mastered for Life: Servant and Wife in Victorian and Edwardian England“, *Journal of Social History* 7, 4, 1974.
63. Ivy Pinchbeck, *Women Workers and the Industrial Revolution 1750-1850* (1930). Frank Cass, London 1977; Sally Alexander, „Women's Work in Nineteenth-Century London. A Study of the Years 1820-50“, in: *The Rights and Wrongs of Women*, Juliet Mitchell a Ann Oakley (eds.). Penguin, Harmondsworth 1976; též in: *Changing Experience of Women*, op. cit.

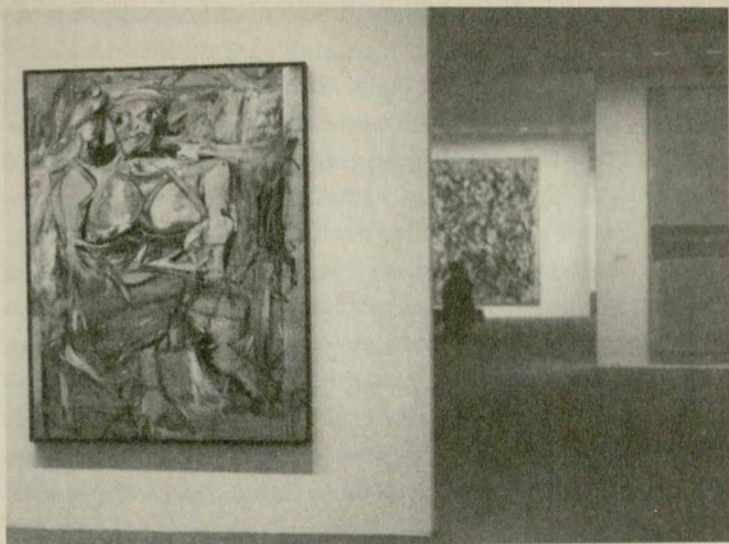
Číslo časopisu *Art Journal*, pro které byl tento esej původně určen, je monotematické a zaměřuje se na „Obrazy vládnutí“. Objekty, jimiž se zde budu zabývat – slavná umělecká díla –, nezobrazují vládu v doslovném smyslu; nejde o obrazy vládnoucí moci. Jsou nicméně účinnými a působivými *artefakty* vládnutí. Nezpodobňují moc nebo její symboly přímo, spíše vyzývají diváky k zážitku, který dramatizuje a potvrzuje společenskou nadřazenost mužské identity nad ženskou. Tuto funkci však zatemňuje a dokonce popírá prostředí, jež daná díla obklopuje – fyzický prostor muzea a verbální prostor dějin umění. Právě tuto skrytou funkci se na následujících řádcích pokusím rozkrýt.

Když Muzeum moderního umění (Museum of Modern Art, MoMA) v roce 1984 otevřelo novou a výrazně rozšířenou stálou expozici, kritici se zhrozili, jak málo se toho změnilo. V nové instalaci – stejně jako v té staré¹ – je umění opět prezentováno jako posloupnost formálně definovatelných stylů. Stejně jako dříve je na některé okamžiky v tomto vývoji kladen větší důraz než na jiné: počátky moderního umění ohlašuje Cézanne, první malíř, jehož dílo návštěvník při vstupu do muzea spatří. Picassovy teatrálně instalované Avignonské slečny ztělesňují příchod kubismu – prvního gigantického kroku, který umění 20. století učinilo a od něhož se následně odvíjí většina dějin moderního umění. Od kubismu pak postupujeme k dalším významným avantgardním hnutím: od německého expresionismu, futurismu a tak dá-

le přes dada a surrealismus až k americkému abstraktnímu expresionismu. Abstraktní expresionisté svou práci oprostili od reziduí surrealistického zobrazování a podařilo se jim proniknout do sféry absolutního ducha, manifestovaného jako absolutní formální a abstraktní čistota. Soudě podle instalace MoMA (ve velké, nově otevřené galerii) veškeré významné umění, které vzniklo po abstraktních expresionistech, tak či onak poměřuje své ambice a svůj vliv jejich výsledky.

Tento „střední proud v modernismu“ MoMA již delší dobu propaguje zřejmě víc než kterákoli jiná instituce a vehementně při tom razí svou autoritu a prestiž prostřednictvím akvizic, výstav a publikací. Striktně lineární a vysoce formalistické umělecko-historické vyprávění samozřejmě nevynalezli sami manažeři muzea, zato na ně přistoupili a pevně si je přisvojili – a proto není náhodou, že historii tohoto pojetí můžeme sledovat v galeriích MoMA lépe a důsledněji než v jiných sbírkách. Pro někoho znamená retrospektivní charakter tohoto muzea politováníhodný odklon od jeho původního poslání, tedy prosazovat pokrok. MoMA má však i nadále nenahraditelný význam, neboť dodnes zachovává přístup, který je v dějinách umění již minulostí. Náhled na minulost, který ve svých expozicích předkládá, však pro většinu akademického světa stejně jako pro velkou část umělecké veřejnosti dosud zosobňuje definitivní dějiny moderního umění.

Ve stálých expozicích MoMA je ovšem možné upozorovat mnohem víc, než tyto dějiny připouštějí. Podle tradiční interpretace se dějiny umění skládají z posloupnosti stylů a odvíjejí se podél určitých neměnných linií: s nástupem každého dalšího stylu se umění postupně oprostuje od nezbytnosti přesvědčivě nebo koherentně zobrazovat přirozený, dejme tomu objektivní svět. Neoddělitelnou složkou to-



Pohled do instalace MoMA: Willem de Kooning, *Woman I* (Žena I), 1952

hoto vyprávění je také model morální akce, jejímž příkladem jsou jednotliví umělci – kteří se stále víc osvobozují od tradičního modu zobrazování, čímž dosahují stále větší subjektivity, a tedy i větší umělecké svobody a svobody ducha. Z literatury o moderním umění se dozvídáme, že k progresivnímu odmítnutí zobrazování, opakovaně a dopodrobna dokumentovanému v monografiích, katalogích a kritických časopisech, tito umělci často dospěli za cenu bolestného hledání, sebeobětování a odvážného riskování. Rozklad prostoru, popření objemu, odvržení tradičních kompozičních schémat, objev malby jako autonomní plochy, osvobození barvy, linie či povrchu, příležitostné přesahy za hranice umění či jejich opětovné potvrzení (jako v případech umělecké recyklace odpadových nebo obyčejných materiálů, které dříve neměly ve vysokém umění místo) a dále osvobození

malby z obrazového a napínacího rámu, a tedy i od samotné zdi – každý takový pokrok se stává okamžikem morální či umělecké volby. Za hranicemi materiálního, viditelného světa, jenž byl kdysi ústředním námětem umění, umělec v důsledku tohoto duchovního zápasu nalézá novou sféru energie a pravdy: například v kubistické rekonstrukci „čtvrtého rozměru“, jak Apollinaire nazval sílu čisté myšlenky, v Mondrianových či Kandinského vizuálních analogiích abstraktních, univerzálních sil, v objevu kosmické energie Roberta Delaunaye či v Miróových návratech k neomezenému a životodárnému psychickému poli. Návštěvníci muzea pak v ideálním případě a v míře, v jaké byli schopni tyto dějiny asimilovat, tyto umělecké – a tedy i duchovní – zápasy rekonstruují. Jinými slovy rituálně prožívají drama o osvětlení, v němž bylo dosaženo svobody prostřednictvím opakovaného překonávání viditelného, materiálního světa a přesahování jeho hranic.

Odhlédneme-li od významu a hodnoty, jež byly těmto transcendentním sférám přisuzovány, nelze popřít, že dějiny moderního umění, tak jak se o nich píše a jak je lze sledovat v MoMA i jinde, jsou plné obrazů – a většinou se jedná o obrazy žen. Bez ohledu na množství jsou, co se týče typu, pozoruhodně málo rozmanité. Ve většině případů jde prostě o ženská těla či části ženských těl, jež vyjma ženské anatomie postrádají jakoukoli identitu, o ony všudypřítomné „Ženy“, „Sedící ženy“ či „Ležící akty“. Anebo to jsou kurvičky, prostitutky, modelky umělců či laciné estrádní umělkyně – pravděpodobnost, že poznáme, jakou pozici na společenském žebříčku zaujímají, je vysoká, ale rozhodně vždy jde o nižší příčky. Ve směrodatné sbírce MoMA jsou pro tato díla – Picassovy *Avignonské slečny*, Légerovu *Le Grand Déjeuner* (Velká snídaně), Kirchnerovy výjevy s pouličními chodkyněmi, Duchampovu *La Mariée mise à nu par ses célibataires*,

même (Nevěsta neboli Velké sklo), Severiniho tanečnici z Bal Tabarin, de Kooningovu *Woman I* (Žena I) a řadu dalších děl – většinou charakteristické monumentální rozměry a skutečnost, že jsou nainstalována na velmi viditelných místech. Srovnatelnou důležitost jim přisuzují i ta nejvýznamnější uměleckohistorická pojednání.

Je evidentní, že moderní umělci se nejednou rozhodli učinit svá „velká“ filosofická či umělecká prohlášení prostřednictvím aktu. MoMA tuto tradici sice zveličuje nebo nadsazuje některé její aspekty, nicméně jde o zveličování či nadsazování čehosi, co prostupuje celými dějinami moderního umění, jak to dobře dokládá i uměleckohistorická literatura. Proč tedy dějiny umění toto intenzivní zaujetí společensky a sexuálně dostupnými ženskými těly nikdy nevyšvětlily? Co, pokud vůbec něco, mají akty a děvky společného s hrdinným odmítnutím realistického zobrazování v moderním umění? A proč si tato obraznost v rámci dějin umění vydobyla takovou prestiž a autoritu – proč je spojována s těmi nejvyššími uměleckými ambicemi?

Z teoretického hlediska jsou muzea veřejným prostorem, jehož posláním je duchovně povznést každého, kdo tato místa navštíví. V praxi jsou však uznávanými a silnými motory ideologie. Jsou moderním rituálním prostředím, v němž návštěvníci prožívají složité a často hlubinné dramatické procesy související s identitou. Ve vědomě koncipovaném programu muzea se o těchto dramatech, která se zde odehrávají, nehovoří a ani to není možné. Stejně jako v případě všech velkých muzeí i rituál MoMA vysílá komplexní ideologický signál. Mne zde bude zajímat jen jedna jeho součást, která se týká sexuální identity. Budu polemizovat v tom smyslu, že staronové obrazy sexualizovaných ženských těl ve stálé sbírce MoMA toto muzeum jako společenské pro-

středí aktivně pomůžšují. Tiše a pokradmu popisují muzejní rituál duchovního hledání jako hledání muže a větší část moderního umění označují za primárně mužskou záležitost.

[...]

Jak často obrazy žen v moderním umění vypovídají o mužských úzkostech a fobiích! Mnohá z děl, o nichž jsem před chvílí hovořila, zobrazují deformované či nebezpečně vyhlížející bytosti, potenciálně dominantní, pohlcující, stravující či kastrující. „MoMina“ sbírka monstrózních, strašidelných žen je opravdu výjimečná: Picassovy *Avignonské slečny* a *Femme au bain* (Žena v koupeli, která vypadá jako obří kudlanka nábožná), chladné a strnulé odalisky v Légerově *Le Grand Déjeuner*, několik Giacomettiho ženských postav z raného období, Gonzalesovy a Lipschitzovy sochy a Bazioteseva *Naine* (Trpaslice), zlobně vyhlížející bytost s ostrými zuby, jediným velkým okem a obrovskou, jasně viditelnou dělohou – a to jmenujeme jen několik (danou kategorii lze snadno rozšířit i o díla Kirchnera, Severiniho, Rouaulta a dalších, kteří zobrazovali dekadentní, zkažené – a proto *morálně* odpudivé – ženy). Všechna tato díla, každé po svém, svědčí o šířavém strachu z ženy a o rozpolcených pocitech vůči ní. Díky tomuto strachu a rozpolcenosti je podle mého názoru ústřední mravní ponaučení plynoucí z moderního umění mnohem srozumitelnější – bez ohledu na to, zda nějak vypovídá o individuální psýše těch, kdo tato díla vytvořili.

O tomto strachu, zosobňovaném únikem z říše hmoty (*matter; mater*) a biologických potřeb, jež jsou tradiční doménou žen, může vypovídat dokonce i dílo, které se takové obraznosti vystříhá a bezvýhradně následuje volání po abstraktní, transcendentní pravdě. Jak často se mistři moderního umění snažili vypovídat o *vyšších* sférách – o vzduchu, světle, mysli, kosmu –, tedy sférách, které existují nad ženskou, biologickou zemí! Kubisté, Kandinskij, Mondrian,

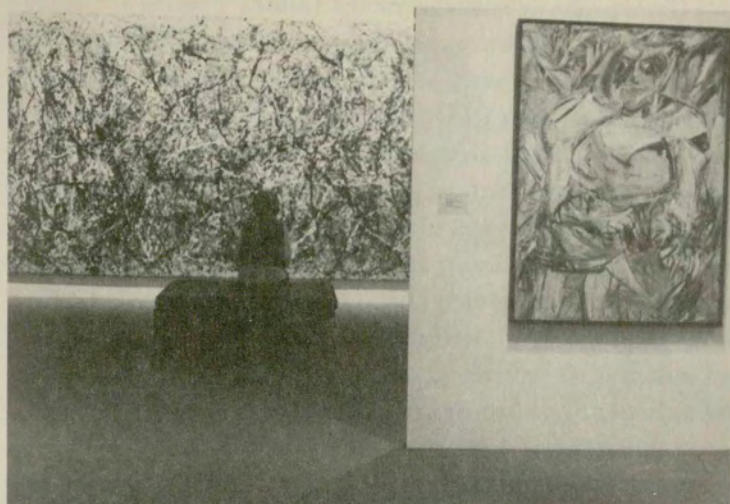
futuristé, Miró, abstraktní expresionisté – ti všichni čerpali z jakési imateriální energie vlastního já nebo universa. (Légerův ideál racionálního, mechanického řádu může být chápán i jako protiklad a obrana proti neuspořádanému světu přírody, kterou se snaží ovládnout.) Onen prapodivný ikonoklasmus převážné části moderního umění, který odmítá zobrazování a materiální svět, se podle všeho alespoň zčásti zakládá na touze společné všem moderním mužům – uniknout nikoli matce v doslovném smyslu, ale psychologickému obrazu ženy a její pozemské sféry, který se zdá být zakotven v dětských či dětinských představách *mater*. Philip Slater si u některých umělců povšiml „neobvyklého důrazu na mobilitu a útěk“ jako typických atributů „hrdiny bojujícího proti hrozné matce“.² Prostřednictvím muzejního rituálu pak tyto úniky do „vyšších“ sfér před neustále se vynořujícím obrazem hrozné ženy získávají na ještě větší naléhavosti. Odtud také onen častý výskyt zkažených nebo děsivých žen či jejich protějšku – žen bezmocných či potlačených – v psaných dějinách umění. Ať jde o vražedkyni mužů, nebo o oběť vraždy, o Picassovu smrtonosnou *Femme au bain* nebo o Giacomettiho *Femme égorgée* (Ženu s proříznutým hrdlem), muzejní rituál ani písemná (a ilustrovaná) mytologie se bez těchto postav neobejdou. Jejich existence je v obou kontextech pádným důvodem pro duchovní a mentální únik. Konfrontace s nimi a útěk od nich tvoří temný střed utrpení, temnotu, bez níž by snaha o osvícení byla nesmyslná a bezdůvodná.

A protože hrdiny tohoto utrpení jsou genericky muži, přítomnost umělkyně v této mytologii nemůže být než nepřirozená. Umělkyně, zejména pokud jejich počet přesáhne standardní kvóty, by mohly rituální utrpení zbavit genderového podtextu. Proto jsou v MoMA a v dalších muzeích počty děl vytvořených ženami drženy bezpečně pod hranicí,

kdy by mohly začít nahlodávat maskulinitu dané instituce. Ženy jsou zde žádoucí jen jako obrazy. Samozřejmě tu příležitostně najdeme i znázornění mužů. Avšak na rozdíl od žen, viděných především jako sexuálně dostupná těla, jsou muži zobrazováni jako fyzicky a psychicky aktivní lidé, kteří kreativně utvářejí svůj svět a přemítají o jeho smyslu. To oni tvoří hudbu a umění, oni kráčejí kupředu, pracují, staví města, dobývají vzdušný prostor, přemýšlejí a sportují (Cézanne, Rodin, Picasso, Matisse, Léger, La Fresnaye, Boccioni). A když dojde na mužskou sexualitu, je velmi často prezentována jako prožitek plachých, psychologicky složitých bytostí, jejichž rejstřík sexuálních pocitů je prodchnut poetickou bolestí, palčivou frustrací, hrdinským strachem, ironií nebo puzením tvořit (Picasso, De Chirico, Duchamp, Balthus, Delvaux, Bacon, Lindner).

De Kooningova *Woman I* a Picassovy *Avignonské slečny* patří k nejdůležitějším obrazům žen v dějinách. Zároveň jsou klíčovými objekty ve sbírce MoMA a velmi účinně pomáhají udržovat maskulinní prostředí této instituce.

Muzeum tato díla vždy instalovalo s pečlivou pozorností k jejich strategické roli v příběhu moderního umění. Před rozšířením muzejní expozice v roce 1984 i po něm byla de Kooningova *Woman I* umístěna tak, aby tvořila předeheru k těm jediným „průlomovým veledílům“ abstraktního expresionismu – konečnému kolektivnímu přesahu newyorské školy do absolutně čiré, abstraktní, neodkazující transcendence: k Pollockovým nespoutaným uměleckým a mentálním vzletům, Rothkovým expedicím do zářných hloubek univerzálního já, Newmanovým heroickým konfrontacím s výsostností, Stillovým osamělým návratům za hranice kultury a vědomí, Reinhardtovým posvátným a sardonickým negacím všeho, co není Umění, a tak dále. A na prahu těchto záblesků absolutní svobody a čistoty vždy seděla žena –



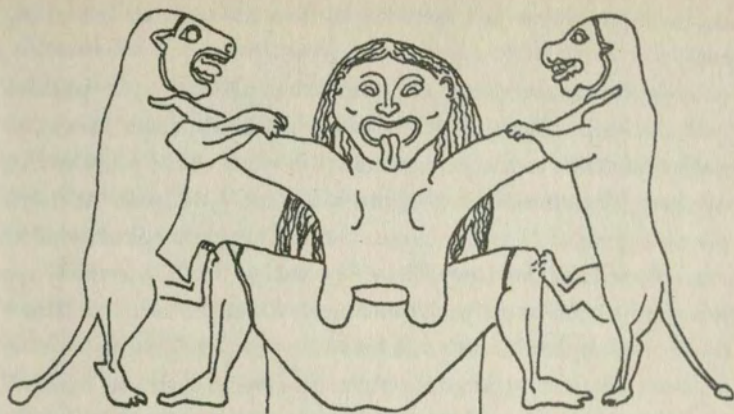
Pohled do instalace MoMA: Willem de Kooning, *Woman II (Žena II)*, 1952

Woman I – a doslova jim dávala rám. Její přítomnost na tomto místě je důležitá a strategická: když už musela být jednou zapůjčena, nahradila ji *Woman II*. Existoval pro to pádný důvod – obrazy z tohoto Kooningova cyklu jsou výjimečně zdatilými rituálními artefakty a velmi účinně maskulinizují prostor muzea.

Ženská postava se v de Kooningově díle začala postupně vynořovat v průběhu 40. let 20. století. V letech 1951–52 se plně obnažila ve *Woman I* jako velká, zlá mamina – vulgární, sexuální a nebezpečná žena. De Kooning si ji představuje jako bytost, která se k nám staví s frontálností ikon, má obrovské vypoulené oči, široce rozevřená ústa s vyceněnými zuby a impozantní ňadra. V její obscénní pozici by stačilo pouhé pohnutí kolena a mezi roztaženými nohama by se naplno objevila vagína – jde o stejné sebeodhalující gesto, s jakým se lze setkat v běžné pornografii.

Tyto prvky nejsou v dějinách umění ojedinělé. Najdeme je ve starověkých a v kmenových kulturách stejně jako v moderní pornografii a v moderním graffiti. Společně tvoří známý typ postavy.³ De Kooningově *Woman I* je nápadně podobná například Gorgona starověkého řeckého umění – obě se jako sexuální objekty nabízejí a zároveň tomuto zpředmětnění vzdorují. Etruský příklad ukazuje více základních komponent, které se objevovaly v nejrozmanitějších archaických a kmenových kulturách – zobrazuje nejen odhalené genitálie, ale i zvířata, jež Gorgoně stojí po bocích a poukazují na její původ jako na bohyni plodnosti či matku bohyni.⁴ Celá konfigurace, ať se zvířaty, nebo bez nich, nepochybně obsahuje komplexní symbolické možnosti a může tlumočit mnohostranné, protikladné a mnohovrstevné významy. V zevnějšku gorgonské čarodějnice je však zdůrazněn hrozivý aspekt matky bohyně – krvelačnost i smrtící pohled. Zejména dnes, kdy jsou mýty a rituály, které by mohly naznačit další významy, nenávratně ztraceny – a kdy jakoukoli interpretaci mohou zabarvit myšlenky moderní psychoanalýzy –, se zdá, že tato postava má vyvolat infantilní pocity bezmoci tváří v tvář matce a strach z kastrace: v rozvěřeném chřtánu lze vidět *vagínu dentatu* – představu nebezpečné, všepohlcující vagíny, jež je příliš děsivá na to, aby mohla být zobrazena, a proto je transponována do zubatých úst.

Pocity nedostatečnosti a zranitelnosti tváří v tvář zralým ženám představují v mužském psychickém vývoji obvyklé (ne-li charakteristické) jevy. Mýty, jakým je příběh o Perseovi, a vizuální obrazy jako Gorgona mohou sehrát určitou roli při zprostředkování tohoto vývoje tím, že v kultuře šíří a obrozují klíčovou psychickou zkušenost a průvodní obranné mechanismy.⁵ Jsou-li individuální obavy a touhy posunuty na objektivní úroveň a společně sdíleny v obraznosti,



Etruská Gorgona, kresba podle bronzové ozdoby na povozu

mýtech a rituálech, mohou dosáhnout statusu vyšší, univerzální pravdy. V tomto smyslu přítomnost Gorgon na řeckých chrámech – význačných budovách kultovního ritu (objevují se i na zdech křesťanských kostelů)⁶ – odpovídá přítomnosti *Woman I* v chrámu moderního světa, zasvěceného vysoké kultuře.

Hlava z tohoto de Kooningova obrazu je archaické Gorgoně tak podobná, že odkaz by mohl být i záměrný, zejména proto, že malíř a jeho přátelé do velké míry čerpali ze starověkých mýtů a primitivních obrazů a připodobňovali se k archaickým a kmenovým šamanům. V pojednání o de Kooningových ženách se o tom zmínil i Thomas Hess, konkrétně v pasáži, kde přirovnává malířova umělecká muka k mukám Persea, jenž Gorgoně stál hlavu. Hess tvrdí, že de Kooningovi se zde podařilo uchopit prchavou, nebezpečnou pravdu „za hrdlo“: „Pravdy lze dosáhnout jen prostřednictvím složitostí, dvojsmyslů a paradoxu, a proto, stejně jako hrdina, který hledal Medúzu pomocí odrazu na svém ští-

tu, musí studovat její zploštělý odraz na každém kroku své cesty."⁷

Tento obrazový typ je ale tak všudypřítomný, že paralelu k de Kooningově *Woman I* snad ani nemusíme hledat ve starověkém či primitivním umění: *Woman I* může připomínat Medúzu, a stejně snadno tomu může být i naopak. Ať už de Kooning věděl či tušil o významech Gorgony cokoli a ať už z nich přejal jakkoli mnoho nebo málo, tento obrazový typ je v jeho tvorbě zcela jistě přítomný. Stačí, že si byl vědom – ba co víc, explicitně to prohlašoval –, že jeho cyklus žen lze začlenit do dlouhé historie obrazů bohyně.⁸ Když se rozhodl tyto postavy umístit přímo do centra svého nejambicióznějšího uměleckého snažení, dokázal svému dílu dodat auru starověkého mystéria a autority.

De Kooningova žena není jen monumentální a ikonická. Na vysokých podpatcích a jen v podprsence je také obscénní a zaujímá lascivně provokativní pózu. De Kooning si uvědomoval její rozporuplnou povahu, když jí přisoudil paralely nejen ve „vysokém“ umění – tedy starověkých ikonách a proslulých aktech –, ale i v laciných fotografiích holek vulgární současnosti. Viděl ji jako ženu, která budí hrůzu a je směšná zároveň.⁹ Dvojznačnost této postavy, její schopnost připomínat strašlivou bohyni matku i moderní královnu burlesky, vytváří nesmírně vhodné kulturní, psychologické a umělecké jeviště, na němž lze sehrát moderní mýtus umělce-hrdiny, jehož duchovní utrpení se stává rituálem ve veřejném prostoru muzea. Je to ona, mocná a děsivá žena, s níž je třeba na cestě k osvícení bojovat a kterou je nutné překonat. Zároveň jí však její vulgarita, ta „laciná holka“ v ní – de Kooning tomu říkal její „stupidita“¹⁰ – propůjčuje určitou neškodnost (anebo nízkost?) a zmírňuje strach a hrůzu, jež vyvolávají její aspekty Medúzy. Dvojznačnost tohoto obrazu tak umělci (a divákovi) skýtá zároveň prožitek nebez-

pečí i pocit, že je zažehnáno. Náznak pornografického sebe-odhalování a sebenabízení – explicitnější v de Kooningových dílech z pozdější doby, ale i zde nepopíratelně přítomný –, je navíc specificky určen mužskému divákovi. Jeho prostřednictvím de Kooning vědomě a asertivně uplatňuje své patriarchální privilegium objektivizovat mužské sexuální fantazie jako vysokou kulturu.

Podobným způsobem zkoumá dvojznačnosti zobrazení Gorgony-holky zajímavá kresba-fotomontáž kalifornského umělce Roberta Heineckena s názvem *Invitation to Metamorphosis* (Pozvání k proměně). V tomto případě je efektu dvojznačnosti dosaženo použitím masek a kombinací a překrýváním negativů. Heineckenovu verzi ženy, která se nabízí, tvoří fotomontáž složená z konvenčního pornografického aktu a bestie typu hollywoodské herečky. Gorgona jak se patří, obdařená všemi náležitými atributy: otevřenými ústy s vyceňnými zuby, masožravými zvířecími čelistmi, velkýma, vyvalenýma očima, velkými nadry, odhalenými genitáliemi a jedním hrozivě vyhlížejícím drápem. Její tělo je obnažené i zahalené, přitažlivé i hrůzné, a druhá hlava se svůdným úsměvem, nalevo od hlavy Gorgony, má navíc na obličejí masku. Stejně jako u de Kooninga vyvolává Heineckenovo *Invitation to Metamorphosis* nejistou atmosféru plnou klamu, vábení, nebezpečí a vtípu. Jednotlivé části obrazu se jedna v druhé neustále ztrácejí a znovu vynořují. Mají podobný účinek jako de Kooningovy nánosy malby a stejně jako ony vybízejí k proměnlivému, mnohovrstevnému čtení. Obě díla odhalují to, co je skryté, z neprůhledného se stává průhledné a v tom, co je odhaleno, se zase skrývá něco jiného. V obou dílech se spojuje strašlivá vražedkyně-čarodějnice s povolnou a exhibicionistickou děvkou. Obě díla reflektují strach z nebezpečí skrytého v touze, ale zároveň nebezpečí vyhledávají a stejně tak se mu vysmívají.



Robert Heinecken, *Invitation to Metamorphosis (Pozvání k proměně)*, 1975

Ještě před tím, než de Kooning či Heinecken vytvořili své dvojsmyslné dostupné ženy, tu v roce 1907 samozřejmě byly Picassovy *Avignonské slečny*. Toto dílo bylo pojato jako nesmírně ambiciózní prohlášení o smyslu Ženy – mělo být naprosto objevné. Všechny ženy, které se na něm vyskytují, patří k univerzální kategorii bytosti existující mimo čas a prostor. Picasso čerpal ze starověkého a kmenového umění, aby odhalil její univerzální tajemství: nalevo je egyptská a iberská socha a napravo africké umění. Postava vpravo dole jako by byla přímo inspirována jakýmsi primitivním či archaickým božstvem. Picasso takové postavy znal ze svých návštěv etnografických sbírek v Trocaderu. Studie k obrazu z Basileje přesně kopíruje symetrickou, exhibicionistickou pózu tohoto ženského typu. Důležité je, že Picasso už ve studii chtěl, aby právě ona obrazu dominovala: stojí nejbližší k divákovi a je ze všech postav největší. V této fázi chtěl Picasso do obrazu také začlenit studenta nalevo a v osovém

středu kompozice ještě námořníka – postavu zosobňující intenzivní sexuální touhu. Žena by pak musela stát čelem k němu a odhalené genitálie by byly očím diváka skryty.

V konečné verzi obrazu žádného muže nenajdeme; jeho přítomnost byla z díla vyjmuta a transponována do prostoru před plátno, kde stojí divák. Z toho, co začalo jako zobrazení konfrontace mezi mužem a ženou, se vyvinula konfrontace mezi divákem a obrazem. Vlivem tohoto přemístění se postava dole vlevo otočila kolem své osy a její pohled a sexuálně provokativní akt, přestože ne tak detailní a symetrický jako na studii, se nyní orientují přímo na diváka. Picasso tak izoloval a monumentalizoval situaci určenou výhradně mužům. Výsledný obraz dává mužům – nakonec stejně jako ženám – důrazně najevo, že tím, kdo je zde v privilegovaném postavení, je muž: jen jemu je dáno prožít okamžik nejvyššího odhalení." Ženy jsou vykázány na galerii, odkud se mohou na ústřední dějiště vysoké kultury dívat, ale vstoupit nesmějí.

Ono ženské mystérium, jež Picasso odhaluje, je konečně i poučením pro samotné dějiny umění. Ve výsledném díle jsou ženy stylově odlišené tak, abychom se nedívali jen na děvky současnosti, ale také hluboko do starověké a primitivní minulosti, v níž umělec situoval umění „nejčernější Afriky" a počátků Západní Kultury (egyptské a iberské ikony) do jediného spektra: To je způsob, jakým Picasso používá dějiny umění k obhajobě vlastní teze: strašlivá bohyně, odporaná čarodějnice a obscénní děvka jsou jen oddělenými aspekty jediné mnohostranné bytosti, která je hrůzná i svůdná, která ovládá druhé i ponižuje sebe samu, která je stejně dominantní jako bezmocná – a vždy je psychickým majetkem mužské představitosti. Picasso také naznačuje, že skutečně velké, silné a objevné umění vždy bylo a vždy musí být postaveno na takovémto výlučně mužském vlastnictví.



Pablo Picasso, studie k Avignonským slečnám, 1907

„MoMina“ muzejní instalace tyto dostatečně působivé významy *Slečen* ještě násobí. Obraz je nainstalován na volném panelu stojícím přímo uprostřed první galerie kubistů, a jakmile divák vkročí do místnosti, upoutá všechnu jeho pozornost – vchod je umístěn tak, že se Dílo vynoří zčista-jasna a s dramatickou naléhavostí. Galerii intimních rozměrů fyzicky dominuje a způsob instalace zdůrazňuje jeho roli praotce veškerého kubismu, který je obklopuje, stejně jako všeho, co v umění přišlo po něm. Pro programovou strukturu MoMA je natolik ústřední, že nedávno, kdy bylo zapůjčeno, muselo muzeum na prázdnou zeď pověsit vývěsku s poznámkou vysvětlující jeho absenci – a tak je zpřítomnit. Tuto poznámku doprovázela i barevná reprodukce díla, což je pro MoMA přinejmenším neobvyklé.

Umělecká díla de Kooninga a Heineckena, o nichž jsem tu hovořila, spolu s podobnými díly řady dalších moderních umělců těží ze statusu vydobytého *Slečnami* a dále jej umocňují. Tím, že vyzdvihují různé jeho aspekty, zároveň téma tohoto obrazu rozvíjejí. Jeden z prvků, který je u nich expli-

citnější než u Picassa, je prvek pornografie. Dřív, než se pokusím prozkoumat, jak tento pornografický prvek působí v muzejním kontextu, podívám se, jak působí v prostoru mimo muzeum.

Vloni se na reklamních poutačích autobusových zastávek v New Yorku objevila reklama na časopis *Penthouse*. Newyorské autobusové zastávky velmi často „zdobí“ obrazy polonahých žen a někdy i mužů propagujících všechno možné, spodním prádlem počínaje a nemovitostmi konče. Tentokrát však šlo o reklamu na pornografické obrazy jako takové – tedy obrazy určené ne k tomu, aby prodávaly parfém nebo plavky, ale k tomu, aby stimulovaly erotickou touhu, a to především v mužích. Vezmeme-li v úvahu jeho provokativní záměr, tento obraz vyvolává velmi různé a – myslím, že téměř u každého – mnohem silnější reakce než reklamy na spodní prádlo. Alespoň jeden kolemjdoucí už na reklamu reagoval červeným sprejem, jadrně, nicméně logicky: „Pro prasata.“

Měla jsem u sebe fotoaparát a rozhodla jsem se to vyfotit. Ale jakmile jsem začala zaostřovat, přepadl mě nepříjemný pocit a začala jsem se cítit nemístně. Až o něco později jsem si uvědomila, že tu zasáhla jakási cenzura v mé výchově, jejíž příčinou nebyla jen povaha dané reklamy, ale i sama skutečnost, že ji fotografuji na veřejnosti. Přestože díky anonymnímu nápisu bylo společensky mnohem přijatelnější něco takového fotografovat – onen anonymní nápis tuto reklamu zařadil do vědomého a kritického diskurzu o genderu –, stále to znamenalo otevřeně si přivlastnit obraz, na který bych se z hlediska morálky střední třídy neměla dívat ani ho chtít. Ještě než jsem si to stačila uvědomit, do záběru se mi připletla parta kluků. Evidentně mi chtěli můj čin překazit. Jeden se mě tónem, který se nedá nazvat jinak

než přísný, zeptal, jestli mám ponětí, co dělám, a druhý mě napomenul, že přece fotím reklamu na *Penthouse* – jako bych nebyla při plném vědomí.

Je evidentní, že tatáž kultura, která mě zformovala tak, abych měla nepatřičný pocit z toho, co jsem v té chvíli dělala, vyvolala stejný pocit nepatřičnosti *v nich*. Kluci v tomhle věku náramně dobře vědí, o čem *Penthouse* je. Vědět, co najdete v *Penthouse*, znamená vědět něco, co má vědět každý chlap; když „umíte“ *Penthouse*, jste jasně muž anebo alespoň budoucí muž, a v našem případě právě ve věku, kdy je každá rada drahá. Myslím, že ti kluci se snažili bránit právě tu reklamu, která má schopnost posílit jejich mužnost, a proto mi nechtěli dovolit, abych si přivlastnila její obraz. Pro ně stejně jako pro řadu jiných mužů má pornografie hlavní (ne-li jedinou) cenu v tom, že potvrzuje genderovou identitu a s tím i genderovou nadřazenost. Pornografie je i všechny ostatní utvrzuje v jejich mužnosti a proklamuje jejich společenskou nadřazenost. Stejně jako některé starověké a primitivní předměty, jež ženské oko nikdy nesmělo spatřit, závisí i schopnost pornografie – propůjčovat jejím uživatelům pocit nadřazeného mužského statusu – na skutečnosti, že je vlastněna či ovládána muži, a na tom, že pro ženy jde o zakázané ovoce. Jinými slovy, v jistých situacích může ženský pohled pornografii *pošpinit*. Tihle kluci, už v tak raném věku poznamenání rudimentárními genderovými kódy vlastní kultury, poznali narušitelku na první pohled. (Možná mě podezírali z toho, že reklamu ještě víc poničím.) Tím, jak mě sekýrovali, se v podstatě pokoušeli o genderovou nadvládu, tedy o cosi, co se ženám ze strany dospělých mužů děje naprosto běžně.

Není to tak dávno, kdy se časopisy typu *Penthouse* prodávaly jen v umolousaných obchodech s pornografií. A dnes? Reklamy, které je propagují, běžně najdete na každé hlavní

třídě v centru. Reklama ani obálka časopisu samy o sobě samozřejmě nemohou být zároveň pornografické a legální (v praxi to stále častěji znamená, že na daném obraze se nesmí objevit genitálie), ale, aby působily jako reklama, stačí tuto skutečnost *evokovat*. Z různých důvodů tak působí i de Kooningova *Woman I* či Heineckenovo *Invitation*, aniž by tyto obrazy byly skutečně pornografické. Jsou závislé na tom, do jaké míry divák „pochopí“ umělcevo narážku, ale dál zajít nesmějí. Za těchto podmínek by nás nemělo překvapit, že vizuální strategie obou umělců mají ke zmíněné reklamě nejednu paralelu. *Woman I* s ní sdílí celou řadu rysů. Na obou obrazech jsou frontální, ikonické, monumentální postavy žen, znázorněné zblízka – vždy zaujímají celý prostor obrazu a téměř jej přesahují. Nízký úhel kamery v případě fotografie a rozměr a kompozice malby obě postavy monumentalizují a vyzdvihují a diváka doslova či přeneseně staví do pozice trpaslíka. Malba i fotografie poutají pozornost k hlavě, nadržům a trupu. Paže rámuje tělo, zatímco nohy jsou buď – na fotografii – oříznuté, anebo – u de Kooninga – poddimenzované a slabé. Postavy se tak jeví mocné i bezmocné zároveň, jejich impozantní, velká těla mají spočívat na nestálých, slabých a nejistých nohách. A v obou případech je divákovi určeno místo právě tam, odkud, až se stehna rozevřou, uvidí *všechno*. A na stránkách *Penthousu* se stehna samozřejmě většinou rozevírají. De Kooningova „mamina“ má však velmi odlišný účel a kulturní status než „čiča“ z *Penthousu*.

De Kooningova *Woman I* tlumočí mnohem složitější a emocionálně dvojnásobnější významy. Obraz otevřeněji přiznává strach z ženy a únik od ní a také její hledání a dobývání. De Kooning se zde navíc vždy snaží postavit do popředí a vyzdvihnout sám sebe jako *umělce*. Účelem fotografie pro *Pent-*

house je pravděpodobně vyvolávat touhu. Když touhu po ženském těle vyvolává de Kooning, chce eliminovat jeho přitažlivou sílu, nebo si je chce podrobit a uniknout jeho hrozbě. Divák je zván, aby spolu s ním znovu prožil zápas, v němž mu sféra umění vždy poskytne možnost, aby se ponižujícímu ženskému vábení ubránil. Umělecká kritika to ovšem interpretuje tak, že de Kooningovo dílo vpsledku vypovídá ne o mužském strachu, ale o triumfu umění a o duchu, jež si muž sám pro sebe vytvořil. V kritické literatuře se tyto ženské postavy stávají katalyzátory nebo strukturálními oporami důležitějších významů díla: umělcova heroického hledání sebe sama, jeho existencialistické odvahy, jeho hledání nové obrazové struktury nebo nějakého jiného uměleckého či transcendentního cíle.¹²

Pornografický aspekt tohoto díla se stal součástí jeho výsostného kulturního významu a nyní může – na rozdíl od reklamy na *Penthouse* – splnit své ideologické poslání s velkou prestiží a autoritou. Tím, že umělci jako de Kooning, Heinecken a další (nechvalně nejznámější z nich je David Salle) budují svá díla na pornografických základech a jak v mužích, tak v ženách probouzejí zasuté pocity týkající se genderové identity a genderových rozdílů, prosazují privilegium, které naše společnost tradičně propůjčuje pouze mužům. Prostřednictvím své obraznosti si činí nárok na veřejný prostor jako sféru podléhající mužské nadvládě. Ženy, které se samy nabízejí, transformované do pozice vysokého umění a instalované ve veřejném prostoru muzea, utvrzují mužské diváky v přesvědčení, že oni sami patří k mocnější genderové skupině. Ženám pak připomínají, že jejich status ve společnosti, jejich právo na jeho veřejný prostor a jejich spoluúčast na společné, kulturně definované identitě nejsou tak docela stejné jako v případě mužů – že jsou mužům jaksi méně rovné. Náznaky ovšem musí být skryté, zastřené mý-

tem transcendentního umělce-hrdiny. Tento odkaz potvrzují i de Kooningovy ženské postavy z pozdějšího období, které ještě otevřeněji než v předchozích dílech vybízejí ke srovnání s pornografickými fotografiemi a graffiti: čím bližší jsou pornografii, tím víc je třeba je zakrýt nezpochybnitelnými „uměleckými“ gesty a filosoficky významnými nánošy.

Když něco platí na ulici, neznamená to, že to neplatí v muzeu, i když skrze pláštik různých pravidel etikety by se věci mohly jevit opačně. Příliš nezáleží na tom, zda jsou tyto obrazy venku, nebo vevnitř – všechny mají velkou autoritu a schopnost strukturovat a podporovat psychické kódy, které určují a odlišují skutečné možnosti žen a mužů.

Tento esej byl poprvé uveřejněn v časopise *Art Journal* pod názvem „The MoMA's Hot Mamas“ v létě 1989. Později byl zařazen do knihy Carol Duncan *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. Cambridge University Press, Cambridge a New York 1993. Zde ho otiskujeme se svolením College Art Association, Inc. Přeložila L. V.

1. Analýza starší expozice MoMA viz Carol Duncan a Alan Wallach, „The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual“, *Marxist Perspectives* 4, zima 1978, s. 28-51.
2. Philip Slater, *The Glory of Hera*. Boston 1968, s. 321.
3. Viz Douglas Fraser, „The Heraldic Woman: A Study in Diffusion“, in: *The Many Faces of Primitive Art*, D. Fraser (ed.). Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, s. 36-99; Arthur Frothingham, „Medusa, Apollo, and the Great Mother“, *American Journal of Archaeology* 15, 1911, s. 349-377; Roman Ghirshman, *Iran: From the Earliest Times to the Islamic Conquest*. Harmondsworth 1954, s. 340-343; Bernard Goldman, „The Asiatic Ancestry of the Greek Gorgon“, *Berytus* 14, 1961, s. 1-22; Clark Hopkins, „Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story“, *American Journal of Archaeology* 38, 1934, s. 341-358, a „The Sunny Side of the Greek Gorgon“, *Berytus* 14, 1961, s. 25-32; Slater, op. cit., s. 16-21 a 318ff.
4. Ještě staršího původu než ničivá řecká Gorgona je pak známá lousitanská bronzová spona z David Weill Collection, která odkazuje k prapůvodnímu významu tohoto obrazového typu a zobrazuje kult mnohem starší, životodárné Bohyně Matky. Na tomto artefaktu je Bohyně zobrazena při porodu, v rukách si před divákem pozdvihuje ňadra a je obklopena posvátnými zvířaty. Objekty tohoto druhu pravděpodobně sloužily jako ženské votivní předměty při obětování; viz Ghirshman, op. cit., s. 102-104.
5. Mýtus o Perseovi viz Slater, op. cit., s. 308-336; podobnosti mezi muži starověkého Řecka a dnešními středostavovskými Američany viz s. 449ff.
6. Viz Fraser, op. cit.
7. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*. New York 1959, s. 7. O de Kooningových kresbách Elaine de Kooning (asi 1942), v nichž autor spatřuje rysy Medúzy – její „hrozivý“ pohled a divoký „účes“ – viz též

- Hess, *Willem de Kooning: Drawings*. New York a Greenwich, Conn., 1972, s. 27.
8. Jak jednou sám řekl: „[Mé] ženy se podobají všem ženám, jež se na obrazech objevují už odpradáвна... Žena je zjev, který se v malbě opakuje neustále dokola – byla idolem, Venuší, aktem.“ Cit. in: *Willem de Kooning, The North Atlantic Light, 1960-1983* [kat. výst.]. Stedelijk Museum, Amsterdam; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Moderna Museet, Stockholm 1983. Sally Yard se v článku „Willem de Kooning's Women“ (*Arts* 53, listopad 1975, s. 96-101) zmiňuje hned o několika inspiračních Kooningových zdrojích, včetně kykladských bohyň, sumerských votivních figur, byzantských ikon a Picassových *Slečen*.
9. *North Atlantic Light*, op. cit., s. 77. Viz též Hess, *de Kooning* (1959), op. cit., s. 21 a 29.
10. *North Atlantic Light*, op. cit., s. 77.
11. Viz např. Leo Steinberg, „The Philosophical Brothel“, *Artnews*, září 1972, s. 25-26. Podle Steinbergova objevného článku se zdá, že akt dívání se na tyto ženské postavy znovu vizuálně zpřítomňuje akt sexuální penetrace ženy. Z toho ovšem plyne, že ženy nejsou anatomicky vybaveny k tomu, aby mohly zažít plný význam díla.
12. O de Kooningovi bylo napsáno jen velmi málo, co nesleduje tento výklad. Jeden z nejbombastičtějších rozborů viz Harold Rosenberg, *De Kooning*. New York 1974.

Feministické umění v Kalifornii má svá výrazná specifika, přestože bylo ovlivněno teorií a praxí zbytku uměleckého světa i oblastmi mimo umění a zároveň je samo ovlivnilo. Dříve, než se začnu podrobněji zabývat charakteristickými rysy kalifornské scény, však musím předeslat několik všeobecných poznámek. Především chci zdůraznit, že je rozdíl mezi „ženským“ a „feministickým“ uměním: všechny ženy pochopitelně nemusí být feministky. Stejně tak neznamená, že žena, která se ztotožňuje s ženským uměleckým hnutím, je nezbytně stoupenkyní feminismu, což podle mne obnáší kritiku ekonomických a společenských mocenských vztahů a stejně tak i určitou angažovanost v kolektivní společenské akci. Ale samozřejmě ani skutečnost, že se žena považuje za feministku, nemusí znamenat, že její umění je feministické.¹ Přes to všechno je však nade vši pochybnost, že v současné době bude tvorba všech umělkyň posuzována z hlediska určitého náhledu na feminismus. Částečně to souvisí se způsobem, jakým bylo „ženské umění“ zavedeno jako kategorie. Vytvoření této kategorie na počátku 70. let vypovídalo o určitém napětí v uměleckém diskurzu. Idea „ženského umění“, jež se objevila právě v okamžiku, kdy se umění začalo zajímat o identitu, nebyla ničím jiným než reakcí na společenské tlaky, které lze stručně shrnout jako snahu žen o bezvýhradnou spoluúčast na společenském dění.

I když se nad tím mnozí rozčilují, nelze se divit, že lidé často nerozlišují mezi „ženami-umělkyněmi“ a „feministka-

mi", protože hnutí žen-umělkyně ve skutečnosti vděčí za svou genezi, svou rétoriku i za své cíle hnutí za osvobození žen (*womens' liberation movement*). Na počátku 70. let byly rozdíly mezi politickým feminismem a feminismem v umění velmi neurčité a všem ku prospěchu a zdálo se, že díky jednotě a síle ženského hnutí nebude třeba subtilnějších rozlišení. Teorie se však záhy rozštěpila na mnohem rozmanitější proudy.

Skupina, která v současné době působí v Ženském domě (*Woman's Building*) v Los Angeles, rozvinula vlivnou verzi feminismu, na kterou příznivě zareagovala řada umělkyně-feministek. Umělecký feminismus v Kalifornii byl na rozdíl od New Yorku vždy z velké části založen na existenci uměleckých škol a jeho povaha byla od počátku mnohem spíše vzdělávací než konfrontační.² K nejvýznamnějším programům a institucím patřil ženský program, který založila Judy Chicago na Fresno State College v roce 1970 a který o rok později spolu s Feministickým uměleckým programem a Programem ženského designu (*Feminist Art Program, Women's Design Program*) přesídlil na California Institute of the Arts poblíž Los Angeles (CalArts, kde jej v letech 1971-73 vedly Miriam Schapiro a Judy Chicago; v letech 1973-75 pak sama Chicago). V rámci Ženského domu (který dvakrát změnil působiště) se pod vedením řady žen – například Gretchen Glicksman, Beverly O'Neill, Wandy Westcoast a samotné Judy Chicago – odehrávala i činnost galerie *Womanspace* a řada dalších aktivit. Dnes v Ženském domě sídlí především Feministický ateliérový workshop (*Feminist Studio Workshop; FSW*), který v roce 1973 založila Chicago spolu s návrhářkou Sheilou de Bretteville a uměleckou kritičkou Arlene Raven. *Womanspace* i další galerie svou činnost ukončily. FSW (dnes vedený de Bretteville, Raven, historičkou Ruth Iskin, návrhářkou Helen Roth, umělkyní Suzanne Lacy a spisovatelkou Deenou Metzger) společně s Přidruženým

programem (*Extension Program*) a dalšími aktivitami v současnosti představuje jediný ženský program zaměřený na výuku umění v Kalifornii. S Ženským domem musí počítat každá diskuse o kalifornském ženském umění. Pro účely tohoto eseje proto použiji teoretická východiska, která ženy právě zde zastávají, jako hlavní příklad feministické umělecké teorie v jižní Kalifornii.

Vzdělávací funkce Ženského domu začaly již brzy po jeho založení představovat nemalý problém: navzdory představám Chicaga a ostatních – totiž že bude plnit významnou roli při vzdělávání žen – se tato instituce nestala místem setkávání etablovaných profesionálek. Nezůstala ani centrem umělkyně dříve spojovaných s *Womanspace* a s původním Domem. Vinou „kulturního radikalismu“ se od Ženského domu distancovala i řada vlivných mecenášů jeho starších aktivit a jeho ekonomický provoz začal být prodělečný. Další problém představuje lokace: vzhledem k finančním možnostem byl pronajat prostor ve čtvrti, která většinou klientely nevyhovovala; s obyvateli hispánské čtvrti (tzv. *barrio*), na jejímž okraji Ženský dům stojí, však mají umělkyně dodnes jen velmi opatrné vztahy. Nebylo by správné obviňovat ženy, které zde působí, z toho, že si nepočínaly odvážněji – především když si uvědomíme, jakého uznání se této instituci všeobecně dostává z jiných míst. Ovšem uvážíme-li současnou demografickou strukturu uměleckého světa, expanzivní rétorika o společenství všech žen, již Dům prosazuje, může zavdat příčinu k obviněním z elitářství a izolovanosti, i když se to může zdát nespravedlivé.

Navzdory těmto nesnázím představuje Ženský dům – který je i nadále schopen vést své programy a stále se mu daří získávat sponzory pro své kulturní aktivity – významnou součást ženské umělecké scény v jižní Kalifornii, přestože samozřejmě existuje řada umělkyně, které o něj nemají zá-

jem, anebo řada nezávislých feministických umělkyně, které nacházejí podporu v oblastech mimo umění.³ Rozmanitost feministických přístupů, jež Dům prosazuje, lze – analogicky ke kulturnímu nacionalismu – charakterizovat jako kulturní feminismus. Kulturní nacionalismus označuje za hlavní zdroj společenského útlaku rasu nebo národnost, kulturní feminismus staví do této role gender. (Tato orientace úzce souvisí s takzvaným radikálním feminismem, jak ho formulovaly některé spisovatelky, například Shulamith Firestone a do jisté míry Kate Millett.) Samozřejmě, umění bezpochyby je společenský fenomén, hodnota termínu „kulturní feminismus“ však spočívá v tom, že Ženský dům jako celek sdílí postoj kulturně orientovaných hnutí, jejichž cílem je separatismus a dobrovolné změny v materiální kultuře a v organizaci soukromého života (a možná i práce), místo aby se, dejme tomu, snažila rozvinout program masového vzdělávání a zároveň usilovala o politickou moc, což představuje velmi dobře známé prostředky k dosažení společenské změny. Nesnaží se ovládnout stávající instituce, ba právě naopak – zdůrazňují rozvoj institucí alternativních.

Teoretické trendy, tak jak se dodnes projevují v Ženském domě, do jisté míry vycházejí z myšlenek Schapiro a Chicago, a těmito teoriím se rozhodně nemůžeme vyhnut. Cesty obou žen se rozešly poměrně záhy – zdá se, že částečným důvodem byl názorový rozkol ohledně toho, zda by ženy měly pracovat v rámci či vně stávajících institucí – a obě se poměrně nedávno vrátily ke svým soukromějším zájmům (Schapiro v SoHo, Chicago v Los Angeles). Svým myšlením nicméně z velké části položily základy pro veškerý další vývoj. Obě malířky prosazovaly solidaritu s ostatními ženami a vypovídaly o vlastních zkušenostech s útlakem, aniž by se zpronevěřily svému nezobrazujícímu stylu. Ve svých dílech vystihly ikonografii ženskosti a dokázaly ji velmi dobře

skrýt tak, aby „prošla“ v (muži definovaném) světě umění, který by ikonografii tohoto typu v nezastřené podobě nikdy nemohl tolerovat. Jako vůdkyně hnutí a přední teoretičky dokázaly dát tomuto výstižnému popisu obecné rysy, z nichž se dnes stal dobře známý typ jasně definovatelné ženské obraznosti ve formě vaginálních motivů, ať už používaných vědomě, či nevědomě. Tato teorie, podle níž se dá říci, že všechny ženy jsou ve světě umění pouhými novickami, vyvolala značnou pozornost a zároveň značné protesty, a to zejména v New Yorku – ještě dnes, o šest let později, na ni negativně reaguje řada newyorských žen (například historička umění Linda Nochlin a spisovatelka Cindy Nemser).

Přestože při zpochybňování mýtu o muži definované univerzalitě v umění feminismus nepochybně sehrál velikou roli, umělecký svět se dodnes všem navrhovaným změnám ve formulacích významu umění brání, a už vůbec nestojí o změny formulované z ženského hlediska. Teoretické rozdíly mezi ženami v New Yorku a v jižní Kalifornii a s nimi související názory ovlivňují uměleckou tvorbu jen minimálně. Nicméně pro řadu mladých žen v této části Ameriky mají myšlenky Chicago a Schapiro platnost úřední vyhlášky. Základem koncepce feministického umění, jak ji obecně zastává Ženský dům, je dosud právě určitá verze genderového determinismu,⁴ třebaže není přijímána univerzálně.

V tomto smyslu by byla žádoucí analýza, která by pojímala gender jako základní aspekt ne-li stávající, pak alespoň patriarchální společnosti, jak se o to snažily ženy působící v Domě. Dosud však nebylo dosaženo jednotného názoru na otázku, nakolik se zapojit a podílet na činnosti společensky dominantních kulturních institucí – například heterosexuálních aktivit a výstav. Dům prosazuje filosofii, že společenských změn lze dosáhnout prostřednictvím feministického vzdělávání.⁵ Jde o to, aby si ženy dokázaly jasně uvědomit

své vlastní potřeby a využily své osobní i kolektivní síly. Ženy v Domě zároveň chtějí legalizovat ženská povolání i zájmy a vyloučit z nich vliv mužů. A konečně chtějí ženám pomoci proniknout do světa umění.

Tato umírněná izolovanost se snaží předejít bezcílným a nekonečným pŕtkám s individuálním i institucionálním sexismem. Pro celou řadu žen, které by jinde neměly šanci, také znamená možnost vystavovat. Zároveň udržuje při životě feministické otázky a je zdrojem pozitivní kritické podpory. To vše je nesmírně cenné právě dnes, kdy ženské hnutí překonalo počáteční militantní fázi a zjiřtuje, že jeho ideály a cíle ohrožuje tlak silně konzervativních společenských trendů. Ženy, které pracují v Domě, mají výhodu skupinové podpory, ochranné tendence však na druhou stranu brání vzniku alternativ – malá skupinka kulturních pracovníc přece nemůže změnit svět! Dům se dnes také stal útočiřtém žen, které si umění představují mnohem spíše jako terapii než jako skutečnou tvorbu, a proto nemohou dostát požadavkům jasného postoje ani zdokonalování se v technice.

Budoucnost Ženského domu připomíná situaci všech společenských hnutí: rétorika předbíhá programy a praxi a tíhne k separatismu a komunitářství, zatímco programy a praxe tíhnou k reformismu – může to být ale jen rozdíl mezi strategií a taktikou. Pokusím se prozkoumat, jaké důsledky mají tyto myřlenky celkově, i za hranicemi Ženského domu. Obávám se zde určitých problémů a paradoxů. Především: úspěch ve světě umění či touha po něm jsou jen stěží slučitelné s nesmířitelnou kritikou tohoto světa. Dále, jak už jsem ostatně naznačila dříve, ženské umělecké hnutí (v současné podobě) se na umělecké scéně dočkalo úspěchu právě ve chvíli, kdy feminismus začíná být passé. S tím ale souvisí jistý problém: nová elita „feministických umělkynř“ dojde úspěchu a jejich přijetí jako specifické kategorie tvůr-

ců zablokuje úspěch tvorby jiných žen. Nenechte se mýlit: ženské umělecké hvězdy umějí stejně zneužívat situace a umějí být stejně sebestředné jako jejich mužské protějšky.

Možná ještě důležitější je však skutečnost, že „díky“ nové kategorii umělkyně, které docházejí uznání za dosavadních institucionálních podmínek, se umělecký svět stává imunním vůči snahám tato pravidla účasti změnit. Další problém vyplývá z nového důrazu na tradiční ženská řemesla (šití, zdobení porcelánu, malbu květinových zátiší a ornamentů, výrobu prošíváných textilií a podobně) ve jménu „ženské kultury“. Je samozřejmě nesmírně důležité tato řemesla uchovat a chránit je před neoprávněnou bagatelizací jen proto, že se jednalo o pouhé tradiční ženské práce. Zároveň s tím si ale musíme uvědomit, že řada těchto činností se vyvíjela v podmínkách útlaku a v prostředí předindustriálních výrobních vztahů. Jejich nekritické oslavování může plíživě posilovat fantazírování o ženském osudu a o světě zrozeném jen z takových podmínek.

Skutečnost, že se ženy začaly podílet na běhu světa umění, s sebou přináší nutnost nově definovat nejen celý umělecký systém, ale i samu společnost. Není snad třeba zdůrazňovat problematičnost myšlenky, podle níž lze strukturálních změn dosáhnout jen tím, že přizpůsobíme svůj postoj a že v uvažování uměleckého světa dojde k několika změnám. Diskuse, zda vědomí společenskou změnu vede, nebo ji naopak následuje, patří ke klasickému repertoáru; je však velmi nepravděpodobné, že náprava umění napraví i celou společnost. A konečně utopická rétorika „společenství všech žen“, v níž je sexismus transcendentní sociální skutečností, je myšlenkou oblíbenou spíše v prostředí (bílé) střední třídy než mezi ženami z dělnických tříd, které si pro účely nápravy společnosti všeobecně stanovily jiný žebříček priorit.

Kritika, kterou jsem tu nastinila, naznačuje, že v uměleckém světě není potřeba méně, ale naopak více feministické teorie a že tento svět musí rozvinout mnohem komplexnější teorii o feminismu a o jeho vztahu ke kulturní produkci. „Feministická kritika“ je dodnes většinou považována za pouhý marginální obor, v důsledku čehož všichni, kdo se jí věnují, ztrácejí všeobecný respekt. Zdá se, že kritici a kritičky sympatizující s feminismem projevují takovou neochotu teoretizovat částečně proto, že stojí v určité izolaci a je jich jen velmi málo, a částečně proto, že marní čas zuřivými diskusemi ohledně definice smyslu umění (která ovšem stojí v jádru otázky, čím může být umění feministické).⁶ Většina z nich se soustředí na pouhý popis a výklad a ženy z jiných uměleckých oblastí jakoukoli feministickou teorii (uměleckou a možná i jinou) odmítají jako nátlakovou či elitářskou.

Dnes, pouhých pět či šest let poté, kdy se uměleckému světu představil jasně formulovaný a komplexní feministický názor, vidíme určitý útlum či retardaci. Feminismus jednoduše ztratil na přitažlivosti, i kdyby měl být částečnou příčinou jeho dřívější popularity jen snobismus či móda, a institucionální tlak je natolik silný, že se řada žen od hnutí odvrací. Tato skutečnost je více než zřejmá v případě žen, které se nikdy zvláště nezajímaly o feminismus konce 60. let, nicméně feminismus dnes odmítají i ty ženy, které pracují s myšlenkami a materiály, jež byly poprvé formulovány právě ve feministickém rámci.⁷

Umělkyně dnes nebojují jen s kulturním konzervativismem, který brojí proti kritickému postoji; musí se vyrovnávat i se stále silnějšími útoky umělecké scény na jakoukoli kritiku mířenou zleva. Feminismus je „politika“, a podle primitivní bipolární definice, již umělecký svět vyznává, je člověk buď politický, anebo ne. (Být apolitický rovná se individualismus, liberalismus anebo, v kontextu umělecké scé-

ny, humanismus.) Politické názory jsou tolerovány pouze potud, pokud se k nim lze postavit jako k idiosynkratické manýře osobního stylu. Setkala jsem se už s řadou umělců i umělkyní, v jejichž díle je obsažen poměrně jasný politický náboj, a kteří se přesto oháněli svou apolitičností. Jiní, jejichž dílo má k politickému postoji jen velmi marginální vztah, zase činili pravý opak a silně zdůrazňovali svou politickou angažovanost.

Pokud se za současných podmínek otevřeně hlásíte k feminismu a zároveň se věnujete tvorbě, která má nepopíratelné feministické rysy, riskujete, že vás budou považovat za nádeníka fušujícího do „politického umění“. Mnoho žen, jejichž tvorba zapadá do některého feministického žánru, problém zamlžuje tím, že popírá společenský smysl svých děl. Jiné se naopak snaží přesvědčit o svém feministickém postoji, i když je jejich dílo očividně antifeministické – jako například nekritické replikace žen jakožto objektů. Existuje mnoho umělkyní, které svůj feminismus definují pouhým používáním určitých materiálů (například textilií) a snad i určité obraznosti či technik anebo dokonce svým brojením za to, aby se v uměleckých institucích vystavovalo více děl vytvořených ženami.

U některých studentek v Ženském domě se soustavně setkávám s naprostým nedostatkem jakékoli jednotné společenské a politické kritiky: všechna jimi předkládaná kulturní řešení společenských problémů většinou skončí pouhým „játakyismem“. „Kulturu“ neustále kladou do protikladu k „politice“, kterou radikální feministky považují za mužskou hru. V Ženském domě však působí i řada schopných žen, jejichž pohled na feminismus je mnohem širší. Nedejme se zmást: v mnoha městech žije mnoho umělkyní, které mají rozvinuté chápání feminismu jako kritiky a jejichž angažovaný přístup se také promítá do jejich umění; nová teo-

rie přináší i novou praxi. Nespočet „mladších“ umělkyně v Kalifornii se věnuje tvorbě, již chtějí zprostředkovávat feministické myšlenky, a volí pro to formu, která odpovídá tomuto záměru. Zmíním zde tvorbu čtyř umělkyně, z nichž dvě jsou spojené s Ženským domem.

Od počátků ženského uměleckého hnutí patřilo k významným tématům feministické práce vyjádřit samu sebe v termínech „Druhého“, abychom použili výraz Simone de Beauvoir. Feministické umění se vždy prosazovalo jako praxe (vzbouřeneckého) Druhého, jako forma guerilly. Tvorba žen, které se „vzbouřily“, má své vlastní texty; texty minulosti, utvářené jak umělkyněmi, tak kritičkami, jsou však navzájem tak prorostlé, že je téměř nemožné zprostředkovat nový obsah pomocí tradičních médií, například malířství nebo sochařství. Některá nová díla se explicitně nabízejí s novými definicemi těchto textů, aniž by bylo třeba dělit práci mezi umělce a kritika – jednoduše používají jazyk. V některých případech jsou založena na formálních a kontextových změnách definic přejatého obsahu.

Umělkyně na Západním pobřeží ve své tvorbě zpočátku využívaly hluboce symbolické obrazy vypovídající o tragickém ženském údělu. K významným formám patřila performance, jejíž součástí často bývala nová definice prostoru. Některé z nich interpretovaly tradiční ženské činnosti jako cosi, co bylo ženám vnuceno, aby určitým způsobem zviditelnily intenzivně negativní vnitřní reakce, jež takové strategie mohly vyvolávat, a aby je uchopily do vlastních rukou. Performance tohoto počátečního období, jež bylo možné vidět například ve Fresno, na CalArts a v prostorách galerie Womanhouse,⁸ vycházely z nahodilé atmosféry někdejších happeningů, které využívaly obyčejné materiály a náměty z každodenního života a měly silný expresionistický náboj. Jejich záměrem bylo v divácích vyprovokovat až fyzické reakce a ja-

ko prostředek uvolnění vši potlačované energie, až dosud vkládané do „otrockých prací“, používaly hněv. Umělkyně tak činily pomocí burleskních a zveličené pasivních, závislých a depresivních postav, symbolizovaných emblematickými oděvy – například zástěrami – i charakteristickým držením těla.

Tyto práce byly založeny na primitivistických rituálech, které umění již dlouhou dobu používalo k navození představy univerzálních lidských psychických forem. Feministické performance zdůrazňovaly obecné rysy sdílené ženské zkušenosti – sdílený útlak a sdílené reakce na něj. Potřeba projektovat kolektivní vědomí a vyhýbat se tomu, co Harold Rosenberg popsal jako „volní obsah“ (obsah rozumově odvozený, programový),⁹ jsou aspekty, díky nimž můžeme lépe pochopit příklon k pseudoritualizovanému umění. Tato tendence, která se staví proti čistě rozumovému chápání, však zároveň souvisela s myšlenkou ženské obraznosti v malířství a sochařství: kulturou potlačený obsah si prorazí cestu v metaforách zakódovaných do snů. Feministické performance – podobně jako happeniny, z nichž se vyvinuly – považují za pokračování (rosenbergovského) abstraktního expresionismu. Tyto performance, velmi podobně jako happeniny (které na oplátku čerpají z futuristických, dadaistických a surrealistických performancí), představují návrat materiálu čerpaného z každodenního života do abstraktního umění, jež předtím rozvinulo „soukromý mýtus“ do téměř nečitelně obskurního a formalistního souboru strategií, které mají evokovat představu člověka.

Feministické performance jako by někdy naznačovaly, že se sdílená, i když potlačená vnitřní realita, časově předcházející patriarchální civilizaci a přežívající i jí navzdory, může stát pozitivním činitelem změny. Tuto myšlenku však ve svém díle mnohem výrazněji a doslovněji prosazuje napří-



Miriam Schapiro a Judy Chicago před galerií Womanhouse, 1971

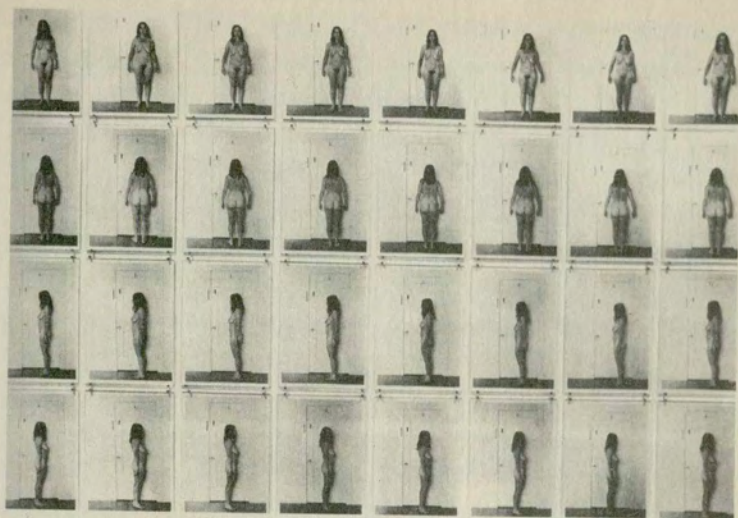
klad newyorská umělkyně Mary Beth Edelson a další stoupenkyně kultu Bohyně Matky. Chicago a Schapiro stejně jako většina dalších žen spojených s feministickými programy nejsou přes veškeré zdání mystičky, ale pragmatičky.¹⁰ V interpretaci myšlenkových návyků nevycházejí z univerzálních mentálních struktur, ale ze společenské podmíněnosti. Tyto společenské spíše než metafyzické inklinace nicméně dosud nedokázaly jasně artikulovat a jejich teze o „ženské obraznosti“ včetně jejích ekvivalentů v žánru performance vedly opět právě k těmto nejasnostem, jež se týkají samotné povahy kořenů obraznosti: podporovat esencialistické, anebo interakcionistické názory na sebe samu?

Rané performance počítaly s tím, že diváci rozpoznají vzájemnou propojenost mezi symboly a významy, a místo aby obsah definovaly, používaly pouze narážky. Performance Ab-

lutions (Omývání) z roku 1972, jež představovala výstup z jednoho workshopu, byla společným dílem Chicago, Suzanne Lacy, Sandry Orgel a Avivy Rahmani. Patří ke zcela exemplárním příkladům. Existenciální situaci ženského pohlaví tu zosobňovaly syrové ledviny, litry „krve“, tisíce vajec a haldy mokré hlíny spolu s metry provazů, řetězů a ob vazů používaných k mumifikaci, to vše doprovázeno nekonečným záznamem hlasů žen vypovídajících o tom, jak byly znásilněny.

Bezprostřednost děl tohoto typu je zčásti založena na skutečnosti, že jsou pro diváky objevná, navozují kolektivní vědomí a svým způsobem mají také osvobozující účinek exorcismu. Zároveň s širícím se povědomím o feministických otázkách však žánr feministické performance postupně upouštěl od expresionismu, který byl typický pro jeho počátky. Stalo se z něj také mnohem sledovanější odvětví: dobové vášně utichly a performance se stala všeobecně akceptovanou uměleckou formou. Oblast jejího zájmu – již je, zjednodušeně řečeno, vědomí – se nyní setkává s obecným uznáním a jeho ikonografie už není donekonečna vysvětlována, nýbrž nabízena. Práce v oblasti performance již nezačínají tolik rituálních prvků; jejich hlavním rysem se naopak stala analogie. Dnešní strategií performance není lamentovat jako dřív, ale vysvětlovat; krev, lidské orgány a postavy zavinuté v látce či obvazech jsou proto mnohem méně časté. Jako prostředek rozvíjení kolektivního vědomí je zdůrazňován přímý mluvený projev (který najdeme už v *Ablutions*). Feministická performance v jižní Kalifornii se mnohem více než kdykoli předtím soustřeďuje na konkrétní společenská témata, například na prostituci nebo znásilnění.

Zároveň s tím začaly některé umělkyně věnující se feministické performanci, které nejsou spojeny s ateliérovými programy a jejichž předchozí tvorba je poněkud méně ex-



Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture (Tradiční tesaná socha), 1973

presionistická, ve svém díle zdůrazňovat divadelní prvky. Eleanor Antin (umělkyně původem z New Yorku a dnes žijící v San Diegu) v roce 1969 vytvořila miniaturní fotografickou epiku o hubnutí, ironicky nazvanou *Carving: A Traditional Sculpture* (Tradiční tesaná socha), v níž nicméně přejala (netradiční) minimalistickou strukturu. Antin, původní profesí herečka, rozvíjí směšnohrdinské performance a čerpá při tom z projektivních historických písemných pramenů. V médiu videa a fotografie také vytváří inscenovaná historická dramata, ve kterých vystupují její přátelé a blízcí. A zatímco někteří muži-umělci jako například Paul McCarthy stále navazují na expresionisticko-hysterické tendence, které nastínila feministická performance a které znají z newyorského Living Theatre, na performance Carolee Schneeman z poloviny 60. let, k nimž patřila i *Meat Joy* (Masná rozkoš), anebo na díla Rafaela Ortize na téma krutosti pácha-

ných na kuřatech, většina ostatních performancí se začala ubírat jiným směrem. Bonnie Sherk je umělkyně z jižní Kalifornie, jejíž performance z počátku 70. let charakterizovala strohá, osamělá představení v odosobněných urbánních prostorách – při jednom z nich je například oblečená do formálních společenských šatů a večerí sama u stolu na dělicím dálničním pásu. Svůj novější veřejný projekt *The Farm* (Farma) situovala poblíž dálnice v San Francisku. Podobně i Barbara Smith – umělkyně, která se již v počátcích performance proslavila složitými symbolistními rituály – nyní vystupuje s performancemi, jež jsou mnohem více zakotveny ve společenském kontextu, a na některých spolupracuje s losangeleskou umělkyní Nancy Buchanan.

Vraťme se však k ženám působícím v Ženském domě. Ráda bych se zmínila o dvou umělkyních, jejichž tvorba je v rámci této instituce obecně považována za reprezentativní. Obě začínaly na počátku 70. let, ještě jako studentky FSW, u performance, ale i ony se ve svých dílech z nedávné doby odvrátily od primární expresivity. V nejnovějších pracích věnují značnou pozornost jazyku jako prostředku útlaku i nástroji osvobození.

