

Skopofilie/voyerství a jejich feministická kritika



Pablo Picasso, Sedící model, grafika, 1954

„Nahá pravda“ (nuda veritas)



Současná variace na G. Klimta



Detail jeho přípravné kresby k obrazu

Gian Lorenzo Bernini Pravda, 1645-1652

Pozn.: Podle sochařova záměru měla k této soše náležet ještě socha boha času Chrona dotvářející sousoší Čas odhaluje pravdu. Patrně nejsobnější umělcovo dílo, které zůstalo ve vlastnictví jeho rodiny až do r. 1924, nyní v Galleria Borghese v Římě.



Gustav Klimt (kolem r. 1900) Nuda veritas – Judita - Lékařství



Gustave Courbet
Počátek světa, 1867



Egon Schiele
Sedící žena
se zdviženým
kolenem,
1917



Edvard Munch (v l. 1894 a 1895) Puberta – Vlastní podobizna



Akademická tradice zobrazení aktu



Ludvík Kohl, Pohled do umělcova ateliéru, 1799

Ernst Ludwig Kirchner
Ležící akt před zrcadlem, 1910

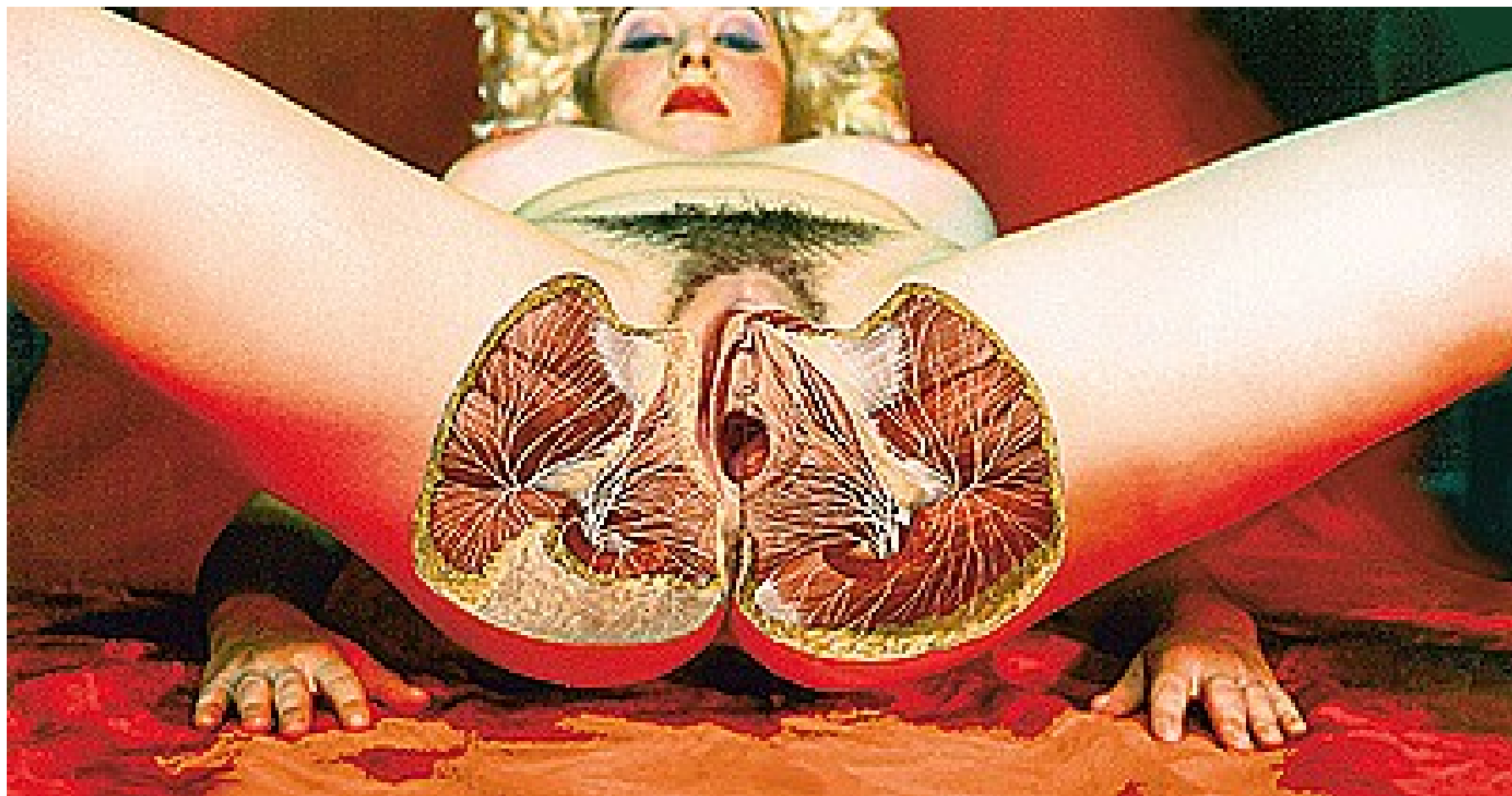


Umění versus pornografie

Felicien Rops
Pornocrates,
1878



Veronika Bromová
z cyklu Pohledy, 1996



Lenka Klodová
Šatna (Socha), 2005



Feminismus

Linda Nochlin, Laura Mulvey, Patricia Mathews...

