

2 VÝZNAMNÉ MYŠLENKOVÉ/IDEOVÉ PROUDY V POZADÍ VIZUÁLNÍCH STUDIÍ

(neo)marxismus

Marxistické myšlení proniká do vizuálních studií především přes dva filtry – kritickou teorii autorů z okruhu tzv. frankfurtské školy (Walter Benjamin, Theodor Adorno a Max Horkheimer, Herbert Marcuse) a kulturní studia (především jejich ranou verzi). Jedním z důsledků vlivu marxismu je zájem o „materiální kulturu“ (tj. rozšíření předmětné oblasti kultury, jehož důsledkem je i zájem o masovou a populární kulturu). Především je tu ale to, co James Elkins, jeden z výrazných představitelů vizuálních studií, popisuje ve zkratce jako snahu dobrat se „za“ povrch viděného, poodhalit roušku toho, co Marx označoval jako „falešné vědomí“.

Falešné vědomí je u Marxe prakticky totožné s pojmem **ideologie**, která je něčím, co brání proletariátu nahlédnout pravou podstatu svého společenského postavení. **Pro Louise Althussera** (neomarxistické myšlení) je pak **ideologie konceptuální rámec, jehož prostřednictvím člověk interpretuje, zvýznamňuje, prožívá a „žije“ materiální podmínky, v nichž se nachází**. Ideologie se uplatňuje prostřednictvím ideologických aparátů. Ty jsou v dvojí: **a) represivní státní aparát** (se složkami: vláda, státní správa, armáda, policie, soudnictví, vězeňství) a **b) ideologické (státní) aparáty**, k nimž patří náboženství, vzdělání, rodina, právo, politika, masmédiá, kultura... Pro Althussera nejsou **ideologické aparáty** pouze výsostnou formou, v níž se ideologie realizuje, ale **také jedinou formou, v níž lze ideologii uchopit, pochopit, poměřovat a konfrontovat**.

Typické v tomto ohledu může být uvažování **Herberta Marcuse**. V roce 1964 vyšla jeho kniha *Jednorozměrný člověk*, v níž odhaluje represivní charakter zdánlivě harmonické a demokratické společnosti, jakou v období vrcholu poválečného rozvoje kapitalismu představovaly především Spojené státy. Marcuse dospívá k přesvědčení, že sociální kontrola je realizována prostřednictvím vytváření (a vyvolávání žádosti po uspokojení) určitého druhu potřeb. Rozděluje potřeby na „pravé“ a „nepravé“, přičemž ty druhé „individu ukládají partikulární společenské síly“: **„takové potřeby mají společenský obsah a společenskou funkci a jsou determinovány vnějšími silami, nad nimiž nemá individuum žádnou kontrolu; vývoj a uspokojování takových potřeb jsou heteronomní.“** (s. 34) (jsou to „produkty společnosti, jejímž dominantním zájmem je potlačování“ – Marcuse proto nepravé potřeby označuje jako „represivní“). Nejcharakterističtější manifestací takových nepravých potřeb je zboží:

„Výrobky pronikají lidmi a manipulují jimi, podporují falešné vědomí, které je vůči své falešnosti imunní. A tím, že se tyto výhodné produkty stávají přístupnými většímu množství individuí ve větším počtu společenských tříd, přestává být s nimi spojena indoktrinace reklamou; stává se životním stylem; a dobrým, mnohem lepším než dříve, a jako dobrý životní styl se staví na odpor kvalitativní změně. Tak vzniká vzor jednorozměrného myšlení a chování, v němž jsou ideje, snahy a cíle, které svým obsahem transcendentují existující univerzum řeči a jednání, buď odpuzovány, nebo redukovány na pojmy tohoto univerza.“ (s. 39)

Ideologie je tedy v tomto případě zkoumána skrze „konzum“, respektive zboží – touha po nových produktech, po značkách, po zážitcích, po životním stylu (která je mimochodem stimulována nejčastěji prostřednictvím vizuálních kódů reklamy) úspěšně brání subjektům, aby nahlédly pravou, nesevobodnou, povahu svého bytí.

