

prozaicky, bez marných esoterických úvodů nebo apologií předloží: tak to je – berte, nebo nechte být.

Autor kromě toho otevřeně přiznává autoreferenční povahu teorie („nedá se jednoduše potvrdit nebo vyvrátit,“ s. 11) a označuje ji v zásadě za bezbřehou a nezvládnutelnou aktivitu, která u mnohých vyvolává „odpor“ a „strach“ (s. 23nn) a jejíž výkon sám od sebe nemusí vést k žádným přínosným výsledkům. Možná, že Cullerova nejistota není tak docela uklidňující zprávou pro adepty a adepty oboru, nicméně vypovídá o tom, jak autor vnímá podmínky své akademické práce. Takovou otevřenost pokládám za důstojnější a plodnější, než kdyby oblužoval začátečníce a začátečníky obligátními idylickými výklady o nesmírné ceně a poslání teorie, kterým by se případně snažil z didaktických důvodů i sám věřit.

Podobné rozpaky a rozpory nalezneme implicitně obsažené i ve velké většině sociologických teorií, jenom si to málokterá z nich takto bez obalu přizná. Zajisté, literární teorie dostala bezstarostnost jaksi do vínku, zatímco od sociologie se standardně očekávají „poznatky“, „kritika“, „doporučení“ a další utopické výkony. Přesto bychom se od Cullera mohli přiučit něco o upřímnosti v disciplinárním sebepojetí. Také díky tomu představuje Cullerův *Úvod do literární teorie* knihu, kterou by si v Česku neměli nechat ujít ani studující, ani praktikující sociologové a socioložky nebo zájemci o širší dění v sociálních vědách.

Michael Voříšek

Martina Pachmanová (ed.): *Neviditelná žena*
Praha, One Woman Press 2002, 414 s.

Antologie *Neviditelná žena* je souborem jednácti teoretických textů věnujících se umění z pohledu genderu a feminismu, jejichž autorkami jsou americké historičky, teoretičky umění, kurátorky a umělkyně. Texty, které jsou eseji nebo samostatnými kapitoly

knih, pokrývají období tří desetiletí 20. století (1976–1996). Čtenáři tak mají možnost seznámit se aspoň nepřímou i s vývojem feministického přístupu k umění. Již název knihy napovídá, že tématem je neviditelnost žen v umělecké sféře – či spíše ignorance jejich přítomnosti v této oblasti –, věnuje se však i způsobům jejich zviditelnování. Již v úvodu editorka antologie *Martina Pachmanová* hovoří o tom, že kunsthistorie je oborem genderově neutrálním pouze zdánlivě.

Esej *Lindy Nochlinové*, profesorky moderního umění, odpovídá na otázku, proč neexistovaly v historii žádné velké umělkyně. Podle Nochlinové existuje několik způsobů odpovědi na tuto otázku, ale ne všechny se dotýkají jádra problému. Tím prvním a nejjednodušším způsobem se jeví začít vypočítávat jména ženských umělekyní. Tato odpověď ale nijak nezpochybnuje názory vedoucí k této otázce, spíše naopak. Další variantou odpovědi je pojmenování ženského stylu umění. I tuto odpověď však Nochlinová zavrhne, podle ní jsou všechny umělkyně a spisovatelky mnohem bližší spisovatelům a umělcům svého historického období a stylu než sobě navzájem. Skutečná příčina „neexistence“ velkých umělekyní tkví v institucionální a vzdělávací struktuře, skutečnosti, která však byla historiografií 19. století, ztělesněná v představě *umělce-génia*, opomíjena. Otázka velkých umělekyní tak nesouvisí s genialitou či její absencí, ale spíše s tím, jak jednotlivé instituce a určité třídy či skupiny ženy v umění podporovaly či se jim uzavíraly. Pro kariéru ve sféře výtvarného umění bylo nezbytné formální vzdělání, osvojení si specifických technik a dovedností, v čemž však byly ženy diskriminovány. Až do konce 19. století jim byl uzavřen přístup na umělecké školy a nesměly přijít do styku s nahým modelem. Od žen se spíše očekávalo, že umění pro ně zůstane jakýmsi koníčkem. Tuto skutečnost pak podle ní nemůže popřít ani existence několika málo úspěšných žen umělekyní. Nochlinová také nabízí způsob, jakým se ženy mají zviditelnit: přestat si stěžovat na své nevýhodné postavení a pomoci dekonstrukce za-

čít budovat nové instituce, které budou dostupné mužům i ženám.

