

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 silně ovlivněna 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 filozofie a sociologie umění. London: Routledge & Kegan Paul, 1975), *The Social Production of Art* (Sociální tvorba umění. London: Macmillan, 1981), *Aesthetics and the Sociology of Art* (Estetika a sociologie umění. London: Allen & Unwin, 1983), *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture* (Ženské průpovídky: Eseje o ženách a kultuře. Cambridge: Polity Press, 1990) a *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism* (Doma cizincem: Feministická kulturní kritika. Cambridge: Polity Press, 1995). V současné době se připravuje k vydání její poslední kniha nazvaná *AngloModern: Painting and Modernity in England and the U. S.* („Anglomoderní“: Malířství a moderna v Anglii a USA). Texty Wolff týkající se otázek feminismu a kulturní politiky a úlohy genderu, tělesnosti a etnicity v moderní kultuře byly publikovány v mnoha významných redigovaných sbornících, časopisech a výstavních katalogích.

Foto archiv University of Rochester



### Původním povoláním jste socioložka. Co vás dovedlo ke kulturním a vizuálním studiím?

Kulturními otázkami jsem se zabývala odjakživa. Sociologie kultury byla součástí mé práce už na konci 60. let, kdy jsem postgraduálně studovala na Univerzitě v Birminghamu. To byly počátky Centre for Contemporary Cultural Studies (Centrum současných kulturních studií), které založil Richard Hoggart a později řídil Stuart Hall. Přestože jsem dělala doktorát na katedře sociologie, na seminářích v Centru jsem trávila spoustu času. Můj přechod od sociologie k humanitním oborům ovšem daleko víc souvisí s tím, že jsem se na konci 80. let přestěhovala do Spojených států. Sociologie ve Státech se velmi lišila od sociologie v Británii a v Evropě. Zvláště v oblasti mého zájmu byla britská sociologie daleko „humanitnější“ a daleko otevřenější mezioborovosti než za oceánem. V počátcích vývoje kulturních studií a sociologie kultury bylo docela obvyklé, že sociologové spolupracovali s odborníky z filmových studií, z oblasti literární vědy a jiných vědních oborů na různých konferencích, časopisech apod. Tady ve Spojených státech, kde je akademická půda daleko profesionalizovanější, existuje mezi jednotlivými obory mnohem silnější předěl a mezi humanitními a sociálními vědami je tato dělící linie ještě zřetelnější. I když pochopitelně hodně generalizují, sociologie tu směřuje k většímu empirismu a pozitivismu a oproti Británii a Evropě je

často kvantitativnější a nepřátelštější vůči kritickým přístupům teorie. A přestože v posledních dvaceti letech má americká sociologie významný podobor – právě sociologii kultury –, i ten tíhne k určitému pozitivismu a silně se vzpírá otázkám zobrazení a estetiky. Přestěhovala jsem se do Spojených států v době, kdy se na některých humanitních katedrách začala objevovat sociální a politická analýza kultury, a právě na nich, a ne na katedrách sociologie, jsem pro svou práci našla daleko vstřícnější prostředí.

Zatímco na Západě je sociologie umění velmi důležitá, v bývalém východním bloku existovala jen zřídka, a pokud, pak byla vulgarizovaná a transformovaná marxisticko-leninským modelem. Britský historik Timothy J. Clark, jeden z předních sociologů umění, v předmluvě ke své knize *Image of the People (Obraz lidí)* napsal, že „když se píše sociální historie umění, je jednodušší určit, jakých metod se vyvarovat, než předložit soubor metod pro systematické použití“. Jakou metodologii ve své práci používáte vy?

Clark říká, že rozumět umění v jeho celistvosti vyžaduje nejen hovořit o uměleckých dílech, ale také o ideologiích a institucích a o mecenášství. Rozhodně nemohu tvrdit, že bych se k něčemu podobnému s úspěchem dopracovala, ale věřím, že je to svého druhu ideální model, který spojuje sociologický výzkum a vizuální analýzu a současně nepostrádá historický rámec – a právě o to se americká sociologie kultury obvykle příliš nesnaží. Je samozřejmě relativně jednoduché vytknout si metodologický program, ale převést jej do praxe je mnohem těžší. Na otázku, zda lze popsat mou práci jako „sociologii umění“, bych ale asi tak úplně jednoznačně nemohla odpovědět. Moje první kniha *The Social Production*

*of Art (Sociální tvorba umění)* do této kategorie skvěle zapadá, protože odráží jistou „makroperspektivu“, v níž se sociologii tradičně tak dobře daří.

Během posledních deseti let se ale moje hledisko změnilo a já jsem se začala víc soustředit na konkrétní historické momenty nebo texty, na jakési „mikroudálosti“. Přestože jsem se nevzdala svých východisek, která spočívají ve „velkých“ teoriích ideologie a zobrazení v kultuře a společnosti, jak je formulovali například Louis Althusser nebo Antonio Gramsci, podobně jako mnozí jiní vědci jsem na konci 80. let začala být s tímto abstrahujícím přístupem dost nespokojená. Uvědomila jsem si, že nechci o umění jen teoretizovat, ale že mu chci porozumět ve vši jeho zvláštnosti. Na rozdíl od Clarka neinklinuji (nebo vlastně ani nejsem kvalifikovaná) ke zkoumání jediného konkrétního obrazu; snažím se spíš pojmout konkrétní historický okamžik, událost nebo osobnost a probádat je v široké „síti“ společenských, třídních a uměleckých vztahů. A i když se při tomto přístupu zdá být samo umělecké dílo sekundární, nikdy by nemělo být podřízeno výzkumu institucionálních nebo společenských vazeb. Největším rizikem sociologie je totiž redukcionismus.

**Jaký vliv má toto sociologizující pojetí na vaši přednáškovou činnost?**

Většina mých studentů jsou dnes buď historikové umění, nebo teoretikové filmu a já cítím, že mým „posláním“ je probudit v nich snahu, aby o svých oborech nebo o uměleckých dílech přemýšleli v sociálním, politickém nebo dokonce etnografickém kontextu. Věřím, že k výkladu obrazu nebo filmu je třeba hodně vědět nejen o technice, zobrazení a tématu, ale také o institucionálních postupech, které tvorbu a spotřebu vizuální kultury obklopují. V tom je význam-

nou badatelskou oblastí sociologie institucí. Nedávný vývoj muzeologie je dobrým příkladem přístupu, o němž tu mluvím – pracuje totiž s detailním výzkumem úlohy konkrétní instituce včetně její vnitřní hierarchie, hodnot, estetických měřítek a výstavních strategií, a díky tomu vrhá nové světlo na problémy, které by se jinak jevily jako čistě estetické.

Před chvílí jste řekla, že sociologie riskuje redukcionismus. Předpokládám, že tuto výtku by bylo možné směřovat také k sociologii umění. Jedna z feministických výhrad vůči ní je, že podřizuje problémy genderu a sexuality třídním problémům. Jak se jako socioložka a současně feministka s tímto argumentem vyrovnáváte a jak se bráníte svodům chápat umění jako pouhý produkt společnosti?

Kulturní studie a do jisté míry i sociologie kultury v Británii vyšly v 60. a 70. letech z marxismu. Samozřejmě si uvědomuji, že hovořit o marxismu a o třídě má velmi odlišné konotace v Británii, ve Spojených státech a ve střední a východní Evropě. Marxismus a neomarxismus mnohým z nás Západoevropanů poskytly důležitá a tvůrčí východiska pro výklad spojníc mezi ideologií, mocí, třídou a kulturou; v genderových otázkách tomu tak ale nebylo. V 70. letech se v časopisech jako *New Left Review* či *m/f* a *Ideology & Consciousness* hodně diskutovalo o vztahu mezi marxismem a feminismem. Problém, zda máme zkoumat patriarchát prostřednictvím domácích prací, nebo zda jsou ženy pracovním vojskem v záloze, se tehdy probíral velmi dopodrobna, ale nakonec se žádný „sňatek“ marxismu a feminismu nekonal. Otázkou je, jak se můžeme soustředit na oba problémy současně a nepodřizovat při tom třídu genderu a naopak. Ale při rozboru uměleckého díla nemusíme vždy mluvit o třídě: třídní

otázky jsou zkrátka někdy naprosto irelevantní. To se samozřejmě vztahuje i na gender.

Otázka genderu se těsně pojí s otázkou „jinakosti“ (*otherness*), která se zvláště ve Spojených státech probírá už poměrně dlouho. Existují různé druhy jinakosti, ať ve spojitosti se sexualitou, nebo etnicitou. Zajímalo by mě, jak jste ve svém díle začala reflektovat vlastní židovskou identitu a také jak je možné při této reflexi nepodlehnout pokušení a nestavět se do role oběti.

Nejdřív jsem pracovala na několika vzájemně nesouvisejících projektech o židovské identitě ve výtvarném umění – jedním z nich byl například text pro katalog výstavy zabývající se židovskou historií. V polovině 90. let jsem psala článek o Marku Gertlerovi, anglickém židovském umělci, který byl ve 20. letech členem skupiny Bloomsbury Group. Zajímaly mě souvislosti mezi biografií umělce, jeho etnikem a jeho pozicí v anglické třídě na začátku 20. století a to, jak se všechny tyto aspekty rozehrály v jeho tvorbě. V té době se v Anglii objevil modernismus a zase se víceméně rychle vytratil. Prostřednictvím tohoto projektu jsem začala víc bádát o historii Židů v Anglii a uvědomila si, že Žid byl v této kultuře a společnosti paradigmatickým „jiným“. Tato situace se projevila v mnoha oblastech, včetně umělecké kritiky. V jiném, novějším článku jsem zase rozebírala anglickou uměleckou kritiku na počátku 20. století ve vztahu k tendenci považovat židovství za ekvivalent modernismu a očerňovat obojí.

Pokud jde o mou vlastní „jinakost“, být Židem v Anglii v době, kdy jsem vyrůstala, se přecházelo mlčením (to mě nakonec v jednom eseji vedlo k úvaze, že když měl R. B. Kitaj v roce 1994 v londýnské Tate Gallery velkou retrospekti-

vu, určitou roli ve velmi nepřátelském přijetí kritiky hrál i umělcův „americký“ hlasitý projev židovské identity). Vůči onomu komplexu oběti (*victimization complex*), který se v posledních letech v americké kultuře a společnosti tak silně projevil, jsem ale velmi obezřetná. Zvláště se mi nelíbí, jak si mnozí umělci rétoricky i politicky přivlastňují holocaust a často tuto „obětní“ identitu zcela bezdůvodně adorují. Tím ovšem samozřejmě netvrdím, že neexistuje spousta působivých a podařených uměleckých děl a textů, které pracují s holocaustem a jinými aspekty židovského života a historie.

Dějiny umění a umělecká kritika se velmi dlouho psaly z odosobněné a odtělesněné perspektivy a jejich zjištění a výklady byly považovány za obecně platné. Pisatelovo „já“ bylo skryto za neutrálním hlasem jakéhosi „zvěstovatele pravdy“. Zdá se mi, že vy vlastní subjektivitu a identitu vždy do své práce vkládáte. Jak při vašem psaní ono „já“ funguje?

Myslím si, že autorovo vlastní „já“ je nějak viditelné a odhalitelné i v tom „neobjektivnějším“ a nejodtažitějším způsobu psaní. Tvrzení, že objektivita jako „pohled odnikud“ je nemožná a je mýtem, je dnes už samozřejmostí. Dějiny umění a historie obecně stále mohou stavět na odiv svou schopnost přesáhnout osobní zájmy a aspirovat na jistý druh „objektivity“ – ale je třeba si připomínat, že to je fikce. Psát o konkrétním druhu umění nebo se soustředit na toho kterého umělce je vždy otázkou výběru. A ať už je tento výběr motivovaný osobními prioritami, nebo kolektivně sdílenými ideologiemi, objektivní není nikdy. Když si uvědomíme, že takzvaný univerzální hlas vždy patřil mužům, pak by nemělo překvapovat, že to byl právě hlas žen, který pomohl na-

rušit představu historické objektivitě. To, že snad i já ve své novější práci dávám daleko explicitněji najevo svůj vztah k sobě jako subjektu, je tedy ve skutečnosti odrazem tohoto – daleko obecnějšího – poznání, že jakýkoli výzkum je vždy někde ukotvený.

V Čechách jsou feminismus a genderová studia stále velmi vzdálené tomu, aby byly plně uznány jako akademické obory. Jinde ve světě je ale situace docela jiná. Ve svém eseji „The artist, the critic and the academic feminism's problematic relationship with 'Theory'“ (Umělec, kritik a problematický vztah akademického feminismu k 'Teorii') jste v roce 1995 napsala, že ve Spojených státech existuje jisté nebezpečí akademizace feminismu. Jak byste tuto tendenci vysvětlila a jak vůbec může feminismus svodům institucionální moci? Jinými slovy, jak se může feminismus stát součástí jakéhokoliv akademického diskurzu, aniž by ho pohltil převládající proud myšlení?

Zvláště v 70. letech byla na tuto otázku jednoduchá odpověď: totiž že takovými svodům odoláváte potud, pokud jste zapojená do ženského hnutí, což znamenalo být politickou aktivistkou. Tato odpověď ale není vždy na místě a nadto se situace jak na akademické půdě, tak v politice v posledních dvou desetiletích zásadně proměnila. S rizikem kooptace také souvisí otázka, zda na univerzitách vyučovat ženská a genderová studia odděleně, nebo zda je efektivnější a hodnotnější včlenit feminismus do jiných přednášek a jiných oborů. Argumenty na jedné straně se staví proti „rozpuštění“ feminismu a argumenty na straně druhé zase proti vytváření „ghet“ (*ghettoization*). Já osobně se domnívám, že zatím ještě potřebujeme obojí – čím víc genderových otázek se bude objevovat v jiných, tradičnějších oborech, tím nadějnější

bude dosáhnout jejich podstatné transformace. Přesto jsou specializované přednášky genderových studií, feminismu nebo „queer studies“ stále nesmírně významné.