Suzanne Lacy se rozhodla pro uměleckou dráhu v době, kdy pracovala s Judy Chicago ve Fresnu. Spolu s jejím programem přesídlila na CalArts, kde zároveň studovala u Allana Kaprowa, jednoho z hlavních zakladatelů a představitelů newyorského happeningu. V současné době vyučuje ve FSW v Ženském domě. Její performance jsou příliš složité na to, abychom se jim mohli na tak malém prostoru věnovat podrobně; zmíním zde proto pouze jejich některé prvky. Pro Lacy je charakteristické metaforické užití zvířecích orgánů (podobně jako v případě kolektivního díla *Ablutions*). V její práci *Lamb Construction* (Konstrukce jehněte), jejímž hlavním tématem je porod a zrození, se právě tělo zvířete stává ob-



Suzanne Lacy, *Lamb Construction (Konstrukce jehněte)*, 1973

jektivním korelátém ženské psychiky. V jejich *Maps* (Mapy) z roku 1971 a v dalších performancích vystupují lidé, kteří se snaží sestavit zvířecí orgány, animální *membra disjecta*, do původní celistvé podoby – jde o jakýsi pseudoracionalistický akt obsedantní seberekonstrukce. Dlouhé provazy, často natažené mezi publikem a Lacy nebo těmito orgány, evokují uvíznutí v pasti a zároveň do jisté míry paradoxně „zpředmětnují“ hypotetické lidské společenství.

Lacy většinou pracuje s metaforicky vyjádřenými protiklady tohoto typu. Od explozivních orgů vídeňského umělce Hermanna Nitsche se její tvorba liší svým poznávacím a komunikačním rozměrem a řada jejích témat je zakotvena v jazyce. Tím, že věci definuje prostřednictvím dvojic protikladů, rozvíjí alternativu k dílům používajícím koncept „těla“. To může vypovídat o protikladu vlastního já a těla nebo o vnitřním, skrytém já v protikladu k veřejné identitě,

o protikladu ženského a mužského já, nebo dokonce o sféře kulturního zápasu o definici sebe sama v protikladu k soukromému, nedotknutelnému teritoriu. Uplatněním zvířecích těl jako analogií Lacy směřuje konceptuální s konkrétním. Používá mrtvolu zvířat jako statisty svého vlastního těla, aby vytvořila metaforu dosud platné lingvistické substituce „kus masa“ ve smyslu „žena“. Velmi výstižně tím ilustruje proces, během něhož se žena stává pouhou věcí a který dobře známe z prostituce a pornografie.

Lacy se ke konceptu „jinakosti“ staví s binární nesmlouvavostí. Pakliže těmi jedinými, kdo mohou definovat subjektivitu, jsou muži, ženám je tato možnost upřena; pokud tedy jsou celistvými lidskými bytostmi pouze muži, ženy jsou divoká zvířata. Lacy se podobně jako Schapiro ztotožňuje s divokým zvířetem,“ ale stejně tak i se zvířeckostí lidí, kteří si dovoluji formovat těla zvířat a kteří vládnou nad jejich životy, zabíjejí je a žijí se jimi (není však vegetariánka). V jedné ze svých posledních performancí se obsadila do role Frankensteina, stvořitele zrůdy sestrojené z částí lidského těla, a zároveň hrála i roli této zrůdy. Předvedla také mýtus o vlastním zrození jako malé Drákulky, která vyrůstala s upířími špičáky v kalifornském městečku Wasco. Rvaní, trhání a požívání u ní však neodkazuje k neúprosnému lidskému sklonu k násilí jako u Nitsche, ale často spíše k duchovní proměně. Zajímá ji transformace zvířete v člověka a naopak a sťahování duší s tím spojené. Protiklady v jejím díle lze formulovat takto: racionalistická substituce a tichý, bizarní mysticismus.

Lacy se o tělo a jeho útroby zajímá s přímo lékařským zaujetím. Klinický přístup k *membra disjuncta* propůjčuje jejímu dílu charakter odosobněné autority, děsivý i humorný zároveň, který tvoří protiváhu k jejím vypjatějším projevům bestiality. V několika dílech z nedávné doby používá médium

fotografie, jež je v její tvorbě méně obvyklé,¹² a spoléhá na jeho jednoznačnost a popisnost. Její *Three Love Stories* (Tři milostné příběhy) jsou přímočarý vyprávění založená na tělesné metafoře. Srdce v zavařovací sklenici nebo na bílé ustlané posteli provází sentimentální příběh. Dílo *She's Got a Good Set of Lungs* (Má kvalitní plíce; myslí se nadra; pozn. překl.) ukazuje autorku, jak se snaží nafouknout hovězí plíce. Lacy zkoumá i aspekty vlastního těla – vytvořila sérii pohlednic, na nichž sedí nahá za kuchyňským stolem a konzumuje kousky kuřete; na každé pohlednici je uveden název pojídané části a Lacy předvádí odpovídající část vlastního těla: jí a je pojídána zároveň. *Falling* (Pád) zase představuje několik černobílých fotografií, na nichž sama padá nebo skáče do hloubky a jež jsou na různých místech roztrženy napříč; pod trhlinami se objevují barevné záběry lidských orgánů. Zobrazení vnitřku těla znamená reálnější „realitu“ (zprostředkovanou barvou nebo detailem) i „realitu“ méně reálnou (výřezy, odosobněné záběry, orgány v lahvích).

Toto pojetí, podle něhož dílo vyžaduje několik úrovní textu a dominantní metaforu, sdílí i Laurel Klick, umělkyně, která studovala u Rity Jokoi ve Fresnu a dnes učí v Ženském domě. Ve své performanci *Suicide* (Sebevražda), uvedené ve Fresnu roku 1972, demonstrovala akt sebevraždy, když si nahé tělo postříkala červenou barvou. Její utrpení dokonají dva „anonymní muži“ (v podání žen); dva další nad ní vzápětí truchlí a pohrbí ji pod průsvitným plastem. Mužské postavy se střídají v propěvování konvencionalizovaných reakcí na sebevraždu: „Jak to jen mohla udělat své matce?“ Jazyk společenské konvence je tu použit ve své nejstrnulější formě a jakoukoli osobní motivaci neguje neúprosnou autoritou. Stejně jako churavý mladík Ippolit v Dostojevského *Idiotovi* se člověk může rozhodnout pro alternativu dobrovolného odchodu ze světa, místo aby jeho osud bezezbytku ovládla be-

zejmenná síla; svobodná volba – mentální síla – se stává přednější než fyzické přežití. I v *Suicide* je však osobní rozhodnutí představeno ironicky, jako vynucená volba.

Stejně protiklady zkoumá i *Consciousness-Unconsciousness* (Vědomí-Nevědomí), spleť performance, kterou Klick poprvé provedla na půdě Ženského domu v roce 1974. Klick zde odmítá potravu, kterou jí nabízí její přítelkyně, a v pozadí scény se střídají diapozitivy zobrazující idiosynkratický jídelníček všeho, co Klick pozřela v předchozích týdnech. Představení provází nahrávka s dobře známými klišé: „Za maminku...“ „Za tatínka...“ Klick vzápětí nechává své postavě ulehnot pod černé příkrývky a pak je vyburcuje. K tomu neustále dokola běží nahrávka o úzkostném děsu, složená ze dvou záznamů: jeden opakuje slovníkové heslo, druhý je expresivní; neosobní jazyk se snaží přehlušit organický projev a naopak. A zatímco její přítelkyně jí, Klick se obecenství svěřuje se svými nejnítěrnějšími zážitky. Poté jsou ze scény odneseny veškeré rekvizity, na jevišti zůstává jen sama Klick. Pojídá chipsy ze sáčku a směrem k divákům říká: „Nejsem dokonalá.“ Zdá se, že umělkyně je posedlá absolutními hodnotami: proč by se jinak starala o dokonalost?

V jejích posledních pracích má přímá řeč ještě větší roli. Klick hovoří k divákům a zpovídá se ze svých pohnutek. Během performance na téma anorexie, fanatického hladovění, jež nejčastěji postihuje slušné slečny z dobrých rodin, hovoří o svém vztahu k matce. O něco později se snaží mluvit s umělým penisem v ústech. Klick chápe jídlo a sexualitu jako propojené aspekty (jedna význačná teorie vysvětluje anorexii jako snahu odvrátit první příznaky sexuální zralosti). Ústa a vagina jsou navzájem zaměňovány – *vagina dentata*. Dochází tu i k dalším záměnám: co to znamená pojmout (penis nebo jídlo) do vlastního těla (skrze vagínu, skrze ústa), co ve skutečnosti představuje výživa (těla, vlastního já).

Klick k divákům hovoří o felaci – o násilné výživě, při níž nelze mluvit ani jíst. Zdá se, že je mnohem pesimističtější než Lacy, která s invencí sobě vlastní vždy nachází cestu k sebezáchově. Řekla bych, že „jazyk vlastního já“ je v případě Klick vposledku zcela soukromý a nesdělitelný. Lacy rozvíjí gotické příběhy o krvi a mase (a na jevišti obětuje i vlastní krev) a ze svých defenzivních fantazií sprádá podmanivé příběhy. Klick se oproti tomu brání fetišizaci představ, které sama vytvořila, aby zažehnala vlastní bolest. Chce ventilovat svá „tajemství“ v sympatizujícím prostředí. V jedné ze svých prací se o tato tajemství podělila s ženami, jež seděly v těsné blízkosti vedle ní. V krátkém rozhlasovém pořadu, vysílaném losangeleskou stanicí KPFK v roce 1976, společně s lidmi volajícími do studia vyprávěla své nejtajnější vzpomínky a fantazie, které se většinou týkaly sexu. V pojetí této umělkyně tajemství představuje internalizovaný útlak, represivní normy se stávají součástí osobnosti. Klick nás nutí, abychom si uvědomili, jakým způsobem individualistická kultura využívá „psychologické“ manévry k utlačování lidí, a žen zejména. Zdá se, že ve své tvorbě směřuje k performanci jako kolektivnímu prostředku k rozehnutí toho, čemu říká „špatné pocity“. Jde o psychicky zhoubné internalizované názory na sebe samu, založené na sexualitě a zastupující nejúčinnější prostředky nadvlády, jakými společnost disponuje.

Lacy využívá sílu společného diskurzu, aby převzala kontrolu v dílech, jež nazývá „práce o rozvoji komunity“. Společně s ostatními umělkyněmi si ke spolupráci přizvala ženy z mimouměleckých oblastí a v prostředí galerie vytvořily přechodné společenství symbolizované díly, v nichž se všechny snažily co nejvýstižněji postihnout vlastní osobnost. Lacy o tomto projektu hovoří jako o „pojmenovávání se“ a o „aktu definování sebe sama“. Vyvrcholením tohoto díla pro ni byl okamžik, kdy se veřejně označila za „ženu při znásilně-

ni", „prostitutku" a „ženu, která miluje ženy". Tím, že se identifikovala se vším, čím není a nikdy nebyla, se obrátila proti rozvrtné společenské taktice, jež ženy vede k tomu, aby samy sebe v rámci nejrůznějších kategorií chápaly jako „jiné".

Definice Lacy jsou specificky sexuální povahy. Pojmenovat cosi, co je pro ženu zcela základní, prostřednictvím těch nejhanlivějších a na sexualitu orientovaných definicí, jimiž se společnost k ženě obrací, je téma, které se v ženském umění neustále vrací. Souvisí s obecným názorem na umělce jako věčného outsidera, ale také s důrazem, který radikální feministky kladou na identitu vykořisťované ženy. Podobně jako „politika Třetího světa", prosazovaná Novou levicí, může být i tento přístup podezírán z oportunistického vykořisťování příslušníků dělnických tříd. Životy dělnic nepochybně představují zcela legitimní námět, ale v uměleckém světě se až příliš často stávají předmětem dezinterpretace; bohémy ve skutečnosti nepřitahuje život lidí z dělnických tříd, ale z takzvaných podtříd. Náznorným příkladem je tvorba Diane Arbus. Nezřídka se tvrdí, že její portréty jsou metaforickými obrazy jí samé. Tyto akty zpředmětnění, jsou-li jimi skutečně, však způsobují, že lidé zobrazení na jejích fotografiích jsou více či méně neviditelní: zbavení reality a proměnění ve znaky. Pokud je něco takového možné v přímočarém médiu fotografie, zcela jistě toho lze dosáhnout i v jiných médiích.

Umění zabývající se lidmi na okraji je složitý problém. Ve feminismu středních tříd jsou prostitutky či třeba tanečnice „nahore bez" obvykle zobrazovány jako ženy, jež ve vztahu k vlastnímu tělu postrádají subjektivitu a sebeurčení. V představách střední třídy je však také *demi-monde* (máme-li použit onen archaický termín) společenským prostředím, kde se vám nikdo nesnaží namluvit, že (zrovna vy) máte leh-

ký život; světem, kde se neseťkáte se sladkými řečmi ani s po-
city viny – a právě tato psychologická válka v buržoazním fe-
minismu zcela převládla. Když se feministky (ze středních
tříd) vzdají vlastního pohodlí a do tohoto nejistého světa
vstoupí, za odměnu se jim dostane pozornosti a možná do-
konce i závidi či obdivu. Avšak realitu někoho jiného lze
snadno proměnit v turistickou metaforu vlastního psycho-
logického útlaku. Někdy se jen velmi těžko hledá hranice
mezi dílem, které skutečně objasňuje diskriminaci žen (ze-
jména diskriminaci sexuální), a dílem, jež z ní pouze pokry-
tecky těží. Ještě větší zmatek pak do této otázky vnáší důraz
na psychologické místo ekonomické aspekty dané situace.

Představa ženy, „která nemá co ztratit“ a jejíž jedinou
jistotou je její tělo, ústí v romantickou ideu o postavě pro-
stitutky jako individualistického renegáta, hrdinky-oběti,
která s hořkosladkou snahou bojuje za své sebeurčení. Tako-
vá představa ženě podsouvá roli hrdinky a jejímu životu cha-
rakter nekonečného dobrodružství: je to Nana v Godardo-
vě filmu *Žít svůj život* i bezejmenná sebevražedkyně v perfor-
manci Laurel Klick. Poznání lásky ji vzápětí obdaří mnohem
větší silou, než jakou disponuje její „kunčaft“, který se mu-
sí oddat vášni a zaplatit za to, že mu ji dovolí projevit.
(Smutné je, že takto viktoriánsky vykládají danou situaci vět-
šinou muži.) Jde-li o méně romantickou variantu, z prosti-
tutky se nakonec stává žena, která přímočaře hovoří o výmě-
ně sexu za peníze mezi muži a ženami.

Suzanne Lacy začala před několika lety pracovat na pro-
jektu o prostitutkách, jehož cílem bylo zjistit, v čem se její
život „prolíná s jejich“; tím opět navázala na myšlenkový
trend prosazující kontinuitu, ne-li přímo základní identitu
životu žen. V projektu, který dosud probíhá, umělkyně
zprostředkovává sociální svět prostitutek, jeho hlavní dějiště
i vztahy. Lacy s řadou místních prostitutek prochodila celé

Los Angeles. V několika kresbách, jež následně vystavila – anotovaných mapách jejich stanovišť a tras – neusiluje o morální ani ekonomickou analýzu. Tato absence autorčina vlastního postoje může zastírat skutečné vykořisťovatelské podmínky, na nichž je realita těchto žen založena, a stejně tak opomíjí třídní a rasové rozdíly mezi dívkami na telefon a ženami postávajícími na chodníku. Účelem její práce je doslova zmapovat svět, který většina z nás zná pouze útržkovitě, a místo stereotypu předložit důkazy. Lacy pracovala s Margo St. James,¹³ zakladatelkou sdružení COYOTE (Call Off Your Old, Tired Ethics; Kašli na svou starou přežitou etiku) – svazu sanfranciských prostitutek. K definici městského života v San Francisku samozřejmě patří kosmopolitní tolerance¹⁴ a na rozdíl od Los Angeles je to město odbořů. Sama St. James i její kolegyně tvrdí, že prostitutka je nakonec jen nevěsta svlečená do naha („nevěstka“), zbavená závoje romantické lásky, který skrývá skutečnost, že manželství znamená nájemní sex. Podle jejich názoru je prostitutka maloburžoazní obchodnice, neprávem perzekvovaná za to, že v kapitalistických podmínkách odhaluje skutečnou podstatu sexuálních vztahů. Je jak archetypická manželka (oběť), tak její protiklad (podnikatelka).

Do blízkého kontaktu se sdružením COYOTE se prostřednictvím své práce dostala i Eileen Griffin, umělkyně, která sice pochází ze San Diega, ale k oblasti Zálivu ji váže velmi blízký vztah. Griffin během několika uplynulých let pracovala na dokumentárním videosnímku o sexu a o genderu. Podílí se na činnosti řady ženských alternativních skupin a ve své tvorbě se orientuje na svět umění. Zpracovává ožehavý materiál: ples prostitutek ze sdružení COYOTE v San Francisku, prostituci v masážních salonech v San Diegu, operace transsexuálů. Na poslední dvě témata vytvořila v médiu videa koláž rozhovorů. Na videosnímku z masážní-

ho salonu, nazvaném *Sittin' on a Fortune* (Sedět si na štěstí) z roku 1974, vystupují zákazníci prostitutek, „holky“, městští úředníci a sexuoložka. Griffin se ptá mužů, co si myslí o ženách, ptá se žen, co si myslí o mužích, co přesně při své práci dělají, jaké jsou finanční aspekty jejich profese, jak se dívají na své povolání i samy na sebe, jak se k ní dostaly a jak dlouho u ní ještě chtějí zůstat. Nádherná výřečná masérka tu rozmáchle filosofuje o životě a hovoří o ženách, jak utrácení, i o jejich mužích. Dojem, který si můžeme odnést z rozhovorů Griffin s mladšími ženami, je už bohužel méně zřetelný. Muži, z větší části mladí námořníci, jsou většinou neomalení a vulgární, plní klišé. Sexuoložka se projevuje jako naprostá idiotka. Masérka se před kamerou snaží dovést svého přítele k orgasmu: v okamžiku vyvrcholení se ho Griffin ptá na jeho názor na finanční vykořisťování a muž se snaží odpovědět, aby jeho slova zůstala zachována.

V *Sugar and Spice* (Cukr a bič) z roku 1975 dostává divák dostatek času, aby se pohroužil do vlastních pocitů a zamyslel se nad tím, nakolik se definuje svým genderem. V této práci se transsexuálové při skupinových i individuálních sezeních zpovídají z toho, kým jsou a kým byli. Sexuologové teoretizují. Podobně jako v předešlém *Fortune* tu není nouze o detailní záběry. Vypravují si zejména několik prostitutek, jež si nechaly změnit pohlaví, architekta, který se na radu lékaře už rok převléká do ženských šatů, a boubelatého muže, který kdysi býval ženou. Na otázku, co by dělaly, kdyby je některý zákazník fyzicky napadl, jedna z prostitutek odpovídá, že je „žiletková královna“ (*razor queen*) – nakonec jen její obličej má prý cenu dvou tisíc dolarů. Architekt odevzdaně vysvětluje, jaké utrpení mu přináší život ženy uvězněné v mužském těle. Muž, který se operativně vzdal ženského pohlaví, silácky hovoří o tom, co očekává od své ženy: večeri na stole

a žádné odmlouvání; manželka prý o jeho někdejší operaci nemá ani tušení.

Prostřednictvím způsobu, jakým Griffin nakládá se svým materiálem, získáváme celou řadu informací a zároveň neodbytný pocit, že sex je atraktivní podívaná – je to oslnivá směs performancí a úvah o finančních, kulturních a osobních imperativech, postavená na různých tělesných formách a funkcích. V určitých okamžicích se ve *Fortune* objeví autorčin náznak kritiky prostituce jako vykořisťování. Je zřejmé, že některé zobrazené ženy jsou velmi mladé a mají problémy s identitou. Všichni jejich pasáci působí dojmem brutálních a sadistických mužů. Když Griffin naráží na ekonomické pozadí obchodu se ženami, cituje Emmu Goldman. Všechny tyto prvky jsou však příliš zastřené a zanikají za jalovou rétorikou nebo rozjařeností některých zpovídaných žen. Analýzu situace zamlžují „fenomenologická“ data; Griffin tu rozvíjí pozitivistickou teorii etnologického naturalismu, která je pro americký filmový dokument typická. Ve stylu její práce se promítá ubohost primitivních televizních rozhovorů i věčná fascinace vším bizarním. Teatrálnost jí ostatně není nijak cizí: k jejím šokujícím filmům patří například záběry letadel, jež s nesmírnou sugestivností narážejí do Sochy svobody, anebo natočila krátký film znázorňující ženu, která si vsedě pročesává ochlupení. Pro účely *Fortune* se naučila masírovat a video představila v galerii přestavěné na masážní salon (kde nabízela soukromé masáže bližze neurčené povahy). Její video se tak stává prvkem instalace, jež se snaží scénu uspořádat jako karneval.

Tématem vykořisťování, života prostitutek a žen „na okraji“ se ve své tvorbě několik let zabývala i sanfranciská umělkyně Lynn Hershman. Na počátku 70. let v galerii přímo s fetišistickou posedlostí nainstalovala voskové odlitky vlastního obličej. Některá tato díla, kdy voskové masky ulo-

žila na obličej postavám v bílé povlečených postelích, nazvala *Sleep* (Spánek). Napodobenina v posteli je tématem, jež se v jejích dílech neustále opakuje, v současné době však v poněkud méně expresionistických instalacích vystavuje podobizny zneužívaných, bezmocných žen. Přestože jako hlavní médium stále používá sebe samu, od asociací „autoprotreту“ přešla, podobně jako řada dalších umělkyně, ke zpodobení „jiného“. V roce 1974 si v newyorském hotelu Chelsea, známé baště bohémů, pronajala malé apartmá a zveřejnila inzerát, jímž zvala k návštěvě tohoto prostoru. Spolu s několika přáteli jsme byli ve tři hodiny odpoledne zdvořile přijati ženou v negligé, která se představila jako Jerrol Kraus. Provedla nás, upozornila na nafukovací figurínu ženy v posteli, vysvětlila, že je přítelkyní Lynn, a krátce pohovořila o svém životě v San Francisku.¹⁵ Po celém apartmá se „povalovala“ líčidla a křiklavé, nevkusné šaty. Byli jsme snad statisty v imaginárních životech žen, které si na živobytí vydělávají vlastním tělem? Podobné instalace, ovšem bez „kurátorů“, Hershman provedla v hotelu Plaza (vyšší kategorie) a v ubytovně YWCA (dělnická třída). Autobusové spojení na daná místa údajně zajistila Stefanotty Gallery.

V roce 1975 začala Hershman konstruovat umělou identitu „Roberty Breitmora“, o níž hovoří jako o „portrétu odcizení a samoty“. Považuje tento proces za transmutaci a Robertě říká „alchymický portrét“, ale její vhled, hlubší než v případě Lacy, přesto není dostatečný. Hershman svou postavu přivedla k životu v řadě měst, kde v tisku zveřejňovala inzeráty, v nichž „osamělá Roberta“ hledá spolubydlící i partnery. Podle Hershman je „Roberta dokumentována na videu, ve filmu i na fotografiích. Její vývoj je zaznamenáván prostřednictvím tří názorů: jejího psychoanalytika, novináře a jí samotné. Je velmi pravděpodobné, že v okamžiku, kdy

se Roberta stane dostatečně 'skutečnou', spáchá sebevraždu."¹⁶

Během své výstavy v San Diegu, pořádané na University of California, se Hershman ubytovala v hotelu v centru, daleko od zámožné čtvrti La Jolla, kde sídlí univerzitní galerie a kde Hershman také představila své záznamy Roberty: skryté záběry této postavy při setkání s jejími „kontakty“ nebo při sezení u psychiatra. Promítla tu i hologramy, na nichž se převléká za Breitmore, a fotografie vlastního obličejce označeného názvy líčidel, která použila. Avšak zaujetí zviditelněním, vystavením se či procesem tvorby opomíjí jiné aspekty tohoto zajímavého díla, které by si zasloužily pozornost. Způsob, jakým Hershman o svém díle sama hovoří, osciluje mezi útržkovitým formalismem a prázdným řečením. Podobně jako Antin i ona svou práci označuje za „sochu“ a odkazuje na malbu a divadlo; prohlašuje také, že čerpá z „kinetické energie ... přítomné v každé molekule univerza“.¹⁷ Zároveň se nedokáže vzdát rétoriky uměleckého světa; její sklon k pompéznosti bezpochyby částečně souvisí s tím, že spolupracovala s Christem. Její dokumentace Robertiny postavy je pohledem na identitu vykonstruovanou na základě toho, co umělkyně nachází ve skrytých zákoutích pokrytecké společnosti. Podle mého názoru by nijak neuškodilo, kdyby dílo Hershman neobklopovala taková senzační stafáž, nicméně oceňuji její zdrženlivost, s jakou přistupuje jak k roli Breitmore, tak k roli sociologa.

Tvorba umělkyň, o nichž jsem tu hovořila, je podle mého názoru důkazem směřování k realismu. Světu umění je však realismus jaksi nepohodlný, a to zejména pokud je jeho médiem malba či pevná hmota. Vždy dával přednost metaforám – postupům, jež popisují obsah prostřednictvím substituce klíčových prvků – anebo formalismu. Svět umění většinou

proměňuje metonymické postupy realismu (například sám akt výběru či odbočku od prezentování postav k prezentování jejich prostředí) v metaforu nebo ve formální metajazyk. Zobrazování je chápáno jako odraz umělceva já¹⁸ (tento proces konverze lze jasně vysledovat i v nedávném diskurzu o fotografii, jež byla přijata do systému vysokého umění). „Dokument“, který za uměleckou formu považován není, je proto nutné z tohoto hlediska nově interpretovat.

Hershman i Lacy (Lacy v dílech o prostituci) se zabývají „proměnou“ – zejména proměnou sebe samých ve společensky odlišné osoby: *ony samy* se tedy stávají metaforami vlastních témat. Ve svých prezentacích kladou důraz na formální manipulace. Hershman, jež pracuje v San Francisku bez podpory společenství umělkyně, které by pomáhalo prosazovat platnost substantivních prvků v jejím díle, k tomuto procesu přistupuje pouze z estetického hlediska. Klick a v menší míře i Griffin kombinují metafory s realismem. Ve svých pracích o „tajemstvích“ Klick chápe tajemství emblematicky a proces, během něhož se o ně snaží podělit s ostatními, paradigmaticky. Griffin, jak už jsem se zmínila, ve svých prezentacích dokumentu *Fortune* mění prostor galerie v masážní salon a sama vystupuje jako masérka. V *Sugar and Spice* samozřejmě pojednává o stylu, o znakových systémech a podobně; její díla jsou hravě vyhýbavá.

Tvorba Lacy, Griffin a Hershman se brání analýze, zato se stylizuje do „fenomenologické“ role – role o stvoření „zkušenosti“. Absence kritiky v jejich dílech se může stát zdrojem dalších senzacechtivých čtení (podobně jako fotografie podporuje voyerismus), což je problém, který dále jitrí potřeba těchto umělkyně zdůrazňovat skutečnost, že mají naprostou kontrolu nad formou. Jediná Klick ve své tvorbě systematicky uplatňuje přímou kritiku.

Tento důraz na vědomou volbu je pro autorství nezbytný a v uměleckém světě je známkou profesionality. Zejména v performanci je důležité bedlivě rozlišovat mezi pouhým terapeutickým odehráváním na jedné straně a „performancí faktu“ či pokusem o „společenskovědní rozbor“ (ať jde o sociologii, antropologii, etnologii či psychologii) na straně druhé – ani jeden z těchto aspektů opět není považován za umění. Přestože tvorba tohoto typu odkazuje jak ke společenské realitě, tak k psychodramatu (a samozřejmě také k divadlu), umělkyně dbají na to, aby se distancovaly od vlastních sebeprojekcí, a přitom si uchovaly osobitý styl. Například Eleanor Antin, která trvá na tom, že *veškerá* prohlášení, jež o sobě učinila, jsou fiktivní, radikálně odmítá názor, že ve svých seriálových komiksech „selves“ (má „já“; její vlastní obrat) „skutečně“ vystupuje ona sama či její vlastní představy. Na rozdíl od autorů nejrůznějších populárních příruček o sexuálních představách žen Antin tato témata nepovažuje za reálný život, aby je mohla prohlásit za umění. Lacy i Hershman zase striktně rozlišují mezi skutečným a fiktivním já a s lidmi, kteří vystupují v jejich dílech, nenavazují sexuální vztah.¹⁹ Griffin by snad jen měla poněkud omezit svou snahu být reportérkou za každou cenu. Zmíněná síť prohlášení a negací ponechává prostor k mystifikacím všeho druhu, smluveným i nechtěným. Nejvýraznější problémy s používáním jazyka se pravidelně objevují ve vztahu k dílům, která se obracejí k nižším společenským třídám a překračují třídní rozdíly.

Na další otázky zatím zřejmě není odpověď. Jedna souvisí s vykořisťováním, další s publikem; nejdříve se však budeme věnovat otázce první. Stejně jako každý, kdo se kdy snažil proniknout do *demi-monde* nepriviligovaných tříd, zjistíme, že neexistuje společenská vrstva, která by neměla své zábrany a svá omezení. Například život prostitutky není

tak svobodný, jak někteří jeho obdivovatelé prohlašují, a skutečně vyžaduje, aby se člověk odcizil sám sobě. (K „nehoráznému“ tvrzení, že podobná odcizenost je charakteristická pro všechny „normální“ [hetero]sexuální vztahy, jak jsem naznačovala již dříve, nemají členky sdružení COYOTE ani některé radikální feministky nikdy daleko.) Zejména z práce Griffin je zcela zřejmé, že ženu, která se živi prostitucí, staví její profese do pozice zločince (na rozdíl od jejích zákazníků), přestože všechna její rozhodnutí řídí kdosi jiný, obvykle muž. V tomto kontextu stojí za to položit si otázku, do jaké míry všichni lidé, jež tyto umělkyně kontaktovaly, pochopili, jak bude jejich obraz přijímán v uměleckém světě. Lidé, kteří vystupují ve videu Hershman, dokonce ani nevěděli, že je někdo natáčí! Skutečnost, že sociologové a antropologové – a často i fotografové – ve svých lovištích obvykle narážejí jen na opovržení, je zřejmě opodstatněná. Tomuto problému se lze vyhnout najímáním „herců“, jak to dělá Laurel Klick, anebo žádostí o spolupráci; zde může být příkladem performance *Secrets*. Lacy ve své performanci z nedávné doby, v níž se zabývá životem starých žen (a ona sama musela strávit plně čtyři hodiny v maskérně) spolupracovala s řadou starých žen, které dobrovolně vypovídaly o svých osudech.

Má druhá otázka se týká toho, jaký vztah mají výše zmíněné umělkyně ke světu umění – a čeho chtějí dosáhnout.²⁰ Domnívám se, že ani na tuto otázku v současné době neexistuje odpověď, neboť nemáme k dispozici dostatečně početné publikum. Všechny tyto ženy však mají blízké vazby k feministické komunitě, jejich tvorba z této komunity vyšla a ji také oslovuje. Při pohledu na dílo Lacy a do jisté míry i Klick se pouze obávám, zda jejich metaforické proměny neodvedou pozornost diváků od konstruktivních úvah právě nad těmi otázkami identity, jimiž se jejich tvorba chce váž-

ně zaobírat. Mají jejich práce – a člověk by si to z duše přál – potenciál něco změnit?

Otázky související s uměleckou kariérou rozhodně nevyřešíme na místě a stejně tak není v našich silách narovnat křivolakou cestu, po níž musí umělec projít, aby obhájil smysl či záměr svého díla. Kolektivní autorství a další podobné způsoby spolupráce, jež v té či oné míře uplatňují všechny uvedené umělkyně, se však mohou stát prostředkem, jak se vyhnout některým nástrahám uměleckého světa.²¹ Všechny ženy, o nichž jsem tu hovořila, i mnohé další, dělají záslužnou práci. Její *společenský* význam spočívá v oživení zarputilosti, charakteristické pro feminismus 70. let. Díky nim nezapomínáme na skutečnost, že společnost disponuje příliš velkou měrou despotické moci a že vzájemná propojenost mezi „veřejným“ a „soukromým“ stejně jako mezi „vnitřním“ a „vnějším“ není iluzorní, ale skutečná.

Tento text vyšel pod názvem „The Private and the Public: Feminist Art in California“ v časopise *ArtForum* v září 1977. Přeložila L. V.

1. Snaha definovat, čím vším může být feministické umění, by si vyžádala diskusi přesahující možnosti tohoto článku. Přesto doufám, že i na tomto omezeném prostoru budu schopna nastínit určitá měřítka, která napomohou k formulaci teorie feministického umění.
2. Konfrontační v tom smyslu, že vyžaduje uznání ze strany uměleckých institucí, což je nejviditelnější prvek ženského uměleckého hnutí na Východním pobřeží. Joyce Kozloff, Sheila de Bretteville a další ženy v roce 1970 založily Výbor umělkyně v Los Angeles (Los Angeles Council of Women Artists), který se zasazoval o větší podíl umělkyně na muzejních výstavách – například na výstavě „Art ad Technology Show“ (Umění a technologie) v losangeleském County Museum v témže roce nebyla zastoupena ani jediná – a všeobecně o větší podíl žen na činnosti všech složek muzea.
Kolem dvou set žen, které se v tomto výboru angažovaly, zformovalo řadu skupin zaměřených na zvyšování sebevědomí a několik z nich roku 1972 založilo Womanspace Gallery. Za tuto a další informace upřímně děkuji Faith Wilding a její knize *By Our Own Hands* (Vlastníma rukama), která představuje kroniku jihokaliifornského hnutí umělkyně a s níž jsem se seznámila při dokončování tohoto článku. Knihu vydala skupina Double X v kalifornské Santa Monice. Bližší informace o Double X viz pozn. 3.
3. Existují i organizované skupiny. Dvě z nich, Double X a Mother Art, zahájily činnost právě v Ženském domě. Double X vyrostla z Grandview Gallery, jež působila v prvním Ženském domě, a zaměřuje se na podporu umění a na výstavy. Ženy, které se podílejí na její činnosti, zastávají nejrůznější feministická stanoviska. Jejími členkami v současnosti jsou Anne Banas, Nancy Buchanan, Merion Estes, Connie Jenkins, Carol Kaufman, Janice Lester, Bes Robinson, Sharon Shore, Cynthia Upchurch, Faith Wilding a Nancy Youdelman.

Skupina Mother Art je menší a novější. Její členky se považují za umělkyně a matky a jejich cílem je oslovit ženy z mimoumělecké oblasti. V nedávné době s podporou státního grantu vytvořily sériové dílo *Laundry Works* (Práce z prádelen) odehrávající se v několika veřejných prádelnách v oblasti Los Angeles. Členkami skupiny jsou Velene Campbell-Keslar, Gloria Hajduk, Helen Million Ruby, Suzanne Siegel a Laura Silagí.

Vedle toho zde existuje alespoň jedna neformální, bezejmenná skupina bývalých studentek, které se zajímají o společenské otázky, pravidelně se vidají a při schůzkách diskutují o svých dílech i o umělecké tvorbě obecně.

4. Zdá se, že Arlene Raven se do jisté míry zasloužila o změnu chápání ženské obraznosti: není již syrově biologická, ale psychobiologická, ne absolutní (eriksonovská), ale neustále proměnlivá.
5. V žádném případě nelze pochybovat o tom, že feministické vzdělávání je víc než žádoucí. Rozhodně však můžeme úspěšně pochybovat o tom, že jen to postačí k nějaké společenské změně – i kdyby se tak vzdělávaly všechny ženy v Americe.
6. Například Lucy Lippard a také Arlene Raven a Ruth Iskin, které působí v Domě, neustále předkládají cenné návrhy ohledně toho, jak by se mohlo ženské (ne však nutně feministické) umění lišit od umění mužů.
7. Diskutovat o některých těchto otázkách chtějí dva nové feministické časopisy o umění: *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* (Hereze: Feministická publikace o umění a politice) a *Chrysalis, a Magazine of Women's Culture* (Chrysalis, časopis pro ženskou kulturu). Obě periodika vedou umělkyně, historičky, kritičky a spisovatelky. První vychází v New Yorku, druhé v rámci Ženského domu, a už jejich názvy vypovídají o rozdílné orientaci.
8. Galerie Womanhouse byla projektem, který se v roce 1972 odehrával v rámci Feministického uměleckého programu na CalArts a jeho podstatou byla krátkodobá proměna rozsáhlého, zničeného a neobydleného domu v Los Angeles v sérii environmentů.

9. Viz Harold Rosenberg, „Extremist Art: Community Criticism“, in: *The Tradition of the New*. New York 1961, s. 46.
10. Řada z nich prošla terapií elektrickým šokem (elektrokonvulzivní terapií) u Wenera Erharta, která pro ně představovala jakýsi kult sebeaktualizace.
11. Schapiro kdysi prohlásila, že se v sérii svých obrazů vyznačujících se abstraktní, ale přesto napůl alfabetickou, napůl gynomorfickou obrazností (tělo = znak) ztotožnila se zvířetem, které nazvala Ox (Vůl). Viz zajímavý článek Arlene Raven o základní orientaci ženského umění na vědomí, in: *Womanspace Journal*, únor/březen 1973.
12. Autorkou fotografií většiny děl Lacy byla Susan Mogul.
13. St. James, inteligentní žena s jasným postojem k životu, figuruje v tvorbě několika umělkyně. Ona sama i její vosková figurína se například objevují v díle *Re-Forming Familiar Environments* (Re-formování známých prostředí) sanfranciských umělkyně Eleanor Coppoly a Lynn Hershman, kde představují prostitutku v posteli se zákazníkem. Na tomto díle, pojatém jako hra, při níž je za použití minimálních prostředků proměňován život třípatrového domu, se podílely i další členky sdružení COYOTE, které zde vystupují v roli dozoru.
14. Viz Howard Becker, *Culture and Civility in San Francisco*, San Francisco 1971.
15. Jerrol Kraus si údajně stěžovala, že ji toto prostředí deprimuje, a od spolupráce na projektu odstoupila.
16. *La Mamelle* 5, 1976.
17. Leták z galerie University of California, San Diego, únor 1976.
18. Jak jsem již naznačila ve vztahu k dílu Diany Arbus. Tato skutečnost zcela jednoznačně odráží způsob přijímání uměleckých děl ve shodě s politickými náladami doby, o němž jsem hovořila výše.
19. Nedělají to ani newyorské umělkyně Martha Wilson a Jacki Apple, které si spolu se svou postavou Claudii dovolily hrát i dívku na telefon.

20. Díla na téma prostituce spolu s dalším strategickým využíváním médií ze strany sdružení COYOTE mají napomoci dekriminálnímu prostituce.
21. Není bez zajímavosti, že několik absolventek FSW z nedávné doby, jež se věnují podobným kolektivním dílům, vinilo některé další umělkyně z přílišného individualismu.

Současní umělci – a především ti, kteří začali tvořit v 70. letech – patří k první generaci, jež si může dělat nárok na ženský rodokmen (*matrilinearity*) jako protiváhu mužského rodokmenu (*patrilinearity*), který je základem patriarchální kultury.

V uplynulých dvou desetiletích bylo pro systematický výzkum a kritickou analýzu umění žen učiněno mnohé, počínaje snahami umělkyň zviditelnit a poopravit mylné atribuce jejich díla a vradit je do etablovaných, „univerzálních“ dějin umění (bílých mužů) a konče pozdější kritikou samotných těchto dějin. Novější historicko-kritický systém se zrodil z diskurzivního vztahu ke staršímu a paralelně s ním začala vznikat umělecká tvorba žen, která byla pro revizi genderové povahy uměleckého diskurzu zcela klíčová. Vkládat umění do předem vymezeného vzorce již možná ztratilo své opodstatnění, ale kýžený dialog mezi oběma systémy je přesto nadále neuspokojivý a nedůsledný.

Jedním z ukazatelů skutečnosti, že zde chybí dostatečné propojení diskurzů a umělecké praxe obou systémů a že postavení druhého z nich je vůči prvnímu nerovnoprávné, je míra, s jakou je soudobý kánon dosud založen na předchůdcích mužského pohlaví, a to dokonce i v případě současných – a třeba i feministicky orientovaných – umělkyň. Děje se tak navzdory historickým, kritickým a tvůrčím snahám umělkyň, historiček umění a kulturních kritiček. Upřednostňovány jsou ženy, v jejichž tvorbě lze vysledovat otcov-

skou genealogií, protože je tak lze bez problémů asimilovat do privilegovaného uměleckého diskurzu. Pro potvrzení této „otcovské žíly“ se dělá první poslední.

Tento kánon v jistém smyslu vypovídá o zdánlivě zcela samozřejmém předpokladu, a totiž že legitimní původ je vždy stanoven na základě určení otcovství. Je ovšem třeba poznamenat, že v tomto historickém okamžiku jsou někteří otcové ceněni více než jiní. Pro dobrou genealogii je optimální, podaří-li se nalézt genetickou vazbu k takovým megaotcům, jakými byli Marcel Duchamp, Andy Warhol či Joseph Beuys, a megasynům jako Jasper Johns či Robert Rauschenberg. K nejoblíbenějším genetickým informacím patří ironie, chladný odstup a přídrzlá kritičnost. Picasso se dnes k této špičce neřadí a už vůbec nikdo by se neodvažoval hlásit se k „femininním“ otcům – do této genderové kategorie by patřil Bonnard či dokonce Matisse. Mezi otci-velikány ze 60., 70. a 80. let bychom rovněž jen stěží hledali nějakého malíře; jedinou výjimku snad tvoří Johns, ale nalezené objekty, které vkládal do svých obrazů, a jeho ikonografie kulturních symbolů na druhé straně „jistí“ jeho vazby k Duchampovi.

Legitimitu umělecké tvorbě rovněž propůjčují některé skupiny píšících autorů: ihned se nabízí šest vzývaných „bé“ – Baudelaire, Benjamin, Brecht, Beckett, Barthes a Baudrillard. Dalšími z předků, kteří zhusta slouží jako záruka umělecko-historické legitimacy, jsou Jacques Derrida, Sigmund Freud, Michel Foucault a Jacques Lacan. Úzké rty a orlí profily, jež u těchto gentlemanů převažují, ledacos napovídají o přežívajících viktoriánských myšlenkách frenologie, a proto i Sherlock Holmes – sám zjevný prototyp megaotce – by si v této družině jistě přišel na své.

Pro podrobnou a hloubkovou analýzu skutečnosti, jak vytrvale se tato otcovská žíla projevuje v dějinách, by bylo

třeba vyvinout metodologii pro studium sáhodlouhé řady současných umělců, o jejichž výstavách se píše, a to žen i mužů, bílých i barevných, heterosexuálů i gayů. Jen tak by bylo možné zmapovat jejich umělecké rodokmeny, porovnat je s umělecko-kritickými texty a odhalit, jakou měrou se vykladači jejich děl odvolávají k umělcům a teoretikům mužského či ženského pohlaví. Zároveň by se ukázalo, nakolik silně se na této legitimizaci podílí umělecká kritika.

Do něčeho tak šíleného se ale nyní pouštět nehodlám. Následující řádky mohou být pouze jakousi prvotní rozbuškou, která osvětlí výskyt a dopad patrilinéárních zákonitostí a podnítl otázku, kudy a jak mohou současným uměním, kritikou a uměleckým školstvím začít proudit mateřské geny. V tomto eseji se soustředím na texty související s různými stupni, po nichž se odvíjí umělecká kariéra: s recenzemi výstav, autorskými medailony publikovanými v uměleckých časopisech, katalogovými eseji a antologiemi textů. Způsobů prosazování patrilinéárního systému, jímž se potvrzují umělecké hodnoty, je nekonečně mnoho, což pochopitelně omezuje i rozsah uváděných příkladů.

Jedním ze základních a rutinních prvků nutných k budování kánonu je výstavní recenze. Velké mainstreamové mezinárodní umělecké časopisy obvykle zveřejňují recenze v závěru každého čísla. V těchto většinou krátkých textech bývá uvedeno alespoň jedno jméno jiného umělce či teoretika, jehož prostřednictvím recenzované dílo vstupuje do širších souvislostí a jež stvrzuje jeho význam. U umělců-mužů – a až na několik málo výjimek také u většiny umělkyní – jsou těmito referenčními body téměř výhradně vždy muži. Podobné komparace se obvykle nesnaží o seriózní vysvětlení či analýzu; slouží spíše jako účelová, podprahová spojení. Pro nastolení legitimity díla stačí, že se jméno předchůdce objeví na stejné straně jako jméno umělce, jehož výstava je

předmětem recenze – a to i kdyby měla věta začínat například souslovím „Na rozdíl od...“. Příkladů je bezpočet. Stačí otevřít a prolistovat kterýkoli časopis. Claudie Hart si v recenzi výstavy Louise Lawler v *Artscribe* všímá řady autorčiných „vytříbených barevných fotografií obrazů, jež se staly kulturními ikonami – vlajek Jasperse Johnse, Pollockových cákanců, Miróa... Parodické instalace Lawler z nich nicméně vytvářejí borghesovský labyrint“. Jméno umělkyně pak autorka recenze uvádí do souvislosti s dílem Dana Grahama a samozřejmě Duchampa.¹ Recenze výstavy Rebecky Purdum od Charlese Hageny v *ArtForum* zase umělcino dílo srovnává s J. M. W. Turnerem, Claudem Monetem a Henry Moorem. Recenze výstavy Judy Ledgerwood od Lois E. Nesbitt je nabitá odkazy na Marka Rothka, Johnse, Petera Hallea a konečně i Aprila Gornika – avšak pokud umělkyně mlhavě neurčitě malby skutečně vybízejí ke srovnání, pak nejvíce s Purdum.²

Naproti tomu umělkyně slouží jako hodnotové souřadnice pro mužské umělce jen zřídkakdy. Anebo je to tak, že díla umělkyň nejsou dostatečně legitimní, aby mohli být muži jejich prostřednictvím zařazováni do uměleckohistorického kontextu, a to i kdyby významné vizuální a ikonografické prvky tvorbu daného umělce spojovaly s nějakou jeho předchůdkyní či současnicí? Donald Kuspit v recenzi výstavy Roberta Morrise v časopise *ArtForum* například rozebírá erotickou a duchovní povahu díla *House of the Vetti* (Dům Vettiů) z roku 1983, o němž kurátor výstavy Pepe Karmel hovoří jako o „symetrické štěrbině obemknuté úzkými pyskovitými záhyby růžové plsti“.³ Kuspit ve svém textu zcela opomíjí evidentní odkaz na celou řadu „štěrbinových“ děl ze 70. let vytvořených ženami, která tomuto Morrisovu dílu předcházela a ovlivnila je, přestože Morris se k tomuto odkazu hlásí a poukazuje na něj i Karmel. Popis díla a přede-



Hannah Wilke, My Count-ry (Moje země/vagína), 1976

vším dílo samotné, jehož reprodukce recenzi provází, skutečně mimořádně silně připomínají závěsné „pyskovité“ plastiky Hannah Wilke ze začátku 70. let.

Také v autorských profilech zveřejňovaných v předních uměleckých publikacích nalezneme řadu odkazů, v nichž převažuje postava otce. Vezměme si například článek Christophera Lyonse o díle Kiki Smith v *ArtForum* z února 1990. Jak Lyons už zkraje poznamenává, pro Smith je zásadní tělo – autorka zobrazuje vnitřní orgány a tekutiny, vajíčka a spermie, sedřenou kůži, jazyk a ruce a pracuje při tom s rýžovým papírem nebo se sklem, jejichž subtilnost jí slouží jako metafora křehkosti živoucího organismu. Smith patří k první generaci umělců, kteří se během studia mohli seznamovat s uměleckou tvorbou žen a zabývat se genderovými otázkami a úlohami tělesnosti. Její práce na papíře evokují především tvorbu Nancy Spero, zatímco trojrozměrná díla navazují spíše na Evu Hesse. Zdá se, že Lyons si je problematiky spo-

jené s touto tradicí vědom. Svůj článek otevírá slovy: „... mnohá oslavovaná umělecká díla jsou završením určité tradice a v těchto souvislostech jsou také uznávána. Někteří umělci se ale objevují, aby pod tíhou nových okolností nacházeli věci zapomenuté nebo pohřbené... Smith je umělkyní své doby – tělo, svazované nejrůznějšími mechanismy společenské kontroly, se pro ni stalo politickým bojištěm.“⁴ Autor nicméně neupřesňuje, co vlastně ony „nové okolnosti“ znamenají nebo proč se vůbec tělo stává „politickým bojištěm“, ačkoli feministické aspekty těchto otázek jsou v daném případě zcela nezpochybnitelné.

Místo toho je Smith v textu téměř neustále zařazována do souvislostí jakési megapatrilinearity: „*Selbstverwaltung*, koncept sebeposilování, který byl klíčový pro politické aktivity Josepha Beuyse, je také cílem Smith. I tato umělkyně do svých prací symbolicky zapojuje tělesné prvky, přestože s nimi nakládá mnohem mírněji.“⁵ Za povšimnutí stojí, že způsob její práce je vnímán jako „mírnější“ – tedy, jinými slovy, ženštější. Její postavení „dcery“ (symbolizující jak rodinnou vazbu, tak slušné, podřízené chování dítěte) autor potvrzuje o tři odstavce dále, kde zmiňuje příbuzenský vztah Smith k sochaři Tony Smithovi, který je jejím otcem. Teprve poté, co byla umělkyně (nadvakrát) pevně ukotvena v bezpečí otcovské genealogie, Lyons stručně poznamená, že Smith „se vydala spíše po stopách Nancy Spero než Andyho Warhola“.⁶

Podobně i katalogové texty kurátorů, posedlých výrobou nových uměleckých trendů a nových kariér, zrcadlí umělecko-historický a vývojový pohled, jehož se dění v oblasti feministického umění a analýzy ani nedotklo. Katalog sestavený kurátory Tricií Collins a Richardem Milazem k výstavě, kterou společně připravili pro newyorskou Stux Gallery v listopadu 1989, nese název *Pre / Pop Post / Appropriation*.⁷ Mladým

umělcům – mezi jinými jsou to Annette Lemieux, Starn Twins a Nancy Shaver – se zde dostalo dějinné legitimity tím, že Collins, Milazzo a galerista Stux jejich díla pověsili po boku Rauschenberga a Johnse. V katalogu jdou v tomto ohledu ještě dále: elegantní tučnou kurzivou uvádějí ještě jména Cézanna a Duchampa. Nelze popřít, že v eseji se často hovoří o „Těle“ a „Touze“ (kurátoři kupříkladu píší, že „Tělo“, v němž je původně zakódována touha, je u Cézanna zmrazeno a u Duchampa získává metakonceptuální a metaerotický rozměr“).⁸ Nenajdeme zde však ani zmínku o ohromném množství známých a výsostně sofistikovaných teorií o těle, jimiž se v umění či ve filosofii zabývají ženy – vzpomeňme třeba Mary Kelly nebo Luce Irigaray. Legitimizace historických odkazů se projevuje ještě silněji v medailonech věnovaných vystavujícím umělcům. Muži jsou samozřejmě přirovnáváni k mužům (u dvojčat Starn Twins se dospívá k Rembrandtovi, Picassovi a *Moně Lise*) a nejinak je tomu i u žen: „Tělo“ hrálo v díle Suzan Etkin vždy zásadní roli.“ V její rané tvorbě „se proces zpředměťňování (*objectification*) váže k tomu, jak jako žena přistupuje k vlastnímu tělu, a z historického pohledu pak k osvobození těla Ženy, aby již nebylo pouhým předmětem touhy. Cílem není jen vymánit se ze symbolického zajetí umělce-muže obecně, ale také ze zajetí umělce, jehož dílo Etkin dodnes velmi obdivuje: Yvese Kleina.“⁹ Bylo skutečně třeba připomínat spojitost s Kleinovým dílem, v němž byly obnažené ženy, natřené barevným pigmentem, přímo před očima pobavených diváků vláčeny po rozprostřeném papíru na podlaze?

O tvorbě Holta Quentela, dalšího muže-umělce na výstavě, se v katalogu píše jako o „světě skrznskzr prošítem a pozáplatovaném, svěhlavě a úmyslně roztrhaném na kusy a znovu sestehovaném tak, aby se mohl znovu začít používat“. Co ale ženské práce z prošívaných a záplatovaných tex-

tilií (*quilts*), které dosáhly uznání jako estetické artefakty díky feministickému uměleckému hnutí? Kam se poděla například Lee Bontecou? [...]

Kritikové a obchodníci s uměním raději přiznávají hodnotu umělkyním, jež se hlásí k mužům-umělcům, a lépe tak zapadají do patriarchálního systému. Je to jasné – všem ženám jsou vštěpovány patriarchální hodnoty a všechny umělkyně se učí o dějinách umění mužů. Mnohé umělkyně navíc napomáhají udržovat patrilinéární dějiny tím, že svou tvorbu vědomě uvádějí do souvislosti s tvorbou předchůdců opačného pohlaví. Vždyť co by z toho kdo měl, kdyby své dílo a svou kariéru srovnával se slabším a méně prestižním rodokmenem! Zdá se zřejmé, že zejména muži-kritici se ve svých textech nejraději zabývají umělkyněmi, jež se tomuto systému umí nejlépe přizpůsobit. Dnešní generace umělců, kritiků a kurátorů již nemůže předstírat, že ve výtvarném umění nebo v literatuře ženy nikdy neexistovaly. Opomíjení žen ve zmiňovaném katalogovém textu od Collinsa a Milazza a v recenzi o Kiki Smith v *ArtForum* je však tak důmyslné a obratné, že by člověk pomalu zapomněl, že ženy vůbec existují.

Fakt, jak snadno patrilinéárnost přežívá, je ale ještě více frustrující tam, kde se protínají diskurzy postmodernismu a feminismu. Právě k takovému setkání dochází v antologii *Art after Modernism: Rethinking Representation* (Umění po modernismu: Revize zobrazení), sestavené a redigované Brianem Wallisem.¹⁰ V obsahu na začátku knihy jsou uvedeny eseje Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Mary Kelly, Lucy Lippard, Laury Mulvey, Constance Penley, Kate Linker a Kathy Acker (což čítá devět žen z celkového počtu dvaceti čtyř autorů). Rejstřík na konci knihy byl však zjevně sestaven podle patrilinéárního vzorce: najdeme v něm zmínky o osmdesáti třech mužích – výtvarných uměl-

cích, spisovatelích a kritikách, přičemž celých několik stran zabírají odkazy na Duchampa, Warhola, Adorna, Baudelaira, Benjamina a Brechta. Společnost jim tvoří dvacet sedm ženských jmen, mezi nimi jen několik málo kritiček a teoretiček; celkem zaujímají daleko menší počet stran než muži. Tento pokus o statistiku je možná nevědecký, ale přesto určitým způsobem vypovídá o tom, jak sveřepé mohou být uměleckohistorické konstrukce odehrávající se po meči a po přeslici.

Přítomnost patrilinéárních zákonů je však snad nejvíce znepokojující ve významných feministických knihách. Patří k nim *Vision and Difference* (Pohled a odlišnost) od Griseldy Pollock, jedna z nejzásadnějších feministických revizí uměleckohistorické praxe. Esej „Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice – A Brechtian Perspective“ (Sedmdesátá léta pod lupou: Sexualita a zobrazení ve feministické praxi – Brechtovským pohledem) již svým názvem dokládá, jak silně se Pollock při čtení historie opírá o otcovskou linii. Jednu z úvodních pasáží eseje půvabně uvádí slovy, že chce „začít u kluků“¹¹ – jenže s nimi nikdy neskončí. Pollock se snaží na špičce kritické avantgardy najít místo pro umělkyně, jakými jsou Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Yve Lomax, Marie Yates a především Mary Kelly. Účelně ale při tom využívá patriarchální systémy zobrazení, když úspěch těchto žen poměřuje věrností principu „odstupu“ (*distanciation*), který formuloval Brecht a později jej svými esey v časopise *Screen* propagovali Peter Wollen a Stephen Heath.

Pollock nejprve stručně vysvětluje brechtovský program a jeho skriptovizuální postupy a techniky a do těchto souvislostí pak opakovaně zasazuje dílo Kelly:

Hlavní, ovšem nikoli výlučný teoretický rámec díla *PPD* (*Post-Partum Document*; Poporodní dokument) vytvářelo nové čtení Lacanova psychoanalytického schématu a výtvarné postupy byly zase ovlivněny brechtovským sekvencním používáním montáží, textů a objektů...

Třebaže Kelly svůj projekt *PPD* realizovala v prostředí a diskurzu vizuálního umění, jeho forma odráží Brechtovu téměř kinematografickou koncepci hry mezi textem, obrazem, objektem... *PPD* naplňuje Wollenovu představu komplexního uměleckého díla, které se namísto Ženou nebo ženami zabývá skrytými mechanismy pohlavních diskurzů určujících postavení žen v současných západních patriarchálních společnostech... V rámci umělecké praxe je však třeba otázky subjektivity a pohlavní odlišnosti odvíjet od vztahu k brechtovským strategiím a jejich politickým prioritám.¹²

Využitelnost brechtovských strategií k tomu, aby bylo možné kriticky zasáhnout do patriarchálních způsobů zobrazení, by ovšem rozhodně neměla bránit diskusi o tom, že snaha zdůraznit hodnotu feministické práce a stále při tom ulpívat na mužském systému může obsahovat také protimluvy a paradoxy. I u takto významného příkladu feministického avantgardního kánonu je totiž umělkyně nadále podřízena svému megaotci.

Podobný styl odkazů v publikacích o kultuře středního proudu nás *de facto* nutí, abychom se staly partyzánkami po vzoru Guerrilla Girls. Tvorbou žen se dodnes zabývá jen malá hrstka autorských studií a recenzí, a když už se vyskytnou, obvykle bývají v časopisech zařazeny až na závěr příslušných sekcí. Stejně tak bychom našli jen velmi málo odkazů na umělkyně, spisovatelky a teoretičky. Tento úkaz zesměšňuje plakát z roku 1989, na němž skupina Guerrilla Girls uvedla dlouhý seznam děl umělkyň, která se všechna dají poradit za cenu jediného díla Jaspера Johnse. Matky *existují*. Existenci matrilinearity a „dívčích klubů“ sice patriarchát i na-

Do women have to be naked to get into the Met. Museum?



Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female.

The Guerrilla Girls, plakát, 1989

dále udržuje v tajnosti, ale jejich ideologický vliv je už nepopíratelný. Jako malířka a kritička se nehlásím jen k bohatému odkazu otců, který žádná soudná žena nemůže zpochybnit, ale zároveň i k ženské genealogii a k sesterství: Frida Kahlo, Charlotte Salomon, Florine Stettheimer, Miriam Schapiro, Pat Steir, Ida Applebroog, Elizabeth Murray, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Charlotte Brontë, Jane Austen, Louisa May Alcott, Emily Carr, Luce Irigaray, Griselda Pollock, Mary Kelly, Simone de Beauvoir, Simone Weil – všechny tyto umělkyně, myslitelky a spisovatelky mě poučily a ovlivnily a především mě dovedly ke kritickému myšlení.¹³ Myšlenku uvažovat o uměleckém systému mužů jako o pomůcce, která by mě měla nadnášet jako voda, považuji za přežitek a pouhé klišé. Pro mě je dnes největší inspirací odpor obsažený v soudobém feministickém myšlení. Z mož-

nosti tříbit vlastní kritické chápání v ostrých výměnách názorů s jinými ženami čerpám naději, že vznikne života-
chopnější umělecký diskurz než ten, který donekonečna
přemílá vyčpělý patrilineární systém.

Jména umělkyň z plakátu *Guerrilla Girls* by měli znát
všichni studenti umění a kunsthistorie. Měli by poznat celé
spektrum feministických dějin umění, umělecké praxe
a teorie a uvědomit si, jak jsou tyto obory rozmanité. Pokud
lze na vytrvalost otcovské genealogie vůbec nějak reagovat, je
třeba hledat odpověď v oblasti vzdělávání. Na závěr přednáš-
kového cyklu o dějinách ženského umění se jeden student
kunsthistorie zeptal: „Proč musíme absolvovat tento kurz
a proč jsme se o těchto umělkyních a o této problematice
nikdy předtím neučili?“

Vlastně ano – jak je to možné? Feministické umělecké
programy a přednášky z dějin ženského umění se ještě ani
nestačily naplno rozvinout a pořídit dostatečnou fotodoku-
mentaci, když do dění vstoupila pravicová politika Reagano-
vy vlády, která začala omezovat finanční podporu a útočit na
afirmativní akce. Uměleckou tvorbu vycházející z procesu,
konceptu a performance, jež odporovala tržním vztahům,
nahradila umělecká hnutí založená na kritice kapitalismu
(což ovšem na obou stranách nevyloučilo jistou míru kola-
borace). Některé školy se k této kritice přidaly, mnohem ví-
ce se jich však stáhlo. Z výuky začaly mizet přednášky zabýva-
jící se ženskou tvorbou a přednášející – většinou ženy – po-
stupně ztráceli energii v nich pokračovat. Většina umělec-
kých škol dnes o umělecké tvorbě žen informuje jen mizivě
a i to málo, co se v tomto ohledu nabízí, často zcela postrá-
dá pedagogický a teoretický rámec. Ve spojitosti s patrili-
neárními tendencemi, které ovládají uměleckou kritiku
a uměleckohistorický kánon a o nichž jsem se v tomto eseji
už zmínila, mají studenti umění bez ohledu na pohlaví

opravdu jen velmi málo možností, jak otcovskou žílu přetrnout.

Narušit stávající „tok genů“ samozřejmě neznamená stvořit Marcelinu Duchamp; právě naopak. Finální hra postmodernismu směřuje k věčným rituálním popravám a zmrtvýchvstáním jediného typu otce. K tomu, abychom otevřeli cestu k novým dějinám umění a nastolili odlišný systém hodnot a měřítek, potřebujeme nové vzory, v nichž by snad mohly nalézt genetické zařazení a nový domov i ne-manželské a osiřelé dcery (a s nimi i celý Třetí svět).

Postscriptum: Léto 1992

[...]

Ohlédneme-li se zpět do 80. let, zjistíme, že celá řada umělkyně té doby se chovala útočně a rozjívěně anebo dokonce „hřešila“: pracovaly s pornografií a ve své tvorbě nezřídka využívaly a vykořisťovaly i vlastní těla, aby zaujaly ideologicky protikladnou pozici vůči tvorbě umělců typu Erika Fischla či Davida Salle a zároveň dosáhly srovnatelného, třebaže zdaleka ne tak lukrativního věhlasu. Snažily se tyto „zlobivé holky“ narušit patriarchální obrazy žen a „nakazit“ je podvrtným feministickým myšlením, anebo to byly spíše holky v kůži „neposlušných kluků“, které kopírovaly prastaré zneužívání ženského těla? Fotografické dílo Cindy Sherman – například její autoportréty v přiléhavém tričku (*Untitled #86*, Bez názvu #86) nebo v kratičkém kabátku (*Untitled #103*, Bez názvu #103) z roku 1981 a 1982 – skutečně nebylo přijato zcela jednoznačně: váhalo se, zda je možné je akceptovat jako výraz ironického a kritického postoje, který jí byl připisován. Některé ženy byly na rozpacích i nad per-



Lynda Benglis, reklama v časopise ArtForum, 1974

formancemi Karen Finley. Strašlivé svědectví o sexuálním násilníkovi v jejím díle totiž, i když neúmyslně, odhalovalo spíš skutečnou než simulovanou nenávisť k ženám.

Ať už si o tvorbě těchto umělkyně myslíme cokoli, je uměleckohistorickou skutečností, že takovýto druh polemiky nad autoexploatací žen-umělkyně není ničím novým. V 70. letech se ženy s *obavami* přely o tom, zda bylo z politického hlediska moudré zveřejňovat inzerát na výstavu Lindy Benglis a zda to nebude mít potenciální negativní dopad. Na inzerátu, otištěném v roce 1974 v *ArtForum*, se nahá umělky-

ně se slunečními brýlemi na očích předváděla s ohromným umělohmotným robotkem přitisknutým k rozkroku, jako by to byl její vlastní falus. Podobné spory provázely tvorbu Hannah Wilke, která do své instalace drobných vaginálních plastik zařadila také fotografie vlastního těla, nebo Carolee Schneemann, která při jedné performanci použila všechny sexuální otvory svého nahého těla.

Pravdou ovšem také je, že tyto a mnohé jiné umělkyně se dnes v diskusích nad díly Sherman nebo Finley neobjevují. V roce 1984 vydalo nakladatelství Pantheon monografii *Cindy Sherman*, k níž napsal předmluvu Peter Schjeldahl. Ten v souvislosti s autorčinými autoportrétními fotografiemi inspirovanými filmem rozvíjí erotizovanou teorii, která je přinejmenším problematická – ne-li přímo nepřijatelná –, právě proto a tím spíš, že je uplatňována na dílo, jež si klade za cíl tradiční erotické zobrazení kritizovat. Schjeldahl píše: „Rád bych poznamenal, že neznat autorku těchto 'filmových políček', pokládal bych ji automaticky za muže. Jako muži se mi také tyto obrázky zdají být svým cítěním, půvabem a občas i svou vášní výsostně erotické: kdykoli se na onu nejistou blondýnku v nočním městě podívám, musím se do ní znovu zamilovat.“¹⁴ Následně pak umělkyni vydává napospas celému patrilineárnímu šiku: „Početná, po celém světě roztroušená generace Sherman, k níž je nutné počítat i velkého německého umělce Anselma Kiefera, se od té předchozí liší zatvrdělým soustředěním, sebeodříkáním a kázní, které přejala od svých avantgardních předchůdců a jejichž prostřednictvím usiluje o vytváření tajemně prorockých obrazů.“¹⁵ Zmínka o Kieferovi je z rodu nabubřelých manýr patrilineárního hodnocení a je očividně naprosto zbytečná. Na stejné stránce pisatel uvádí celou skvadru dalších mužů, kteří se měli zasloužit o to, aby Sherman stanaula v pantheonu dějin: Jeana-Luca Godarda, Rainera



Carolee Schneemann, *Interior Scroll (Vnitřní svitek)*, 1975

Wenera Fassbindera, Andyho Warhola, Davida Salle... Anebo je snad všechno jinak? Co když dílo Cindy Sherman tomuto kritikovi naopak poskytlo příležitost, aby si výčtem mocných mužských umělců potvrdil *své vlastní místo v otcovské genealogii?*

V instalaci nástěnných kreseb a textů, nazvané *A Woman's Life Isn't Worth Much* (Život ženy za moc nestojí) a uvedené newyorskou Franklin Furnace, napsala Karen Finley na stěnu galerie jednoduchým, záměrně neumělým písmem řadu rozohněných, ale přitom strohých, feministicky laděných přání, vyznání i obyčejných nářků. Svá slova vyvěrající z žen-

ského rozhořčení ilustrovala kresbami výjevů, v nichž se žena svým zevnějším snaží vyhovět příkazům, zákazům a očekáváním patriarchální společnosti. „Primitivní“ kresby odpovídaly stereotypní představě o tom, jak asi vypadalo feministické umění na začátku 70. let: Jane v podprsence – Jane bez podprsenky – Jane pálí podprsenku.

Zde je především třeba podotknout, že projekt Finley má jen zdánlivě stejný náboj jako rané feministické umění. I letmým pohledem na dokumentaci z doby mezi lety 1970 a 1973 zjistíme, že tehdy existovaly mnohem rozmanitější a důmyslnější způsoby podryvání patriarchátu – počínaje surovými performancemi studentek Feministického uměleckého programu (*Feminist Art Program*) na CalArts (*California Institute of the Arts*), při nichž tekla krev, až po projekt *Rape Is...* (Znásilnění je...) Suzanne Lacy z roku 1972, který měl podobu knihy a z jehož vypočítavosti běhal mráz po zádech: aby si čtenář mohl knihu s obchodně odosobněnou obálkou přechíst, musel ji rozpečetit a umělecký objekt doslova znásilnit. Je zřejmé, že řada uměleckých objektů a performancí, které na konci 60. a na začátku 70. let realizovaly umělkyně žijící v New Yorku, umělkyně studující ve feministickém programu ve Fresno a také ty, jež se v polovině 70. let podílely na činnosti Ženského domu (*Woman's Building*) v Los Angeles, má s tvorbou Finley mnoho společného. Finley se očiividně inspirovala performancí Carolee Schneemann *Interior Scroll* (Vnitřní svitek, 1975), při níž si Schneemann z vagíny vytahovala svitek textu a „četla z něj o 'děložním prostoru' – o abstraktním rozměru svého ženského těla a o jeho z(a)traceném smyslu“.¹⁶ Stejně tak v mnoha ohledech souvisí s performancí téže umělkyně s názvem *Up to and Including Her Limits* (Kam jen dosáhne, 1973), kdy se provazem svázaná Schneemann osm hodin denně ze všech sil natahovala, aby okolní zdi a podlahu popsala svými myšlenkami. Faith Wilding se

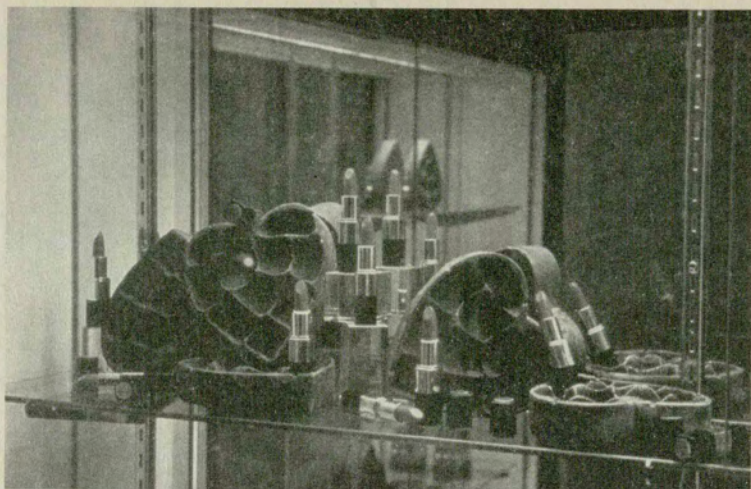


*Carolee Schneemann, Up to and Including Her Limits (Kam jen dosáhne),
1973*

zase v performanci *Waiting* (Čekání, 1972) převlékla za starou ženu, zasněně se houpala v houpacím křesle a v duchu znovu prožívala svůj dosavadní život, který byl nekonečným pasivním čekáním – na život sám, na tělesné prožitky i na lidi, kteří by za ni rozhodovali. Monotónní, úzkostlivý tón umělčina hlasu předjímal tesklivou melodičnost mnoha performancí Finley. Zatímco se tu Finley dočkala uměleckohistorického zhodnocení srovnáním s významnými muži, na jiné feministické umělkyně, které jsou pro vývoj jejího díla daleko podstatnější, se nedostalo. Recenze výstavy v galerii Franklin Furnace pohotově uvádí Finley do souvislosti s (po)řádnyými otci: „Dílo Karen Finley vždy vyvolává vášnivé odezvy – mísí se v něm futuristická agrese, politicky angažované brechtovské performanční strategie, Artaudův

sensualismus a hypnotické kvílení Allena Ginsberga v tóních *Zeitgeistu*.¹⁷

Z hlediska psané historie představují performance samotnou svou povahou pomíjivý umělecký projev. Performanci *Waiting* však v roce 1973 zdokumentoval film Johanny Demetrakas, rozsáhle o ní psal časopis *Ms.* a její nezkrácený scénář byl otištěn v příloze knihy Judy Chicago *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (Květinou: Jak jsem bojovala jako umělkyně) z roku 1975.¹⁸ K tvorbě Schneemann existuje bohatá dokumentace. Bylo by proto logické, kdyby se umělkyně oddaná feministicky břitké estetice, jež dospívala právě v 70. letech, pídila po podobně silných dílech. Z tohoto hlediska je zajímavé navzájem porovnat rozhovory se Schneemann a Finley, uveřejněné v knize *Angry Women* (Rozhněvané ženy) z edice *Re/Search*. Schneemann v rozhovoru mluví o několika ženách, které ji v životě osobně ovlivnily, a o mnoha svých „oblíbených předchůdkyních“¹⁹: o Virgínii Woolf, Marii Baškircev, Paule Modersohn-Becker, Margaret Fuller a Simone de Beauvoir. Kdežto Finley se pouští do patrilineárního sebehodnocení, jaké jsem už dříve označila jako snahu vymezit se (s) opačným znaménkem: popisuje, jak se na vlastní kůži pokusila prožít si Kerouakův román *Na cestě*; v jejím případě ovšem končí tak, že „mě sebrali a s pistolí na spánku jsem ho musela tomu polišovi vyhonit“.²⁰ Finley se sice umí ponořit i do těch nejtemnějších stránek maskulinní mystiky, ale zároveň se zdá, že ji tato mystika nepřestává ovládat. Vyjadřuje jisté pohoršení a nesouhlas nad tím, co „se dělo v 60. a 70. letech mezi umělci body artu (Chris Burden, Vito Acconci, Kipper Kids a Bruce Nauman), kteří v práci s vlastním tělem překračovali všechny myslitelné hranice“, a říká: „Jakmile jsem se o něco takového pokusila já (žena), situace se naprosto změnila, protože ženské tělo je vždy chápáno jako objekt.“²¹ Tím spíš je neuvě-



Janine Antoni, Lipstick Display (Výklad s rtěnkami), 1992

řitelné, že Finley se tu ani slovem nezmínila o performerkách, které právě tehdy dávaly svá těla všanc a svou tvorbou bojovaly se stejnou nesmyslnou nespravedlností.