V těsné blízkosti Marcusova myšlení o nepravých potřebách se ocitá také koncepce „Spektáklů“ **Guy Deborda**. Spektákl představuje **otupující mechanismus, vzdalující lidi od možnosti zaujmout aktivní přístup k vlastnímu životu**. V kontextu situacionistické umělecké praxe proto nacházíme taktiku „détournée“ (odvracení), s jejíž pomocí je produktů populární kultury vkládán podvrtný obsah.

James Elkins si všímá toho, že v praktickém užití lekcí vizuálních studií je otázka ideologického působení, která byla u Marxe uvažována ve velkých celcích společenských tříd, sledována ve vztahu k jednotlivcům. V tom můžeme spatřovat důsledky nového pojetí ideologie, jaké nacházíme v práci **Louise Althussera**. Podle něj má ideologie neformuje pouze kulturu, ale také individualitu: „Marxismus vždy považoval pojem individualismu za základní podpůrnou mytologii kapitalismu; umístění individua do centra dějin bylo také vášnivě odmítáno. Althusserova a po něm Lacanova kritika individualismu je ovšem zásadně jiná od kritiky, která jim předcházela.“ (Graeme Turner, *Introduction to British Cultural Studies*, s. 26) Podle Althussera **ideologie působí na rovině podvědomí, a proto nejsme schopni její vliv snadno identifikovat** (spojení freudismu a marxismu). Jelikož ale podvědomí tvoří podstatnou složku „já“, ukazuje se pojem individualismu jako zásadně problematický. **Althusser nahrazuje esenciální pojem já, který je pro něj v zásadě idealistickou fikcí, pojmem subjektivity, která se utváří v síti sociálních vztahů**. Na rozdíl od individuality není subjektivita v čase koherentní – je vnitřně protikladná a důsledkem toho reagujeme jinak v odlišných situacích. Subjektivita není tedy esencialistická, ale vztahová.

Účinek ideologie na straně jednotlivce Althusser označuje jako ideologické rozpoznání. Mechanismus, jímž jsou (ne jen některá, ale všechna!) individua přetvářena v subjekty, je pak označen jako ideologická **interpelace**. Ideologie, vybavená bohatým slovníkem, kategoriálním aparátem a systémem pravidel, oslovuje individuum (nejednoznačné, nepopsané, necharakteristické) jako konkrétní subjekt své vnitřní logiky a připíše mu charakteristiky, roli, místo ve vlastních jazykových hrách a možnosti jednání. **Tím, že ideologické aparáty jedince „osloví“ (interpelují) a nabídnou mu identifikaci s určitým místem (tedy určitou subjektivitou) v daném ideologickém systému, vykonávají na jedince mnohem nenápadnější, ale přitom účinnější socializační nátlak než represivní složky.**¹

psychoanalýza

Freudova psychoanalýza v sobě zahrnuje jak zájem o problematiku signifikace (označování), tak zaujetí obrazy (jak těmi klasickými, tak technickými). Když Walter Benjamin ve své slavné eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* sleduje dopad technického obrazu (fotografie, především ale filmu) na naše perceptivní možnosti a tím na samotnou subjektivitu, navazuje tím na přirovnání, které se objevuje už ve Freudových textech. Benjamin ve zmíněné eseji upozorňuje na to, že fotografie nebo film, které zaznamenají skutečnost jednoduchým zachycením odrazu světla od všeho, co se nacházelo před čočkou objektivu, umožňují, abychom uviděli detaily, které v běžné kontinuální percepci přehlídíme (vytěsňujeme). Stejně jako drobná přehlednutí představují u Freuda klíč k interpretaci psychických stavů, nechává technický aparát vyniknout v obrazu detaily, které nám v proudu vizuálních informací unikají, přitom však mohou sehrávat zásadní roli ve formování našeho „obrazového podvědomí“.