Zmínila jste jistou podezíravost, s níž se ve vaší zemi k feminismu přistupuje. Všimla jsem si toho, když jsem byla ve střední a východní Evropě nebo když jsem s lidmi z této části světa pracovala ve Spojených státech. Ale je třeba dodat, že pojem „feminismus“ v současnosti není bezproblémový ani ve Spojených státech. Mnohé feministky, které přednášejí na univerzitách, mluví o tom, že jejich studentky tento pojem odmítají používat. Jsou sice schopny říct „Nejsem feministka, ale...“ – což samozřejmě neznamena, že by nemohly být tím, co za feministku považujeme. Na druhou stranu je pravda, že odmítání tohoto slova implikuje nebezpečí kooptace a ztráty toho, čeho ženy ve feministickém hnutí samy pro sebe i pro jiné ženy dosáhly. Myslím si, že tato tendence souvisí s přemírou diskusí o postfeminismu, který sice tvrdí, že feminismus uspěl, ale přitom se vystavuje jakémusi genderovému uspokojení a zároveň i odmítavým stanoviskům vůči feminismu a jeho politickým cílům.

Není ale paradoxní, že ve Spojených státech na jedné straně existuje nebezpečí akademizace feminismu a na druhé straně ve sbírkách a na výstavách ve většině uměleckých institucí zastoupení umělkyně ustrnulo na nějakých pěti procentech? Že se sice s příchodem postmoderny některé muzejní a kurátorské strategie proměnily, ale dosud mají na genderovou politiku v muzeích a galeriích jen nepatrný vliv? Vedle své akademické práce jste měla jako kurátorka také možnost spolupracovat s některými muzei, například s Whitney Museum of American Art. Jak byste tuto situaci komentovala?

Nelze popřít, že vliv kritické teorie přinesl do muzejní praxe některé změny, a to i ve stálých expozicích. Úzké, lineární vyprávění dějin umění, které se tradičně používalo a vycházelo z představy o „velkém umění“ a „velkých umělcích“, už mnohá velká americká muzea hodila přes palubu. Máte ale úplnou pravdu, že z hlediska začlenění žen a jiných opomíjených subjektů do diskurzu se s „velkým uměním“ skoncovalo jen ve velmi omezené míře. Podle mě to hodně souvisí jednak s přetrvávající mocí správních rad a jednak s houževnatostí tradičních a konzervativních umělecko-kritických a kurátorských ideologií. Schopnost pokrokově smýšlejících kurátorů dosáhnout radikální proměny v muzeích má bohužel své meze.

Zmínila jste můj zájem o Whitney Museum of American Art, ale ani tam se výstava, k níž mě před několika lety vyzvali, nakonec vůbec nekonala. Zajímala mě tvorba umělkyně z okruhu Gertrudy Vanderbilt Whitney (takzvaného Whitney Studio Club) z dvou desetiletí předcházejících založení muzea. Byly to umělkyně ve své době velmi úspěšné a známé, ale časem upadly v zapomnění. Chtěla jsem jejich práce představit komorní výstavou, která by se mimo jiné pokusila odpovědět na otázku, proč se jim v druhé polovině 20. století nevěnovala žádná pozornost. Kurátor z Whitney měl pocit, že jejich díla nejsou pro výstavu „dost dobrá“, a já musím přiznat, že tehdy jsem s ním ty pochybnosti sdílela. Až později jsem se začala ptát, co vlastně tento estetický úsudek znamená. Uvědomila jsem si při tom, kolika různými způsoby byly realismus a figurativní umění – tedy právě oblasti, v nichž tyto umělkyně pracovaly – od 50. let a od dob úspěchu abstraktního umění tzv. newyorské školy osočované a současně „feminizované“ – tj. označované za „ženské“.

Jedna z kapitol skvělé knihy Carol Duncan *Civilizing Rituals* (Rituály pokroku) má případný název „The Modern Art Museum: It's a Man's World“ (Muzeum moderního umění: Je to mužský svět). Co můžeme udělat pro to, aby se muzeum stalo také světem pro ženy?

Dostat do muzeí víc umělkyně je nepochybně velmi důležité. Ale k tomu, aby se z muzea stalo prostředí vstřícnější vůči ženám nebo aby bylo genderově uvědomělejší, je třeba jít mnohem dál. Řešení není ani ve větším zastoupení žen v muzejních strukturách, protože ve velkých amerických muzeích měly významné ženy své postavení vždy – například Abby Rockefeller a Lillie Bliss při zakládání Muzea moderního umění nebo Gertrude Vanderbilt Whitney, zakladatelka newyorského Whitney Museum of American Art. Počítat umělkyně nebo analyzovat zobrazení pohlaví ve výtvarných dílech bylo jistě podstatné pro feministický projekt 70. let, ale věřím, že pro současné feministky je zásadní zkoumat, jak je sama kultura genderově podmíněná. V projektu pro Whitney Museum, o němž jsem se před chvílí zmínila, jsem se zabývala tím, jak byly umělkyně upozadované hegemonickým příběhem modernismu v době po 2. světové válce. Opakuji, podle mě se tak nedělo proto, že tyto umělkyně byly ženy, ale proto, že některé styly a žánry byly chápány jako „ženské“. Umělkyně 20. a 30. let, jimž jsem se věnovala ve své studii, byly realistky, a v důsledku toho byla jejich díla – společně s díly jejich mužských kolegů – v posledních padesáti letech považována za druhořadá.

Jinými slovy, genderová otázka není jen o mužích a ženách, ale také o tom, jak pohlaví v naší kultuře funguje diskurzivně a v širších souvislostech. Jako kunsthistorikové, kurátoři a kulturní kritici musíme pokračovat v empirické práci a hledat umělkyně v historii a popisovat a vykládat jejich

díla, což nás i nadále spojuje s poselstvím 70. let. Měli bychom se ale také zaměřit na to, jak se od té doby genderové otázky proměnily prostřednictvím nových teorií a nových okolností. Odpovědí na mužskou nadvládu v muzeích není zbavit se všech modernistických obrazů ženských aktů ze začátku 20. století – jsou to koneckonců často úžasná umělecká díla. Místo toho bychom se měli pokusit koncipovat nové, kriticky orientované výstavní strategie, které by byly založeny třeba na protikladech zpochybňujících pojetí ženy jako pasivního předmětu a „potravy“ pro podmaňující pohled (*gaze*). Vznést kritickou otázku přece ještě nemusí znamenat zbavit se slasti, kterou vidění poskytuje.

Dovoltě mi vrátit se ještě k vašemu eseji z roku 1995, v němž jste položila otázku, proč má feminismus dvojnásobný vztah k teorii. I když jste argumentovala, že teorie je tradičně „mužskou“ doménou, zdůraznila jste její význam pro feminismus. Mohla byste vysvětlit vaši obranu teorie, která je tak často nazírána jako opak politické angažovanosti?

Reagovala jsem na domnělý protiklad ve feminismu 80. let. Tento protiklad, často chápaný jako konflikt mezi americkým a britským feminismem (nebo občas také mezi feminismem francouzským a anglosaským), byl podle mě uměle vyvolaný. A pokud jde o velkou část feministické kritiky teorie, chtěla jsem ukázat, že teorie nemusí být nutně apolitická, elitní nebo odtržená od praktických zájmů feminismu. Tvrdila jsem, že teoretické intervence mohou být společensky, kulturně, ale také politicky velmi účinné. Zatímco umělkyně jako třeba Mary Kelly byly obviňovány z elitismu, protože jejich díla čerpají ze vcelku obtížných teoretických přístupů, já jsem zdůrazňovala (a můj hlas rozhodně nebyl

osamoceny), že složité otázky přece vyžadují složitou a propracovanou analýzu a že ne každé umělecké dílo nebo výstava musí být populistickým apelem. Nemyslím si, že teoretický odstup akademického feminizmu musí být problematický. Feminismus totiž chápu jako hru mezi různými diskurzemi a postupy a jakékoli omezení ho podle mě ztrácí jeho rozmanitost a komplexnost. Pokud se teorie nepoužívá samoúčelně, neměla by být pro feminismus překážkou. Navíc je pro mnohé feministické aktivity ústřední i z pohledu politiky.

Přestože se na adresu feministického esencialismu vyjadřujete kriticky, jedna z vašich knih se jmenuje *Feminine Sentences* (Ženské průpovědky). Název jako by napovídal, že existuje nějaká zvláštní ženská estetika, což by ovšem popřelo vaše odmítnutí biologické podmíněnosti kultury. Myslíte, že mužská a ženská kultura jsou svým způsobem specifické?

Vůbec nevěřím v nějakou specifickou feminní estetiku. Jak ale napovídá moje práce o umělkyních z okruhu Whitney, domnívám se, že existují *historicky konstruovaná* pojetí „ženskosti“. Mnoho feministek už ukázalo, že „ženskost“ či „ženské“, pokud nejsou použity v esenciálním významu, jsou i nadále důležité alespoň ve dvou ohledech: jako uznání konkrétních sociálně-historických konstrukcí genderu (ať v pozitivním, nebo negativním smyslu) a jako ohnisko ztotožnění se a mobilizace pro feminismus. Práce mnoha umělkyň svědčí o tom, že „ženskost“ může být nesmírně účinným nástrojem pro dekonstrukci společenských a kulturních předsudků, které se za tímto pojmem skrývají. Rita Felski na toto téma napsala báječnou knihu, kterou nazvala *Beyond Feminist Aesthetics* (V pozadí feministické estetiky).

Na druhou stranu je třeba mít se ohledně feministických estetických postupů velmi na pozoru. Jejich smyslem by mělo být zpochybňování domnělého univerzalizmu mužské kultury, ale neměly by se při tom vydávat všanc a prezentovat se jako univerzalizmus s opačným znaménkem. Jakmile totiž začneme definovat feministické umělecké strategie na základě jistého stylu, formy nebo tématu, ztrácíme kritické postavení, které je pro tento projekt nenahraditelné.

Otázky spjaté s feminizmem a modernizmem byly v posledních minimálně dvaceti letech důležité pro řadu významných myslitelů včetně vás. Zatímco někteří z nich tvrdí, že koncept modernismu je ze své podstaty maskulinní, protože je založen na mužské zkušenosti (Griselda Pollock) nebo na technologii (Alice Jardine), jiní zaujímají opačné stanovisko a vyzdvihují modernismus jako produkt feminizmu sklonku 19. století (Sandra Gilbert a Susan Gubar). Vedle těchto dvou pohledů existují i hlasy, které zdůrazňují, že obavy mužů z technologie a masové spotřeby v moderní době jsou odrazem jejich strachu z žen (Andreas Huyssen). Osobně mě příliš neuspokojuje určovat „rod“ nějaké epochy nebo stylu, protože to předpokládá dichotomní myšlení. Přesto bych ale ráda věděla, jak byste na otázku, jaká je rodová povaha modernismu, odpověděla vy.

Této otázce se věnuji už dlouho a prozatím jsem došla k závěru, že „rod“ modernismu je mužský. Toto prohlášení ovšem samozřejmě není „esencialistické“, a proto ani absolutní – jak totiž například víme, i modernismus měl mnoho významných umělkyň. Myslím tím spíš to, že rod modernismu byl vytvářen diskurzivně a z pohledu druhé poloviny 20. století hlavně retrospektivně. Jak jsem už řekla – podle mě

je to spíš otázka toho, jak jsou dějiny psané, než otázka objektivní povahy uměleckých děl. Modernismus je velmi složitý jev, a to zvláště ve vztahu k genderovým otázkám. Je známo, že moderní umělec přelomu 19. a 20. století byl pro řadu lidí zženštilou postavou. A přesto se jak v uměleckém světě, tak v uměleckém diskurzu moderní nebo modernistický umělec (muž) zjevuje jako maskulinní hrdina, často machista. Ve vztahu k modernistickému diskurzu se teorie modernosti upíná na *flâneura* – městského tuláka, tradičně chápaného jako klíčová postava moderního života konce 19. a začátku 20. století. *Flâneur* je ovšem nutně mužského pohlaví, protože ženy se po ulicích jen tak potloukat nemohly. V důsledku toho také diskurz modernosti upřednostňoval muže a mužské zkušenosti. Jak ovšem ukázala už Elizabeth Wilson, i toto tvrzení je daleko komplikovanější, protože z jistého hlediska ani *flâneur* nezapadá do prototypu „ideálního“ muže: nemá práci a je ekonomicky nevykonný. Je tedy vidět, že otázka genderové ideologie v moderní době je velmi komplikovaná.

Závěr by mohl být, že rod modernismu se jednoduše mění v souvislosti s proměnami dějinných okamžiků a s různými hledisky. Gender je navíc jen jedním ze způsobů, jak lze o modernismu uvažovat; existuje i řada dalších. Podobně bychom se mohli ptát, k jaké společenské třídě modernismus patří, což by jistě bylo velmi zajímavé, zvláště kdybychom se zamysleli nad úlohou demokratizace a třídního boje v moderní společnosti. Mnoho pozoruhodných otázek by mohla vyvolat také etnická „odlišnost“...

... nebo i sexuální „odlišnost“ – stačí se podívat na Baudelairovu poznámku, že „lesbička je hrdinkou modernismu“.

Ženy, které se objevují v Baudelairových spisech a které později přejal Walter Benjamin, jsou ženy takzvaně na okraji: vdova, lesbička a prostitutka. Vykládat jejich zviditelnění jako svého druhu protofeministickou záležitost je možná svůdné, ale obávám se, že baudelairovská interpretace spíš než o upřednostňování žen vypovídá o některých mužských fantaziích.