Jiný příklad potírání mateřského vlivu lze nalézt v recenzích na nedávnou výstavu mladé, začínající umělkyně Janine Antoni v Sandra Gering Gallery. Výstava nazvaná „Gnaw“ (Hlodám) se skládala ze dvou instalací. Na podlaze jedné místnosti byly na mramorových podstavcích umístěny dva téměř třímetrákové, jen lehce opracované špalky – jeden z tvrdé hořké čokolády a druhý z měkkého bílého sádla. Otisky na obou krychlich, jež na první pohled vypadaly jako stopa po sochařském dlátu, byly ve skutečnosti otisky zubů, jimiž autorka objekty vymodelovala. V postranní místnosti galerie Antoni ve skleněných vitrínách vystavila krabice na čokoládové bonbony ve tvaru srdce a rudé tyčinky rtěnek v luxusních černo-zlatých pouzdech, vše opět provedeno v čokoládě. Z formálního hlediska byly tyto objekty nepo-

chybně působivé, ale až komentáře autorky jim daly celistvý význam a vysvětlily, že výstava se zabývá bulimií. V recenzi výstavy pro *ArtForum* se Lois E. Nesbitt o bulimii (poruše, která postihuje především ženy) zmiňuje, ale zároveň musí tato díla „ospravedlnit“ uměleckohistorickými odkazy k „tukovým objektům Josepha Beuysa a čokoládovým sochám Dietera Rotha“.²² Vrcholem patrilinéárního čtení – přestože představoval negaci na druhou – byl článek v *New York Magazine*: „Jedna Němka zasyčela: 'Tohle není umění, ale rtěnka. Nenávidím Beuysa.'“²³

Beuys se mezi megaotci průkazně těší nesmírné popularitě a v díle Antoni je jeho vliv nepopíratelný. Avšak zmínky o Ann Hamilton a Maureen Connor – umělkyních, jež mají k Antoni mnohem silnější a bližší vazby než Beuys, bychom v recenzích na výstavy této umělkyně nebo v jejích rozhovorech hledali jen marně. První z nich přitom v New Yorku vystavovala těsně před Antoni a druhá těsně po ní. Instalace a performance, při níž Hamilton sedí u stolu, obklopená bílým ložním prádlem prosáklým červeným vínem, ukusuje z hroudy těsta a sousta vyplivuje do koše, kde hmota kyne a pak se rozpadá, byla v LA Louver Gallery poprvé uvedena ve stejné době jako dílo Antoni a prostřednictvím křesťanské ikonografie narážela na plýtvání i na bulimii.

V průběhu roku před uvedením instalace „Gnaw“ se na různých výstavách objevovaly práce Maureen Connor. Staly se také součástí expozice otevírané v den, kdy končila výstava Antoni v Sandra Gering Gallery. Na Antoni jako bývalou studentku Connor měly práce její profesorky nepopíratelný vliv. Connor například dvakrát po sobě – v letech 1991 a 1992 – vystavila projekt *Ensemble for Three Female Voices* (Sbor pro tři ženské hlasy), v němž spojila otázky neuchopitelnosti ženského těla, kulturní konstrukce „ženskosti“ a umlčování žen. Toto významové propojení ztvárnila ve zhuštěné for-



*Maureen Connor, Ensemble for Three Female Voices
(Sbor pro tři ženské hlasy), detail, 1991*

mě jako lidské hrtany. Orgány odlila z červené hmoty rtěnky a nasadila je na stativy mikrofonu, které tvořily součást zvukové instalace tří prolínajících se hlasů – malého děvčátka, ženy středního věku a směřící se a vzlykající staré ženy. [...]

Antoni se v jednom soukromém rozhovoru zmínila, že dílo Connor jí poskytlo důležité pole pro *soutěživost*. Přestože feministické umělkyně a teoretičky nezřídka kritizovaly užitečnost oidipovského příběhu pro ženy, tento příběh buduje vztah mužů-umělců k jejich estetickým a ideologickým

otcům a jako takový je základním a výsadním prvkem patri-archálního a patrilineárního diskurzu. Vedle toho, že ženy, jež svá díla nechají proudit otcovskými tepnami, mají v umění hmatatelné výhody, je také pravděpodobné, že mnohé z nich se jednoduše stydí otevřeně přiznat ke konfliktu s jinými ženami – například se svými matkami. Neohlížejí se přitom na to, že takové vztahy mohou být nesmírně plodné, protože se odehrávají mimo hranice ústředního diskurzu a protože se ženám tradičně vštěpovalo, aby se střetům vyhýbaly. Důsledné zamlčování vlivu Connor a Hamilton na dílo Janine Antoni je jistě do očí bijícím příkladem patrilineární jednostrannosti umělecké kritiky, neboť tu jde o velmi zřetelné, blízké a osobní vztahy. Je však třeba se také ptát, do jaké míry na tom nese vinu samotná umělkyně. Mateřskou žilou lze „pustit“ jedině tehdy, když sama umělkyně podstoupí nutné riziko a odmítne samu sebe hodnotit skrze svého otce-hrdinu ve prospěch svých učitelek a současnic, anebo když alespoň obohatí kontext vzniku a významu svého díla o vyváženější informace.²⁴

Jiný příklad patrilineárního výkladu feministické historie z nedávné doby je zvláště znepokojivý, protože šlo o službu nové líhni „rozhněvaných“ mladých umělkyně. Po desetiletí rozkolu, kdy se na umělkyně naléhalo, aby se oprostily od vazeb k esencialistickým východiskům a přijaly metody apropriace, se zdá, že antiesencialistický diskurz se zcela rozpadl. Sochařky a malířky zobrazující ženy ve velmi tradičních ženských situacích či rovnou jako oběti jsou dnes totiž velmi v módě. Mnoho žen v roce 1992 velmi překvapila výstava „Tale“ (Pohádka) v newyorské Fawbush Gallery, kde se ženská stvoření od Kiki Smith poniženě plazila po zemi a odírala si tvář o podlahu, a zároveň výstava Sue Williams „Irresistible“ (Neodolatelná) v 303 Gallery, které dominovala znásilněná, zbitá a ocechovaná ženská postava. Tyto

práce kritikové nevysvětlovali ani z hlediska problematiky ženské „přirozenosti“, ani na pozadí ideologických sporů, jež byly jádrem feministického diskurzu v minulém desetiletí. Málem bychom pojali podezření, že popularita těchto dvou umělkyně je zčásti založena na přitažlivosti tématu ženy jako oběti. Mé komentáře nejsou míněny jako kritika tvorby obou umělkyně – tu považuji za mimořádně silnou –, ale spíše jako podnět k analýze vztahu mezi uměleckým dílem, jeho přijetím na straně kritiky a způsobů, jakými se vytvářejí a udržují některé představy o ženách.

Williams bohužel získala umělecký věhlas za cenu toho, že práce jiných umělkyně z předchozích dvou desetiletí byly opominuty. Vynikajícím příkladem je článek Roberty Smith, který vyšel 24. května 1992 v *The New York Times* pod názvem „An Angry Young Woman Draws a Bead on Men“ (Rozhněvaná mladá žena si bere na mušku muže). Smith dává Williams do souvislosti s CalArts, kde umělkyně studovala ve stejné době jako hvězdná triáda David Salle, Eric Fischl a Ross Bleckner. Ani Smith, ba ani sama Williams ovšem nezmiňuje, že na této škole ve stejné době existoval inovátorský a vlivný Feministický umělecký program. Zdaleka ne všechny studentky na škole se do něj zapsaly a jeho vztahy s jinými ateliéry byly nepochybně chvílemi napjaté. Přesto tento program vzbudil v řadách studentů i studentek velký zájem a zvědavost, neboť fungoval takřkajíc za zavřenými dveřmi, a jeho přítomnost na škole vyvolala nebývalé zpytování svědomí – byl totiž hosenou rukavicí útočnému machismu. Protože jsem se feministického programu sama zúčastnila a ve své učitelské práci s feminismem i nadále pracuji, mrzí mě, že Williams nevyužila možnosti přihlásit se k osobní zkušenosti s tímto unikátním vzdělávacím experimentem a neuvědomuje si, jak ovlivnil postavení žen v umění. Na CalArts z doby svých studií vzpomíná jako na „muž-

ský svět". Tento přezíravý postoj neuráží jen řadu umělkyň, kterým její práce připomíná studijní úkoly spojené s lekce-
mi zaměřenými na zvyšování ženského sebevědomí, prakti-
kovanými v počátcích feministického programu, ale i homo-
sexuální umělce, kteří dodnes cítí, že jim program poskytl
možnost zabývat se sexualitou novým způsobem, nepoplat-
ným greenbergovským abstraktním formám.²⁵

Je třeba poznamenat, že Smith a Williams šly po dobře
vyšlapané cestě. Tendence přehlížet Feministický umělecký
program na CalArts trvá minimálně od roku 1981. Tehdy se
konala výstava věnovaná umělcům, kteří na institutu studo-
vali během předcházejících deseti let, a její kurátorka Hele-
ne Winer do ní zařadila jen dvě umělkyně, přičemž ani jed-
na nebyla z našeho programu. Namísto toho se v expozici
skvělo mnoho již zmíněných hvězdných mužů-umělců, do
nichž umělecký svět v daném okamžiku vkládal největší na-
děje a investice. Nejde mi tudíž o dílo konkrétního umělce
nebo kritika, ale spíše o to, jak probíhá proces budování ka-
riéry umělců a jaké jsou jeho důsledky. Tvrdošijné přežívání
patrilinéárního hodnotového systému a jeho podpora že-
nami, jež si nepřejí být spojovány s feminismem, ovšem ne-
napomáhají kritickému ani formálnímu uměleckému vývoji
žádné ženy.

Dokud bude ženám zapovězen přístup k jejich vlastní
historii, dotud se budou i ony v historii objevovat jen výji-
mečně, a to ještě v roli jakýchsi podivínek (*freaks*) (tomuto
druhu mytologie skvěle vyhovuje sebedestruktivní osobní
historie například právě Sue Williams). Jelikož nebudou mít
přístup k zásadnímu dějinnému materiálu, včetně informa-
cí o předcích a oidipovských bitkách mezi generačními so-
kyněmi, budou nuceny stále dokola objevovat totéž a jejich
vlastní role ve vývoji kultury se jim zatím bude ztrácet pod
rukama. Pokud budou ženy samy odmítat, aby byly jakkoli

spojovány s feminismem, může se jim i bez ohledu na jejich výjimečnost stát, že budou převálcovány dějinami mužů. Možná mají dojem, že napojit se na předky vlastního i opačného pohlaví je příliš riskantní. Časopisecká recenze, která umělkyni přiřazuje – ať již negativně, či pozitivně – k mužskému rodokmenu, skutečně může přinést krátkodobé profesní výhody. Z dlouhodobé zkušenosti ale víme, že učebnice dějin umění se beztak nadále točí kolem otců-velikánů a že ti, kdo jsou s těmito obry srovnáváni, jsou zkrátka jen „pokračovatelé“, a i mezi nimi se na ženy dostává až naposled.

O dějinách platí otřepaná pravda, že je píše vítězové. Západní civilizace je natolik silným mužským „homologem“,²⁶ že bude vždy upřednostňovat prohry mužů před úspěchy žen. Sotva může uznat výkony žen – ty se nepočítají. Zvrátit tento proces vyžaduje neustálou bdělost. Je třeba, aby ženy podrobily kritickému zkoumání své úspěchy a neúspěchy ve světle toho, nakolik jsou zakořeněny v patriarchálním hodnotovém systému. Budou-li se neustále obávat, že budou vnímány jako „slabší pohlaví“, budou také nadále udržovat patrilineární tok věcí. Některé umělkyně, které se zabývají novými formami abstraktního malířství, svými komentáři ukazují, s jakou nedůvěrou se setkávají slova začínající na *fem-*. Neodmítají tím ovšem jen marginalizaci, kterou tato předpona může evokovat; jedním dechem rovněž zavrhuji neopakovatelnost své osobní i politické zkušenosti, jež by jejich práci mohla oživit a uchránit ji, aby ji nepohltil další z řady univerzalistických modelů.

Tímto esejem jsem chtěla zdůraznit, jak významné mohou být nové formy uměleckého a umělecko-historického vzdělávání, které se více orientují na gender. Patrilineárnost lze narušit jedině tehdy, pokud se ženy a muži, kteří se podílejí na umělecké produkci, kritice a historii, budou chtít

tohoto procesu vědomě účastnit. Umělkyně se musí umět identifikovat se ženami, které obdivují a které je ovlivnily, nebo dokonce i s těmi, které rády nemají nebo které jsou jejich konkurentkami, aby odhalily *ženský svět*, který řada umělekyně dnes a denně esteticky prožívá. Je nutné, aby si tyto vazby a vlivy uvědomovali také kritikové, aby je vyhledávali a otázky spojené s genderem následně uznali za otázky bytostně spjaté s uměním. Co to znamená, když žena prohlašuje, že její tvorba je „univerzální“? Nebo když se hlásí k odkazu mužských umělců, včetně evidentních misogynů? I takové otázky je třeba si klást.

Patriarchát investoval mnoho energie do posilování a prosazování myšlenky univerzality a do systému patrilinearity. Majetek je to, co se dědí prostřednictvím rodové legítimity, a vlastnictví majetku – ať jsou jím kultura, dějiny nebo filosofie – je samotným jádrem tohoto uměleckohistorického mechanismu. Umělci a ti, kdo o umění píší – zvláště pak ženy –, mají před sebou riskantní úkol: zpochybnit tradiční pojetí vlastnictví, hodnoty a genealogie. Postup je ale vlastně opravdu velmi jednoduchý: pokud se nepokusíme ve světě, kde žijeme, ženy nejen hledat, ale také si jich vážit, pak to bude vždy jen a jen mužský svět.

Tento text vyšel poprvé pod názvem „Patrilineage“ v časopise *Art Journal* v létě 1991. Rozšířená verze včetně „Postscriptum“ byla otištěna v knize *New Feminist Criticism: Art/Identity/Action*, Johanna Frueh, Cassandra L. Langer a Arlene Raven (eds.). HarperCollins, New York 1994, a je též zařazena do knihy Miry Schor *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*. Duke University Press, Durham a London 1997. Přeložila M. P.

Poznámky

1. Claudia Hart, „Reviews: Louise Lawler“, *Artscribe International*, leden-únor 1988, s. 70.
2. Charles Hagen, „Reviews: Rebecca Purdum“, *ArtForum*, leden 1990, s. 134; Lois E. Nesbitt, „Reviews: Judy Ledgerwood“, *ArtForum*, listopad 1989, s. 151.
3. Cit. in: Donald Kuspit, „Reviews: Robert Morris“, *ArtForum*, září 1989, s. 140.
4. Christopher Lyons, „Kiki Smith: Body and Soul“, *ArtForum*, únor 1990, s. 102.
5. Ibid.
6. Ibid., s. 105.
7. Tricia Collins a Richard Milazzo, *Pre/Pop Post/Appropriation* [kat. výst.]. Stux Gallery, New York 1989, nestr.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (ed.). New Museum of Contemporary Art, New York; David R. Godine, Boston 1984.
11. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Routledge, New York 1988, s. 157.
12. Ibid., s. 169, 170 a 199.
13. Když jsem tento esej psala poprvé, chtěla jsem vybrat jména velmi známých žen, abych potvrdila jejich roli duchovních matek umělkyní – a vlastně umělců bez rozdílu pohlaví. Nechtěla jsem působit přecitlivěle, a tak jsem neuváděla onen matrilineární „výhonek“, který je pro mě osobně nejvýznačnější. Nezmínila jsem se o své matce, umělkyni Resii Schor, jež po smrti manžela zintenzivnila svou práci a posílila svou schopnost uživit rodinu, místo aby se začala poohlížet po pomoci nějakého muže. Stejně tak jsem neuvedla svou sestru Naomi Schor, uznávanou feministickou badatelku, která mi zase skrze hnutí za osvobození žen a francouzskou femi-

nistickou teorií otevřela cestu, po níž jsem se ve svém díle vydala. Vedle těchto klíčových ženských vzorů mě navíc obklopuje „sesterstvo“ umělkyně, bývalých studentek, kolegyň a přítelkyň, jejichž práce si nesmírně vážím. Na tomto seznamu by jich mělo být mnohem víc, ale za všechny jmenuji alespoň Maureen Connor, Nancy Bowen, Susannu Heller, Susan Bee, Ingrid Calame, Robin Mitchell, Faith Wilding, Portiu Munson, Ronu Pondick a Jeanne Silverthorne.

14. Peter Schjeldahl, „Introduction: The Oracle of Images“, in: *Cindy Sherman*. Pantheon Books, New York 1984, s. 9.
15. *Ibid.*, s. 8.
16. Carolee Schneemann, rozhovor s Andreou Juno, in: *Angry Women. Re/Search #13*, Andrea Juno a V. Vale (eds.). Re/Search Publications, San Francisco 1991, s. 72.
17. Melissa Harris, „Karen Finley at the Kitchen and Franklin Furnace“, *ArtForum*, září 1990, s. 159.
18. Viz také Faith Wilding, *By Our Own Hands*. Double X, Santa Monica, Calif., 1977, s. 106.
19. Schneemann, *op. cit.*, s. 68.
20. Karen Finley, rozhovor s Andreou Juno, in: *Angry Women*, *op. cit.*, s. 48.
21. *Ibid.*
22. Lois E. Nesbitt, „Janine Antoni at Sandra Gering Gallery“, *ArtForum*, léto 1992, s. 112.
23. Rowan Gaither, „A Sculptor's Gnawing Suspicions“, *New York Magazine*, 9. března 1992, s. 24.
24. Takovou sebekontextualizací ovšem mohou překazit institucionální tlaky, na něž umělkyně nemá vliv a které průměrný čtenář umělecké publikace nikdy neodhalí. Když jsem psala o vztahu mezi dílem Antoni a Connor, spoléhala jsem na stručné poznámky Antoni a na vlastní povědomí o tom, že tato umělkyně nějaký čas studovala u Connor na Rhode Island School of Design (RISD). Když jsem uvažovala o otázkách vlivu, zapoměla jsem, že i já jsem Antoni učí-

la v rámci semestrálního sochařského semináře pro postgraduanty. Jelikož jsem se tu do ní pustila proto, že opomenula veřejně přiznat svůj umělecký dluh vůči Connor, ocitla jsem se krátce po prvním otištění této verze textu v trapné situaci (in: *New Feminist Criticism*, Johanna Frueh, Cassandra L. Langer a Arlene Raven [eds.]. HarperCollins, New York 1994, s. 42-59). V rozhovoru s Laurou Cottingham pro *Flash Art* mě totiž Antoni poctila tím, že mě uvedla jako svou feministickou poradkyni. Tento odkaz redaktoři časopisu ale zase vypustili, aby dali prostor umělcům s proslulejšími jmény. [...] Viz Laura Cottingham, „Janine Antoni: Biting Sums Up My Relationship to Art History“, *Flash Art*, léto 1993, s. 104.

25. Tom Knechtel, který na CalArts studoval na počátku 70. let, tedy ve stejné době jako Williams, si vzal tuto umělkyni na paškál za „vytváření falešného obrazu dějin na CalArts“. Všiml si toho, jak bylo opomíjeno malířství, včetně mnoha jeho významných učitelek (Elizabeth Murray, Pat Steir a Vijay Celmins), a jak se mimo pozornost ocital také feministický program. Knechtel poukázal na důležitou věc, a totiž že „dokonce i ty ženy a ti muži, kteří se programu neúčastnili, nemohli jeho vlivu uniknout“. In: Tom Knechtel, „The Total Picture at CalArts“ (dopis redakci), *The New York Times* (sekce „Arts and Leisure“), 21. června 1992.
26. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Éditions de Minuit, Paris 1974. V angličtině: *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, Ithaca 1985, s. 240. Irigaray zde hovoří o „homologu falického rozumu“ (*phallosensical homologue*) západní civilizace.

Susan Rubin Suleiman

...a dodnes mladí spisovatelé vyřázejí vpřed jako vznešení – vskutku, bohem nadaní! – pikardi, aby znovu a znovu objevovali své mužství.

Robert Coover

K napsání kvalitního klišé je nutné přijít s něčím novým.

Jenny Holzer

Une Histoire Bien Postmoderne

Je únor 1989 a já se v Paříži právě chystám psát tento esej (příprava je zdoluhavá, protože každý týden vychází nová kniha nebo zvláštní číslo časopisu věnované „postmoderní debatě“). Zároveň dennodenně fascinovaně sleduji vývoj Rushdieho aféry. *The International Herald Tribune* o ní referuje celkem podrobně, ale zpravodajství *La Libération* je přece jen kvalitnější. Už několik dní věnuje případu několik stránek, rozhovorů a úvodníků, zveřejňuje fotografie z demonstrací v Teheránu, Bombaji a New Yorku (je šokující vidět na Páté avenue tisíce lidí klanících se na kolenou Mekce) a z lednového pálení knih v anglickém Bradfordu. Ve čtvrtek 16. února otisklo velký tajuplný portrét samotného Rushdieho, jehož tvář s ustupujícím čelem a potutelně zvednutým obočím tvoří na tmavém pozadí jediné světlé místo: to je tedy ten skutečný, ďábelský autor *Satanských veršů*, jejichž první kapitola ve francouzském překladu *La Libération* otiskly o týden

později. (Po originále jako by se v těchto dnech ve všech pařížských knihkupectvích s anglicky psanou literaturou slehla zem. Překlad knihy doslova hltám – „chutnal“ takto samizdat v době před *glasnosti*?)

V den, kdy noviny otiskly Rushdieho portrét spolu s výňatky jeho rozhovoru pro *The Guardian*, v němž spisovatel prohlašuje, že je a vždy zůstane muslimem a že nemůže za svatou válku, kterou islámská ortodoxie vyhlásila 20. století, si znovu čtu slavný esej Fredrika Jamesona „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“ (Postmodernismus neboli Kulturní logika pozdního kapitalismu) – pro debatu, kterou sleduji, je to klíčový dokument. Jameson považuje postmodernu za pravou podstatu pozdně kapitalistické společnosti a jako jednu z jejích nemocí (s politováním) diagnostikuje nedostatečnou sílu opozice. Jak již v 60. letech ukázal Guy Debord, ve „společnosti podívané“ (*la société du spectacle*) se opozice stává jen dalším z mnoha obrazů, simulakrem nahrazujícím skutečnost. Napadá mě volná asociace: jako by se všechny nabitě revolvery historických avantgard změnily v plastové hračky, které kulturní průmysl distribuuje se sloganem „V rámci naší nové reklamní kampaně jedna zdarma pro každého!“. Podle Jamesona měla modernistická avantgarda ještě schopnost a sílu urážet, ale „pobuřující chování“ postmoderny, nevyjímaje její „veřejné projevy sociální a politické neposlušnosti, jež překonávají vše, co se zdálo být nejzazším extrémem vrcholného modernismu“, už s nikým ani nepohne. Tyto projevy jsou „nejen přijímány s tím nejhlubším sebeuspokojením, ale samy se institucionalizují a jsou zajedno s oficiální kulturou západní společnosti“.¹

Jak dny plynou, čtu a přemýšlím, zda jsou ony tři miliony dolarů, které Chomejní vypsali na hlavu Salmana Rushdieho, autora románů označovaných za „postmoderní“, dů-

kazem, že se Jameson mýlil a že alespoň v nezápadním světě má literatura ještě moc urážet. A zda je oprávněný křik západního světa – spolu s protesty spisovatelů, kteří z Rushdieho knihy předčítají na veřejných shromážděních v New Yorku, a vydavatelů, kteří ji odmítají stáhnout z prodeje – důkazem skutečnosti, že pro Západ je dodnes svoboda posvátná. Anebo je celá kauza jen děsivou ilustrací Jamesonova argumentu? Neocitl se příběh Autora a Ajatolláha v pasti pozdně kapitalistické logiky simulakra, v níž ve skutečnosti nemá situaci pod kontrolou nikdo, skuteční lidé umírají při demonstracích ve jménu beletristického díla, které ani nečetli, a vlády i jednotlivci volí slova ne v závislosti na svém přesvědčení (jakémkoli), ale na diktátu ekonomiky?

Když už se zdálo, že se trest smrti podaří odvrátit diplomatickou omluvou, Rushdie se ze svého úkrytu veřejně omluvil všem, které jeho román urazil. Máme ho za to soudit? Ajatolláh, zdá se, pro změnu uměl docela mistrovsky popřít sám sebe, když se mu to hodilo. Poté, co demonstranti v Paříži volali po Rushdieho smrti, a vyprovokovali tím ostrou reakci francouzské vlády i jejích spojenců, k níž patřilo i zrušení některých pro Írán velmi významných obchodních smluv, íránské velvyslanectví v Paříži náhle vydalo oficiální prohlášení, jímž se distancovalo od všech násilných činů spojených s aférou. Podle komuniké byly všechny tyto činy dílem „nepřátel islámu, kteří se ve snaze dezinterpretovat jednoznačný náboženský verdikt Imáma Chomejního rozhodli v některých zemích přistoupit k provokacím a násilným akcím, za něž byla mylně učiněna zodpovědnou islámská republika“.²

Pokud této větě dobře rozumím, říká se v ní, že Imámův rozsudek byl jednoznačný a nezbytný, nicméně „čistě náboženské povahy“, a jeho cílem tedy nebylo podněcovat k reálnému násilí (anebo ke zrušení obchodních smluv). Byla to

tedy pouhá slova a Rushdie se může přestat skrývat? Dělal Ajatolláh prostě jen svou práci a nechtěl nikoho trestat?³ Tragicky vypjaté drama o lidských právech – *les droits de l'homme* – v době, kdy se slavilo dvousté výročí Francouzské revoluce, se tím náhle změnilo v tragikomedii.

Populární britský spisovatel Roald Dahl mezitím Salmana Rushdieho veřejně napadl, že všechno zpunktoval sám, aby „svou bezvýznamnou knihu lacině prosadil na první místo v žebříčku bestsellerů“.⁴ Nejrůznější představitelé náboženského i světského života v Británii prohlásili, že *Satan-ské verše* jsou sice knihou, která islám může skutečně hluboce urazit, ale že to v žádném případě neospravedlňuje trest smrti pro autora. Palcové titulky v *The Tribune* z 6. března shrnují poslední události slovy: „V britské podpoře Rushdiemu se objevují trhliny.“

Dámy a pánové, vítejte v postmoderně.

Postmoderní diskurzy a zrod feministického postmodernismu

Absence diskusí o pohlavní odlišnosti v textech o postmodernismu a skutečnost, že sporů o modernismus a postmodernismus se účastní jen malá hrstka žen, vyvolávají podezření, že postmodernismus představuje jen další maskulinní konstrukci, vymyšlenou tak, aby se do ní ženy nevěšly.

Craig Owens, „*Feminists and Postmodernism*“ (*Feministky a postmodernismus*)

Organizace ovládané muži se ženám tradičně otevírají v okamžiku, kdy jejich moc slábně.

Rozsika Parker a Griselda Pollock, *Framing Feminism* (*Rámec feminismu*)

I když mnozí, kdo postmodernismus v nedávné době komentovali, mají jiný názor, život existoval i před Lyotardem. Pojem „postmodernismus“, označující kulturní návaznost na modernismus anebo jeho kritiku, byl na světě dávno před vydáním *Postmoderní situace*.⁵ Je ironií osudu, že Lyotardova kniha – anebo spíš její anglické vydání *The Postmodern Condition* (1981) – se mezi americkými a anglickými kritiky stala žádáným východiskem všech nedávných diskusí o postmodernismu, přestože Lyotard sám se při užívání tohoto pojmu odvolával k americkým kritikům, především k Ihabu Hassanovi. Na jiném místě jsem to nazvala „vzácným příkladem 'zpětného dovozu' teorie na francouzsko-americkém trhu“.⁶

Jako by paměť postmoderních diskutérů v 80. letech nebyla schopna přesáhnout hranice jediného desetiletí a zahlazovala stopy po tom, že francouzský filosof „přejal žezlo“ po všech svých amerických předchůdcích. Nebo – a to by bylo ještě absurdnější – jako by byl Lyotard snobsky oslavován jako „zaručeně originální francouzské zboží“ (či to, co se za ně omylem pokládá), což se dělo v některých amerických intelektuálních kruzích. Nebude proto od věci chápat tento jev – řečeno Jamesonovou diagnózou – jako příznak absence dějinného vědomí postmoderní kultury. Ale ani tento výklad není jednoznačný: Lyotardova kniha totiž sice opravdu nezrodila postmoderní diskurz, ale zato ho postavila do nové teoretické a filosofické pozice. Byla zcela klíčová pro vymezení vztahu mezi francouzskou poststrukturalistickou filosofií a postmoderní kulturní praxí (včetně vědy, umění a každodenního života), neboť kulturní postupy – alespoň tak, jak je ideálně nastínil Lyotard – se díky ní mohly začít jevit jako bezprostřední výraz filosofie.

Všechny koncepce, jež Lyotard zdůrazňuje s cílem vzdvihnout novátorské aspekty postmoderního myšlení – krize legitimize a odmítnutí „velkých příběhů“, upřednost-

nění okrajových a heterogenních modelů před modely konsensu a systémové totality, pojetí kulturních postupů jako vzájemně se překrývajících jazykových her s neustále se měnícími pravidly a hráči – jsou zakořeněny v poststrukturalistickém myšlení, které v 60. a 70. letech ve Francii vedle Lyotarda rozvíjeli Derrida, Foucault a další. *Postmoderní situaci* tak lze číst jako poststrukturalistický manifest nebo „manifest decentralizované subjektivity“, který je optimisticky nahlášen do budoucna, jak si to ostatně sám manifestační žánr žádá. Ačkoli si je Lyotard vědom nočních můr, které s sebou může nést „komputerizace společnosti“ (jeho model postmoderního myšlení nicméně prosazuje rozšiřování nových technologií a počítačově generovaných koncepcí – jako třeba Mandelbrotových fraktálních objektů), vyzdvihuje její potenciál pozitivního snu. Je to sen o společnosti, v níž vědění představuje jazykové hry, které neznají ani vítězství, ani bankrot, ale pouze hráče v neustálém procesu, a kde nestabilita a „dočasná smlouva“ nevedou k odcizení ani k anarchii, ale k „politice, při níž bude stejnou měrou respektována touha po spravedlnosti i touha po neznámém“. (s. 177)

Je to zkrátka utopická – nebo obezřetně utopická (pokud je něco takového vůbec možné) – verze Babylónu, pozitivní protiargument k pesimistickým názorům, které v desetiletí po osmašedesátém roce propracoval Jean Baudrillard. Lyotard viděl stejné věci jako Baudrillard, jen je jinak interpretoval: to, co se Baudrillardovi jevilo jako stále hrozivější svět simulakra vyprazdňujícího skutečnost, ba dokonce samotný pojem *odlišnosti* mezi nápodobou a skutečností, se pro Lyotarda – alespoň potenciálně – stalo světem neustále rostoucích možností inovace. Právě tyto možnosti přivodily kolaps stabilních kategorií, jakou je i „skutečnost“. Tam, kde Baudrillard pojímal „postmoderní situaci“ (sám tento pojem ovšem nepoužíval) jako konec všech možností (skuteč-

né) akce, společenství, odporu nebo proměny, nacházel Lyotard potenciální zdroj zcela nové hry, jejíž možnosti zůstávají otevřené.⁷

Tento rozdíl se stal jedním z pilířů toho, co se vzápětí – když do pútek vstoupil Jürgen Habermas – mělo stát nejznámější verzí „modernisticko-postmodernistických debat“.⁸ Od té doby se ale rozprava na toto téma opět posunula. Dnes se nediskutuje ani tak o tom, zda se postmodernismus zcela „odtrhl“ od modernismu, a podnítil tak vznik nové vývojové řady (zdá se mi, že většina lidí tento výklad přijala jako danost, i když ohledně detailů, příčin a forem této proměny se neshodují), ale spíš o tom, jaký má dnes smysl a kam směřuje.

Ptáte se, jak to všechno souvisí s ženami nebo feminismem – a také s ranými americkými postmoderními diskurzemi, z jejichž přehlížení jsem našla jiné soudobé komentátory a nyní je ignoruji podobně jako oni? V rámci tohoto textu pochopitelně nemohu nastínit celé dějiny postmoderních diskurzů.⁹ Spokojme se proto s tím, že stejně jako řada jiných významných „ismů“ (romantismus, modernismus, klasicismus) funguje i postmodernismus jako formálně stylistická a zároveň široká kulturní kategorie. Od začátku byly nejpozoruhodnější ty diskuse, které spojily formální či stylistický aspekt s obecnou otázkou kultury. Například Irving Howe napsal v roce 1959 esej „Mass Society and Postmodern Fiction“ (Masová společnost a postmoderní beletrie), jemuž se obecně připisuje první použití pojmu „postmoderní“ v jeho dnešním smyslu. Howe viděl ve vzniku nového druhu americké beletrie (časově zhruba odpovídajícímu beatnické generaci) jak pokračování modernismu – zastoupeného Joycem, Mannem a Kafkou, ale i Hemingwayem a Fitzgeraldem –, tak kulturní příznak transformace, jež v době po 2. světové válce postihla západní státy.¹⁰ Podobný argument se

objevil o několik let později u Leslieho Fiedlera, který ovšem tyto proměny a literaturu hodnotil daleko příznivěji. Ve stejné době o postmodernismu pozitivně hovořili také Robert Venturi a Denise Scott Brown v eseji, který se stal základem jejich proslulého (či neblaze proslulého) manifestu postmoderní architektury „Learning from Las Vegas“ (Poučení z Las Vegas).¹¹

Před pár lety jsem tvrdila, že snaha zavádět přísná pravidla pro formální odlišování mezi „modernistickou“ a „postmodernistickou“ literaturou nemá smysl, protože takové pokusy vždy skončí u zjednodušování a zploštění obou kategorií.¹² I když dnes bych některé předpoklady svého staršího tvrzení zcela jistě poopravila, jsem nadále přesvědčena, že snaha definovat postmodernismus především jako formální (nebo jako formální a tematickou) kategorii a jako takovou ji postavit do protikladu k modernismu není zajímavé, a to i kdyby tato snaha uspěla.¹³ Pokud postmoderní praxe v umění vyvolala kontroverzi a spory, je to proto, co „dělá“ (anebo nedělá), a ne proto, čím „je“. Jinými slovy, postmodernismus není ani tak předmětem deskriptivní poetiky, ale spíše předmětem „ke čtení“, intervencí ve smyslu akce nebo prohlášení, jež si vynucují odpověď – a právě díky tomu dnes podle mne vyvolává v literatuře nebo v jiných uměleckých oblastech takovou pozornost.

Zdá se mi, že ať už je tento názor explicitně vyjádřen, nebo ne, sdílějí ho všichni, kdo se v poslední době zapojují do „postmoderní debaty“. Kam postmoderní praxe směřuje? Může být – či měla by být – politická? Nabízí možnost opozice, kritiky nebo odporu vůči vládnoucím ideologiím? Anebo je nenapravitelně kompromitovaná svou spoluúčastí na trhu, masové kultuře, kapitalismu a komercí? To jsou dobře známé otázky, které se od dob impresionismu různým způsobem a v různých dobách dotýkaly každého avantgard-

niho hnutí a experimentální tvorby a na významu neztrácí ani u postmodernismu; naznačují pouze, že konečné odpovědi se sotva dobereme.

A co ženy? A feminismus?

S ohledem na to, co víme o dřívějších avantgardních hnutích a jejich historících, by nás nemělo překvapit, že v prvních spisech o postmodernismu se o tvorbě žen nedočteme ani slovo. Dalo by se namítnout, že raní interpreti jako Irving Howe a Leslie Fiedler, jejichž hlavním příkladem postmoderny byli beatníci (v rozpravě o vizuálním umění Fiedler uvádí také pop art), nezmiňovali ženskou tvorbu jednoduše proto, že v jejich době jí bylo jen málo anebo téměř neexistovala. To by ale znamenalo, že podobně jako surrealisté byli i beatníci a popartisté čistě mužskou avantgardou, která mezi sebe v dobách svého největšího rozkvětu ženy nepřijímala. Na obou hnutích se však aktivně podílelo několik žen, a pokud to nebylo v jejich počátcích, pak tedy alespoň záhy po jejich vzniku (jmenujme Dianu Di Prima za beatnicky a Marisol za popartisty). Mlčení raných kritiků postmoderny nicméně nemůžeme vysvětlovat jen jako pouhý sexismus (tedy „přehlížení“ žen, které tu opravdu byly či jsou): skutečností je i naprostý nedostatek ženské tvorby, a to v obou hnutích.

Avšak vzhledem k tomu, co se považuje za naprosto *nový* (či, jak se píše na obálkách knih v Paříži, *inédit*) historický vývoj, neměli kritici, kteří o postmodernismu začali psát v 70. nebo 80. letech, pro svou ignoranci ženské tvorby zdaleka tolik výmluvných argumentů. Podíl žen na experimentální literární a výtvarné scéně během těchto dvou desetiletí dosáhl takové kvalitativní i kvantitativní úrovně, že ji už nebylo možné ignorovat. Některým kritikům – a to i těm nejškvělejším – se pochopitelně dařilo tuto skutečnost přehlížet až do poloviny 80. let; jiní – ti méně dobří – šli zase tak

daleko, že začali vytvářet teorie, které tuto absenci vysvětlovaly. (Před pár lety se mě jedna postgraduální studentka z Evropy zeptala, zda souhlasím s jejím profesorem, že „žádná žena nikdy nenapsala postmoderní beletrii“, a čemu tento nedostatek připisuji. Na její dopis jsem odpověděla, že onen nedostatek je možná spíš na straně vnímajícího než objektu zkoumání.)

V 80. letech začala být v akademických diskusích o postmodernismu uváděna či vyzdvihována především ženská tvorba z oblasti vizuálního umění. Rosalind Krauss v článku „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“ (Originalita avantgardy: Postmoderní opakování) přišla se silnou „propostmoderní“ polemikou, když rozebrala rozdíly mezi postmodernismem a jeho modernistickými či avantgardními předchůdci (podle Krauss tyto rozdíly spočívají v postmoderní „radikalitě zpytování koncepce původu ... a originality“) a jako exemplární postmoderní dílo uvedla fotografie Sherrie Levine. Už o dva roky dříve na stránkách stejného časopisu Douglas Crimp obhajoval inovativnost (originalitu?) postmoderních „obrázků“ (*pictures*) a jako příklad mimo jiné uváděl fotografie Levine a Cindy Sherman.¹⁴

Diskutovat o tvorbě žen jako o součásti nového hnutí, trendu nebo kulturního paradigmatu a obhajovat ji je nepochybně žádoucí. Jak ukázal Renato Pogglioli, každá avantgarda má své zastánce z řad kritiků i interpretů, jejichž práce se na oplátku stává základnou, z níž se hnutí po překonání své „skandální“ fáze integruje do standardních literárních a kulturních dějin.¹⁵ Vztít v úvahu nejen existenci ženské tvorby, ale také její (možné) femininní nebo feministické zvláštnosti, a navíc se ptát, jak ona pohlavní či politická zvláštnost v rámci širšího hnutí přispívá k pochopení tohoto hnutí samotného, je ovšem úplně jiná otázka.

Craig Owens v eseji „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” (Diskurz jiných: Feministky a postmodernismus) z roku 1983 předvedl jeden z oněch myšlenkových skoků, které později podnítily vznik nových směrů uvažování. Stručně řečeno, Owens teoreticky reflektoval politické důsledky zkřížení „feministické kritiky patriarchy a postmoderní kritiky zobrazení”.¹⁶ Nebyl první, kdo uvažoval o politickém potenciálu poststrukturalismu (podle Owense je tento proud ve skutečnosti totožný s postmodernismem). Ideologická kritika „celistvého buržoazního subjektu” a klasického zobrazení se ve francouzských poststrukturalistických textech objevovala od konce 60. let a byla součástí politické platformy skupiny Tel Quel v jejích nejrevolučnějších dobách. Uvážíme-li, že francouzská feministická teorie se od svých počátků vztahovala k dekonstrukci a patriarchát dokonce označila za „fallogocentrismus”, spojení feministické kritiky patriarchy s poststrukturalismem nemohlo příliš překvapit. Owensův průkopnický esej postavil feministickou otázku *do centra debaty o postmodernismu* (což byla, chcete-li, i debata o poststrukturalismu), která se ve Spojených státech a s mírným zpožděním i v Anglii rozproudila po zveřejnění Lyotardovy *Postmoderní situace*.¹⁷

Owens vcelku oprávněně kritizoval hlavní aktéry této debaty za to, že ignorují „naléhavý hlas feminismu” v postmoderní kultuře i celou otázku pohlavní odlišnosti, spojenou s postmoderními postupy. Z tohoto pohledu mohli být z opomíjení jejího specifického feministického – nebo dokonce „femininního” – významu obviněni i kritici jako Crimp, Krauss a Hal Foster (a v ranějších esejích rovněž sám Owens), kteří se zabývali tvorbou žen. Owens ovšem zároveň s tím poznamenal, že feministický/kritický aspekt postmoderního díla s sebou přináší nový a politicky vyostřenější pohled na postmodernismus samotný – vždyť feminismus na-

konec není jen teoretické či estetické východisko, ale také politický názor.

Spojením feministické strategie s postmoderní uměleckou praxí Owens proponentům postmodernismu poskytl skvostný argument a ti jeho výhod také okamžitě využili. Feminismus dodal postmodernismu konkrétní politické ostří či klín, jímž bylo možné čelit útočnému pesimismu Baudrillarda či Jamesona – postmodernismus s ryzí *feministickou* postmoderní praxí totiž už nemohl být chápán jen jako výraz rozdrobené a znavené kultury, která se poddává nostalgické touze po ztraceném „středu“. Postmodernismus, proklamující nezvratitelný úpadek a ztrátu, se tu náhle mohl projevit jako součást západní patriarchální logiky „velkých příběhů“, proti níž se feminismus a feministický postmodernismus vzepřely. Výmluvně to vyjádřil Hal Foster v eseji, který si vykládám jako odpověď a zároveň jako rozvinutí Owensova argumentu: „Začíná být jasné, oč vlastně jde v takzvaném rozptýlení subjektu. Proč je tento subjekt, kterému hrozí porážka, tolik oplakáván? Pro někoho, vlastně pro mnohé, to totiž opravdu může znamenat nenahraditelnou ztrátu, která končí narcistními lamentacemi a hysterickým popíráním konce umění, kultury a západu. Pro jiné – a především pro Jiné – to však žádná velká ztráta není.“¹⁸

Ve stejné době přišel Andreas Huyssen s tím, že feminismus a ženské hnutí spolu s antiimperialismem, ekologickým hnutím a rostoucím sebevědomím „jiných, neevropských a nezápadních kultur“ vytvořily nový postmodernismus odporu, který dokáže „uspokojit politické a estetické potřeby“.¹⁹ Na tyto názory docela nedávno navázala Linda Hutcheon, když hovořila o překrývajících se zájmech postmodernismu a „excentriků“: černochů, žen a dalších tradičně upozadovaných skupin.²⁰

Stručně řečeno, feminismus dává postmodernismu politickou záruku, kterou postmodernismus potřebuje, aby mohl být respektován jako avantgardní praxe. Postmodernismus na oplátku feminismus vtahuje do diskurzu určité „vysoké teorie“ kultury, jež byla tradičně výhradně mužskou doménou.²¹

Jestliže vám předchozí shrnutí zní cynicky, měla jsem to v úmyslu jen zčásti. Věřím, že ve spojení feministek a postmodernistů existuje prvek vzájemného oportunistu, na čemž vůbec nemusí být nic špatného. Tento oportunismus se neprojevuje ani tak (pokud vůbec) v konkrétní praxi feministicky orientovaných postmoderních umělců, ale spíše ve veřejném diskurzu o této praxi: vlivní kritici, kteří především v oblasti vizuálního umění píšou o dilech feministických postmodernistů, jednak posilují – anebo dokonce vytvářejí – svou pověst „váž(e)ných teoretiků“ a jednak zvyšují tržní hodnotu děl těchto umělců, zatímco o jinou, méně módní feministickou tvorbu možná ani nezavadí. Avšak v okamžiku, kdy feministické postmoderní dílo začne mít na uměleckém trhu nějakou cenu, dává jeho autor všanc svůj kritický potenciál.

Podotkla jsem již a znovu opakuji, že tento problém není nijak nový. Měl by člověk ve světě, kde má všechno včetně diskurzu vysoké postmoderní teorie svou směnnou hodnotu, zavrhnout výhody feministicko-postmoderního spojení kvůli ideálu estetické či intelektuální čistoty? Pokud má každá avantgarda své veřejné obhájce a propagátory, proč by měl být feministický postmodernismus výjimkou?

Teď už to tedy s tím cynismem opravdu přeháním. Dovolte proto, abych vás rychle ujistila, že teoretické argumenty Owense, Fostera, Huysena a Hutcheon, kteří se staví za feministicko-postmoderní alianci, беру nesmírně vážně a pod většinu bych se i podepsala. Věřím, že je obecně dů-

ležité hledat kritické a politické možnosti avantgardní praxe – a v případě postmodernismu zvláště –, a jsem rovněž přesvědčena, že ženy a feministky do centra podobných diskusí a aktivit – tedy do středu okraje – právem patří.²² Jak jsem již uvedla, umělkyně v postmodernismu nás dostaly do zcela nové situace: poprvé v dějinách avantgardy (nebo v dějinách *tout court*) je ve vizuálním umění i v literatuře tolik výrazných a inovativních děl vytvořených ženami.²³ Nářek Simone de Beauvoir v *Druhém pohlaví* nad tím, že ženám v umění se nedostává génia – tedy smělosti riskovat a nést na svých bedrech tíhu světa –, již dávno neplatí, tedy pokud to vůbec kdy platilo. Ženy jsou dnes sice v tomto smyslu nadány genialitou mimo jiné i právě díky ženám, jakou byla Beauvoir, ale současně si uvědomují, že „génus“ je stejně jako kterákoli jiná abstraktní univerzální kategorie specificky určen rasou, pohlavím, národností, náboženstvím či historií. Jak nedávno poznamenala Christine Brooke-Rose, slovo „génus“ má stejné indoevropské lexikální kořeny jako gender, žánr (*genre*) a geneze.²⁴

Přesto by ale nebylo moudré oslavovat postmodernismus a především jeho „feministickou“ větev, aniž bychom vzali v potaz hlasy oponentů nebo ignorovali jevy, které se mu vymykají. Feministický postmodernismus i postmodernismus obecně musí znovu čelit některým dilematům, jež nejen v posledním století sužovala každou úspěšnou avantgardu. Vzpomeňme jen na dilema mezi politickým účinkem a stylistickým novátorstvím, jež svazovalo studenty ve 30. letech, anebo na dilematický vztah avantgardy k uměleckému trhu a masové kultuře, který – jak ukázal Andreas Huyssen – ovládal „Greenbergova a Adornova desetiletí“ po 2. světové válce. Feministický postmodernismus se navíc musí vyrovnat se specifickými otázkami a problémy, jež před něj staví fe-

ministické hnutí, a především s těmi, které se týkají politického statusu „decentralizovaného subjektu“.

Babylónská opozice? Politický status postmoderní intertextuality

Pak bych měla přijít já se svými hypotézami a zamést smetí civilizace.

Christine Brooke-Rose, Amalgamemnon

Zásadní je mít alternativu, aby si lidé uvědomili, že nic takového jako pravdivý příběh neexistuje.

Jeannette Winterson, Boating for Beginners (Lodičky pro začátečníky)

Zřejmě nejcharakterističtějšími rysy toho, co bývá označováno za „postmoderní styl“, jsou apropiace, misappropriace, montáž, koláž, hybridizace a celkové míchání vizuálních a verbálních textů a diskurzů z různých období minulosti stejně jako z rozmanitých společenských a lingvistických oblastí současnosti. Postmoderní debaty zrodily otázku: Má tento styl skutečný politický význam nebo dopad, anebo je – slovy Fredrika Jamesona – pouhou „vyprázdňenou parodií“ a „neutrální praxí“, zbavenou všech kritických podnětů či dějinného vědomí? [...]

Co vůbec znamená hovořit o politickém dopadu románu, obrazu nebo fotografie? Pokud se tím míní, že za konkrétních historických podmínek lze umělecké dílo využít k politickým účelům, je to samozřejmě dobře a naprosto v pořádku. Picassova *Guernica*, vystavená v předních evropských a amerických městech mezi sedmatřicátým a devětatřicátým rokem, vydobyla španělské republice velké sympatie a značnou hmotnou podporu, než nakonec na pár desetile-

tí zakotvila v newyorském Muzeu moderního umění. Pokud se tím míní, že nějaké dílo vyvolá politickou reakci formou veřejných komentářů nebo reakcí jednotlivce, k nimž je třeba počítat i vznik jiných děl, která z tohoto popudu vzejdou (i zde je *Guernica* názorným příkladem), také dobře.²⁵ Za zvrácené nebo alespoň problematické však považují hovořit o politickém dopadu nebo významu díla – zejména pokud jde o dílo domyšlivé, za každou cenu intertextuální, které má mnoho ironických vrstev –, jako by šlo o cosi jasného a neměnného, co vyplývá ze samotné podstaty „textu“, a ne o závislost na interpretačním kontextu.

Politické interpretace (což jsou vlastně všechny interpretace) většinou o uměleckých dílech hovoří tak, jako by byly jejich významy a důsledky imanentní: chcete-li někoho přesvědčit o platnosti vašeho výkladu, musíte tvrdit nebo alespoň naznačit, že váš výklad je nejlepší a že také nejlépe koresponduje s dílem samotným. Když Jameson prohlásil, že postmoderní pastiš „je neutrální praxe ... ochranného zbarvení bez skrytých motivů parodie a satirických podnětů, zbavená smíchu a jakéhoholi přesvědčení, že ... ještě existuje nějaká zdravá lingvistická normalita“ (tato často citovaná slova používal, aby podpořil svůj obecný argument, že postmodernismus postrádá autentické dějinné vědomí), vycházel z předpokladu, že umělecká díla ovlivňují své vlastní významy a výklad. Linda Hutcheon ho ostře kritizovala za to, že neuvedl žádné příklady, a sama jich zmiňuje celou řadu – ukazuje, že postmoderní parodie *nepostrádá* „satirický impulz“ a že není ani apolitická nebo ahistorická. Kritika Hutcheon je nepochybně opodstatněná, ale způsobem protiarargumentace zároveň s Jamesonem sdílí předpoklad, že politické významy spočívají v dílech a nikoli v jejich čtení.

Myslela jsem si totéž, nebo jsem podle této domněnky alespoň postupovala, když jsem vykládala například *The*

Hearing Trumpet (Trumpeta, která slyší) od Leonory Carrington. Ale právě u této knihy jsem se také pokusila naznačit, že způsob, jakým umělecké dílo čteme, velkou měrou závisí na tom, kdo ho čte, v jaké době a s jakým záměrem. Můj výklad románu je jasně situovaný do období konce 80. let; na začátku 50. let, kdy dílo vzniklo, by byl naprosto nemyslitelný. Ovlivnila ho řada mých konkrétních ideologických východisek stejně jako můj zájem o jistý druh formálně spleťtého, humorného, feministického a postmoderního beletristického vyprávění – o kategorii, kterou jsem sama *zkonstruovala* a do níž jsem román zasadila, přičemž on sám o sobě do ní nutně ani navěky patřit nemusí. Ještě je třeba podotknout, že jakkoli je můj výklad individuální, lze ho ukázat jako součást kolektivního diskurzu. Jak argumentují Stanley Fish a další teoretikové „na čtenáře orientované kritiky“ (*reader-oriented criticism*), čtení je *sdílená* činnost; každé, i to nejosobnější a nejoriginálnější (nebo také „nejpodivnější“) čtení lze historicky a ideologicky analyzovat jako výraz skupinové vlastnosti nebo, řečeno s Fishem, interpretačního společenství.²⁶ Člověk nemusí mít členskou legítimaci, aby byl součástí takového společenství. Je to otázka školního nebo vědeckého osvojení si jistých skupinově sdílených způsobů přístupu k textu: kladení jistého druhu otázek, promyšlení jazyka a výkladové „strategie“, které by na ně našly odpověď.

Přemístění politického účinku z díla do jeho čtení má tu výhodu, že posouvá debatu od otázky, čím postmodernismus „je“, k otázce, co na konkrétním místě, pro konkrétní veřejnost (což může být obecnost jediného člověka, ale jak jsem před okamžikem poznamenala – každý jedinec je součástí většího interpretačního společenství) a v konkrétní době vykonává. Toto přemístění ovšem nikterak nemění základní otázky týkající se politiky intertextuality nebo ironie

či na obecnější úrovni vztahu mezi symbolickou akcí a akcí, jež se „doopravdy“ odehrává někde ve světě. Jen je přesouvá od díla k jeho čtení a čtenářům.

Když Jameson vykládá postmoderní intertextualitu jako výraz rozvinutého kapitalismu, jako „oblast stylistické a diskurzivní heterogenity bez normy“, nazývá ji „vyprázdňenou parodií, sochou se zaslepeným zrakem“. (s. 65) Ale o postmoderní intertextualitě lze také uvažovat jako o znaku kritické angažovanosti vůči současnému světu (jedná se pak vůbec ještě o jednu a tutéž věc?), jak ji pojímá například britská umělkyně Mary Kelly. Podle Kelly se právě touto angažovaností lišilo britské postmoderní umění 70. a 80. let od svého amerického protějšku: zatímco Američané si pouze „přivlastňovali“ starší obrazy a „vykrádali“ „kulturní statky“ současného světa, Britové „zkoumali jejich hranice, dekonstruovali jejich centra a vybízeli k odkolonizování jejich vizuálních kódů a samotného jazyka“.²⁷

Z tohoto srovnání však nevyplývá, jak lze objektivně odlišit „pouhé vykrádání“ od politické dekonstrukce a dekolonizace. Podobně pochybný mi připadá i Jamesonův nedávný pokus oddělit politováníhodný „ahistorický“ postmodernismus od jeho „homeopatické kritiky“ v dílech E. L. Doctorowa, jež obdivuje a pokládá za prospěšná.²⁸ A stejně se to má se všemi dalšími pokusy odlišit „dobrý“ postmodernismus (odporu) od „špatného“ postmodernismu (Lyotardovy rozmanitosti „všeho dovoleného“).²⁹

Zdá se velmi pravděpodobné, že do obou těchto kategorií by bylo možné zařadit téměř libovolné umělecké dílo a záleželo by pouze na jeho výkladu. Cindy Sherman o svých raných pracích ze série *Untitled Film Stills* (Filmové obrázky bez názvu) z neexistujících hollywoodských filmů říká, že jsou „o předstírání rolí, které hrajeme, a současně představují opovržení dominantním 'mužským' obecnstvem, jež si ta-



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #7* (Filmový obrázek bez názvu #7), 1978

kové obrázky vykládá jako sexy".³⁰ Část kritiků je v souladu s těmito slovy chápala jako formu feministické kritiky, jiní kritikové je ale čtou jako díla nahrávající „mužskému pohledu“ za účelem obvyklého prospěchu: „Dílo se jeví jako uhlazená verze originálu, nové zboží. Z velké části se navíc ukázalo jako dobře prodejné a snadno použitelné jak pro výstavu, tak pro psaní a trh.“³¹ Kdyby člověk měl tu potřebu, bylo by možné ukázat i „Třetí svět“ nebo „barevné ženy“ – nové odvážné průkopníky, díky nimž (a feminismu) se postmodernismu odporu dostalo politické důvěryhodnosti –, polapené v pasti logiky simulakra a hospodářství nadnárodního kapitalismu. Pak by bylo možné tvrdit, že v dnešním světě už neexistují žádná místa *mimo*, protože i „Třetí svět“ je součástí společnosti podívané.

Možná všechno nakonec směřuje k tomu, jak porozumět evokativnímu výroku Christine Brooke-Rose o „zame­tání civilizačního smetí“. Doufá zametač (a může vůbec doufat?), že odpadky odklidí, nebo s nimi jen vytváří nové obrazce, a přiřazuje tak sám na skládku? A pokud jde o dru­hý případ, měl by své koště zahodit?

Je tu ještě jeden zádrhel: pokud je možné postmoderní intertextualitu číst oběma způsoby, pak si sama tato možnost říká o výklad. Pro Lindu Hutcheon to je důkaz, že postmo­derní díla jsou mnohoznačná a protikladná – jsou to šifry na druhou, a tudíž kulturu neníčí, ale naopak „zevnitř kri­tizují“.³² Pro Craiga Owense to znamená, že postmodernis­mus je opravdovým uměním dekonstrukce, protože uznává „nevyhnutelnou nutnost účastnit se činnosti, která je nař­čena z nepravosti právě proto, aby mohla být obžalována“.³³ Samotnou tuto apologii postmodernismu by ale bylo mož­né označit za součást strategie „vše je dovoleno“ a připojit k ní podmíněčný dovětek „pokud já sám uznám, že nejsem bez viny“. Z etického a existenciálního pohledu tento po­stup prosazoval již Camusův „kající se soudce“ z románu *Pád* (1956): Clamence je zde více než ochoten přiznat vlastní vi­nu, pokud mu to umožní usvědčit všechny ostatní. Clamen­ce ovšem není právě následováníhodná postava.

V těchto přesmyčkách lze pokračovat donekonečna. Znamená to, že už bychom měli s hrou skončit?

Martha Rosler, jež svému dílu přisuzuje přívlastky „di­daktické“, leč „nekáravé“, a kterou kritici považují za poli­tickou postmodernistku, se obává, že pokud není ironické dílo „odvozeno z procesu politizace, ačkoli hlásá politiku“, skončí v uměleckokritickém establishmentu, kde se může stát pouhým „zastaralým konkurenčním stylem 60. nebo 70. let i feministické dílo, jež s politikou *někdy* souviselo“.³⁴ V jejích obavách vidím obrysy dvou starých, ale očividně ne-

vyčerpatelných námitek: může umění, jež si nárokuje přídomek „opoziční“, riskovat vstup na muzejní půdu? Může si dovolit být negativní a individualistické, místo aby nabízel pozitivní a kolektivní „alternativní vizi“ toho, „jak by se věci mohly změnit“? (s. 72)

S těmito otázkami souvisí i problém vztahu mezi symbolickým a skutečným. Meaghan Morris nedávno kritizovala, jak obhájci postmodernismu zjednodušeně používají sloveso „přivlastnit si“ (*appropriate*): „[Tento pojem] uráží humanistickou angažovanost tím, že romantizuje násilí intertextuálního *sine qua non* veškeré kulturní činnosti, přidává k němu špetku nepřístojnosti a risku, a protože ustavuje předátorství jako univerzální zákon kulturní výměny, je navíc svým uživatelům sémantickou zárukou politiky... Veškerá energie se mění v moc a my všichni z ní kousek dostáváme.“³⁵ Její kritika je humorná a zároveň bystrá: je opravdu příliš jednoduché obdařit metaforickou aropriaci mocí skutečného uchvatitelství, a člověk by proto měl hledat spojitost mezi „politikou kultury a politikou politiky“. (s. 125) Neměl by však ani podceňovat hodnotu symbolických intervencí do oblasti skutečnosti. Není snad nutné vyrovnat se s faktem, že jazyk je součástí světa („skutečného světa“) a že v něm hraje nezanedbatelnou roli při utváření našeho vnímání i jednání?

Jsou i tací, kdo věří, že „politické“ může být jen něco z „reality“. Videoumělkyně a kritička Laura Kipnis odmítá všechny texty psané v „Prvním světě“, které se nezabývají bezprostřední politickou akcí – například francouzskou feministickou teorií označuje za elitářský luxus. „Skutečné posuny ve světové distribuci moci a kapitálu mají pramálo společného s *jouissance*, předoidipovským stavem, nebo s tekutinami,“ podotýká sarkasticky.³⁶ Pokud Kipnis dobře rozumím, ryzí postmoderní kritika je pro ni aktem mezinárod-

ního terorismu, v němž „se – podle vyhlášky – realizuje od-
veta za 'americkou aroganci'“, a skutečně nová forma poli-
tického boje, kterou Západ ve své zaslepenosti neuznal, je ta,
„v níž civilní turisté nesou odpovědnost za akce svých vlád“.
(s. 163)

Tento názor mi svou půvabnou zatvrzelostí nápadně
připomíná vražedný antiintelektualismus komisařů a jiných
ajatolláhů – anebo, protože Kipnis není ani jedním, tradič-
ní sebenenávisť intelektuálů, kteří než aby přišli s uspokoji-
vým řešením, sní o tom, že si zašpiní ruce.

Román *Boating for Beginners* (Lodičky pro začátečníky) od
Jeanette Winterson je nehorázně rouhavým převyprávěním
příběhu o potopě ze starozákonní *Geneze*. Navíc je velmi vtip-
ný. Unikl cenzorskému oku těch, kdo zakázali Scorsesovo
Poslední pokušení Krista: snad proto, že jde o „pouhý román“
a navíc napsaný autorkou, která není všeobecně známá? Ne-
bo snad proto, že není „vážný“? Co však může být závažněj-
ší než si uvědomit, že (pokud je to pravda) „něco takového
jako pravdivý příběh neexistuje“?

Postmodernismus pro postmodernismus, politika pro
politiku – než být teroristkou, to raději budu ironická.

Na trh!: Opoziční umění v masové kultuře

Celý svět je nucen projít filtrem kulturního průmyslu.

Max Horkheimer a Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*
(*Dialektika osvícenství*)

Horkheimerův a Adornův pesimistický rozbor moci kultur-
ního průmyslu se stal nedílnou součástí soudobého intelek-
tuálního diskurzu (je z něj téměř klišé podílející se na ano-

nymní „obecné moudrosti“), až by se chtělo zapochybovat, zda je vůbec ještě možné nějak nově konceptualizovat vztah mezi autentickým uměním a degradovanou zábavou nebo mezi původní myšlenkou a myšlenkou manipulovanou a kontrolovanou reklamou a masovými médii.³⁷ Ne že by jejich názor nebyl napadán pro elitismus – mimo jiné se do něj pustil třeba Andreas Huyssen. Dostalo se jim i kritiky za vytvoření dalšího „velkého příběhu“, který veškerou současnou kulturu vysvětluje prostřednictvím jediného paradigmatu: v jejich podání je totiž kulturní průmysl monolitickým mechanismem, jehož důsledky jsou všudypřítomné a všepohlcující.

Horkheimerův a Adornův názor má ovšem nadále svou sílu a je obtížné jej obejít. Jeden z možných závěrů, k nimž jejich analýza vede, vyslovil Thomas Crow ve svém detailním rozboru nového umění od poloviny 19. století. Prohlásil, že „avantgarda slouží jako jakási výzkumná a vývojová zbraň kulturního průmyslu“.³⁸ Podle Crowa (jehož hutný a komplexní argument by stálo za to podrobně sledovat) existuje již od vzniku impresionismu předvídatelný vzorec, v němž avantgarda „přebírá“ od „dolních vrstev“, okrajových skupin a subkultur konkrétní dynamické postupy vzdoru (v tomto ohledu se Crow podstatně liší od Horkheimera a Adorna). Tyto postupy, transformované do avantgardních objevů, se po fázi produktivního napětí mezi „vysokým“ a „nízkým“ (nebo opozičním a institucionálním) stávají součástí vysokého umění, ale po čase jsou znovu „pohlčeny“ kulturním průmyslem a vracejí se zpět do nižších úrovní masové kultury – děje se tak ovšem způsobem, který z avantgardního objevitelství „vysává původní sílu a integritu“. (s. 258) Daný cyklus, probíhající mezi „okamžiky negace a ochablosti, která má v důsledku obrozující sílu“, (s. 259) je příčinou problematického statusu avantgardních uměleckých hnutí. Ta

chtějí mít hmatatelný vliv ve světě, ale jsou nakonec vždy „domestikována“.

Zbývá tu ještě nějaká naděje pro postmodernismus a zejména pro feministický postmodernismus jako opoziční avantgardní praxi? Možná není velká – anebo je podobná jako v případě předchozích avantgard. To ovšem neznamená, že nestojí za pokus. Rozsika Parker a Griselda Pollock tvrdí, že „feminismus zkoumá, jak se radovat z odporu, dekonstrukce, objevování, definic, fragmentů a nových pojmů“.³⁹ Je možné, aby si taková radost uchovala svůj kritický náboj a zároveň ji mohl prožívat i někdo jiný než hrstka privilegovaných? Podle mne je velmi důležité, že řada současných politicky motivovaných a experimentujících umělkyní objevila nečekané způsoby, jak využít technologie kulturního průmyslu.⁴⁰ Jenny Holzer k divákovi promlouvá prostřednictvím elektronických zpráv na letištích a dalších veřejných místech – dobře známým příkladem je blyštivý nápis PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME (Soukromé vlastnictví stvořilo zločin) na spektrálním panelu na Times Square ze série *Truisms* (Truismy). Barbara Kruger na billboardech zase vystavuje své galerijní či muzejní fotografie (a příležitostně je proměňuje v politické plakáty) a podobně jako Holzer využívá barevných elektronických panelů k oslovení veřejnosti prohlášeními typu I'M NOT TRYING TO SELL YOU ANYTHING (Nesnažím se vám nic prodat).⁴¹

V interview z roku 1985 Holzer vysvětluje: „Dělám svou práci tak, aby o ni člověk zakopával v každodenním životě. Podle mne má díla na něj nejlépe působí, když jde sám, o ničem zvláštním zrovna nepřemýšlí, a pak zničehonic narazí na tyhle podivné hlášky na plakátech nebo značkách.“⁴² Ve stejném textu Holzer mluví o svém zjištění, že „televize není až tak strašně drahá... Třicet vteřin uprostřed seriálu *Laverne & Shirley* koupíte asi za pětasedmdesát dolarů, anebo



Barbara Kruger, *We Don't Need Another Hero*
(*Nepotřebujeme dalšího hrdinu*), 1987

můžete za pár stovek vylepšit *CBS Morning News* (Ranní zprávy stanice CBS). To máte diváky z celého Connecticutu a zčásti i z New Yorku a Massachusetts – což už je dost lidí." (s. 297) Barbara Kruger zase prohlásila, že pracuje s „obrazy a slovy, protože mají schopnost ovlivňovat, kdo jsme, kým chceme být a čím se staneme“.⁴³ Kruger stejně jako Holzer si rozhodně nedělá iluze o odcizujícím vlivu televize („televize je průmysl vyrábějící slepotu“) a hledá nové způsoby, jak ho využít: místo, kde „přebývá stereotyp“ charakteristický pro televizní zobrazení, je pro ni místem, odkud lze „změnit pravidla hry a nenápadně spustit reformy“. (s. 304)

Taková prohlášení přinášejí naději, že ve zbytněných mechanismech kulturního průmyslu lze najít mezery a věnovat se inovativní, kritické práci, která osloví široké publikum, aniž by při tom probíhala Crowovým začarovaným kruhem, v němž je to, co se dostává k mase diváků, vždy již „vyprázdňeným kulturním zbožím“ bez síly a integrity.

Nepochybně se najdou argumenty, které by tuto naději zmařily. Já je tu ale hledat nebudu.

O kyborzích a (jiných) „ženách“:
Politický status decentralizovaných subjektů

Jaký druh politiky by mohl obsahovat částečné, protikladné a stále otevřené konstrukce osobních a kolektivních „já“, a zůstal přitom věrný, účinný a – jak ironické – socialisticko-feministický?

Donna Haraway, „A Manifesto for Cyborgs“ (Manifest pro kyborgy)

Otázka položená Donnou Haraway shrnuje, o co jde ve feministickém pojetí, ale také ve feministických pochybnostech o postmodernismu.⁴⁴ Haraway vytváří technologického kyborga jako „ironický a politický mýtus“, jenž má nahradit předchozí, přírodní mýty bohyně, a oslavuje postmoderní model „identity jinakosti a odlišnosti“. Prohlašuje se za antiesencialistku, antinaturalistku, antidualistku a antimaterialistku, která se utopicky hlásí k „monstróznímu světu bez genderu“. (s. 100) Mimo jiné tak činí ironicky a politicky.

Feministky, které chtějí i nadále zastávat myšlenku ženské specifičnosti, vedle takového vynálezu mohou vypadat – jak to sebeironicky vyjádřila Naomi Schor – jako „květinčky na karnevalové přehlídce sexualit“.⁴⁵ O tom, zda mezi ctitelkami bohyně a oslavovatelkami kyborga existuje nějaký rozdíl, by se však přesto dalo pochybovat.

„Pokud je autentičnost vztahovou záležitostí, pak nemůže existovat žádná podstata, jen politický a kulturní vynález a lokální taktika,“ píše James Clifford.⁴⁶ Vyvozuji z toho, že někdy je politické „být“ bohyní, jindy „kyborgem“ a jindy

zase smějící se matkou nebo jinou „samostatnou ženou“,⁴⁷ jež vymetá civilizační odpadky.

Poslední kniha Julie Kristevy o tom, co znamená být „cizincem“, se nedávno ocitla na seznamu bestsellerů ve Francii – tedy v zemi, kde je podle autorky nejlepší a zároveň nejhorší být *étranger*. Nejhorší proto, že Francouzi všechno nefrancouzské považují za „neomluvitelnou urážku univerzálního vkusu“,⁴⁸ a nejlepší, protože ve Francii je cizinec bez ustání předmětem láskyplné či nenávislné fascinace, ale nikdy není přehlížen (což cizinka Kristeva sama dobře zná).

Samozřejmě je rozdíl, cítí-li se člověk být milován nebo nenáviděn (ani Kristeva by to nepopřela). A je také rozdíl, když je člověk neustále perzekvován kvůli své „odlišnosti“. Přesto mě ale jako další ironický mýtus přitahuje její představa „šťastného kosmopolity“, který je odcizen nejen ostatním, ale i sobě, a který nelpí na existenční podstatě, ale na „rozprášeném původu“. Takový člověk „transmutuje do her, což je pro někoho neštěstím a pro někoho nedotknutelnou prázdnotou“; (s. 57) pro vystižení feministického postmodernismu není tato představa vůbec špatná.

A politika? Bez rozpaků si přisvojím („apropriuji“ je to správné slovo) nápis, který jsem nedávno objevila na pohlednici v prodejně Centre Georges Pompidou. Je od britského umělce Jamie Reida. Koupila jsem ji při vernisáži výstavy situacionismu, revolučního hnutí 60. let, jež se muzeím dříve obloukem vyhýbalo (jeho hlavní mluvčí Guy Debord na otevření nebyl). Od Reida, který punkrockové skupině Sex Pistols během jejího krátkého působení navrhoval plakáty a přebaly desek, bylo na výstavě několik dalších ironických a antithatcherovských děl.

Pohlednice byla dost drahá, jak už to u pohlednic chodí, a zabalená do celofánového obalu byla k dostání jen v muzeu. Zobrazuje Delacroixovu *Svobodu vedoucí lid* na poza-

dí čtyř nachýlených modernistických mrakodrapů a doprovází ji text (ne přesně v tomto pořadí): „Žij v přítomnosti. Uč se z minulosti. Dívej se do budoucnosti.“

Tento text, „Feminism and Postmodernism: In Lieu of an Ending“, je poslední kapitolou knihy Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics, and Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. a London 1994. Přeložila M. P.