¹ srov Petra Hanáková, „Aparát“, *Cinepur*, <http://cinepur.cz/article.php?article=109>

Lacan vs. Freud: Lacanův „návrat“ k Freudovi klade důraz na Freudovu teorii symboliky (upozaděny jsou tak „energetické“ či „biologizující“ tendence Freudovy teorie libida a pudu). Dochází proto k propojení psychoanalýzy s dalšími disciplínami, především s filosofií, literaturou a lingvistikou. Pokus o skloubení psychoanalýzy se Saussurovým pojetím znaku zapadá do dobového „lingvistického obratu“, jak jsme se o něm zmiňovali v první přednášce (viz citace W. J. T. Mitchella)

Návraty k psychoanalýze také souvisejí s potřebou akcentovat roli subjektu, respektive „subjektivity“ (v althusserovském smyslu neustále re-formovaného konstrukt) – proto sehrála psychoanalytická role významnou roli ve feministickém myšlení, které potřebovalo nově uchopit ženský subjekt, obecně pak souvisí s poststrukturalistickým akcentováním subjektivity čtenáře/diváka. Ambivalentní vztah psychoanalýzy a feminismu je výstižně shrnutý zde:

*„Freud spojoval ženskost s pasivitou a v jeho známém popisu oidipovského komplexu, spleti vztahů, v nichž malý chlapec touží po matce a je ohrožován otcem, není žádná rozuzlení pro dívku, jako by v tomto stavu věci ženy nemohly dosáhnout plné subjektivity. A francouzský psychoanalytik Jacques Lacan, který přišel s velmi vlivným čtením Freuda, identifikoval ženu jako takovou s nedostatkem reprezentovaným kastrací. Mnohým feministkám nicméně Freud a Lacan poskytli nejpřesvědčivější popis formování subjektu ve společenském systému. **Pokud neexistuje přirozená ženskost, argumentovaly tyto feministky, pak neexistuje také přirozený patriarchát – pouze dějinná konstrukce odpovídající psychické struktuře (tuhám a strachu) heterosexuálního muže, a tudíž podléhající feministické kritice.** Některé feministky skutečně zdůrazňovaly, že marginalita žen ve společenském řádu, jak ji zmapovali psychoanalytici, dává ženám postavení jeho nejzásadnějších kritiků. **V 90. letech se tato kritika rozšířila o homosexuální umělce a kritiky, kteří chtěli odhalit psychické pochody homofobie, i postkoloniální autory, jejichž dílem bylo vyznačit rasistickou projekci kulturní odlišnosti.**“ (Foster – Kraussová – Bois – Buchloh, Umění po roce 1900. Praha: Slovart, 2007, s. 17 – 18)*

Zatržené pasáže této citace poukazují na atraktivitu (neo)psychoanalýzy pro různé kulturně a sociálně marginalizované skupiny. Poukaz na KONSTRUOVANOST, arbitrárnost či kulturní podmíněnost věcí, které se jeví jako přirozené (obsahující nějakou vlastní, v čase neměnnou esenci), sloužila jako východisko jejich kritiky. Vizuální kulturu (ať už ve své „elitní“ podobě vysokého umění, nebo v oblasti populární vizuální kultury) pak tito kritici identifikovali jako klíčové „místo“ formování dominantních kulturních narativů, v nichž jsou zakódovány různé formy nerovnosti – kritika obrazu (ať je to klasická malba, film, videoklip nebo reklama) se tak stala jedním z účinných nástrojů kritiky uspořádání společnosti jako takové.