**Vedle Benjamina se ve vašich spisech o modernismu objevuje také Georg Simmel. Čím jsou pro vás tyto dva autoři se svými pronikavými názory na společenské nebo dokonce sociologické rozměry kultury tak důležití?**

Jedním z důvodů je, že oba mají působivý esejistický styl, což, co se podle mě v současnosti znovu obrací ve prospěch kulturní teorie. Oba navíc sdílejí přístup, jemuž David Frisby říká „sociologický impresionismus“. Tento přístup podle některých současných spisovatelů skvěle zapadá do postmoderních literárních postupů – ale to není důvod, proč se o ně zajímám. Pro mě jsou esejistické strategie Benjamina a Simmela jednak pochopitelným pokračováním mého vlastního přesunu od obecného a abstraktního ke konkrétnímu a jedinečnému a jednak mě na nich láká možnost prozkoumat, jak by se sociologie mohla stát „literárnějším“ oborem.

Můj zájem o Benjamina ale není nijak výjimečný! V 80. a 90. letech se právě jeho dílo ocitlo v centru pozornosti kulturních studií a literární teorie. Myslím si, že vedle jeho fascinujícího životopisu je to zásadně dané jeho zvláštním stylem psaní. Benjamin kombinoval kritiku s osobními poznámkami a nabídl možnost „mikrologické“ analýzy (*micrological analysis*), která je současně materialistická i strukturální. Autobiografické aspekty jeho díla – jež považuji za jeden



z důvodů, proč má pro dnešní teoretiky kultury takový půvab – se přitom liší od některých příkladů z oblasti feminismu nebo literárních studií, které zavánějí přílišným sebepožitekářstvím. Benjaminovo dílo ukazuje, že umístění sebe sama do historického okamžiku může být velmi podnětné i z pohledu kritiky. Tím, co mě přitahuje na psaní kulturní a sociální historie u Simmela, není autobiografismus, ale smysl pro konkrétní, obyčejný detail, z něhož může vyrůst nějaký složitý diskurz.

Hlas, na který jste právě poukázala u Benjamina, tedy hlas méně akademicky autoritativní a více esejistický, není jen otázkou stylu – lze s ním pracovat i jako s metodologickým nástrojem. Některé feministky s používáním jakékoli metodologie nesouhlasí, protože ji vnímají jako cosi, co oslabuje moc feminismu narušovat stereotypy, včetně těch o ženách. Otázky metodologie jsme se už sice dotkly, ale přesto bych ráda věděla, jestli jste někdy tuto nedůvěru k jejímu používání sdílela.

Nesdílela, naopak – jsem daleko podezíravější vůči odmítání metodologie, protože to považuji za zřeknutí se zodpovědnosti rozebírat struktury moci a nerovnosti. Teorii a metodologii je samozřejmě vždy třeba používat kriticky, s jasným vědomím jejich provizornosti a také hledisek, které některé záležitosti silně zviditelňují a jiné naopak potlačují. To, co říkám, ale ani zdaleka neznamená, že se bez teorií a metodologií můžeme obejít.

Ve vaší práci lze pro feministický projekt vystopovat dvě odlišné koncepce. První z nich nazýváte „politikou nápravy“ (*politics of correction*), pro druhou navrhuje pojem „politika výslechu“ (*politics of interrogation*). Mohla byste vy-

světlit, v čem se tyto dvě koncepce liší a jak by se daly použít pro revizi dějin a zvláště pak moderní kultury, která jedním z vašich ústředních témat?

Tím se vracíme k vaší otázce o feministické estetice a hlavně k pojmu „ženskosti“, který je většinou užíván jako pejorativní označení. V eseji „The Feminine in Modern Art“ (Femininí v moderním umění), který jsem letos publikovala, se na pohled „ženského“ dívám jinak, jako na něco, co je vytěšňováno maskulinizací kultury. Pokud je pravda, že modernismus byl v genderových souvislostech diskurzivně konstruovaný jako muž, nabízí se otázka „Co je tím vytěšněno?“. Tato otázka feministky nasměrovala ke zkoumání mnoha různých věcí a zejména konkrétních strategií zobrazení a dosud přehlížených umělkyně té které doby. Právě tím myslím „politiku nápravy“, totiž rozbíjení jednostrannosti historických a jiných vyprávění.

„Politika výslechu“ se naproti tomu zaměřuje na procesy samotné genderové konstrukce. Jak se díváme na obraz namalovaný mužem a na obraz namalovaný ženou a co znamená přiznat jim mužskou nebo ženskou povahu? Jak a s jakým záměrem používáme tyto genderově laděné pojmy pro popis uměleckých děl? I tímto způsobem se totiž můžeme zaměřit na konkrétní umělecké dílo nebo na konkrétní historický okamžik, abychom dešifrovali napětí a protiklady v jejich domnělé „mužskosti“ nebo „ženskosti“.

Když jsme hovořily o muzejních strategiích, řekla jste, že když umělkyně jednoduše začleníme do výstav nebo stálých sbírek, nedobereme se kloudné odpovědi, protože takový postup nepřehodnocuje systém, který je vyloučil. Zdá se mi, že podobně problematické je zabývat se „objevenými“ umělkyněmi, jako by to byly „velké mistryně“ –

abych použila termín Griseldy Pollock a Rozsiky Parker –, protože velikost uměleckého génia je bez diskusí mužský koncept. Ze stejného důvodu řada feministických historiček umění odmítla i celý žánr uměleckých monografií, neboť jejich tendenci glorifikovat umělce považuje za mužskou záležitost. Jak můžeme použít onu „politiku nápravy“, abychom ženy jen nevkládali do existujících patriarchálních struktur?

Zatím jsem nenašla odvahu pustit se do něčeho jako monografie, ani na miniaturní ploše ne, přesto ale s těmi, kdo prohlašují, že dny monografií jsou sečteny, nesouhlasím. Věřím, že existují analytické a kritické způsoby psaní monografie, díky nimž se může tradiční biografické psaní změnit v dynamický, provokativní a především intersubjektivní žánr, a to bez ohledu na to, zda je daný umělec muž, nebo žena.

Nedávno jsem se začala zabývat velmi zajímavou umělkyní, Kathleen McEnery. Po studiích v New Yorku – kde také v roce 1913 vystavila dva obrazy na slavné Armory Show, první přehlídce evropského modernismu na půdě Spojených států – se vdala, odstěhovala se do Rochesteru ve státě New York a tam malovala dál. Měla jsem možnost vidět spoustu jejích děl v soukromých i veřejných sbírkách (dvě její plátna vlastní například National Museum of Women in the Arts ve Washingtonu, D.C.). Ještě uvidím, jaká kniha z toho vznikne – jestli se mi bude hodit třeba „modifikovaná monografie“ – a jak zajímavé a produktivní bude dnes, téměř třicet let poté, co Linda Nochlin publikovala svůj přelomový esej „Why Have There Been No Great Women Artists?“ (Proč nebyly žádné velké umělkyně?), práce s feministickou a kulturní teorií v kontextu studie o nepříliš známé americké umělkyni.

MARTHA ROSLER je umělkyně; pracuje převážně v oblastech fotografie, videa a instalace. Mimo uměleckou tvorbu je činná také jako kurátorka a umělecká kritička. Její mnohostranné dílo vyniká silně kritickým sociálním a politickým nábojem a od konce 60. let je spojeno s americkým feministickým uměleckým hnutím. Během posledních třiceti let intenzivně 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 od roku 1998 do roku 2000 po Evropě a její poslední zastávkou byly New Museum of Contemporary Art a International Center of Photography v New Yorku. Tuto expozici doprovodil obsáhlý monografický katalog nazvaný *Positions in the Life World* (Místa ve světě života, Cambridge: The MIT Press, 1998), který redigovala Catherine 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. Osfildern-Ruit: Cantz, 1998) nebo *Rights of Passage* (Právo na průchod. New York: New York Foundation for the Arts, 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 a státnice. New York: Independent Curators, 1993).

Foto archiv Rosler



Umění bourat mýty ve světě kolem nás i v nás

Posledních třicet let pracujete s videem, fotografií a performancí, ale zabýváte se i kulturní kritikou a teorií. Ve všech těchto oblastech jste se pustila do přehodnocování tradičních uměleckých kategorií a modernistického paradigmatu čisté vizuality. Co u vás podnítilo tento interdisciplinární a kritický proces a kdo měl nejsilnější vliv na vaše rozhodnutí „narušovat běžné očekávání hodnot krásy v umění“, jak jste se v roce 1983 sama vyjádřila?

Než abych začala tím, kdo ovlivnil můj zájem o „tříštění kategorií“, obrátím se k širším souvislostem. Byla to 60. léta, kdy dostávala na frak některá umělecká a umělecko-historická paradigmatata a kdy se vzepjala reakce proti monopolu Clementa Greenberga jako jediného autokratického kritika, který v Americe propagoval abstraktní expresionismus a na dlouhou dobu určil, co je a co není v umění přijatelné. V neposlední řadě to byla také sociální hnutí té doby. K tomu všemu nabídl pop art docela škodolibý umělecký model, který přestal nahlížet umění jako výsledek mystiky a transcendence a namísto toho mimořádně plodným způsobem podpořil možnost propojit umění se společenskými otázkami.

Samozřejmě, pop art se od této sociální angažovanosti v mnoha ohledech odvrátil – ale přesto poskytl skvělou šanci pojmout sociální „prostor“ jako téma a nikoli jako hegelovskou „negaci negace“, z níž vycházela moc a působivost

modernistického modelu. Tento model byl totiž téměř teologickým vyjádřením toho, jaké má umění být, aby vůbec bylo uměním, a toto pravé umění se nemělo rozptylovat jakýmikoli společenskými či dokonce časově podmíněnými záležitostmi. Díky sociálním hnutím 60. let si má generace nproti tomu uvědomila, že do problémů, včetně problémů umění, je třeba se ponořit mnohem ucelenějším způsobem. Když jsme cítili, jak se ve společnosti a ve filozofii hroutí všechny přísně definované hranice, začali jsme se ptát, zda může umění ve své normativní uzavřenosti vůbec přežít.

**Ve svém nedávném rozhovoru s Benjaminem Buchlohem jste prohlásila, že „jako Godardovi diváci jsme chtěli parazitovat na veškerých (uměleckých) formách a předběhnout jejich aparát. Jako čtenáři Brechta jsme chtěli těžit z ... teatrální a dramatické souslednosti nebo z divadelních prvků stejně jako z tradičnějších dokumentárních strategií a využít textu, ironie a absurdity v různých formálních směsicích“. Byla vaše zkušenost s touto revolucí a kulturně očividně bohatou dobou jedním z důvodů, proč jste začala být aktivní také jako spisovatelka a kritička? Jinými slovy, zdálo se vám být umění náhle příliš „malé“?**

Přesně tak. Psala jsem, když mi bylo už nějakých deset nebo dvanáct. Mezioborová práce mi ale dlouho ani nepřišla na mysl, protože nás učili, že člověk si má vybrat jedno jediné povolání. Nejdřív, na začátku 70. let, kdy jsem studovala na California University v San Diegu, jsem začala psát společně s Allanem Sekulou. Patřila jsem ke skupince lidí, kteří se scházeli a hovořili o umění, zvláště o videu, filmu a fotografii. Další byli Fred Lonidier a Phil Steinmetz, junioři tamního profesorského sboru, a pak Allan Sekula a Brian Con-

nell, kteří na univerzitě studovali. Později se k nám připojilo několik mladých videoumělkyní, například Adele Sholes a Marge Dean.

Důvod, proč jsme právě s Allanem začali psát o naší umělecké tvorbě a o umění obecně, byl ten, že o věcech, které jsme považovali za důležité, nikdo jiný nepsal. Především fotografie byla mimořádně účinným prostředkem pro naše intervence do sociálního prostoru. Protože to tehdy nikoho jiného nezajímalo, rozhodli jsme se psát o nových konceptech fotografie. Ale ještě než jsem se přestěhovala do San Diega, měl ohromný podíl na rozšíření mé práce o kritické psaní David Antin, kterého jsem potkala spolu s jeho ženou Eleanor v době, než odešli z New Yorku do Kalifornie. Eleanor Antin zase zásadně ovlivnila mou uměleckou tvorbu; její ironické zkoumání společenských a kulturních absurdit bylo úžasné a velmi poučné.

**Počátky vaší umělecké práce jsou historicky spjaté s nástupem feministického hnutí ve Spojených státech. Už jste zmínila Eleanor Antin, ale vedle ní existovala celá řada dalších umělkyní, které se v tomto hnutí angažovaly a jejichž práce byla velmi odlišná – například Carolee Schneemann, Hannah Wilke nebo Mary Kelly. Kdy a za jakých okolností jste se připojila k feminizmu?**

Byla jsem politicky činná už před tím, než jsem se stala feministkou. V roce 1967, v nejranějších okamžicích ženského hnutí, se mi narodilo dítě a já si stále ještě kladla otázky, co to vůbec feminizmus je a jaký je jeho potenciál pro snahu žen se organizovat. Bylo mi jasné, jak se mohou organizovat černoši, protože jen výjimečně žili s bělochy. Jak se ale mohou mobilizovat ženy, když žijí s muži? Myšlenka „boje mezi pohlavími“, s níž jsem vyrostla, mě proto dlouho má-

la. Chvili mi trvalo, než jsem si uvědomila, že feminismus nabízí možnost hovořit o sociální nespravedlnosti způsobem, který přímo vypovídá o mně a o mém vlastním životě, a ne o nějaké abstraktní jednotce nebo principu, jež jsou základem uspořádání společnosti.

Změny, kterých chtěl feminismus dosáhnout, současně nevyrostaly z výhradně individuálního základu, ale měly také svůj kolektivní a dialogický rozměr, a to jak ve veřejných, tak ve velmi intimních situacích – jako je třeba v této chvíli naše povídání. O individuálních problémech, které ženy měly a pro které byly osočovány – neurotičnost, nespokojenost nebo hysterie (což je očividně freudovský model) –, se najednou mohlo v ženských skupinách otevřeně mluvit. V 60. a 70. letech se tomu říkalo „zvyšování sebevědomí“. I když to možná dnes může znít trochu didakticky, byl to okamžik, kdy jsme zjistily, že většina tzv. „ženských problémů“ vychází z rozložení společenské síly v rodině nebo ve společnosti obecně. Feminismus mě přitahoval nejen pro možnost začít úplně jinak uvažovat o vztahu mezi pohlavími, ale také proto, že vyžadoval nové definování všech mocenských vztahů.