Poznámky

1. Fredric Jameson, „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, červenec-srpen 1984, s. 56; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
2. *La Libération*, 2. března 1989, s. 37.
3. Vše nasvědčuje tomu, že s touto interpretací přišel Sovětský svaz ve svém prvním oficiálním prohlášení k případu, o čemž 3. března 1989 přinesl zprávu deník *The International Herald Tribune*. Podle sovětské tiskové agentury Tass „si nelze nevšimnout, že světový tisk konflikt líčí černobíle, jako by Írán Západu hodil rukavici. Ale Imám Chomejní, výsostná náboženská autorita v Íránu, možná neměl jiné východisko z učení Koránu než žalovat člověka, který islám inzultoval.“ (s. 2) Jinými slovy, každý říká, co si žádá jeho práce, ale ničí slova by se neměla brát příliš vážně... Neboli postmoderní poetika podle Tassu.
4. *The International Herald Tribune*, 1. března 1989, s. 2. Na stejné straně je titulke v rámečku „Bombový útok na dva kalifornské prodejce Rushdieho knihy“, komentující exploze v knihkupectvích Cody's a Waldenbooks v Berkeley.
5. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Editions de Minuit, Paris 1979. V angličtině: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1981, přel. Geoff Bennington a Brian Massumi. *Postmoderní situace* vyšla v češtině v jednom svazku s dalším Lyotardovým dílem *Postmoderno vysvětlované dětem* z roku 1986 pod souhrnným názvem *O postmodernismu*. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, přel. Jiří Pechar. Dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách dle českého překladu.
6. Susan Rubin Suleiman, „Naming and Difference: Reflections on 'Modernism versus Postmodernism' in Literature“, in: *Approaching Postmodernism*, Douwe Fokkema a Hans Bertens (eds.). John Benjamins, Amsterdam a Philadelphia 1986, s. 255. Jak uvádím v tom-

to textu, hned v první poznámce knihy Lyotard jmenuje jako zdroj svého používání pojmu „postmoderní“ Hassanův spis *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*. Oxford University Press, New York 1971. V úvodu Lyotard vysvětluje svou volbu „postmoderního“, jež odráží „situaci vědění v nejvyvinutějších společnostech“, a zmiňuje také, že „toto slovo je na americkém kontinentě běžně užíváno sociology a kritiky“. (s. 97) K nedávno vydaným dílům o postmodernismu, která se na Lyotarda s oblibou odvolávají a zároveň nepřipomínají žádná starší díla s touto tematikou, patří: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Andrew Ross (ed.). University of Minnesota Press, Minneapolis 1988; *Postmodernism and Its Discontents*, E. Ann Kaplan (ed.). Verso, London 1988; „Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism“, zvláštní číslo časopisu *Cultural Critique*, č. 5, zima 1986-87; „Postmodernism“, zvláštní číslo časopisu *Social Text*, č. 18, zima 1987-88. Možná se ale jedná o specificky americký jev; Richard Martin mě kupříkladu informoval, že v Německu, kde vyučuje, je Lyotardova kniha sice známá, ale Hassanovo dílo přesto zůstává prvotním odkazem. Ráda bych na tomto místě poděkovala nejen Richardu Martinovi, ale také Bernardu Gendronovi, Ingeborg Hoesterey a Mary Russo za pečlivé čtení tohoto eseje a za užitečnou kritiku.

7. V *Postmoderní situaci* Lyotard velmi záhy a explicitně vymezuje své postavení jako opak Baudrillarda, když říká, že z „onoho rozkladu velkých Příběhů ... plyne to, co někteří analytici pojímají jako uvolnění společenské vazby a přechod společenských kolektivů do stavu masy složené z individuálních atomů, podléhajících jakémusi absurdnímu Brownovu pohybu. Tak tomu rozhodně není; podle našeho názoru jde o pohled zamlžený rajskou představou ztracené 'organické' společnosti.“ (s. 115) Ačkoli Lyotard v textu Baudrillarda nezmiňuje, v poznámce uvádí jeho knihu *À l'ombre des majorités silencieuses* z roku 1978 jako jeden z příkladů, proti nimž se zde staví. Baudrillardova teorie simulakra, k níž jsem odkazovala, pochází z knihy *L'Echange symbolique et la mort*. Editions Gallimard, Paris 1975.

Tato teorie v mnohém navazuje na Debordovu teorii „společnosti podívané“ z doby těsně před osmašedesátým rokem; viz Guy Debord, *La Société du spectacle*. Buchet-Chastel, Paris 1967. V roce 1988 Debord zveřejnil krátký komentář ke své starší knize, kde opakuje a ještě posiluje své předchozí pesimistické analýzy; viz G. Debord, *Commentaries sur la société du spectacle*. Gérard Lebovici, Paris 1988.

8. Habermasovým přínosem do debaty byl jeho slavný esej „Modernity – An Incomplete Project“ (1981), přetištěl. in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.). Bay Press, Port Townsend, Wash, 1983, s. 3-15. Habermas tu kritizoval všechny, včetně francouzských poststrukturalistů, kdo se staví za „odluku“ od „modernistického“ projektu osvícenství (označil je za „antimodernistické mladé konzervativce“). Nezdá se, že by zde reagoval na Lyotardovu knihu (ve svém eseji ji vůbec nezmiňuje), a – jak je patrné – postmodernismus s poststrukturalismem nikdy nesvazoval. Lyotard ale naopak Habermasovi v roce 1982 odpověděl esejem „Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?“, který se objevil v překladu v příloze k anglickému vydání o *Postmodernismu*. Teprve po publikování tohoto textu se „modernisticko-postmodernistická“ debata spojená se jmény Lyotarda a Habermase rozproudila naplno. Pro americkou odpověď na tento spor viz např. Richard Rorty, „Habermas and Lyotard on Postmodernity“, in: *Habermas and Modernity*, Richard J. Bernstein (ed.). MIT Press, Cambridge, Mass., 1985, s. 161-175.
9. Užitečný dobový historický přehled viz Hans Bertens, „The Postmodern *Weltanschauung* and Its Relation with Modernism: An Introductory Survey“, in: *Approaching Postmodernism*, op. cit., s. 9-51. V eseji „Naming and Difference“ v téže knize rozlišují diskurzy postmoderny na základě počátečního impulzu na ideologický, diagnostický a klasifikační.
10. Irving Howe, „Mass Society and Postmodern Fiction“ (1959), přetištěl. in: *The Decline of the New*. Harcourt, Brace and World, New York 1970. Vše nasvědčuje tomu, že španělský termín „postmodernis-

mo" Federico de Onis použil již v roce 1934, ale jeho význam byl docela jiný. Viz John Barth, „Postmodernism Revisited“, *The Review of Contemporary Fiction* 8, č. 3, podzim 1988, s. 18.

- II. Leslie Fiedler, „The New Mutants“ (1965), přetištěn in: *Collected Essays*, 2. díl. Stein and Day, New York 1971, s. 379-400; Robert Venturi, Denise Scott Brown a Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1988 (původně 1977). V předmluvě k prvnímu vydání Brown a Venturi citují jako východisko knihy svůj článek „A Significance for A&P Parking Lots, or, Learning from Las Vegas“ z roku 1968.
12. Suleiman, „Naming and Difference“, op. cit.
13. Domnívám se, že dosud neúspěšnějším pokusem tohoto druhu je kniha Briana McHale *Postmodernist Fiction*. Methuen, New York, London 1987. Když McHale popisuje své dílo jako příklad „deskriptivní poetiky“, nevykazuje žádnou snahu vázat postmodernistickou prózu k soudobým kulturním otázkám a dokonce uzavírá, že postmodernistická próza se stejně jako veškerá významná literatura zabývá „věčnými tématy“ lásky a smrti. Kritérium s formalistickými parametry, jež McHale používá pro rozlišování mezi modernistickou a postmodernistickou prózou (první je ovládána epistemologickými otázkami, zatímco druhá ontologickými), mi připadá nesmírně zajímavé. Za podnětné a přesvědčivé považuji i autorovo detailní čtení postmodernistických děl s ohledem na ontologické měřítko.
14. Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“, *October* 18, podzim 1981, s. 47-66; Douglas Crimp, „Pictures“, *October* 8, jaro 1979, s. 75-88; oba texty přetištěn in: *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (ed.). The New Museum of Contemporary Art, New York; David R. Godine, Boston 1984. Mezi literárními kritiky to byl Brian McHale, který zahrnul diskusi o tvorbě žen – zvláště o Angele Carter a Christine Brooke-Rose – do své knihy *Postmodernist Fiction*, aniž by ovšem vznesl otázku pohlavní odlišnosti. Ihab Hassan v novém doslovu k druhé-

- mu vydání *The Dismemberment of Orpheus* v jednom ze svých seznamů postmodernistických spisovatelů uvádí jméno Brooke-Rose (v prvním vydání z roku 1971 je nenajdeme). Jediná obecná studie postmodernistického psaní vydaná k tomuto datu, jež se věnuje tvorbě žen (a dalších upozadovaných skupin) a také se pokouší brát v potaz jejich politické zvláštnosti, je *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* od Lindy Hutcheon. Routledge, New York a London 1988.
15. Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Società editrice il Mulino 1962. V angličtině: *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968, přel. Gerald Fitzgerald, kapitoly 5 a 8.
 16. Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, in: *The Anti-Aesthetic*, op. cit., s. 59.
 17. Ibid. Nejexplicitněji vyjádřil vazbu mezi postmodernismem a poststrukturalismem Terry Eagleton v širavě negativní marxistické kritice „Capitalism, Modernism, and Postmodernism“, *New Left Review* 152, 1985, s. 60-73.
 18. Hal Foster, „(Post)Modern Polemics“, in: *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press, Seattle 1985, s. 136.
 19. Andreas Huyssen, „Mapping the Postmodern“, in: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 219-221.
 20. Hutcheon, op. cit., kap. 4.
 21. Richard Martin mi připomněl, že některé feministky tento „vysoce teoretický“ diskurz (nebo kterýkoli jiný teoretický diskurz těsně spjatý s mužskou tradicí) kritizují a nikdy by se na něm nepodílely. To vyvolává celou řadu jiných otázek týkajících se spolenectví a dialogu mezi muži a ženami, jež zde nemám v úmyslu řešit. Můj postoj k nim – upřednostňování dialogu a „komplikací“ před separatismem a binárním postavením obou pohlaví – by ale měl být již dostatečně jasný.

22. Stejný argument lze uplatnit také pro spojenectví mezi postmodernismem a menšinami z „Třetího světa“ nebo afroamerickými spisovateli a spisovatelkami (jak to ukazuje seskupování „ex-centriků“ u Hutcheon a používání konceptu „Jiných“ u Fostera). Podobnost mezi zájmy a analytickými koncepty u feministické a afroamerické kritiky rozeznala i řada černých amerických kritiků (napadá mě zejména Henry Louis Gates). Podobně bylo také již poukázáno na vztah mezi afroamerickou literaturou a postmodernismem, zvláště v románech Ishmaela Reeda. O černých spisovatelkách se však jako o postmodernistkách hovoří jen zřídkakdy a ještě méně jako o feministických postmodernistkách. Za „černé ženy feministického postmodernismu“ by bylo mj. možné považovat třeba Toni Morrison a Ntozake Shange, ale u nich přetrvává otázka priorit mezi rasou a genderem.
23. Řada význačných spisovatelek a umělkyně, které mužští kritikové přehlíželi nebo podceňovali, samozřejmě existovala i v angloamerickém modernismu a dalších ranějších hnutích, na což poukázalo nedávné feministické bádání. V diskusi o účasti žen v avantgardních hnutích je třeba brát v úvahu také jejich výrazné historické a národnostní rozdíly. Podle mne ovšem žádné z těchto starších hnutí nemělo ani ve vizuálním umění, ani v literatuře tak rozhodující množství výrazných a inovativních děl vytvořených ženami (tuto frázi se vyplatí zopakovat a podtrhnout), jaké máme dnes. Je nutné uvádět jména? Pro pochybovače předkládám částečný seznam vynikajících anglických a amerických současných umělkyně, jež je možné nazvat feministickými postmodernistkami: performerky Joanne Akalaitis, Laurie Anderson, Karen Finley, Suzanne Lacy, Meredith Monk, Carolee Schneemann; filmařky a videoumělkyně Lizzie Borden, Cecilia Condit, Laura Mulvey, Sally Potter, Yvonne Rainer, Martha Rosler; fotografky a výtvarné umělkyně Jenny Holzer, Mary Kelly, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Nancy Spero; beletristky Kathy Acker, Christine Brooke-Rose, Angela Carter, Rikki Ducornet, Emily Prager, Jeanette Winterson (viz též pozn. 22). Dě-

- kují Elinor Fuchs, Heidi Gilpin a Judith Piper, že se se mnou podělily o své znalosti o ženách v postmoderní performanci. Více informací o současných performerkách a vizuálních umělkyních viz výstavní katalog (který můj důraz na „rozhodující množství“ jen utvrzuje) *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*. Abbeville Press, New York 1989.
24. Christine Brooke-Rose, „Illiterations“, in: *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Ellen G. Friedman a Miriam Fuchs (eds.). Princeton University Press, Princeton 1989, s. 59.
 25. Srv. *Picasso's Guernica: Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*, Ellen C. Oppler (ed.). Norton, New York 1988. Tato sbírka ohlasů na *Guerniku* jasně vystihuje dějiny tohoto díla jako „politické“ malby.
 26. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1980. Přehled teorií čtení viz můj úvodní esej „Varieties of Audience-Oriented Criticism“, in: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Susan R. Suleiman a Inge K. Crosman (eds.). Princeton University Press, Princeton 1980, s. 3-45.
 27. Mary Kelly, „Beyond the Purloined Image“ (esej o stejnojmenné londýnské výstavě, již byla Kelly v roce 1983 kurátorkou), cit. in: Rozsika Parker a Griselda Pollock, „Fifteen Years of Feminist Action: From Practical Strategies to Strategic Practices“, in: *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85*, R. Parker a G. Pollock (eds.). Pandora Press, London a New York 1987, s. 53. Vedle skvělého úvodu od Parker a Pollock tato kniha nabízí bohatý výběr literárních a vizuálních děl, která vytvořily umělkyně spojené s různými britskými feministickými avantgardními hnutími 70. a začátku 80. let.
 28. Viz Anders Stephanson, „Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson“, in: *Universal Abandon?*, op. cit., s. 3-30. Jameson přichází z názorem, že Doctorowovo dílo nabízí možnost „homeopaticky vyléčit postmodernismus metodami postmodernis-

mu: pracovat na rozkladu pastiše skrze využití nástrojů pastiše samotného, znovu dobýt nějaký ryzí historický význam tím, co jsem nazval náhražkami dějin". (s. 17) Otázkou, na niž Jameson neodpovídá (resp. ji neklade), zní, jak člověk rozezná „falešný“ (homeopatický) pastiš od „pravého“ – když ten je sám „padělkem“, náhražkou dějin. Hra zrcadel, jíž jsme tu svědky, je vlastně docela postmoderní...

29. Jean-François Lyotard, *O postmodernismu*, kap. „Odpověď na otázku: Co je postmoderno?“, op. cit., s. 17-28. Těto odlišnosti se rovněž dotýká Huyssen v textu „Mapping the Postmodern“, op. cit., s. 220. Srv. též Foster, „(Post)Modern Polemics“, op. cit.
30. Viz rozhovor Sherman s Jeanne Siegel, in: *Artwords 2: Discourse on the Early 80's*, J. Siegel (ed.). UMI Research Press, Ann Arbor a London 1988, s. 272.
31. Martha Rosler, „Notes on Quotes“, *Wedge 2*, podzim 1982, s. 71. Rosler nikoho konkrétně nejmenuje, ale zdá se, že její kritika jasně reaguje na dílo Kruger, Levine a Sherman.
32. Hutcheon, op. cit., s. xiii aj.
33. Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: *Art after Modernism*, op. cit., s. 235.
34. Rosler, op. cit., s. 72 a 73; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách. Charakteristika, kterou Rosler uplatňuje na své dílo – didaktické, ale nekáravé –, pochází z interview s Jane Weinstock, *October 17*, léto 1981, s. 78.
35. Maeghan Morris, „Tooth and Claw: Tales of Survival and *Crocodile Dundee*“, in: *Universal Abandon?*, op. cit., s. 123; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
36. Laura Kipnis, „Feminism: The Political Conscience of Postmodernism?“, in: *Universal Abandon?*, op. cit., s. 162; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
37. Max Horkheimer a Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Querido, Amsterdam 1947. V angličtině: „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception“, in:

Dialectic of Enlightenment. Continuum, New York 1982, přel. John Cumming, s. 120-167.

38. Thomas Crow, „Modernism and Mass Culture in Visual Arts“, in: *Pollock and After*, Francis Frascina (ed.). Harper and Row, New York 1985, s. 257; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
39. Parker a Pollock, op. cit., s. 54.
40. Ženy-postmodernistky nejsou pochopitelně jediné, kdo podniká takové intervence do veřejného prostoru; podobnou uměleckou činnost vyvíjí i řada mužů, mezi mnoha například Hans Haacke a Daniel Buren (ačkoli Burenovo dílo se kriticky dotýká politiky muzeí spíše než „politiky politiky“). Stejně tak není veškerá politická tvorba žen výhradně feministická. Tyto poznámky nicméně můj celkový argument nenarušují, ale rozšiřují. Se zajímavou reflexí kritických možností postmoderního umění, která se v několika ohledech prolíná s mým názorem, nedávno přišla Abigail Solomon-Godeau v textu „Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics“, in: *Universal Abandon?*, op. cit., s. 191-213.
41. O svém způsobu využívání billboardů a elektronických tabulí na Times Square Kruger hovoří v rozhovoru s Jeanne Siegel „Barbara Kruger: Pictures and Words“, in: *Artwords 2*, s. 299-311. Když jsem s Kruger osobně mluvila, vysvětlila mi, že za billboardy a plakáty sama platí; z plakátu vytvořeného k příležitosti pochodu za legalizaci potratu, na němž stojí „Your Body is a Battleground“ (Tvé tělo je bojištěm), se dělají pohlednice a jeho motiv se objevuje na bavlněných tričkách, ale výnosy z tohoto „podniku“ jdou na podporu Programu plánovaného rodičovství. A sama Kruger upozorňuje, že může vylepovat své billboardy a plakáty proto, že má v uměleckém světě „jméno“ (zastupuje ji známá Mary Boone Gallery, kde ceny uměleckých děl dosahují vysokých částek). Myšlenka, že by umění mělo zůstat „čisté“ a nezadat si s tržními kruhy, je jí, jak sama řekla, cizí stejně jako myšlenka patřit k „avantgardě“, která je spojová-

na s elitismem. K tomu jsem podotkla, že její touha vyhnout se výz-
namům spjatým s uměleckým elitismem a snaha vstupovat se svou
tvorbou do skutečného světa je přesně tím, díky čemu je její práce
„avantgardní“. Musím přesto dodat, že Kruger i tak zůstala skept-
tická nejen vůči označení „avantgardní“, ale i vůči označení „post-
moderní“. Nakonec jsme se alespoň shodly, že jestli mají umělci
jistou výsadu odmítat veškeré kritické nálepky, pak je zase výsadou
kritiků či teoretiků takovéto nálepky vymýšlet.

42. Holzer, rozhovor s Jeanne Siegel, „Jenny Holzer's Language Games“, in: *Artwords* 2, s. 286; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
43. Kruger, op. cit., s. 303.
44. Donna Haraway, „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980's“, *Socialist Review*, č. 50, 1984, s. 75; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
45. Naomi Schor, „Dreaming Dissymetry“, in: *Men in Feminism*, Alice Jardín a Paul Smith (eds.). Methuen, New York 1987, s. 109.
46. James Clifford, *The Predicament of Culture*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1988, s. 12.
47. K postavě „samostatné ženy“ – fiktivního stvoření Christine Brooke-Rose – jako emblému postmodernity viz Susan R. Suleiman, „Living Between, or the Lone(love)liness of the *alleinstehende Frau*“, *Review of Contemporary Fiction*, podzim 1989, s. 124-127.
48. Julia Kristeva, *Estrangers à nous-mêmes*. Fayard, Paris 1988, s. 58; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.

Dějiny západního umění začínají zobrazením smíchu, a sice ženského smíchu. Giorgio Vasari v *Životech umělců*, jež se staly zásadním textem pro obor dějin umění, vypráví příběh mladého Leonarda da Vinci, který zahájil svou uměleckou dráhu portrétováním smějících se žen. Tyto hlavy žen, které se smějí, *teste di femmine, che ridono*, byly nejprve modelovány v hlíně a později odlévány do sádry a – jak Vasariho ve spise *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* cituje Sigmund Freud – byly tak krásné, „jako by je stvořila ruka mistrova“.¹ Rozesmáté tváře se sice z kánonu Leonardova umění vytratily, když se ale Freud ve své analýze dětství slavného italského umělce stal na okamžik historikem umění, vrátil se právě k Vasariho poznámce o zobrazení smějících se žen. Freudovo ujištění, že „toto místo, o jehož správnosti netřeba pochybovat, neboť nechce nic dokazovat“ (s. 60), v nás ale právě proto vyvolává pochybnost.

Něco je zde v sázce: Freud pojímá podezření, že smějící se ženy na Leonardových portrétech vykazují jisté známky obsedantního chování. Zkoumá pozapomenuté zlomky skutečnosti na pozadí věhlasné kunsthistorické záhady – nikdy nevyřešeného úsměvu na tváři Mony Lisy – a zjišťuje, že stejným problémem byla posedlá celá řada badatelů. Její úsměv ho při tom začíná pronásledovat. Uvádí rané komentáře k tomuto obrazu a předkládá nám alespoň střípky důkazů, které by mohly pomoci toto tajemství objasnit. Pročítá spisy různých Leonardových životopisců a objevuje, že enigmatic-

kému úsměvu podleli všichni do jednoho: „Walter Pater, který spatřuje v obraze *Mony Lisy* 'ztělesnění všech milostných zkušeností kulturního lidstva' a velmi jemně vykládá onen nevysvětlitelný úsměv, o kterém se nám zdá, že je u Leonarda spojen stále s čímsi jakoby zlověstným.“ (s. 59) Myšlenka, že se ve výrazu *Mony Lisy* snoubí dva protikladné prvky, se objevuje i v dalších komentářích. Pro Angela Con-
tiho, jehož Freud cituje, je tento úsměv více než pouhým úsměvem – je to smích a tento smích vyjadřuje něco zásadně ženského, svůdného a výhružného současně: „Paní se tiše usmívá: její dobytelské instinkty, divokost, veškerá dědičnost druhu, snaha svádět a klást nástrahy, půvab podvádění, dobrota, za níž se skrývá krutý návrh, to všechno se současně zjevuje a ztrácí za úsměvnou rouškou a splývá v báseň jejího úsměvu... Dobrá a zlá, krutá a soucitná, půvabná a falešná, usmívá se...“ (s. 58)

Freud cituje řadu podobně laděných pasáží, ale když ani v jedné nenachází klíč k uspokojivému rozluštění oné kunsthistorické hádanky, oznamuje, že své bádání vzdává: „Opustíme fyziognomickou záhadu *Mony Lisy* nerozřešenou a zapamatujeme si nepochybnou skutečnost, že její úsměv fascinoval stejně umělce jako všechny diváky už po 400 let.“ (s. 58) Je to ale úskok, neboť ihned vzápětí přirovnává úsměv *Mony Lisy* k smíchu Leonardovy terakotové dívčí sochy a pak k smíchu umělcovy matky: „Je možné, že byl Leonardo úsměvem *Mony Lisy* tak zaujat proto, že tento úsměv v něm probudil něco, co už dřímalo dlouhý čas v jeho duši, asi nějakou dávnou vzpomínku.“ (s. 59) Freud tuto úvahu rozvádí a prohlašuje, že usmívající se ženy nejsou „ničím jiným než opakováním Kateřiny, jeho matky, a počínáme tušit možnost, že to byl tajemný úsměv jeho matky, který ztratil a který jej tak zaujal, když se s ním znovu setkal u florentské dámy“. (s. 60)

O Kateřině, kterou Freud popisuje jako „chudou venkovskou dívku“, již bylo ještě v mladičském věku odejmuto nemanželské dítě, existuje stejně málo informací jako o ztracených portrétech Leonardovy rané tvorby: v denících umělce se matčino jméno vyjma pedantského výčtu nákladů na její pohřeb nevyskytuje. Freud je v této souvislosti přesvědčen o jediné věci, a sice, že syn si svou matku ve vzpomínkách vybavoval jako smějící se ženu. „Tato vzpomínka byla jistě hodně významná, když jej už neopustila, jakmile byla jednou probuzena; nutila Leonarda, aby jí dával stále nový výraz.“ (s. 59) Freud se spolu s mnoha dalšími vědci domnívá, že Leonardo se snažil úsměv *Mony Lis* zobrazit v celém svém díle. Na jeho smějících se ženách a jejich tajemných výrazech je něco, co diskurz dějin umění už dlouhou dobu zneklidňovalo.

Za předpokladu, že životopisci často přilnou k osobnostem svého zájmu, protože cítí, že mají se svým „hrdinou“ něco společného, obsesi propadá i sám Freud, když zkoumá význam „roušky smíchu“. V eseji „K uvedení narcismu“, který vznikl čtyři roky po eseji o Leonardovi, vytváří prazvláštní významový řetězec. Spojuje ženy s humoristy a včleňuje je do bizarního seskupení velkých zločinců, dětí, koček a velkých dravých šelem – ti všichni podle něj svým chováním udržují primární narcismus, jehož se každý dospělý muž vzdává. Ženy, jež milují jen samy sebe, jsou tu označeny za „nejčastější, pravděpodobně nejčistší a pravý typ ženy“. Freud tuto ženskou vlastnost zároveň pokládá za nejhlubší příčinu mužské posedlosti: „Je tomu tak, jako bychom jim záviděli, že si udržely onen blažený psychologický stav, nedotknutelnou posici libida, které jsme se my sami už dávno vzdali.“² Freud se domnívá, že tyto ženy jsou sice úžasně okouzující, ale vlivem své tajemné povahy bývají i nejčastější příčinou potíží. Vzpomeneme-li si, že ve Freudově díle to

byla právě Mona Lisa, jež takových potíží vyvolala nejvíce, můžeme zpětně číst Freudův názor na Leonardovu vazbu k matce jako prvotní náčrt psychoanalytickovy pozdější teorie narcismu. Pro historiky umění je na Freudově objevu důležité to, že odkazuje k rozkolu v dosud existující patriarchální úmluvě o umělecké tvorbě, kterou vždy uzavírali otec a syn a která také vždy byla zdrojem modelů podporujících převážně mužské pohledy, obavy a touhy. Freudův objev naznačuje, že východisko Leonardova díla může spočívat ve snaze obnovit identifikaci s matkou nebo konkrétněji se ženou, jež si uchovala prvopočáteční narcismus.

Přestože se může zdát dosti pochybné hovořit o narcismu jako o ženské vlastnosti, řada feministických teoretiček zjistila, že by společně s hysterií mohl sloužit jako východisko odporu namířeného zejména proti nadvládě uzurpujícího způsobu vidění. „Jednou jedinkrát,“ píše Mary Jacobus, „Freud definuje ženu nikoli ve smyslu nedostatku, ale ve smyslu toho, co žena má: narcismus zde v podstatě nahrazuje absenci falu.“³ Ve své teorii narcismu Freud nehovoří o tom, proč by pro ženu mohlo být výhodné udržovat si primární narcistní pud. Snaží se spíše dokázat, že mateřství je způsob, jakým může žena tuto vlastnost překonat a naučit se milovat mužský model. Jistý *potenciál*, jehož by ženy mohly využít, v narcismu nachází až roku 1927, kdy dokončil esej „Der Humor“ (Humor). Tehdy se totiž narcismus stává něčím více než pouhým prostředkem, jak si na mužích vynutit obdiv a dovést je k žárlivosti, a začíná být považován za chvályhodný a opodstatněný. To, co Freud nazývá „triumfem narcismu“, je v eseji popisováno jako výsledek „vznešenosti“ humoru: „Humor má v sobě něco osvobozujícího, ale současně i něco vznešeného a povznášejícího... Vznešenost humoru jasně spočívá v *triumfu narcismu*, ve vítězném prosazení nezranitelnosti ega. Já odmítá poddávat se nadále mučivému

tlaku skutečnosti a dusit se vlastním trápením. Dává tak najevo, že se nemíní nechat nakazit traumaty okolního světa; ukazuje vlastně, že takováto traumata pro ně nejsou ničím více než příležitostí, jak dosáhnout slasti."⁴

Připomeňme, že schopnost uchovat si narcistický pud až do dospělého věku nemají podle Freuda jen ženy, ale i zločinci a humoristé. Význam tohoto spojení je ještě zjevnější z Freudovy snahy ukázat dynamický rozměr humorného gestu na případu lotra, jenž má být pověšen v pondělí a cestou na šibenici utrousí: „To nám ten týden hezky začíná.“ Právě zde se objevuje i jisté vysvětlení narcismu. Zločinec, podobně jako narcistická žena, stojí mimo zákon; oba jsou v pokušení ho obejít, aby tak – byť třeba jen na okamžik – dosáhli slasti. V eseji o narcismu nás Freud ujišťuje, že jeho teorie nevychází ze „záměrné touhy ženy podceňovat“. Nemluví o biologických zákonitostech, ale o svazujících společenských strukturách a o psychických mechanismech, které si jedinec vytváří, aby se z jejich pout vyprostil.

Jedním z příkladů, jak ženy mohou využít humoru při obcházení zákona, je závěr filmu *A Question of Silence* (Otázka ticha), který v roce 1983 natočila Marleen Gorris. Tři ženy obžalované z vraždy tu stojí u soudu, a v okamžiku, kdy jim žalobce položí otázku, začnou se jí smát. Právě tomuto smíchu Freud připisuje schopnost ukázat „úžasnou převahu nad skutečnou situací“. Ženy svým smíchem „prolomí“ atmosféru v soudní síni a následně i zákon. Nakazí jím i další ženy v síni a poté i divačky v kině: ženy se na odchodu ze soudní síně smějí a spolu s nimi se smějí i ženy, jež opouštějí kino-sál. Taková může být revoluční síla ženského smíchu.

V krátkém eseji o humoru je Freud na dobré cestě k tomu, aby načrtl politickou strategii pro bezmocné: „*Humor se nevzdává, ale rebelsky se vzpírá.*“ Není jen vítězstvím ega, ale také principem slasti, který se staví proti nepříznivým okolnos-

tem." (s. 163) Tato slova připomínají Leonardovu matku, jejíž životní situace se ještě zhoršila v okamžiku, kdy jí odebrali jejího syna a předali jej „urozenější sokyni". Můžeme tedy z výrazu objevujícího se na tolika Leonardových plátnech vyčíst nenápadnou ozvěnu narcismu – vlastnosti, díky níž mladá matka dokázala odmítnout utrpení a překonat životní překážku? Měla Kateřina ono „vzácné a skvostné nadání" rebelského smíchu? Zasloužil se Leonardo, který tento libý výraz v nejrůznějších podobách mnohokrát portrétoval, o to, že muži tváří v tvář Moně Lise poznávají něco, po čem touží a co je současně děsí?

Freud naznačil, že ženy disponují zvláštním darem smíchu a používají jej jako strategii osvobození, čímž předjal řadu současných teorií, které spojují plánovitý optimismus feministického projektu se slastí – zvláště pak se smyslovým a erotickým požitkářstvím tělesnosti. Pokud podle Waltera Benjamina „neexistuje lepší start pro myšlení než smích",⁵ pak smích nebo slast mohou být katalyzátorem, který dokáže prolomit či přímo podvrátit stávající řád zobrazení i společnosti.

Řada současných umělkyně se zabývá epistemologickým výzkumem skutečnosti, která – jak poněkud nevybíravě podotknul Roland Barthes – „pro nás již byla napsána". Tyto umělkyně pod záminkou zábavy dokazují, že je možné stále novými způsoby narušovat stávající povahu i omezení zobrazování: prostřednictvím vlastní hravosti i ošidnosti obrazu se snaží odhalit jeho vnitřní uspořádání, nedotknutelnost, konvenčnost a jeho imanentní povahu. Vtip, slovní hříčka nebo narážka fungují napříč textem jako metajazyk, a proto mohou úspěšně rozvracet konvenci a moc jazyka – například tím, že ničí jeho všemocnou nadvládu pomocí nonsensu.

Tyto strategie souvisí s mnohem starší a zjevně mnohem političtější teorií smíchu – s Rabelaisovým neposlušným

smíchem, který dokáže podvracet autoritu církve a státu. Jeho myšlenky možná dovedly Barthesa a Kristevu k pojetí smíchu jako libidinózní prostopášnosti a rozkošnictví (*jouissance*) polymorfního a orgasmického těla. Když Barthes zkoumal revoluční možnosti avantgardního textu, byl nadšen svým objevem „obdivuhodného výraziva“, a sice „těla textu“. Barthes neklade důraz na funkčnost nebo význam jazyka, ale na jeho tělesnost. „Má text lidský tvar?“ ptá se. „Je to postava, anagram těla? Ano, ale anagram našeho erotického těla.“⁶ Julia Kristeva a další francouzské feministky přistupují k erotickému tělu jako k území matky, které Kristeva nazývá „sémiotickou“ hrou slov, jež nepodléhá kontrole konvenčních symbolů. Je to jazyk, který experimentální psaní osvobozuje a zároveň pohlcuje; je to „prapůvodní tíhnutí významu k rytmu, intonaci a nesmyslu, v nichž se z nesmyslu rodí smysl a člověk se musí smát“.⁷

V knize *Desire in Language* (Touha v jazyce) pak Kristeva přichází s úvahou, že být ženou může souviset s nutkáním zkoumat potenciální vzpouru tohoto heterogenního těla a přijímat „přemrštěné sázky na to, že racionalita bude dohnána k hraničním významovým mezím hazardního mužského podniku“.⁸ Kdykoli se však někdo snaží o zavedení výtvarné praxe, která by unikala patriarchálnímu zviditelňování (*specularization*), nebo specificky ženského způsobu psaní, který neopisuje mužský diskurz, objevuje se otázka o sporné povaze esencialismu. Podobné teorie provází obava, že – jak to vyjádřil Terry Eagleton – nejsou „ničím víc než pompéznější verzí sexistického názoru, že ženy jsou užvatlané“. Eagletonova obrana Kristevy je důležitá pro to, abychom porozuměli uměleckému dílu, jehož autor se sám účastní rozvratné hry: „Je důležité vidět, že sémiotika není alternativou symbolického řádu ani jazykem, kterým by bylo možné hovořit namísto 'normální' rozpravy: daleko spíše je to

proces odehrávající se uvnitř našeho konvenčního znakového systému, jenž zpochybňuje a překračuje omezení tohoto systému... Z daného pohledu *ženské* – jako způsob bytí a diskurzu, který není nutně totožný s ženami – *označuje sílu uvnitř společnosti, která jí vzdoruje.*"⁹ Michèle Montrelay jde ještě dál, když tvrdí, že touha je jedna věc, ale uvědomit si ji, ztotožnit se s matkou namísto otce a radovat se s Iokasté končí v „ruinách zobrazení“. V této rozkoši „je útlak pouhou gigantickou pantomimou, neboť se mu již nedostává sil účastnit se hry, v níž je v sázce touha. Víme totiž, že bez náležitě odvahy riskovat stojí zobrazování za zlámanou grešlí.“¹⁰

Umělkyně, kterými se zde budu zabývat, jsou snad schopny na toto riziko přistoupit a těšit se z něj daleko otevřeněji – Montrelay sama poznamenává, že ženskost nezná útlak, i když na druhou stranu připomíná, že to „nejsou ženy, ale ženskost, jež na sebe takovýto status může vzít.“¹¹ Anebo je to zkrátka tak, že odstraněním „fiktivních“ podpěr společenského systému tyto ženy nemají téměř co ztratit.

Její dějiny smíchu¹²

Západní vědci se prvních dějin smíchu a karnevalového veselí dočkali v roce 1968, kdy v anglickém překladu vyšla obsáhlá studie ruského literárního vědce Michaila Bachtina *Tvorčestvo Fransua Rable (François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance)*. Tato studie se dlouhou minulostí karnevalu nezabývá jen jako pouhým rituálním rysem evropské kultury; chápe jej spíše jako jev, který může sehrát užitečnou roli v soudobých analýzách umění, literatury, kulturní politiky i společenské revolty. Od Bachtina se dozvídáme, že ve středověku smích sloužil jako neoficiální opozice k ideologii askeze, hříchu, vykoupení, utrpení, strachu, náboženské báz-

ně, útlaku a zastrašování. Středověký karneval byl pořádán neoficiálně, tedy mimo církevní půdu, a proto se vyznačoval nesmírnou radikálností, svobodou a nemilosrdnou krutostí. „Karneval se slavil v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů.“¹³ Karneval má díky své spojitosti s podsvětím, změnami, převraty a obnovami velmi mnohoznačnou povahu. Při karnevalu se lidé opíčí po etablovaných autoritách a tropí si posměšky z morálních či náboženských dogmat, která předstírají absolutní neomylnost. Lidé jsou zesměšňováni nikoli jako jednotlivci, ale jako součástky institucionálního stroje. Nactiutrání proto nikdy není osobní a naopak se vždy strefuje do nějaké vyšší autority. Skomírající pravdu a autoritu vládnoucích myšlenek, zákonů a ctností ztělesňují všichni bez rozdílu a jako takoví se stávají předmětem posměchu a trestu. „Čas,“ píše Bachtin, „proměnil starou moc a pravdu v karnevalového masopustního hastroše, ve směšné strašidlo, které lid se smíchem na náměstí cupuje na kusy.“ (s. 170)

Během staletého vývoje středověkého karnevalu vedle sebe existovaly dva světy – svět vážnosti a svět smíchu. „V čase karnevalu je možné žít jen podle jeho zákona, to je podle zákona karnevalové *svobody*. Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa – obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé.“ (s. 10) Tyto pozitivní, regenerační a tvůrčí aspekty smíchu uznávala i renesance. Smíchu se přisuzoval hluboký filosofický význam: „Smíchové východisko organizující karnevalové obřady je osvobozuje od jakéhokoli náboženského a církevního dogmatismu, od mysticismu a od přípravy na budoucí blaženost; jsou zcela prosy magického a modlitbového charakteru (nic si nevynucují a o nic se neprosí).“ (s. 9)

Karnevalový smích původně nebyl individuální reakcí na nějakou konkrétní „komickou“ událost, ale smíchem všech lidí, který měl široký dosah a mířil na všechny bez rozdílu – teprve později se zaměřil na konkrétní osobní a společenské zlozvyky. Církev původně upravila kalendář tak, aby se její oficiální svátky na den překrývaly s lidovými slavnostmi. Na začátku 17. století se spolu se státní mocí rozhodla proti nevázanému veselí zakročít a povolení schvalující karnevalové reje bylo stále více zpřísnováno a regulováno, až bylo nakonec zrušeno úplně. Vážné a všepłatné zákony již nebylo možné vyjadřovat povzneseným jazykem smíchu a revoluční síla komičnosti začala ochabovat a upadat. Karneval byl sice nakonec potlačen, ale Bachtin je toho názoru, že v jistých dějinných okamžicích se karnevalové veselí jako forma společenského odporu objevilo znovu. Ukazuje, že k obnově rabelaisovských myšlenek o podvrtných schopnostech karnevalového smíchu a k návratu jeho popularity došlo například v období Francouzské revoluce: „[Tehdy] se Rabelais těšil u revolucionářů veliké vážnosti. Prohlašovali ho dokonce za proroka revoluce... Doba přesně vycítila Rabelaisovu hlubokou revolučnost...“ (s. 99) Terry Eagleton v této souvislosti připomíná, že i v Bachtinových textech bojuje „výbušná politika těla, erotiky, prostopášnosti a sémiotiky“ proti „oficiálnímu, formalistickému a rozumovému autoritářství, jehož nevyslovené jméno je stalinismus“.¹⁴ V úvodu ke knize *The Politics and Poetics of Transgression* (Politika a poetika transgrese) nakonec i Peter Stallybrass a Allon White hovoří o ženském mírovém záboru Greenham Common jako o příkladu soudobého karnevalu. Jakožto „neposlušné“, sexuálně nezávislé bytosti, které bez mužského vůdce a ve jménu všech lidí obsadily kus země, jsou tyto nepatříčně se chovající ženy spojovány s groteskností (v době incidentu se šířily fámy, že okupantky zapáchají rybí pastou

a zkaženými ústřicemi a znečišťují okolní vesnice výkaly) a jako takové dle autorů „těžily (často i vědomě) z historických a politických zdrojů myto-poetického hříchu“.¹⁵

Příklad žen z Greenham Common je důležitý, neboť Bachtinem mapované dějiny smíchu jsou dějinami směřujícími k téměř definitivnímu vyhlazení účinné formy společenské revolty, kterou při životě udržovaly především malé skupiny žen. To málo, co po potlačení starověkého obecního smíchu zůstalo, přežívalo na ženských shromážděních – například u lože rodičky při oslavách konce šestinedělí. Záznamy ženských hovorů jsou zvěčněny v takzvaných *caquets* neboli tlacháních, o nichž Bachtin píše: „Tradice takových schůzek je velmi stará. Hodně a dobře se při nich *jedlo a otevřeně besedovalo*; opouštěly se při tom mnohé konvence běžného společenského styku. Porod a jídlo předurčily úlohu materiálně tělesného 'dole' v tematice těchto besed.“¹⁶ Uvážíme-li krajní misogynii asketických tendencí středověkého křesťanství, nepřekvapí, že karnevalové veselí ve své oslavě těla přežilo nejdéle právě mezi ženami.

V jisté pasáži svých dějin smíchu Bachtin zdůvodňuje, proč byly v Rabelaisově době ženy spojovány s „nízkou“ nebo lidovou kulturou. Bachtin se tu snaží Rabelaise ubránit před nařčeními z misogynie. Přestože *querelle des femmes*, velké disputace o ženách, nebyly ve společnosti ničím novým, v letech 1542-50 dosáhly mimořádné intenzity. S novou moralizující a scholastickou humanistickou filosofií a s krajně asketickou povahou středověkého křesťanství začala být žena stále nesmlouvavěji považována za nejbytotnější příčinu hříchu a za ztělesnění pokušení. Bachtin zdůrazňuje, že Rabelais se nikdy nepřipojil k žádnému ze „znepřátelených táborů“ a jeho osamocený hlas naopak zastupoval autentickou galskou tradici lidového komična. Jádrem Bachtinovy úvahy

je, že Rabelais se stavěl proti moralistům a byl na straně lidového komična, a tím politicky stranil ženám:

Lidová smíchová tradice se k ženě naprosto nestaví nepřátelsky a nehodnotí ji negativně. Kategorie toho druhu tu vůbec nejsou adekvátní. Žena je v této tradici bytostně spjata s materiálně tělesným „dole“, je ztělesněním tohoto „dole“, zároveň snižujícího i obrozujícího. Žena je stejně ambivalentní jako toto „dole“: snižuje, „uzemňuje“, zdůrazňuje tělesnost, umrtvuje, ale především představuje princip rodící. Je to *útroba*. Základ představy o ženě v lidové smíchové tradici je tedy ambivalentní.

Avšak tam, kde se zmíněný ambivalentní základ traktuje v rovině životní každodennosti (v literatuře fabliaux, facetií, v raných novelách a ve fraškách), tam nabývá ambivalentnost v obrazu ženy forem povahové obojetnosti, nestálosti, smyslnosti, chlípnosti, lživosti, materialističnosti, vypočítavosti. To vše však nejsou abstraktní morální kvality lidských bytostí; nelze je vydělovat z celkové osnovy obrazů, v níž je jejich funkcí materializovat, snižovat a zároveň obnovovat život, kde jsou protiváhou omezenosti partnera (manžela, milence, nápadníka): jeho skrblictví, žárlivosti, prostoduché hlouposti, licoměrné ctnosti, svatouškovství, neplodné staroby, nabubřelého hrdinství, abstraktního idealismu atp. Žena je v „galské tradici“ mužovým tělesným hrobem. Je to svého druhu ztělesnění, personifikace neslušných nadávek, adresovaných vši omezené dovršenosti, konečnosti a hotovosti. Je to nevyčerpatelná nádoba početí, odsuzující na smrt vše staré a ukončené. (s. 191)

Nezáleží příliš na tom, zda se Bachtinovi podařilo Rabelaisovu misogynii vyvrátit či nikoli. Daleko podstatnější je, že si při vyjádření povahy populární či lidové kultury a jejího vztahu k politické angažovanosti uvědomil, že Rabelais *musel* být na straně žen; jinak by se ocitl v „nepřátelském táboře“. Pro naši diskusi je důležité, že během psaní dějin smíchu Bachtin objevil nejen historickou vazbu mezi ženami a lido-

vou tradicí komična, ale zároveň zjistil, že právě na tuto podobu vzpoury ženy sázejí.

Mary Russo v eseji „Female Grotesques: Carnival and Theory“ (Ženské grotesky: Masopust a teorie) cituje Viktora Turnera a Emmanuela Le Roye, podle nichž byli ženy a Židé, odsunutí na okraj společnosti, v nebezpečí i během masopustu: „Existují důkazy, že během karnevalových oslav docházelo ke kamenování Židů a znásilňování žen.“¹⁷ Ale stejně tak, jako není na místě karnevalové přestupky idealizovat, neměli bychom je ani zaměňovat za útoky na ženy a další marginalizované skupiny, k nimž dochází při dočasném pozastavení platnosti Zákona. Bachtin zdůrazňuje, že smích „je nářečím, které autorita či násilí nikdy nepoužívají“.¹⁸ Násilné akty, k nimž dochází při pozastavení platnosti Zákona řídicího společnost a udržujícího její hierarchické uspořádání, je třeba chápat jako prodlouženou ruku a potvrzení téhož. Tyto činy jsou ve skutečnosti jen křiklavějším výrazem toho, co je ve veřejném Zákonu přítomné, ale nahlas se o tom nemluví. Ve filmu Gurindery Chadha *Bhaji on the Beach* (Holky na pláži) z roku 1994 se několik žen ze Studijního střediska pro východoasijské ženy domlouvá na „dámské jízdě“, která podle organizátorky výletu nebude dbát na „patriarchální požadavky, které se na nás v životě valí,“ a bude osvobozena od „dvojitého otroctví sexismu a rasismu“. První, s kým se ženy na své pouti za karnevalovým veselím setkávají, je skupina mladíků cestujících mikrobusem. Muži si v bujaré náladě svléknou kalhoty a na ženy vystrčí holé zadnice. Atmosféra rozjařenosti se rázem změní v okamžiku, kdy se muži k ženám „utrženým ze řetězu“ začnou chovat jako k lehkým holkám: urážejí je a nakonec na ně plivnou. Mladíci tu vystupují jen jako jiná forma téhož Zákona, jemuž se ženy na jediný den pokusily uniknout. S podobnou situací se setkaly snad všechny ženy, které ně-

kdy samy cestovaly, a zvláště v cizí zemi: to, co se jeví jako sexuální nabídka, je ve skutečnosti projevem kontroly nad těmi, o nichž panuje přesvědčení, že vyklouzly z pout Zákona. Ulice k ženám nikdy nebyla tak vstřícná jako k mužům. Role *flâneura* jim byla dostupná jen jako „chodcům“ a velkoměsta pro ně dnes mohou představovat dokonce ještě větší nebezpečí než kdy dřív. Umělkyně, které chtějí svá díla umístit na veřejnosti, nejsou tak naivní, aby se domnívaly, že vstupují do nějakého bezpečného útočiště. Stejně důležité je mít na paměti, že umělkyně, o nichž tu budu hovořit, nechtějí karnevalové komično oživit jako konkrétní dějinný fenomén, ale využít je jako nástroj kulturní analýzy a jako intervenční strategii.

Bachtinovo pojednání o smíchu a jeho úsilí bránit Rabelaise před nařčením z antifeminismu přivedlo sporné *querelle de femmes*, jež se poprvé objevily ve středověku, do soudobých diskusí o feminismu a postmodernismu. Problematika karnevalového veselí a grotesknosti, jak ji pojímají literární teoretikové, je prostředkem nejen feministického rozboru textů, ale také feministické umělecké tvorby a kulturní politiky obecně. Krizi autority a hodnot, která je příznačná pro postmodernismus, totiž velkou měrou podnítilo právě feministické využívání smíchu.

[...]

Karnevalový ženský princip na postmoderním tržišti

Na konferenci o modernismu, která se před více než deseti lety konala v Kalifornii, jsem se jednoho odpoledne spřátelila s Clementem Greenbergem. Ve stejný den ke mně při večeři přišla žena, která jeho příspěvek na konferenci kriti-

zovala. Chtěla se mnou mluvit o mé prezentaci, ale když viděla, že mi Greenberg dělá společnost, viditelně se zarazila. Greenberg její překvapení pochopil a řekl: „Ano, Jo Anna a já jsme přátelé, ale přestali jsme spolu souhlasit už v roce 1939.“ Význam jeho věty jsem nejdříve pochopila tak, že skutečnost, že jeho verzi modernismu budu odporovat, byla historicky dána dřív, než jsem se narodila. Později jsem si vzpomněla, že právě v roce 1939 Greenberg napsal esej „Avant-Garde and Kitch“ (Avantgarda a kýč), který představoval poslední sveřepý pokus ochránit vysoké umění modernismu před nájezdy masové kultury. Na rozdíl od mnoha zastánců čistoty a norem vysoké kultury však Greenberg masové kultuře nepřipisoval pomyslnou ženskost; nezmiňoval ženy ani jako spotřebitelky, ani jako tvůrkyně kultury. Měl ale pravdu: jako žena, jejíž politické vědomí se formovalo v postmoderní éře, jsem s jeho názorem o velké odluce nesouhlasila.

Otázce genderu se při vymezování dichotomie modernismus/masová kultura od té doby věnovala řada kritiků.¹⁹ V textu „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“ (Masová kultura jako žena: Odvrácená strana modernismu) zkoumá Andreas Huyssen názor oblíbený v 19. století, podle něhož jsou podřadné formy populární či masové kultury historicky spojené s ženami, zatímco opravdová, autentická kultura je výsadou mužů. Ve všech genderově laděných debatách o masové kultuře byly ženy považovány za citově náchylnější ke klamavým a utišujícím prostředkům masové kultury. Huyssenovým příkladem ženy chycené na vějičku masové kulturní *spotřeby* (a zotročené především povrchními románky) je Emma Bovary. Představitelem modernismu je zde pochopitelně Flaubert, aktivní *tvůrce*, „autor originální, pravé literatury – objektivní, ironický a ovládající své prostředky estetického vyjádření“.²⁰ Huyssen prohlašuje, že i navzdor-

ry Flaubertovu slavnému vyznání *Madame Bovary, c'est moi* je spisovatelova estetika založena na nekompromisním zavržení právě těch knih, jež Emma Bovary s takovou láskou četla.

Huyssen chápe modernismus jako historické vyvrcholení paranoidního názoru na masovou kulturu i masy samotné a na skutečnost, že jsou spojovány se ženami:

Mallarmého žertování o *reportage universel* (masové kultuře), jímž značně neomaleně naráží na *suffrage universel* (všeobecné hlasovací právo), je víc než pouhou důvtipnou slovní hříčkou. Problém dalece přesahuje otázky umění a literatury. Na konci 19. století k sobě tradiční mužské představy o ženě neodolatelně přitahovaly nejrůznější projekce, potlačené obavy a strach (osobní i politický), jež s sebou přinesly modernizace a společenské konflikty stejně jako konkrétní historické události – revoluce v roce 1848, Komuna v roce 1870 a vzestup reakčních masových hnutí –, které ohrožovaly liberální řád. Z průzkumu dobových časopisů a novin jasně vyplývá, že masy byly ztotožňovány s ženskou hrozbou. Obrazy hysterické otrhané lůzy, všepohlcujících záplav revolt a revolucí, močálů velkoměstského života, mazlavého bahna davu, postavy rudé dívky na barikádách – všechna tato zobrazení na sklonku 19. a ve 20. století pronikají do mainstreamového tisku i do rétoriky pravicových ideologů... Hruža z mas v dobách upadajícího liberalismu je vždy zároveň strachem z ženy, obavou z přírody vymykající se kontrole, z nevědomí, ze sexuality, ze ztráty identity a z porušení hranic ega v davu.²¹

Ke zvláštnímu návratu tohoto prastarého genderového předsudku modernistické kritiky nedávno došlo v eseji Rosalindy Krauss, v němž se autorka zmiňuje o naprostém selhání kritiky – a feministické kritiky především – při pochopení tvůrčího procesu Cindy Sherman. Jako obecný příklad feministického přístupu k výkladu zde Krauss používá Lauru Mulvey a popisuje ji jako aktualizovanou Emmu Bovary, oběť toho, čemu Barthes říká „mýtus“. Podle Krauss se

Mulvey stává jednou z Barthesových „maloměšťáckých *konzumentů* kultury“, posedlých „naivním nakupováním účelových významů kulturních jevů, aniž by měli odstup, skepsi nebo zkušenost potřebné k tomu, aby mohli použít označení, jež mytické významy *produkuje*.“²² Krauss požaduje, aby divák místo toho zaujal postoj Flaubertův – objektivní a analytický, který odsoudí ne-li přímo knihy, které Emma čte, pak alespoň to, že si jimi nechá věšet bulíky na nos. Nutnost soustředit se na modus produkce je pochopitelná, zvláště jedná-li se o dílo Sherman, neboť v případě, že se soustředíme na něco jiného – na fotografii, nebo na postavu na fotografii –, riskujeme, že se necháme pohltit. Vytvářet příběhy o ženách na fotografiích (tedy přesně to, zač Krauss kritizuje Mulvey) znamená ocitnout se nebezpečně blízko ženy *ve* fotografii. Riziko je o to větší právě v případě Sherman, jejíž dílo nás od prvopočátku svádí, abychom propadli vášnivě zálibě Emmy, založené „spíše citově než umělecky ... samé milkování, milenci, milenky ... srdce zmítaná vášněmi, přísahy a vzlyky a slzy a polibky“.²³ To, co Andreas Huyssen popisuje jako „ztrátu identity a pevných hranic vlastního Já“, jehož výsledkem je zabřednutí do masové kultury, znamená jen první krok; ve svých pozdějších pracích umělkyně diváka láká hluboko do „mazlavého bahna davu“. Příznačně při tom používá vlastní tělo, které se stejně jako tělo Emmino ztrácí pod „atlasovými šaty“ nebo se zhmotňuje v postavě groteskního realismu – rozkládá se, hnije, vypouští „z úst pramének černé tekutiny, jako by zracela“. (s. 239) Způsob, jakým je popsána Emmina mrtvola, by se hodil i na řadu autorportrétů Sherman: „Pootevřený koutek úst vytvořil v dolní části jejího obličejě temný černý otvor; oba palce zůstaly zarvy do dlaní, řasy jako by pokrýl bělostný poprašek a oči se pomalu ztratily v lepkavé bledosti, jako by nad ní pavouci upředli tenounké plátno.“ (s. 238) Tělo umělkyně se stejně



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #153*
(Filmový obrázek bez názvu #153), 1985

jako Emmino tělo nakonec „matně rozplývá do předmětů kolem“. (s. 240). Nakonec je to Sherman, a ne Flaubert, kdo může říci *Emma Bovary, c'est moi*.

V závěru nás Huyssen ujišťuje, že tvrzení „masová kultura a masy znamenají ženskou hrozbu“ patří do jiné doby.²⁴ Krauss ve své maskulinně předpojaté kritice nicméně opakuje právě tento skrytý podtext modernistického projektu: konstruuje koncept obloužené, lehce oklamatelné čtenářky (v tomto případě feministky), a tím povyšuje tvorbu nad

spotřebu s cílem odlišit progresivní a regresivní odpovědi na kulturní jevy. Skutečnost, že Huyssen svůj esej zasadil do historického kontextu, je důležitá pro naše porozumění modernismu, ale podle mého názoru i argumenty tohoto autora vycházejí z vlivných názorových stereotypů o masách, masové kultuře a ženách, a to prostřednictvím nevědomých psychických asociací, jež existovaly dlouho před rozvojem modernismu a nezaklikly ani s příchodem postmodernismu.

Huyssen – ostatně jako každý kritik od dob Adornových a Horkheimerových – velmi obezřetně rozlišuje mezi moderní masovou kulturou řízenou a vnucovanou shora a dělnickou kulturou nebo přežívajícími formami starších populárních či lidových kultur. O tomto obratném dělení si dovoluji pochybovat. Přestože současná masová kultura se zřejmě již na hony liší od populární kultury Rabelaisovy doby, i z Huyssenových stručných odkazů na dějiny vnímání masové kultury jako projevu ženskosti je patrné, jak silně dnešní názory navazují na asociace, které byly dříve spojovány s populární kulturou. Masová i populární kultura svou identitu částečně odvozují od vlastností, které jsou jim pejorativně přisuzovány. Jejich skutečná či vybájená hrozba vychází z toho, jak se jejich negativní vlastnosti mohou kriticky obrátit vůči dominantní kultuře. Huyssen poznamenává, že „kuchyň byla metaforicky popisována jako zdroj masové kulturní produkce“.²⁵ Tím se ocitáme nejen v prostoru ženskosti, ale také v říši rabelaisovské lidové tradice: „... kuchyňské představy byly neobyčejně rozšířeny v literatuře 15. a 16. století ... zejména tam, kde šlo o literaturu spjatou s lidovou smíchovou tradicí.“²⁶ Podobně se ani my v současné kritice běsnícího konzumerismu nesetkáváme jen s konzumerismem v ryzí formě; je chápán také jako zdroj ohrožení a především jako pojítka s ženskou bezuzdnou touhou. Role největších konzumentů je totiž přisuzována právě že-

nám. Toto je moderní ekvivalent gargantuovských tužeb popisovaných Rabelaisem – nevázaného, potenciálně zahlcujícího apetitu hmotného tělesného principu. Když Baudrillard popisuje okolní dění, hovoří právě o „běsnicím konzumerismu“ a o „zahlcenosti“: „Systém lze zničit jedině tím, že ho posuneme do krajní hyperlogiky... Chcete, abychom konzumovali? – Dobrá tedy, ať už je to cokoli a ať jsou důvody sebezbytečnější a sebeabsurdnější, pojďme čím dál víc konzumovat.“²⁷

Načrtnout důvěryhodnou hranici, která by oddělovala vysoké umění od masové kultury, již nelze. Huysen to charakterizoval jasně, když napsal, že „masová kultura i ženské (feministické) umění jsou silně obsaženy v jakémkoli pokusu vystihnout zvláštnosti současné kultury, a změřit tak její vzdálenost od vrcholného modernismu... Tam, kde kdysi stála velká zeď modernismu, jež měla odrážet nájezdy barbarů a ochraňovat kulturu v jejích zdech, už najdeme jen tenký led, který se pro jednoho může ukázat jako plodný a pro druhého zrádný.“²⁸ Je ironií osudu, že metafory, které Huysen používá k vysvětlení abdikace vysoké kultury, znějí, jako by se naplnily varovné předpovědi raných křesťanských asketů o ženském svádění a vzpurnosti davu. Uvědomíme-li si, že dnes po plodné a zároveň zrádné ploše postmodernismu kloužeme také díky rozvratným a extrémním feministickým intervencím do tvorby a spotřeby umění, jejich obavy byly zcela opodstatněné. Zatímco pop art vyzdvihl masovou kulturu na „piedestal“ vysokého umění, feministické umění 80. let zahájilo dvousměrný provoz, díky němuž se mohlo spojit se všemi, koho soudobá politika i estetika přehlížely. Tento provoz se ukázal být projevem „podvratného potenciálu karnevalového ženského principu“ – jak to rozkošně popsal antropolog Victor Turner –, jehož marginalizované postavení nevyhnutelně znamená vstup na politickou scénu:

Nebezpečím zde není pouhá ženská „nezvladatelnost“: i nezvladatelnost sama o sobě je znakem absolutní krajnosti, riskantního prostoru, v němž je možné „vše, co si lze představit“, co ohrožuje každý společenský řád a co nabývá tím hrozivějších obrysů, čím krutější a zajištěnější je řád... Podvratný potenciál karnevalového ženského principu se nejvíce zviditelňuje v érách sociální proměny, kdy se jeho projevy přesouvají ze světa na okraji ... přímo do arény politiky.²⁹

Grammatica jocosa

Oblastí, kterou mnohé umělkyně sdílejí s postmodernismem, je trh masové kultury. Tania Modleski sice varuje, že masová kultura ženy nejrůznějšími způsoby vykořisťuje, ale nemálo současných umělekyní pro své současné intervence přesto vybralo právě tuto oblast. Jenny Holzer, Barbara Kruger a Ilona Granet patřily na umělecké scéně k prvním, kdo vstoupily na půdu, jež byla ženám vždy zapovězena a častovala je urážkami, a když se na ni odvážily vstoupit, znamenalo to pro ně velké riziko.

Ilona Granet nezačala v ateliéru, ale v plenéru městských ulic. Původně byla malířkou firemních značek a vývěsních štítů, a proto i svá umělecká díla umísťovala vysoko nad hlavy chodců – na billboardy a budovy po celém New Yorku. Jako všichni firemní malíři vycházela ze zavedené ikonografie: z příručky *The Sign Painter's Dictionary of Signs* (Slovník znaků pro malíře vývěsních štítů), v němž jsou „agitpropové“ symboly heroického kapitalismu, které nás dennodenně obklopují, zjednodušený a zestandardizovaný komisí orwellovských kryptografů-expertů, aby je spěchající kolemjdoucí ihned rozeznali a zatoužili po nich. Pro výstavu „The Revolutionary Power of Women's Laughter“ (Revoluční síla ženského smíchu), kterou jsem v roce 1983 pořádala, Gra-



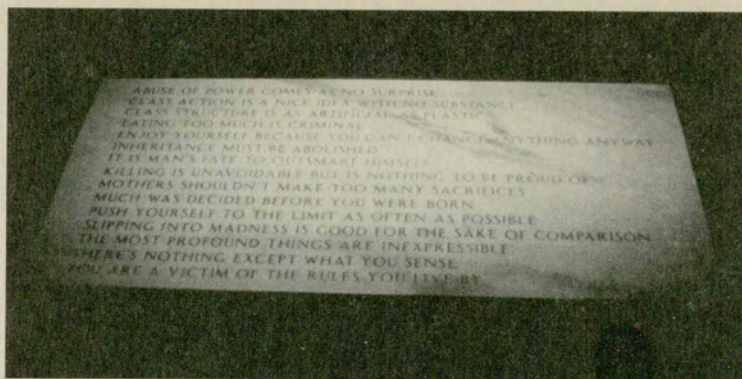
Ilona Granet, Curb Your Animal Instinct (Zklidni hormony), 1986

net vytvořila symboly mužských autorit. Její *Bums/Bomb* (Anální bomba) znázorňuje čtyři monolitické postavy poskládané ze znaků, jež v naší kultuře znamenají úspěch a vliv mužů. Granet vysvětluje, že tyto komiksové obrázky superhrdinů – velkostatkáře, průmyslníka, mediálního magnáta a vojevůdce – jsou přesně tím, co „bych vlastně měla propagovat“. (Jedním z jejích předchozích klientů byl právě tiskový magnát Malcolm Forbes, jemuž malovala jméno na jachtu.) Obrazy korporáčních válečníků vrcholného kapitalismu umístila do čtyř obrovských raket ve tvaru sarkofágu, jako by to byly tajné zbraně v „totální válce“ dozoru a kontroly, a zavěsila je nad vchodem do galerie. Jak si všimla Jeanne Silverthorne, podlouhlý vertikální tvar těchto komiksů připomíná prapory z místností, v nichž se shromažďovali stoupenci Třetí říše. Na výstavě, kde kralovala karnevalová zábava, však tyto výjevy ztratily svou svrchovanou moc: proměnily se v „komická strašidla“, která je třeba vymáchat ve vodě, v melancholické klauny ze soutěží v házení dortů.

Granet pracuje v ulicích dodnes a snaží se, aby se staly pro ženy snesitelnější. V roce 1989 nechvalně proslula svými značkami na Emily Post Street, v nichž se zaměřila na „regulaci“ pouliční etikety. Nápisy „Zákaz pokřikování na kočky, pískání a pomlaskávání“ nebo „Zklidni hormony“ vytvořila v angličtině a španělštině. Druhá značka zobrazuje muže, který na napjatém vodítku drží rozzuřenou bestii snažící se dosáhnout na kolemjdoucí ženu. Značka vyvolává jasnou otázku: když už existují městské vyhlášky proti psím výkalům na chodníku a troubení klaksonů, proč neexistuje ani jediná, která by ženy na stejných místech chránila před obtěžováním?

Holzer a Kruger se do ulic vplížily tajně, po nocích: jejich vývěsky a plakáty se objevily zčistajasna a pod novými vrstvami pelmelu pouliční inzerce zase stejně rychle zmizely. „Chtěla jsem, aby se mé dílo dostalo na trh,“ vysvětlovala svůj záměr Kruger, „protože jsem pochopila, že to, co tam není, jako by neexistovalo.“³⁰ Holzer hovoří o ulici jako o místě svých uměleckých kořenů, kam má stále potřebu se vracet: „Pro mě je naprosto nezbytné dělat svou práci venku. Tam se moje dílo objevilo poprvé a mám dojem, že tam dodnes nejlíp funguje.“³¹ Práce těchto dvou umělkýň v uplynulých deseti letech ulice doslova „oblékají“ – objevují se na zdech, billboardech, reklamních plochách kin, plakátech, digitálních informačních panelech, nákupních taškách, zápalkách, tričkách a baseballových kšiltovkách. Holzer nedávno umístila nápis s otázkou „Když tě nespasí sex, co tedy?“ (*What Urge Will Save You Now That Sex Won't?*) na rozpadlou markýzu bývalého kina ve zchátralé budově v někdejší newyorské čtvrti pasáků a prostitutek na 42. ulici.

Když jsem poprvé v roce 1982 psala o cyklech *Truisms* (Truismy) a *Inflammatory Essays* (Pobuřující eseje) od Jenny Holzer, srovnala jsem je s podobenstvím grotesknosti, které



Jenny Holzer, *Truisms (Truismy)*, 1977-79

Sherwood Anderson vykresluje v povídce „Kniha grotesek“, jež uvádí jeho sbírku povídek *Městečko v Ohio* z roku 1919:

Na počátku, dokud byl svět ještě mlád, bylo mnoho myšlenek, ale nebyly žádné pravdy. Člověk si vytvářel své pravdy sám a každá se skládala z mnoha mlhavých myšlenek. ... A právě ty pravdy udělaly z lidí grotesky. ... [V] tom okamžiku, kdy se někdo zmocní některé pravdy, prohlásí ji za svou pravdu a snaží se podle ní žít, stane se on sám groteskou a jeho pravda lží.³²

Toto podobenství vypovídá jen o jiném druhu institucionální stádnosti, jaké při osvojování si jazyka zažíváme všichni – stávají se z nás zespolečenštěné lidské bytosti. Jak zdůrazňuje Fredric Jameson, symbolický řád je nejen zdrojem významu, ale i „veškerých klíšé, samotným pramenem vši té zlehčováné 'účelovosti významu', která ve skutečnosti sytí naši kulturu“.³³ V raných dílech Holzer kladla klíšé vedle klíšé, jako by se snažila oklamat absurdní moc jazyka při jeho vlastní hře. Protože chtěla, abychom si uvědomili, jak a nakolik nás verbální prostředí i klíšé ovlivňují, pohrávala si se zave-

denými kódy a se skutečností, kterou pro nás již dávno kdosi napsal.

Truisms (1977-82) a *Inflammatory Essays* (1979-82) zachycují konformní a povrchní princip opakování v jazyce. Ukazují jazyk jako autoritativní prohlášení či jakési pořekadlo, podle něž člověk již ze zvyku vede svůj život. Podobně jako Flaubert v *Slovníku přejetých myšlenek* i Holzer v „truismech“ nahrazuje myšlenky předepsanými výpověďmi: „Nevěř odborníkům“, „Nemluv druhým do života“, „Každá práce je důležitá“, „Pamatuj, že máš svobodu volby“, „Děti jsou nadějí budoucnosti“. K posunu zde dochází prostřednictvím ohromného množství těchto „pravd“ a rychlosti, s jakou divák čte pravdy další a další, stejně hodnotné, ale často protikladné: „Výjimeční lidé mají právo na výjimečné výhody“, „Lidé musí být šílení, když si myslí, že mají život ve svých rukou“, „Děti jsou kruté“. Textům z cyklu *Inflammatory Essays* sice transcendentní zdroje informací propůjčují podobně didaktický tón, jakým se vyznačuje například *Ekklésia*, tedy Boží knihy, a jejich typografie navíc kopíruje titulky z *The New York Times*, dalšího zvěstovatele Pravdy, jejich autoritu však podřívají četné protimluy, jež čtenáře nechávají na pochybách, jestli jde o skutečnost nebo absurditu.

Jazyk a způsob prezentace těchto textů kolísají mezi autoritářstvím, které zvěčňuje „vyšší anonymní“ hlas na pamětních bronzových plaketách a v elektronických poselstvích na spektrálních velkoformátových tabulích na tak oficiálních místech jako Piccadilly Circus, Times Square nebo Cézárův palác v Las Vegas, a „nižší anonymní“ hlas, který se objevuje na pouličních plakátech podléhajících rychlé zkáze. Přestože jsou tyto práce anonymní a odtělesněné, jejich rozmanité jazykové rejstříky mají genderové zabarvení. Holzer sice říká, že se vždy snažila o co možná největší „genderovou neutralitu“, v naší společnosti jsou však hlasem autority



Jenny Holzer, *Truisms (Truismy)*, 1977-79

a agrese muži, a proto není výjimkou, když je za autora těchto textů považován muž. Holzer přiznává, že hlas maskulinity svým způsobem „ukradla“, ale její verbální cross-dressing není nikdy úplně dokonalý. V normativních jazykových konvencích veřejného informačního systému, který umělkyně používá, se totiž znaky ženskosti obvykle proderou na povrch. „Tón mých prací je velmi přesně vypočítaný – používám uhlazený jazyk odpovídající anonymnímu hlasu vyšší střední třídy,“ říká Holzer.³⁴

Femininní lze zaslechnout jak v obsahu promluvy, tak na místech, kde se tato promluva odvíjí. Jakmile se jazyk vzdálí tónu autoritativních prohlášení a přiblíží se k iracionalitě, obecně se mu naslouchá jako ženské řeči. Totéž platí, je-li výpověď hysterická, přehánějí a převládá v ní hlas periferie nebo bláznů. I v prostředí galerie se verbální znak *in extremis* stává jazykem ženského těla, který z podstaty mateřského principu vždy hovoří o sexualitě a smrti. U Holzer se

právě tento aspekt projevil v instalaci známé jako *Mother and Child* (Matka a dítě), již umělkyně poprvé vystavila v roce 1990 na výstavě „High and Low: Modern and Popular Culture“ (Vysoké a nízké: Moderní a populární kultura) v Muzeu moderního umění v New Yorku a pak na 44. bienále v Benátkách. Tato instalace se neztotožňuje s jednoznačně ženským hlasem, nicméně slova, která v ní umělkyně použila, nemohou pocházet od nikoho jiného než od matky, a to jakéhokoli živočišného druhu. Probleskují potemnělou místností, získávají bytostně niternou a tělesnou povahu a podobně jako tělo matky se stávají ochranným štítem dítěte. *Mother and Child* je tělem utvořeným ze slov.

Podle Holzer je zcela logické, že se umělkyně obrací k „námětům ze skutečného světa“: ženy totiž „umí vycítit opravdové nebezpečí; také proto se zabývají například institucionální mocí“.³⁵ Institucí, jíž se Holzer cítila ohrožena nejvíc, je nesporně jazyk. Zdá se, že jejím cílem je posouvat jazyk mimo oblast kontroly, kamsi za hranice smyslu a do říše smyslovosti. V roce 1989 vytvořila v newyorské Dia Art Foundation instalaci řečového ústrojí: procházíme v něm *skrze* jazyk, který je promítán na naše tělo. Nejprve nás do slova omráčí elektrický proud písmen a světla a potom se jako Miltonův Satan propadneme do „viditelné tmy“. Vstoupit do této instalace je jako stát se součástí bachtinovské *grammatica jocosca* (rozpustilé gramatiky), skrz naskrz zhmotněné metafyziky, v níž se ztělesněním grotesknosti stává sám jazyk. Světelné diody tu do okolí vysílají nepokrytě erotický, obscénní a smysly uspokojující nesmysl: „Mám v sobě horkou díru. Implantovali ji do mě a já s ní dokážu žít. Kdosi ji vytvořil a používá ji proto, aby se do mě dostal. Umím ji zraňovat, ale většinou do ní slastně vkládám své myšlenky.“ Lámané a repetitivní věty, které obestírají divákovo tělo, jsou fragmenty strukturálních diád masopustu: vysoké a nízké,

zrození a agonie, jídlo a výkaly, kletby a modlitby, slzy a smích.

Struktura karnevalu je jako pozůstatek kosmogonie bez podstaty, kauzality nebo identity... Je podívanou bez jeviště; je hrou, ale také každodenní činností, znakem i označovaným. To znamená, že se zde dva texty střetávají, protičeří si a navzájem se relativizují. Účastník karnevalu je hercem i divákem; ztrácí vlastní individualitu, prochází nulovým bodem karnevalové aktivity a štěpí se v aktéra podívané a předmět této hry zároveň...