feminismus

*„Tato studie využívá psychoanalýzu k tomu, aby odhalila, kde a jak je fascinace filmem posilována existujícími vzory fascinace, které jsou již přítomny v individuálním subjektu a sociálních formacích, které jej tvarovaly. Jako svůj výchozí bod bere **způsob, jakým film odráží, odhaluje a dokonce podporuje přímou, společensky ustavenou interpretaci sexuální difference, která kontroluje obrazy, erotické mody dívání a spektákl.** Je užitečné uvědomit si, co je kino a jak jeho kouzlo fungovalo v minulosti dříve, než se začneme pokoušet formulovat teorii a nastolit praxi, která toto kino minulosti zpochybní. Psychoanalytická teorie je přivlastněna jako politická zbraň, ukazující způsob,*

jakým nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo formu filmu.“ (Laura Mulvey, „Vizuální rozkoš a narativní film“, 1975)

Citovaná studie **Laury Mulvey** je postavena na tezi, že struktura konvencí populárního (hollywoodského) narativního filmu je utvářena patriarchálním nevědomím a že tyto konvence prezentují ženy ve filmech jako objekty „mužského pohledu“. Mulveyová rozlišila tři různé druhy pohledu. Prvním je pohled kamery na snímanou scénu, druhým je pohled diváka na plátno/scénu, třetím jsou vzájemné pohledy aktérů filmu. Poukazovala na to, že v hollywoodském filmu je pohled diváka identifikován s pohledem muže. Tento „mužský pohled“ je realizován prací kamery. Pro Mulveyovou z toho plyne, že v Hollywoodských filmech je zjevná absence jakýchkoliv příznaků erotičnosti u mužů – ty jsou spojeny pouze s ženami, objekty sugerovaného dominantního mužského pohledu.) nebo fotografie, reklamy atp.

Z hlediska možností feministické interpretace obrazu je významné samotné feministické umění, které se pod vlivem poststrukturalismu a dekonstrukce, intenzivně zabývalo kritikou obrazu, způsobů, jakými obrazy interpelují subjekty nebo jak přispívají k posilování nerovností a kulturních stereotypů. Charakteristické jsou např. práce **Barbary Kruger** nebo **Cindy Sherman** z konce 70. a z 80. let minulého století. Mezi umělkyněmi dotýkajícími se otázek vizuální konstrukce identity v prostředí bývalého Východního bloku můžeme připomenout např. **Sanju Ivekovic**, **Katarzynu Kozyru**, **Tanju Ostojić**, v českém prostředí např. **Milenu Dopitovou** <http://www.milenadopitova.cz/>, **Veroniku Bromovou** <http://www.veronikabromova.cz/> nebo **Ditu Pepe** <http://www.ditapepe.cz/>.

Zkoumání různých druhů pohledu z hlediska toho, zda je to pouze pohled povrchní nebo ulpívavý, zkoumavý nebo „podmíněný“ (termín používaný v knize *Studia vizuální kultury* – je to pohled, který de facto ustavuje mocenské vztahy; možná by se proto spíše hodilo použít slovo „podmaňující“...) je rovněž frekventovaným tématem feministického myšlení o vizualitě. K charakteristice pohledu v kontextu teorie filmu viz příspěvek Petry Hanákové zde <http://cinapur.cz/article.php?article=6>. Jsou hledány strukturální diference odvozené od toho, zda se jedná o pohled mužský nebo ženský, respektive jsou zkoumány (často v historické perspektivě) kulturní a sociální podmínky, za kterých je určitý druh ženského pohledu vůbec možný.

Tak je tomu například v eseji **Janet Wolff** *Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny*. Úvahy o *flâneuse* jsou zasazeny do doby okolo poloviny 19. století, kdy se rozbíhá proces racionalizace a „administrace“ společnosti – proces, který doprovázel modernistické vydělování sfér soukromého a veřejného. Základními tropy tohoto procesu byly továrna a kancelář. Na obou místech pracovala sice řada žen, přesto si Janet Wolff všímá, že „rozvoj továren a později byrokracie se časově shoduje s procesem „oddělování sfér“, dnes již dobře zdokumentovaným, a s procesem postupného odsunování žen do „soukromí“ domácnosti a na předměstí.“ (Wolff in Martina Pachmanová (Ed.), *Neviditelná žena*, Praha: One Woman Press, 2002, s. 91). *Flâneuse* je narážkou na slavné úvahy **Waltera Benjamina** o *flâneurovi*, inspirované texty Charlese Baudelaira. *Flâneur* je moderní hrdina, jeho zkušenost znamená svobodně se pohybovat po městě, pozorovat a být pozorován, ale nikdy si s nikým nezadat. Co se týče volného pohybu ve veřejném prostoru, v 19. století, kdy se formoval moderní pojem společnosti (byl to ten úzký model, který rozhodně nezahrnoval všechny příslušníky státu, respektive občany), bylo jen několik míst, kde se mohly ženy pohybovat stejně volně jako muži,