„V čem spočívá moc?“ je otázka, kterou si od té doby neustále kladu. Protože se zajímám o východní Evropu a o režimy postsovětského stylu, svého času jsem se zabývala i tím, jak tyto mocenské mechanismy pracují v místech, kde jsou myšlenky feminismu pokřivené zkušeností s rovnoprávností *pro forma*, což samozřejmě není to samé jako skutečná rovnoprávnost.

I v Čechách bylo povědomí o feminismu za socialismu pokřivené. Feminismus byl oficiální ideologií chápán jako buržoazní přežitek a současně tu existoval „bezpohlavní“ nepřítel v podobě totalitního režimu. Od začátku de-

mokratických změn ve východní Evropě uběhlo už deset let, ale bezpohlavní občanství českou společnost ovládá dodnes, přestože tato bezpohlavnost je evidentně mužskou doménou. Rovnoprávnost žen nadále zůstává iluzí, něčím, čemu říkám „falešné vědomí ženské emancipace“.

Socialistické emancipační tendence je přitom ve východní Evropě možné sledovat zpět až k avantgardním hnutím první poloviny 20. století, která zdůrazňovala osvobození role ženy v moderní společnosti stejně silně jako splývání umění se životem. Vy sama jste v roce 1979 prohlásila, že chcete dělat „umění o životě“. Jaký máte ve své práci vztah k rané umělecké praxi avantgardy?

Podle mého názoru byla ve své době skvostná a dokonce velmi zábavná. Jsou to ale postupy, které patří nejen jiné době, ale také zemím značně odlišným od Spojených států. Na druhou stranu jsem vůči těmto hnutím velmi podezřivá, protože dějiny umění jako vědní obor je vyzdvihly a fetišizovaly jako absolutní a nepochybnitelné koncepty. Jejich důležitost vidím v tom, že avantgardy pracovaly s procesem a se společenskou intervencí. Přestože pro mě není snadné uchopit všechny jejich nuance, obdivuji jejich podvratnou sílu a jejich darebáctví.

Myslím, že má generace po nějakých třiceti čtyřiceti letech avantgardní strategie nevědomky opakovala. Bylo by možná namístě poznamenat, že historické avantgardy selhaly, jak už to vyjádřili mnozí počínaje Peterem Bürgerem až po Suzi Gablik – to znamená, že se jim nepodařilo změnit společnost. Je jistě zajímavé prohlásit takovou proměnu za cíl, ale člověk jen těžko může očekávat, že umění s sebou přinese sociální revoluci. Přemýšlet třeba o dadaismu v souvislostech vtipného nesmyslu je nepochybně zábavné, ale měli bychom se snažit pochopit spíš to, proč a jak se vtip stal

politickou záležitostí. „Druhá avantgarda“ 60. let, jako například situacionisté, byla v mnoha ohledech od meziválečných kulturních hnutí odlišná, ale myšlenka zviditelnění hranic životní zkušenosti zůstává nadále nutností. Věřím, že má-li být umění inovativní a kritické, mělo by vždy obsahovat i rozvratný prvek.

Politická témata se ve vaší práci objevují od samých začátků. Válka ve Vietnamu, vietnamské politické vězeňkyně, studená válka, zneužívání Mexičanek pracujících jako služby v jižní Kalifornii, nové formy kolonizace, globalizace a její vliv na lokální kultury, bezdomovectví a chudoba, začarovaný kruh politických represí v Chile nebo dezinformace v masových médiích se staly vašimi významnými náměty. Jak víte, jsem ze země, kde lidé dodnes vnímají vztah mezi uměním a politikou jako pohrobek socialistické ideologie a takzvané politické umění jen zřídka kdy chápou jinak než jako propagandu. Jak lze sloučit umění s politikou, aniž by toto spojení didakticky ideologizovalo estetiku, nebo estetizovalo politiku? Je vůbec možné, aby umělec unikl politické odpovědnosti, když je sám také občanem?

Tato otázka těsně souvisí s teorií Waltera Benjamina, kterou vysvětlil ve svém slavném eseji „Umělecké dílo v době své mechanické reprodukovatelnosti“. Argumentuje v něm, že fašismus estetizuje politiku tím, že vytváří svůdné a nebezpečné formy propagandy. V komunistických totalitních režimech tento model určitě funguje podobně. Ale jakkoli evidentní se může takové srovnání zdát – protože v pozadí komunistických režimů bylo porušování lidských práv –, jsem přesvědčená, že obě strany „železné opony“ si navzájem nastavovaly zrcadlo. CIA třeba přiznala, že v dobách studené

války intenzivně využívala abstraktní umění jako symbol politické svobody v USA. Abstrakce a expresivní malířská gesta tak sice byly chápány jako pravý opak narativního, figurativního a didaktického socialistického realismu, ale ve skutečnosti oba tyto koncepty byly „avantgardní“ a konzervativní současně; záleželo jen na sociálně-politických souvislostech.

Když jsme na sklonku 60. let s několika dalšími americkými umělci začali využívat didaktismu, kterým ostatní pohrdali, chtěli jsme nejen provokovat (i když provokace byla součástí našeho záměru), ale také rozšířit umělecké a kurátorské strategie a upozornit na některé vážné problémy. Zatímco kolektivismus představoval pro umělce z Východu sprosté slovo, my jsme společnými silami využívali anonymní postupy právě proto, abychom zpochybnili ono pojetí autorského díla jako výrazu uměleckého génia, jež propagovala americká kulturní politika.

Protože mě víc zajímají spíš „těkavé“ než statické umělecké postupy, ve své práci vycházím z dialektického vztahu mezi akcí a reakcí. Jestli „můj“ umělecký svět někým pohne, vyprovokuje mě to k odpovědi – ať už podvratné, nebo souhlasné. V každém případě ale doufám, že má odpověď je vždy výzvou i reakcí. I když hluboce věřím politicky angažovanému umění, je přesto nutné odlišovat mezi „dobrymi“ a „špatnými“ politickými strategiemi. Opravdové politické umění není pouhá propaganda. Je to umění neustále narušovat svět kolem i sebe sama.

V roce 1989 jste zorganizovala velký projekt „If You Lived Here...“ („Kdyby jste tu žili...“), v němž jste zkoumala otázky městské komunity, bydlení, bezdomovectví a urbanismu. V doprovodném katalogu jste napsala, že „město je místem utváření produktivních významů“ a že „procento pro umění“, jímž americká legislativa uzákonila

investice do veřejného umění, je založeno spíš na estetizaci podporující zisk soukromého sektoru než na kritických strategiích, které by se zabývaly tím, jak je prostor, v němž žijeme, vůbec utvářen.

Tento deset let starý projekt je velmi pozoruhodný i dnes, zvláště když si uvědomíme, že newyorský starosta začal nedávno kriminalizovat bezdomovce – a víc než polovina z nich jsou děti – jen proto, že nemohou bydlet jinde než na ulici. Jak je prostor, v němž žijeme, utvářen a jaký je podle vás rozdíl mezi veřejným uměním (*public art*) a uměním vystaveným ve veřejných prostorech? A co může umělec nebo kurátor udělat pro bezdomovce ve městech a pro řešení dalších palčivých problémů v soudobé společnosti?

Je smutné, že v našem bláznění po rychlých a jednoduchých řešeních se obracíme k autoritativní postavě otce trestajícího své děti. Dnešní New York je přesně takový případ – a netýká se to jen bezdomovců, ale všech chudých lidí. Soustředila jsem se na tyto otázky jako umělkyně a kurátorka tak dlouho proto, že mě odjakživa zajímá zkoumat moc ideologie a její mechanismy. Současná fáze kapitalismu přináší nové uspořádání světa a vytváření jistého druhu abstraktních prostorů, které jsou propojeny informačním tokem. S těmi, kdo jsou v tomto „novém světovém uspořádání“ nejnižší a nemohou najít ani fyzický prostor pro vlastní tělo, se zachází jako s odpadky. Co mohou umělci dělat, když je podobné situace trápí? Mohou se snažit vyhnat „strašidla“ stereotypů, které obývají naši společnost, naplňují naše myšlení a podporují strádání jiných lidí. Mohou demýtizovat sílu obrazů jako nositelů významů, jež slouží politickým osobnostem a vládnoucím ideologiím k manipulaci, a zapojit je do souvislostí společenského života.

I když se můj projekt z roku 1989 odehrával v galerii, jeho zásadním aspektem byla interakce s širokou veřejností. Komunikace s lidmi napříč pohlavími, společenskými třídami, etniky a generacemi je nezbytným prvkem veřejného umění jako relativně nového „žánru“ vizuálního umění – a bez zdráhání bychom měli mluvit i o jeho vzdělávacím dosahu. Vzdělání nemusí být totéž co propaganda nebo popisnost; mělo by naopak provokovat otázky a poskytovat prostor pro rozličné odpovědi a reakce. A velmi podobně by mohlo umění fungovat ve veřejném prostoru. Místo aby udržovali systém, v kterém vytvářejí svá díla, mohou umělci zaujmout jinou společenskou pozici a poukazovat na problémy ve všech oblastech našeho života – ať už se to týká veřejných otázek, nebo soukromí a intimity, nebo politiky. Pakliže jsou umělci lidé, kteří mají svědomí, jak by se vůbec mohli reakcím na problémy ve společnosti vyhnout? Jinde je to možná jinak, ale většina umělců v USA žije ve čtvrtích, kde narazíte daleko spíš na společenskou „jinakost“ než na ideální obrazy „americké krásy“. Tam je třeba začít! Samozřejmě, umění samo nemůže být příčinou společenské transformace, ale dokáže upozornit na problémy a na možná řešení, a angažovanost umělců v politických aktivitách je něčím, co také napomáhá politickým změnám.

Je zajímavé, jak vy – spolu s řadou dalších amerických umělců – bez rozpaků používáte pojmy, které jsou na východoevropské umělecké scéně dodnes většinou tabuizované: **feminismus, politický aktivismus, kolektivismus...** Tyto koncepty mají velký význam pro všechny umělecké obory, ale zdá se, že zvláštní úlohu hrají právě ve veřejném umění. Je evidentní, že skutečně společensky angažované a zodpovědné veřejné umění se podstatně liší od běžné urbánní estetiky veřejných zakázek, která většinou lpí na

formálních kliše pozdního modernismu. Na druhou stranu je nepopíratelné, že veřejné umění zase často riskuje lpění na tezi sociálního konstruktivismu, jehož didaktičnost spoutává umělecký potenciál.

Navíc hranice mezi intervencemi do sociální sféry ze strany umělců a ze strany šikovných návrhářů, kteří pracují pro různé sociální organizace, je dnes velmi nejasná. Stačí se jen podívat na dvě právě probíhající kampaně v newyorském metru. Na jedné straně plakát Barbary Kruger, černobílá fotografie anonymní skupiny mužů s červeným textem „77 % aktivistů proti potratům jsou muži, 100 % z nich nikdy neotěhotní“. Druhá kampaň je série fotografických portrétů zbitých žen, která upozorňuje na domácí násilí a poskytuje existujícím nebo potenciálním obětem číslo telefonní linky pomoci. Oba sociální „inzeráty“ jsou velmi důmyslné, vidíte je všude a člověk by si je mohl splést s veřejným uměním. A přestože Kruger je známá umělkyně, tentokrát zůstává v anonymitě. Zajímá mě váš názor na tyto kampaně.

Na rozdíl od umělců zabývajících se veřejným uměním považují práce oněch „šikovných návrhářů“ jen za jinou formu reklamy, bez ohledu na to, na jaké problémy se soustředí. Ty dva případy, na které jste právě poukázala, jsou dobrým východiskem k tomu, abych svůj argument rozvinula trochu víc do hloubky. Plakát Barbary Kruger obdivuji pro jeho jednoduchost a zároveň břitkost. Je úderný a politicky podnětný právě proto, že je tak přímočarý. Kampaň proti domácímu násilí vám ale vypráví příběh, který vám má vehnat slzy do očí stejně jako hollywoodský film. Epigramatický plakát Kruger na vás řve jako megafon, aniž by vás obviňoval nebo manipuloval vašimi emocemi. Jeho působivý vizuální jazyk vás staví tvář v tvář jednomu z faktů patriarchální spo-

lečnosti, zatímco plakátová série tyje ze sentimentálních sklonů veřejnosti a chce, abyste ty chudinky ženy litovala. Ta kampaň se nám ale vlastně líbí, protože díky ní máme sami ze sebe dobrý pocit – dává nám falešný pocit toho, jak jsme velkorysí a citliví a jak chápeme všechno to ženské utrpení. Jenže já v podobných obrázcích nevidím žádný politický potenciál. Navíc o této kampani něco vím a nejvíc mě na ní štve, že je to celé kamufláž: ty zbité ženy jsou modelky a jejich rasová a třídní rozmanitost je trik, jak přinutit různé lidi, aby se s těmito ženami ztotožnili. Nicméně doufám, že to alespoň skutečně týrané ženy upozorní na existenci agentury, na kterou se mohou obrátit o pomoc.

Asi jsem byla naivní – o autentičnosti toho projektu jsem vůbec nepochybovala...

To není naivita, to je úplně lidské a šikovné designéři pracují právě s tímto předpokladem. Ale vykořisťování nesouvisí jen s falešnými oběťmi. Je to dilema samotné dokumentárnosti: když totiž vyfotografujete skutečné oběti, vlastně v nich status oběti ještě posilujete. Komplex oběti (*victimization complex*) je součástí amerického života. Nekonečné fotografické a filmové reprodukce obětí, což je jeden z největších kamenů úrazu těchto médií, ve vás vyvolávají lítost nad jinými lidmi anebo sebelítost. Ty obrazy vás možná na základě voyeurismu nebo narcismu uvádějí do stavu ubohosti, ale nenutí vás jednat.