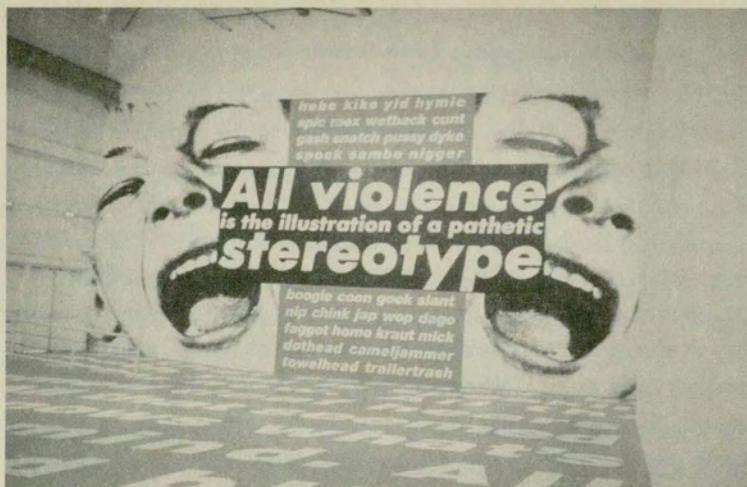
Karnevalová scéna bez pódia a bez „divadla“ je tudíž jevištěm i životem, hrou i snem, diskurzem i podívanou. Důkazem toho je, že je jediným prostorem, v němž se jazyk vymyká linearitě (zákonu), aby mohl začít být prožíván jako drama ve třech rozměrech. Na hlubší úrovni ... se místem dramatu stává jazyk.³⁶

Této metafoře psaní těla (*writing the body*) Holzer vtiskla konkrétní ráz. Motivuje se záznamy o brutálním zacházení s ženami v Bosně a o jejich znásilňování a píše o násilí páchaném na ženách – ovšem nikoli oním bílým, neviditelným inkoustem, kterým podle tvrzení Héléne Cixous ženy často píší, ale nesmazatelnou barvou, v níž se tiskařská černá mísí s krví. Titulní stranu německého *Süddeutsche Zeitung* z 19. listopadu 1993 Holzer popsala krvavě červenou, rukou psanou poznámkou „DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH“ (Bdím tam, kde ženy umírají). Uvnitř jsou další stránky textů, které je možné číst jako násilnické a sexuální graffiti vytetované přímo do lidské kůže. O podrobnostech násilí na ženách si nečteme z odosobněných bílých listů papíru, ale z povrchu ženského těla. Stránky tisku pročitáme skrze póry, jemná ochlupení, mateřská znaménka a pihy – co slovo, to jizva. Takto je tu vysloveno vše, co se vzpírá jazyku.

Zajímají mě díla, která se soustředí na materiální podmínky našich životů: díla dotýkající se užití a zneužití moci jak na intimní, tak globální úrovni. Chci vidět a slyšet nehorázně lstivé otázky a komentáře a chci je ukázat a hovořit o nich. Chci prožívat slast a smích a narušovat všechny ty drsné jistoty obrazů, majetku a moci.³⁷

Stejně jako Holzer a Granet vystavuje i Barbara Kruger své práce venku, aby se mohly prolnout s nepřetržitým proudem reklamních sloganů – tiskne je na plakáty, odznaky, krabičky od zápalek, pohlednice, reklamní plochy, billboardy, zdi muzeí, nákupní tašky a trička a skrze ně i na samotná lidská těla. Zatímco její starší práce byly zaměřené spíše psychologicky, později se soustředila na problematiku konzumu v pozdně kapitalistické společnosti; vždy se ale dotýkala spleťtých vazeb mezi genderem a trhem. Kruger říká, že pokud jako ženy „zahálíme mimo sféru obchodních styků a řečnických projevů, pak je naší povinností jazyk krást“.

Zdá se, že nejrůznější a velmi složité způsoby, jimiž masová kultura ženy vykořisťuje, si uvědomuje mnohem lépe než většina současných umělců. Jazyk, který si přivlastňuje, ovšem nevykazuje žádné příznaky agorafobie – je hovorovou řečí tržiště. Slova tištěná na brutálně ořezaných reklamních fotografiích – „Kup si mě, změním tvůj život“, „Když slyším slovo kultura, vytahuji šekovou knížku“, „Lásku koupíš za peníze“, „Nakupuji, proto jsem“, „Mluv řečí peněz“ – karikují docela všední a otřepané slogany. Kruger bývá vytrvale kritizována za to, že její díla nelze odlišit od běžné inzerce, ale ona na to kašle: „Nepřemýšlím o umění jako takovém, ale o tom, jak se slova a obrazy – chci říci slova v obrazech – v kultuře používají. Pokud lidé má díla na ulicích vnímají jako obrázky přetištěné do slov, pak jimi zkrátka jsou. A je mi úplně jedno, jestli je někdo chápe jako umění, nebo ne.“³⁸



Barbara Kruger, *All Violence Is the Illustration of a Pathetic Stereotype*
(*Veškeré násilí je dokladem hrozných stereotypů*), 1999

Je zajímavé, že podobně se vyjadřuje Bachtin o účincích inzertního jazyka v Rabelaisově době: „Připomeňme významnou úlohu, kterou v Rabelaisově románu mají názvy reklamy a reklamní enumerace. Není v nich ovšem možné vždy oddělit prvky obchodní reklamy od tónů a obrazu komediantského vyvolávače, mastičkáře a herce, šarlatánského lékaře, jarmarečního autora horoskopů atp.“³⁹ Odvolává se na *cris de Paris*, hlasitou reklamu pařížských trhovců a všudypřítomnou pouliční verbální anarchii, která se vetřela do spisovatelova románu: „Tyto křiky měly rytmickou podobu veršů; každý křik představoval čtyřverší věnované prezentaci a vychvalování určitého výrobku ... hlasitá byla v té době nejen všechna reklama bez výjimky, která měla podobu 'křiků', ale i vůbec všechny výnosy, oznámení, nařízení, zákony atp. se lidu sdělovaly nahlas.“ (s. 147) Sousloví „zelená omáčka“, které Pantagruel vykřikuje po ulicích, nabízí zákazníkovi

stejnou naději (omlazení a vyléčení nejrůznějších nemocí a zvláště impotence) jako slogan Kruger „Kup si mě, změním tvůj život“. Ústní inzerce Rabelaisovy doby hrála v každodenním životě i kultuře podobnou roli jako současná reklama. Prvky tohoto neformálního jazyka pronikly do všech možných ohlášení a „ani sama literatura, dokonce i ve svých vysokých žánrech, nebyla nikterak uzavřena pro rozmanité druhy slovního projevu, ať už jakkoli účelového a 'neideálního'“. (s. 146) Vysoké formy kultury nikdy nebyly tak samostatné a svrchované, jak je nám často vštěpováno. Kruger i Rabelais odhalují jejich notorickou spojitost s nízkými kulturními žánry pěstovanými na tržištích.

Nejhlasitější nesouhlas kritiků nad „soužitím“ Kruger a trhu kupodivu přišel ve chvíli, kdy umělkyni začala zastupovat vysoce prestižní Mary Boone Gallery. Kritikové, jimž do té doby ani nepřišlo na mysl stěžovat si na komerční úspěch jakéhokoli umělce či umělkyně, se divoce rozvášnili. Donald Kuspit častoval první výstavu Kruger u Mary Boone přívlastky „zvrhlá“, „degradovaná“ a „úlisná“ a varoval před možností „symbolického, totálního 'výprodeje' (či 'zaprodání se')“.⁴⁰ „Podtext velkých, naleštěných a luxusně vypadajících děl Kruger se zdá být jasný: 'Prosím prosím, kupte si mě',“ napsala zase Nancy Grimes, která jindy podtext děl mnoha jiných umělců (mužů) vystavujících v téže galerii evidentně ignorovala.⁴¹ Oba kritikové se shodli v tom, že Kruger překročila jistou mez a že je až přespříliš komerční: „Tato díla slibují hloubku, kterou nikdy nemohou naplnit, a proto se přibližují ještě více reklamě, již napodobují.“ Kuspit k tomu dodává adornoovsky zatracující komentář: „Na podpatcích jejích obrazů se vědomí nikdy nepovznese, neboť tyto obrazy byly vytvořeny z toho, co vědomí degraduje“.⁴²

Když Kruger uspořádala výstavu, která byla neprodejná, protože slova byla napsaná přímo na zdech galerie, kritici její projev odsoudili jako příliš proklamativní a autoritativní. Ellen Handy šla přímo k věci, která vadila všem – ke kontextu –, když prohlásila, že Kruger „bezúčelně opakuje samu sebe již několik let, od doby, kdy změnila svou galerii“.⁴³ Jako by dílo, které nikdy nepřestalo nahlas hovořit o touze po předmětech, náhle začalo být až příliš jasné a výmluvné. Jedna věc je použít starou pouliční strategii podomních obchodníků a umístit nápis „Nesnažím se vám nic prodat“ na obrovský světlý panel na Times Square. Stejný šprým, tentokrát napsaný tučnou helvetikou (která je, jak připomíná Susan Tallman, typografickou signaturou postindustriálního kapitalismu⁴⁴), přímo na zdi, strop a podlahu galerie, ale očividně víc urazil ty, kteří mu porozuměli, než ty, které pointa minula. Detailní fotografie božské ruky, pod jejíž dotekem se v Sixtinské kapli rodí Adam, s doprovodným textem „Investujete do božské podstaty mistrovského díla“, slogan „Když slyším slovo kultura, vytahuji šekovou knížku“, natištěný na tváři dřevěné loutky, věta „Dostáváte to, co si zaplatíte“, která protíná obraz obří ukapávající kojenecké lahve, nebo obraz spratkovité holčičky s prsty v uších a vyplazeným jazykem, provázený textem „Lásku koupíš za peníze“ – všechna tato díla byla vytvořena přímo pro prostor a návštěvníky Mary Boone Gallery a jejich humor se z velké části zrodil právě z tohoto kontextu.

Jako vypravěčka tendenčních anekdot si je Kruger dobře vědoma jejich dynamiky, což nás přivádí – jako ostatně mnoho vtipů – k otázce genderu.

Vzpomínám si, když jsem se před nějakými patnácti lety v noci dívala na televizi, byl tam Johnny Carson. Vyprávěl nějaký vtip a já jsem se smála s ním. Vtip ještě nedozněl a Johnny přišel s dalším, tentokrát o děvkách

– a já si říkála: hm, ale to jsem přece já! Takové vtipy totiž nikdy nejsou *pro* mě, ale *o* mně. Mluví se v nich o ženách, ale nikdy nejsme osloveni přímo a nikdy v nich nefigurujeme jako osoby, ale jen jako předměty, takže mě mohou jen sotva rozesmát.⁴⁵

Kruger nemusela číst Freuda, aby porozuměla mocenským mechanismům a společenské motivaci sprostého vtipu – stačilo, že je žena. Freud poznamenal, že ve venkovské kultuře vzniká oplzlost ve chvíli, když se žena objeví, zatímco ve vzdělanější, a tedy spoutanější společnosti až ve chvíli, kdy odchází. V obou případech se však žena stává předmětem nepřátelské nebo sexuální agrese a nástrojem sloužícím k nastolení určité mužské pospolitosti. Anekdota funguje jako pouto mezi vypravěčem a posluchačem. Posluchač na ni reaguje smíchem, a podléhá tak pseudoidentifikaci s vypravěčem prostřednictvím „povýšení vlastního Já“.⁴⁶

Kruger do této hry vstupuje tím, že vypravuje *své* obscénní anekdoty. Obscénním nemyslím vtípky o kundách a čurácích, ale ostentativní aspekt její práce, který boří všechna tabu. Kruger totiž své „vybavení“ bez ostychu obnažuje na veřejnosti – dokonce i v pohlavně smíšené společnosti. Svými anekdotami se obrací ke všem divákům včetně žen, ačkoli ty by tam přece vůbec neměly být! O svém projektu hovoří jako o „sériovém pokusu vtáhnout ženy-divačky do přihlížejícího davu mužů“. Uvědomuje si, že k dosažení takového cíle je nejprve třeba narušit jisté zobrazovací a výpovědní systémy. Freudovy výklady mechanismů vulgárních vtípů, jež posluchače uzavřou do pasti pseudoidentifikace s vypravěčem, se v mnohém podobají Lacanově analýze divákova vztahu k zobrazení: posluchač i divák jsou připoutáni, „uvěznění dialektikou identifikační naléhavosti“.⁴⁷ Craig Owens tomuto klíčovému momentu říká „'efekt Medúzy': je to zrcadlová lest, imaginární identifikace vidoucí-

ho s viděným, neodkladnost, ovládnutí, *stereotyp*".⁴⁸ Nápis „Váš/pohled/fackuje/mou/tvář“, který je umístěn na okraji fotografie mramorové ženské busty, velmi výstižně ukazuje absurdnost sadistického pohledu. Téma pasivity, a zvláště pasivity žen, se v díle Kruger neustále opakuje: příkladem může být nápis „Přikázali nám, ať se nehýbeme“, otištěný napříč přes obraz sedící předkloněné ženy, která je ke svému místu připevněna připínáčky, nebo text „Jsem studnicí tvých otázek“, umístěný pod fotografií ženy, již zcela zakrývá ohromný klobouk.

Z většiny prací Kruger však jasně vyplývá, že stejně jako ve vztahu mezi pánem a otrokem jsou i v tomto případě obě role – jak role vidoucího, tak role viděného – svazující. Kruger se obrací k divákovi a říká mu: „Jsi divák v pasti.“ Podle Owense se pokouší diváka mobilizovat. Owens se nemýlí – právě to Kruger dělá, a navíc veřejně. Díky ní konečně můžeme pochopit, jaký dopad mohou mít anekdoty, když slouží svému účelu – „představují metody, jak znovu nabýt pomoci duševní činnosti slast, která byla ... ztracena. Neboť euforie, které se snažíme ... touto cestou dosáhnout, není než ... náladou našeho dětství, kdy jsme komično neznali, vtipu nebyli schopni a humor nepotřebovali, abychom se cítili v životě šťastni.“⁴⁹ Přestože oním obviňujícím oslovením „jsi“ se Kruger obrací především k muži-divákovi, její anekdoty nejsou genderově jednostranné a nepomáhají jen ženám – umělkyně sloveso „být“ používá také v množném čísle „jsme“, které si může přisvojit kdokoli, kdo touží rozšiřovat svůj omezený životní prostor slastí a smíchem.

Tento esej byl vybrán z knihy Jo Anny Isaak *Revolutionary Power of Women's Laughter: Feminism and Contemporary Art*. Routledge, New York, London 1996. Jeho zkrácená verze vyšla v *Revue Labyrinth* 1-2, 1997. Přeložila M. P.

Poznámky

1. Sigmund Freud, *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. Orbis, Praha 1991, přel. Ladislav Kratochvíl, s. 60; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
2. Sigmund Freud, „K uvedení narcismu“, in: *Vybrané spisy III*. Avicenum, Praha 1971, přel. J. Vácha, s. 125.
3. Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. Columbia University Press, New York 1986, s. 105.
4. Sigmund Freud, „Der Humor“, in: Anna Freud et al. (eds.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke X. Imago*, London 1940. V angličtině: „Humour“, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 21. Hogarth Press, London 1957, přel. James Strachey, s. 162.
5. Walter Benjamin, „Autor jako producent“, in: *Agessilas Santander. Hermann & synové*, Praha 1998, přel. Jiří Brynda, s. 170.
6. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Pleasure of the Text*. Hill and Wang, New York 1975, přel. Richard Miller, s. 17.
7. Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Édition des Femmes, Paris 1974. V angličtině: *About Chinese Women*. Urizen Books, London 1977, přel. Ania Barrows, s. 25.
8. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, New York 1980, přel. Alice Jardine, Thomas Gora a Leon S. Roudiez, s. x.
9. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, s. 190.
10. Michèle Montrelay, „Inquiry into Femininity“, in: *The Woman Question: M/F*, Parveen Adams a Elizabeth Cowie (eds.). MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, s. 259.
11. *Ibid.*, s. 260.

12. Anglická verze tohoto podtitulu využívá vtipné přesmýčky pojmu „history” (dějiny či historie) do „herstory”, vytvořené nahrazením první slabiky „his” (jeho) slabikou „her” (její); pozn. překl.
13. Michail Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon, Praha 1975, přel. Jaroslav Kolář, s. 12; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
14. Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Verso, London 1981, s. 144.
15. Peter Stallybrass a Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1986, s. 24.
16. Bachtin, op. cit., s. 89.
17. Mary Russo, „Female Grotesques: Carnival and Theory”, in: *Feminist Studies/Critical Studies*, Teresa de Lauretis (ed.). Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 217.
18. Bachtin, op. cit., s. 12.
19. Sporem mezi modernismem a postmodernismem se z pohledu pohlavní odlišnosti zabývají například Craig Owens a Alice Jardin. Tvrdí, že feministická kritika patriarchy pomohla podnítit postmoderní kritiku zobrazení, která vyvrcholila ztrátou důvěryhodnosti v to, co Lyotard nazval *grands récits* moderny. Jak podotýká Owens, tato velká vyprávění západní kultury jsou vždy o ovládní. Viz Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.). Bay Press, Port Townsend, Wash., 1983; Alice Jardin, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1985.
20. Andreas Huyssen, „Mass Culture as Woman: Modernism's Other”, in: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 46.
21. Ibid., s. 52.
22. Rosalind Krauss, „Cindy Sherman's Gravity: A Critical Fable”, *Art Forum* 32, č. 1, září 1993, s. 163. (Laura Mulvey přišla v roce 1975 s první ucelenou feministickou teorií filmu v legendárním eseji

- „Vizuální slast a narativní film“, který dodnes ovlivňuje feministický diskurz vizuální kultury; zkrácená verze eseje in: *Divčí válka s ideologií*, Libora Oates-Indruchová [ed.]. Slon, Praha 1998, přel. Petra Hanáková; pozn. překl.)
23. Gustav Flaubert, *Paní Bovaryová*. SNKLU, Praha 1961, přel. Miroslav Jirda, s. 33; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
 24. Huyssen, op. cit., s. 62.
 25. Ibid., s. 50.
 26. Bachtin, op. cit., s. 155.
 27. Jean Baudrillard, *A l'ombre des majorités silencieuses*. Denoël/Gontier, Paris 1982. V angličtině: *In the Shadow of the Silent Majorities, or the End of the Social, and Other Essays*. Semiotext(e) Foreign Agents Series, New York 1986, přel. Paul Foss, Paul Patton a John Johnston, s. 46.
 28. Huyssen, op. cit., s. 59.
 29. Victor Turner, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality“, in: *Performance in Postmodern Culture*, Michel Benamou a Charles Caramello (eds.). Coda Press, Madison 1977, s. 41-42.
 30. Cit. in: Carol Squiers, „Diversiónary (Syn)Tactics“, *Artnews* 86, č. 2, únor 1987, s. 84.
 31. Cit. in: Bruce Ferguson, „Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer“, *Art in America*, č. 74, 1986, s. 113.
 32. Sherwood Anderson, *Městečko v Ohio*. Odeon, Praha 1976, přel. Eva Kondryšová, s. 29, 30.
 33. Fredric Jameson, *The Prison of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1972, s. 140.
 34. Ferguson, op. cit., s. 113.
 35. Ibid.
 36. Kristeva, *Desire in Language*, op. cit., s. 78-79.
 37. Barbara Kruger, *Remote Control: Power, Cultures and the World of Appearances*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1983, s. 221.

38. Cit. in: Sandy Nairne, *State of the Art: Ideas and Images of the 1980s*. Chatto and Windus, London 1987, s. 157.
39. Bachtin, op. cit., s. 146-147.
40. Donald Kuspit, „Barbara Kruger“, *Artscribe International*, č. 65, září/říjen 1987, s. 76.
41. Nancy Grimes, „Barbara Kruger“, *Artnews* 88, č. 4, duben 1989, s. 200.
42. Kuspit, op. cit., s. 77.
43. Ellen Handy, „Barbara Kruger“, *Arts Magazine* 65, č. 8, duben 1991, s. 79.
44. Susan Tallman, „Counting Pretty Ponies: Barbara Kruger and Stephen King Make Book“, *Art Magazine* 63, č. 7, březen 1989, s. 20.
45. Cit. in: Squiers, op. cit., s. 80.
46. Sigmund Freud, „Vtip a jeho vztah k nevědomí“, in: *Totem a tabu. Vtip*. Práh, Praha 1991, přel. Ludvík Hošek, s. 158.
47. Jacques Lacan, *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Norton, New York 1977, přel. Alan Sheridan, s. 117.
48. Craig Owens, „The Medusa Effect or, The Specular Ruse“, *Art in America* 72, č. 1, leden 1984, s. 104.
49. Freud, „Vtip a jeho vztah k nevědomí“, op. cit., s. 159.

Zlobivé holky

Marcia Tucker

Věnuji památce mé matky Dorothy Wald Silverman alias Dory (1911-1960), své tchyni Evadne McNeil a své dceři Ruby Doře McNeil, té nejlepší zlobilce.

Ukrojit si života

Snad žádná událost v poslední době nevyvolala takovou pozornost americké veřejnosti jako případ manželského páru z Virgínie, Loreny a Johna Wayne Bobbittových. Dvacátého třetího června 1993, zatímco její manžel spal, drobounká čtyřiadvacetiletá manikýrka Lorena Bobbitt uchopila kuchyňský nůž, oddělila Johna Wayne od jeho penisu a tuto jeho součást za jízdy vyhodila z okna vozu, v němž prchala. Později uvedla, že se nacházela ve stavu přechodného pomnutí smyslů poté, co jí manžel podruhé během pěti dnů dal do úst roubík a znásilnil ji, a chtěla učinit přítrž letitému opakovanému fyzickému a pohlavnímu zneužívání.

A zatímco ženy – zejména ty, které jsou přesvědčeny, že tentokrát trest dokonale odpovídá zločinu – vyjádřily Loreně Bobbitt značnou podporu, mnoho mužů po daném „incidentu“ polila hrůza. Někteří reagovali poměrně vypjatě; například jedenatřicetiletý inženýr Marty Johns prohlásil: „Tu ženskou by měli popravit.“¹

Umím si představit, že Lorena Bobbitt byla celý život hodná a poslušná, tradiční žena, která potlačovala svůj vztek

a odpor, aby nějak zvládla situaci; jinak by vedle sebe Johna Wayna vůbec nemohla snést. Rozruch a kontroverzní reakce (nemluvě o posměšcích), jež její čin vyvolal, a skutečnost, že její manžel, obžalovaný ze znásilnění a zneužití, byl následně zproštěn viny, svědčí o tom, že feministky sice již pětadvacet let působí v oblasti ženských studií, literární a psychoanalytické teorie, přírodních a behaviorálních věd a stejně tak i v běžném životě, ale dynamika ložnice, kanceláře či továrny se pro ženy příliš nezměnila. Stále se od nás očekává, že budeme poslušné holčičky a basta.

[...]

Vůz feminismu

Ženy, které si na konci 60. a na počátku 70. let říkaly feministky – ženy ze středních tříd, jimž se dostalo formálního vzdělání, většinou mladé, bílé a heterosexuální –, si velmi dobře vybavují, s jakými nesnázemi se prodíraly kupředu při dobývání nového území zvaného Osvobození žen (*Women's Liberation*). Od setkání zaměřených na zvyšování sebevědomí (*consciousness-raising sessions*), která se soustředila na nerovné postavení žen, co se týče společenského statusu, povoleného chování, příležitostí, zdravotní péče a kompenzací, až po politickou a legislativní práci, jež konečně začala přinášet jakés takés zadostiučinění a změny, se „nevítaný vůz feminismu“ nezadržitelně rozjel po úrodných amerických pláních. Cestou přibíral pasažérky z oblastí kritické teorie, psychoanalýzy, filmových a literárních studií – jen aby dojel na místo, které, bohužel, v mnohém vypadá úplně stejně jako to, z něhož jsme vyjely a kde nás dodnes jen neradi vidí.

Odmítly jsme „neosvobozené“ chování našich rodičů a jejich staromódní představy o roli žen a pokusily jsme se

najít nové způsoby, jak samy sebe definovat. Kolik času jsme strávily na cestách plných odboček diskusemi o biologické předurčenosti („Jako cukr a bič a víc / je holčičky naší líc“), společenské konstrukci genderu („Sedte rovně, chovejte se slušně a nehrajte si na chytrou, slečno!“), ekonomické rovnosti („Do bohatého se zamiluješ stejně snadno jako do chudého“), autoritě a vlivu falocentrického řádu („Jen počkej, až přijde tatínek!“), péči o děti („Nesed' celý den doma, běž ven a hraj si“), o těle („Mě nezajímá, že ti to nechutná, prostě to sníš“), třídní struktuře („V téhle domácnosti nejsem žádná služka“), rasových problémech („Ale někteří mí nejlepší přátelé jsou...“) a o rozporu mezi teorií a praxí („Šaty nedělají člověka“) – jen abychom zjistily, že svět je podle všeho stále nepříjemně rozdělen na „nás“ a „je“! Tyto rozdíly se bolestně konkretizovaly v představě Loreny Bobbitt prchající z ložnice s uříznutým orgánem Johna Wayne v ruce.

Rozpory, jež charakterizovaly počátky Ženského hnutí, jsou dnes mnohem komplikovanější, a v naší úrodě stále přežívají úporné a neodbytné „mušky“, i přesto, že jsme si jich stále více vědomy. Nejde jednoduše jen o nedorozumění mezi muži a ženami, ale i mezi bohatými a chudými, „bílými“ a „barevnými“, mezi heterosexuály a homosexuály, *butch* a *femme*, freudiány a lacanovci, liberály a radikály, přírodou a kulturou, rodičem a dítětem, rodičem a bezdětným. Můj esej „Zlobivé holky“ je pokusem překlenout tyto a další hluboké předěly ne tím, že se je budu snažit zaretušovat, ale tím, že budu hledat společný prostor, kde si spolu všichni můžeme promluvit.

Otázka je, *kdo* bude mluvit.

Za právo mluvit a být zticha, naslouchat a být slyšet, ženy bojovaly od samých počátků hnutí sufražetek v době před přelomem 19. a 20. století. Tento boj byl však od chvíle, kdy začalo být potřeba pochopit rozmanitou, spleťtíou a proměnlivou povahu samotného jazyka, stále složitější.

Jazyk je něčím víc než jen tím, co se říká a píše; v podstatě veškerá komunikace, společenské struktury a systémy nějak odvozují svoji formu právě od jazyka. Ten, kdo má vládu nad jazykem – ten, kdo mluví, komu naslouchají nebo kdo je slyšet –, má také hlavní slovo v tom, jak o sobě mluví a jak se cítí ostatní. Jazyk je moc.

[...]

Když ženy skutečně mluvily a bylo je slyšet, většinou hovořily jen mezi sebou a naslouchaly jen sobě navzájem – ženám stejné rasy a třídy. Zároveň šlo o formu komunikace, kterou ostatní systematicky ignorovali nebo podceňovali. O jazyk, který byl považován za osobitě ženský, o nepsaný jazyk anekdot, příběhů, ústně předávaných historek a svědecktví, vyprávění otrokyň a imigrantek, popěvků, balad a písní – stejně jako o „triviálnější“ formy ženské poezie, autobiografie, deníkových záznamů, osobní korespondence a podobně – se až do nedávné doby zajímalo jen několik málo odborníků, a tudíž pro ně nebylo širší odbytiště. Díla, která ženy naopak masově kupují – mýdlové opery, červenou knihovnu a filmy určitého typu –, zase u všech vyjma jejich stoupenkyň narážejí na hluboké opovržení. (Je možné být zároveň feministka a neskrývaná milovnice seriálu *Dynastie*?)

Ve výtvarném umění se proces „nalézání vlastního hlasu“, který by přesahoval domácí sféru rozhovoru „mezi námi ženami“, objevil ve významných dílech amerických umělkyně Nancy Spero, Faith Ringgold, Mary Kelly, Adrian Pi-

per, Jenny Holzer, Barbary Kruger a mnoha dalších, jež ve své tvorbě používají písemné texty k diskusi o stárnutí, rasismu, reprodukčních právech, mateřství, fyzickém a pohlavním zneužívání, měřítkách krásy a ovládnání jazyka samotného. Svitky s postavami z legend a mýtů a s texty, které vytváří Nancy Spero, prošívání textilie s příběhy na pokračování od Faith Ringgold, bezprostřední záznamy názorů žen na stárnutí, jež zachytila Mary Kelly, adresné verbální i písemné návody týkající se rasismu a otázky kladené divákům ohledně jejich rasistických postojů, jimž se věnovala Adrian Piper, slogany a truismy, které vymýšlí Jenny Holzer, a „reklamy“ Barbary Kruger – všechna tato díla společně vytvářejí přímý a nekompromisní „rozhovor“, s nímž se mohou identifikovat laici i profesionálové.

Jazyk v rukách umělkyně, které jsme mohli vidět na výstavě „Bad Girls“ (Zlobivé holky), se od jazyka jejich předchůdkyň a kolegyně liší záměrně nevázaným humorem; zlobivé holky si hrají se slovy tím, že je přetvářejí v objekty, přepisují vyprávění, aby odpovídala jejich vlastním představám o světě, nebo poukazují na absurdní rozpor mezi slovy a činy („Chovej se podle toho, co ti říkám, ne podle toho, co dělám!“). Na výstavě najdeme nekonečný proud slov – slova se tu přesypají, valí, chrlí, prýští, varují, nabádají, urážejí, klamou, oslavují i klejí.

Stejně jako autorky feministických utopických románů, které zažily rozmach během 70. let 20. století, kdy Ženské hnutí ve Spojených státech začalo sílit, používají umělkyně z řad zlobivých holek jazyk tak, aby narušovaly stereotypy. Tyto autorky, které vnesly revoluci do žánru sci-fi – a s nimi mnohé další –, zároveň také vynalezly nová slova a zbavily se starých ve snaze překonfigurovat bytostně sexistický jazyk. Výrazy *fems* a *unmen* v knize *Motherlines* (Mateřské vazby, 1978) od Suzy McKee Charnas, jejíž protagonistka se od

ostatních svého druhu liší schopností mluvit, byly vytvořeny proto, aby definovaly, podtrhly a kritizovaly zažitá stereotypy. Literatura, umění performance a výtvarné umění společně poskytovaly nejrůznější alternativní vyprávění jako způsob, jehož prostřednictvím lze jednak kritizovat svět viděný tak, že byl vytvořen muži pro muže, a jednak navrhnout alternativy tohoto světa, v nichž podobné hierarchie neexistují.² Zlobivé holky vnášejí do tohoto jazyka smích a mluví o tom, co je špatně, co zůstane špatně a bude ještě horší a nač jsou v genderově rozděleném světě lepší vyhlídky.

Ty, jimž byl upřen hlas, zejména proto, že mimo jejich domácí sféru, do níž byly odsunuty, je všichni ignorovali, se obvykle pořádně naštvou, jakmile si uvědomí, co se to vlastně stalo. Když ženy z generace mé matky říkaly svým dětem „Já tě o to neprosím, já ti to nařizuju“, myslely to smrtelně vážně, protože v ničem jiném je nikdo vážně nebral. Hněv způsobený tím, že *za* vás samozvaně mluví někdo jiný, je ještě bolestnější. Výstižně to popsala Gwendolyn Henderson ve své analýze situace amerických černošek: „Vývoj od mlčení k hlasu, od ticha k jazykům ... by neexistoval nebýt těch druhých, kteří mluví za ni a o ní. Jinými slovy, nejde o to, že by černošky v minulosti neměly *co* říct – ony neměly *právo* to říct.“³

Úkol hovořit je dnes ve všech sférách stále těžší vinou hrozivého rozmachu pravicového fundamentalismu, který se snaží umlčet nesouhlasné projevy umělců nejrůznějšími nevybíravými prostředky – počínaje pohružkami smrti a konče hrozbami zrušení veřejného financování. Největším terčem útoků se stali především gayové a lesby, ale také barevní umělci a umělkyně a ženy, které prosazují svou sexualitu z ženské perspektivy.

Krevní msta cenzury bohužel nedávno získala na nové síle prostřednictvím tzv. anti-porn feministek protestujících

cích proti roli, kterou podle jejich názoru hraje veškerá pornografie v propagaci násilí na ženách. Jelikož toto pášální odsouzení stírá rozdíly mezi pornografií a například erotickou literaturou psanou ženami pro ženy, sexuálně explicitními uměleckými díly nebo pornografickými obrazy, jež se objevují v tvorbě feministických umělkyní jako forma kritiky, je v moci cenzury tohoto typu zrušit výstavu – například fotografky Sally Mann – stejně jako peep show na Dvaadvacátém v New Yorku. Jedna feministka se tedy ze všech sil snaží umlčet druhou, a otevírá tak volné pole působnosti „morální většiny“, která si s potěšením přivlastňuje feministický jazyk a používá ho jako novou municí pro své vlastní zbraně, z nichž se ještě kouří.

Bez ohledu na tyto rozpory platí slova Tanii Modleski: „... ženy, jež dodnes nemají politické zastoupení ani politický hlas – čímž se z nich stala *skutečná* nemá většina –, nemají příliš důvod k optimismu nad možnostmi revoluce založené na mlčenlivých taktikách věčné ženskosti.“⁴

Vida. Zdá se, že tady je spousta práce pro zlobivé holky! Zlobivé holky mají k slušnosti daleko – jsou agresivní, nečekají, až na ně někdo promluví, a ještě skáčou do řeči. A co víc – *nejraději* mluví s plnou pusou. Jejich jazyk je vulgární nebo nezastřeně obscénní, a nezmlknou, ani když jim matky pohrozí, že jim vymydlí pusou. Nadávají, klejou, vyvádějí a tropí si posměšky z čehokoli a kohokoli se jim zachce, i samy ze sebe.

Je prostě super ... vyndat tampon a strčit si ho za ucho. Tomu říkám výtříznost! Prostě si ho strč za ucho a procházej se s tím. Normálně se procházej. A když k tobě někdo přijde a řekne: „Promiňte, máte za uchem tampon,“ odpovíš: „Sakra, kam jsem potom dala tu tužku?“

Kate Clinton, *Women's Comic Visions (Komické představy žen)*

O mluvení jsem se zde tak obšírně rozepsala proto, že jen málokdy bývá zbytečné (přestože všeobecně panuje jiný názor). Stačí pomyslet na všechny ty ženy, kterým říkali, ať zmlknou, protože dělaly rozruch: na Betty Friedan, Joan Rivers, Jane Fonda, Angelu Davis, Anitu Hill, aktivistky proti atomové energii Holly Hunter a Karen Finley a na bezpočet dalších; na všechny, které se odvážně a tvrdohlavě vydaly ve stopách Johanky z Arku (a tu, jak víme, umlčeli, až když ji upálili). Mít moc – moc pojmenovat samu sebe, stát se z mlčícího objektu myšlenek, formulací a obrazů někoho jiného hovořícím subjektem – s sebou nese možnost působit. A je zřejmé, že klíčovým úkolem feminismu je právě přinést subjektivitu, hlas a vliv všem, které nic z toho dříve neměly.

[...]

Dámy a pánové, přistupte blíž!

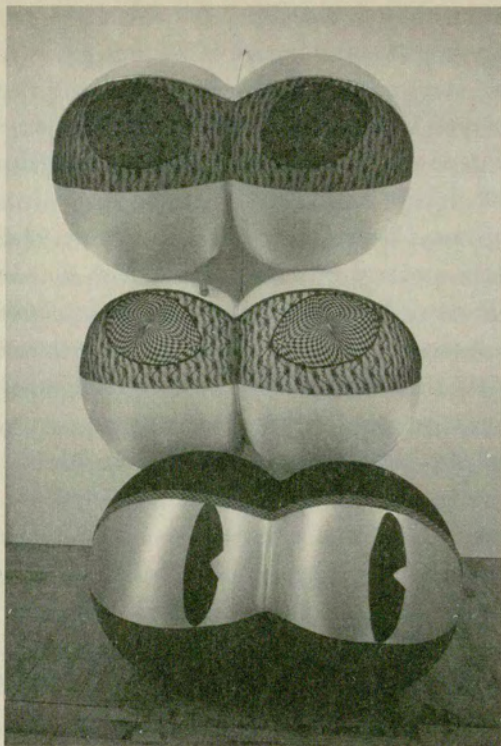
K soustředěnějším úvahám o zlobivých holkách mi pomohly dva zážitky z loňského podzimu: neplánovaný výlet na Coney Island – oproti dobám své největší slávy působí dosti omšele, ale přesto zůstává místem, z něhož stále vyzařuje aura svobody a vzrušení –, a průvod na svátek Halloween v Greenwich Village, kterého jsem se jako každoročně účastnila s přáteli a rodinou.

V dobách mého dětství byl Coney Island obrovským hřištěm, cirkusem, přehlídkou a bufetem pod širým nebem; dokonce i rodiče dokázali hodit za hlavu poslední zbytky důstojnosti a podlehnout magické přitažlivosti kolotoče (většinou mamky) nebo cvičné parašutistické věže (obvykle tatkové). V poválečných 40. letech 20. století jste mohli v luna-parku a podél mola ještě najít poutače, které vás lákaly na

představení exotických tanečnic, do obludária a na nejrůznější zázraky a podivuhodnosti (většinou šlo o zmutované lidské plody natěsnané do skleněných lahví s formaldehydem). Návštěva těchto obskurních míst byla dětem rodiči i ze zákona zapovězena, ale potají tam chodili jak neposlušní kluci, tak zlobivé holky.

Někdejšímu Coney Islandu se v dnešním New Yorku asi nejvíc podobá průvod na svátek Halloween v dolním Manhattanu, při němž bylo „nevázané chování“ povýšeno na vysokou uměleckou formu. Narazíte tu na některé tradičně povolené parádičky – například pochodující kapely a mažoretky, ovšem v dragu, a stejně jako při průvodu na Den díkuvzdání pořádaném obchodním domem Macy's tu jedou alegorické vozy, ale všechny jsou domácí výroby a výtvořem hýřící fantazie. Účastníci průvodu jsou stejně rozmanití jako obyvatelstvo města vůbec, a tak nekonvenční, jak by každý od starousedlíků z newyorského downtownu očekával. K účasti v průvodu nepotřebujete žádné povolení – jednoduše se zařadíte na shromaždišti. Je to průvod obyčejných lidí, každým rokem početnější a oblíbenější, a chodníky podél Šesté avenue od Spring Street až nahoru k Třiadvacáté při něm přetékají jásajícími diváky v kostýmech. Sem tam si dokonce i policajt ve službě nasadí upíří zuby. Nakonec se průvod obrátí a jako stuha se pomalu vine zpět do downtownu, lidé se podél chodníků dívají, kam zajít na pozdní večeri, a po ní pak hlučné veselí ve společnosti přátel i neznámých pokračuje ještě dlouho do noci.

Když jsem přemýšlela o tom, jak karnevalová atmosféra Halloweenu dává oslavencům možnost vypadat a chovat se jinak, přestat se ovládat, bát se nebo budit hrůzu bez následků, cítit se příjemně a uvolněně ve společnosti cizích lidí a zažít solidaritu s davem, přivedlo mě to na myšlenku uvažovat o zlobivých holkách z hlediska karnevalu.



Nancy Davidson, *Carnival Eyes (Karnevalové oči)*, 1998-99

V posledních letech se mezi současnými kulturními kritiky a teoretiky objevil rostoucí zájem o povahu karnevalu jako klíče k pochopení lidského chování. V karnevalovém dění, které kritici Peter Stallybrass a Allon White popsali jako „nespoutaný amalgam procesí, hodování, soutěžení, her a spektaklu“ a jako „opakované, periodické vyzývání groteskního těla – tučných jídel, opojných nápojů, promiskuity, pozměněné identity ega a inverze“,⁵ najdeme překvapivě nápadné paralely s vnímáním zlobivých holek.

[...]

Základní koncept karnevalu může posloužit jako rámec pro pochopení řady uměleckých děl z nedávné doby zabývajících se otázkami genderu a feminismu – zejména těch, která se snaží vyvolat pozitivní společenskou změnu tím, že budou zároveň přestupovat meze i bavit (v naději, že medem se dá zabít víc much než plácačkou).⁶ Nakažlivý a osvobozující smích také bytostně patří karnevalu a stejně tak je mu vlastní demokratičnost. Pro karneval je charakteristická schopnost s nevázanou bezstarostností promíchat nesourodé prvky a nerozlišovat mezi kategoriemi, společenským postavením a hierarchiemi prostoru, jazyka a třídy, předkládat v jednom okamžiku zároveň „sváteční kritiku“ i extrémní utopickou společenskou vizi a proměňovat svět smíchem.⁷ Karneval kdysi býval společenským prostorem, kde bylo možné dát průchod potlačovaným choutkám, kde byla přechodně povolena inverze moci a společenského postavení, kde šlo bez následných represálií zkoumat dimenze sexu. Stručně řečeno, karnevalu vládla slast.

Michail Bachtin, ruský spisovatel a teoretik (1895–1975), který se proslavil pozoruhodnými teoriemi o vlivu karnevalu v literatuře i v řadě dalších kulturních oblastí, nepsal o jeho moderních projevech a nápodobách, ale o předkarnevalových slavnostech, jež mají kořeny v předkřesťanském Řecku a Římě a ve středověku dosáhly epické intenzity a pěstovaly se až do poloviny 19. století. Některé prvky této karnevalové kultury se dochovaly dodnes – především v proslulém Mardi Gras v New Orleansu (vycházejícím z evropské kulturní tradice) a v karnevalech v Brazílii a na Antilách (jejichž prapůvod sahá i k rituálům a oslavám pocházejícím z různých duchovních a společenských praktik Afriky).

Na rozdíl od dnešní návštěvy Coney Islandu, Atlantic City, cirkusu nebo Disneylandu nebyl někdejší karneval jen prostředkem odpočinku nebo způsobem, jak se odreagovat

od všednodenní lopoty. Ve svých důsledcích – ať byly jakkoli pomíjivé – byl takřka revoluční. Dnešní karneval se od karnevalu středověkého liší formou i obsahem a stejně tak záměrem i důsledkem: jeho nespoutanost začala na počátku 17. století oklešťovat vzrůstající se buržoazie, až z něj nezbylo téměř nic vyjma jeho nejvíce institucionalizovaných, zritualizovaných a komerčních aspektů. Karneval, tak jak se odehrává dnes, má sloužit k tomu, aby se lid vybouřil v rámci povolených pravidel, čímž se bezpečně předchází jakémukoli skutečnému politickému kvasu. Vášně, které rozpoutával kdysi, jsou dnes uspokojovány prostřednictvím nezkrutného konzumerismu, a tak je možné například rzyí a symbolickou inverzí karnevalového cross-dressingu společensky akceptovat coby neškodný projev sledování módních trendů – samozřejmě za mohutné podpory a zisků módního průmyslu. Zdá se, že i asociální chování lze přizpůsobit spotřebním účelům bez znatelného odporu (viz například nedávná reklamní kampaň na spodní prádlo značky Calvin Klein, v níž jako hlavní protagonista zazářil rapper Marky Mark).

Reálná schopnost podvracet a vyhrocený humor, charakteristické pro práce na výstavě „Bad Girls“, sice nejdou tak snadno zpeněžit, ale sám výraz „zlobivé holky“ včetně jeho konotací se už v jazyce i ve společnosti zabydlel v nejrůznějších formách. Všeobecná popularita černých kožených „křiváků“, které dnes nosí kdekdo od pětiletých holčiček přes hospodyně se zálibou v baletních matiné po prominentní mecenáše, může být jen chabou platformou pro jakýkoli revoluční politický čin. Je velmi obtížné proniknout do míst, jež společenské přestupky institucionalizují (včetně muzeí!), a rozpoutat nějakou skutečnou změnu. Právě zlobivé holky se však při nastolování takových výzev umělecké tvorbě i strategiím uměleckého světa chopily velmi aktivní role.⁸

Atributy karnevalu – zejména osvobozující moc smíchu – představují v rukách těchto umělkyně osvěžující změnu perspektivy. Karneval, slovy Roberta Stama,

[R]uší hierarchie, zahazuje rozdíly mezi společenskými třídami a dává vzniknout novému životu, zbavenému konvenčních pravidel a omezení. Během karnevalu se všechno, co je jindy okrajové a nepřístojné – všechno šilené, skandální a vrtkavé –, ocitá v epicentru života v osvobozující explozi jinakosti. Principy hmotného těla – hlad, žízeň, vyměšování, kopulace – se mění v pozitivní korozivní sílu a karnevalový smích slaví symbolické vítězství nad smrtí, nad vším nedotknutelným, nad vším, co potlačuje a omezuje.⁹

Nejdůležitější asi je, že pozorovatel karnevalových slavností je zároveň jejich účastníkem, byť možná jen nakrátko, a mezi pozorovatelem a „performerem“ tak dochází ke komunikaci a k dialogu.¹⁰ Měnit pozorovatele v účastníka vytváří mezi velmi různorodými aktéry celé události pocit popolitosti, příslušnosti ke skupině. Stejnou povahu má demokratický a populární humor typický pro výstavu „Bad Girls“. Humor je cvičením ve vzájemném porozumění a vcítění; když se zasmějete, pochopili jste pointu, „došlo vám to“, dokázali jste si v dané situaci uvědomit novou konfiguraci vztahů. A samozřejmě není na škodu, když nejste zrovna ten, z koho si tu utahujeme.

Pro karneval – který je sám o sobě olbřímím hřištěm – je ústřední hra. Hra, kterou Susan Rubin Suleiman popisuje jako „fantazii, svobodomyšlný vynález, mistrovské dílo, zesměšňování, parodii a transgresi“,¹¹ tedy prvky, jež byly klíčové nejen pro avantgardní estetiku surrealistů, ale i pro ranou estetiku moderny, která zlobivým holkám připravila širokou platformu (ne ovšem piedestal!).¹² (U umění většinou skončili ti kluci, které rodiče museli strkat z domu, aby

si hráli s kamarády, a holky, které pro změnu nikdo za žádnou cenu neudržel, aby si doma hrály s dětskou kuchyňkou, a tudíž na tom všem vlastně není nic překvapivého.)

Nejsilnější odpor k přízpusobivosti a otevřenosti hry přichází ze strany morální většiny a náboženských fundamentalistů, kteří trvají na jediné, ploché a jednorozměrné interpretaci veškerých textů a obrazů nehledě na to, zda se jim líbí, nebo ne. Jejich paušální odsudek všeho, co obsahuje jakoukoli sexuální obraznost, mě přivádí k myšlence, jak moc se svým způsobem vnímání podobají široké veřejnosti, jež stejným stylem „čte“ abstraktní nebo konceptuální umění – a to raději nemluvě o tom, jak se dívají na feminismus, který se média a převážná část veřejnosti snaží zploštit na skupinu maniaček pálicích podprsenky, zaslepených nenávistí k mužům a nevyléčitelnou frustrací.¹³

Možná uniklo vaší ctený pozornosti, že přesně stejnej vysavač, jakej máte doma ve sklepě, nedávno v aukci strelili za 100 tisíc dolarů. Taky dřez odklepli za 121 tisíc a dva „protějškový“ pisoáry za 140. To všechno a spousta ještě neuvěřitelnějších kramů je umění. Teda tak to alespoň tvrdí umělci, dealeři a samozřejmě lidi, který do toho vrážej prachy. Člověk pak klidně odkejve moudrýmu P. T. Barnumovi, že každěj den se narodí jeden čurák, takže uměleckej svět dneska prostě stojí za prd...

Morley Safer v pořadu „60 minut“, 19. září 1993

Specifická forma hry zvaná parodie, která byla pro Bachtina „privilegovanou formou karnevalu v umění“,¹⁴ patřila do kulturního jídelníčku po staletí, mezi *haute bourgeoisie* šlo ovšem vždy jen o cizorodé koření. To proto, že parodie dokáže pánovi domu demolovat sídlo jeho vlastními zbraněmi a mezitím (alespoň v rukách zlobivých holek) stavět i nové křídlo pro paní. Parodie se dnes také začíná zabývat v kultuře hip-hopu a zčásti i v rapu, kde funguje ja-

ko strategie k přežití, jako metoda, jak do základů rozebrat dům, aniž by za to člověk skončil za mřížemi. V široce sledovaných televizních show typu „In Living Color“ (V živých barvách) nebo poněkud méně riskantního „Saturday Night Live“ (Sobotní noc v přímém přenosu) můžeme pozorovat osvobozující důsledky frašky, která obrací jazyk o sto osmdesát stupňů a aktivně vytváří realitu, místo aby ji jen pasivně reflektovala. Koneckonců humor je, jak se tvrdí v reklamách na „Comic Justice“ (Komickou spravedlnost), program stanice The Comedy Channel pro Afroameričany, „jediná zbraň, která nám zůstala“.¹⁵

Zlobivé holky si prostřednictvím parodie utahují z uměleckých děl, která se s největší pravděpodobností budou vystavovat, bude se o nich psát, dostanou podporu z veřejných zdrojů a budou se kupovat – protože, i když jinak jsme si samozřejmě všichni rovni, umělci mají mnohem spíš penis než vagínu. V několika uplynulých letech se objevila řada děl, v nichž si umělkyně přisvojily charakteristický styl svých „špičkových“ mužských protějšků a mírně ho pozměnily tak, že velikanům nejen nastavily zrcadlo, ale ještě ho použily jako feministickou kritiku.¹⁶ Taková strategie vede mnohem spíš k parodickým reakcím než ke zlobě, a místo aby daný model jednoduše zničila, může ho transformovat v něco pozitivnějšího.

Parodie nicméně vždy zůstává spojena s formou, kterou zesměšňuje. Mnoho zlobivých holek proto dalo přednost humorné dekonstrukci společenských nerovností, tak jak se projevují v rozsáhlých sférách manželství, módy, náboženství, dějin umění, vychovávání dětí, třídních a rasových hierarchií a „skleněného stropu“ korporálního světa. Myslím si, že pro feministky v dnešní době – ať už feministky mladších generací, jež těží z hroznů hněvu svých matek, nebo o jejich matky, které tím vším kdysi samy prošly – je charak-

teristický právě smysl pro humor a komično. (Některé z nás se dostaly z deště pod okap a čelí trochu jiné, leč stejně nekompromisní výzvě – střednímu věku. Výzvě, již lze nejlépe zvládnout – jak asi – se smyslem pro humor!)

Vlivem své bytostně agresivní povahy avantgarda vždy stála na periferii umělecké praxe, tedy tam, kde se nejčastěji nacházely také ženy, a proto mají právě ony nesmírný potenciál překračovat a narušovat hranice. Rolí avantgardy vždy tradičně bylo obracet věci vzhůru nohama a provokovat oficiální či morální většinou schvalovanou kulturu. Tuto roli avantgarda sdílí s karnevalem a s jeho symbolickou inverzí všeho na dosah i na dohled. Přímá svědectví z období od poloviny do konce 16. století o karnevalových průvodech zmiňují transvestity a účastníky karnevalu převlečené za členy kléru a stejně tak v dobové lidové obraznosti najdeme například sluhu na koni, za nímž kráčí král, generála, kterého perlustruje civil, ženu bijící manžela nebo dítě pečující o nemohoucího, kdysi pánovitého rodiče.¹⁷ Při karnevalových slavnostech nižší třídy karikovaly manýry a pompéznost aristokracie a vysmívaly se všem, kdo stáli na vyšší společenské příčce: vracely je zpátky na zem a zároveň se bláznivě radovaly z toho, že se jim to daří. Bezmocní si doslova i obrazně hráli s mocnými – jako by myš držela kočku v šachu.

Známým způsobem symbolické inverze je obrácení rolí, které představuje velmi důležitý nástroj feministické teorie, a stejně tak i ženské komediální divadlo jednoho herce. Směr, jemuž se začalo říkat „kulturní feminismus“, obrací role tak, že intuice, spiritualita a péče o rodinu se stávají bytostně ženskými a ušlechtilými vlastnostmi. To vede k nastolení protikladného kánonu, v jehož rámci lze rehabilitovat a podporovat dříve opomíjené či odmítané práce spisovatele, umělkyně, hudebnic a všech ostatních.¹⁸ Klíčem ke společenské změně v této verzi feminismu je nahrazení igno-

rantského a despotického maskulinního étosu a praxe étosem a praxí, jež jsou čistě femininní – tedy laskavější a jemnější. Teorie, že kdyby byli za vychovávání dětí, každodenní povinnosti v domácnosti, vaření a kávové sedánky zodpovědní muži, ženy by tím získaly svobodu například k tomu, aby řídily svět lépe, navíc nepřestává být bezedným a prvotřídním zdrojem komediálního materiálu.

Karneval je „symbolickou akcí, která jen zřídkakdy představuje pouhou hru; je spíše výrazem kulturních a společenských významů“.¹⁹ Ale i „pouhá“ hra je druhem zábavy, v níž mohou symbolické inverze moci a bezmoci, mužského a ženského, stáří a mládí, bohatství a chudoby či „vysokého“ a „nízkého“ představovat příjemnou a relativně nenákladnou ochutnávku potenciální společenské změny.

[...]

Mluvit s proříznutou pusou

Populistickou, utopickou vizi karnevalu a tržiště charakterizuje právě Bachtinův dialogický hlas – hlas, který vstupuje do každého vyprávění, aby protiřečil, komentoval, zpochybňoval, zesměšňoval nebo kritizoval. Dialogický hlas je alternativou a zdrojem mnohavrstevných názorů a spojuje se raději s otevřenými, proměnlivými systémy výměny a komunikace než se singulárními, uzavřenými a statickými formami klasického modelu. Dialogický hlas ve feministických komediálních dílech je mnohem spíš rozhovorem než monologem a může představovat skutečnou komunikaci, například à la Gracie Allen a George Burns, nebo vnitřní dialog, který tak brilantně používá Dorothy Parker ve svých povídkách.

[...]

Důsledkem rozkolu mezi veřejným a soukromým jsou další dichotomie, například mezi „dobrou“, tedy starostlivou, a „špatnou“, tedy tvůrčí, matkou. Ženy se s těmito zdánlivě protikladnými mateřskými rolami snaží vyrovnat po celá staletí. Společnost jim však neustále klade překážky a snaží se, seč může, aby oba póly zůstaly navzájem neslučitelné. Zlobivé holky takový názor na mateřství odmítají a trvají na tom, že být zároveň matkou a placenou pracovní silou má svoji kontinuitu a že obě tyto role mohou být kompatibilní. Stejně tak si utahují z posvátnosti mateřství a se svými dětmi i mezi sebou si hrají tak, že to někdy pořádně leze na nervy všem, kdo mají ten jediný správný názor na „rodinné hodnoty“.

Dialogický hlas je pro humornou a podvratnou taktiku zlobivých holek víc než příhodný – zčásti protože je nezdvořilý a agresivní a říká to, co se jindy neříká; činit ze soukromého naprosto veřejné patří k největšímu umění humoristy. V tomto smyslu je dialogický hlas vítán. Je to však zároveň hlas, který říká pravdu a porušuje tabu, a proto se ho s největší pravděpodobností budou druzí také bát, snažit se ho „vyléčit“ anebo umlčet. Je to hlas loutky břichomluvice, spontánního dítěte, dvorního šaška a hysterky.

My Body Lies over the Ocean...

Michail Bachtin vzdoruje dodnes rozšířeným ideálům racionality 18. století alternativní logikou – logikou excesu, nižších sfér lidské tělesnosti, grotesknosti, která „dokázala zviklat 'dané' společenské pozice a zpochybnit pravidla přijímání, vylučování a dominance, jež určují strukturu společnosti jako celku“.²⁰ V tom lze zřejmě najít další klíčové pojítko mezi rysy karnevalu a pracemi avantgardních uměl-

ců celého světa, v nichž s groteskností flirtuje a často ji i otevřeně oslavuje neuvěřitelné množství obrazů.²¹

Groteskní tělo většinu lidí děsí. Stojí v přímém protikladu k čisté, konečné, symetrické a centrální klasické podobě uznávané vysokou či oficiální kulturou (zejména módními časopisy). O groteskním těle se dá vlastně jen těžko říci, že „stojí“: je ho všude plno, přelévá se, překypuje, je mnohovrstevné, rozmanité a neustále se mění.

[...]

Groteskní tělo svou neexistencí pevných hranic, svým přijímáním potravy a vyměšováním, svými otvory a škvírami boří hranice mezi tělem a světem.²² Angažuje se, je interaktivní. A je neoddiskutovatelně ženské.

Tato transgresivní postava je v protikladu ke všem všeobecně zastávaným hodnotám a normám. Je stará, těhotná, nadřzená, hlučná, tlustá, umolousaná a opilá a říká autoritám, aby šly k šípku. Není divu, že budí strach. A není divu, že ideální postava ženy, jejíž groteskní aspekty jsou pohledu skryty (alespoň v západní kultuře středního proudu) – žena, kterou zlobivé holky neberou vážně – je ženou, již beze zbytku ovládá její vlastník a její „pronajímatel“: Módní Průmysl.

[...]

Výstava „Bad Girls“ je přímo exkurzí do sféry transgresivních těl. Nejenže tu najdeme řadu obrazů žen, které odporují stereotypním mediálním konvencím; jsou to zároveň obrazy žen v jejich nekonečné rozmanitosti, vytvořené s pochopením a bujnou fantazií, a porušují pravidla jednoduše proto, že se diametrálně liší od zobrazení žen, jaká můžeme vidět na každém kroku. Výstava ukazuje, jak lživé jsou stereotypní obrazy ženského těla: ženské tělo představuje v podobě, která není nijak idealizovaná ani nevědomá, a tím předem zpochybňuje nevyhnutelná obvinění z ženského

narcismu; dává jasně na vědomí, že to, co je normální, závisí na tom, kdo a z jaké pozice definici normálního stanoví.

Současným projevem zájmu o groteskní tělo je fascinace veřejnosti lidmi nazývanými „freaks“, zrůdami, oněmi lidskými anomáliemi, jimž se také eufemisticky říká „podivíni“ (či prostě „baviči“). „Freaks“, jak poznamenává Leslie Fiedler,²³ fascinovali „normální“ lidi po staletí, protože byli odrazem jejich vlastních tajných a potlačovaných obav, ztělesněných ve formě extrémní lidské fyziognomie. Ani soudobou populární kulturu nepřestává uchvacovat vše deformované a pokřivené, jak můžeme vidět v moderních divadelních hrách a filmech – vzpomeňme jen na *Frankensteina*, *Sloního muže*, *Fantoma opery* a *Muže bez tváře*.

Ne náhodou dnes mezinárodně rozšířený výraz „freak“ označoval také narkomany, ztroskotance a odpadlíky počátku 60. let 20. století, z nichž někteří v roce 1968 pomáhali rozpoutat nejen studentská povstání, ale i rašící Hnutí za osvobození žen (*Women's Liberation Movement*). Idolem a zosobněním té doby byla Janis Joplin, v jejímž hlase – který v sobě dokázal spojit blues, rock'n'roll a inspiraci bílou i černou hudbou v jedinečný svůdný a nakonec smrtící koktejl – se odrážely obžaloby a touhy celé generace. Stejně jako Joplin i „freaks“ nenáviděli autoritu, vypadali jinak, oblékali a chovali se jinak než „normální“ lidé, vrhali se do sexuálních výstřelků s neznámými lidmi a experimentovali s mimotělnými zážitky; stručně řečeno, stanovili nová měřítká vynalézavého protispolečenského chování.

Výraz „freak“ si na počátku 70. let přisvojili undergroundoví kreslíři komiksů – Robert Crumb, Gilbert Shelton, Bill Griffiths a dokonce i Art Spiegelman –, jejichž mutantní kreslené postavičky zazářily v mnoha eskapádách. Tito noví hrdinové a hrdinky, „vyšilující“ v důsledku drog a moderního života, zosobňovali vše, čeho se 50. léta děsila

a co z hloubi duše odsuzovala. Zároveň s tím se dařilo „mládeži nepřístupným“ komiksům, z mnoha jmenujme například *Home Grown Funnies*, *Zip Comics*, *Young Lust*, *Bijou Funnies*, *Big Ass* a *Uneda Comix* (jejíž hlavní postava Honeybunch „se připojuje k Ženskému hnutí a učí se, jak je nakopat do prdele“) nebo *Motor City Comics* (v hlavní roli s Lenore Goldberg a jejími Girl Commandos). Přestože tento žánr tehdy charakterizovala naprostá absence autorek a jeho tón byl zhusťta velmi misogynní, dané práce nicméně poskytly cenné východisko pro práci zlobivých kreslířek, jejichž komiksy si můžeme listovat dnes.

Dětská hra

Autoři některých současných analýz si povšimli, že mezi dětskými rituály a hrami a praktikami karnevalu existuje určitý vztah.²⁴ Komičky jako Lily Tomlin a zesnulá Gilda Radner jsou důkazem, že přeměnit samu sebe v dítě vyjadřuje chuť si hrát. V počátcích vysílání pořadu „Saturday Night Live“ si Gildina hyperkinetická skautka Judy Miller vůbec nebrala servítky a naprosto ignorovala jakoukoli zpětnou vazbu mezi fantazií a slušným chováním. Edith Ann v podání Lily Tomlin excelovala na divadelních pódiiích a v televizních pořadech, když usazená v obrovitém křesle s uličnickou prohnaností odkrývala lži a pokrytectví světa dospělých. Toto už není ono toužící, potřebné, fňukající, zraněné a zanedbané „vnitřní dítě“ z psychologických žvástů new age, ale schopná, silná, necenzurovaná a podvrtná síla vyvěrající z těla, která zve dospělé ke spolujízdě. Zlobivé holky si tu vytvořily vlastní verzi fakanů z filmů *Village of the Damned* (Prokleté městečko), *The Bad Seed* (Špatné semě) a „Dobrý“ synek, které nás sice děsí, ale zároveň se při nich neubráníme smíchu.

Transgresivní tělo mutuje nejen ze stáří do mládí a zpět, ale i skrze gender, nekonečně se proměňuje a odmítá jakoukoli pevnou formu. Analogicky se snažila definovat vlastní tělo i řada umělekyn zabývajících se performancí. Některé pořádaly workshopy zaměřené na „převlékání“ genderu, například Diane Torr, která učí základy cross-dressingu pro obě pohlaví, ale v různé dny pro muže a pro ženy; nebo na hraní rolí, jako dílny Annie Sprinkle, při jejichž lekcích se naučíte, jak se stát „bohyní sexu“ nebo „děvkou“. Genderovou identitu ve své práci zkoumali či zkoumají i muži-performeři jako John Kelly, Hunter Reynolds nebo dnes již zesnulý Ethyl Eichelberger, kteří v cross-dressingu sledují dvojí linii. Jedna začíná u Rose Sélavyho, proslulého alterega Marcela Duchampa. Druhá, novější, se odvíjí od herce Divine, hlavní postavy úchvatných filmů *Pink Flamingoes* (Růžoví plameňáci) nebo *Hairspray* (Lak na vlasy) režiséra Johna Waterse, a pokračuje až k široce oblíbené tezi „Dokážu je obalamutit a navíc být větší ženská než všechny ženský dohromady“, kterou razí Dustin Hoffman v komické roli Tootsie nebo později Robin Williams jako paní Doubtfire ve filmu *Táta v sukních*.

Na panelové diskusi o existenci „homosexuální estetiky“, pořádané v roce 1982, poznamenala spisovatelka Bertha Harris, že „tím, co Amerika nejvíc nenávidí a čeho se nejvíc bojí, je bull dyke“.²⁵ Její výrok vyvolal v obecenstvu explozi smíchu a uznání, protože uhodila hřebík na hlavičku. Jestliže lesbické tělo – a dokonce i pouhá představa lesbického těla – ve většině heterosexuálního světa vzbuzuje nepřekonatelný odpor (pokud ovšem nemá formu *femme* nebo se nevěnuje sexu jen pro potěšení mužských diváků), pak je jeho nejvyhraněnější podoba, bull dyke, groteskním a transgresivním tělem *par excellence*. To proto, že ženské tělo je především nástrojem, skrze nějž společnost vyjadřuje svá měřítka

patřičnosti, náležitého vzhledu a chování. Muž, který svým stylem oblékání vybočuje z normy, je považován za excentrika, dandyho nebo rozržitého profesora (jehož žena, pokud nějakou má, neustále utíká k matce); zato v případě žen „vážnost, s jakou pojmáme otázky oblékání a vzhledu, svědčí o skutečnosti, že pokud je *nebereme* vážně, slouží nám to jako ukazatel ... vážných psychologických problémů“.²⁶ („Ty zase vypadáš!“)

Žena, která odmítá kontrolovat vlastní tělo, jak jí to předepisují mediální obrazy, která si je nechce nechat znetvořit, pokrývit, svázat nebo změnit chirurgickou cestou, nebo žena, která se je dokonce ani nesnaží změnit, jen aby bylo přitažlivější pro muže, podrývá společenská kritéria, a společnost ji proto mnohem spíš považuje za politicky nebezpečnou než za esteticky rebelující. „Bull dyke“ má dvojnásobnou sílu: dobrovolně přijala maskulinní atributy a zároveň si své tělo přetvořila k vlastním potřebám. Umíte si představit, že by americká veřejnost reagovala na Tootsie nebo paní Doubtfire stejně vřele a nadšeně, kdyby šlo o jejich lesbickou verzi?

Pokusy potlačit lesbické tělo připomínají 19. století, kdy se společnost snažila léčit tělo postižené hysterií. Je příznačné, že ženské tělo se stalo bitevním polem, na němž se důsledky represe projeví jako hysterie, zejména vlivem strachu z toho, co Freud ve *Studiích o hysterii* nazývá „silou odporu“ – ke špině, chorobám a tloušťce.²⁷ Hysterické chování připomínalo karnevalové „šilenství“ a v mnoha ohledech se vyznačovalo stejnými atributy – „obžerstvím, inverzí, zmatkem, špinou, sexem a afektovaným pohybem“.²⁸ Není pochyb, že potlačené a vystupňované touhy a utrpení vyústily v extrémní tělesnou vyhublost a posunková gesta hysterického těla, jehož strnule stylizované pózy svědčily o impulzech, rozkoších a excesech, které si toto tělo nemohlo dopřát.²⁹

„Šílené“ tělo se stalo nástrojem k vyjádření těchto – jakkoli pokřivených – impulzů, a lišilo se tak od těla „zdravého“, spoutaného společenskými předsudky. (Výraz „hysterie“ jako označení ženské patologie dnes díkybohu téměř vymizel a přežívá jen jako oblíbená adjektivní forma, jíž muži obvykle označují ženy, které dají průchod hlubším emocím.)

Teatrálnost, která je hysterii vlastní, ilustruje neurolog Jean Martin Charcot ve svém psychoanalytickém „divadle“ konce 19. století. Z dnešního pohledu to působí téměř ne skutečně, ale do tohoto „divadla“ byli podobně jako na jiná „vědecká“ představení té doby zvaní laičtí pozorovatelé. Scénická provedení ženské hysterie, která Charcot režíroval, dokumentoval a byl i jejich choreografem, byla dobovým ekvivalentem broadwayského trháku. Jak poznamenala Elaine Showalter, Charcot nejenže věřil, že formuluje a kodifikuje gestikulační zákony hysterie, ale také je učil své pacientky, které je pak „hrály“ před téměř výlučně mužským obecnstvem. Kresby těchto gest visely po celé Salpêtrière, nemocnici, v níž Charcot pracoval. Showalter píše, že tyto *attitudes passionelles* nápadně připomínaly stylizované pohyby charakteristické pro soudobé francouzské divadlo a melodrama a zejména pro hry hudebníka a pedagoga Françoise Delsarta, který také rozvíjel „vědecký“ systém gestikulace pro účely hudebního a divadelního výrazu.³⁰ Showalter nicméně uvažuje, zda Charcotův zájem o strnulá gesta hysterie nemohl ve skutečnosti poukazovat spíše na jejich vztah k fotografii a malířství než k divadlu – tedy k oblastem, kam, jak se zdá, směřují i Freudovy teorie; z řady kdysi líbivých obrazů a symbolů evropského karnevalu, zmiňovaných ve Freudových *Studiih o hysterii*, byly totiž časem učiněny symptomy hysterie.³¹

Bez ohledu na Charcota a Freuda divadlo ve skutečnosti představovalo jednu z mála uměleckých sfér, v níž mohly



Jean Martin Charcot, Invention de l'hysteria (Objev hysterie), c. 1880

pracovat ženy – možná protože bylo prostorem, který stál stranou každodenního života, a protože hraní bylo považováno více za interpretaci než za tvorbu.³² Ženy jsou nedílnou součástí dějin amerického burleskního divadla, jež roku 1869 zachvátilo celou zemi a zaniklo až po Velké hospodářské krizi. Burleska byla původně doménou spisovatelek, producentek a performerek, které zpívaly, tančily, převlékaly se za muže a zesměšňovaly snobství vysoké kultury, chování převážně mužských divadelních fanoušků a návštěvníků divadla i veškeré mužské humorné kousky. Původně byla burleska, stejně jako karneval, podvratná, nevázaná a ďáblsky vtípná. S karnevalem měla společný i rys odporu k jakékoli unifikované divadelní formě: zůstávala otevřená, anti-autoritářská a mnohohlasná a nekladla si nárok na jediného

autora či názor. Robert Allen ve své fascinující analýze tohoto žánru, v knize *Horrible Prettiness* (Děsivá krása), poznamenává, že první burlesky v Americe obvykle končily narážkami na ženské volební právo, neboť tato umělecká forma se objevila právě v době, kdy se rozsáhle diskutovalo o definicích genderu. Jak říká, „burleska v 19. století patřila k formám zábavy, jež vycházely z estetiky transgrese, převrácených rolí a grotesknosti“,³³ přestože se postupně stále více vulgarizovala a na její divadla se dnes už většinou vzpomíná jen jako na místa, kde byla k vidění (a často i ke koupi) ženská těla a ženská sexualita.

„Hraní“ mělo také funkci mimo divadlo: sloužilo jako obranná technika pro ty, kdo byli nuceni k submisivnímu chování, zatímco ve skutečnosti smýšleli podvrtně. Hráť se dodnes velmi rychle učí všichni utlačovaní, „kteří se často zdánlivě smíří s tím, jak o nich smýšlí jejich utlačovatel, a tak dávají vzniknout dvojmyslu: určitý jazyk nebo čin na jednu stranu potvrzuje utlačovatelovy stereotypy vůči utlačovaným a na druhou stranu všem zasvěceným nabízí protikladný názor, který jim dává sílu“.³⁴ Jednotlivých pramenů propleteného klubka karnevalu, hysterie a divadla se dnes zmocnily zlobivé holky pracující se všemi médii, počínaje tradičnějšími formami malby a sochařství až po relativně nové fúze tance, divadla, hudby, demonstrace, živých obrazů a komedie jednoho herce, které se prolnuly v soudobé performanci.

„Masy čmáralek“

Ještě před padesáti lety bylo divadlo demokratickou formou zábavy, relativně nenákladnou a určenou širokým vrstvám. Dnes se stalo, podobně jako opera, spektaklem dostupným pouze pro privilegované. Ale zlobivé holky, které se věnují

performanci, stejně jako jejich kolegyně ve výtvarném umění, přelezly přes Berlínskou zeď mezi uměleckým světem a populární kulturou. Jdou ve stopách komiček Whoopi Goldberg, Roseanne Arnold a Lily Tomlin, a ty by se přes ni nevyškrábaly, kdyby nemohly stát na ramenou svých předchůdkyň Mabel Norman (slavné filmové komičky 10. let 20. století) nebo Moms Mabley (skvělé sólové komičky činné celých padesát let, od 20. let až do roku 1975, kdy zemřela). Tyto hvězdy počátku století zase zčásti vděčí za svůj úspěšný výstup někdejšími královnám burlesky – Lydii Thompson a Pauline Markham, jejichž nadání, krása a drzosti tleskala stejně nadšeně buržoazie i publikum dělnických tříd. Přežívající pokusy udržet „vysoké umění“ a „populární kulturu“ v separaci jako Romea a Julii se zdají být odsouzeny k záhubě, ať se Montekové a Kapuletové kultury snaží sebevíc.

[...]

Počínaje 19. stoletím se „pravé“ umění utvářelo jako čistě maskulinní a jeho proroci a přívrženci byli nadmíru šťastní, že jsou uchráněni kontaminujících vlivů podřadného, vulgárně sexuálního, kýčovitého zmaru masové a populární kultury, utvářené jako femininní.³⁵ Podle analýzy Andrease Huysena je v modernismu obsažen „silný maskulinní a misogynní proud..., který zas a znovu neskrývaně vyhlašuje své opovržení ženami a masami“.³⁶ Strach z neovladatelného, iracionálního, sexuálního a nevědomého, jež by měly právě ženy a masy ztělesňovat, je důkazem, že ženy i masy jsou považovány za potenciální politickou hrozbu pro společenský *status quo*.³⁷ Dokud bude ženám přisuzována zodpovědnost za „kažení vkusu a sentimentalizaci kultury“³⁸ a dokud mají masy vkus a kulturu postrádat úplně, dotud budou také obě skupiny nositelkami ohrožení estetického *status quo*.

Huysen podotýká, že vysoké umění a masová kultura nakonec zdráhavě navázaly dialog zčásti v důsledku feministických aktivit v umění a zčásti v důsledku teprve nedávno projeveného zájmu o dosud přehlížené formy kulturního výrazu, jež stále více využívají právě ženy, které kašlou na střední proud. (Beztak, jak říká komička Kate Clinton, je střední proud široký, mělký a pomalý, zato přítoky jsou hluboké a rychlé a nejvíc se v nich vyřadíte.)