Na obecný text Nochlinové navazuje N. B. Kampenová v eseji *Společenský status a gender v římském umění: Případ prodavačky*, která pomocí vizuálního jazyka zkoumá vztah mezi společenským postavením a genderem v římském umění. Tento vztah analyzuje na konkrétním příkladu římské pracující třídy (fresky a reliéfy pracujících mužů a žen) a ukazuje, že gender a společenské postavení ve stratifikované a patriarchální římské společnosti působily spolu s dalšími proměnnými jako určující aspekty vizuálního zobrazení. Analýze podrobuje vizuální ztvárnění prodavačů a prodavaček v Římě a zjišťuje, že ikonografie se podle genderu neliší. Jiná situace nastává v případech zobrazování bohatých obchodníků, praktických lékařů a řemeslníků. V těchto případech byly ženy ikonograficky odlišeny od mužů. Na základě těchto zjištění učinila Kampenová závěr, že ve společenské a genderové zkušenosti nižších tříd existovaly rozdíly, které se stejně tak nacházely mezi vyššími a nižšími třídami. Genderová zkušenost mužů a žen se liší podle příslušnosti ke společenské třídě.

Následuje text J. Wolffové, která se zabývá *ženskou perspektivou literatury moderny*, kterou charakterizuje jako stav vycházející pouze ze zkušenosti mužů. Téměř všechny prameny mají totiž společné téma – veřejný svět, politiku, městský život, tedy oblasti, z nichž byly ženy tradičně vylučovány nebo v nich byly neviditelné. Wolffová se zabývá autory, kteří vše „moderní“ připisují městskému životu (prchavé, pomíjivé a neosobní setkávání v městském prostředí) a světonázoru, který sdílí městský obyvatel z hlediska genderových rozdílů ve společnosti 19. století. Moderním hrdinou je Benjaminův *flâneur*, Baudelairův *étranger* – městský tulák, samozřejmě vždy muž, který se svobodně potuluje po městě, pozoruje a je pozorován, nikdy si však s nikým skutečně nezadá. Wolffová pak na základě vymyšleného ženského protějšku *flâneuse* ukazuje kulturu, umění a veřejný život moderny z perspektivy ženy. Zkušenost

žen a mužů moderny se lišila, což souvisí s rozdělením činností na veřejnou – mužskou sféru a soukromou – ženskou sféru. Ignorováním žen je ochuzena také literatura moderny, která je omezena na specifické typy žen: bytost adorovaná, ale prázdná, bytost citlivá, ale opovrhovaná. Literatura moderny stejně jako dobová sociologie „ovládaná“ muži trpí „nadměrnou socializací veřejné sféry“, zabývá se většinou veřejnou sférou a mlčí o všem soukromém. Ignoruje tedy právě to, co bylo hlavně ženskou doménou, ale opomíjí tak i část života mužů. I když byla situace žen daleko složitější, nebyly omezeny pouze na domácnost, přece jim byl svobodný život flâneura nedostupný. Přestože literatura moderny ignoruje prožitek modernosti v domácí sféře, není možné ji „zavrhnout“, protože zprostředkovává zkušenost, určující pro životy mužů, zkušenost, která byla zároveň součástí životů žen.

Jednomu z míst, v němž se mohly ženy pohybovat již v 19. století bez doprovodu, se věnuje umělecká kritička a profesorka dějin C. Duncanová v eseji *MoMiny maminy*. Genderové analýze zde podrobuje díla, která jsou v této prestižní galerii (jde o galerii moderního umění v New Yorku, familiérně přezdívanou MoMa) vystavována. Většinou se jedná o obrazy žen, které jsou podle Duncan pozoruhodně málo rozmanité a převážně jsou také vytvořeny muži. Jsou to ženská těla či jejich části postrádající jakoukoli identitu nebo se evidentně jedná o ženy, které zaujímají nižší příčky na společenském žebříčku. Naopak díla žen-autorek jsou zde zastoupena velmi málo, aby snad nenarušovaly maskulinitu dané instituce. Muzeum jako silný ideologický motor tak jasně vypovídá o významu, roli a stavu sexuální identity. Na dílech P. Picassa *Avignonské slečny* a Kooningově *Women I* dokazuje, že dílo je jasně určeno mužskému pohledu a tento vztah mezi dívkem-mužem a dílem ještě posiluje dominantní prostorové umístění děl. Neméně důležitým postřehem je srovnání umělecké erotické reklamy s muzejními exponáty: nezáleží totiž na tom, zda jsou takové obrazy uvnitř

(muzea) nebo venku (na ulici), oba typy, reklamní i muzejní exponát, mají velkou autoritu a schopnost udržovat patriarchální podobu společnosti. Pornografický aspekt děl vysokého umění probouzí jak v mužích, tak ženách pocity dotýkající se genderové identity a genderových rozdílů. Nabízející se ženy transformované do pozice vysokého umění utvrzují mužské diváky v přesvědčení, že patří k mocnější genderové skupině a ženám naopak připomínají, že jsou „méně rovné“.