Ale abych odpověděla na vaši otázku: myslím, že ačkoli se veřejné umění někdy velmi blíží „sociální reklamě“, zvláště když využívá fotografického zobrazení a textu, jeho cílem by mělo být vyburcovat vaše vědomí a ne vás přesvědčovat o něčem, co už dávno víte a co vlastně chcete slyšet, vidět nebo cítit. Tady ale musím znovu zdůraznit, že hluboce věřím



v politický význam umění. Jako umělkyně a občanka jsem měla odjakživa strach, že veřejná sféra jako volně přístupné místo, kde si všichni mohou vyměňovat názory o politickém rozměru života, zanikne. Její potenciální nedostatek tady na Západě mě děsí, ale skutečnou hrozbou byl její zánik v zemích bývalého východního bloku, kde se veřejná sféra dlouho jen předstírala a kde nebyla ani žádná občanská společnost. Právě proto, že tento prostor tam existoval jen formálně a pojem „veřejnost“ byl jen vyprázdněný znak – a to vím z vlastních zkušeností z této části světa –, tam jsou všechny druhy veřejné angažovanosti, včetně veřejného umění, mimořádně důležité.

Obě kampaně, o nichž jsme mluvily, upozorňují na problémy, které jsou většinou drženy pod pokličkou. Od 60. let jste realizovala řadu projektů, v nichž se intimita, domáckost a soukromí setkávají s tématy veřejnými a politickými: *Greetings* (Pozdravy 1965), *Bringing the War Home* (Nosit si válku domů, 1967–72), *Diaper Pattern* (Plenkový vzorek, 1975), *Kitchen Economics* (Kuchyňské hospodářství, 1977) a další. Na jedné straně „znečišťujete“ politickou a veřejnou sféru nevhodnou, neposlušnou a nekontrolovatelnou „ženskostí“ a na straně druhé dovoluujete maskulinní aroganci a agresivitu vstupovat do domácího prostředí. V roce 1977 jste definovala feminismus jako účastenství na „zásadní kritice ekonomických a sociálních mocenských vztahů a ... na kolektivní akci“. Kde vidíte hranice mezi veřejným a soukromým? Existují vůbec? A jak lze spojit aktivismus s feministickým uměním?

Existuje několik různých způsobů, jak propojit soukromí a veřejnost, přičemž samozřejmě není nutné chápat „soukromí“ jako cosi, co souvisí výhradně s domesticitou nebo

sexualitou. Řada problémů je obsažena ve veřejném diskurzu, ale protože jsou dobře skryté neboli „privatizované“, nejsou viditelné, a jejich význam se tak umenšuje nebo zesměšňuje. Z tohoto pohledu je otázka hranice mezi veřejným a soukromým a otázka její propustnosti daleko složitější. Nejzjevnějším příkladem její složitosti a mnohoznačnosti je feministický umělecký aktivismus skupiny Guerrilla Girls. Aniž by k sobě přitahovaly pozornost jako jednotlivci, Guerrilla Girls nabízejí kritický diskurz, který se – okořeněný jejich humorem a smíchem – stal velmi účinnou formou kritiky přežívající patriarchální praxe v uměleckém světě. Je jistě pravda, že jejich umění je také propaganda, navíc plná statistických informací, ale protože je i plná veselí, ironie, zábavy a pošetilosti, dokáže se ubránit vlastním jednostranností. Podobně jako Kruger i Guerrilla Girls konfrontují lidi s fakty. Ale na druhou stranu tyto umělkyně, které na veřejnosti vystupují s gorilí maskou – a já opravdu nevím, kdo jsou –, využívají své anonymity, a v podstatě se tak zbavují zodpovědnosti. Kritizují, ale neřeknou vám, kdo vlastně jsou, a jejich odmaskovaná kariéra tak zůstává neposkvrněná jejich aktivitami. Jejich práci mám strašně ráda, ale bylo by pokrytecké nevidět její stinné stránky.

Jinou cestou ženského uměleckého aktivismu je držet se témat mocenských vztahů a zkrátka je neustále mít v popředí zájmu – ať je to práce s ponížením (*abjection*) Kiki Smith, nebo rétorická díla Jenny Holzer, anebo jakákoli jiná umělecká forma, která narušuje genderové a sexuální stereotypy. Možná to není aktivismus v tradičním smyslu pouličních demonstrací a protestů, ale je stejně důležitý. Problematizovat významy každodenního života by mělo zůstat středem našeho úsilí bez ohledu na to, jestli jsme ženy, nebo muži.

Mezi současnými mladými umělkyněmi ve Spojených státech je dnes ovšem možné pozorovat vzrůstající nezáměr o feminismus – ten se dokonce někdy stává terčem posměchu.

Tento nedostatek zájmu, který přichází a zase odchází, odráží představu, že umělkyně už nemusí čelit žádné diskriminaci, a to je iluze. Postavení umělkyně se alespoň v této zemi během posledních třiceti let ohromně zlepšilo, ale odmítnout feministické strategie by bylo předčasné a nebezpečné. Moje kamarádka videoumělkyně nedávno s jistým sentimentem, který sdílí řada lidí, prohlásila, že „90. léta jsou odučeným odvarem let sedmdesátých“. Chtěla tím říct, že umění posledního desetiletí by se dalo chápat jako repríza umění 70. let, ovšem bez politiky.

Odmítnutí nálepky „feminismus“ je strategie, jak vstoupit do uměleckého světa, aniž by vás odmítali jako potenciální narušitelku. Obávám se, že ztráta kolektivního vědomí, která byla mezi umělkyněmi tak silná, by jen podpořila to, co jsme chtěly rozvrátit: genderovou jednostrannost a božskou kvalitu uměleckého génia. Když vyzývám kolektivní práci, samozřejmě neútočím na individuální imaginaci. Myslím, že v totalitních režimech, kde oficiální propaganda eliminovala vnitřní život člověka na nulu, byla myšlenka uměleckého génia dokonce nutná a užitečná.

Feministické umění, kunsthistorie, ale třeba i filmová studia často protestují proti vizuálnímu zobrazení žen mužskými uměleckými subjekty. Kritika imperativu dokonalé krásy z rodu barbie byla důležitou součástí vaší rané práce, v níž jste zkoumala mužský voyeurismus a patriarchální dozor nad ženským tělem. V roce 1972 jste například vytvořila velkou koláž ze sexuálních idolů Play-

boy. O rok později jste uskutečnila performanci nazvanou *Vital Statistics of a Citizen* (Životní statistika občana), kdy svlečenou ženu měří muži v lékařských pláštích a stejně oděné ženy ji posuzují. V 70. letech jste se touto otázkou zabývala ještě v několika dalších projektech, ale na rozdíl od řady jiných umělkyně jste se od ní brzy úplně odvrátila. Proč?

V 70. letech jsem udělala dvě velké série fotomontáží: jednu o válce ve Vietnamu a druhou, s níž jsem začala o něco dříve, právě na téma zobrazení žen. K němu se také obracela většina mých performancí a videozáznamů z té doby. Pak jsem se ale začala sama sebe ptát, jak dlouho ještě budu vystřihovat z časopisu „nahotinky“ a lepit je na papír. Když vidím tu nikdy nekončící exploataci ženského těla, nemohu přestat považovat tento problém za velmi důležitý – ale ve své práci jsem ho jednoduše vyčerpala. A i když jsem se pak soustředila na otázky gentrifkace a urbánního prostoru, tělo z mé práce nikdy zcela nezmizelo.

Feministické hnutí pojímalo prostor v souvislostech sociálních vazeb; materiální obory jako architektura, urbanismus a geografie pro ně byly ve srovnání s otázkami sociálního prostoru vedlejší. Já jsem si ale uvědomila, že v samotném budování prostoru je zašifrována ohromná moc, která ovládá jak náš způsob myšlení, tak naše těla. Fascinovala mě Lefebvrova teorie produkce prostoru a znepokojovalo mě, jak prostor, který většinou chápeme víceméně abstraktně, ovládá distribuci a přiděl jídla, přírodních zdrojů, rozkoše nebo zábavy.

Co si myslíte o revizionismu některých feministek, které se snaží zpochybnit jednostranné čtení voyeurismu a zobrazení žen muži jako výhradně zpředmětnující záležitost?

Například Kaja Silverman během našeho nedávného hovoru použila heideggerovský argument, že být vidět znamená existovat.

Není sporu o tom, že ženy dlouho trpěly problémem svého zneviditelnění, ale to je začarovaný kruh. Dlouho mohly být viděny jen jako předměty, ale na druhou stranu jim to dávalo alespoň nějakou radost z toho, že jsou na světě. Navíc řada feministických filmových teoretiček zdůrazňuje, že filmové sexuální idoly často motivovaly řadu žen, které se s nimi ztotožnily, k tomu, aby se samy začaly cítit silné a schopné.

Existovat jako předmět je ale ikonický stav bytí – jako předmět se nemůžete volně pohybovat. Jste obraz bez jakéhokoli skutečného vlivu a já bych radikálně nerozlišovala mezi statickými médii, jako jsou malířství nebo fotografie, a pohyblivými médii jako film. Navíc tu musí existovat symetrie: i muži jsou rádi viděni, jen měli odjakživa tu výsadu být aktivní i v reálném životě.

K obratu od kritiky zobrazení ženské sexuality k otázkám prostoru ve vaší tvorbě nedošlo tak náhle, jak by se na první pohled zdálo. V mezidobí jste vytvořila několik pozoruhodných děl, která se zabývala jídlem, stravováním, vařením, hladem nebo anorexií. Chápu je jako velmi logickou vazbu mezi tělesností a společenským prostorem.

To je chápete úplně správně. Už performance a video *Vital Statistics of a Citizen* svým názvem evokovaly sociální právo. Jeden z prvních videoprojektů, které jsem dělala, byl *Semiotics of the Kitchen* (Sémiotika kuchyně, 1975) a po něm následovala další díla zaměřená na jídlo a domácnost. V letech 1974–75 jsem realizovala tři pohlednicové romány o jídle. Hrdin-

kou prvního z nich je středostavovská žena v domácnosti, která nedokáže přemýšlet ani snít o ničem jiném než o svém soukromém životě, protože svět, který zná, je velký jako její domácnost a její turistické výlety. Je vynikající hostitelka a skvělá kuchařka, právě taková, jakou si ji přeje mít její manžel, a experimentuje s exotickými recepty. Tento román byl o ženské kreativitě razící si cestu k pomíjivým formám, jež v sobě mají zakódovanou výživu, stravování, spotřebu a jistý druh amerického imperialistického přivlastňování si jiných kultur – v daném případě prostřednictvím vyvažování. V druhém případě šlo o ženu z dělnické třídy, která je vegetariánka a začíná jako rozbalovačka hamburgerů. Při práci sní o vylepšování jídla a nakonec přijde s plánem, jak ve stánku s hamburgery udělat sociální revoluci. Třetí román, psaný ve španělštině, pojednával o mexické služce. Tímto projektem jsem chtěla ukázat, že vaření jídla je jako každá jiná tvůrčí aktivita situované v konkrétním společenském prostředí.

Ironií je, že když vaří ženy, chápe se to jako nutnost, ale když se do vaření konečně pustí muži, jsou obdivováni jako umělci. Mimochodem, vaříte ráda?

Vařím moc ráda a byly doby, kdy jsem vařila hodně. V určitém okamžiku jsem ale přestala, protože vařit jen pro sebe není žádná zábava.

S blížícím se koncem tisíciletí se ve vaší tvorbě objevuje stále víc cestovatelů, uprchlíků, squatérů, televizních maniaků a bezdomovců. Ať už spí v noclehárnách, v hotelích dočasně proměněných v uprchlické tábory, před zapnutou televizí, nebo v letadlech, všichni jsou takoví globální kočovníci. Před časem jste udělala velkou sérii

o letištích, nazvanou *In the Place of the Public* (Na místě veřejnosti, 1993), v níž jste zkoumala proces domestikace a komercializace letecké dopravy. Co si myslíte o této kočovnické subjektivitě, která se dnes zdá převažovat?

Je to velmi důležité téma nejen mé práce, ale i celé doby, v níž žijeme – doby, kdy se vedle tradičnějšího kočovnictví objevuje také jeho nová forma, kybernomadismus. Romantizace kočovnictví nebo světoobčanství, tak oblíbená zvláště mezi umělci, mi ale leze na nervy. Cestování je nedílnou součástí mého uměleckého života, ale nenaplnňuje mě jen potěšením; patří k němu také strašná únava a někdy i traumata. Nadnárodnost navíc nesouvisí jen s cestováním. V samé své podstatě je spjatá i s globálním obchodováním, které umocňuje nerovné dělení bohatství a zakládá nové koloniální mechanismy.

Kočovnická subjektivita je také hořkým důsledkem válek. Války a jejich mediální zobrazení průběžně provázejí naši tvorbu od konce 60. let až do současnosti. Je paradoxní, že čím globálnější je svět, tím lokálnější jsou vojenské konflikty. Ačkoli prostřednictvím informačních systémů a masmédií může celý svět „vidět“, co se děje v Kuvajtu, Bosně nebo Kosovu, a ačkoli mnohonárodnostní organizace jako NATO nebo OSN rozhodují, jak bude „svět“ (rovná se Západ) na tyto války reagovat, dané konflikty jsou ve své většině přísně lokální. Soustřeďují se na politiku identity, což je vzhledem k její důležitosti pro sebeurčení různých minorit dost ironické a smutné. Proč pracujete s tak traumatickými tématy a jak vnímáte soudobou proměnu válečných konfliktů?

Hledání nových identit jde vždy ruku v ruce s rozbíjením identit starých. Každý moment, který se zdá být pozitivní a osvobozující, má i svou temnou stránku, která nabývá destruktivní podoby. Otázka identity úzce souvisí s otázkou, jak se lidé staví do role oběti, jíž jsme se už dotkly, a obě tyto otázky jsou v postmoderní době velmi tíživé. Mnohé války, které se zdají záviset na identitě, obnášejí také národnostní manipulaci autoritativních lídrů, a na to zas někteří teoretikové namítají, že stanovení identity vždy vychází z konfliktních situací. A při tom všem se neustále opomíjí otázka osudu žen, a to i v těch nejhorších případech, k nimž patří systematické zneužívání znásilnění jako vojenské strategie.