Závěrečný sprint

Skutečný důvod, proč je masová či populární kultura očerňována jako pokleslá a vulgární, nelze omezit jen na ženskou otázku; vztahuje se také na dělnické třídy a zároveň na všechno rasově a etnicky „jiné“. Zavrhané formy kulturního výrazu, spojované s obojím, sahají od muzikálu až k literatuře; patří k nim lidová hudba bílých pracujících tříd (například písně horníků a železničních dělníků nebo popěvky a gospelsy při náboženských shromážděních pod širým nebem), dialogické zpěvy a blues v černých komunitách nebo epické písně ze života všech, kdo pracují na dvorech, v kuchyních, prádelnách a dětských pokojích svých zámožnějších zaměstnavatelů (nebo manželů). Tyto formy umělecké tvorby jsou tak hluboce zakořeněny v žité zkušenosti, že stírají hranice mezi uměním a každodenním životem.

I z amerických a evropských Židů, stejně jako z černochů, se za dlouhá léta útlaku stali odborníci na kulturní mimiku a přetvářku, přestože, pomineme-li Hitlera, se s ohledem na svou barvu pleti mohli snáze asimilovat (či „proplovat“). Je zajímavé, že někteří baviči židovského původu, například Al Jolson nebo Eddie Cantor, vystupovali s načerpanou tváří, což byla součást významné divadelní tradice 19.

století, zvané minstrelská poezie a písně. Možná je k tomu vedla prazvláštní směsice pocitů, kterou Eric Lott označuje jako „paniku, úzkost, hrůzu a rozkoš“, s níž reagovali na černošskou kulturu,³⁹ nebo, jak naznačuje Irving Howe, šlo o výraz spřízněnosti, kdy „jedna bida promlouvala hlasem druhé“.⁴⁰

Minstrelské představení bylo od 30. do 50. let 19. století formou zábavy určenou pro bílou pracující sílu zaměstnanou v průmyslovém sektoru a získalo si značnou oblibu nejen pro imitování černošských písní a tanců, ale i pro prvek cross-dressingu, který obvykle tvořil jeho neodmyslitelnou součást. Stejně jako karneval a burleskní divadlo byly „minstrel shows“ odrazem dobových problémů – například ženského volebního práva, zrušení otroctví a politické korupce – a střílely si ze všeho od Shakespeara až po buržoazní manýry.⁴¹ Navazuje na ně mnoho současných bavičů (a to nejen nechvalně proslulé duo Ted Danson/Whoopi Goldberg). Pro výstavu „Bad Girls“ je však nejdůležitější schopnost minstrelského umění prostupovat všemi rasami, třídami a gendery a zesměšňovat vše, včetně etnického původu samotného bílého performerera.

„Ta, která se směje, přežije.“ – Kate Clinton

Ne všichni ovšem považovali minstrelské show za zábavné. Humor odkrývá propastné rozdíly v tom, co lidem různých tříd, ras, genderů nebo etnik připadá vtipné. To, co jednoho rozesměje, může druhého urazit, protože ve způsobu vnímání humoru se odrážejí různé zkušenosti a hodnoty. Dalším důvodem tohoto faktu je skutečnost, že kódy platné v určitých skupinách mohou tomu, kdo stojí mimo, často připadat nesrozumitelné. Humor má řadu funkcí – neslou-

ží jen k zábavě nebo jako únikový mechanismus a jako výraz podvratného záměru; může také vytvářet soudržnost, solidaritu a skupinovou identitu v rámci specifických komunit.⁴² Právě proto může být například lesbický humor nesrozumitelný pro heterosexuálky anebo židovský humor nenajde odezvu u amerického Jižana, který má s Židy nulovou zkušenost. Ze stejného důvodu si řada mužů myslí, že feministky nemají smysl pro humor. (Možná i proto, jak podotýká June Sochen, že jsme přestaly reagovat na sexistické vtipy – jako by byly k smíchu!)

Podle analýzy Nancy Miller v její knize *A Very Serious Thing* (Nadmíru vážná věc) je humor amerických žen blízký humoru jakékoli rasové či etnické „menšiny“ v tom, že jeho dominantním rysem je vědomí, „jaké to je být příslušníkem podřízené skupiny v kultuře, která se vychloubá rovností, aby vyhověla standardům chování, jež nejsou založeny na lidských bytostech, ale na stereotypch“.⁴³ Humor se tak stal prostředkem vytváření solidarity mezi všemi nesvobodnými a bezprávnými: oslabuje protivníka a pomáhá získat odstup od útlaku.⁴⁴

Humor v dílech představených na výstavě „Bad Girls“ pokrývá široký rejstřík stylů od ironie po grotesku; většinou si však utahuje ze způsobů, jakými společnost vytváří a podporuje nerovnosti mezi gendery. Je to humor kuchyně a řeznictví, ložnice a zasedací místnosti, unavených a chudých. Dobrý ženský humor dokáže vytvářet solidaritu uvnitř i mezi jednotlivými skupinami navzájem, zpochybňuje tradiční vzory, vzpírá se stereotypům, je nakažlivý, nevybíravý, a co je nejdůležitější, vychází z myšlenky, že každý systém, který je založen na vykořisťování – tedy nejen systémy, jež vykořisťují ženy –, může a musí být nahrazen lepší variantou.

Umělecká díla, jichž je humor neodmyslitelnou součástí – zejména pokud jde o humor bližší spíše grotesce než ironii –, odsoudí mávnutím ruky všichni, kdo lpí na názoru, že „vysoké“ umění nemůže být než seriózní. Jednak různé lidi nemusí rozesmát stejné věci, a některá díla se proto některým divákům „neotevřou“, a jednak rozpustilost bohužel představuje pro umělecký kánon totéž, čím je profánní pro posvátné – *contradictio in adjecto*. Některé ženy navíc mohou tento způsob umělecké práce kritizovat za to, že „trivializuje“ důležité feministické otázky, neboť je „vystavuje“ smíchu. Přestože mnozí tvrdí opak, efektivní společenská kritika se nemusí vyskytovat jen v seriózní, čisté a logické sféře vysokého diskurzu.⁴⁵

Umělecká tvorba – stejně jako veškerá kulturní produkce – je důležitá, protože je výrazem uspořádání mocenských vztahů ve společnosti. Jak podotýká Richard Allen, když se zabývá postavením parodických bavičů v kultuře středního proudu, kulturu vytvářejí všechny společenské skupiny, ne všechny jsou ovšem s to ze své pozice ve společnosti distribuovat své kulturní produkty a předávat je ostatním, otisknout svůj vkus a své kulturní potřeby do vlastní tvorby tak, aby je společnost byla schopna kooptovat a uznat prostřednictvím svých institucí (především vzdělávacích) nebo využít k řízení protikladných nebo alternativních forem kulturní produkce ekonomickou moc, vládní politiku a legislativu.⁴⁶

Na krátký okamžik to vypadalo, že by nespoutané a nádherné ženy počátků divadla burlesky mohly vyvolat na kulturní mapě Ameriky poloviny 19. století skutečné změny – jenže viktoriánští morální reformisté je umlčeli v zárodku. Každý, i začínající zahradník ale ví, že strom, který se zaštiňuje a přežívá, sice může vypadat jako mrtvý, ale ve skuteč-

nosti je to nezbytná podmínka jeho budoucího rozkvětu a růstu. A tak přestože se zdálo, že karneval a burleska vypustily duši, to, co pro ně bylo ústřední, se dnes znovu objevuje v tvorbě zlobivých holek. Sklon zacházet až příliš daleko, šíravá kritika *status quo*, zdravá přezíravost vůči autoritám a nakažlivý smích dnes opět charakterizují významnou součást ženské umělecké produkce.

Role *enfant terrible*, „vnitřního dítěte“ avantgardy, byla dosud doménou mužů, jimž jediným bylo povoleno tvořivým a ekonomicky produktivním způsobem „zlobit“. Ale ženy ono *irritable enfant* po bradu zavinuté v plenkách znají až příliš dobře a chtějí si hrát s něčím zábavnějším. Co takhle obří mluvící Barbie v plné polní, která drží ve vzduchu Kennův maličkatý penis a pokřikuje „Lidi, to je jenom legrace!“? („To není k smíchu!“)

Zlobivé holky mají rády kritický a konstruktivní potenciál smíchu; mají bezbřehou radost z překračování hranic, které nám, stejně jako korzety našich matek a babiček, až příliš dlouho zpomalovaly krevní oběh. Jejich smích působí jako protijed proti umlčování, vymezování a zpředměťování; vzpírá se konstrukci „pouze rozumem poznatelného, sourodého, logického, 'plynulého' příběhu“⁴⁷ a přiklání se naopak k nelogičnosti, nesourodosti, protikladům a k nepostizitelnosti – „chyt si mě!“ – mnohavrstevných vyprávění. Jejich smích je divoký, nespoutaný a naprosto se vymyká vnější kontrole. Ano, zlobivé holky jsou hysterické. Raději opravdu zůstanou šílené. A zlobit nepřestanou.

[...]

Tento text vyšel pod názvem „Bad Girls“ v katalogu ke stejnojmenné výstavě: *Bad Girls*. The New Museum of Contemporary Art, New York; MIT Press, Cambridge, Mass., 1994. Přeložila L. V.

1. „Battle of sexes joined in case of mutilation“, *The New York Times*, 8. listopadu 1993.
2. Viz Frances Bartkowski, *Feminist Utopias*. University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, a London 1988, kde lze najít užitečný rozbor současných utopických románů obecně a také analýzu jejich vztahu k feminismu.
3. Mae Gwendolyn Henderson, „Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Women Writer's Literary Tradition“, in: *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women*, Cheryl A. Wall (ed.). Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, a London 1989, s. 24.
4. Tania Modleski, „Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture“, in: *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*, Colin McCabe (ed.). St. Martin's Press, New York 1986, s. 50.
5. Peter Stallybrass a Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1986, s. 178, 179.
6. K pracím z nedávné doby, které ve svých feministických analýzách také čerpají z Bachtina, patří esej Jo Anny Isaak „Nancy Spero: A Work in Comic Courage“, in: *Nancy Spero, Works since 1950* [kat. výst.]. Everson Museum of Art, Syracuse, New York 1987; esej Mary Russo „Female Grotesques: Carnival and Theory“, in: *Feminist Studies/ Critical Studies*, Teresa de Lauretis (ed.). Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1986, a kniha Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., a London 1990.
7. Stallybrass a White, op. cit., s. 7.
8. Činnost skupin jako WAC (Women Artists' Coalition) a Guerrilla Girls v tomto smyslu účinně rozvracela *status quo*. A jejich způsob chování stejně jako jejich kostýmy, rekvizity a masky, které na své demonstrace nosily, mají jednoznačně karnevalový charakter.

9. Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Johns Hopkins University Press, Baltimore a London 1989, s. 86.
10. Stallybras a White, op. cit., s. 42.
11. Suleiman, op. cit., s. 4.
12. Ibid., s. 13. Suleiman tvrdí, že současný revival avantgardy či „moderních“ hnutí má změnit způsob, jakým uvažujeme o světě, prostřednictvím konceptů „heterogenosti, hry, okrajovosti, překračování hranic, nevědomého, erotiky a excesu“. Stallybras a White, op. cit., s. 177, mají podobný názor.
13. K příkladům z nedávné doby patří Morley Safer, která v televizním pořadu „60 minut“ (19. září 1993) otloukla současnému umění o hlavu „císařovy nové šaty“, když označila abstraktní malbu (Cy Twombly), minimalismus (Robert Ryman), umělecké strategie (Jeff Koons a Gerhard Richter), konceptualisty (Felix Gonzalez-Torres) a malíře a sochaře, kteří používají texty nebo obrazy čerpající z populárních zdrojů (Christopher Wool a Robert Gober), za „bezenný krámy“. Safer vyšla z chytré a originální argumentace, když se o díle Jeana-Michela Basquiata vyjádřila ve smyslu „to by zvládlo i moje dítě“, a tím zároveň „statečně“ veřejně denuncovala sběratele, kurátory, kritiky i aukční domy, kteří podporují současné umění. Bez ohledu na skutečnost, že v pořadu nezaznělo jméno jediné umělkyně a že v prepisu pořadu se o Safer, jež působí jako odborná průvodkyně ve Whitney Museum, hovoří jako o „té dámě z Whitney“, je vystoupení Safer učebnicovým příkladem toho, nakolik je tato fobie dodnes hluboce zakořeněná.
14. Stam, op. cit., s. 173. Viz též Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, New York a London 1985.
15. Viz Henry Louis Gates ml., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, New York 1988. Autor zde předkládá kritickou a teoretickou analýzu toho, jak mohli černoši v rámci domorodých afroamerických tradic promlouvat sami za sebe. Ve vztahu k výstavě „Bad Girls“ je zajímavý především

autorův rozbor díla Zory Neale Hurston a Alice Walker. Diskuse o Bachtinových teoriích ve vztahu k aspektům černé populární kultury v Británii viz Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack*. University of Chicago Press, Chicago 1991.

16. Jen ve zkratce: verze Duchampova *Pisoáru* v podobě bronzové rtěnky nebo „podlahových plastik“ Carla Andreho, které vytvářela Rachel Lachowicz; série *After* (Po) od Sherrie Levine z počátku osmdesátých let, využívající děl Rodčenka, Walkera Evanse, Légera, Schieleho, Kirchnera a dalších [anglické „After“ v názvu tohoto díla znamená jak „po“ ve smyslu „post“, tak i „podle“; pozn. překl.]; židovští Warholové, které v novodobých verzích znovu přivedla k životu Deborah Kass; aropriované odlitky Juddových kovových „kominů“, z nichž do prostoru volně visí vlasy, z dílny Lucy Pul; práce Elayne Sturtevant, které co do podoby i rozměrů puntičkářsky replikují obrazy Jaspera Johnse a dalších. Viz Roberta Smith, „The New Appropriationists: Engaging the Enemy“, *The New York Times*, 16. srpna 1992.
17. Stallybrass a White, op. cit., s. 57.
18. Brilantní resumé různých odnoží feministické teorie viz „The Discourse of Feminisms: The Spectator and Representation“, in: Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1988, kap. I. Dolan popisuje tři hlavní feministické proudy: „liberální feminismus“, který požaduje paritu s muži za podmínek všeobecného liberálního humanismu; „kulturní feminismus“, který nahrazuje moc a autoritu mužů jejich ženskými protipóly, a „materialistický feminismus“, podle něhož je polarizace genderů pouhou společenskou konstrukcí a navíc oba gendery utlačuje – tento proud zároveň zdůrazňuje nutnost změny systému, jenž tuto polarizaci vytváří (s. 15).
19. Stallybrass a White, op. cit., s. 43.
20. Ibid.
21. Například kasselská „documenta“ z loňského roku [1994; pozn. ed.] organizátoři propagovali jako mezinárodní výstavu, která si klade za

- cíl zabývat se „uměním jako jazykem samotným o sobě“. Na základě vystavených obrazů nahých těl, sexuálních orgánů, vlasů, exkrementů, krve, masturbace, fyzických deformací, rozmnožování a smrti ale hrozilo, že k žádné umělecké exkurzi do jakéhokoli uměleckého výrazu nedojde. To, co se organizátorům z těchto děl podařilo udělat, bylo pro všechny ženy, které si přečetly jejich oficiální prohlášení, absolutní záhadou a zdrojem naprostého údivu.
22. Viz Russo, op. cit., s. 219. Viz též Stallybrass a White, op. cit., s. 65.
 23. Leslie Fiedler, *Freaks*. Touchstone Books, New York 1978, s. 16.
 24. *Ibid.*, s. 175.
 25. „Extended Sensibilities: The Impact of Homosexual Sensibilities on Contemporary Culture“, diskuse pořádaná The New Museum of Contemporary Art 29. listopadu 1982, The New School for Social Research, New York.
 26. Terence S. Turner, „The Social Skin“, in: *Reading the Social Body*, Catherine B. Burroughs a Jeffrey David Ehrenreich (eds.). University of Iowa Press, Iowa City 1993, s. 16.
 27. Sigmund Freud a Josef Breuer, *Studie o hysterii*. Julius Albert, Praha 1947, přel. J. Budinský et al., s. 156-157.
 28. *Ibid.*, s. 182.
 29. Viz Stallybrass a White, op. cit., s. 171-190, kap. „Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque“.
 30. Elaine Showalter, „The Hysterical Body“, přednáška prosloušená na The Institute of Fine Arts, New York University, 11. listopadu 1993.
 31. Viz Stallybrass a White, op. cit., s. 174.
 32. Viz Andreas Huyssen, „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“, in: *Modleski*, op. cit., s. 195.
 33. Robert C. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, a London 1991, s. 26.

34. Sondra O'Neale, „Inhibiting Midwives, Usurping Creators: The Struggling Emergence of Black Women in American Fiction“, in: de Lauretis, op. cit., s. 129.
35. Reakce časopisu *Art in America* na poprask, který způsobila Morley Safer v pořadu „60 minut“ (viz pozn. 16) je ukázkovým příkladem: „Přestože útok stanice CBS několika stoupencům současného umění zvedl mandle, vpsledku jej lze považovat za poměrně uklidňující. Bez ohledu na zprávy, které se snaží dokázat opak, je propast mezi světem umění a masovou kulturou očividně stále dostatečně hluboká na to, aby ještě mělo cenu se umění věnovat.“ In: *Art in America*, „Front Page“, nesig., listopad 1992, s. 37. Ovšem jestli má cenu se věnovat umění jen *proto*, dám se radši na taxikaření.
36. Huyssen, op. cit., s. 193.
37. Viz *ibid.*, s. 196.
38. Modleski, op. cit., s. 38.
39. Cit. in: Margo Jefferson, „The Minstrel Tradition: Not Just a Racist Relic“, *The New York Times*, 27. října 1993, s. C18 (recenze knihy Erica Lotta, *Blackface Minstrelsy and The American Working Class*. Oxford University Press, Oxford 1993).
40. Stam, op. cit., s. 215-216.
41. Viz Jefferson, op. cit., s. C18. Viz též Allen, op. cit., kap. 6, „The Institutionalization of Burlesque“, kde autor analyzuje vzájemnou propojenost burlesky a minstrelského umění. Je zajímavé, že v 19. století se objevily ženské formy minstreli (přestože ženy obvykle hrály bílé postavy), které byly hybridem mezi dvěma formami – výhradně mužským minstrelským představením a výhradně ženským divadlem burlesky.
42. Viz June Sochen, *Women's Comic Visions*. Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1991, s. 210.
43. Nancy A. Walker, „A Very Serious Thing“: *Women's Humor and American Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. x a 29.
44. Viz Nancy A. Walker, „Towards Solidarity“, in: Sochen, op. cit., s. 58.

45. Stallybrass a White, op. cit., s. 43.

46. Allen, op. cit., s. 31

47. Suleiman, op. cit., s. 92.

Před mnoha lety měl můj starší bratr nejlepšího kamaráda. Jmenoval se Body (Tělo) a všude ho doprovázel. Body byl vším možným, jen ne konkrétním tělem: byl výmyslem mého bratra, a ačkoli doopravdy neexistoval, byli neustále spolu. Žárlila jsem na toho důvěrníka a nepřítomně přítomného přítele, který mého bratra nikdy nezradil. Nikdy se sice nezhmotnil, ale mně se zdálo, že je všudypřítomný, téměř jako by byl prodloužením bratrova vlastního těla. Zdál se být „skutečnější“ než všichni mí vrtošiví a nestálí kamarádi (s tak konkrétními a hmatatelnými těly).

Podle Freuda je fantazie psychické přemístění mezi subjektem a předmětem, mezi vjemem a vědomím, mezi vnitřním a vnějším světem člověka. Fantazie jsou obrazy a scénáře budované prostřednictvím touhy. Jsou to sublimované „psychické skutečnosti“,¹ které na „vyšší úrovni“ odrážejí přízemní, materiální a autoerotické formativní události z raného dětství a které reagují na ztrátu dokonalé celistvosti, již člověku zaručuje tělo matky nebo někoho druhého (*[m]other's body*). Fantazie je proces, který umožňuje „já“ subjektu komunikovat s druhými, tedy s „vnějším“ světem. Podobně pak subjekt získává možnost ztělesnit se jako „skutečná“ osoba, protože si představuje (z-obraz-uje) tělo druhého.²

V tradiční, kantovské estetice je umělecké dílo tím, co ve vnějším světě vytváří dialog mezi tvůrčím subjektem a divákem/druhým:

Mise en abyme [umění] se vždy zaobírá tím, ... že vyplňuje prázdno v místech, kde zejí propasti/

...*ein Drittes*, „třetí strana“, zajišťuje koloběh věcí a reguluje jeho tok. *Mitte*, prostřední prvek, „milieu“, dohlíží na vstup do hermeneutického cyklu nebo do cyklu spekulativní dialektiky. Tuto úlohu hraje umění. Pokaždé, když filosofie ovlivňuje a ovládá umění a uzavírá je do významové hry nebo do ontologické encyklopedie, dává mu roli zprostředkovatele.³

Spolu s Derridou by bylo možné říci, že kantovská estetika vychází z představy uměleckého díla jako určitého náhradního *těla*, které má vyplnit prázdno vzniklé ztrátou a bez kterého je komunikace *od-tělesněného* poselství vyslaného do světa nemožná. Umělecké dílo zde nahrazuje nepřítomného autora/subjekt. Představa uměleckého díla jako *těla sama o sobě* se stává „mostem“, díky němuž se subjekt může promítat do okolního světa:

Analogie propasti a jejího přemostění říká, že mezi dvěma naprosto odlišnými světy musí nevyhnutelně existovat třetí prvek, který propast překlene, zacelí zející ránu a dá prohlubni nějaký význam. Jedním slovem: *symbol*. Přemostění je *symbol*...⁴

Podobnou funkci jako umělecké dílo má interpretační text: vytváří spojnicí mezi subjektem (v daném případě interpretem) a uměleckým dílem (do nějž je umělec „uložen“ a jehož prostřednictvím se o umělci hovoří) a rovněž mezi interpretem (tvůrcem) a světem.⁵ Akt estetického výkladu zaplňuje propast/nedostatek subjektivity tím, že interpretovi propůjčuje moc vynést „subjektivní“ soud nad uměleckým dílem. „Vědění“, kterého se tak interpretovi dostává, je náhražkou *slasti*, tedy čehosi „čistě subjektivního“, co buduje subjekt jako „individualitu“ prodchnutou tělesností a libý-

mi prožitky.⁶ Umělec i interpret jeho tvorby se tak ztělesňují v uměleckém díle.

Existuje snad lepší způsob, jak by si tvůrčí a vidoucí subjekt mohl hned nadvakrát zajistit vlastní slast a moc než právě prostřednictvím zobrazení téhož těla, které sám „ztratil“ – těla matky nebo někoho jiného –, a jeho odhalením a iluzorním „zpřítomněním“ oku dychtivého diváka (muže)? Tělo, které musí být znovu nalezeno v obraze, patří v psychoanalytickém scénáři ztracené matce:

Ať již je zobrazení jakkoli specifické, tělo, k němuž odkazuje, je vždy mateřské tělo. Je ale důležité si uvědomit, že samo mateřské tělo je již zobrazením: z těla se odvozuje postavení Matky, touha matky i status stvořitelské Jinakosti, ve vztahu k nimž získává subjektivita na počátku své obrysy... Celá teorie psychoanalýzy funguje jako studie zobrazení ... jako teorie náhražek a forem zpodobnění... Jakýkoli obraz ženského těla je proto stopou (mateřského) těla, památkem ztraceného...⁷

Malířství západní civilizace z tohoto pohledu funguje jako konstruování (ženských) těl a slastných vyprávění, která by se dala vtěsnat do tělesných dějin a lidstvu (*mankind*) zároveň naplno „zpřítomnila“ jeho původ. Podobně jako Boudy, smyšlený přítel mého bratra, dělají divákovi společnost i tato vyfabulovaná těla. Je na ně spolehnouti, jsou pasivní a zcela podřízena divákovu maskulinnímu pohledu. Anebo ne?

Tato těla jsou – stejně jako *fantazie* – činná v registru „psychické skutečnosti“, kde zaplňují prázdnotu bezvýznamnosti a ztrát, jež brání subjektu v jeho touze dosáhnout smysluplného celku a slastného uspokojení z vědění. V tradici západního malířství od renesance po moderní dobu se těla chovají jako herci na jevišti: jsou navzájem provázaná, aby mohla vyprávět příběhy a dávat „humanistickému“ sub-

jektu smysl světa. Malířství zobrazuje tělo s jeho sociálními a psychickými funkcemi (tělo tu působí jako prostředník, *Mitte*, mezi společností a psychikou): „... tím, že [společnosti] s tělem zacházejí jako s pamětí, vkládají do něj ve zkratkovitě a praktické – čili mnemonické – formě základní principy libovolného obsahu dané kultury.“⁸

Vizuální umění tuto představu o celistvém a dokonalém těle ilustruje a dává mu zároveň co „nejreálnější“ podobu. Jde o iluzi, v níž člověk není od druhého (od matčina těla) ani odtržen, ani odvozen, ale je vytvářen jako celistvá bytost prostřednictvím předem daného neviditelného „pohledu“ (*regard, gaze*), jenž u Lacana konstituuje lidskou subjektivitu. Lacan odlišuje „vidění“ (*vision, look*) subjektu jako vlastní optický akt oka od ošidného pojmu „pohled“, který je spojen s konstituováním subjektu ve vztahu k druhým. Původ představy o celistvém těle lze hledat v propasti, která se, jakmile člověk něco ztratí, rozevře v jeho nitru. Odtud také veškeré pudy čerpají svou sílu: existence „pohledu“ je předem daná, protože je „symbolem toho, co pod tlakem naší zkušenosti nalézáme kdesi na obzoru: nedostatek, který vyvolává strach z kastrace“.⁹

Je ironické i smutné, že tuto „celistvost“ lze zobrazovat jedině po částech: věc na dvourozměrném obraze je jen odřezkem (*coupure*)¹⁰ svého původního prostředí a malířství její tělesnost podstatně a krutě zplošťuje; povaha západního sochařství zase tělo podřizuje zákonitostem sochařské formy. A protože zobrazené tělo nutně pozbývá svou skutečnou přítomnost, postava na obraze je *odříznuta* i sama od sebe: „V obraze je vždy možné všimnout si něčeho nepřítomného, na rozdíl od vnímání jako takového (kdy je divák vždy přesvědčen o své přítomnosti na daném místě).“ Nepřítomnost konkrétního živého těla v obraze zrcadlí fundamentální nedostatek, který je příčinou divákova těkavého pohledu,

jeho snahy ztotožnit se s něčím nebo naplnit svou tvůrčí přítomnost prostřednictvím „překypujícího obrazu“ těla – tedy spojit svůj zrak s okázale všudypřítomným „pohledem“.¹²

Vizuální zobrazení současně klade důraz na to, aby si uchovalo mimetický vztah ke světu „skutečných“ věcí (vezměme si třeba slavný spor mezi Zeuxidem a Parrhasiem o původu malířství¹³). Vizuální zobrazení, a malířství zejména, staví svou legitimitu na požadavku napodobení. Je schopno věrně reprodukovat vizuální informace tak, že z-obraz-ený předmět nebo tělo se v uměleckém díle *zpřítomňují* ve své (meta)fyzické úplnosti. Obrazy dávají divákovi svět a současně zobrazují jeho samotného: „Jak by vůbec kdo mohl popřít, že na světě se mi nic nezjevuje jinak než v mých vlastních obrazech? ... Tento *majetnický* aspekt zobrazení (to mi patří) ... připomíná vlastnictví.“¹⁴ Divák se neustále nachází v extatickém stavu touhy po obraze, který je *pastí* jeho roztouženému pohledu.

Laura Mulvey ve svém vlivném modelu „vizuální slasti a narativního filmu“ argumentuje, že zobrazení „celého“ ženského těla nebo jeho fetišizovaných částí ujišťuje mužského diváka, který tento ženský „objekt“ svým pohledem pokoruje, o jeho nekastrované úplnosti.¹⁵ Podle tohoto modelu je zobrazené bezmocné ženské tělo přímo naservírováno voyeuristicky nebo skopofilicky posilněnému, nepochybně *mužskému* pohledu. Namísto tohoto pesimistického scénáře bych zde chtěla po vzoru Lacana vyzdvihnout zásadní mužský nedostatek (tedy neschopnost pohledu zesílit natolik, aby mohl ovládat), a to nejen jako motivaci pro budování těchto mocenských struktur ve vizuálním zobrazení, ale především pro stanovení diagnózy jejich nevyhnutelného *ztroskotání*: „Pakliže veškerá lidská touha vychází z kastrace, její mocenskou a agresivní funkci přejímá i lidské oko...“¹⁶

Všechny subjekty trpí nějakým nedostatkem: všechna těla jsou nepřítomná anebo fragmentární.

Ale co si potom počít s kamarádem mého bratra? Mého bratra občas velmi rozčílilo, když si někdo střílel z toho, že si Bodyho „vymyslel“. Body byl pro něj stejně skutečný a hmatatelný jako my všichni, kteří jsme ze stejného „masa a krve“.

Je pozoruhodné, že právě Alberti jako první vyložil vizuální zobrazení skrze postavu ztraceného přítele: „Malířství ... chová v sobě jakousi božskou sílu, takže nejen, jak se říká, *spřáteluje*, jelikož znázorňuje osoby, které jsou nám vzdálené; ono nám dokonce staví před oči ty, kteří již po mnoho let jsou mrtvi.“ Alberti byl obeznámený s mocí malířství zpodobňovat „plná“ a „přítomná“ těla a tvořit historii lidstva a ve své práci se této moci snažil vtisknout řád: „Největší práce malířská je malování výjevů (*istoria*); částmi výjevů jsou postavy; částmi těl jsou údy; částmi údů jsou jejich povrchy.“ Malíř pracuje, aby zachytil duši prostřednictvím jasného a realistického popisu lidského těla: „Výjev vyvolá kromě toho v očích diváka pozornost, když tváře lidí bez pohybu budou mocně zpodobovati hnutí jejich duší.“¹⁷

Malířství je přelud, který má stvořit nepřítomného přítele, Bodyho. Představa – stejně jako malba – je příslibem, že nesnesitelná propast mezi ontologií (živoucím tělem, těžkým, rozbolavělým a unaveným, zapáchajícím či vzdorovitým) a oblastmi lidské historie, komunikace a zobrazení (odtud Albertiho ideální *istoria*) bude překlenuta. Alberti systematickým popisem toho, jak má malíř pomocí pravidel geometrie a humanismu napodobovat viděnou skutečnost na dvojrozměrné ploše, ovlivňoval západní malířství od roku 1435. Kodifikoval systém, jehož prostřednictvím se prostor propadl do „kužele vidění“ zkonstruovaného tak, aby bylo tělo připevněno ke svému podkladu; je to systém, kte-

rý metodicky pracuje na tom, aby bylo tělo definitivně polapeno do klaustrofobické, architektonické pasti vizuality.¹⁸ Kuželovitý „svěrák“ představuje zvláštní ideologický, historický a kulturní vynález, jehož cílem je perspektivními zákonitostmi zakrýt kastroační nedostatek. Kužel vidění, který Alberti předepisuje a Lacan posléze zase dekonstruuje, má upravit divákův vjem tak, aby se shodoval s původním hlediskem pozorovatele (či umělce) – má teleskopicky sjednotit dva časově a prostorově odlišné subjekty do jediného, jasně rozpoznatelného celku. Jak Alberti vysvětluje, „poloha pa-prsku 'středního' (hlavního) a vzdálenost velkou měrou napomáhají tomu, aby se pohled stal skutečně zřetelným“. Lacan naopak tvrdí, že tato rodící se jistota je mýtem, který „nás ujišťuje, že skutečnost chápeme, když se na ni díváme, čímž tato skutečnost získává na autentičnosti“.¹⁹ V západní estetice a filosofii má *vize* schopnost zhmotňovat subjekt, propůjčovat mu *tělo*, jež má jasný vztah ke všemu ostatnímu – tedy vytvářet Tělo jako příjemného společníka.

Jak může umělec zobrazovat *tělo*, aniž by mu vnucoval konformnost vysněného předmětu, který je pasivní a nepohyblivý? Jak lze psát/malovat historii jiným tělem (a jiným vztahem k tělu)? Jak může umělec prolomit kužel vidění, aby tělo zobrazil nově, a narušil tak systematické posilování moci vidění v tradici západního malířství? Oč jde, když je vizuální vztah vůči tělu vytvářen bez použití výslovně figurativních postupů? Co znamená, když je tělo náznakem nebo otiskem místo zobrazením? Jak se takové strategie dotýkají genderu? Jak si všimla Jacqueline Rose, „pohlavní odlišnost, jakmile dostane byť i jen poloviční příležitost, dokáže přemoci jakoukoli [snáhu o] podvrácení či mutaci vizuálního prostoru.“²⁰

Na počátku 50. let vytvořil Marcel Duchamp řadu „erotic-
kých objektů“, které proměňují vztah k tělu tím, že předpo-
vidají jeho nepřítomnost. Když ve své práci *Female Fig Leaf* (Žen-
ský fíkový list, 1950) Duchamp abstraktní formou zobrazil
ženské genitálie, jako by se držel tabu západní estetiky, jež
protestuje proti bezprostřednímu znázorňování ženských
genitálií a jehož zastánci upřednostňují vyhlazený klín pa-
nenky Barbie před nenasytnou dírou pornografické vagíny.
Duchamp zde namísto anatomické modelace vagíny vytvořil
puklinu, která je jako řezná rána v kůži obrácena naruby.
Ona puklina pochází z ženského těla podobného panence
s roztaženými nohama z Duchampova skopoflického stroje
Etant-donnes (Je-li dáno, 1946–66). Vagína této postavy nemá
pysky: je proříznutá a jako rozeklaná štěrbinu vymezuje jen
přechodnou zónu mezi vnitřkem a vnějškem (podobně jako
derridovské *Mitte*). Trojrozměrnou štěrbinou je ve *Female Fig
Leaf* zpřítomněna ženská „nepřítomnost“.

Wedge of Chastity (Klín cudnosti, 1954) – měkce růžovouč-
ké „V“ vytvořené ze zubařské hmoty a sevřené těžkým kovo-
vým klínem – je naproti tomu obrazem uzavřené vaginální
„díry“. Toto dílo, jež Duchamp věnoval své nové manželce
(„Pour Tenny/16 Jan 1954/Marcel), je zvláštní oslavou lásky
a také zobrazením a zároveň i parodií neporušené panenské
blány novomanželky, která se brání proti tomu, aby byla
protržena. Metaforou ženského těla tu není výron, ale záta-
rasa; žena mužskému tělu vzdoruje a znehybňuje je.²¹

Vztah mezi mužským a ženským tělem v třetím erotic-
kém objektu *Objet-dard* (Objekt-žihadlo, 1951) zpochybňuje
obvyklý protiklad mezi genitálními strukturami, a vzpírá se
tak freudovskému modelu pohlavní odlišnosti. Schlíplý pe-
nisový tvar tvoří zbylý odřezek ňadra makety ženské postavy
z *Etant-donnes*. Penis zde ztrácí nárok na to být i nadále pra-
tvarem, s nímž jsou srovnávány a jemuž jsou podřizeny



Marcel Duchamp, *Objet-dard* (Objekt-žihadlo), 1951

všechny ostatní – a zejména ženské – nedokonalé tělesné formy. Nejenže je impotentně skleslý; je také negativně definovaný – jako „ne-ňadro“ –, a místo aby zdůrazňoval fallickou plnost, zobrazuje „střepy“ těla, tedy tělo jako nedostatek.

Těmito erotickými objekty Duchamp konstruuje fetišistické genitální orgány, které produkují fragmentární představy o nepřítomných tělech. Jinými slovy, tyto objekty podvracejí *holistický* cíl tradičního sochařského zpodobení těla: odmítají být čímkoli jiným než *částečnými* objekty, které jsou navíc zvrácené i svou tvarovou neúplností. Tyto neúplné objekty jsou lacanovskými *objet a* – odkazují k věčnému selhávání člověka při pokusech nahrazovat navždy ztracený objekt, který vzal za své v tragédii prvotního odloučení od imaginární plnosti a celistvosti. Dávají ztrátu na odiv, místo aby ji zastíraly. *Objet-dard* (jenž k *objet a* odkazuje i svým názvem) tak například pojednává o penisu ve smyslu *záporu* (penis jako se-

lhání nebo „jinakost“). Duchamp tělo decentralizuje a ukazuje to, co tradice západního figurativního systému zobrazení potlačuje (zároveň ovšem této tradici nabízí [nepřítomný] úhel pohledu). Podobně jako abstrahované tělesné fragmenty i jeho objekty znemožňují, aby se toužebný pohled identifikoval s pohledem zakládajícím lidskou subjektivitu. Ilustrují tak zásadní „rozkol, který se u člověka objevuje jako důsledek setkání“ s druhým.²²

Duchampovo lpění na těle synekdochicky vyobrazeném skrze jeho nejzapovězenější kouty má ovšem i své meze. Důkazem jsou další umělcova mnohovrstevná a spleťtá zobrazení lidských těl. Ta jsou buď dvojpohlavními stroji, v nichž se různé tělesné výrony objímají (nevěsta a její mládenci ve *Velkém skle*), nebo jsou explicitně vymodelovaná ve své tělesné „plnosti“, aby provokovala voyeurské pohledy „mládenců“ (jako u děsivě přízračné ženské postavy v *Etant-donnes*, vyvedené v růžovoučkých barvách prasátka). Ve velkoformátových projektech zabývajících se sexualitou Duchamp rozšiřuje tělesné zobrazení o vizuální a fyzické metafory, které podle scénářů svádění a sexuálního splnutí rozehrávají vzájemnost mužské a ženské touhy.

I na moderní a postmoderní umělecké scéně bychom samozřejmě našli celou řadu mužů, kteří tělo s různými záměry rozkládají nebo otiskují. Možná se tím snaží udržet iluzi celistvého těla (kompenzovaného fetišizovaným fragmentem nebo tvarem evokujícím formální úplnost) nebo doufají, že svou představou zhmotní *Mitte*, středobod vizuálního zobrazení, a jeho diváky zlákají k účasti na znovuutváření (ženské) pohlavní tělesnosti. Anebo – jako v případě Duchampových erotických objektů vzdorujících jednoznačné identifikaci s mužskou nebo ženskou bytostí – si k tělu vytvářejí transgresivní vztah. Arogantní „spartakiáda“ ženského těla přes celé plátno v obrazech Davida Salle skvěle zapa-

dá do první ze zmíněných kategorií, protože těži z lehce předvídatelného voyeurismu modernistického malířství.

Malby tělesných fragmentů od Philipa Gustona tělo ukazují v daleko jasnějších politických významech. I Guston vychází z dobře známých znaků jednotlivých částí těla, ale na rozdíl od Davida Salle se vyhýbá voyeuristickým klišé a bez jakýchkoli jinotajů znázorňuje tělo člověka vystaveného represím a hrozbám. V díle *Pit* (Jáma, 1976) leží pod vrstvou zeminy, jejíž povrch olizují plameny, hromady bot a utrhaných nohou – to jediné, co zbylo po jejich vyhlazených majitelích, mučednících a rozervaných obětech nelitostné moci. V jiných Gustonových dílech se těla *proměňují* ve fantomy v bílých kápích: členové klanů jsou děsivě anonymní a moc se tu ukazuje jako maškaráda, jejíž výstroj má vyjadřovat tvrdost a neproniknutelnost.

Zdá se, že tělesné fragmenty na Gustonových plátnech jsou převážně mužského původu: jsou to mužské oběti konfliktu s vládnoucím systémem.²³ Doslovné roztrhání těla „nepřítele“ na kusy je systémem používáno jako prostředek, který slouží k likvidaci vzdorujícího *výronu*, jenž se podobně jako tělo matky/druhého vymyká kontrole a svou nespoutaností představuje pro mužský řád zdroj strachu (i fantazie). Když se Klaus Theweleit zabýval protonacistickým fašistickým terorem namířeným proti židovské/ženské/komunistické „odlišnosti“, svou práci obhajoval tím, že se explicitně jednalo o specifický druh strachu z neuspořádaného a nekontrolovatelného *výronu* (záplavy).²⁴ Tato hrůza vyvěrá z nejhlubších podloží psychiky, kde přebývá představivost – vyrůstá tedy z původní ztráty matky/druhého, z lacanovského *objet a* (mnohost fragmentů člověku zpětně dává pocit koherentního a naplněného „já“). Guston ale části dekonstruovaného těla „nepřítele“ neskládá zpět v jeden celek: tělo pojímá spíše jako střeptiny hororu, čímž principu fragmentace

propůjčuje zvláštní straš(idel)ný účinek s matoucím komediálním aspektem. Touha zničit obávané tělo druhého tím, že ho rozcupuji na kusy, tu ale vychází nazmar: z Gustonových obrazů se na svět dívají zpřímá především ochlupené bulvy očí. Jsou sice vyrvané z důlků, ale dobře ukazují dynamiku lidské psýchy, kterou Lacan popisuje jako pud pohledu: je to touha subjektu po celistvosti promítnutá skrze oko, jež se tak stává samotným *objet a*. Zrakový orgán vyrvaný tělu násobí funkci roztouženě se dívajícího oka jako symbolu nedostatku a selhání, kterým při budování vlastní celistvosti trpí falus.²⁵

Duchampovo a Gustonovo pojetí tělesnosti zpochybňuje sebestjistotu mimetismu figurativních kánonů západní umělecké tradice. Vztah mezi subjektem a objektem v západní kultuře však svou povahou v tomto estetickém schématu přesto vyvíjí největší tlak na ženu-umělkyni, která se musí potýkat se zákonitostmi odsuzujícími její tělo do role obrazu a se subjektivitou muže jako tvůrce a přihlížejícího. Jak poznamenala Gayatri Spivak, ženy v západní kultuře jsou odsunuty do pozadí hned „na druhou“: nejenže jsou stejně jako muži obecně „nedostatečné“, ale v patriarchálním režimu západní kultury jsou navíc nuceny žít ve dvojnásobném odcizení vlastní subjektivitě.²⁶ Jsou stvořeny k tomu, aby nesly stigma nedostatečnosti, neboť jejich těla slouží jako ztělesnění kastrace. Patriarchát dělá vše pro to, aby nás ženy přesvědčil, že nemůžeme být subjekty ani v tak omezené míře, jaká je dostupná mužům.

Toto dvojí upozadění a jeho důsledky pro ženu-umělkyni si hluboce uvědomuje Mary Kelly, když říká: „Umělkyně jako žena vnímá svou zkušenost zejména z hlediska svého 'ženského postavení', tedy z hlediska objektu, který je vystaven cizímu pohledu. Musí ale brát v potaz i 'pocity', jež prožívá jako umělkyně: když působí jako vnímající subjekt a za-

ujímá 'postavení muže'."27 Tuto myšlenku bych chtěla opravit. Řekla bych, že ženy se neučí hrát maskulinní roli a opájet se mocí „pohledu“ zčistajasna; podle mne až nyní zjišťujeme, že jsme se navzdory všem překážkám „dívaly“ vždy. Umělkyně si přivlastňují *jistotu*, že k vytváření tělesných představ je třeba mít „koule“ (tj. odvalu), tedy vlastnost, za níž muži až dosud skrývali, že ani oni nejsou plně schopni splynout s pohledem. Ženy tedy vytvářejí nové představy a předstírají, že mají své vidění plně pod kontrolou.

Podle Lacana malíři „uchopili pohled jako takový skrze masku... Pohled, s nímž se střetávám ... není viditelný; je to pohled, který si představuji v zorném poli Druhého [člověka]".28 Jako příklad uvádí dva mistry: Hanse Holbeina ml. a Goyu. V této souvislosti znovu rozlišuje mezi pohledem a pouhým díváním se a pokračuje: „Není snad tudíž jasné, že pohled [namířený do zorného pole] může zasáhnout svůj cíl jen tehdy, soustředí-li se na subjekt, který jako kořist touze podléhá, a ne na subjekt, který jako vyslanec 'objektivního' světa [druhé] vyhlazuje?" Lacan zde vysvětluje, že vidění na rozdíl od pohledu *není schopno* „vyhlazovat“. Pohled znamená, že touha selhala. Metaforou propasti, která tímto selháním vznikla, je *maska* – a právě do ní může žena-umělkyně vložit své dílo.

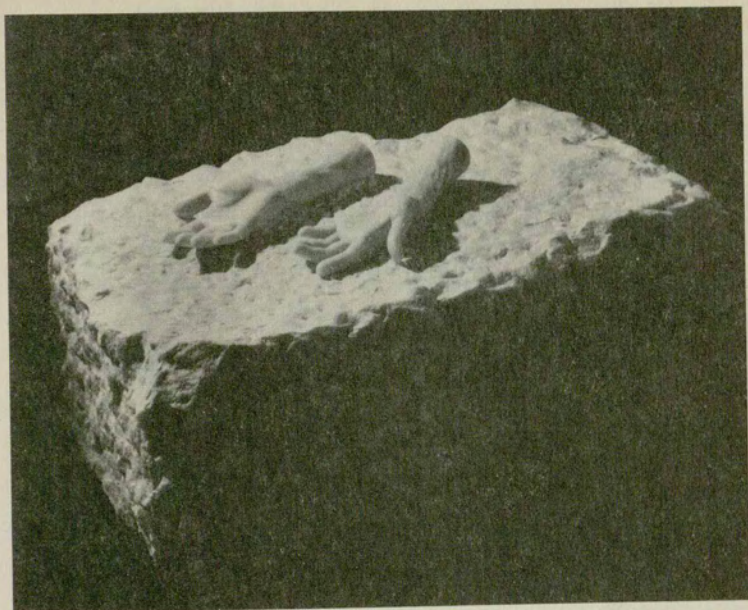
U Lacana malíř (vždy muž) zjišťuje, že umí vytvářet obrazy díky zvláštním konvencím touhy diváka, který si představuje, že se stává subjektem, jakmile na druhého upře svůj pohled. Malíř vytváří a oživuje napětí, jež vidící subjekt udržuje v dialektice touhy – ve věčné snaze sjednotit s tímto iluzivním pohledem vlastní vidění. Když umělec maluje zkřivené anamorfní masky, jež se z tohoto spojení vymykají (taková je třeba lebka v popředí Holbeinova plátna *Vyslanci*),29 podle Lacana zviditelňuje „vyhlazený subjekt ... ve formě, která je v přesném smyslu slova ztělesněním ... kastrace“.

A právě vědomí/strach z kastrace „usměrní všechnu touhu do oblasti základních pudů“ – pudů, které jsou *optické* povahy.

Tyto *masky*, s nimiž malíři umí tak dobře manipulovat, mají své místo i v sexuálních vztazích. Myslíme si, že když moc „vnějšího pohledu“ „vyfotografujeme“ nebo se upneme k myšlence, že při sexuálním splynutí dosáhneme celistvosti, zmírníme tím kastraci. V nitru se nám ale přitom rozevře hluboká propast: „Bytost se pozoruhodně štěpí na své bytí a na jeho pouhé zdání, na sebe samu a na onen vysněný ideál, který ukazuje druhému.“³⁰ Gender, stejně jako identita obecně, je vytvářen maskami. Jakmile si však uvědomíme, že pohlavní odlišnost představuje pouhou společenskou a psychickou konstrukci, rozevře se další černá díra – nicméně právě ta je tím správným místem pro práci umělce, který se snaží dekonstruovat patriarchální představy o těle.

Cindy Sherman pracuje s tělem-maskou velmi přímočaře: tělo pojímá jako *projekční plochu*, jež dokáže pohled usměrnit („projekční plocha vždy potvrzuje skutečný stav věci“).³¹ Umělkyně samu sebe zpodobňuje jako ztělesněnou představu. Manipuluje vlastní identitou a promítá vlastní obraz do fotografie. Snaží se tak po svém vžít do mužského „pohledu“, který bez zábran dává najevo svou moc. Jejím cílem je ukázat se druhému jako druhá ještě *před* proměnou. Samu sebe si představuje jako – použijeme-li slova Kelly – „zpřítomněné“, zobrazené tělo a autorsky zároveň tělesnost konstruuje. Tím, že staví subjekt a objekt zobrazení na stejnou rovinu, ale propast mezi nimi dokáže překlenout. Z (genderové) identity se tak stává dvojí nedostatek: to *ona* je uměleckým dílem, ale jako projekční plocha.

Na rozdíl od Sherman a Duchampa, kteří se bezprostředně zaměřují na posedlost západního umění ženským tělem jako fetišem či vysněným „celkem“, se Louise Bour-



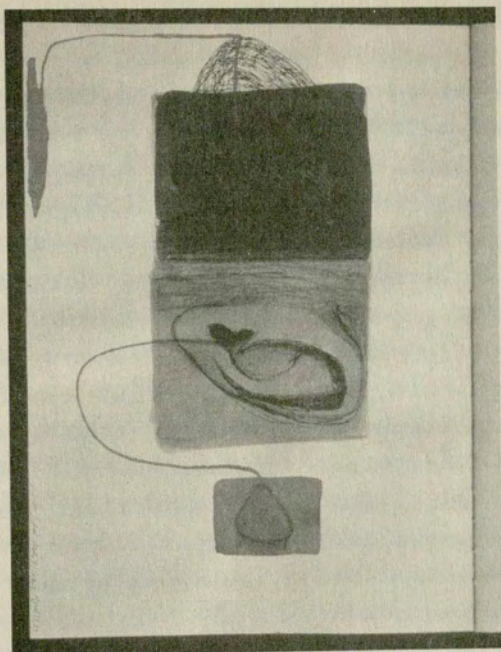
Louise Bourgeois, *Décontractée (Rozpínává)*, 1990

geois má na pozoru před jakýmkoli vztahem s jasně identifikovatelným mužstvím či ženstvím a místo toho si hraje s oboupohlavními tělesnými fragmenty. Její rané práce ze série *Janus* (1967-68) připomínají schlíplé penisy stejně jako povadlá ňadra. V soše *Spiral Woman* (Šroubovitá žena, 1984) se zase pokroucený falus prolíná s tělem ženy. Ženské nohy tu volně vláží ve vzduchu a ruce tápou, jako by se v prostoru před sebou chtěly zmocnit ztracených genitálií. Donald Kuspit tvrdí, že žena v tomto díle „ztělesňuje falus“,³² ale podle mne je pravdou pravý opak. Žena se zde nestává „ženou-falem“; nechce být jen jiným výrazem mužství. Stejně jako „janusovská“ série nebo přihrbená socha *Nature Studies* (Studie přírody, 1984) totiž i *Spiral Woman* rozkládá tělo tak, že rozlišit mezi ženskými a falickými tvary je nesmírně

obtížné. Ženské tělo do sebe falus přijímá velmi nejednoznačně – používá jej jako pouhý přívěsek. Vypadá to spíš, že natažené paže „ženy-šroubu“ falické tělo drží a chtějí je kamsi odhodit.³³

Tuto domněnku potvrzuje i série mramorových plastik Bourgeois z roku 1989. Sférické koule jasně růžové barvy připomínají stejnou měrou mužská varlata i ženská ňadra. Vyrůstají z hrubě osekáných mramorových kvádrů, avšak jejich dokonalost narušují vyčnívající končetiny podobné končetinám panenek. Na podstavci sochy *Untitled (with Hand)* (Bez názvu – S rukou) je pod koulí s napřaženou rukou a dlaní repetitivně vytesán text „Miluji tě“. Podstavec druhé sochy, nazvané *Untitled (with Foot)* (Bez názvu – S nohou), je anatomicky převrácený a v jeho textu se zase stále dokola opakuje otázka „Miluješ mě?“. „Láska“ je zde představena jako „směnárna“, která zakládá vztah mezi lidmi: jako by věčný zmar, nejistota a otálení byly nevyhnutelné (sama Bourgeois říká, že mramor tu má vypovídat o tom, že se „neumí vydat napospas lásce... Je jednodušší vědět, že tě lidé nemilují, protože se nezhroutíš, když tě opustí...“³⁴). Tělesné fragmenty jsou jako poztrácené objekty. Narušují hladkou „masu“ mužských a ženských sférických „těl“, a dokládají tak ztrátu, která je přítomná v samotné podstatě mužské i ženské subjektivity – ztrátu, kterou mají zmírnit láska a sexuální vztahy. Ztrátou a bezmocností zpohlavněného objektu se konečně vyznačují i falické výčnělky na soše *Untitled (with Growth)* (Bez názvu – S výrůstky), navždy zmrazené a navždy spojené s mramorovým podstavcem, z něhož „vyrůstají“.

Mira Schor naopak penis znázorňuje ve vši jeho rozpi- navosti heroickou a zároveň jednoduchou formou – tím zřejmější je však jeho nedostatek. Obří vztyčené penisy na jejích velkoformátových deskových obrazech (znázorněně



Mira Schor, *Notebook (Zápisník)*, 1989

bez varlat, jen s falickou hlavou) zpracovává velmi jemnými tahy štětce. Tato gesta napodobují *gestičnost*, kterou modernismus spojoval s rozbujelým machismem abstraktního expresionismu. Je přitom až trapné, jak si penis sám nevystačí: je stvořen jako krásný *objekt*, a musí se proto zříci „potence“, jaká byla ikoně falické plnosti přisouzena. Má existovat sám o sobě, ale náhle se mu nedostává sil k tomu, aby se ztožnil s mocí (dostal své smlouvy s falem).

Zabývat se výtvarným zobrazením penisu – heroizovat jej a nechávat hrát nejrůznější alegorické role (podobně jako to činí Schor v některých svých následujících pracích) – představuje jednoduchý, ale zároveň velmi účinný způsob, jak podkopat jeho asertivní sebejistotu a významovou plnost.

Například v obraze *Audition* (Konkurz, 1988) se hrdinně naběhlý úd provedený v jasných barvách natahuje od ucha k uchu, a propůjčuje tak konkrétní, tělesnou podobu duchovnímu „výronu“ božských sil ze scény zvěstování Panně Marii. V několika dalších obrazech, k nimž patří i *Patriotism – On the Blood of Women* (Vlastenectví – Krví žen, 1989), zase penisu dělají společnost další znaky falické moci, především americká vlajka. Tento obraz lze číst jako ilustraci konkrétních manévrů globálního válečného konfliktu, jak je dokládá i nedávný americký debakl ve válce v Zálivu. Vlajka ztělesňuje výtrysk krvavě rudého penisu – („americký“) ejakulát brutálně oplodňuje masité, krvácející ucho (symbolizující nádobu či semenišťe coby metaforu jinakosti). Toto spojení znovu přesvědčivě ukazuje selhání penisu „být“ mocí; penis totiž může fungovat jako majestát jen s řádnou výzbrojí (například s bombami Stealth?), ale ani s ní nikdy nedokáže dosáhnout neotřesitelné nadvlády, i když bude neomezeně zabíjet a mrzačit. Další Noriega, další Husajn – v řadách odpůrců se vždycky někdo najde, aby mohla Amerika za hranicemi ukázat svou „silu“.

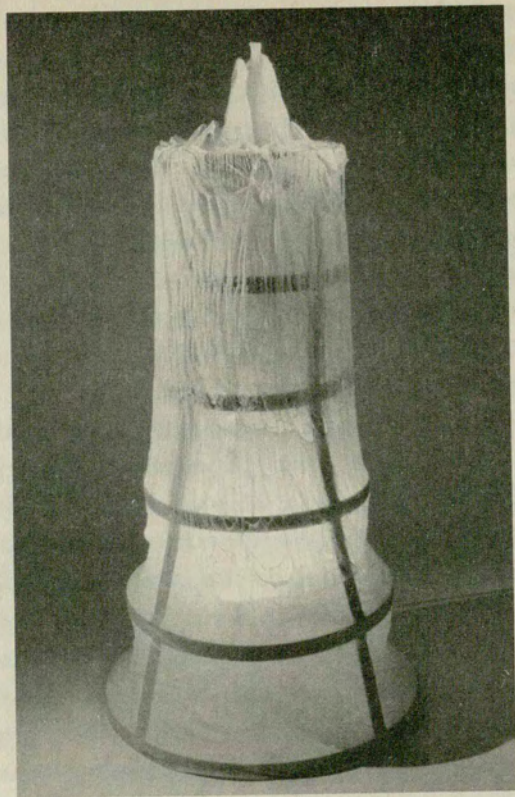
Penis je vysoký, vzpřímený a pyšný, ale přesto nedokáže unést všechny naděje, jež do něj vkládají vyfantazírované patriarchální scénáře. Schor se zabývá všudypřítomným maskováním penisu – nutí ho hrát úlohu derridovského *Mitte* (zobrazení), a odhaluje tak jeho bytostné selhání, pokouší-li se být něčím jiným než duchařskou maskou všeobjímající moci, která chce zastříť vlastní nedostatky. Penis je zarámovaný a „dobře pověšený“, aby ho měli všichni na očích. Stejně jako odaliska byl postupně okraden o vlastní pohled – stává se nedokonalostí, kterou patriarchát v obraze i sebereflexi připisuje ženskému tělu.

Podobně jako Duchamp i Bourgeois a Schor zkoumají těla prostřednictvím genitálních metafor. Tělo zpohlavňují

a bez zábran ukazují jeho bytostnou nedokonalost: v jejich tvorbě leží sexualita přímo na povrchu těla. Obě oponují tradičnímu pojetí odlišnosti mužského a ženského pohlaví a vycházejí při tom z Freudovy teorie kastrace, podle níž je žena nedokonalá, protože její reprodukční orgán nelze vidět.³⁵ Přetvářením genitálií budují nové vztahy genderu a těla. Jiné feministické umělkyně volí odlišný přístup a ve svých fantaskních představách tělo rozebírají zevnitř.

V duchu duchampovské praxe pracuje například Maureen Connor. Tato umělkyně sice připouští otcovskou moc, kterou duchampovské funkci autorství patolizalsky přisoudil americký postmodernismus, ale zároveň se od „paternality“ oprošťuje. Ve své sérii z roku 1989 rekonstruovala Duchampův „originální“ readymade *Sušák na lahve* (1914). Její sušáky ale nejsou masově vyráběné a nalezené objekty – jsou to pečlivě vytvořené sochy. Connor jim nejen přisoudila lidské měřítko, ale jejich původní průmyslovou „integritu“ navíc narušila obvazy a skleněnými zvířecími plícemi, napíchnutými na vyčnívající ramena sochy. Protože sušák na sebe bere lidský rozměr, není už jen čistým násobkem funkce a estetiky. Jeho agresivní tělesnost zpochybňuje představu o těle druhého jako o čemsi vlídném a přizpůsobivém: bodce sochy se proměňují v hrozící paže se zahnutými konci, v obludně vztyčené penisy natahující se k divákovi.

Sušáky působí jako lidská těla a stejně i fungují – podílejí se na „teatralizovaném“ antropomorfismu, který Michael Fried našel a odsoudil v minimalistickém objektu.³⁶ Sušáky lidských rozměrů – podobně jako minimalistický objekt – totiž do diváka vstupují a zároveň ho ohrožují. Jejich „tělesnou“ identitu jim propůjčuje toužebný a zároveň strachem posedlý „pohled“ diváka, jenž se bojí obejmout je jako tělo, aby nebyl rozcupován na kusy. V díle *Penis* (1989) zase Connor zašpičatělé bodáky obrací do nitra sušáku potažené-



Maureen Connor, *Penis*, 1989

ho růžovou gázou a na vrchol tohoto „zvrhlého“ objektu nasazuje třpytivou plíci. (Mužské) tělo je zde obráceno naruby, jeho falus ztrácí svou moc a místo něj na scénu nastupují (zženštilé) růžové vnitřnosti. Connor jednoznačně zpochybňuje genderovou odlišnost a ukazuje rub lidského těla.

Z jejích sušáků na lahve jde strach. Jejich vzdorovitost ještě násobí zářivé „šperky“ odporuivě vyhlížejících plíc na bodcích anebo – jako u sochy *Penis* – na hrotu samotné špičky. Probodnuté plíce sice vypadají jako měkká pórovitá tkáň,

ale ve skutečnosti jsou z tvrdého, odolného skla. Connor vy-
stavuje nitro těla, které je většinou odmítáno jako cosi ne-
určitého, děsivě neforemného a odporného. Vnitřní orgá-
ny vyhrézávají na povrch a jsou nuceny obcovat s „tělem“ ko-
vového sušáku – je to násilně předstírané spojenectví, jakýsi
kopulační svazek, který vypráví o grotesknostech těla a o je-
ho vnitřní rozpolcenosti.

Apoteózu dekonstrukce a odmítnutí estetizovaných
mylných představ (o celistvosti) najdeme i v díle Kiki Smith:
ve džbánu s vodou se rozkládá keramická ruka (*Hand in Jar*
[Ruka v džbánu], 1983); na stěně volně visí krajkově jemné,
na kost vyhublé tělo z gumy (*Black Madonna* [Černá madona],
1983); divákovi jsou na podnosu nabízeny keramické vnitř-
nosti (jelikož jsou pohlavně indiferentní, mohou patřit
stejně tělu muže jako ženy), jako by to byly kolosální cucavé
bombóny nebo žvýkačky; podlouhlý tvar nefalicky vyzábělého
klátícího se penisu transmutuje z mužského genitálního sys-
tému do křehké květinčky (*Urogenital System [male]* [Urogenitál-
ní systém – mužský], 1986); bronzový objekt připomínající
pouzdro na náradí se v pantech rozevírá a v jeho útrokách
leží nehybný uzlíček – „dítě“ (*Womb [open]* [Děloha – otevře-
ná], 1986). Smith je tělem doslova posedlá: rozkládá ho
a divákovi předkládá jeho jednotlivé části a orgány.

V jiné instalaci z roku 1986 Smith seřadila „do šiku“ řa-
du sklenic a každou z nich označila nálepkou s názvem ne-
vábných tělesných tekutin (hleny, hnis, zvratky, moč atd.).
Podobně jako Connor, jež vystavila plíce jako estetické ob-
jekty, i Smith těmito sklenicemi ukázala něco, co je životně
nezbytné, ale co se přitom zavrhuje jako špinavý a odporný
výron. Je známo, že západní umění se tělem – nebo jeho část-
mi – zabývalo odjakživa, ale zobrazovalo je, jen pokud jeho
forma splňovala konvenční sochařské nebo malířské normy.
Smith tabu tohoto kánonu překračuje: všimá si odporné

a neovladatelné tělesnosti. Na rozdíl od proslaveného umělce cova hovna od Pierra Manzoniho ovšem tyto tekutiny nemají nic společného s umělcem (mužem), jehož uměleckým poselstvím je „zhustit“ vlastní tělo do exkrementu, zakonzervovat je a propagovat jako „umění“. ³⁷ Smith své tekutiny neprohlašuje za cenný zdroj své umělecké osobnosti (za Smith „stočenou“ do sklenic), ale přistupuje k nim jako k životodárným tekutinám, které jsou základem idealizovaného celku těla, ale přesto musí zůstat skryté. Jsou to léčebné elixíry a nikoli náhražka za fyzicky nepřítomnou umělkyni. V západním figurativním kánonu, který lpí na pojetí těla jako projekční plochy a ohniska roztouženého pohledu, jsou tyto tekutiny nevyhnutelně potírané a přehlížené. U Smith se naopak dostávají do popředí: nejsou ale v pravém smyslu (přítomným) tělem, nýbrž tím, co naplňuje „nepřítomné“ prostory naší tělesnosti. Zobrazení „tekutého“ těla ukazuje, jak je šálivé, když chce malíř zachytit lidský subjekt jako předmět, který má sloužit k uspokojení divákovy identifikační představy – tedy ke „pseudoztotožnění, jež existuje mezi ... okamžikem spoutání gesta a ... okamžikem vidění“. ³⁸

O tomto druhu zkoumání genderové tělesnosti dobře vypovídá spermická instalace, kterou Smith realizovala v roce 1989. Desítky patnácti- až dvacetimetrových skleněných spermií s otisky autorčiných prstů, rozptýlené na černé podlaze, jsou parodií a zradou paternální představy oplodnění. Zmrzlé spermie tu nehybně leží jako výtvarné artefakty. Po pohybu není ani vidu a genetická informace se zcela vytrácí. Jediné, co zůstává, jsou otisky prstů ženského subjektu: je to *ona*, kdo tyto spermie „oplodňuje“ i „odplodňuje“. Umělkyně „přítomná“ aktu stvoření – nikoli ovšem coby biologického potenciálu, ale jako „umění“ – skleněných spermií náš kruh uzavírá. Ani na obrazovém plátně,

ani v trojrozměrném prostoru nemůže vzniknout žádné celistvé, přesně ohraničené ženské tělo. Žádná mužská autorita nemůže naplnit své ambice být ústřední tvůrčí silou a zformovat plně intencionální, celistvé umělecké dílo. Zhmotňuje se tu ideologie tradiční estetiky: lesklé spermie na diváka dotírají svými zmnoženými „pohledy“ a umožňují mu/jí uvědomit si svůj vlastní pohled. Tyto roztroušené „střely“ jsou metaforou selhání každého člověka vystupovat ve vztahu k druhému jako celistvý, vidoucí a z-tělesněný (*em-bodied*) subjekt. „Jsem jednoduše oním středobodem umístěným v geometrické základně, z níž se lze zmocnit perspektivy. Není pochyb o tom, že obraz je namalován v hloubce mého oka. Obraz samozřejmě existuje v mém oku. Já sám ale v obraze přítomen nejsem.“³⁹

Jak tak přemítám o tělech a o Bodym, najednou si s překvapením uvědomuji, že jsem se svého bratra nikdy nezeptala, jestli byl jeho „kámoš“ muž nebo žena. Zůstává bezpohlavním přítelem lidské fantazie, jakousi pra-představou kongeniální (sourodé) / kongenitální (vrozené) odlišnosti. Sen o celistvosti vychází z představy, že pohlavní odlišnost neexistuje: pokud je naše odlišnost někým druhým označována jako nedostatek, pak úplnosti nikdy nedosáhneme. Tělo není ani mužem, ani ženou – Tělo není „jiné“.

Tento esej vyšel pod názvem „The Absence of Body / The Fantasy of Representation“ v časopise *M/E/A/N/I/N/G* v květnu 1991. Přeložila M. P.

1. Podle Victora Burgína „psychoanalýza odhaluje, že nevědomá přání – a fantazie, jež tato přání ztělesňují –, jsou v našich životech silou stejně málo proměnnou jako jiné hmotné okolnosti. Tato přání ovšem nepatří do materiální skutečnosti, nýbrž mezi to, co Freud nazývá 'psychickou skutečností'. Prostor, kde se 'odehrávají' – tedy 'mezi vjemem a vědomím' – není hmatatelným prostorem. Jestliže Freud hovoří o 'psychické skutečnosti', pak jsme snad i my oprávněni hovořit o 'psychickém prostoru'". In: „Geometry and Abjection“, rukopis pojednání předneseného v Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, květen 1987, s. 13.
2. V encyklopedii psychoanalytických pojmů píše Jean Laplanche a J. B. Pontalis, že subjekt si sám/samu sebe představuje, kterak „vystupuje“ ve scénáři fantazie: „Subjekt je v těchto scénách neustále přítomný... Není to předmět, který si subjekt představuje a k němuž směřuje..., ale *sekvence*, v níž má subjekt svou vlastní roli a v níž jsou rovněž možné proměny rolí a atributů.“ Tím, že si subjekt sama/samu sebe představuje jako aktéra scénáře, „stává“ se ve vztahu k ostatním „hercům“ osobou. V „psychické skutečnosti“ představitosti subjekt na sebe bere roli a získává identitu *protagonisty*: fantazie je „imažinární scéna, v níž je subjekt hercem ztělesňujícím naplněná přání...“ a „má nejtěsnější vazby s touhou...“. In: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses universitaires de France, Paris 1967. V angličtině: *The Language of Psycho-Analysis*. W. W. Norton and Co., New York a London 1973, přel. Donald Nicholson-Smith, s. 315 a 317-318. V jiném textu Laplanche a Pontalis popisují Freudovo pojetí fantazie tak, že „tyto fantazie [svodu] měly zakrýt autoerotickou činnost prvních let života dítěte, zkrášlit ji a pozvednout ji na vyšší úroveň“. In: *Formation of Fantasy*, Victor Burgín, James Donald a Co-ra Kaplan (eds.). Methuen, London a New York 1986, s. 8, 9 a 29. Autoři citují z Freudova spisu „K dějinám psychoanalytického hnutí“ (1914). Zvláště ke kritice mužských představ znovuzmocně-

- ní se těla matky viz Susan R. Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990.
3. Jacques Derrida, „Parergon“, in: *La Vérité en peinture*. Flammarion, Paris 1978. V angličtině: *Truth in Painting*. University of Chicago, Chicago a London 1987, přel. Geoff Bennington a Ian McLeod, s. 34. (Pojmy převzaté z *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta uvádí i Derrida v původní německé verzi; pozn. překl.)
 4. *Ibid.*, s. 36.
 5. Derrida v *interpretaci* (nebo, Kantovým pojmoslovím, v „estetickém soudu“) rozpoznává činitele, který je „mostem“ uvádějícím interpreta do stavu subjektivitu: „Tento prostředník, jehož Kant označuje právě pojmem *Mittelglied*, ústředním kloubem, je soudcem (*Urteil*)... Jelikož *Mittelglied* rovněž formuje vyjádření teorie a praxe (v kantovském smyslu), vstupujeme s ním do prostoru, který není ani teoretický, ani praktický, ale *obojím* současně.“ Tato „vzdělávací erecke“ estetické filosofie je „subjektivním *pravidlem*“, kterým člověk pojímá sama/samu sebe ve vztahu k uměleckému dílu: „Jelikož tento diskurz o krásnu a o umění spočívá na stupni teorie soudu, je součástí – odvozeného – protikladu subjektu a objektu.“ *Ibid.*, s. 41 a 42. K problematice splývání díla s umělcem v uměleckém výkladu viz také Donald Preziosi, *Rethinking Art History: The Coy Science*. Yale University Press, New Haven 1990.
 6. Ke slasti interpretace viz Derrida, *op. cit.*, s. 46.
 7. Griselda Pollock, „'Missing Women': Rethinking Early Thoughts on Images of Women“, in: *Critical Image*, Carroll Squiers (ed.). Bay Press, Seattle 1990, s. 211.
 8. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory and Practice* (původně 1977); cit. in: *The Politics and Poetics of Transgression*, Peter Stallybrass a Allon White (eds.). Methuen, London 1986, s. 88.
 9. Pohled (*regard, gaze*) je to, co cítíme, že se na nás zvnějšku „dívá“ a co nás „zpředměťňuje“, když máme pocit nedostatečnosti způsobené kastrací. Vidění (*vision, look*) je pouze dívání se, které odráží naši ne-

dostatečnost jako subjektů: „Dívám se pouze z jednoho bodu, ale ve svém bytí jsem nahlížen ze všech stran.“ V této souvislosti Lacan říká zcela výslovně, že pohled není spojen s viděním (pohled se „nedívá“), ale s *touhou*: „Pokud člověk neklade důraz na dialektiku touhy, nepochopí, proč by měl pohled ostatních způsobovat zmatek ve vjemovém poli. Je to proto, že se nejedná o subjekt jako reflexivní vědomí, ale o subjekt touhy. Člověk se domnívá, že je to otázka geometrického hlediska oka, zatímco ve skutečnosti jde o zcela jiné oko – o to, jež létá v popředí [Holbeinových] *Vyslanců*...“ (anamorficky zobrazená lebka, která se brání pohledu). Jacques Lacan, *Séminaire XI, Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: „The Split Between the Eye and the Gaze“ (1964) a „Anamorphose“ (1964), in: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. W. W. Norton, New York a London 1978, přel. Alan Sheridan, s. 72-73.

10. V souvislosti s fotografií Eugenie Lemoine-Luccioni tvrdí, že *coupure* – od skutečnosti odříznutý objekt fotografie – dokládá nedostatek tím, že předstírá skutečnost, že „člověku bez ohledu na pohlaví něco chybí“. In: *La Robe*. Seuil, Paris 1983, s. 23.
11. Lacan, *Séminaire XI*, op. cit. V angličtině: „What is a Picture“ (1964), in: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, op. cit., s. 108.
12. Kaja Silverman převádí Lacanovu rozpravu do kinematografické roviny. Podle ní v patriarchátu propojuje své vidění s pohledem zvláště mužský subjekt, a tak i já zde podle tohoto vzoru používám pro dívající se subjekt zájmeno mužského rodu. Silverman prohlašuje: „Ačkoli vidění jedné postavy ... může předstírat, že je pohledem určeným jiné postavě, tento klam je možný jedině proto, že se vidění opírá o pohled... Filmová teorie mohla ztotožnit mužské vidění s pohledem vlivem skutečnosti, že v hollywoodských filmech se mužský subjekt obvykle snaží zbavit se nedostatku a nejnepřítelnějším způsobem, jak toto břemeno shodit, je dívat se.“ In: „Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image“, *Camera Obscura* 19, leden 1989, s. 59-60.