tj. bez doprovodu a s právem spočinout pohledem na čemkoli (což byla výsada *flâneura*) – mezi nimi měly výsadní postavení dvě – obchodní dům a muzeum umění.²

Toho si všímá i **Tony Bennett** ve studii *The Birth of the Museum*, kde tento postřeh doplňuje ještě o podnětné srovnání architektonické koncepce muzeí budovaných okolo poloviny 19. století, pavilónů světových výstav, nákupních arkád a obchodních domů – všechny tyto prostory jsou otevřené, zahrnují různé ochozy a vyvýšená místa, z nich je možné pozorovat ostatní: „*Relations of space and vision are organised not merely to allow a clear inspection of the objects exhibited but also to allow for the visitors to be the objects of each other's inspection – scenes in which, if not citizenry, then certainly a public displayed itself to itself in an affirmative celebration of its own orderliness in architectural contexts which simultaneously guaranteed and produced that orderliness.*“ (Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 52) Koncepce architektonického prostoru je tedy nástrojem sociální regulace realizované prostřednictvím pohledu. (Benett se tady řadí k autorům rozvíjejícím Foucaultovy úvahy o společenské regulaci, v níž právě přítomnost dohlížejícího pohledu spojeného s technickými aparáty, sehrává podstatnou roli)

Jednou, ze zásadních otázek, které si feministické umění klade, je **genderová subjektivita**. Připomeňme, že je to subjektivita v althusserovském smyslu, tj. nikoli nějaká esenciální kvalita, ale spíše vztahově utvářený a v čase proměnlivý konstrukt. Když Martina Pachmanová píše: „Strukturu ženského a mužského já ovlivňuje celá řada společensko-kulturních jevů a zejména v dnešní době, kdy jsme doslova zahlceni obrazy všeho druhu, hraje jednu z výsadních rolí vizuální zobrazení“ (Pachmanová, 2002, s. 20), má na mysli jistě právě onu konstruovanou subjektivitu. Z hlediska feministického myšlení je ovšem podstatné i uvažování toho, „jak se gender, rasa, sexuální orientace a další kulturně konstruované a uzákoněné odlišnosti rozehrávají na úrovni tělesného Já.“ (tamtéž, s. 21, citace Kaji Siverman). Můžeme tady připomenout, že snaha o nové definování vlastní subjektivity vede v rámci feministického myšlení k „apropriaci“ psychoanalytické teorie (jak freudovské, tak Lacanovy reinterpretace).

poststrukturalismus

Pod hlavičku poststrukturalismu bývá řazena sémiologie (francouzská větev sémiotického přístupu k interpretaci kultury, reprezentovaná především Rolandem Barthesem) nebo dekonstrukce (Jaques Derrida). Významný představitel poststrukturalismu je **Michel Foucault**, jehož studie zabývající se technikami moci, biopolitikou/biomocí nebo governmentalitou se v oblasti vizuálních studií staly takřka povinnou četbou. Nástup poststrukturalismu lze spojit s „lingvistickým obratem“ v dějinách umění. Podle Ladislava Kesnera ovšem vliv poststrukturalismu na dějiny umění nebyl tak klíčový v tom, že by zprostředkoval ono barthesovské čtení obrazů jako „kulturních textů“ – spíše problematizoval samotný konstrukt dějin jako neutrálního lineárního běhu času a jazyk samotný jako nástroj neutrálního popisu. Jazyk se tak začal jevit jako samotný nástroj utváření historie, s tím důsledkem, že je potřeba dávat si velký pozor na to kdo a „odkud“ mluví. Tento posun lze také