Válku chápu jako nejzazší formu nového územního členění. Poprvé jsem se tímto problémem začala zabývat za války ve Vietnamu, ale původním důvodem k reflexi válečných konfliktů v mé práci je nepochybně moje židovství. Vyrostla jsem s nejistým dojmem, že holocaust – což není pojem, který bychom v naší rodině zmiňovali – se může opakovat, a k tomuto pocitu ještě přispívala hrozba nukleárního konfliktu v době studené války. Byla to naprostá paranoia. Spojené státy v 50. letech uplatňovaly válečnou rétoriku v každém aspektu společenského života. Jak ale sama vidíte, války se proti některým částem americké populace – bezdomovcům, taxikářům nebo umělcům vystavujícím „nepřístupné“ obrazy – vyhláší dodnes.

MARCIA TUCKER je historička umění, kurátorka a umělecká kritička. V roce 1977 založila New Museum of Contemporary Art v New Yorku, které se stalo jednou z nejvýznamnějších uměleckých institucí v USA a které řídila až do roku 1998. Mezi její nejzajímavější výstavy v tomto unikátním muzeu patří „Not Just For Laughs“ (Nejen pro zasmání, 1981), „Choices: Making Art of Everyday Life“ (Volba: Umění všednodennosti, 1986), „Bad Girls“ (Zlobivé holky, 1995) nebo „The Time of Our Lives“ (Čas našich životů, 1999). 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: Rethinking Representation* (Umění po modernismu: Revize zobrazení, 1984), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (Někde jinde: 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 The MIT Press.

Foto Martina Pachmanová



Muzeum, moc a odpovědnost  
aneb Svět, ve kterém žijeme

V roce 1977 jste v New Yorku založila New Museum of Contemporary Art, které je dodnes jedním z nejprogressivnějších amerických muzeí. Ačkoli se blíží institucím typu Kunsthalle, protože nemá stálou sbírku, sbírkotvorná činnost se stala jednou z vašich významných aktivit. Když uvážíme, že to, co je v daném okamžiku současné, se velmi rychle stává historickým, pak jste do uměleckého světa přivedla akviziční strategii, která nemá nikde jinde obdoby, protože spíše než ze stálosti vychází z proměnlivosti. Mohla byste vysvětlit tento koncept a důvody, které vás v 70. letech vedly k tak radikálnímu přehodnocení tradičního muzea jako „pokladnice“ umění?

Když jsem muzeum rozbíhala, nechtěla jsem zakládat nějaký alternativní prostor; mnohem víc jsem chtěla nově pojmut koncept muzea, které se soustředí výhradně na současné umění. Už v době, kdy jsem pracovala jako kurátorka ve Whitney Museum of American Art, mi došlo, že současné umění je stále komplikovanější oblastí a že jako takové potřebuje zvláštní způsob práce. V polovině 70. let zažívala tato země ekonomický propad a sponzorování výstav začal určovat korporativní model. To mimo jiné znamenalo, že současné umění se stalo takřikajíc „ošklivým kačátkem“ a jako na nejkontroverznější oblast výtvarné scény na ně bylo nejtěžší sehnat podporu. Jako kunsthistorička jsem vždy pracovala v muzeích, a cítila jsem proto, že mám-li kritizo-

vat nějaké paradigma, musí to být paradigma, které důvěrně znám.

Muzea se tehdy lišila od galerií a různých alternativních výstavních prostor právě tím, že disponovala sbírkami. Muzejní sbírky vytvářely přísný hodnotový systém, a právě ten se mi zdál být pro umění, jež vzniklo v době teprve nedávno minulé, nesmírně nevhodný. Navíc jsem pozorovala, že muzea se stále víc soustřeďují na své sbírky, na získávání a vystavování uměleckých děl a na hledání donátorů, kteří by jim své sbírky darovali nebo odkázali, a že tak postupně ztrácejí povědomí o tom, co se kolem nich v umění vlastně děje. Sbírkové fondy se využívaly často na úkor současných, experimentálních uměleckých programů a výstav. Současné umění je neustále v pohybu, neustále se mění, a protože je jeho hodnota velkou měrou dílem náhody, vyžaduje velmi odlišný výzkum a velmi rozdílné myšlení než umění starší.

Dospěla jsem k názoru, že jediný způsob, jak vybudovat sbírku současného umění, která by se bez přestání proměňovala a která by mohla operovat tvůrčím a kritickým potenciálem přechodnosti, o němž hovoří James Clifford, je vzdát se myšlenky, že umělecká hodnota je absolutní, a zprůhlednit tak historické soudy, na nichž sbírky obvykle stojí. To ale znamenalo vytvořit velmi neobvyklou sbírku. Uvažovala jsem, že kdyby New Museum umělecká díla sbíralo, nějaký čas je uchovávalo a pak je buď prodalo, nebo vyměnilo za jiná, mohlo by to pomoci vybudovat daleko příhodnější podmínky pro skutečně novátorskou sbírku současného umění.

**Jako pro člověka, který sám vyšel z tradičního muzejního prostředí, pro vás muselo být velmi těžké pouštět se do takové kritiky muzejnictví. Jak jste se s tím vypořádala?**

Když bylo muzeum konečně založeno, získávali jsme umělecká díla dvěma způsoby. Jednak prostřednictvím akvizičního fondu podporovaného správní radou a jednak prostřednictvím darů samotných umělců, kteří byli velmi rádi, že budou ve sbírce zastoupeni a že příležitostný prodej jejich díla v budoucnu umožní nakoupit dílo jiného mladého umělce. Sbíрка se od začátku rozrůstala docela stabilně. Z každé výstavy jsme se snažili získat minimálně jednu práci, která by v muzeu zůstala nanejvýš dvacet let. A i když jsme naši sbírku nevystavovali příliš často, čas od času jsme z ní udělali výběr pro zvláštní výstavu. Ale mým hlavním záměrem od počátku bylo nechat sbírku cestovat. Předpokládala jsem, že za nějakých deset dvacet let budeme mít díla, která nebudou mít prázdnou komerční hodnotu, a nebude je tedy možné prodat nebo vyměnit. Chtěla jsem je proto časem darovat organizacím, jež umění buď vůbec neměly, nebo vlastnily jen velmi nezajímavé věci – občanským střediskům, domovům důchodců nebo pečovatelským domům.

Mimoto jsem se snažila o takovou prezentaci sbírky, která by se vymykala obvyklému chronologickému uspořádání. Chronologie je podle mě velmi strojenou podobou historie a dokáže se navíc k uměleckému dílu a jeho kontextu chovat velmi macešsky. Začala jsem přemýšlet o jiných způsobech, jak sbírku vystavit. Zajímaly mě při tom příbuznosti mezi vnitřními a vnějšími souvislostmi, tématy nebo problémy, které byly pro ten který dějinný okamžik určující. Přestože jsme umělecká díla nakupovali průběžně, nějaký čas nám trvalo, než jsme dali dohromady první výstavu. Konečně se to podařilo v roce 1995. Tým lidí, který ji zorganizoval, se skládal ze čtveřice muzejních pracovníků: kurátora jr., registráře, lektora vzdělávacího oddělení a koordinátora vydavatelských projektů. Ze spolupráce tak rozmanitého a neobvyklého seskupení, jež připravovalo jednu z nejprestižnějších

výstav, jaká se kdy v New Museum konala, se zrodilo mnoho nových otázek, nápadů a názorů. Ti lidé odvedli skvělou práci a navíc sestavili katalog, který pokrýval celou historii muzea a metodu budování a proměny jeho sbírky.

K našemu velkému překvapení se ale koncepce sbírky nesetkala s velkým porozuměním. Někteří umělci se začali rozčilovat, že by se jejich díla měla znovu prodat. Koho ovšem náš přístup urazil nejvíc, byli dealeři. To bylo konečkonců pochopitelné: vzepřeli jsme se konvencím uměleckého světa, který chápe hodnotu uměleckého díla jako nadčasovou a neproměnnou, a tedy i dobře využitelnou pro komerční spekulaci. Jak se ukázalo, od tohoto systému se dokázal oprostít jen málokdo.

Věděla jsem, že každou radikální změnu vždy doprovází velká kritika, a proto jsem se nevzdávala. Naopak jsem začala přemýšlet, jak uměleckým paradigmatem znovu otrást. Nejdřív mě napadlo, že bychom si měli sbírku udržet, ale shromážďovat výhradně „efemérie“ – tedy nestálá a pomíjivá umělecká díla, což žádné jiné muzeum nedělá. My jsme už několik takových děl měli. Mému poradnímu sboru se ta myšlenka hodně zamlouvala. Druhý koncept naopak nepodporoval nikdo, ale mě přesto strašně přitahoval. Viděla jsem, jak se ostatní muzea rozrůstají. V 80. letech muzea nakupovala ohromné množství uměleckých děl, vylepšovala a rozšiřovala svá zařízení a zvyšovala počet personálu v depozitářích, restaurátorských ateliérech a výstavních prostorech. A zatímco tato muzea se záměrem zvětšit své stávající prostory o co možná nejhonosnější přístavby najímala slavné architektky, já jsem se utvrzovala v tom, že tak bombastický přístup není úplně v pořádku. Uvědomila jsem si totiž, že žádná, byť sebevětší expanze sbírkového fondu nebo vybavenosti nemůže nahradit nedostatek kritického potenciálu nebo uspokojit potřebu intelektuálního, sociálního, kulturního

a politického zhodnocení umění, jímž tyto instituce disponují.

Místo abychom tedy zvětšovali objem sbírky, chtěla jsem posílit její intelektuální základnu. Jak? Navrhla jsem, abychom sice nekupovali víc než jedno jediné dílo ročně, ale zato v muzeu pravidelně pořádali veřejné diskuse se správnou radou, kurátory, umělci, mládeží, s lidmi z okolí i se zahraničními hosty. Chtěla jsem tyto debaty nahrát, zredigovat, počítačově zpracovat a pak je uveřejnit na webových stránkách. Proč třeba nevěnovat nově zakoupenému dílu jeden výstavní prostor, vybavit ho několika počítači a umožnit nějakému studentu z univerzity nebo mladému hostujícímu kurátorovi, aby celý rok organizoval výstavy, umělecké dílny nebo zkrátka cokoli, co by ho v souvislosti s tímto dílem a jeho tématem napadlo? To byl podle mého názoru způsob, jak problematiku současného umění a naší muzejní strategie zprůhlednit víc, než tomu obvykle bývá.

**To je zajímavé. Zdá se mi ale, že tento přístup má jednu stinnou stránku. Jakmile totiž věnujete zvláštní muzejní prostor jedinému uměleckému dílu, zvlášť je-li opatřeno jakousi nálepkou „dílo roku“, velmi snadno z něj uděláte svého druhu „majstrštyk“, což – pokud vaši koncepci dobře rozumím – bylo přesně to, co jste chtěla zpochybnit.**

Stejně jako vy argumentoval i můj poradní sbor. Já jsem ale od začátku chápala New Museum jako podnik menšího formátu, který umožňuje víc experimentovat a jehož struktura a program s „mistrovstvím“ nemá co dělat. Tím, že se v jistém okamžiku soustředíme na jedno dílo, jsem ho nechtěla oslavovat ani kanonizovat. Můj záměr byl přesným opakem takovéto auratizace: chtěla jsem dílo do hloubky rozebrat

a nahlédnout je v širších souvislostech, které by odhalily různé vizuální a ideologické mechanismy, jež ovládají umělecký diskurz a jež by také ukázaly, jak arbitrární může být kategorizace umění.

**Jak se vaše revize muzejní praxe vázala k uměleckým strategiím konce 60. a začátku 70. let? Ty přece také pracovaly s tvůrčím procesem, vycházely z podmínek konkrétního místa a jejich výsledky byly často velmi dočasné povahy. Souvisela vaše „(ne)stálá sbírka“ nějak s tendencí narušovat časové a prostorové souřadnice umění, která tak zásadně ovlivnila video art, performanci, body art nebo rodící se umění instalace?**

Možná mezi nimi nějaké spojení existovalo, ale z mé strany to nebyl vědomý úmysl. Navíc ne všechno umění, které se v té době dělalo, bylo efemérní. Vedle uměleckých projektů, které se odehrávaly v mimogalerijním nebo veřejném prostoru nebo pracovaly s časem a s technologií, bylo mnoho umělců, kteří používali tradičnější prostředky a techniky, a já bych jejich práce nikdy neoznačila za méně zajímavé nebo méně důležité. Nezapomínejme, že to, co se často veřejně prezentuje jako „umění desetiletí“, je umění vyzdvihované muzejními pracovníky, kurátory, kritiky a obchodníky s uměním. Jako kurátorka jsem se vždy zajímala o všechny umělecké formy a tento selektivní aspekt vytváření historické a umělecké hodnoty jsem se v New Museum od počátku snažila narušovat.

**James Clifford napsal, že „muzejní klasifikace vytváří iluzorní významy, které se vydávají za pravou reprezentaci skutečnosti“. New Museum namísto takové iluze přišlo s jakousi „antisbírkou“, která otřásá samotnou autoritou**

**dějin umění. Jak lze psát historii bez „ochranných známek“?**

O dějinách umění je podle mě třeba uvažovat v rámci dějin obecně, protože jediná historie nikdy neexistuje. Dějiny jsou mnohonásobné a vyžadují různá hlediska. Autoritativní verze dějin, reprezentující převážně názory bílých mužů, ovšem vládla příliš dlouho, a to aniž by čelila vážnějším námitkám. Začít psát dějiny „jinak“ je proto nadmíru složité. Jsem nicméně přesvědčená, že tento proces je už nějakou dobu živý a že také zásadně proměnil náš pohled na umění a na kunsthistorii. Kunsthistorikové jako například Linda Nochlin podrobili mnoho kanonizovaných stylů a uměleckých děl novému, velmi antiautoritativnímu pohledu. Tento boj proti etablování jediného „správného“ výkladu dějin umění by se měl stát výzvou pro každého, kdo se zabývá uměním kteréhokoli období.