Barbara Kruger,
Your Gaze Hits
the Side of My Face,
1981, koláž



Pohled (the gaze)

- Ve feministické teorii odlišení dvou způsobů pohledu: *the look* (dívání se, bezpříznakové) a *the gaze* - upřený, kontrolující pohled jako prostředek moci a mužské nadvlády. Pohled, a zejména ženskou roli jeho subjektu, ve svém díle tematizuje např. Barbara Kruger.
- Jacques Lacan (1901-1981) rozpracoval psychoanalytickou teorii pohledu: slouží jednak k referování o procesu dívání, který vytváří síť vztahů, a jednak k referování o specifické instanci dívání. Podle Lacana prostřednictvím pohledu usilujeme dát strukturu a stabilitu našim iluzím a našim fantaziím o sobě samých. Jenom skrze umění a jeho jazyk (tj. skrze reprezentaci) si subjekt může uvědomit svoji touhu po ztraceném objektu. Divák je tak toužícím subjektem otevřeným k upoutání či zaujetí, kterým působí umělecké dílo. Lacan argumentuje provokativně, že funkcí uměleckého díla, zvláště malířství, které uplatňuje lineární perspektivu, je pohled „chytit do pastí“, protože obraz (falešně) uvádí diváka do pozice oka.
- Ve filmové teorii je zkoumána „automatická“ souhra mezi pohledem diváka a kamery (např. Laura Mulvey vyzývá k jejímu uvolnění).

Linda Nochlin, *esej Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971

- 1) Ženy nebyly připouštěny k uměleckému vzdělání, v Evropě byla důvodem zejména kresba podle nahého modelu. Proto Nochlinová tvrdí, že je spíše překvapením, že vůbec existovaly nějaké umělkyně.
- 2) Možná, že umělečtí historikové nebyli schopni najít velké umělkyně, protože způsob, jakým je hledali, předem vylučoval nějaký „nález“. Umění je „procesem zprostředkovaným a podmíněným specifickými a definovatelnými společenskými institucemi“.



Artemisia Gentileschi
Judita, 1611-1612

Laura Mulvey, esej *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)

- Odmítla patriarchální modely nazírání v kritice klasického hollywoodského filmu.
- S odvoláním na psychoanalytickou teorii Mulvey argumentovala tím, že diváci odvozují slast z filmů dvěma způsoby: *skopofilií* (nebo *voyerismem*), tedy potěšením z dívání, a identifikací s ideálním egem, které reprezentuje hrdina na plátně. Hollywoodské kino reflektuje a praktikuje způsob typický pro patriarchální společnost, podle nějž „*pleasure in looking has been split between active/male and passive/female*“.
- Ve filmu je hrdinou muž, je aktivní a vlastní pohled (*the gaze*), popohání příběh dopředu. Naproti tomu, film ukazuje ženy jako objekty touhy, nikoli hrdinky, jsou pasivní a spíše, než by vlastnily pohled, jsou jeho objektem. Přítomnost ženy na plátně často přerušuje tok děje, je čistou podívanou (*pure spectacle*).
- Pozdější revize se zaměřily zejména na příliš deterministické pojetí mužského a ženského pohledu, nezohledňující možnosti rozličných identifikací diváka ve fantazijním světě filmu.

Žena jako
objekt
pohledu

Narcistní
model

Tizian
Venuše před zrcadlem
cca 1555



Muž jako sběratel umění



Johann Zoffany, Tribunové Uffizií, 1772-1778

Proměny genderových rolí ve výtvarném umění a filmu

- Předchozí dva snímky: Muž jako sběratel umění preferoval zobrazení ženy jako subjektu touhy, často jako narcisistní bytosti shlížející se v zrcadle (jež ji zachycuje z dalšího úhlu pohledu).
- Film Alfreda Hitchcocka *Okno do dvora*, 1954. Komentář v příručce *Studia vizuální kultury* (Praha 2009, s.131): „Filmoví teoretici (včetně Mulveyové) čtou *Okno do dvora* jako metaforu filmu sledujícího sama sebe, přičemž Jeffries tu zastupuje filmové diváky. Stejně jako filmový divák je odsouzený k nehybnému sezení a jeho pohled je podobně voyeuristický v tom smyslu, že se může neomezeně dívat, nepozorován objektem svého pohledu.“
- Ve filmu *Okno do dvora* došlo k posunu rolí: zraněný fotograf Jeffries je upoután na vozík a jeho přítelkyně Lisa místy přebírá aktivní roli a více ví. Později se záměna aktivní/mužské a pasivní/ženské role stává součástí uměleckých strategií filmu (viz snímek 22); počátek tohoto trendu můžeme hledat u filmů *Desperately Seeking Susan* (1985) a *Thelma and Louise* (1991). Podobné postupy jsou patrné i v reklamě (sn. 23).





„Žena jako dekorace“



„Žena jako akční hrdinka“



Hrátky s genderovou rolí v reklamě



Patricia Mathews, *The Subjects of Art History*, 1998

Definuje tři hlavní postupy současné feministické historie umění:

- znovunabytí (recuperating) zkušenosti žen a ženských umělkyní
- kritika a dekonstrukce autority, institucí a ideologií a/nebo zkoumání odolnosti vůči nim
- nové promyšlení (rethinking) kulturních a sociálních prostorů tradičně připisovaných ženám a následně nový pohled (re-envisioning) na samotný subjekt, zvláště z psychoanalytické perspektivy

Feministky odmítly hierarchizované dějiny umění (což činí i teorie vizuální kultury). Americká spisovatelka Alice Walker v eseji *In Search of Our Mothers' Gardens* napsala, že pátrání po historii umění černých žen vyžaduje zaměřit se na formy, které obvykle nepočítáme do umění, jako jsou výšivky, kostelní zpěv a zahrady, protože černoškám bylo upíráno umělecké školení. Další autorky se zaměřily na taková „ženská média“, jakými jsou textil či keramika. (Viz Anne D'Alleva, *Methods and Theories of Art History*. London 2005, s. 63.)