² K tomuto tématu srov. Mária Orišková, *Kultúra a konzum: konvergence muzea a obchodného domu*. In Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být*, Praha: VŠUP, 2008, s. 47 – 56). Orišková částečně navazuje na Bennetta, soustředí se ovšem především na současný stav a na to, nakolik se některá muzea logikou svého provozu začínají chovat jako korporace prodávající namísto konkrétních komodit především abstraktní „značky“ a určitý status, představy, projekce, očekávání... s nimi spojené.

zasadit do kontextu postmoderní nedůvěry ve „velké příběhy“, které jsou nahrazovány příběhy vyprávěnými z pozic „Druhých“.

Každopádně vstup poststrukturalistického myšlení na půdu amerických univerzit umožnil kritiku dosavadního převážně pozitivistického pojmání dějin umění a de facto tak otevřel dveře nástupu vizuálních studií. S poststrukturalismem souvisí rovněž „obrat k subjektu“ – namísto hledání univerzálně platného významu, který se opírá o (rekonstruovanou) intenci autora, nahlíží poststrukturalismus hodnoty jako „výsledek velmi specifické kulturní situace, zdůrazňují konstitutivní roli subjektu konkrétního autora a jeho historické a společenské determinace, jež určují jeho vnímání a interpretaci daného artefaktu.“ (Kesner (ed.), *Vizuální teorie*, s. 20) Tento aspekt poststrukturalismu našel silný ohlas právě ve Spojených státech 80. let, kde se po neklidných 60. letech rozehrávalo další kolo boje o posílení pozice etnických a genderových a sexuálních minorit.

postkolonialismus

V glosáři zařazeném na konci příručky *Studia vizuální kultury* charakterizují Lisa Cartwright a Marita Sturken tento termín následovně: „Vyjadřuje kulturní a společenské podmínky v zemích, které byly původně definovány prostřednictvím koloniálních vztahů (kolonizovaných i kolonizátorů), a označuje současnou směsici kultur v bývalých koloniích, a zároveň nekoloniální praxi, kultury, které mají původ v někdejších koloniích a dnes přebývají v diaspoře. (...) Výraz „postkoloniální“ odkazuje na rozsáhlé změny, jež ovlivnily jak bývalé kolonie, tak jejich kolonizátory, tak především na míšení identit, jazyků a vlivů, jež jsou důsledkem komplexních vztahů závislosti a nezávislosti.“

Je zjevné, že postkoloniální diskurs se rozvíjí nejvíce v bývalých imperiálních mocnostech, jako jsou Velká Británie, Francie nebo Belgie, zároveň pak v bývalých koloniích – zejména v Indii. Prakticky je ale především záležitostí univerzitního prostředí USA a Velké Británie, v němž od poslední třetiny 20. století zásadně přibýlo množství studentů, jejichž identita zapadá do výše popsaného vzorce postkolonialismu. V současnosti se setkáváme i s volnějším používáním slova kolonizace – řeč tak může být o kolonizaci v rámci bývalého bloku zemí spadajících do moci sovětského impéria, ale např. o kolonizaci žen – zkrátka slovo kolonizace vyskakuje všude tam, kde je řeč o vztahu nerovnosti.

Charakteristický příklad interpretace v duchu postkoloniálního myšlení můžeme najít u malby Luca Tuymanse *Lumumba* (2000) http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=82832

Jedním z modelových témat postkoloniálního diskursu je např. **orientalismus** (viz *Studia vizuální kultury*, s. 121–126. Orientalismus zapadá do série binárních kulturních kódů – polarit, k nimž můžeme zařadit např. opozici vysoké – nízké, Východ – Západ atp. „Orient“ je podle Cartwright a Sturken ranějším členem později akcentované opozice Východ – Západ, přičemž s přívlastkem orientální se pojily další jako „exotický“ nebo „barbarský“, které orientální kultury zařazovaly do kategorie jiného, neznámého, cizího.