**Když se ohlédnu za výstavami, které v New Museum za vašeho působení vznikaly, zdá se mi, že skupinové a tematické nebo problémově zaměřené projekty převažovaly nad monografickými přehlídkami. Bylo to součástí vaší snahy pojmut umění jako diskurz – což je přístup často vyzdvihovaný feminismem – spíš než jako kánon nebo výraz umělecké geniality?**

Tato představa a důvody jejího vzniku mě nepřestávají fascinovat. Je to ale fikce, kterou lidé o New Museum udržují, a já s ní musím znovu nesouhlasit! Soupis našich výstav jasně dokládá, že jsme zorganizovali spoustu samostatných výstav a že jsme dávali velký pozor, aby byly vyvážené tematickými projekty. Autorské přehlídky u nás měla řada umělců, umělekyn či uměleckých skupin, za všechny například Leon



Golub, Louise Lawler, Guerrilla Girls, Komar a Melamid, Allan McCollum, Hans Haacke, Bruce Nauman, Andreas Serrano, Ana Mendieta, Felix Gonzales-Torres, Christian Boltanski, Nancy Spero nebo Mary Kelly.

Ale pokud jde o koncipování našich výstav – ať autor-  
ských, nebo skupinových –, máte naprostou pravdu. Vychá-  
zeli jsme z diskurzivní praxe spíše než z příkladů toho, co se  
v té které chvíli zrovna nosilo. Chtěli jsme zdůraznit vztah  
mezi uměleckými díly a světem, protože bez této spojnice  
zůstává hodnocení umění – a současného umění zvláště –  
v rukách pouhé hrstky lidí pohybujících se ve velmi úzkém  
a uzavřeném systému. Jen díky tomuto vztahu mohou navíc  
různé opomíjené skupiny, včetně žen, konečně vyjít z nucen-  
né ilegality a je možné patřičně prozkoumat důvody jejich  
kulturní a historické neviditelnosti. Také pevně věřím, že  
pokud jsou vazby mezi uměním a okolním světem přehled-  
né, patriarchální a rasistické systémy jednak ztratí prostřed-  
ky k vylučování všech „odlišných“ a jednak se politicky repre-  
sivním skupinám nebo celým vládám přestane dostávat argu-  
mentů proti současnému umění. A vůbec při tom nezáleží  
na tom, jaké to „současné umění“ vůbec je: za nacistů to by-  
ly abstrace a expresionistické umění, v komunistické Číně  
zas něco úplně jiného. Vlastním důvodem, proč se politic-  
ká síla proti současným umělcům používá, je, že jejich prá-  
ce nás vede k nezávislému myšlení, v němž represivní režimy  
vidí potenciální zdroj společenského rozvratu a revoluce.  
Měla bych ovšem poznamenat, že strach, jaký současné umě-  
ní vyvolává, lze najít i v tzv. demokratických společnostech,  
a dnešní Spojené státy rozhodně nejsou výjimkou.

**New Museum si na současné umělecké scéně relativně  
rychle vybudovalo prestiž, a to nejen díky inovativním vý-  
stavám, ale také pro své neutuchající úsilí přenést umění**

do širšího intelektuálního kontextu, a narušit tak před-  
stavu, že úlohou uměleckých děl je vyvolávat estetickou li-  
bost nebo někoho majetkově obohatit. V roce 1984 jste  
v muzeu rozběhla pozoruhodný publikační projekt nazva-  
ný „*Documentary Sources in Contemporary Art*“ (Doku-  
mentární zdroje současného umění). V 80. a 90. letech  
z něj vzešla celá řada mimořádných knih, jež dodnes zá-  
sadně ovlivňují umění a uměleckou teorii, kritiku a his-  
torii – za všechny alespoň *Art After Modernism: Rethinking Rep-  
resentation* (Umění po modernismu: Revize zobrazení), *Out  
There: Marginalization and Contemporary Cultures* (Někde jinde:  
Marginalizace a současné kultury) nebo *Mechanisms of Exclu-  
sion and Relation: Identity* (Mechanismy vylučování a vztahů:  
Identita). Ve Spojených státech je hranice mezi univerzi-  
tami a muzei či galeriemi poměrně neprostupná a vámi  
iniciovaná spolupráce mezi vědci, kritiky, kurátory  
a umělci, kteří o současném umění společně hovořili  
a psali, byla značně ojedinělým jevem. S vaším projektem  
bylo možné srovnávat snad pouze publikační řadu new-  
yorského Dia Center for the Arts, ale i ta za ním zaostá-  
vala o několik let. Proč jste této mezioborové komunika-  
ci ve vaší práci přikládala takový význam?

Knihy z Dia Center byly spojené se sympozii, která tato in-  
stituce pořádala; náš projekt byl koncipovaný odlišně. Ráda  
bych znovu zdůraznila, že práce se současným uměním  
předpokládá jiný druh výzkumu, než jaký dělá tradiční  
kunsthistorie. Navíc postmoderní teorie zpochybnila všechna  
kritéria umělecké jedinečnosti, autenticity i originality  
a uplatňovat je nadále na umění obecně – nové, nebo staré  
– je jednoduše nemyslitelné. Zpřístupnit a vysvětlit význa-  
mově a formálně tak složitá umělecká díla, s jakými jsme

v New Museum pracovali, bylo možné jedině díky mezioborovosti a kritickému myšlení.

Když jsem tento projekt zakládala, chtěla jsem naslouchat umělcům i lidem přicházejícím z jiných oborů, aby jejich „mnohohlas“ nemohla přehlušit výsadní autorita uměleckých historiků a teoretiků. Chtěla jsem zbořit mýtus, že umělci jsou jen tvůrci a nikoli myslitelé a naopak – že myslitelé mají elitářský odstup od umělecké praxe. Tak celý projekt začal a byl to významný krok stranou tradičního čtení umění. Způsob, jakým se totiž ještě dnes většina knih o současném umění píše, sleduje v podstatě jediný model: tady je umělec, toto je jeho zázemí a zde jsou jeho díla a jejich historický rámec. Tento model považuji za velmi omezený. Věřím, že význam uměleckého díla nespočívá ani v umělcově záměru, ani v jeho životních cestách, a není ani pouhým odrazem scény, na níž umělec tvoří. Chápu ho jako velmi složitou síť spředenou ze všech těchto věcí a z více či méně viditelných ideologických mechanismů ve společnosti.

**Před založením New Museum jste pracovala v Museum of Modern Art a ve Whitney Museum of American Art. Na rozdíl od těchto olbřímých newyorských institucí si vaše muzeum získalo věhlas svou kritičností, často namířenou proti samotnému uměleckému establishmentu. Z této pozice si také velmi brzy v intelektuálním světě vydobylo velkou autoritu, z níž vyplynul i jeho nebývalý vliv. Mít moc a neslevit při tom ze svého kritického zaměření nebo neuzurpovat jisté intelektuální vlastnictví je obvykle nesmírně složité. Jak jste to dokázala vyvážit?**

Tato otázka podle mě souvisí s úlohou feminismu. Jane Gallop hovoří o možnosti „zřít se autority z pozice autority“ a já její myšlenku považuji za zcela zásadní. V takových sou-

vislostech je ovšem třeba rozlišovat mezi mocí a zodpovědností. Mě moc nikdy nepřitahovala, ale na zodpovědnosti mi vždycky velmi záleželo – ne ve smyslu zodpovědnosti za něco, ale zodpovědnosti vůči někomu nebo něčemu. Celá ta léta, která jsem strávila v New Museum, byly mé takzvané vůdčí schopnosti terčem útoků jak zevnitř, tak zvnějšku. Časem jsem si uvědomila, že to, čemu druzí říkají nedostatek smyslu pro vedení, je ale ve skutečnosti jen jiným druhem vůdcovství – takovým, které je místo hierarchie a moci založeno na koncepci zplnomocnění (*empowerment*) prostřednictvím komunikace, spolupráce, naslouchání a budování konsensu. To je mé pojetí zodpovědnosti.

A co se týká vaší otázky ohledně intelektuálního vlastnictví, vždy jsem usilovala o to, aby se věci měnily, a ne aby se udržovaly ve stávajícím stavu, a to je v přímém protikladu k jakémukoli ovládnutí „pravdy“. Nabyté uznání jistě může potírat radikální myšlenky – já ale dávám přednost využití uznání jako prostředku k rozptýlení moci, a nikoli k uplatňování nároků na ni, a to i za cenu, že dojde ke zpochybnění mé vlastní pozice nebo mého názoru. V eseji „From Muse to Museum: Late 20<sup>th</sup> Century Feminism & Artistic Practice in the United States“ (Od múzy k muzeu: Feminismus a umělecká praxe ve Spojených státech na sklonku 20. století) jsem napsala, že „je třeba přemýšlet nikoli o tom, jak moc mužů nahradit mocí žen, ale jak prozkoumat, podrobit kritice a 'zviklat' samotný koncept moci nejen z hlediska genderu, ale také s ohledem na rasové a třídní odlišnosti. Je třeba přemýšlet a současně také konat“. Právě takové zpochybnování moci považuji za feministický projekt a za ním si dodnes zásadně stojím.

**Podle toho, co vím o vašich aktivitách, se váš blízký vztah k feminismu datuje do doby okolo osmašedesátého roku,**

**kdy se v New Yorku vzdmula silná vlna ženského hnutí. Jak jste se stala feministkou a jak tato zkušenost ovlivnila vaši profesionální práci?**

Já si vlastně vůbec nejsem jistá, jak se někdo stane feministkou. Mně to částečně usnadnil můj otec, který byl právník a vždycky si přál, abych vystudovala práva a stala se jeho obchodní partnerkou. Na 50. léta to bylo přání velmi neobvyklé. Přestože ho hodně zklamalo, když jsem se rozhodla nejít v jeho stopách, všechny mé vědecké a intelektuální ambice velmi podporoval. V roce 1968 jsem se ocitla na setkání feministek hlásících se ke skupině Redstockings – a to byl osudový okamžik. Pamatuji si, že se to setkání konalo v ohromné místnosti, kam přišlo alespoň dvě stě žen. Být jen s ženami bylo pro mě něco nevidaného a současně to byla neuvěřitelně silná a zásadní zkušenost. Asi deset z nás se tehdy rozhodlo vytvořit skupinu pro zvyšování ženského sebevědomí. Ze skupin podobného zaměření v New Yorku jsme nakonec působily nejdéle – celých pět let – a dodnes se příležitostně vidáme.

Mluvit bez jakýchkoli zábran se skupinou žen, mezi nimiž jsem se cítila v naprostém bezpečí, bylo nesmírně osvobozující. Zjistila jsem, kolik žen má stejné zkušenosti jako já, a to mi otevřelo oči. Osobní se pro nás stalo politickým, a právě sdílení osobních zkušeností nás zaktivizovalo. Naše skupina se například účastnila pochodů za zlepšení podmínek v ženských věznicích, zřizovala další skupiny pro zvyšování sebevědomí a organizovala spoustu další práce na podporu žen v uměleckých kruzích i mimo ně. Pak začaly vycházet první feministické knihy, mezi nimi i *Feminine Mystique* (Ženská mystika) od Betty Friedan. Když jsme začaly poznávat fungování mechanismů, které nás jako společenskou „třídu“ utiskovaly, popadl nás hrozný vztek. Byly jsme sice

rozhněvané, ale naštěstí jsme neztrácely vědomí, že je třeba dělat něco nejen pro nás samotné, ale také pro jiné ženy. Scházely jsme se se skupinami starších nebo lesbických žen, abychom poznaly, kde a jak se naše problémy překrývají a jak bychom mohly spolupracovat.

Problematickým aspektem tohoto hnutí bylo, že to bylo hnutí výhradně bílých žen středních stavů. Dobře jsme si to uvědomovaly. Debaty o feminizmu ve vztahu k třídním a rasovým otázkám se ale postupně začaly množit a dnes je situace úplně jiná – alespoň tady ve Spojených státech. Kniha *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age* (Vize, které promlouvají: Multikulturní feminizmus v nadnárodní době) – poslední publikace série „Documentary Sources“, kterou jsem v roce 1998 v New Museum redigovala – tuto proměnu jasně dokládá. Jednou z nejúžasnějších věcí, které mi feminizmus zprostředkoval, byla radost z komunikace a ze spolupráce s ženami, jejichž původ a zájmy byly velmi odlišné od těch mých.

**Vztah mezi feminizmem a třídní a etnickou příslušností je možná dnes na Západě daleko silnější než dřív, ale mnohé země druhého a třetího světa, kde se feministická a genderová agenda stává součástí společenských a politických diskurzů jen velmi pomalu, jsou i nadále přehlíženy. Feminizmus je většinou vnímán v geografickém rámci Spojených států nebo západní Evropy, které jsou možná nejviditelnější – ale co „zbytek“ světa? Je jistě potěšující, že vycházejí knihy jako *Talking Visions*, ale nelze si nevšimnout, že vedle rostoucího zájmu o rasově a genderově podmíněnou subjektivitu, která je v současnosti pro podobné knihy určující, jsou ženy etnicky neodlišené, ty, jež žijí mimo teritorium označované jako „Západ“, i se svými problémy často na okraji pozornosti. Mám na mys-**

li třeba ženy z východní Evropy (ačkoli Rusko by v jistém smyslu mohlo být výjimkou). Napadá mě, jestli tento zjevný nezájem západních feministek o „jiné“ bělošky svým způsobem nedokazuje, že jeden vylučovací systém nahrazuje jiný.