13. Zeuxis a Parrhasios soutěží o to, kdo namaluje *nejrealističtější* obraz. Zeuxis namaluje vinné hrozny a zachytí je s takovou přesvědčivostí, že přilákají ptáky, avšak Parrhasios triumfuje obrazem roušky, která „se tak podobá skutečnosti, že Zeuxis se k němu obrací a říká: 'A nyní ji odhal a ukaž nám obraz, který jsi namaloval!'“ Tuto vlastní verzi mýtu Jacques Lacan uvádí v *Séminaire XI*. V angličtině: „The Line and the Light“ (1964), in: *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., s. 103.
14. Lacan, „Anamorphose“, op. cit., s. 81. Lacan pokračuje: „Když se proces této meditace, tohoto reflexivního odrazu, dovede do krajnosti, může se i subjekt karteziánské meditace dostat do područí vyhlazovací moci.“ Vidění dává subjektu vzhledem k zobrazení pocit moci. Stejně jako o sobě kartezián přemýšlí, aby dosáhl identity, tak i vidoucí subjekt sama sebe vnímá jako subjekt.
15. Ve své známé definici pozorovaného ženského těla Laura Mulvey říká: „Paradoxem falocentrismu ve všech jeho projevech je, že závisí na obrazu kastrované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád. Představa ženy je svorníkem tohoto systému: právě neúplnost dává zrod falu jako symbolické přítomnosti, a ona touží napravit tuto nedostatečnost, symbolizovanou falem.“ In: „Vizuální slast a narativní film“ (1975), in: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Libora Oates-Indruchová (ed.). Slon, Praha 1998, přel. Petra Hanáková, s. 117. V jiném, starším článku Mulvey zase uvádí: „Pro fetišistu se sám znak stává zdrojem fantazie ... a ve všech případech je tento znak znakem falu. Mužovu narcistní obavu ze ztráty vlastního falu, jeho nejcennějšího majetku, vyvolává pohled na ženské genitálie – ty nejprve způsobí šok, který se muž následně pokouší zakrývat fetišismem nebo jejich přehlížením.“ In: „Fears, Fantasies and the Male Unconscious, or You Don't Know What is Happening, Do You, Mr. Jones?“ (1973), in: *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington 1989, s. 10-11.
16. Lacan, „What is a Picture?“, op. cit., s. 118.

17. Leon Battista Alberti, *O malbě*. Nakladatelství Vladimíra Žikeše, Praha 1947, přel. F. Topinka, s. 48-49, 61 a 75 (upravená citace; kurziva A. J.).
18. Burgin používá pojem „kužel vidění“ k popisu metafory, která se skrývá za teorií vidění Laury Mulvey a jejích následovníků. Burgin argumentuje, že tato metafora „je sama zodpovědná za reduktivní a zjednodušující rovnici mezi viděním a zpředmětněním“. In: „Geometry and Abjection“, op. cit., s. 2. Ačkoli s Burginovou kritikou souhlasím, ráda bych objasnila, že skrze Lacana tuto metaforu chápu také jako podloží západního způsobu zobrazení lidského těla. Jinými slovy, tento model vidění a zobrazení pojmám jako historicky a ideologicky zakořeněný. Lacanův rozbor vidění a zobrazení je užitečný právě proto, že dokládá nejen omezenost teorie subjektivity, jež je závislá výhradně na vidění, ale také nedostatky (v případě Holbeina záměrné a dobře promyšlené) „kužele vidění“ nebo – jeho slovy – geometrické perspektivy, která má strukturovat vizuální obraz do celistvě zobrazeného těla nebo systému tvarů. (Český překlad Albertiho knihy, na nějž se zde autorka odvolává, používá namísto pojmu „kužel vidění“ šroubovaný pojem „zorný jehlan“. Z tohoto důvodu je v textu nadále uváděn tento koncept v soudobější formě; pozn. překl.)
19. Alberti, op. cit., s. 26; Lacan, „The Split Between the Eye and the Gaze“, op. cit., s. 68.
20. Jacqueline Rose, „Sexuality and Vision: Some Questions“, in: *Vision and Visuality*, Hal Foster (ed.). Dia Art Foundation, New York; Bay Press, Seattle 1988, s. 120.
21. Pojetí ženského těla jako „výronu“ či „toku“ (*flow*) je obvyklé pro francouzský feminismus, zejména v textech Héléne Cixous a Luce Irigaray. Viz H. Cixous a Catherine Clément, „Sorties“, in: *La jeune née*. Union générale d'éditions, Paris 1975. V angličtině: *The Newly Born Woman*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, přel. Betsy Wing, s. 63-132. Viz také Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Éditions de Minuit, Paris 1974. V angličtině: *Speculum of the*

- Other Woman*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1985, přel. Gillian C. Gill, s. 227-240.
22. Lacan, „The Split Between the Eye and the Gaze“, op. cit., s. 69. Název Duchampova díla *Objet-dard* je slovní hříčkou, odvozenou z *objet d'art* (umělecké dílo); výslovnost obou slovních spojení se přitom neliší.
 23. Dalo by se vlastně tvrdit, že Gustonův malířský romantismus má sklon navzájem ztotožňovat veškeré oběti, veškeré tělesné pozůstatky. Na obraze *Painter's Forms* (Malířovy tvary, 1948), kde se otevřená ústa dává usekanýma nohama, jsou například roztrhaná těla přenesena do říše umění (umělec pojídá nebo vyplivuje kusy těla).
 24. Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. Verlag Roter Stern, Frankfurt am Main 1977. V angličtině: *Male Fantasies*, I. a 2. díl. University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, přel. Stephen Conway, Erica Carter a Chris Turner.
 25. Viz Lacan, „What is a Picture?“, op. cit.
 26. Gayatri Spivak, „Displacement and the Discourse of Woman“, in: *Displacement: Derrida and After*, Mark Krupnick (ed.). Indiana University Press, Bloomington 1983, zvl. s. 181-182.
 27. Mary Kelly, „Desiring Images/Imaging Desire“, *Wedge; Sexuality: Repositions*, č. 6, 1984, s. 5.
 28. Lacan, „Anamorphose“, op. cit., s. 84.
 29. V této souvislosti bych uvedla také odhodlaný pohled Olympie na Manetově obraze.
 30. Lacan, „What is a Picture“, op. cit., s. 107. Ženy mají k maskám pochopitelně zvláštní vztah, což se odráží v debatách o převleku, počínaje textem Joan Riviere „Womanliness as Masquerade“ (původně 1929; přetištěl. in: *Formations of Fantasy*, op. cit., s. 35-44) až po analýzu Mary Ann Doane „Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator“, *Screen* 23, č. 3-4, září/říjen 1982, s. 74-87.
 31. Lacan, „What is a Picture?“, op. cit., s. 107.
 32. Donald Kuspit, „Louise Bourgeois: Where Angels Fear to Tread“, *ArtForum* 25, č. 7, březen 1987, s. 115.

33. Pro Bourgeois tato dualita znamená „polaritu mezi něžností, kterou vyjadřuji, a násilím, které je v mém nitru“; z toho bychom mohli vyvodit, že se jedná o napětí mezi femininním (něžností) a maskulinním (násilím). Viz Alain Kirili, „The Passion for Sculpture: A Conversation with Louise Bourgeois“, *Arts Magazine* 63, č. 7, březen 1989, s. 75.
34. Cit. in: John Russell, „Touching All the Bases of Sculpture“, *The New York Times*, 9. dubna 1989, s. 35.
35. Jak tuto drakonickou logiku popsala Luce Irigaray, „předpokládá se, že dívka či žena nemá nic, co by bylo vidět. Vystavuje, odhaluje možnost nic nevidět. Nebo alespoň neukazuje nic, co se tvarem podobá penisu nebo co může být jeho náhražkou... Podle definice je žena kastrovaná, protože nemá nic, co by bylo možné spatřit – protože nemá nic... Nevidět nic je totéž jako nic nemít. Nebýt a nemít pravdu.“ In: *Speculum of the Other Woman*, op. cit., s. 47 a 48.
36. Michael Fried, „Art and Objecthood“, *Artforum*, červen 1967, přetištět. in: *Minimalism: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (ed.). E. P. Dutton, New York 1968, s. 116-147. Friedovo hysterické odmítnutí antropomorfismu v minimalismu odhaluje to, oč jde v patriarchální regulaci estetického zobrazení těla. Minimalistický objekt se staví na odiv, aby diváka přiměl uvědomit si ve vztahu k němu své vlastní tělo (Friedův divák je vždy implicitně muž). (Viz také Michael Fried, „Umění a objektovost“, in: *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Tomáš Pospiszyl [ed.]. OSVU, Praha 1998, přel. T. Pospiszyl; pozn. překl.)
37. Toto je výklad Jacques Derridy, který používá tropus „exkrementu“ k dekonstrukci estetické teorie, která lpí na pojetí uměleckého díla jako ztělesnění umělce. Viz Derrida, op. cit., s. 204.
38. Lacan, „What is a Picture?“, op. cit., s. 117.
39. Lacan, „The Line and Light“, op. cit., s. 96.

Ve svém spisu *Já a ono* Sigmund Freud tvrdí, že Já je „především tělesné, nejenomže je jsoucnem povrchovým, ale je dokonce projekcí určitého povrchu“.¹ Ačkoli neupřesňuje žádný z pojmů, jimiž zde psychické jsoucno charakterizuje, alespoň něco z této často citované věty jasně vyplývá: náš prožitek „sebe samých“ je vždy vymezen tělem a z těla odvozen.

Na první pohled je to matoucí tvrzení, neboť tělo je do méně psychoanalýzy nápadně vzdálené. V eseji „*Triebe und Triebchicksale*“ (Pudy a jejich osudy, 1915) Freud zdůrazňuje, že pudy komunikují s nevědomím pouze prostřednictvím zobrazení představ,² a i ve svém *Výkladu snů* se vyhýbá konkrétnímu určení toho, nakolik je psychická skutečnost vymezena fyzicky.³ Když Freud vysvětluje hysterii – jedinou neurózu, v níž tělo očividně hraje významnou roli –, jasně navíc říká, že hysterie se odehrává pouze v síti nepřírozených signifikantů.⁴ Ještě větší důraz na disjunktivní vztah mezi tělem a psychikou klade Jacques Lacan: identita a touha podle něj vznikají teprve prostřednictvím řady trhlin a rozkolů, které subjekt ještě více vzdalují od jeho potřeb a jiných ryze biologických ukazatelů.⁵

Jak potom ale máme rozumět Freudovu tvrzení, že Já je od prvopočátku a v nejhlubším smyslu tělesné povahy? Na následujících řádcích se tuto otázku pokusím zodpovědět velmi odlišně, než je obvyklé. Protože mým konečným cílem je vysvětlit, jak se gender, rasa, sexuální orientace a další

kulturně konstruované a uzákoněné odlišnosti rozehrávají na úrovni tělesného Já, zaměřím se nejen na zrcadlový obraz, ale také na pohled a kulturní „projekční plochu“ či obrazový repertoár – tedy nejen na idealizující identifikace, ale také na jejich deziluzorní protějšky, a konečně nejen na proměny Já, ale také na jeho konvenční lpění na „sebe-podobnosti“ (*self-sameness*).

Vizuální předobraz (imago)

Lacanova úvaha o stadiu zrcadla (*stade du miroir, mirror stage*) je obecně vykládána jako plnější rozvinutí Freudova strohého výkladu Já – a zejména pak jako vysvětlení Freudova důrazu na Já jako na „projekci“ „povrchu“. Lacan míní, že Já začíná existovat v okamžiku, kdy dětský subjekt poprvé porozumí obrazu svého těla na reflexní ploše a stává se mentálním lomem tohoto obrazu. Já je tudíž obrazem tělesného zobrazení.⁶ Je příznačné, že obě tato zobrazení mají výrazně vizuální status. Nejenže je „povrch“, do něhož se Já projikuje, reflexivní, ale sama mozková kůra „funguje jako zrcadlo“, jako „místo“, kde dochází k „integraci obrazů“.⁷

Lacan zdůrazňuje, že obraz, který zakládá Já, je obrazem fiktivním a vnějším. Psychický proces, který Já uvádí do pohybu, také charakterizuje jako první z mnoha strukturujících identifikací (zahrnujících často nejen vnější zobrazení, ale i další subjekty). Tato úvaha některé komentátory přivedla k názoru, že stadium zrcadla nelze chápat doslovně, ale metaforicky. Jean Laplanche například podotýká, že stadium zrcadla by se mělo chápat velmi jednoduše – třeba jako když dítě „pozná tvář jiného člověka a vrhá se do náručí její první skicovitě podoby“.⁸ Lacanova diskuse o holubech a sarančatech v jeho eseji o stadiu zrcadla by toto čtení jen podpo-

řila. V této pasáži je normální vývoj [člověka] zároveň závislý na obraze, který ovšem nemusí být nutně odrazem v zrcadle. Protože tu jde o jednoduchou druhovou identifikaci, postačí vzezření jiného příslušníka stejného druhu, a to bez ohledu na pohlaví.

V *Séminaire I* (Seminář I) Lacan nicméně podtrhuje, že v případě lidských subjektů se věci zřídkakdy vyvíjejí tak hladce jako v ostatním živočišném světě. U lidí se objevuje jistá zvláštnost, která se zdá být shodná s tím, co lze oproti pouhému rozpoznání vlastní subjektivity v příslušnosti k nějakému druhu nazvat *moi* neboli hlediskem „toho-co-mně-patří“ (*belong-to-me*).⁹ Ve svém pojetí stadia zrcadla Lacan paradoxně trvá jak na „jinakosti“ (*otherness*), tak na „stejnosti“ (*sameness*) obrazu, v němž dítě nalézá „sebe samo“. Protože se subjekt identifikuje s tím, čím sám není, stádium zrcadla na jedné straně zastupuje *méconnaissance* (mylné poznání). To, co ale na druhé straně vidí, když se dívá do zrcadla, je skutečně jeho vlastní obraz.

Tomuto doslovnému odrazu Lacan přisuzuje rozhodující úlohu v prvopočáteční formaci Já i zásadní vliv na jeho další vývoj. V *Séminaire I* charakterizuje doslovný odraz jako *Urbild* neboli zrcadlový prototyp Já a v eseji pojednávajícím o stadiu zrcadla jej popisuje jako „práh viditelného světa“.

(s. 3) Touto prahovou metaforou, kterou se tu budu dál zabývat, Lacan naznačuje, že tělesný odraz subjektu zakládá mezník nebo hranici, v níž může docházet k identifikaci.

Problém zrcadlového obrazu jako prahu nebo mezníku Lacan objasňuje na příkladu optického experimentu. Při tomto pokusu stojí květinový stolek s vázou proti kulovitému zrcadlu. Na spodní části stolku je vzhůru nohama zavěšena kytice. Když divák zaujme vzhledem ke stolku i k zrcadlu určitou pozici, skutečný obraz květin (tedy ten, který se může odrážet v plochem zrcadle) se promítá do vázy, takže to vy-

padá, jako by kytice byla v ní. Lacan ve svém výkladu tohoto experimentu vzájemné vztahy vázy a květin obrací tak, aby tím, co na ploše stolu vytvoří přelud (anebo lépe obal a ne obsah – abychom případ vyjádřili pojmy, které více souvisí s naší diskusí), nebyly květiny, ale obraz vázy. Lacan s experimentem pracuje na teoretické rovině a imaginární vázu chápe jako obraz těla, který je i přes svou fiktivnost účinným nástrojem k nastolení řádu a ovládnání.

Na jednom místě téhož textu Lacan dospívá k myšlence, že tělesný obraz hraje tuto inkluzivní a exkluzivní úlohu také vůči ostatním obrazům, a přímo uvádí, které obrazy jsou jako místo identifikace přijatelné a které nikoli. Tento princip dále vysvětluje v práci *Séminaire VII*, kde říká, že zrcadlový obraz plní „úlohu mezníku“ – „toho, co nelze překročit“.¹⁰ Zdá se, že jádrem Lacanovy teorie stadia zrcadla je cosi, co bylo většinou přehlíženo a co zpochybňuje módní myšlenku, že subjekt je v neustálém pohybu a je schopen široké škály protikladných tělesných identifikací – a sice princip „sobě podobného těla“. Tento princip se bohužel na stránkách *Séminaire* nebo *Écrits* (Textů) nikdy nedostal do centra Lacanovy pozornosti. Mým základním úkolem tu proto bude Lacanův názor rozpracovat a podrobit ho kritice.

Laplanche ve své knize *Vie et mort en psychanalyse* (Život a smrt v psychoanalýze) rovněž říká, že k identifikaci, která lidskému Já vdechne život, je nutná definice tělesných hranic: „Jsme ... vedeni k tomu,“ píše, „abychom přijali existenci identifikace, jež je nejen předčasná, ale ve své iniciační fázi pravděpodobně rovněž nesmírně skicovitá [a má] podobu hranice nebo pláště: pláště kůže.“ (s. 81)

Mohlo by se sice zdát, že „mezník“ zde označuje hranici mezi „sebou samým“ a „světem“. Vlivem konceptuální sprízněnosti s „pláštěm“ ale „mezník“ označuje také obal, jehož tvar předem určuje imaginární „obsah“, který je do

něj možné vložit. Jinými slovy, Laplanche nám stejně jako Lacan vnuká myšlenku, že normativní Já není otevřeno libovolnému tělesnému obrazu a umožňuje jen takové identifikace, které se shodují s jeho tvarem. Už jsem ale naznačila, že o okamžik později Laplanche stadiu zrcadla připisuje metaforický status, čímž odděluje podobu tohoto tělesného obalu od vlastního odrazu subjektu. *Moi*, jáský prvek neboli „to-co-mně-patří“, se tak zjevuje z jiného úhlu – z úhlu „smyslového“ těla.

Poznámka, již James Strachey s Freudovým souhlasem uvedl v anglickém překladu *Já a ono*, zahrnuje výklad tělesného Já, který se od Lacanova pojetí značně liší. „Já je zásadně odvozeno z tělesných vjemů,“ píše ve svém komentáři, „a především z těch, které vyvěrají z povrchu těla. Lze je tak nahlížet jako mentální projekci povrchu těla...“¹¹ Na Stracheyovu poznámku stejně jako na Lacanův esej o stadiu zrcadla se odvolává Laplanche ve svém výkladu předvědomé identifikace subjektu. Vysvětluje, že díky zrcadlovému odrazu subjekt „pojímá své tělo jako 'oddělený předmět'“. Prostřednictvím taktilního ohledávání „povrchu pokožky“ (s. 81-82) mu pak na druhé straně rozumí jako „svému“ tělu. V následném rozboru fyzické bolesti a její role pro určování hranic tělesného Já Laplanche opět zdůrazňuje, jak zásadní význam má smyslové tělo pro vytváření Já.¹² Proto také ve srovnání s Lacanem dává uspokojivější vysvětlení na otázku, jak může být tělu současně přisouzena „stejnost“ i „jinakost“. Laplanche nicméně dále nerozvíjí ani povahu smyslového těla, ani jeho vztah k vizuálnímu obrazu. Abychom tento problém mohli rozebrat, musíme se obrátit k dílu Paula Schildera a Henriho Wallona.

Možná se může zdát obtížné vysvětlovat Já jako projekci tělesných vjemů, a přitom této psychické entitě nedodat určitý fyzický rozměr. Ve své brilantní knize *Das Körperschema* (Obraz a vzezření lidského těla), poprvé vydané v roce 1935, vídeňský neurolog a psychoanalytik Paul Schilder ovšem rozpracovává zcela neesencialistickou teorii toho, jak vjemy spoluvytvářejí tělesné Já. Tato teorie se přitom v některých ohledech překvapivě shoduje s Lacanovým esejem o stadiu zrcadla. Schilder neváhá zdůraznit, že obrazy těla mají výjimečnou roli při formování lidské subjektivity; zároveň však říká, že jsou jen součástí tohoto jevu. „Posturální model těla“ nebo „zobrazení těla“, dva pojmy, jež Schilder pro tělesné Já používá, zahrnují i taktilní, pokožkové a kinestetické vjemy.¹³ Prostřednictvím synestezie člověk tyto vjemy vnímá jako souřadnice jediného těla, které v prostoru zaujímá konkrétní místo:

Zobrazení lidského těla je podobou našeho vlastního těla, které si v duchu představujeme tak, jak toto tělo vnímáme. Existují vjemy, jež jsou nám dány. Vidíme části tělesného povrchu. Máme hmatové, tepelné a bolestivé vjemy. [Stejně tak] existují mentální obrazy a zobrazení.¹⁴

Posturální model těla, na hony vzdálený biologickým danostem, je ovšem třeba vybudovat velmi pečlivě. Tento proces se navíc musí donekonečna opakovat, protože prochází neustálým rozkladem a proměnami; zcela totiž postrádá pevné souřadnice. Nejdramatičtější je to možné ukázat na tom prvku posturálního modelu těla, který jako by se bránil psychické činnosti a odkazoval zpět k Freudovi – na pokožkových vjemech. Stejně jako zrcadlový obraz, jenž tvoří základ lacanovského Já, jsou vjemy kůže závislé na vnějším sub-

jektu. Jak zdůrazňuje Schilder, bez sociálního kontaktu by nikdy nevznikly: je možné je definovat pouze skrze vztah mezi tělem a světem objektů. Bez kontaktu tohoto typu pokožka na povrchu těla postrádá jak tvar, tak pevnou hranici: „Obrys kůže nepocítujeme jako hladký a pevný povrch. Tento obrys se ztrácí. Mezi vnějším světem a tělem neexistují žádné ostré hranice...“¹⁵

Schilder později přichází s myšlenkou, že povrch těla můžeme vnímat jediné tehdy, když se dostane do kontaktu s jinými povrchy. Vyzdvihuje zásadní úlohu, jakou pro konstrukci těla hraje jeho okolí; nemusí to však být nutně jen společenské vazby. Dále v knize ovšem formuluje vztah mezi tělesným Já subjektu a širším prostředím mnohem více z hlediska kultury. Podotýká, že „dotyky druhých a zájem druhých o různé části našeho těla mají pro vývoj posturálního obrazu těla nesmírný význam“. (s. 126) Naznačuje tím, že tělo není jen pouhým produktem fyzického kontaktu, ale je také podstatným způsobem formováno tím, jak po něm druzí touží, a hodnotami, jež mu byly vštípeny prostřednictvím doteku.

Na tuto tezi autor navazuje na jiném místě knihy, kde tvrdí, že touhy, jež subjekt znovu dostávají do strukturujícího vztahu k Jinému, formují i jeho tělo: „Naši tělesnou podobu mění každé hnutí myslí... Nenávisť se naše tělo stahuje, zbytnuje a jeho tvar je vůči světu vymezen mnohem ostřeji. Je to způsobeno činností volního svalstva... Když jsme naladěni přátelsky a vyzařujeme lásku, naše tělo se naopak rozprostírá... a jeho obrysy ztrácejí na čitelnosti.“ (s. 210)

Pro Schilderův posturální model jsou obzvlášť důležité tělesné otvory, neboť jejich prostřednictvím „vstupujeme do nejbližšího kontaktu se světem“. (s. 124-125) V důsledku toho pak tělesná touha spočívá právě zde. Přestože Schilder přímo neuvádí, že erotogenní zóny byly dětskému tělu vtíš-

těny rodičovským dotekem, tento argument se zdá být shodný nejen s jeho důrazem na konstruovanou povahu posturálního modelu těla, ale i na důležitost všech tělesných otvorů. Laplanche, který později erotogenní zóny takto vysvětloval, tvrdí, že tělesné otvory jsou tak důležité, protože se jedná o místa, která v dítěti vyvolávají fantazii. V tomto pojetí se erotické vzrušení nerodí jen z rodičovského doteku, ale i z rodičovské touhy, a proto se také stává určujícím místem, kde vznikají rozdíly mezi jednotlivými kulturami.

Snažím se tu naznačit, že když budeme Schildera takto vykládat prostřednictvím Laplanche, bude daleko jasnější, že erotogenní zóna je něčím víc než pouhou součástí sexuality; je také rysem tělesného Já. Zdá se, že k pochopení sebe sama potřebujeme nejen podněty vizuálních obrazů nebo jejich konstelací, ale i jisté fyzické vjemy, které jsou spíše než fyziologicky určeny sociálně. *Tři pojednání k teorii sexuality*, v nichž Freud zdůrazňuje, že erotická hodnota se v rané fázi subjektivity stěhuje z jedné zóny těla do druhé, jsou z tohoto hlediska dějinami normativního budování tělesného Já a jeho genderu, stejně jako historií sexuality.¹⁶

Mohlo by se zdát, že tu hovořím o něčem, co je naprosto jasné a zřejmé – všichni přece víme, že oblasti těla, jejichž prostřednictvím člověk zažívá sexuální rozkoš, v mnohém souvisí s tělesnou identitou. Lacanovská psychoanalýza svým důrazem na fakt, že Já je produkt zrcadlových vztahů, ovšem teoretické zkoumání role tělesných vjemů nesmírně zkomplikovala. Máme-li se tedy jakkoli přiblížit k vysvětlení „jinnakosti“ lidského Já a jeho zvláštního lpění na „sebe-podobnosti“ (v jeho nejkonvenčnějších a nejvražednějších podobách), pak by pro nás měl být právě Lacanův výzkum zcela stěžejní.

Přestože Schilder je toho názoru, že tělesné Já má smyslový i vizuální rozměr, zároveň tvrdí, že tyto odlišné aspekty jsou navzájem tak silně provázané, že člověku umožňují, aby „sám sebe“ vnímal jako něco celistvého. Francouzský psychoanalytik Henri Wallon v textu *Les Origines du caractère chez l'enfant* (Původ charakteru u dítěte) z roku 1934 uvádí, že vizuální předobraz neboli „exteroceptivní Já“ s tím, co nazývá „proprioceptivním Já“, nesouvisí a že jednota, kterou obě Já následně vytvářejí, je jen velmi nepevná.

[...]

Na rozdíl od radostné *méconnaissance*, jež je jádrem Lacanova eseje o stadiu zrcadla, Wallon popisuje dítě, které ve svých dvaceti měsících chápalo vlastní odraz v zrcadle jako objekt lásky a ještě jedenáct měsíců poté si s ním hrálo jako s dvojníkem nebo rivalem.¹⁷ Jako další příklad Wallon uvádí osmiměsíční dítě, jež se horlivě natahovalo po svém zrcadlovém odrazu a bylo nemálo překvapeno, když se jeho ruka setkala s chladnou plochou místo teplé kůže. V patnáctém měsíci života se totéž dítě „dotýkalo svého odrazu, olizovalo jej, bušilo do něj pěstičkami a považovalo ho za protivníka“ (s. 204) Jiné dítě u Wallona zase při vyslovení svého jména nereagovalo na volající hlas, ale podívalo se na svůj odraz v zrcadle.

Ve Wallonově *Les Origines du caractère chez l'enfant* se tedy silněji než u Laplanche prosazuje názor, že dítě v nejranějším věku reaguje na odraz vlastního těla jako na cosi cizího, odděleného – jako na matku či otce. Příklad batolete, které se při zaslechnutí svého jména podívalo do zrcadla, ovšem naznačuje, že tato reflexe současně poskytuje obraz, ve vztahu k němuž se dítě nějak vymezuje. Zrcadlový odraz nabízí to, co bych z důvodu absence jiného přiléhavějšího výrazu na-

zvala „identitou z odstupu“ (*identity-at-a-distance*). Tato identita je pochopitelně nepřátelská vůči konceptu, jímž se pojem „identita“ obvykle označuje a který doslova znamená „stav či vlastnost být jedním a týmž [člověkem]“. Identita z odstupu znamená zcela opačný stav – předpoklad nebo schopnost být „jiný“.

Toto však není jediný aspekt, v němž se při výkladu stadia zrcadla Wallon radikálně liší od Lacana. V Lacanově pojetí představuje odraz v zrcadle dostatečnou pohnutku k tomu, aby dítě pochopilo sebe sama. Podle Wallona je to možné jedině za předpokladu, že dojde k propojení dvou komponent zrcadlového obrazu – tedy „exteroceptivního“ a „proprioceptivního“ Já. Ve vztahu k našemu proprioceptivnímu Já vnímáme věci jako vnější svět, a i o zrcadlovém obrazu tudíž můžeme říci, že stojí „mimo“ nás.

Proprioceptivita, klíčová pro vytváření tělesného Já jako vizuálního předobrazu, je etymologicky odvozena od latinského adjektiva *proprius* ve významu „osobní“, „individuální“, „charakteristický“ či „patřící (k) něčemu“ a slovesa *capere*, tedy „uchopit“, „pojmout“ a „polapit“. Vyjadřuje tedy něco jako „pochopení 'sebe sama' z hlediska subjektu“. Zde je třeba rozlišovat mezi proprioceptivitou a identitou, která je – alespoň v případě vizuálně nenarušeného subjektu – závislá na obraze. Podstatu proprioceptivity nejlépe pochopíme jako onu jáskou součást člověka, s níž jsou svázané pojmy typu „zde“, „tam“ nebo „moje“. Ovládá „veškerý“ svalový systém, včetně těch svalů, jež ovlivňují pohyb těla a jeho částí prostorem. (s. 30-31) Zdá se, že proprioceptivita je skutečně velmi silně spjata s tělesným vjemem existence v daném bodu prostoru a s podmínkami, za nichž k tomuto vjemu dochází. Proto zahrnuje i nevizuální mapování tělesné formy a zároveň nabízí to, co odraz v zrcadle nikdy nedokáže

a co Wallon na jiném místě ne právě nejšťastněji označil jako „přítomnost“.¹⁸

Tento výraz uvádím v uvozovkách nejen proto, že pochází z jiného autorova textu; chci ho také dekonstruovat. Přisoudit totiž prožitek „přítomnosti“ proprioceptivitě neznamená jen odtrhnout ho od rozmanitosti těla, ale rovněž ho identifikovat se vzezřením těla, které velmi rádo podléhá kulturním vlivům. Muskulaturou Wallon částečně míní „posturální funkci“. Dovolím si tento pojem svévolně definovat jako aktivizaci tělesného svalstva, jež má hladce vklouznout do imaginárního prostorového obalu, do imaginární tělesné schránky.

Způsob držení těla samozřejmě není vrozený. V knize *Dohlížet a trestat* se Michel Foucault dopodrobna rozepisuje o tom, jaký vliv mají na držení těla práce, vzdělávání a výchova.¹⁹ K tomu se přidává řada dalších významných kulturních manipulací s lidským tělem – manipulací, skrze něž se každé dítě učí sedět, stát, chodit apod. Když Wallon spojuje proprioceptivitu s funkcí tělesného postoje, naznačuje, že je – ve stejné míře jako Schilderovo smyslové Já – produktem vztahu mezi tělem a jeho kulturním prostředím.

Proprioceptivita je však něčím víc než pouhou aktivizací svalstva, které má držet tělo ve vzpřímeném postoji. Zdá se, že je výsledkem „propojování a sjednocování disparátních a rozptýlených vjemů, které vycházejí z různých smyslových orgánů, [a to] v jejich rozličných prostorech a registrech“.²⁰ Lze tudíž předpokládat, že koncept proprioceptivity je možné rozšířit i o veškeré důsledky tělesných vztahů mezi dětským tělem a rodičovským prostředím, skrze něž subjekt získává tělo vjemově vymezené genderem, rasou a sexuální orientací.²¹ Zdá se, že spolu se svalovými vjemy hrají výjimečnou proprioceptivní úlohu také vjemy přijímané skrze pokožku: oba typy totiž odpovídají za primární vytvá-

ření nevizuálního tělesného *Gestaltu*, a tudíž i za to, nakolik subjekt sám sebe vnímá jako tělo rozprostřené v prostoru.²² Prostřednictvím tělesných vjemů obecně, ale především vjemů svalů a kůže budu nadále střídavě odkazovat ke „smyslovému“ a „proprioceptivnímu“ Já.

Na tomto místě musím zdůraznit, že spojení mezi smyslovým Já a jeho tělesným protějškem je ještě obtížnější, pokud se jedná o vizuální předobraz. Podle Freuda je smyslové Já mentální projekcí povrchu těla. „Mentální“ však zřejmě není ten správný výraz: smyslové Já je totiž zároveň psychické i tělesné.²³ Mentální registry subjektu jsou simultánně provázeny tělesnými vjemy, a smyslové Já si tak může uvědomit nejen své „bytí zde“, ale také „samo sebe“. V následujících pasážích nebudu rozlišovat mezi smyslovým a proprioceptivním Já s jeho výrazněji tělesnými hodnotami; nevěřím, že je tento rozdíl udržitelný. Budu namísto toho v daném kontextu používat pojmy „Já“ a „tělo“ jako pojmy, které mohou být navzájem zaměnitelné.

[...]

Pohled a projekční plocha

Disjunktivní vztah mezi vizuálním předobrazem a smyslovým tělem je ještě zřejmější, když nahradíme zrcadlo jinou lacanovskou kategorií – „projekční plochou“ (*écran, screen*), která se objevuje v Lacanově práci *Séminaire XI* a je vždy spojená s dalším pojmem, a tím je „pohled“ (*regard, gaze*). I v tomto textu se Lacan domnívá, že subjekt v situaci, kdy vytváří svou vizuální identitu, spoléhá na vnější zobrazení, o němž ovšem hovoří jako o „projekční ploše“, a rozhodně ji nechápe jako zrcadlový odraz. Lacan navíc předpokládá, že než aby se subjekt při svém strukturálním vstupu do této plochy s pro-

jekcí omylem identifikoval, opírá se raději o „neuchopitelný“²⁴ a nelokalizovatelný pohled, jehož nejpůsobivější metaforou je už po víc než sto padesát let čočka fotoaparátu. Aby se subjekt mohl zjevit v poli vidění, musí se identifikovat s projekční plochou, ale zároveň jej v tomto identifikačním přestrojení musí pohled [druhého] také vidět. Pomocí pojmů blízkých eseji o stadiu zrcadla lze daný případ vysvětlit tak, že subjekt vždy uspěje, když se v obraze nebo v seskupení obrazů, jejichž prostřednictvím ho chápe kultura, sám pozná. I v případě, kdy by šlo o pouze dočasné „uchopení“ sebe sama, se musí identifikace odehrávat trojsměrně a ne dvojsměrně: vyžaduje totiž symbolickou „ratifikaci“.

Snad právě proto si ve snaze porozumět stadiu zrcadla často představujeme přítomnost matky, která nejenže dítě drží tváří v tvář jeho odrazu, ale také imaginární spojenectví dítěte s jeho zrcadlovým obrazem zprostředkovává. V takto složitě rozehraném zrcadlovém dramatu zastupuje matčino oko něco, čemu se vidění nikdy nedokáže přiblížit: pohled. Pohled dítě „zahaluje“ strukturujícím odrazem, a umožňuje mu tak identifikovat se s tím, čím nikdy nemůže „být“.²⁵

Takto modifikovaný výklad stadia zrcadla má ovšem ve vztahu k Lacanovu semináři přece jen své meze. Navzdory autorovu důrazu na proměnlivost a fiktivnost obrazu, s nímž se dítě identifikuje, existuje mezi obrazem a dítětem jak ikonický, tak indexový vztah.²⁶ Pro vysvětlení problému méně technickými pojmy lze říci, že odraz v zrcadle je dítěti podobný a simultánně potvrzuje jeho umístění v prostoru. Pojem projekční plochy v sobě podobnou ikonickou nebo indexovou pohnutku nemá. Lacan ji charakterizuje jako „matnou“ a nereflexní plochu. Tato plocha sice subjekt definuje, ale neexistuje mezi nimi žádná existenciální vazba či potřebná analogie.

Vizuální paradigma rozpracované v Lacanově spisu *Séminaire XI (Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse; Seminář XI: Čtyři základní pojmy psychoanalýzy)* rovněž podtrhuje častou mimovolní povahu imaginárního vztahu mezi subjektem a vnějším obrazem. Lacan ostře odlišuje pohled od vidění subjektu a vizuální autoritu přiznává prvnímu z nich. Naznačuje tím, že pro nikoho z nás není určující to, jak se díváme nebo jak bychom se rádi viděli, ale to, jak se na nás dívá kulturní pohled. V diagramech ilustrujících pole vidění Lacan umísťuje projekční plochu do patřičné vzdálenosti od subjektu, čímž ukazuje, že projekční plocha tělo přesahuje, jelikož ho „fotografuje“. Všechno naznačuje, že si nemůžeme prostě „zvolit“, jak nás bude okolí vidět. Stejně tak si nemůžeme žádným jednoduchým způsobem vyčarovat novou projekční plochu. Alternativou je kolektivní proměna plochy, která tu již existuje, případně deformace normativního obrazu či změna jeho sémantiky. Všechny tři zmíněné volby ovšem tak jako tak znamenají, že předem přijmeme jak vnějškovost, tak kulturní vykonstruovanost obrazů, jimiž subjekt získává svou vizuální identitu.

V *Séminaire XI* Lacan odlišuje pohled od vidění a poukazuje na nepřirozenost vztahu subjektu a projekční plochy. Díky tomu lépe pochopíme, že *méconnaissance* může vyvolat velmi odlišnou emocionální odpověď, než je dětská radost popsaná v eseji „Le stade du miroir“ (Stadium zrcadla) – jinými slovy, že reakce nemusí být svázána výhradně s identifikací s ideálem. Abychom ovšem mohli problém takto pojmut, musíme projekční plochu definovat z hlediska kulturní specifičnosti.

O takovou definici jsem se pokusila v knize *Male Subjectivity at the Margins* (Mužská subjektivita na okraji). Navrhla jsem zasadit rozpracovaný vizuální model Lacanových *Quatre concepts* do služeb analýzy, která by kladla na politiku větší důraz

než tomu bylo u původního textu. Podle mého názoru je takový postup možný, pokud budeme uvažovat o projekční ploše jako o souboru zobrazení, kterými naše kultura ztvárňuje nespočetnou řadu variant „odlišnosti“, jež označují naši společenskou identitu. Myslím, že nyní je nezbytné tento argument doplnit. Každý idealizovaný popis – jako třeba „bělošství“, „maskulinita“ či „heterosexualita“ – totiž současně zahrnuje i svůj opak. Jelikož všechny formy odlišnosti závisí na imaginárním spojenectví jistých subjektů s tím, co je negativní spíše než ideální, ani obrazy, jimiž kultura subjekt chápe, vždy nevytvářejí pouze libezné tělesné Já. Za okamžik se pomocí Freudova výkladu (bílé) ženskosti a analýzy černé maskulinity u Frantze Fanona zamysleme nad tím, co pro subjekt znamená, když ho pohled nutí identifikovat se mimo rámec slasti.

Fantazie těla rozervaného na kusy

Možná proto, že Lacanovo jásající dítě je evidentně mužského rodu a že další „odlišnosti“ se v jeho teoretickém paradigmatu jednoduše neobjevují, autor eseje o stadiu zrcadla se nikdy nezmiňuje o tom, že mohou nastat situace, v nichž identifikace člověka narcisticky nedokáže uspokojit. Lacan nicméně výmluvně hovoří o nemožnosti donekonečna udržovat identifikaci s ideálním. Je příznačné, že kolaps takového imaginárního spojenectví vede k prožitku tělesné fragmentace a rozkladu, nebo – jak to autor nazývá v eseji „Quelques réflexions sur l'Ego“ (Několik úvah o Já) – k představě „těla rozervaného na kusy“. Ve stejném textu Lacan naznačuje, že tato představa se často objevuje ve snech, které typicky ukazují „tělo matky poskládané z mozaiky podobné vitráži“ nebo „jako skládačku nesmyslně sestavenou

z oddělených částí lidského nebo zvířecího těla". Vyjmenovává i další představy rozkouskovaného těla, „nesourodé obrazy, v nichž jsou rozpojené končetiny uspořádané do podivných trofejí; trupy [jsou tu] rozřezané na plátky a vycpané těmi nejnepravděpodobnějšími nádivkami [a] zvláštní tělesné přívěsky [se předvádějí] ve výstředních pozicích". (s. 13)

Subjekt sice nemožnost dosažení ideálního obrazu prostřednictvím fantazie tělesného rozkladu chápe, úspěšně imaginární spojenectví s obrazem mu však evokuje hodnoty jako „celistvost" a „jednota". Tyto hodnoty podle Lacana vycházejí z kompoziční soudržnosti zrcadlicího se obrazu, tedy z něčeho, co se dramaticky liší od motorické neschopnosti dítěte, jež před zrcadlem stojí nebo je před ním drženo. Přesto bych řekla, že když se subjekt identifikuje s daným zobrazením a vítězně prožívá „celistvost" a „jednotu", je to spíše díky dočasné integraci vizuálního předobrazu se smyslovým Já než díky rámci skutečného či metaforického zrcadla. Také bych ráda podotkla, že taková integrace je představitelná nejen tehdy, když je podporována pohledem, ale také když je vizuální předobraz vnímaný jako cosi, co si zasluhuje naši lásku – když se zdá, že vyznačuje ideálno.

Jak uvidíme, proniknout zcela „dovnitř" jakéhokoli jiného druhu obrazu – byť i jen na okamžik – je zhola nemožné. Když je totiž subjekt kulturním pohledem nucen, aby se identifikoval s obrazem, který ideálu neodpovídá, často to těžce prožívá. Přinejmenším se do něj odmítá narcisticky projikovat (pokud ovšem tento obraz nemůže nějak „vykoupit" svým odporem) a za každou cenu se snaží udržet si od něj odstup.

Konečně je také důležité podotknout, že představa těla rozervaného na kusy je jen jedním způsobem, jak uchopit různorodost tělesného Já, a je přitom nevyhnutelně svázána

s touhou po „celistvosti“ a „jednotě“. Lacan podotýká, že je to „organické znepokojení a nevyrovnanost“, které dítě vedou k hledání „celistvého tělesného obrazu“.²⁷ Podle mého názoru je však pravdou pravý opak: takovéto dystopické pojetí tělesné rozmanitosti je důsledkem toho, že kultura se pojišťuje představou soudržného tělesného Já.

I Wallon a Schilder kladou důraz na rozličnou povahu prvků, které tvoří celek tělesného Já, avšak tuto různorodost nevnímají tak problematicky jako Lacan, když popisuje subjekt. Wallon zdůrazňuje, že jelikož tělesné Já obsahuje neslučitelné prvky, jeho soudržnost je nejistá vždy. Popisuje, jak se vizuální předobraz odtrhává od proprioceptivního těla, s nímž bylo spojeno ve snech a stavech zmatení mysli. Píše, že v takových okamžicích se součásti tělesného Já „vracejí ke svým vlastním vjemovým počátkům. Když je subjektivní obraz sebe sama zbaven proprioceptivních prvků, připoutává se ke svému vizuálnímu poli v podobě více či méně cizí postavy“, jako je tomu u původního zrcadlového obrazu.²⁸

Schilder vyzdvihuje nejen rozvolněné spojení mezi vizuálním a smyslovým Já, ale také mezi jednotlivými částmi těla. „Je evidentní, že končetiny a trup se mohou osamostatnit,“ píše, „a může dojít k psychologickému rozštěpení.“²⁹ V pozoruhodné pasáži, v níž předjímá Lacanovu teorii o *objet a*, Schilder také tvrdí, že tělesný tvar neustále ztrácí nějaké části, jako třeba exkrementy, nehty a vlasy, ty si ale i poté zachovávají jistou psychologickou vazbu k tělu. Na jiném místě říká, že existuje způsob, kterým se samo tělesné Já vydává všanc neúprosnému rozkladu. Pro Schildera je ovšem tento rozklad prospěšný, a ne tragický; je předpokladem proměny, tedy toho, co se musí objevit, má-li se lidské Já nově zformovat. Autor knihy *Das Körperschema* tak odkazuje k možnosti prožívat různorodost tělesného Já vně logiky

psychického paradigmatu, kterou Lacan tak vehementně obhajuje v textech „Le stade du miroir“ a „Quelques réflexions sur l'Ego“.

Doposud jsem dostatečně nezdůraznila, že Lacan považuje tuto logiku sice vykládá a pitvá, ale sám se jí neúčastní. Na jednom místě charakterizuje soudržnost, k níž lne klasický subjekt, jako „brnění odcizující identity“. Tento sklon zároveň přirovnává k nepřemožitelné agresivitě subjektu vůči komukoli, kdo zaujímá postavení ideálního předobrazu. V práci „Quelques réflexions sur l'Ego“ se zase odvrací od původního alibi subjektu aspirujícího na soudržné tělesné Já – tedy na myšlenku, že „celistvost“ znamená psychické zdraví. Píše: „Libidinózní napětí, jež bez přestání poutá subjekt k hledání soudržného tělesného Já ... je jistě spojeno s onou agónií opuštěnosti, která je zvláštním a tragickým osudem Člověka.“

[...]

Ráda bych ještě doplnila několik závěrečných poznámek o vztahu mezi projekční plochou a tím, co pro nedostatek vhodnějšího pojmenování nazvu „doslovným tělem“ (*literal body*). Přestože je vyloučeno, že první z těchto kategorií reflektuje druhou nebo na ni logicky navazuje, je nicméně jasné, že kulturní pohled projikuje konkrétní obrazy do konkrétních těl na základě jistých fyzických ukazatelů, jakými jsou přítomnost či absence penisu nebo barevná pigmentace kůže. Jaký status bychom měli přisoudit těmto fyzickým ukazatelům?

Ačkoli na úrovni projekční plochy jsou tyto ukazatele vizuálním východiskem k rozpracování nejen celého vizuálního *Gestaltu* – nebo, řečeno s Lacanem, „imažinární anatomie“³⁰ –, ale také esenciální identity, na úrovni skutečnosti nejsou ani tělesnými atributy, ani vnějšími signifikanty „sebe“ (*self*), které přebývá v lidském nitru.

Lacan se drží absolutní diskontinuity mezi organickým a psychickým, a proto druhé z uvedených tvrzení nemůže překvapit ani čtenáře, který je s jeho dílem obeznámen jen zběžně. Z textů, na něž se v tomto eseji odvolávám, však vychází i první tvrzení. Tělo neexistuje ani jako náznak jednoty před tím, než dojde k jeho ustavení skrze obraz, držení těla a dotek. Nelze o něm proto hovořit ani jako o těle „rozkouskovaném“, neboť i to napovídá, že z těchto kousků lze poskládat „celek“. Fyzické ukazatele, jejichž prostřednictvím zdánlivě určujeme „odlišnost“, nejsou ničím víc než nepodstatnými prvky v nesoudržném slepenci bez tvaru a hodnoty.

Sobě-podobné tělo

Mohlo by se zdát, že Wallonův výklad stadia zrcadla v některých ohledech podporuje Stracheyův komentář o tělesném Já (a že se tak přibližuje Freudovu pojetí této kategorie). Ve skutečnosti ovšem vyjadřuje jiný model identifikace než ten, jež většinou razí psychoanalýza. Freud problém identifikace nejpodrobněji rozpracovává v pojednání „Psychologie masy a analýza Já“. Proces, v němž jeden subjekt imaginárně navazuje vztah s jiným subjektem, zde vykládá jako obecně tělesnou záležitost. Freud píše, že identifikace se projevuje jako „produkt první *orální* fáze libidinózní organizace, v níž si dítě ceněný objekt své touhy přivtělovalo snědením, a přitom jej jako takový ničilo. Kanibal utkvívá, jak známo, na tomto bodě; své přátele miluje k sežrání, a nepožírá ty, které nemůže mít nějakým způsobem rád.“³¹ V *Totemu a tabu* Freud metaforu dále konkretizuje: vznik patriarchálního řádu tu popisuje prostřednictvím dvojitého aktu, v němž bratrský klan zavraždí a pozře praotce, aby se mu vyrovnal.³² „Truchlení a melancholie“ a *Já a ono*, další dvě práce zamě-

řené na utváření Já, identifikaci opět pojímají jako výsledek procesu, v němž je druhý člověk pohlčen – v prvním případě skrze patologickou logiku melancholie, v druhém případě skrze regulační ekonomii oidipovského komplexu.³³

Nemám zde v úmyslu podporovat deskriptivní hodnotu externalizační identifikace, kterou popisuje Wallon, na úkor velmi odlišného druhu identifikace ve Freudově teorii. Jsem naopak pevně přesvědčena, že logika vtělení/pohlčení (*incorporative logic*) se nachází v samotném centru normativní subjektivity dospělého člověka a poskytuje mu základ pro budování „soudržného“ tělesného Já. Identifikaci rozpracovanou Wallonem chci postavit nad Freuda či proti Freudovi spíše proto, že její význam a radikálnost nejlépe pochopíme, postavíme-li ji do protikladu vůči vražedně asimilační identifikaci, jejímž prostřednictvím se vytváří a posiluje Já. Abych byla ještě konkrétnější, ráda bych tu vsadila na mechanismus rozpínavé (*excorporative*) identifikace, kterým lze narušit klam jednoty a přítomnosti tělesného Já.

Wallonovo pojetí identity z odstupu je v zásadě založeno na rané subjektivitě. Německý filosof Max Scheler nicméně odděluje dva druhy identifikace u dospělého člověka – první sleduje logiku vtělení a druhá je totožná s Wallonovou koncepcí stadia zrcadla. Scheler wallonovskou verzi nijak nepatologizuje; definuje ji jako zvláštní druh sympatie. V druhém vydání své knihy *Wesen und Formen der Sympatie* (Podstata a formy sympatie, 1923) charakterizuje onu variantu, která se shoduje s klasickým psychoanalytickým paradigma-tem, jako „idiopatickou“ a stejně jako Freud zdůrazňuje její ničivý vztah k druhému. Říká, že vinou idiopatické identifikace u člověka „jeho vlastní subjektivita požívá a pohlcuje ostatní, zcela je vyvlastňuje a zbavuje je veškerých práv vědomé existence a charakteru“.³⁴ Variantu identifikace, která sleduje rozpínavou dráhu, Scheler označuje jako „heteropa-

tickou". Prostřednictvím heteropatické identifikace se subjekt z odstupů ztotožňuje sám se „sebou“ na úrovni proprioceptivity. Stejně jako původní zrcadlový odraz popisovaný Wallonem i vizuální předobraz zůstává „venku“ na úkor imaginární tělesné jednoty.

Na základě příběhu převzatého od Schopenhauera vytváří Scheler alegorii heteropatie a idiopatie. V tomto příběhu se obě varianty identifikace upínají právě především na tělesné Já, a je proto nutné vykládat je jako tělesné identifikace:

Na stromě visí had a dívá se na bílou veverku. Očividně se mu na kořist sbíhají sliny. Veverka je jeho hladovým pohledem tak vyděšená, že se od hada nevzdaluje, ale naopak se k němu pomalu přibližuje. Nakonec se mu vrhá do rozevřeného chřtánu... Sebezáchovný instinkt veverky tu jednoduše ustoupil extatickému ztotožnění se s předmětem hadovy touhy „požírat“. Veverka se ve svých pocitech identifikuje s hadem a bez zábran s ním vytváří tělesnou identitu, když nenávratně mizí v jeho útroběch. (s. 21- 22)

Bílá veverka představuje heteropata, který přestává druhé chápat jako zrcadlo sebe sama a identifikuje se rozpínavě – mimo své tělo. Had naopak zastupuje idiopatickou identifikaci, jelikož pohlcuje druhého: triumfují v něm proprioceptivní významové souřadnice.

Schelerova alegorie ukazuje, že heteropatická identifikace se může objevit u dospělého člověka stejně jako u dítěte a současně přispívá k lepšímu porozumění pohlčenému idiopatickému Já. Příběh přejatý od Schopenhauera naznačuje, že Já se upevňuje asimilováním tělesných souřadnic druhého, tedy pohlčením tělesné jinakosti. Aby Já mohlo následně držet „pohromadě“, zavrhuje cokoli, co nemůže pozřít – odmítá žít v cizích tělech a existovat skrze ně. To-

muto jevu budu od této chvíle říkat „sobě-podobné tělo“ (*self-same body*).

[...] Jedná se o sebesoustředné lpění na *moi* – o odmítnutí normativního subjektu utvářet imaginární vztah s obrazem, které zůstávají evidentně vně jeho smyslového těla, a o tvrdošíjné lnutí k obrazům, jichž se lze nejsnáze zmocnit. Platnost této normativnosti je různá. Jak jsem se už zmínila, může fungovat jen tehdy, když pohled „vyfotografuje“ subjekt a ten pak na výsledném snímku rozpozná svůj idealizovaný obraz. Jen s takovým obrazem totiž subjekt může alespoň na okamžik s libým pocitem zažít sám sebe „celistvě“.

Princip sobě-podobného těla je také jádrem všech variant „odlišnosti“, kterými jsme se v posledních letech kriticky zabývali – nejzřetelněji genderu a rasy, ale také třídního postavení a sexuální orientace. Snad nejfundamentálnějším projevem těchto druhů „odlišnosti“ je, když se sexuálně, rasově a ekonomicky svrchovaný subjekt docela obyčejně zdráhá identifikovat se mimo tělesné souřadnice, jež mu propůjčují privilegovaný status; když se bojí utvářet imaginární propojení, která by mohla narušit celistvost a dokonalost jeho tělesného Já. Tento subjekt typicky buď zcela odmítá identifikovat se s „cizím“, nebo se s ním spojuje výhradně na idiopatickém či asimilačním modelu. Imaginárně pak sice zaujímá postavení druhého, to je však jen přestrojení nebo maska jeho tělesného Já. Tento druh identifikace všichni dobře známe: „Umím si představit *sám sebe* na jeho (jejím) místě.“ Když projevujeme sympatii někomu méně úspěšnému, než jsme sami, naše *moi* tím nijak neohrožujeme.

Máme-li spatřit princip sobě-podobného těla v jeho nejvyhraněnější podobě, stačí se obrátit k Freudovu výkladu klasické mužskosti. Klíčové drama pohlavní odlišnosti, které Freud obsírně líčí ve spisu „Některé psychické následky

anatomického rozdílu mezi pohlavími", se váže k neschopnosti konkrétního malého chlapce „pochopit“ tělo odlišné od jeho vlastního. Chlapec tváří v tvář takové podívané „nevidí nic nebo zapírá svůj vjem, zeslabuje ho, hledá poučení, aby ho uvedl v soulad s tím, co očekával".³⁵ I když už dále nemůže odporovat a tvrdit, že tělo, které vidí, je ve všech ohledech totožné s jeho vlastním, chlapec nedokáže uvažovat mimo hranice své tělesnosti; ženské tělo pak není jen odlišné od mužského, ale rovněž představuje jeho kastrovanou verzi – je zhmotněním trestu, jímž je chlapci vyhrožováno. „Některé psychické následky anatomického rozdílu mezi pohlavími" naznačují, že tělesné Já dokáže vehementně prosazovat samo sebe skrze druhou – ženskou – stranu kastrovačného komplexu. Freud totiž zdůrazňuje, že tato událost u chlapce „trvale určuje jeho [konvenční] vztah k ženě", protože ústí buď do „odporu ke zmrzačené bytosti", nebo do „triumfálního podceňování ženy". (s. 203)

Krizi klasického mužského subjektu vyvolanou obrazem ženského těla potvrzuje i Freudův esej o fetišismu. Ukazuje, do jakých krajností je muž ochoten jít, aby přizpůsobil tělo erotického objektu – objektu, po němž lze toužit jen skrze sama sebe, jak říká Lacan – ke svému obrazu. Pohřešovaný orgán je nutné k ženskému tělu nějak přičarovat, třeba i pomocí boty nebo lesklého třpytu na nosíku.³⁶ Jak píše Luce Irigaray v knize *Speculum de l'autre femme* (Spekulum jiné ženy), to, jak se mužskost konvenčně definuje, ale zřídka kdy důsledně uskutečňuje, svědčí nejvíce o „touze po stejném, po sebe-identickém; po sobě, které je tímtež a stále stejným – po alter egu". Pohlavní odlišnost je následně „určována v projektu, projekci či sféře zobrazení téhož".³⁷

Mohlo by se zdát, že v předcházející diskusi o „sebe-podobnosti" (*self-sameness*) jsem udržovala bezpečnou vzdálenost od své vlastní subjektivity a příliš úzce jsem ji omezila

genderem. Na příkladu osobního zážitku zde proto ukáží, že tento princip může fungovat i jinak. Několikrát týdně si musím razit cestu davy bezdomovců na Telegraph Avenue v Berkeley. Pokaždé mě při tom přepadne iracionální panika. Původně jsem si tuto paniku vysvětlovala čistě ekonomicky – jako nutkání dávat, ale nemožnost obdarovat každého, kdo nastavuje dlaň. Myslela jsem si, že krizi překonám, když si najdu inteligentní pravidlo a správně určím ty, jimž bych měla pomoci. Nebyla jsem ovšem vůbec s to na nějaký princip přijít a dokonce jsem ani nedokázala pochopit, proč někdy rozdám jeden nebo dva dolary a jindy zástupem napřážených rukou jen proběhnu.

Jednoho dne jsem si uvědomila, že se pohledu bezdomovců vždy záměrně vyhýbám, ať už jim pomohu, nebo ne. A začala jsem také chápat, že má panika v těchto okamžicích není jen ekonomické, ale také zrcadlové povahy. Cítím, že se ode mě očekává, že se „otisknu do těl“, která by jednoduše řečeno zruinovala mé středostavovské já, čemuž se zuby nehty bráním. Ta těla jsou otláčená od spaní na chodníku, rozpraskaná od slunce a deště a po dlouhých týdnech bez mytí jsou celá špinavá, a nemohou si proto nárokovat nic, co se v naší kultuře pokládá za „ideál“. Docela nedávno mě pak napadlo, že považuji za obtížné – třebaže nikoli nemožné – identifikovat se se strukturálním postavením bezdomovců: i když si představím, že jsem v jejich situaci, stále se ztotožňuji s onou tělesnou fikcí, již označuji „samu sebe“. Avšak těla bezdomovců na Telegraph Avenue tuto pohodlnou fikci rozptylují. Dokazují mi, že kdybych byla bezdomovkyní, právě „sama sebou“ bych už vůbec nebyla. Než abych tomu politickému apelu podlehla a odcizila se sama sobě, raději automaticky odvracím pohled.

Tuto příhodu vyprávím také částečně proto, abych ukázala, že princip sobě-podobného těla zahrnuje jak třídní

postavení, tak gender, a figuruje v něm i má vlastní subjektivita. Doufám, že tím nepodnítím názor, že sexuálně, ekonomicky a rasově „jiný“ subjekt je nějak přirozeněji či pokrokověji heteropatický než subjekt bílý, mužský a heterosexuální. Především bych chtěla zdůraznit, že nesvobodný subjekt se z odstupu často identifikuje nikoli s těly, jimiž kultura pohrdá, ale s těmi, která kopírují její ideál. Další věcí je, že touha splynout s takovýmito obrazy je skutečně nesmírně posilující; černošský subjekt, který se identifikuje s bělochem, a stejně tak žena identifikující se s mužskostí si ne vždy ochotně a rádi udržují odstup od idealizujícího zrcadla.

Podotkla jsem, že radost, o níž píše Lacan v souvislosti se stadiem zrcadla, se objevuje, když se smyslové tělo imagi-nárně sjednotí s idealizujícím obrazem, a že toto sjednocení je podporované pohledem kultury. Ačkoli ve skutečnosti se ideálu nikdy nelze zcela vyrovnat, boj za jeho dosažení může trvat celý lidský život. Touha po celistvosti a jednotě má nejen tragické osobní důsledky, ale i neblahý společenský dopad: je totiž jedním z nejdůležitějších psychických dokladů toho, že „odlišnost“ existuje. Dosud jsme se zabývali tělesným Já pouze z hlediska subjektů, které mají kulturní přístup k idealizujícímu předobrazu. Pokusme se nyní porozumět tělesným nesnázím, v nichž se subjekt nalézá, když je spoutáván identifikací, která se ideálu vymyká.

Frantz Fanon a Já černošského mužského těla

V knize *Peau noire, masques blancs* (Černá kůže, bílé masky, 1986) se Frantz Fanon věnuje otázce, co to znamená být černochem ve společnosti, která upřednostňuje bělošství. Jeho výklad znovu ukazuje, jak důležité jsou kategorie pohledu

a projekční plochy pro pochopení tělesného Já. Fanon nás rovněž vybízí, abychom se pokusili rozpracovat cosi velmi vzdáleného Lacanově i Wallonově výkladu stadia zrcadla – a sice psychické dilema subjektu, který je povinen identifikovat se s obrazem nenabízejícím ani idealizaci, ani slast, a bránícím navíc vytváření „celistvé“ identity.

Fanon se rozepisuje o tom, co lze nazvat „interpelací“, která zasahuje do černošství mužského subjektu tmavé pleti. Zejména se zabývá psychickým násilím na typickém mužském obyvateli jedné z bývalých francouzských kolonií poté, co tento jedinec vstoupí do francouzské společnosti. Byl odchován na přísné dietě galské kultury, vyrůstal v koloniální době a považuje se více za „Francouze“ než za „černocho“. Když ale opustil svůj domov a dostal se do Francie, jeho tělesnost byla násilně předefinována a jen těžko se mu dařilo udržet psychický odstup.

V páté kapitole knihy Fanon uvádí anekdotickou zápletku, která tuto tělesnou rekonfiguraci nejen dramatizuje, ale také ukazuje, jak se zobrazení, od něhož by se každý subjekt s odporem odvrátil, může proměnit v „zrcadlo“ a přivodit nesmírně nelibou identifikaci. Fanon popisuje, jak jde v Paříži do kina a kdosi na něj vzrušeně pokřikuje. Čeká na začátek filmu a má pocit, že si ho někdo prohlíží. Přesněji řečeno cítí, že jej někdo pozoruje skrze obrazy, jež se sice na plátně ještě neobjevily, ale jsou již latentně přítomné v představách lidí kolem – jsou to stereotypní představy o podřadnosti černošství. „Nemohu se jít podívat na film, aniž bych viděl sám sebe,“ poznamenává.

Čekám na sebe. V přestávce těsně před začátkem filmu čekám na sebe. Lidé v kině se na mě dívají, zkoumají mě a čekají na mě. Zjevuje se jim začouzený sluha. Srdce mi buší tak silně, až se mi točí hlava.³⁸

Tato pasáž připomíná, že subjekt se nestává obrazem dobrovolně nebo v kulturní izolaci – identifikace zahrnuje nejen subjekt a obraz, ale také pohled. Tyto kategorie tu ale nejsou jasně rozlišitelné; film ještě nezačal, a tak se zdá, že zobrazení, v nichž Fanon cítí povinnost poznávat sám sebe, pramení z jeho osobních předsudků o divácích. Nasvědčuje to, že kolektivní bílý pohled má moc dávat věcem významy.

V jedné z počátečních pasáží v *Peau noire, masques blancs* Fanon opět hovoří o tom, že se s černoštvím identifikuje jen nedobrovolně, a zmiňuje také, jak destruktivní vliv má tato identifikace na jeho původní tělesné Já. „Pod útoky z různých stran, se [má prvotní] tělesná podoba rozpadá,“ vypráví. „[Podrobují] sám sebe objektivnímu zkoumání a mé etnické rysy mi napovídají, že jsem černocho; ubíjejí mě bubny, kanibalismus, fetišistická posedlost intelektuální nedostatečností, rasové defekty, lodě s otroky...“ Na tomto místě ovšem také vysvětluje, že pokud je v tomto přestrojení „fotografován“, není to vlivem mimořádné moci a produktivity bělošského vnímání černošského těla, ale spíše vlivem mobilizace „černé“ projekční plochy – vlivem intervence „tisíců detailů, anekdot a příběhů“ nebo „legend, pověstí, dějin a nadto ještě *historičnosti*“.

V téže pasáži Fanon také rozlišuje mezi viděním a pohledem bílých. Zmiňuje se o pohledu, který podivuhodně mizí v okamžiku, kdy se jej pozorovaný snaží zachytit a specifikovat. Obrátit se směrem k někomu, kdo doslova nebo metaforicky vykřikl „Hele, negr!“ a kdo je zároveň zřejmě odpovědný za Fanonovu vynucenou sebeidentifikaci s černoštvím, končí tím, že „druhý ... se vytratí jako pára nad hrncem“. (s. 112) Pohled se tu znovu ukazuje jako cosi nelokalizovatelného a „nepochopitelného“, co je všude a zároveň nikde. Má-li bělošské vidění z odstupů schopnost přisvojit si moc, již ve skutečnosti nevládne, je to díky projekční plo-

še, která vstupuje nejen mezi pohled a subjekt, ale také mezi subjekt a pohled. Během tohoto aktu se pohled nejčastěji spojuje s mužským a bílým viděním. Přesněji řečeno zastupuje vidění bělocha jako privilegovaného „funkcionáře“ fotoaparátu/pohledu.³⁹

V tomto okamžiku by již mělo být jasné, že zrcadlo, které francouzská společnost Fanonovi nastavuje, je radikálním opakem idealizace. Proto nepřekvapí, že autor *Peau noire, masques blancs* hovoří o tom, že je „ve věčném sváru s vlastním obrazem“ (s. 194) – že s ním bojuje jako s nepřítelem na život a na smrt. V tomto boji nejde o zrušení odstupů mezi vizuálním předobrazem a proprioceptivním tělem, jako tomu je v klasickém výkladu identifikace, ale o jeho podporu – v sázce je tu udržet „černou“ projekční plochu v bezpečné vzdálenosti od smyslového Já, aby na sebe nemohla vzít masku „sebe-podobnosti“, která je synonymem soudržného já.

Fanon výstižně hovoří o tělesných následcích vynucené identifikace s hrozivým vizuálním předobrazem. Dělá vše pro to, aby se tento předobraz nemohl otisknout do jeho proprioceptivního těla, a odmítá ho svým tělem „zobrazovat“. Fanonova „tělesná podoba se drobí“ a on se namísto jediného místa v prostoru nachází ve „dvou“ nebo ve „třech“ bodech. Píše, že „to již nebyla otázka uvědomit si své tělo ve třetí osobě, ale jako trojí osobu“. A protože k tomuto rozkladu dochází za krajně negativních okolností – vynucenou identifikací s netolerovaným předobrazem –, Fanon ho prožívá v představě rozpadlého těla jako násilné zmrzačení. „Odstoupil jsem daleko od své vlastní přítomnosti, skutečně daleko, a proměnil se v předmět,“ vzpomíná. „Co jiného to může být než amputace, řezná rána, vyhřeznutí, které mi celé tělo potřísnilo černou krví?“ (s. 112)

Černošský subjekt popisovaný Fanonem se nejen „sváří“ s obrazem „vyfotografovaným“ bělošským pohledem, ale ne-

odolatelně jej přitahuje i „zrcadlo“ ideální „bělosti“. *Peau noire, masques blancs* vypráví o černém školákovi na Antilách, který se identifikuje s „bílým člověkem přinášejícím divochům pravdu“, o antilském filmovém divákovi, který se identifikuje s Tarzanem, a o antilských dětech, jež ve slohovém cvičení píší: „Mám rád prázdniny, protože mohu běhat po polích, dýchat čerstvý vzduch a vracet se domů s různými tvářemi.“ Alespoň ve francouzské kultuře 50. let ale musel být vztah tohoto jáského ideálu (Nadjá) k proprioceptivnímu tělu velmi pochroumaný: aby totiž černošský subjekt mylně rozpoznal sám sebe v obraze oslnivé „běloby“, musel by být její optikou také nazírán, což není možné. Jáský ideál pak zastupuje nedosažitelnou tělesnou normu – to, čím subjekt nikdy nemůže být.

Fanonův výklad černošské mužské subjektivity je v mnoha ohledech historicky a kulturně specifický a neměl by být lehkomyšlně zevšeobecňován. Jeho teoretická hodnota však zároveň evidentně překračuje svůj bezprostřední kontext. Tato diskuse o problémech černocha v převážně bílé společnosti by mohla být v mnohém relevantní i pro současnost. Díky Fanonově knize *Peau noire, masques blancs* si především uvědomíme, že každá naše identifikace musí být společensky odsouhlasená. Ukazuje nám rovněž, že přístup k lichotivému obrazu sebe sama mají jen některé subjekty, zatímco ostatním je přisouzen obraz natolik odidealizovaný, že by se s ním dobrovolně nikdo neztotožnil. Za této situace, v níž se většinou ocitají černí muži tváří v tvář vládnoucímu západnímu zobrazení, se subjekt obvykle snaží „zrcadlo“ odhodit co možná nejdál. *Peau noire, masques blancs* objasňuje, že výsledný prožitek tělesného rozpadu se neshoduje s oním prospěšným rozkladem, který popisuje Schilder, ale naopak odpovídá představě fragmentovaného těla. V neposlední řadě nám tato kniha pomáhá porozumět tomu, proč se raso-

vě, sexuálně nebo ekonomicky marginalizované subjekty heteropaticky identifikují s normativními tělesnými parametry víc než s těmi, jimiž se většinou pohrdá. Obnažuje totiž před námi kouzlo tělesného ideálu.

[...]

Na projekčním plátně černošství je ve Fanonově francouzské kultuře (ale i v kultuře naší) černošský mužský subjekt zpodoběn s hyperbolickou virilitou – konkrétně s pohlavním orgánem, jehož proporce a výkonnost jsou ve srovnání s jeho bílým protějškem dramaticky nadsazené. „Pro většinu bílých mužů,“ poznamenává Fanon, „negr rovná se sexuální pud (v jeho surovém stavu). Negr je inkarnací pohlavní potence, jež překračuje veškeré mravní zásady a zákazy... Negra berou jako hrozivý penis.“ (s. 177) Jak zdůrazňuje Mary Ann Doanne ve své knize *Femmes Fatales* (Osudové ženy), černošská mužskost ve vztahu k bělošské mužskosti tudíž neoznačuje ani tak „nedostatek“ jako spíše „nadbytek“.⁴⁰ Jaký je tedy vztah mezi falem a tímto nadsazeným penisem?

Jean-Joseph Goux nedávno předložil mimořádně zajímavý argument, že řecká filosofie se vzdálila od myšlenky rovnosti mezi falem a penisem, protože falus spojila s *logos*. Píše, že „Hermův ztopořený falus v žádném případě nezastupuje fyzickou energii, ale racionální sílu... Je emblémem vůdčí inteligence ... a dokonce politické obratnosti, jež se může projevat navzdory fyzické slabosti.“⁴¹ Goux pak vysvětluje vztah mezi falem a penisem v ještě silnějším protikladu: aby bylo možné dosáhnout prvního, je nutné obětovat druhé nebo se ho vzdát, neboť penis je spíše na straně hmoty než ducha. Goux zdůrazňuje, že ačkoli si již tento výklad otcovského signifikantu neuvědomujeme, i nadále přežívá v soudobém nevědomí a je podstatou Lacanovy teorie falu.

Kulturní logiku, která černému muži připisuje přemrštěnou virilitu, podobně vykládá také Fanon. Protože „každý intelektuální zisk si žádá ztrátu sexuálního potenciálu“, uvalit na černého muže myticky ohromný penis neznamena spojit ho s falem, ale naopak zdůraznit vzdálenost, jež ho od něj dělí. To ovšem jen velmi neúplně vysvětluje, co pro černocha skutečně znamená být takto charakterizován. Nestává se terčem nevraživosti a opovržení jen proto, že „u civilizovaného bělocha přežívá iracionální touha po dobách sexuální bezuzdnosti, orgiastických scén, netrestaných znásilnění a nepotlačovaných incestů“, které spojuje s černou mužskostí, ale také proto, že rasová odlišnost je vždy složitě propojena s odlišností pohlavní. (s. 165)

Falus nemůže být od penisu nikdy zcela oddělen – jednoduše proto, že je na základě genitálního odlišování přidělen mužům a nikoli ženám a že je navíc toto odlišování postaveno právě na rozdílu mezi „více“ a „méně“. Jak poznamenává Freud, malý chlapec – a později mužské nevědomí – chápe klitoris jako „malý a skrytý orgán“. ⁴² Rozdíl mezi bílým a černým mužem vlivem nadsazené velikosti penisu u druhého pak následně proniká i do oblasti genderu. Běloch je tak totiž řazen do skupiny „méně“ a ne „více“, čímž hrozí, že zanikne rozdíl mezi ním a bílou ženou. Myslím, že toto je základní důvod, proč tělo černocha narušuje celistvost bílého mužského tělesného Já.

Není snad ani třeba dodávat, že ženské tělo je pro mužskou psýchu podobnou hrozbou. Přestože mužský subjekt zakládá svou moc na ženské anatomické „nezpůsobivosti“, když čelí tomuto okázalému nedostatku, sílí v něm nesnesitelná obava o udržitelnost vlastní tělesné integrity. [...]

Některé francouzské a americké feministické teoretičky tvrdí, že běžný ženský subjekt je svému tělu „blíží“ než mužský.⁴³ Předpokládají při tom, že žena má nejen slabší metaforický vztah ke své tělesnosti, ale také čelí nebezpečí psychického pohlcení svým skutečným tělem. Jak jsme ale viděli, tělo neexistuje před tím, než je kulturně konstruováno, a nikdy o něm není možné říci, že je v subjektu – mužském či ženském – přímo „přítomné“. Sama „přítomnost“ je nakonec jen důsledek představy, v níž se navzájem prostupují vizuální předobraz a smyslové Já.