Otázka orientalismu je tak jen jedním z aspektů formování kánonu západní kultury a umění, který je pochopitelně historicky, politicky a kulturně podmíněným konstruktem. Kromě orientálních kultur, situovaných do oblasti Asie, severní Afriky a Středního východu, je další důležitou hodnoticí kategorií „primitivní“ (stejně jako řada dalších adjektiv, které dnes vnímáme jako výrazně hodnotově zabarvené, něku-li pejorativní, i toto slovo bylo dlouho používáno neutrálně). „Primitivní kultury“ (střední Afrika, Oceánie, původní obvyklé obou Amerik) byly stejně jako ty orientální v průběhu 19. století přiřazeny na okraj kánonu západního umění. Uplatňovala se přitom určitá paralela prostorové, časové a fylogenetické vzdálenosti – rýsovaly se tak podobnosti mezi primitivními kulturami, pravěkým uměním a uměním dětí, přičemž všechny tyto oblasti byly nahlíženy jako raná, nižší

vývojová stádia. Tato klasifikace pochopitelně vycházela ze srovnání s vysokou kulturou západního civilizačního okruhu, v jejímž středu stojí klasická tradice rozvíjená od antického Řecka...

Cartwrigh a Sturken připomínají práci teoretika kultury **Edwarda Saída**, který ve své době zdůrazňoval, že **Orient nejsou žádná místa ani kultury, ale kulturní konstrukce Evropanů**, a snažil se vysvětlit, že **orientalismus je o zvláštním místě „Orientu“ v západoevropské zkušenosti**. (Ono místo pak není místo lokalizovatelné geograficky, je to záležitost diskursu). Obě autorky následně ukazují, jak se tradice tohoto myšlení orientalismu a jeho spojování s něčím exotickým, neznámým a cizím promítá do tak současných jevů, jako jsou kulturní stereotypy spojené s Araby (spojování plnovousu a šátku halícího obličej (ať už nikábu, čáadoru nebo hidžábu) s terorismem), s Asiatkami (populární objekt erotických fantazií – výmluvné je v tomto ohledu např. obsazení milenek hlavních protagonistů Fincherova filmu *Sociální síť*) nebo s Černochoy (pudovost, sexuální výkonnost).

S tématem postkolonialismu úzce souvisí také snahy o etablování místa černošského umění a kultury v obecném kánonu dějin v USA. Doklad zpochybnění statutu uměleckého kánonu jako obsahu privilegovaného diskursu dějin umění můžeme najít například v nedávném rozhovoru Deborah Smithové s Kerry Jamesem Marshalllem. Ukazuje se v něm, že toto téma není v žádném případě uzavřené...

*„D. S.: Kdo podle vašeho názoru nastavuje současný diskurs o dějinách umění? KJM: „Bílá“ mocenská elita s finančními zdroji na budování institucí, kodifikování definicí, vytváření trhu a nastavování jeho parametrů. Jejich názory determinují, co je dobré a kdo je nejlepší. Bez skutečně praktických nástrojů pro posuzování uměleckých děl zůstanou ne-bílí v moci subjektivní autority této elity bez prostředků, jak se vzepřít její dominanci. Ve své eseji *Radikální černošská subjektivita* cituje Bell Hooksová výrok Paola Freire, *Nemůžeme vstoupit do boje za to, abychom se stali subjekty, jako objekty. Začínáte-li zvnějšku jakékoliv tradice, zvnějšku její specifické historie, pak jakýkoliv pokus o získání významu je nahlížen jako strhávání bran, inkluze, jako akt šlechetnosti ze strany obránců, kteří nastavují parametry vaší účasti a kontrolují váš přístup.*“³*

³ Kerry James Marshall. *Along the way*. Katalog vydaný roku 2005 k výstavě v Camden arts Centre v Lonýně.