Ve své esejí *Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii* se umělkyně M. Roslerová zabývá raným feministickým uměním v Kalifornii. Kalifornský feminismus lze charakterizovat jako kulturní – za hlavní zdroj útlaku považuje gender a společně s dalšími kulturně orientovanými hnutími sdílí separatismus a dobrovolné změny v materiální kultuře a soukromém životě a zároveň usiluje o budování alternativních institucí. Roslerová se nesoustřeďuje na pouhý popis, tj. podrobnou analýzu jednotlivých umělkyň a jejich děl (velmi oblíbenou feministickou uměleckou formou byly happenings a performance), ale zároveň se kriticky zamýšlí nejen nad přínosy, ale také negativy kulturně feministického přístupu.

Malířka a umělecká kritička M. Schorová v esejí *Otcovská díla dějin* kritizuje nepropojenost diskursů a umělecké praxe. Na základě analýzy řady textů (recenze výstav, medailony autorů publikované v uměleckých časopisech atd.) zjišťuje, že hodnota uměleckého díla je stanovena na základě jeho mužských předchůdců, a to i v případě feministických umělkyň. Přednost dostávají ženy-umělkyně, v jejichž umění lze vysledovat otcovskou genealogii. Legitimní původ je stanoven pouze na základě určení otcovství, přičemž někteří otcové jsou ceněni více než jiní. Schorová zároveň dodává, že legitimitu uměleckému dílu dodávají také skupiny určitých autorů (Baudelaire, Brecht, Benjamin, Baudrillard a další). Tento patrilinéární přístup je však možné najít také v řadě feministických knih. Jedním z přístupů, jak se postavit „otcovské žile dějin“, představují *Guerilla girls* se svým

aktivismem a feministické vzdělávání. Neméně důležitou zbraní k narušení univerzalistického kánonu je, aby se ženy ve svých dílech nejen zabývaly genderovou nerovnováhou, ale aby se také hlásily ke svým ženským předchůdkyním.

Esej Susan Robin Suleimanové vypovídá o vztahu feminismu a postmodernismu. I když raný postmodernismus ženy ignoroval ať už pro své vlastní sexistické předsudky, nebo pro absenci žen, díky kvantitativnímu a kvalitativnímu vzestupu tvorby žen v 70. a 80. letech 20. století zvláště ve vizuální tvorbě přestala být tato strategie životaschopná. Předmětem diskuse byla především ženská tvorba. Velkým předělem v postmoderním uvažování byla esej C. Owense, v níž reflektoval křížení feministické a postmoderní kritiky. Postavil tak feminismus do centra debaty o postmodernismu. Postmodernismu také feminismus poskytl politickou záruku, postmodernismus zase na oplátku vtaňuje feminismus do diskursu určité „vysoké kultury“. Suleimanová se neztotožňuje s názorem, že postmoderní intertextualita vyjadřuje prázdnotu kultury pozdní kapitalistické společnosti, naopak tvrdí, že je o ní možné uvažovat jako o znaku kritické angažovanosti vůči současnému světu. A právě umění, které protestuje proti elitismu „vysokého“ umění, které je prezentováno např. R. Parker, G. Pollock či J. Holzer, je podle Suleimanové nadějí pro postmodernismus a zvláště ten feministický.

Další dva eseje od J. A. Isaakové *Revoluce síla ženského smíchu* a M. Tuckerové *Zlobivé holky* spojuje motiv fenoménu podvrtné síly karnevalu a humoru a prostupování vysokého umění kulturou masovou a populární. J. A. Isaaková čtenáři na základě rozboru textů S. Freuda, J. Kristevy a především M. Bachtiny předestírá teorii smíchu, v níž „se humor nevzdává, ale rebelsky vzpírá.“ Smích je zde formou společenského odporu, prostředkem k podkopávání nepříznivého statu quo a získání svobody. Isaaková také ukazuje, že podřadné formy populární a masové kultury byly historicky spojeny s ženami, zatímco oprav-