Obdobou tohoto tvrzení je, že ženský subjekt při výkladu obrazů, jež ho definují, nevykazuje takovou důmyslnost – většinou se nějak překloupí do „zrcadla“ kulturního zobrazení, jelikož si představuje, že onou zobrazenou bytostí skutečně „je“.⁴⁴ Několik klíčových Freudových textů nicméně naznačuje, že u ženské subjektivity je faktické tělo daleko méně „dané“, než je tomu u mužské subjektivity, a je alespoň potenciálně méně náchylné k naivní doslovnosti. V těchto textech se objevuje názor, že ženský subjekt má ke svému skutečnému tělu přímý vztah nebo že jeho imaginární podmanění si těla je jaksí snazší než u muže. Naznačují ale také, že na rozdíl od konvenčního těla muže se tělo ženy musí přizpůsobovat daleko různorodějšímu konglomerátu rozmanitých věcí, a tudíž může být schopno různých druhů tělesné identifikace.

Ráda bych předeslala, že jako vždy beru v potaz historickou a kulturní specifičnost těchto textů. Všechny Freudovy ženské pacientky byly bělošky a většinou pocházely z buržoazních kruhů. Věřím nicméně, že výkladový model, který tu rozvinu, dalece přesahuje bělošský a buržoazní ženský subjekt. Tento model především zdaleka není monolitický.

Pracuje s řadou různých příběhů a dále se soustředí zejména na oidipovský komplex a na kastroční krizi – tedy na základní psychické struktury, jež v západní kultuře vytvářejí genderové a sexuální preference a jejichž prostřednictvím subjekt do této kultury vstupuje. Nejsou proto tolik omezené konkrétní třídní či etnickou skupinou.

Freudovy eseje „Ženskost“ a „O ženské sexualitě“ se prvořadě zaměřují na mnohoznačnost otázky, co je základem smyslového nebo proprioceptivního těla ženského subjektu, když při normálním vývoji jedna jeho erotogenní zóna ustupuje jiné. Během falické fáze, kdy je objektem lásky matka, je zdrojem primárního erotického vzrušení obvykle klitoris. Během pozitivního oidipovského komplexu, kdy matku nahrazuje otec, je pak klitoris „náležitě“ nahrazen vagínou.⁴⁵ Freud zdůrazňuje, že tato proprioceptivní transformace představuje radikální převrat. Pokud vše probíhá podle kulturních zvyklostí, tělesná aktivita se mění v tělesnou pasivitu. Z ženské kastroční krize se ovšem odvíjejí tři cesty, ale do normativní ženskosti ústí jen jedna z nich. Druhá vede k sexuální anestézii, tedy k odmítnutí genderu jako místa, kde přebývá smyslové tělo, a třetí k takzvanému komplexu mužskosti, což je útočiště před negativním oidipovským komplexem.⁴⁶

Poslední případ, kdy ženský subjekt selhává při uskutečnění kompletního nahrazení klitorisu vagínou, končí buď vzdorovitou klitoridální proprioceptivitou, nebo proprioceptivitou, která je ovládána dvěma kulturně odlišnými erotickými centry v klitorisu a ve vagíně. I na úrovni smyslového Já jsou tudíž věci daleko komplikovanější a nepředvídatelnější v případě malé dívky než malého chlapce.

Vztah dívky k jejímu vizuálnímu předobrazu tradičně prochází podobnou proměnou v okamžiku kastroční krize nebo při přechodu od negativního k pozitivnímu oidipov-

skému komplexu. Během negativního oidipovského komplexu se dívčino mylné poznání sebe samé odehrává nejprve v „zrcadle“ matky, která je během této etapy nejen objektem dívčiny lásky, ale také tím, čím dívka touží být. Na souvislost mezi dívčinou identifikací s matkou a touhou po ní Freud poukazuje v několika klíčových pasážích zmíněných dvou esejů. Říká, že během negativního oidipovského komplexu se dívka typicky identifikuje s *milovaným* obrazem – tedy s obrazem, do něhož dokáže vkládat své libido.⁴⁷

S příchodem kastracní krize se ale vztah typické dívky k jejímu tělesnému obrazu dramaticky mění. Kastracní krizi lze snad nejlépe porozumět v okamžiku, kdy se mladý ženský subjekt poprvé přestane slastně zhlížet v původním mateřském předobrazu a obrátí se k projekčnímu plátnu nebo ke kulturnímu repertoáru obrazů, jež jeho tělo mění v obraz „nedostatku“, a radikálně je tedy odlišuje od ideálu. Abych byla konkrétnější, kastracní krize je totožná s okamžikem, kdy dívka poprvé cítí, že způsoby, jakými je *viděna*, jsou radikálně odlišné od oidipovského vztahu k matce a že sama by si je nikdy ne zvolila. Následkem toho je spoutána identifikací, kterou by jinak odmítla.

Normativní ženský subjekt je nucen identifikovat se s anatomickým a diskurzivním nedostatkem a je současně bez přestání podněcován k tomu, aby se ucházel o ideál „výjimečné ženy“, jejíž výstřední fyzická krása veškeré stopy kastrace zázračně maže. Musí proto ztělesňovat jak nedostatek, tak jeho protiklad: nedostatek, aby bylo možné falické atributy mužského subjektu formulovat opačně, a nadbytek, aby mohla být hodna touhy mužského subjektu. To vede ke klasické „zdvojené vazbě“ ženského subjektu: nařizuje se mu být tím, čím je, a současně je mu bráněno strukturálně i ontologicky se přibližovat k sobě samému.

Freudův názor, že láska žen obvykle vychází z narcistického modelu, není příliš smysluplný, pokud není vysvětlen ve vztahu ke zmíněnému příběhu.⁴⁸ Jen tehdy lze dosáhnout určitého východiska pro rozlišení ženského subjektu od jeho mužského protějšku. Narcistický předmět volby pak následně spouští další libidinózní mechanismus, který je analogický k sexuální anastézii a maskulinnímu komplexu a jehož prostřednictvím může ženský subjekt proti své vynucené identifikaci s nedostatkem protestovat. Tento protest na sebe obvykle bere podobu, která je předurčena kulturními vlivy stejně silně jako identifikace s bělošskou mužskostí u Fannona. Je to pochopitelně právě tato neopětovaná láska, kterou řada žen vkládá do obrazů ideální ženskosti: to jim se mají přibližovat, avšak dosáhnout jejich dokonalosti je jim současně zapovězeno. Imperativ tohoto marného hledání velmi příznačně nijak nesouvisí se sebeláskou; vypovídá o nemožnosti milovat sebe sama. Ženský subjekt by se mohl radovat z toho, že porozuměl sobě samému, pouze tehdy, pokud by docílil imaginární jednoty s vytouženým obrazem – ten je ovšem vždy v nedohlednu.

Narcistický objekt volby by pro mnoho žen rovněž mohl představovat jistou výsadu „libidinózní ekonomie“, protože ze zmíněné slepé uličky nabízí dvě různá východiska – jedno „pasivní“ a druhé „aktivní“. Narcistický objekt volby může zahrnovat sebelásku – lásku k tomu, co nám kdysi patřilo, lásku k tomu, čím jsme sami byli nebo čím bychom toužili být, ale také lásku k někomu, kdo je schopný nás milovat tak, aby nemožnost sebelásky vyvážil. V textu „K uvedení narcismu“ Freud říká, že typický ženský subjekt tíhne ke čtvrté z těchto možností, kterou lze charakterizovat jako „aktivní“, a k páté, již lze popsat jako „pasivní“. Podotýká, že k některým nečekaným genderovým přemístěním může do-

jít i v případě, kdy ženský subjekt miluje jiný subjekt jako něco, čím by sám chtěl být.

Když subjekt volí pasivní východisko z krize, staví se do role předmětu lásky, místo aby sám aktivně miloval, a pokouší se tak zajistit si libidinózní potravu, kterou jeho tělesné Já vyžaduje. Freud píše o ženách, jež milují „pouze sebe samé touž intenzitou, jakou miluje muž je“ a jejichž „potřeba“ nesměřuje k tomu, aby „milovaly, ale aby byly milovány“. ⁴⁹ V takovém případě lze říci, že ženský subjekt hledá sebelásku prostřednictvím lásky, jaké se mu dostává od druhého člověka.

Ženský subjekt ale může i zvolit cestu, kterou jsem popsala jako „aktivní“ východisko z krize ženskosti: místo aby zaujal pozici chladné abstrakce ženské výjimečnosti, na místo svého jáského ideálu staví muže. Jinými slovy, tím, že si žena za svůj jáský ideál zvolí osobu opačného pohlaví, může se promítnout zcela mimo prostor oné „zdvojené vazby“, kterou jsem před okamžikem popsala. Freud o takové ženě říká, že si pro svou lásku obvykle vybírá někoho, kdo zobrazuje „narcistický ideál muže, jakým si děvčátko kdysi samo přálo být“. ⁵⁰

Toto řešení dilematu ženskosti ještě více zpochybňuje princip sobě-podobného těla. Já a jáský ideál se tu nejen soustředí kolem dvou zcela odlišných tělesných obrazů, ale jáský ideál nelze ani částečně zakreslit do proprioceptivního těla ženského subjektu, který si k němu udržuje imaginární a erotický vztah. Ženský subjekt je nabádán k tomu, aby něco ztělesňoval, a současně je mu něco podobného zapovězeno: žena je tak „zrcadlu“, v němž by se ráda spatřila, mnohem vzdálenější než její mužský protějšek.

Tento odstup však jen zřídka představuje politickou výhodu; mnohem častěji je příčinou podřízenosti a závislosti. Přináší s sebou nicméně identifikační pružnost, kterou

tam, kde triumfuje sobě-podobné tělo, nenajdeme. Když subjekt v kultuře obtížně dosahuje svého idealizujícího obrazu, může si osvojit velkou obratnost v heteropatické identifikaci s alternativními obrazy. Významný příklad tohoto principu nabízí Freudův esej „Je bito dítě“. Právě se v něm totiž, že ženský subjekt může překročit genderové hranice nejen v romantické lásce, ale i na úrovni nevědomé představitivosti.

V třetím stadiu ženské verze představy skupinového bití, kterou Freud v tomto textu popisuje, si ženský subjekt představuje, že je otcem bit nikoli *in propria persona*, ale že ho tu zastupuje skupina chlapců. Stejně jako u Fanona tato identifikace přijímá spíše vnější než vnitřní podobu. Ženský subjekt, který se na událost dívá, cítí sám sebe, ale nevidí se; proprioceptivně stojí na okraji, avšak vizuálně je zcela odtělesněný – je asimilován do obrazu mužského těla. Mužská verze představy bití srovnatelné stadium nemá; ve všech třech verzích, jež s ní souvisí, má mužský subjekt své obvyklé tělesné souřadnice. Proměnlivou identitu si tu nadále udržuje jediné postava, která vykonává trest.⁵¹

Esej „Je bito dítě“ stejně jako stať „K uvedení narcismu“ nabízí psychoanalytické vysvětlení pro názor, který se několikrát objevil ve feministické filmové teorii a podle nějž má konvenční ženská divačka větší identifikační svobodu než mužský divák. Když Laura Mulvey zveřejnila esej „Vizuální slast a narativní film“, často se jí ptali, proč teoreticky vyložila jen mužské hledisko vnímání.⁵² Po letech na tuto otázku odpověděla tak, že ve „Vizuální slasti“ rozebírala postavení subjektu, které je obvykle přístupné jak ženskému, tak mužskému divákovi, protože první z nich se dokáže snadno vysvléknout z vlastních šatů a obléknout si šaty „transvestity“.⁵³ Teresa de Lauretis rozpracovává jinou verzi této myšlenky v knize *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Alice je kdoví

kde: Feminismus, sémiotika, film). Tvrdí, že žena-divačka je obvykle rozpolcená: identifikuje se s „obrazem na plátně, který vnímá jako prostorově statický, pevný, zarámovaný“ a ženský, a současně také s kamerou, kterou „chápe jako časovou, aktivní, pohyblivou“ a mužskou.⁵⁴

V neposlední řadě je třeba uvést, že ačkoli cross-genderové „výlety“ ženy-divačky často jen libidinózně stvrzují hodnoty, jež kultura tradičně projikuje do mužského těla, v případě textu „Je bito dítě“ tomu tak není. Zde se mužské tělo, s nímž se dívka identifikuje, eroticky soustředí na anus spíš než na penis, a není tedy vykonavatelem, ale příjemcem erotického trestu. Jelikož v ženské verzi představy bití probíhá heteropatická identifikace současně s revizí genderu, tato psychická operace alespoň naznačuje možnost, jak lze budovat nové podoby „odlišnosti“.

Princip sobě-podobného těla samozřejmě není tak zcela neznámý ani ženské psyše. Ačkoli je ženský subjekt sexuálně definován jako „nedostatečný“, v jiných ohledech má přístup k daleko lichotivějším tělesným předobrazům. Středostavovskou bělošku kultura například nabádá, aby samu sebe viděla jako tělesný ideál, ve srovnání s nímž jsou černoška či bezdomovec podřadní a nezpůsobili. Pokud této výzvě dostojí, zajistí si slastné splynutí s „vlastním“ zrcadlovým předobrazem.

Stejně tak každý ženský subjekt nemusí být ochoten vzdát se obrazů svých tělesných tužeb pro muže, jehož miluje. Jsou i ženy, které si chtějí vymoci obraz mužství samy pro sebe, místo aby se s ním identifikovaly: touží tak ztělesnit muže, který je jejich narcistickým ideálem. Někdy jsou vizuální nápodoby mužskosti využívány pro účely parodie nebo dekonstrukce anebo jsou alespoň chápány jako maškaráda. V takových případech se o projekční ploše uvažuje jen jako o projekční ploše a díky tomu je možné s ní manipulovat tvůrčím

a podvrtným způsobem. Spíše než aby si ženský subjekt mužství doopravdy osvojil, „nosí ho jako šaty“.

Jindy se ženský subjekt k mužskému obrazu uchyluje proto, aby si potvrdil, kým je. Protože k identifikaci je zapotřebí kulturní ratifikace, taková žena se rovněž snaží, aby ji ostatní viděli prostřednictvím zobrazovacích parametrů tohoto obrazu. Pohled ovšem většinou naléhání odolává: na úrovni jistých tělesných zvláštností, jež jsou zbaveny významu nebo formální soudržnosti, ale jež přitom v každé kultuře „představují“ gender, buď do subjektu promítá nežádoucí scénář ženskosti, nebo patologizuje přijaté signifikanty mužskosti.⁵⁵ V prvním případě čelíme jen jiné podobě oné nešťastné a jednostranné lásky, o níž jsem už hovořila, pouze se tu namísto exemplární a specifické ženskosti setkáváme s mužskostí. V druhém případě se imaginární osvojení si mužskosti často „fotografuje“ jako travestie nebo perverzce „toho pravého“, a má se tedy za to, že žena na cestě k vytoužené identifikaci s ideálem selhává.⁵⁶ Ani v jednom případě však ženské tělesné Já nedosahuje byť jen imaginárního stavu soudržnosti, který by mohl fungovat (a většinou nefunguje).

Prolegomena k hlubší diskusi o idealizaci

Ještě jednou bych ráda poznamenala, že mým záměrem nebylo upřednostňovat subjekt „jiného“ pohlaví či rasy na úkor normativního protějšku. Chtěla jsem spíše rozebrat naléhavou otázku, co v kultuře znamená vkládat hodnotu do konkrétních tělesných konfigurací na úrovni projekční plochy. Vlivem tohoto hodnocení nemají některé subjekty na vybranou nic než *méconnaissance*, jež jim brání identifikovat se jinak než v rámci extrémních omezení těla. Jiné subjekty

jsou zase nuceny k tomu, aby patologicky prožívaly nepřekle-
nutelnou propast mezi svým smyslovým Já a zrcadlovým
předobrazem čili osobní nezpůsobilost a selhání. Všechny
druhy potenciálně transformačních možností jsou tak v dů-
sledku z(a)traceny.

Rozhodně tu neodmítám idealizaci – ta je naprostým
předpokladem vši lásky k druhému, ať už jde o vztah identi-
fikační, nebo erotický, a lidská existence by bez ní byla ne-
snesitelná. Stavím se však proti tomu, aby tyto psychické
úkony zůstávaly v zajetí kulturně definovaných norem. Ne-
jde jen o to, že kolonizace, která je důsledkem idealizace na
úrovni projekční plochy, omezuje ideálno jen na určité
subjekty a jiné zpodobňuje jako nehodné lásky, ale také o to,
že první skupinu chápe jako pravou a jedinou podstatu
ideálno. Je třeba, abychom se naučili idealizovat protiklad-
ně a provizorně.

Stejně zásadní je naučit se idealizovat bez ohledu na své
vlastní tělesné parametry. Tím bychom se mohli vymanit ze
začarovaného kruhu, který nevyhnutelně vede od touhy po
dokonalosti k prožitku tělesného rozkladu a ze subjektu či-
ní nepřemožitelného agresora útočícího vůči komukoli, kdo
se zdánlivě dokáže přiblížit tomu, nač sám agresor nemá.
Dosáhnout tohoto stavu by znamenalo zaujmout postavení
v nezbytném odstupu od *das Ding* neboli od ne-možného ne-
objektu touhy (*impossible nonobject of desire*), a sjednotit se tak
jako subjekt nedostatku. Schopnost idealizovat se mimo se-
be sama by konečně také znamenala identifikovat se z odstu-
pu s těly, která bychom jinak fobicky zapudili – překlenuli
bychom tím svou „odlišnost“ a vstoupili do tělesné jinakosti.

Protože idealizace je evidentně úkonem, jehož kořeny
jsou vrostlé hluboko v nevědomí, nelze jednoduše vydat na-
řízení a zrušit ji. Abychom mohli uskutečnit projekt, který
jsem tu právě popsala, potřebujeme vizuální „texty“, jež by

přivedly k životu naši schopnost idealizovat těla, která se od nás samotných i od kulturní normy liší co možná nejvíce. Taková zobrazení by ale neměla být cestou ke kanonizaci dosažených výsledků; to by vedlo jen k plození nových, zhmotněných ideálů. Tělesná zobrazení, jež mám na mysli, by nebyla inkarnací ideálů, ale nosila by se jako plášť, který lze kdykoli odložit.

Tento text, „The Bodily Ego“, je první kapitolou knihy Kaji Silverman *The Threshold of the Visible World*. Routledge, New York a London 1996. Přeložila M. P.

Poznámky

1. Sigmund Freud, *Já a ono*, in: *O člověku a kultuře*. Odeon, Praha 1989, přel. Ludvík Hošek a Jiří Pechar, s. 110.
2. Sigmund Freud, „Triebe und Tribschicksale“, in: Anna Freud et al. (eds.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke XIV*. Imago, London 1940. V angličtině: „Instincts and their Vicissitudes“, in: *The Standard Edition*, vol. 14, s. 121-122.
3. Srv. Sigmund Freud, *Výklad snů*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1994, přel. Ota Friedmann, s. 336-73.
4. Díky svému přesahu je toto možná nejvýznamnější argument, který Freud a Joseph Breuer ve výzkumu hysterie rozvinuli, přestože výraz „signifikant“ se pochopitelně zrodil daleko později. Sigmund Freud a Joseph Breuer, *Studie o hysterii*. Julius Albert, Praha 1947, přel. J. Budinský, B. Dosužkov, M. Havelková, K. Kopřiva, O. Kučera a E. Wiškovský, s. 59. Hypochondrie je další poruchou, o níž Freud ve spisu „K uvedení narcismu“ (in: *Vybrané spisy III*. Avicenum, Praha 1971, přel. J. Vácha, s. 125) říká, že obsahuje jisté „tělesné pocity“ – i zde psychika hovoří prostřednictvím těla.
5. Lacan se ve svých spisech a seminářích k tomuto předpokladu opakovaně vrací. Pro zvláště schematickou formulaci této myšlenky viz Jacques Lacan, *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Norton, New York 1978, přel. Alan Sheridan, s. 203-229.
6. Viz Jacques Lacan, „Le stade du miroir“ in: *Écrits*. Seuil, Paris 1966. V angličtině: „The Mirror Stage as Formative of the Function of the 'I' as Revealed in Psychoanalytic Experience“, in: *Écrits: A Selection*. Norton, New York 1977, přel. Alan Sheridan, s. 1-7.
7. Jacques Lacan, „Quelques réflexions sur l'Ego“. A angličtině: „Some Reflections on the Ego“, *International Journal of Psychoanalysis* 34, 1953, s. 160.
8. Jean Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse*. Flammarion, Paris 1970. V angličtině: *Live and Death in Psychoanalysis*. Johns Hopkins University

- Press, Baltimore 1976, přel. Jeffrey Mehlman, s. 81. K široce metaforickému výkladu lacanovského stadia zrcadla jsem se přiklonila i já ve své knize *The Subject of Semiotics*. Oxford University Press, New York 1983, s. 160.
9. Srv. *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-54*. Cambridge University Press, Cambridge 1988, přel. John Forrester, s. 138.
 10. *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1958-1960*. Norton, New York 1992, přel. Dennis Porter, s. 151.
 11. Sigmund Freud, „The Ego and the Id“, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Hogarth, London 1961, přel. James Strachey, 19. díl, pozn. 26.
 12. Vynikající diskuse o roli fyzické bolesti pro tvorbu tělesných rysů viz Judith Butler, *Bodies that Matter*. Routledge, New York 1993, s. 57-64.
 13. Srv. také Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 67-85.
 14. Paul Schilder, *Das Körperschema: Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des eigenen Körpers*. Springer, Berlin 1923. V angličtině: *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche*. International Universities Press, New York 1950, s. 11.
 15. *Ibid.*, s. 85.
 16. Sigmund Freud, „Tři pojednání k teorii sexuality“, in: *Spisy z let 1904-1905*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 2000, přel. Miloš Kopal a Ota Friedman, zvl. s. 69-72.
 17. Henri Wallon, *Les Origines du caractère chez l'enfant: Les préludes du sentiment de personnalité*. Boivin & Cie, Paris 1934, s. 204. Viz také esej Maurice Merleau-Pontyho, který se Wallonovým textem zabývá, nazvaný *Les Relations avec autrui chez l'enfant*. Centre de Documentation Universitaire, Paris 1958.

18. Henri Wallon, „Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child“, in: *The World of Henri Wallon*, Gilbert Voyat (ed.). Jason Aronson, New York 1984, s. 129. (Viz také Henri Wallon, *Od činu k myšlení*. Pravda, Bratislava 1983, přel. Kristína Korená, zvl. 3. část; pozn. překl.)
19. Michel Foucault, *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Dauphin, Praha 2000, přel. Čestmír Pelikán.
20. Takto popisuje Elizabeth Grosz tělesné Já v knize *Volatile Bodies*, op. cit., s. 37.
21. O hodnotách, jež může rodičovský dotek „vepsat“ do dětského těla, jsem před tím hovořila jako o hodnotách, jež následně napomáhají utvářet genderové a sexuální priority subjektu. Způsob, jakým je tělo dotýkáno (nebo naopak nedotýkáno), může také vyjadřovat lásku či odpor k jeho zabarvení. Podobně může být tělo donuceno přijmout takovou konfiguraci držení těla, která naznačuje sexuální, rasovou či ekonomickou převahu nebo naopak podřízenost.
22. Podrobná diskuse úlohy kožních vjemů pro vytváření tělesného Já viz Didier Anzieu, *Le moi-peau*. Dunod, Paris 1985. V angličtině: *The Skin Ego*. Yale University Press, New Haven 1989, přel. Chris Turner.
23. To, co Grosz říká o „tělesném obrazu“, tedy platí i pro smyslové Já – „nezakresluje biologické tělo do psychosociální domény“, ale spíše „potvrzuje nutné napojení jednoho na druhé“, op. cit., (s. 85).
24. Lacan, *Four Fundamental Concepts*, op. cit., s. 83.
25. Lacanův výklad pohledu a projekční plochy viz ibid., s. 67-119. Podrobnější komentář tohoto významu vizuálního pole viz Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge, New York 1992, s. 125-156.
26. Pojem indexiality a ikoničnosti pochází od Charlese Sanderse Peirce; viz *Charles Sanders Peirce: Collected Papers*, Charles Hartshorne a Paul Weiss (eds.). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931, 2. díl.
27. Lacan, „Some Reflections on the Ego“, op. cit., s. 15.

28. Wallon, „Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child", op. cit., s. 129-130.
29. Schilder, op. cit., s. 114.
30. Lacan, „Some Reflections on the Ego", op. cit., s. 13.
31. Sigmund Freud, „Psychologie masy a analýza Já", in: *O člověku a kultuře*, op. cit., s. 240.
32. Sigmund Freud, *Totem a tabu*. Práh, Praha 1991, přel. Ludvík Hošek, zvl. s. 100-101.
33. Sigmund Freud, „Truchlení a melancholie", in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 280-292. Lze říci, že současná pozoruhodná diskuse na téma melancholie jako „nenahraditelné ztráty jednoty" může narušit představu, že ztělesnění je podstatou normativního Já. Viz Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 214-296.
34. Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympatie*. F. Cohen, Bonn 1923. V angličtině: *The Nature of Sympathy*. Archon, Hamden, Conn., 1970, přel. Peter Heath, s. 18. Rozbor vražedné logiky (idiopatické) identifikace viz Mikkel Borch-Jacobsen, *Le sujet freudien*. Flammarion, Paris 1982. V angličtině: *The Freudian Subject*. Stanford University Press, Palo Alto, Calif., 1988, přel. Catherine Porter. Heteropatickou identifikaci rozebírám daleko podrobněji v 6. kapitole knihy *Male Subjectivity at the Margins*, op. cit.
35. Sigmund Freud, „Některé psychické následky anatomického rozdílu mezi pohlavími", in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 203.
36. Sigmund Freud, „Fetišismus", op. cit., s. 208.
37. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Éditions de Minuit, Paris 1974. V angličtině: *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, Ithaca 1985, přel. Gillian C. Gill, s. 25-27.
38. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. Seuil, Paris 1974. V angličtině: *Black Skin, White Masks*. Pluto Press, London 1986, přel. Charles Lamm Markmann, s. 14.

39. Pojetí vidění jako funkcionáře fotoaparátu pochází z knihy Viléma Flussera *Ža filosofii fotografie*. Hynek, Praha 1994, přel. Božena a Josef Kosekovi.
40. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, New York 1991, s. 225.
41. Jean-Joseph Goux, „The Phallus: Masculine Identity and the 'Exchange of Women'“, *Differences*, 4. díl, č. 1, 1992, s. 49.
42. Freud, „Některé psychické následky anatomického rozdílu mezi polhlavími“, op. cit.
43. Viz zvláště Michèle Montrelay, „Inquiry into Femininity“, *m/f*, č. 1, 1978, s. 83-101; též Doanne, op. cit., s. 165-177.
44. Viz Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Indiana University Press, Bloomington 1987; též *Femmes Fatales*, op. cit., s. 17-32.
45. Viz Sigmund Freud, „O ženské sexualitě“, in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 218-219; „Ženskost“, in: *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1997, s. 105-106.
46. V „Ženskosti“ Freud píše: „Objev kastrace znamená zvrát ve vývoji děvčete. Odtud se vývoj může dát trojím směrem: jeden vede k zabrzdění sexuálního vývoje nebo k neuróze, další ke změně povahy ve smyslu komplexu mužskosti, a poslední konečně k normální ženskosti.“ (s. 103). (Pojmem „negativní oidipovský komplex“ je zde míněna freudovská „předoidipovská fáze“; pozn. překl.)
47. Freud, „Ženskost“, op. cit., s. 98. Hlubší rozbor obou těchto identifikací s matkou – rané, která je slastná, a pozdější, která je díky ženské kastrační krizi a pozitivnímu oidipovskému komplexu naopak nelibá – viz má kniha *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 141-159.
48. Freud, „K uvedení narcismu“, op. cit., s. 125.
49. Ibid.
50. Freud, „Ženskost“, op. cit., s. 109.

51. Sigmund Freud, „Je bito dítě“, in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 156-163.
52. Laura Mulvey, „Vizuální slast a narativní film“, in: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Libora Oates-Indruchová (ed.). Slon, Praha 1998, přel. Petra Hanáková.
53. Laura Mulvey, „Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)“, in: *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington 1989, s. 32-33.
54. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1984, s. 123.
55. Rozbor patologizace přijatých znaků mužskosti viz Judith Butler, „Melancholy Gender/Refused Identification“, in: *Constructing Masculinities*, Simon Watson (ed.). Routledge, New York 1995, s. 21-36.
56. Spíše než na obecné úrovni kultury je ovšem tato identifikace pravděpodobnější v souvislostech konkrétní subkultury, kde i pohled může být schopen vytvářet jiné „fotografie“, než s jakými se obvykle setkáváme.

Linda Nochlin je profesorka moderního umění na Institute of Fine Arts na New York University. Studia absolvovala na Vassar College, kde posléze vyučovala. Již v roce 1969 zde začala přednášet na téma zobrazování ženského těla v umění 19. a 20. století, což byl počín na svou dobu velmi novátorský. Nochlin patří k předním světovým historikům a kritikům umění a její přínos feministickým kulturním dějinám je zcela klíčový. Od 70. let redigovala a napsala dlouhou řadu knih, v nichž reviduje formalistický model dějin umění. Mimo jiné mezi ně patří *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970* (Žena jako sexuální objekt: Studie erotického umění, 1730-1970, Thomas B. Hess a L. Nochlin [eds.]. Newsweek, New York 1972), katalog *Women Artists 1550-1950* (Umělkyně 1550-1950, Ann Sutherland Harris and L. Nochlin [eds.]. LACMA, Los Angeles 1976), *Gustave Courbet: A Study of Style and Society* (Gustave Courbet: Studie o stylu a společnosti. Garland, New York 1976), *Women, Art, and Power* (Ženy, umění a moc. Harper & Row, New York 1988), *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society* (Politika vidění: Eseje o umění a společnosti 19. století. Harper & Row, New York 1989), *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (Tělo na kusy: Fragment jako metafora modernosti. Thames & Hudson, London 1994), *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity* (Žid v textu: Modernost a budování identity. Thames & Hudson, London 1995) nebo *Representing Women* (Zobrazování žen. Thames & Hudson, London 1999). Při příležitosti jejích sedmdesátých narozenin vyšla kniha esejů předních feministických historiček umění *Self & History: A Tribute to Linda Nochlin* (Já a dějiny: Pocta Lindě Nochlin, Aruna D'Souza [ed.]. Thames & Hudson, London a New York 2001). Nochlin je autorkou mnoha katalogových

textů k výstavám současných umělců, jako například Andyho Warhola, Ellswortha Kellyho či Florine Stettheimer. V poslední době rovněž pravidelně přispívá do časopisu *Art in America*.

Natalie Boymel Kampen je profesorka ženských studií a dějin umění na Barnard College, která je součástí newyorské Columbia University. Zde také v roce 1989 zorganizovala první konferenci feministického umění a kunsthistorie, jež se od té doby pod názvem Barnard Feminist Art and Art History Conference koná každoročně a stala se důležitým mezinárodním fórem pro otázky genderu a vizuální kultury. Zabývá se především problematikou římského sochařství a ikonografie. Je autorkou knihy *Image and Status: Representation of Roman Working Women at Ostia* (Obraz a status: Zobrazení pracujících Římanek v Ostii. Mann, Berlin 1981) a editorkou vlivné publikace *Sexuality in Ancient Art* (Sexualita v antickém umění. Cambridge University Press, Cambridge 1996). Její esej „Social Status and Gender in Roman Art“ (Společenské postavení a gender v římském umění) byl otištěn v legendární antologii sestavené Normou Broude a Mary Garrard *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (Feminismus a dějiny umění: Pochybnosti nad litanii. Harper & Row, New York 1982). Její další texty lze nalézt např. v publikaci *Women's History and Ancient History* (Dějiny žen a antická historie, Sarah Pomeroy [ed.]. The University of North Carolina, Chapel Hill, NC, 1991) a v časopisech *The American Journal of Archeology* nebo *L'Antiquité Classique*. V roce 2002 koncipovala výstavu se zápůjčkami z předních veřejných a soukromých sbírek starověkého umění, nazvanou „What Is A Man? Changing Images of Masculinity in Late Antique Art“ (Co je Muž?: Proměny zobrazení maskulinity v pozdním antickém umění), pro univerzitní galerii Reed University v Portlandu.

Janet Wolff působila do léta 2001 jako profesorka dějin umění a vizuálních a kulturních studií na University of Rochester ve státě New York a příležitostně pracovala jako kurátorka. Od této doby je děkankou na School of the Arts na newyorské Columbia University. Její práce je sil-

ně ovlivněná ženskými studii a především sociologií, z níž v 70. letech získala doktorát na University of Birmingham. V Británii přednášela na University of Leeds až do konce 80. let, kdy přesídlila do USA. Je autorkou knih *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art* (Hermeneutická filosofie a sociologie umění. Routledge & Kegan Paul, London 1975), *The Social Production of Art* (Sociální tvorba umění. Macmillan, London 1981), *Aesthetics and the Sociology of Art* (Estetika a sociologie umění. Allen & Unwin, London 1983), *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture* (Ženské průpovědky: Eseje o ženách a kultuře. Polity Press, Cambridge 1990) a *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism* (Doma cizincem: Feministická kulturní kritika. Polity Press, Cambridge 1995). V současné době se připravuje k vydání její nejnovější kniha nazvaná *AngloModern: Painting and Modernity in England and the U.S.* („Anglomoderní“: Malířství a moderna v Anglii a USA. Cornell University Press, Ithaca). Texty Wolff týkající se otázek feminismu, tělesné a kulturní politiky a úlohy genderu a etnicity v moderní kultuře byly otištěny v mnoha významných publikacích a antologiích; za všechny uveďme alespoň *Theory Rules: Art as Theory/Theory as Art* (Zákony teorie: Umění jako teorie/Teorie jako umění, Jody Berland et al. [eds.]. YYZ Books, Toronto 1996), *The Routledge Reader in Gender and Performance* (Čítanka k genderu a performanci. Routledge, London 1995) nebo *New Feminist Art Criticism* (Nová feministická umělecká kritika, Katy Deepwell [ed.]. Manchester University Press, Manchester 1995).

Carol Duncan je umělecká kritička a profesorka dějin umění na School of Contemporary Arts na Ramapo College v New Jersey. Od 70. let se věnuje analýze a kritice muzejních a výstavních strategií, ale také francouzskému klasicistnímu a romantickému umění a modernismu. Je autorkou tří knih: *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art* (Rozkošnické úklady: Návrat rokoka ve francouzském romantickém umění. Garland, New York 1975), *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art* (Estetika moci: Eseje z kritických dějin umění. Cambridge University Press, Cambridge 1992) a *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum* (Rituály zkulturnění: Ve veřejném muzeu umění. Routledge, New York

1995). Posledně jmenovaná kniha získala významné ocenění za přínos „novým dějinám umění“ (*new art history*) a byla přeložena do několika jazyků. Eseje Duncan jsou zahrnuty v řadě významných knih a antologií, včetně *The Poetics and Politics of Representation* (Poetika a politika zobrazení, Ivan Karp and Steven Levine [eds.]. Smithsonian Institute Press, Washington, D.C. 1990), *The Expanding Discourse* (Rozpínání diskurzu, Norma Broude a Mary Garrard [eds.]. HarperCollins, New York 1992) nebo *Art History Past and Future* (Minulost a budoucnost dějin umění, Donald Preziosi [ed.]. Oxford University Press, Oxford 1998). Mnoho jiných textů publikovala v časopisech *Marxist Perspectives*, *Art History*, *Art Bulletin*, *Oxford Art Journal*, *ArtForum* a v řadě dalších.

Martha Rosler je umělkyně; pracuje převážně v oblastech fotografie, videa, performance a instalace. Mimo uměleckou tvorbu je činná také jako kurátorka a umělecká kritička. Její mnohostranné dílo vyniká silným sociálně-kritickým a politickým nábojem a od konce 60. let je spojené s americkým feministickým uměleckým hnutím. Zabývá se problematikou exploatace ženské tělesnosti, domesticity, válečných konfliktů (od Nikaragui a Vietnamu až po Kosovo), chudoby a globalizace a velkou roli v její tvorbě hrají otázky městských komunit. V roce 1989 jako kurátorka zorganizovala v newyorské Dia Art Foundation rozsáhlý projekt o bydlení, bezdomovectví a urbanismu, nazvaný „If You Lived Here... The City in Art, Theory and Social Activism“ („Kdybyste tu žili... Město v umění, teorii a sociálním aktivismu“), který měl velký vliv na rozvoj nových, společensky angažovaných žánrů veřejného umění (*public art*). Během posledních třiceti let vystavovala po celém světě a bez jejích prací je dnes těžko myslitelná kterákoli přehledová výstava bilancující poválečné a současné americké umění. Velká retrospektiva Rosler cestovala v letech 1998-2000 po Evropě a její poslední zastávkou byly New Museum of Contemporary Art a International Center of Photography v New Yorku. Tuto výstavu doprovázel obsáhlý monografický katalog *Positions in the Life World* (Místa ve světě života. MIT Press, Cambridge, Mass., 1998), sestavený Catherinou de Zegher. K dalším publikacím Rosler

patří například *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer* (Na místě veřejnosti: Postřehy vzdušného frekventanta. Cantz, Osfieldern a Ruit 1998) nebo *Rights of Passage* (Právo na průchod. New York Foundation for the Arts, New York 1994). Její pozoruhodný esej zabývající se feminismem a uměním na území bývalého Sovětského svazu byl otištěn v katalogu výstavy současného ruského umění *After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen* (Po přestavbě: Kuchařky nebo státnice. Independent Curators, New York 1993).

Mira Schor je malířka a kritička. V současné době vyučuje na Parsons School of Design v New Yorku. Na začátku 70. let studovala v prvním programu feministického umění, který na California Institute of the Arts ve Fresnu vedly Judy Chicago a Miriam Schapiro. Ve své umělecké tvorbě se věnuje vztahu mezi malířským a psaným znakem, a ačkoli jsou její obrazy často na hranici abstrakce, důležitou roli v nich hrají jazyk, tělesnost a sexualita. Autorka pravidelně vystavuje po celých Spojených státech. Během posledních deseti let uspořádala několik autorských výstav v newyorské Horodner Romley Gallery a zúčastnila se mnoha důležitých skupinových projektů, včetně „Slow Art: Painting in New York Now“ (Pomalé umění: Newyorská malba dnes, P.S.I, New York, 1992), „Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History“ (Sexuální politika: Hostina Judy Chicago v historii feministického umění, UCLA, Armand Hammer Museum, 1996) nebo „Poetry Plastique“ (Plastická poezie, Marianne Boesky Gallery, New York, 2001). V roce 1986 společně se Susan Bee založila časopis současného umění *M/E/A/N/I/N/G* (V/Ý/Z/N/A/M), který se brzy proslavil díky širokému spektru kritických názorů. Po celých deset let byl časopis mimo jiné také významnou tribunou mnoha feministických kritiček a umělkyní. Výběh textů z tohoto časopisu, který Schor po dobu jeho existence spoluredigovala, nedávno vyšel pod názvem *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism* (V/Ý/Z/N/A/M: Antologie uměleckých textů, teorie a kritiky. Duke University Press, Durham, NC, 2000). Schor napsala celou řadu textů zabývajících se feminismem a uměním. Její esej

„Backlash and Appropriation“ (Bumerang a přivlastnění) byl například publikován v knize *Power of Feminist Art* (Síla feministického umění, Norma Broude a Mary Garrard [eds.], H. N. Abrams, New York 1994). Schor je autorkou knihy sebraných esejů *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture* (Mokré: O malířství, feminismu a kultuře umění. Duke University Press, Durham, NC, 1997) a držitelkou prestižní ceny za uměleckou kritiku College Art Association's Frank Jewett Mather Award (1999). Její malířské dílo ocenilo několik nadací, včetně National Endowment for the Arts (1985) a Pollock-Krasner Foundation (1997), významnými granty.

Susan Rubin Suleiman je profesorka francouzské kultury a komparativní literatury na Harvard University. Suleiman se narodila v Budapešti a do USA se dostala ještě jako dítě. Získala bakalariát na Barnard College a doktorát obhájila na Harvard University, kde jako specialistka na moderní francouzskou literaturu působí od roku 1981. Její práce je silně zakotvena v politice identity, genderových studiích a feminismu a v 80. letech se stala jednou ze zakladatelek Women's Studies Program (Programu ženských studií) na Harvardu. Je autorkou a editorkou šesti knih a desítek článků a studií týkajících se moderní literatury a kultury. Její první kniha byla *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre* (Autoritativní beletrie: Ideologický román jako literární žánr. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983), po níž redigovala vlivnou publikaci *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* (Ženské tělo v západní kultuře: Soudobé perspektivy. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986). K dalším autorčiným knihám patří *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Podvrtný úmysl: Gender, politika a avantgarda. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990), *Risking Who One Is: Encounters with Contemporary Art and Literature* (Riskovat vlastní identitu: Setkání se současným uměním a literaturou. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1994) a autobiografie *Budapest Diary: In Search of the Motherbook* (Budapeštský deník: Pátrání po matrici. University of Nebraska Press, Lincoln 1996). Je také editorkou knihy

esejů *Exile and Creativity: Signposts, Travellers, Outsiders, Backward Glances* (Exil a tvořivost: Směrovky, cestovatelé, outsideri a ohlédnutí. Duke University Press, Durham, NC, 1998) a dlouhodobě se věnuje francouzské feministické teorii a filosofii; k anglickému vydání esejů Héléne Cixous v knize „*Coming to Writing*” and *Other Essays* („Vstoupit do Psaní” a jiné eseje. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1991) napsala obsáhlou předmluvu.

Jo Anna Isaak je kritička a kurátorka, přednáší dějiny umění na Hobart and William Smith College v Genevě ve státě New York. K jejím nejvýznamnějším výstavám patří „*The Revolutionary Power of Women’s Laughter*” (Revoluční síla ženského smíchu, 1983) a „*Laughter Ten Years After*” (Smích deset let poté, 1996–98), v nichž s odstupem jedné dekády bilancovala roli žen v současném umění. V nedávné době uspořádala v Baltimore Museum of Art výstavu zabývající se vztahem černošského etnika a západní kultury, nazvanou „*Looking Forward Looking Black*” (Těšit se na černou kůži, 1999; tento název je slovní hříčkou na sousloví „*looking forward, looking back*” – vyhlížet budoucnost a ohlížet se zpět), a projekt „*H₂O*”, zabývající se vodou, který v současné době putuje po USA. Vydala mimo jiné knihy *The Ruins of Representation in Modern Art and Texts* (Trosky zobrazení v umění a textech modernismu. UNI Research Press, Ann Arbor, Mich., 1986), *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women’s Laughter* (Feminismus a současné umění: Revoluční síla ženského smíchu. Routledge, New York a London 1996) nebo monografii americké umělkyně *Nancy Spero* (Phaidon, London 1996). Během posledního desetiletí se její texty objevily v řadě katalogů významných umělců a umělkýň, včetně zmiňované Nancy Spero, Kiki Smith, Mary Kelly či Jeanne Silverthorne. Její esej „*Nic není na světě krásnější než děvče nejokatější*” byl publikován v katalogu k pražské výstavě americké umělkyně Nancy Davidson (Nová síň, Praha 1998).

Marcia Tucker je historička umění, kurátorka a umělecká kritička. V roce 1977 založila New Museum of Contemporary Art (NMCA) v New

Yorku, které se stalo jednou z nejvýznamnějších uměleckých institucí v USA a které řídila až do roku 1998. Mezi její nejvýznamnější výstavy v tomto muzeu patří „Not Just For Laughs“ (Nejen pro zasmání, 1981), „Choices: Making Art of Everyday Life“ (Volba: Umění všednodennosti, 1986), „Bad Girls“ (Zlobivé holky, 1994), „A Labor of Love“ (Lásky práce, 1996), „The Time of Our Lives“ (Čas našich životů, 1999) a mnohé další. Při příležitosti autorských výstav v NMCA a v jiných galeriích a muzeích se v katalogových textech věnovala dílu řady pozoruhodných umělců, včetně Roberta Morrise, Lee Krasner, Joany Mitchell, Jamese Rosenquista, Lindy Benglis, Johna Baldessariho či Andrese Serana. V roce 1984 iniciovala a zorganizovala dlouhodobý publikační projekt nazvaný „Documentary Sources in Contemporary Art“ (Dokumentární zdroje současného umění). Vzešla z něj řada mimořádných knih, které v následujících dvou desetiletích silně ovlivnily americké i světové kritické myšlení na poli vizuální kultury: *Art After Modernism: Re-thinking Representation* (Umění po modernismu: Revize zobrazení, 1984), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (Na okraji: Marginalizace a současné kultury, 1990), *Mechanisms of Exclusion and Relation: Identity* (Mechanismy vylučování a vztahů: Identita, 1990) a *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age* (Vize, které promlouvají: Multikulturní feminismus v nadnárodní době, 1998). Všechny tyto publikace vydalo New Museum of Contemporary Art ve spolupráci s nakladatelstvím MIT Press.

Amelia Jones je profesorka historie fotografie a současného umění a teorie na Katedře dějin umění na University of California, Riverside. Mimo přednáškovou činnost se věnuje nezávislé kurátorské práci a umělecké kritice. Mezi její nejvýznamnější výstavy patří „Photography and the Photographic: Histories, Theories, Practices“ (Fotografie a fotografické: Historie, teorie a praxe, 1994) a „Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History“ (Sexuální politika: Hostina Judy Chicago v historii feministického umění, 1996), jejíž rozsáhlý stejnojmenný katalog také redigovala. Od začátku 90. let se texty Jones objevily

v mnoha důležitých publikacích; za všechny jmenujme alespoň *New Feminist Criticism: Art/Identity/Action* (Nová feministická kritika: Umění/Identita/Akce, Joanna Frueh [ed.]. IconEditions, New York 1994) a *Women in Dada* (Ženy v dadaismu, Naomi Sawelson-Gorse [ed.]. MIT Press, Cambridge 1999). Je autorkou knih *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Postmodernismus a zplození Marcela Duchampa. Cambridge University Press, Cambridge 1994) a *Body Art: Performing the Subject* (Body Art: Rozehrání subjektu. University of Minnesota Press, Minneapolis 1998) a spolueditorkou antologie textů o umění performance a body artu *Performing the Body/Performing the Text* (Performance těla/Performance textu. Routledge, London a New York 1999). Svými texty přispěla do řady důležitých katalogů, včetně publikace vydané k příležitosti retrospektivy umělkyně Cindy Sherman v Muzeu současného umění v Chicagu a Los Angeles (*Cindy Sherman*, Amanda Cruz et al. [eds.]. Thames & Hudson, New York 1997). Průběžně spolupracuje s časopisy *Art History*, *Art Journal*, *Art + Text*, *M/E/A/N/I/N/G* nebo *Oxford Art Journal* a je spoluautorkou a redaktorkou webového projektu *WomEnhouse* <www.cmp.ucr.edu/womenhouse>, který se zabývá tématy feminismu a domesticity v soudobé kultuře.

Kaja Silverman je profesorka rétoriky a filmu na University of California v Berkeley. Silverman od konce 70. let zásadně ovlivňuje podobu amerického feministického myšlení v oblasti sémiotiky, filmových a vizuálních studií a masové kultury. Je autorkou mnoha významných knih zabývajících se genderovou problematikou z pohledu psychoanalýzy, poststrukturalismu a v poslední době i nově zhodnocené fenomenologické filosofie, mimo jiné *The Subject of Semiotics* (Subjekt sémiotiky. Oxford University Press, Oxford 1983), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Akustické zrcadlo: Ženský hlas v psychoanalýze a filmu. Indiana University Press, Bloomington 1988), *Male Subjectivity at the Margins* (Mužská subjektivita na okraji. Routledge, New York a London 1992), *The Threshold of the Visible World* (Práh viditelného světa. Routledge, New York a London 1996) a *World Spectators* (Diváci světa. Stanford

University Press, Stanford 2000). Společně s Harunem Farockim napsala a sestavila knihu o francouzském filmovém režiséru J. L. Godardovi s titulem *Speaking About Godard* (Hovory o Godardovi. New York University Press, New York 1999). Svými eseji rovněž přispěla do řady publikací současného umění, k nimž patří například *Valie Export: Fragments of the Imagination* (Valie Export: Zlomky imaginace. Indiana University Press, Bloomington 1994).

Apropriace (*appropriation*)

Tento pojem se na přelomu 70. a 80. let začal používat pro jednu z klíčových strategií postmoderního umění, která spočívala v přisvojování si existujících uměleckých děl či kulturně-populárních ikon s cílem narušovat jejich univerzální platnost a dekonstruovat jejich svrchovanost. Replikovaný mytický znak moci (intelektuální, ekonomické či politické), zasazený do nových souvislostí, se v díle mnoha umělců a umělkýň stal významným nástrojem kritické analýzy symbolických struktur, které maskují nejrůznější ideologické zájmy. Princip apropriace, ovlivněný poststrukturalistickým myšlením, sehrál důležitou úlohu v dílech několika předních amerických umělkýň, včetně Sherrie Levine, Louise Lawler či Barbary Kruger, které zpochybňovaly mýty o umělecké autonomii, originalitě a transcendenci i tradiční zobrazování mužskosti a ženskosti v moderní *patriarchální* společnosti.

Bull-dyke

Označení pro maskulinní lesbu, která se sama definuje jako „tvrdá“ (jak mužským vzhledem, tak chováním) a za partnerky si nejčastěji vybírá výrazně femininní ženy.

Cross-dressing

Slangový termín pro transvestismus čili oblékání se do šatů druhého pohlaví. Osoby, kterých se týká, dávají označení „cross-dresser“ přednost před termínem „transvestita“ ve snaze distancovat se od názvů používaných lékařskými diagnózami.

Cross-gender

Termín se používá v různých souvislostech různým způsobem – např. jako „převrácený gender“, „překračování genderových hranic“ či „opačný gender“. Je také slangovým výrazem pro *transvestitu*.

das Ding

Tímto pojmem definuje Jacques Lacan ve svých seminářích sublimaci, tedy povýšení věci na úroveň nedosažitelného a odhmotněného předmětu touhy. Tento ideál může buď sloužit jako spouštěcí mechanismus lidské touhy, nebo být lidskému subjektu připomínkou jeho nedostatečnosti. *Das Ding* je sice nehmotnou a nezobrazitelnou „věcí“ – čímž se liší od tradičního objektu touhy –, ale společnost či kultura si ji tradičně přivlastňují a zpodobňují v „imaginárních formách“, aby stvrdily svou svrchovanost. Je přítomná a absentující zároveň, a jako taková Lacanovi zastupuje podstatu bytí.

Drag

Označení pro tendenci převlékat se do šatů opačného pohlaví, která se často vyznačuje výraznými prvky exhibicionismu. Drag je převážně specifická kultura mužů, kteří vystupují jako královny dragu (*drag queens*), často na pódiiích klubů a barů. U žen se jedná o vystupování v roli dragových králů (*drag kings*).

Esencialismus (*essentialism*)

Myšlení vycházející z představy, že rozdíly mezi muži a ženami jsou přirozeně dané. Biologická determinace pro zastánce esencialismu předchází sociální a kulturní konstrukci a jako taková také zakládá specifika ženského a mužského myšlení nebo umělecké tvorby. Feministický esencialismus se během posledních dvou desetiletí stal terčem tvrdé kritiky. Byl obviněn z přejímání *patriarchálních* názorů, které jsou postaveny na binárním modelu muž/žena a které ženy diskvalifikují právě na základě jejich tělesné a fyziologické předurčenosti. Kritika esencialismu ovšem na druhé straně často nebere v úvahu diverzitu mezi jejími představitelka-

mi a tento termín uplatňuje jako diskreditující „nálepku“. V oblasti vizuálního umění se esencialismus projevil především v 70. letech, kdy si řada umělkyně přisvojila tradičně „femininní“ výtvarné formy, ikonografii a techniky. Tyto umělkyně se bez ostychu přihlásily ke své ženskosti, aby tak narušily svrchovanost maskulinních uměleckých hodnot a kritérií.

Freak

Termín pro člověka s „podivným“, nepochopitelným chováním nebo zvláštním, dokonce monstrózním zjevem. Ve smyslu sexuálního chování se tento termín používal do druhé poloviny 19. století (než byly vědecky definovány a označeny různé sexuální dysfunkce) k označení jedinců, jejichž chování či vzhled se vymykaly konvenci.

Falus (*phallus*)

Vyjadřuje abstraktní paternalistickou moc. Je atributem moci a organizačním principem všech standardních systémů v *patriarchální* společnosti (legislativě apod.). Zatímco „penis“ se užívá pro označení mužského pohlavního orgánu, výraz falus zastupuje společenské, politické a kulturní významy, které vycházejí ze síly a svrchovanosti maskulinního principu. Jak si ovšem všimla řada feministek, toto odlišení je velmi problematické, protože uchovává představu, že *falocentrismus* nemá žádný vztah k pohlavní nerovnosti, a není proto ani politickou otázkou.

Falocentrický (*phallogentric*)

Termín feministické teorie označující přístup společnosti k *falu* (a s ním i k penisu) jako symbolu moci a k atributům mužskosti jako kulturní a sociální normy. Falocentrický model se uplatňuje v humanitních i přírodních vědách prostřednictvím předpokladu, že „člověk“ rovná se muž, a proto zkušenost žen nikterak nepřispívá k metodám nebo obsahu zkoumání těchto disciplín.

Fallogocentrismus (*phallogocentrism*)

Koncept zavedený Jacquesem Derridou k označení spojení mezi *falocentrismem* a *logocentrismem*. Fallogocentrismus vyjadřuje způsoby, jakými *patriarchální* modely ovlivňují myšlení a utvářejí jazyk, kterým promlouváme o světu a k světu a který je v západní společnosti spojen s nadvládou rozumu, logiky a *falických* modelů subjektivity.

Fem/femme

V rámci některých lesbických subkultur označuje ženu, která se drží *femininní* orientace a navazuje vztahy s ženami opačného, tedy *maskulinního* zaměření (tzv. *butch*). *Maskulinní* a *femininní* orientaci v rámci této polarity odpovídá jednak vzhled a oblékání, ale také *genderová* role ve vztahu, včetně *sexuálního* chování.

Gender

Původně gramatický výraz pro rod. V 70. letech se začal používat pro popis a analýzu pohlavní odlišnosti. Na rozdíl od pojmu „pohlaví“, který označuje biologické a anatomické rozdíly mezi ženou a mužem, gender vychází z předpokladu, že ženskost a mužskost jsou sociální konstrukce. Gender zásadně rozšířil rámec pro *feministické* bádání na poli *vizuálního* umění a *kunsthistorie*: odvrátil toto bádání od staršího modelu *kolektivně sdílené ženské estetiky a dějinné zkušenosti* a namísto něj nabídl *kritický model zkoumání vztahu mezi muži a ženami*. Gender zásadně *destabilizoval* *homogenní* kategorie *mužské a ženské identity*, ale ani jemu se nevyhnula *ostrá kritika*. Protože se *genderová studia* zaměřují *stejnou měrou na konstrukci, historii a význam ženskosti jako mužskosti*, jsou na jedné straně *obviňována z neutralizování radikální feministické agendy*, které hrozí *vyústit v novou formu mužské dominance*. Opačné názory naopak argumentují, že *gender je stejně zjednodušující kategorií jako pohlaví*, protože nadále pracuje v rámci heterosexuální binarity maskulinní/femininní, a opomíjí tak *rozmanitost a složitost sexuální touhy*.

Jouissance

Pojem často používaný Jacquesem Lacanem a francouzskou feministickou filosofií a psychoanalýzou. Označuje slast, která má ovšem daleko širší význam než sexuální extáze. Přesahuje do oblasti psychické, sociální a politické, jelikož se týká neomezeného přístupu k právům a k vlastnictví, jež dokáží podnítit totální prožitek subjektu ve vlastním těle i ve světě. Z tohoto důvodu se *jouissance* stala významným feministickým konceptem, neboť díky ní žena může být aktivní, aniž by se vzdala rozkoše vlastní (ženské) tělesnosti. Právě proto však zastánkyně tohoto přístupu nezřídka čelí kritice pro zastávání *esencialistických* názorů.

Kulturní feminismus (*cultural feminism*)

Zabývá se úlohou žen ve formování kultury a civilizace, včetně umění, jazyka, náboženství či průmyslu. Podle této teorie existují mezi ženami a muži nejen biologické, ale i osobnostní rozdíly, které nelze překonat a které je naopak třeba využít v boji proti sexismu. Ženská odlišnost představuje pro stoupence kulturního feminismu specifickou kvalitu, a proto je třeba ji vyzdvihovat, nikoli potlačovat a nivelizovat měřítky mužských hodnot. V radikálnějších podobách může kulturní feminismus přerůst až do značně zjednodušeného názoru, že ženský způsob myšlení a konání je lepší než jeho mužský protějšek.

Kyborg (*cyborg*)

Hybridní kybernetický jedinec, který vznikl sloučením stroje a biologického organismu. Postava kyborga se zrodila v roce 1984 jako ironický politický mýtus vycházející z feminismu, socialismu a materialismu v knize *A Cyborg Manifesto* (Manifest kyborgů) z pera americké přírodovědkyně a myslitelky Donny Haraway. Podle ní je kyborg plodem společenské skutečnosti stejně jako fikce a jako takový má silný transformační potenciál pro všechny potlačované a zejména pro ženy. „Kyborg je tvorem v postgenderovém světě,” píše Haraway. „Je bezvýhradně oddán částečnosti, ironii, intimitě a perverzitě. Je protikladný, utopický a nevinnost je mu zcela cizí.”

Lesba (*lesbian*)

Žena, kterou sexuálně přitahují ženy a která se s touto identitou a sexuální orientací sama ztotožňuje. V češtině se k označení této sexuální orientace používá i termín „lesbička“.

Minstrel

Původně označení středověkých hudebníků ve službách trubadúrů – básníků a pěvců rytířských, zpravidla milostných písní. Později se minstrel používal pro bělošské zpěváky, zpěvačky a skupiny, kteří vystupovali se z černěnými tvářemi a hráli černošskou hudbu.

Objet a

V teorii francouzského psychoanalytika Jacquese Lacana se používá pro vyjádření vývojového okamžiku, kdy dítě poprvé začíná rozlišovat objekt-ní svět. Podle Lacana dítě v této fázi traumaticky prožívá ztrátu objektu, který do té doby považovalo za svůj či dokonce za část svého těla, tedy matčina ňadra. V sousloví *objet a*, jež je v kontextu této knihy uvedeno ve svém původním francouzském znění, odkazuje „a“ k *autre* (jinému či druhému).

Patriarchát (*patriarchy*)

Pojem tradičně vykládaný jako vláda otce. V rané fázi feministického hnutí se jeho význam rozšířil pro označení přetrvávající převahy mužů nad ženami prostřednictvím společenských, politických a ekonomických zákonů a také institucí, jež tyto zákony naplňují. Na přelomu 70. a 80. let řada feministických badatelek, mezi jinými například Joan W. Scott, podrobila tento koncept kritice. Scott poukazovala na jeho ahistorický a plošný výklad, který nebere v potaz proměnu patriarchální moci a hodnot v čase a prostoru. Neméně důležitá výhrada byla, že prostřednictvím obecného užívání tohoto pojmu je k ženám přístupováno výhradně jako k obětím, což jednak znemožňuje uznání jejich historického a společenského významu a jednak opomíjí skutečnost, že i mezi ženami existuje třídní, náboženská či rasová hierarchie. Dnes patriarchát většinou

není chápán jako příčina ženského útisku, ale spíše jako problém sociálního, ekonomického a psychického zneužití moci, jímž muži ovládají ženy a jehož příčiny a důsledky se neustále mění.

Patrilineárnost (*patrilinearity*)

Rodokmen, případně společenská, politická a kulturní genealogická posloupnost, která sleduje předchůdce skrze otcovskou (mužskou) větev a jí také přisuzuje prominentní historický a společenský význam. Význam mateřské (matrilineární) větve a vlivu žen je v rámci patrilineárního „čtení“ dějin potlačen.

Politika těla (*body politics*)

Termín odkazuje ke vztahům, v nichž působí fyzická síla a převaha, a k boji proti všem formám přímého i nepřímého násilí na ženách a proti exploataci jejich tělesnosti (v rodině, vědě, vzdělání, masmédiích apod.). Politika těla je od 70. let jednou z nejvýznamnějších oblastí zájmu feministického myšlení, aktivismu a umění. Poslední z nich se soustředí především na problematiku zobrazení ženského a v nedávné době také mužského těla.

Předobraz (*imago*)

Tento pojem se používá ve freudovské psychoanalýze pro vyjádření objektu či symbolu, jímž si člověk buduje citovou nebo smyslovou vazbu k druhému. Člověk si předobraz (ideální obraz) své lásky nemusí uvědomovat, jelikož jej ve většině případů vytěsni a plně nahradí milovaná osoba.

„Queer teorie“ (*queer theory*)

Ačkoli adjektivum „queer“ původně označovalo zvláštní nebo podivínské chování, v 80. letech se vžilo mezi americkými a britskými aktivisty hnutí AIDS a v umění homosexuálů pro vyjádření rozmanitých společenských a kulturních forem jejich komunitních aktivit. Slangový rozměr tohoto termínu je v českém jazyce těžko postizitelný; snad nejvíce se

mu blíží výraz „teploušský“. „Queer“ reflektuje kritický odstup od staršího, marginalizujícího označení „gayové a lesby“. K předním představitelům „queer teorie“ (někdy se také používá „queer studies“) patří Michel Foucault a Teresa de Lauretis, kteří tuto teorii popisují jako „diskurz naruby“ (*reverse discourse*). Snahou tohoto „zvráceného“ diskurzu má být vymáhání legitimity pro homosexuální menšiny skrze ironické a podvrtné přisvojení si stejných homofobních kategorií, jež vůči této menšině ve společnosti uplatňuje heterosexuální většina. Zásluhou několika významných historiků a kritiků umění (Douglas Crimp, Maurice Berger ad.) „queer teorie“ v 80. letech výrazně pronikla také do oblasti vizuální kultury.

Sexuální politika (*sexual politics*)

Zkoumání mocenských vztahů mezi pohlavími a způsobů jejich uplatňování. V rámci feministického hnutí se o používání tohoto termínu zasloužila Kate Millet, která v roce 1969 vydala knihu *Sexual Politics*, zabývající se pohlavní nerovností v literatuře a společnosti z osmi základních hledisek: ideologického, biologického, sociologického, třídního, ekonomického a vzdělávacího, antropologického (mýty a náboženství), psychologického a z hlediska násilí. Pojem se posléze vžil i pro bádání v dalších oblastech kultury, včetně vizuálního umění.

Signifikant (*signifier*)

Význam; systém významových symbolů.

Simulakrum (*simulacrum*)

Pojem je odvozen od slova „simulace“ – napodobení nebo kopie. Do oblasti filosofie jej zavedl Jean Baudrillard ve své knize *Simulacres et simulation* (Simulakra a simulace; 1981), kde jej vysvětluje jako jev, v němž znak skutečnosti zastupuje skutečnost samotnou, a vytváří tak hyperreálný svět bez tradičních protikladů dobro-zlo, reálné-imaginární, originál-kopie, pravda-lež apod. Simulakrum se velmi záhy stalo významným pojmem postmoderního myšlení a teorie.

Stadium zrcadla (*stade du miroir*)

V lacanovské teorii je to jedna z raných etap lidského života (zpravidla mezi šestým a osmnáctým měsícem života), kdy se dítě stává individualitou a začíná samo sebe odlišovat od ostatních. Tato první identifikace dítěte se dle Lacana děje prostřednictvím tělesných obrazů, přičemž zvláštní roli hraje odraz v zrcadle. Když dítě identifikuje sebe samo, začíná se ve světě konstituovat jako Já (ego). Některé feministické teorie – a zvláště jejich francouzská větev (Catherine Clément, Hélène Cixous ad.) – považují tuto formu identifikace za významnou nejen pro budování pevného a stabilního Já. V zrcadlovém stavu zdůrazňují pocit odcizení mezi Já a obrazem v zrcadle, který podobně jako filmové plátno vytváří zvláštní „meziprostor“, v němž se lze identifikovat s různými podobami svého, ale i cizího těla.

Transsexualita (*transsexuality*)

Lékařský termín projev, kdy se osoba hlásí k opačnému pohlaví, ale nemusí nutně podstoupit operativní změnu.

Vizualita (*visuality*)

Pojem označující širokou oblast spojenou s viděním a optikou, a to jak ve fyziologickém a percepčním, tak v uměleckém a technickém, případně technologickém smyslu. Vizualita je obvykle chápána jako proces výměny okem zachytitelných informací mezi tvůrcem a konzumentem (umělcem a divákem), z něhož vycházejí různé modely a formy zobrazení. Od 80. let vizualita zásadně rozšířila tradiční koncepci dějin a teorie výtvarného umění o studium příbuzných oborů (fotografie, filmu a v nedávné době i nových médií) a především o zkoumání psychických, kulturně-sociálních a politických významů konstrukce a distribuce vizuálních informací (uměleckých děl, reklamy, masmediálních obrazů apod.).

Seznam ilustrací

- Schulklasse der Kunstschule*, 1901, München-Schwabing (archiv)
Emily Mary Osborn, *Nameless and Friendless*, 1857 (archiv)
Mary Cassatt, *Young Women Picking Fruit*, 1891-92 (archiv)
Rosa Bonheur, *Labourage Nivernais*, 1848 (archiv)
Reliefs prodavačkou drůbeže, konec 2. nebo začátek 3. století př. Kr. (archiv)
Reliefs prodavačkou zeleniny, konec 2. nebo začátek 3. století př. Kr. (archiv)
Mary Cassatt, *In the Loge*, 1879 (archiv)
Pohled do instalace MoMA: Willem de Kooning, *Woman I*, 1952 (archiv
a foto Carol Duncan, 1978)
Pohled do instalace MoMA: Willem de Kooning, *Woman II*, 1952 (archiv
a foto Carol Duncan, 1978)
Etruská Gorgona (archiv)
Robert Heinecken, *Invitation to Metamorphosis*, 1975 (publikováno s laskavým svolením autora)
Pablo Picasso, studie k *Avignonským slečnám*, 1907 (archiv Carol Duncan)
Miriam Schapiro a Judy Chicago před galerií Womanhouse, 1971 (archiv)
Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture*, 1973 (publikováno s laskavým svolením Ronald Feldman Fine Arts, New York)
Suzanne Lacy, *Lamb Construction*, 1973 (publikováno s laskavým svolením autorky)
Hannah Wilke, *My Count-ry*, 1976 (z výstavy H. Wilke v galerii Ronald Feldman Fine Arts; foto M. P.)
The Guerrilla Girls, plakát, 1989 (archiv)
Lynda Benglis, reklama v časopise *ArtForum* (publikováno s laskavým svolením VAGA, New York)
Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975 (publikováno s laskavým svolením autorky; foto Anthony McCall)
Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1973-1976 (publikováno s laskavým svolením autorky; foto Shelley Farkas)
Janine Antoni, *Lipstick Display*, 1992 (publikováno s laskavým svolením Lühring Augustine Gallery, New York)
Maureen Connor, *Ensemble for Three Female Voices*, detail, 1991 (publikováno s laskavým svolením autorky)
Cindy Sherman, *Untitled Film Still #7*, 1978 (publikováno s laskavým svolením galerie Metro Pictures, New York)

- Barbara Kruger, *We Don't Need Another Hero*, 1987 (z výstavy B. Kruger v Los Angeles Museum of Contemporary Art; foto M. P.)
- Cindy Sherman, *Untitled Film Still #153*, 1985 (publikováno s laskavým svolením galerie Metro Pictures, New York)
- Ilona Granet, *Curb Your Animal Instinct*, 1986 (publikováno s laskavým svolením autorky)
- Jenny Holzer, *Truisms*, 1977-1979 (© 2002 Jenny Holzer / Artists Rights Society, New York)
- Jenny Holzer, *Truisms*, 1977-1979 (© 2002 Jenny Holzer / Artists Rights Society, New York)
- Barbara Kruger, *All Violence Is the Illustration of a Pathetic Stereotype*, 1999 (z výstavy B. Kruger v Los Angeles Museum of Contemporary Art; foto M. P.)
- Nancy Davidson, *Carnival Eyes*, 1998-1999 (publikováno s laskavým svolením autorky)
- Jean Martin Charcot, *Invention de l'hystéria*, c. 1880 (archiv)
- Marcel Duchamp, *Objet-dard*, 1951 (archiv)
- Louise Bourgeois, *Décontractée*, 1990 (publikováno s laskavým svolením Brooklyn Museum of Art a VAGA, New York)
- Mira Schor, *Notebook*, 1989 (publikováno s laskavým svolením autorky)
- Maureen Connor, *Penis*, 1989 (publikováno s laskavým svolením autorky)

Na obálce

- Nancy Davidson, *Maebe*, detail, 1997 (publikováno s laskavým svolením autorky)

*Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení
o feminizmu, dějinách a vizualitě*

Editorka Martina Pachmanová

Z anglických originálů přeložily

Martina Pachmanová, Lucie Vidmar

Jazyková redakce Eva Klimentová, Lucie Vidmar

Typo Miroslav Šimáček / Foto na záložce archiv MCH

Na obálce „Maebé“ (Možná Mae West), Nancy Davidson

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod

Vydala Marie Chřibková

nakladatelství a vydavatelství One Woman Press

v roce 2002

www.owp.cz

Výhradní distribuce:

Kosmas, s.r.o.

Lublaňská 693/34

120 00 Praha 2

tel./fax 222 510 749

První vydání





MARTINA PACHMANOVÁ (1970) je odborná asistentka na Katedře dějin umění a estetiky Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Příležitostně přednáší na FF UK a v pražském programu University of Washington. Současně pracuje jako nezávislá kurátorka a umělecká kritička. Během posledních deseti let koncipovala a organizovala na třicet výstav a napsala řadu textů pro výstavní katalogy v České republice i v zahraničí. Její recenze, eseje a úvahy se objevují v českých a slovenských periodikách (*Ateliér, Revue Labyrint, Umění, Umělec, Estetika, Detail, Profil, Aspekt, Výtvarný život, Lidové noviny, Literární noviny*) a v posledních několika letech také v uměleckých a kulturních časopisech v zahraničí (*Art in America, n.paradoxa, Žingmagazine, Artsmedia, ArtMargins, Art New England, Thresholds, American Ceramics, Třeca*). Autorka se zabývá moderním a současným uměním a zvláštění pozornost věnuje otázkám genderu, sexuální politiky a feminizmu. V roce 1999 získala stipendium nadace Getty Foundation, díky němuž se účastnila mezinárodního studijně-vědeckého programu na University of Rochester (Summer Institute in Art History and Visual Studies). V stejném roce pracovala jako kurátorka v International Studio Program v New York City. Je držitelkou výzkumného grantu Research Support Scheme pro dizertační projekt zabývající se genderovou politikou v českém moderním umění (1998-2000). Pro dokončení tohoto výzkumu získala Fulbrightovo stipendium, v jehož rámci pobývala na Harvard University (2000-2001). Její první knihu, nazvanou *Věrnost v pohybu: Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*, vydalo nakladatelství One Woman Press v roce 2001.

Antologie *Neviditelná žena* přináší soubor textů, které se z pohledu feminismu, genderu a politiky těla dotýkají dějin a teorie umění, historiografie, umělecké kritiky, muzeologie či populární kultury. Autorkami jsou americké historičky a teoretičky umění, kurátorky a umělkyně, jejichž práce zásadně proměnila diskurz vizuálního umění nejen ve Spojených státech, ale i v západní Evropě. S prací většiny z nich se zde čeští čtenáři setkávají poprvé.

Jedna z autorek, Jo Anna Isaak, napsala, že „bez ženského těla by se dějiny umění zhroutily“. Ženy jako objekty nacházíme v historii západního umění odkakživa. Jako tvůrčí bytosti či aktérky dějin umění však byly až na výjimky donedávna téměř neviditelné. Feministické hnutí a feministické myšlení dokázaly v posledních třiceti letech v mnohém proměnit status žen ve společnosti, kultuře i umění. Jejich zásluhou je také zviditelnění žen jako svébytných subjektů v dějinách i v současnosti. Tato antologie pojednává o obou stranách tohoto problému – o příčinách ženské neviditelnosti i o způsobech jejich zviditelňování –, a to v oblasti, jež je navíc na vidění bezprostředně závislá.

Autorkami jedenácti textů jsou Linda Nochlin, Natalie Boymel Kampen, Janet Wolff, Carol Duncan, Martha Rosler, Mira Schor, Susan Rubin Suleiman, Jo Anna Isaak, Marcia Tucker, Amelia Jones a Kaja Silverman.

IV 8°
27 623 /a