Nemyslím, že to je nutně otázka přehlížení či ignoranství. Tato situace souvisí spíš s tím, že transformační proces není nikdy tak rychlý, jak bychom si přáli. Odjet do zemí bývalého východního bloku, kritizovat jejich přístup k feminismu, a mít tady přitom ještě celou řadu problémů, které se dosud dostatečně neprozkoumaly a neřešily, se mi zdá velmi sporné. Ženy z těchto zemí mají navíc mnoho co říci samy za sebe a iniciovat své vlastní aktivity a bádání v oblasti feminismu; nemusí za sebe nechat promlouvat Západ. Dekonstruovat nadmíru problematickou binaritu mezi „centrem“ a „periferií“ a zjišťovat, jak se kterákoli skupina, včetně žen, vytrácí ze zorného pole, je přesto pro současný feminismus na globální úrovni stále mimořádně důležité.

Již od konce 80. let se šíří zvěsti o smrti feminismu. Nejen v tisku, ale i mezi některými kriticky smýšlejícími intelektuály se radostně mluví o příchodu postfeminismu. Mnohé feministky, mezi nimi například Amelia Jones, ale přesvědčivě ukázaly, že postfeminismus do jisté míry představuje znovuzasazení feministického projektu do bílého, západního a muži ovládaného humanistického projektu. V zemích jako Spojené státy dnes můžeme vidět silný návrat konzervativismu, který feminismus staví do velmi obtížné pozice. Jaká je podle vás úloha feminismu na přelomu tisíciletí a jaké by měly být jeho strategie, aby dokázal vzdorovat tendenci, jejímž prostřednictvím si mainstream často velmi úspěšně přivlastňuje alternativy?

Předně si nemyslím, že by feminismus vůbec kdy „zemřel“ nebo že by se smrti jakkoli přiblížil. Ať jsou tato prohlášení vedena optimistickou vírou, že jsme svou bitvu už vyhrály, nebo odráží protiútok konzervativismu, musíme se neustále ptát, kdo onu smrt tak předčasně proklamuje a jaké k tomu má důvody. Feminismus nikdy neexistoval v jednotném čísle. Od začátku to bylo velmi rozmanité hnutí, zastupující bezpočet různých názorů. Díky tomu je jeho potenciální demise velmi nepravděpodobná a také to ukazuje, jak povrchně mu oni zvěstovatelé smrti rozumějí. Stejně jako kterékoliv jiné významné politické hnutí na sebe i feminismus bere různé formy a různá jména.

Pro mě postfeminismus neznamená -ismus „po konci feminismu“, ale spíš určitou vývojovou etapu feminismu. Neuvěřím, že myšlenky feminismu zemřely, dokud ve světě, kde žijeme, bude existovat třeba jen jediná stopa nerovnosti mezi pohlavími. Tímto problémem by se neměly zabývat jen ženy, ale i muži. A co se týče otázky, zda mohou být muži feministy nebo nikoli – a ta doprovází feministické debaty již velmi dlouho –, osobně se domnívám, že jako každé významné hnutí za rovnoprávnost a občanské svobody by měl mít i feminismus co možná nejvíc zastánců. Občanská svoboda přece daleko překračuje vytyčená území a já sama jako feministka považuji otázky rovnoprávnosti hnutí gayů, lesbiček nebo barevných za součást mého vlastního boje.

Vaše aktivity na umělecké scéně byly odjakživa silně politicky a společensky angažované a to, co jste právě řekla, to jen potvrzuje. Jako kurátorka pochopitelně pracujete s uměním, ne s propagandou, ale váš přístup se výrazně liší od apolitických nebo estetizujících přístupů, které dosud ovládají většinu muzeí v této zemi.

Protože umění vytvářejí lidé a lidé jsou také občané, nic takového jako apolitické umění neznám a kurátorské strategie by tuto skutečnost měly reflektovat. Kurátoři, umělci, kritici a kunsthistorikové přece žijí na tomto světě, a ať už to chtějí přiznat, nebo ne, jsou s ním silně spjati. Bohužel mnozí představitelé uměleckých institucí si myslí, že politika je všechno jen ne *jejich vlastní* politika. Svá jednání a své postupy berou jako normu – a je velmi dobře známo, že norma není nikdy politizovaná, protože jejím úkolem je uchovávat jak *status quo*, tak fikci vlastní univerzálnosti. Považuji za důležité lidem připomínat, že původ samotného pojmu „politika“ je v řeckém *polis*, které je v každém lidském společenství spojené s mocenskými vztahy. Jak můžete nechat politiku stranou vaší práce, když pracujete pro veřejnou instituci nebo ji řídíte? Mocenské vztahy jsou přítomné ve všem, co děláme: v pěstování potravin, v psaní zákonů, ve válčení, ve vyučování i v umělecké tvorbě.

Když jsem v roce 1968 začala pracovat ve Whitney Museum of American Art, bylo mi teprve osmadvacet a od dob zakladatelky muzea jsem tam byla první ženou-kurátorkou. Nejenže jsem se musela vypořádávat s výhradně pánským osazenstvím, které si čas od času neodpustilo vulgární poznámky v napjatém očekávání mé reakce; aby mě zaměstnanci muzea a další kolegové z branže přijali, očekávalo se ode mě, že se budu chovat autoritářsky a budu psát velmi „objektivním“ a intelektuálně odtazitým jazykem. Za nějakou dobu jsem se od toho odtělesněného autoritativního hlasu oprostila. Bylo to nesmírně těžké, ale postupně jsem se naučila psát sama za sebe, s trochou humoru a vždy s velkou pozorností k okolnímu světu. Snažila jsem se psát velmi osobně a také velmi upřímně.

Důvodem, proč jsem se rozhodla, metaforicky řečeno, „otisknout se“ do svých textů, nebyl ani můj narcismus, ani

potřeba autobiografické zповědi; spíš jsem si uvědomila, že jakmile člověk vystupuje jako skutečná, hmatatelná osoba, umožní také ostatním lidem, aby se nebáli zaujmout vlastní názor na to, co se jim sděluje. Psaní pak nevyovídá jen o vás jako o autorce, ale přímo se dotýká i ostatních lidí. Tento dialogický proces dává psaní „politický“ rozměr – a totéž platí pro organizování a koncipování výstav. „Objektivní“ výstava je iluze. Ve výběru umělců, tématu i ve způsobu, jak jsou díla na výstavě instalovaná, vždy existuje něco hluboce osobního. Musím nicméně znovu zdůraznit, že být osobní nepovažuji za okázalé předvádění vlastní osoby, ale za ideologické postavení.

**Psát niternějším hlasem může být za jistých okolností dost riskantní, ale tento způsob práce se mi zdá daleko zajímavější než předstírat, že za textem stojí autorita bez těla, citů, emocí a osobitosti...**

Jednou z věcí, které mě feminismus naučil, je, že odloučit osobní a profesionální hlas je sice možné, ale že tato odluka bude vždy povrchní, pokrytecká a velmi tendenční. Jakmile jsem nechala oba hlasy splynout, přestala mě strašit vlastní nejistota nebo to, že na některé otázky zkrátka nemám ty „správné“ odpovědi. Říct, že něco nevím, by nemělo být ponižující nebo trapné. Nejenže je to velmi lidské, ale může to být dokonce velmi produktivní a může to přinést mnoho zajímavých myšlenek, protože vás to vede k pochybnostem nad vlastní neomylností. Když se vzdáte všech těch uměle vytvořených hierarchií a kvalitativních odlišností, můžete vstoupit do daleko zajímavějšího světa a ještě čas od času sama sebe překvapit.

V roce 1995 jste organizovala a koncipovala výstavu „Bad Girls“ (Zlobivé holky). Tato výstava představila díla, která se odpoutala od starších feministických doktrín, a byla – jak to trefně vyjádřila spolukurátorka Marcia Tanner – „skrz naskrz nedámská“. Jak se současné feministické umělkyně liší od svých předchůdkyň ze 70. a 80. let?

Asi byste se měla zeptat spíš jich. Jako kurátorka a kritička jsem svázaná vlastními názory a názory mé generace. Mohu nicméně říct, že současné feministické umělkyně mají se svými staršími „sestrami“ v mnoha ohledech hodně společného a v jiných ohledech se od nich zásadně liší. Na jedné straně všechny chceme být hodnoceny stejně, dosáhnout stejné mzdy za stejnou práci, být zastoupeny ve vládě a být zodpovědné za své vlastní tělo. Na druhou stranu si myslím, že feministky mé generace byly politicky daleko aktivnější než generace dnešní, která měla to privilegium vyrůstat s právy a výsadami, které jsme těžce vybojovaly my starší. Ale abych byla spravedlivá, myslím, že my jsme zase neměly takový smysl pro humor, abychom se naší tehdejší situaci dokázaly smát. Odstup mladším ženám – včetně umělkyně – umožnil, aby své osobní i profesionální zápasy a úsilí viděly také s humorem. A toho si osobně velmi cením.

Většina feministických výstav zahrnuje výhradně ženy. Na výstavě „Bad Girls“ ale byla zastoupena tvorba řady mužů a mimo toho, že tento projekt záměrně opakoval misogynní označování žen jako „holek“, se tam objevila i řada sexuálně explicitních zobrazení žen i mužů. Těmito „politicky nekorektními“ rysy si výstava vysloužila ostrou kritiku ze strany některých radikálních nebo proti pornografii bojujících feministek. Chtěla jste se sama stát zlo-

bivou holkou a postavit se některým feministickým stereotypům?

Když jsem výstavu připravovala, vůbec jsem nechtěla „zlobit“; jednoduše jsem kolem sebe viděla spoustu umění, které bylo hrozně legrační a používalo humor jako podvrtný prostředek. Ona díla, která vyvolala bouři nevole, byla možná sexuálně explicitní, ale ani zdaleka se neblížila pornografii: nebyla exploataivní, ale vtipná. Na výstavu jsem vzala i svou dceru; tehdy jí bylo devět a dokonce napsala průvodce výstavou pro děti! Sílu humoru a smíchu jsem milovala, co mi paměť sahá. Najít tolik humoru v současném umění bylo neuvěřitelně osvěžující a navíc to bylo výrazem atmosféry konkrétního historického okamžiku.

Pro výstavu jsem použila název „Bad Girls“, protože to je starý výraz pro status žen jako podřadných a zpředměněných bytostí, který jsem chtěla obrátit naruby. A přestože se mnoho lidí domnívá, že muži feministy být nemohou, já s tímto postojem nesouhlasím. Také proto jsem se rozhodla zpřístupnit tradiční teritorium zlobivých holek i mužům, jejichž díla se vzpírají moci a autoritě a společenské a kulturní stereotypy převracejí způsobem, který lze označit za feministický. Smích považuji za prvotní a nejušlechtlejší formu sebekritiky, a pokud ho umělci používají jako nástroj feminismu, dokáže velmi účinně zpochybnit nejrůznější předsudky – a ty se pochopitelně nevyhýbají ani feminismu.

S dětmi jste spolupracovala i na jiných projektech a vzdělávací program byl vždy velmi významnou součástí aktivit v New Museum. Zajímalo by mě proto, jak lze podle vašich zkušeností nejúčinněji přitáhnout do muzeí a galerií návštěvníky a jak narušit vžitou představu, že umění je elitní záležitost.

Na výstavě „Bad Girls“ jsem se snažila ukázat, jak úzký je vztah mezi současnou uměleckou praxí a populární kulturou. Vedle výtvarných děl jsme na ní prezentovali i hudební nahrávky, televizní pořady, kreslené filmy, komiksové sešity a práce školáků z okolí. Nepovažovala jsem to ale za žádný zvláštní experiment. Na bourání bariér mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou nebo mezi „profesionálním“ a „amatérským“ uměním a na odizolování umění od obyčejného života se soustředila i řada jiných výstav, které jsem v New Museum dělala. Jedním z nejlepších příkladů této strategie byla v roce 1986 výstava „Choices: Making an Art of Everyday Life“ (Volba: Umění všednodennosti).

Má poslední výstava v New Museum, nazvaná „The Time of Our Lives“ (Čas našich životů), se zase zabývala věkem a stárnutím. Byl o ni velký zájem a já jsem si znovu uvědomila, že má-li být současné umění přístupné veřejnosti, musí člověk ukázat ty jeho stránky, které se týkají každého z nás, a zabývat se tím, jak lze naše životní zkušenosti uplatnit pro porozumění umění. Překračovat hranice mezi uměním a každodenností neznamena zaprodat se komercialismu, zábavnímu průmyslu nebo masovým médiím, třebaže i od nich se dá o způsobech komunikace naučit něco nového. Jde spíš o budování kritičnosti, která by přispěla k transformaci velmi omezujících a elitářských definic umění. Zprůhlednit umění a umělecký establishment by nám následně mohlo pomoci lépe pochopit, jak je naše společnost konstruovaná.

**Význam feministického uměleckého aktivismu ve Spojených státech, zastoupeného skupinami jako Women's Action Coalition nebo Guerrilla Girls, spočívá mimo jiné v právě takové otevřenosti. Jeho politický charakter ovšem odráží jen jednu tvář současného feministického**

umění. Zatímco feministická teorie často čelí kritice za to, že se distancuje od politické zodpovědnosti, feministické aktivistky jsou často obviňované, že podceňují hlubší důvody mužské nadvlády, spojené s jazykem nebo psychikou. Já osobně se domnívám, že teorie může mít stejně silný politický náboj jako přímá akce a že tento spor (který do jisté míry zrcadlí starou kontroverzi mezi feministkami hlásícími se k myšlenkám esencialismu a těmi, jež zdůrazňují sociální faktory) bohužel často zplošťuje složitost problémů souvisejících se sexualitou, genderem a ženskou rovnoprávností. Vaše práce byla vždy politicky a společensky velmi angažovaná, ale od teorie se nikdy neodvrátila – naopak ji bohatě využívá. Než naše povídání uzavřeme, mohla byste komentovat, jak se ve feministickém umění proplétají politika s estetikou a teorie s praxí?

To je nesmírně široká otázka. Stejně jako věřím, že oko, mysl, srdce nebo ruka nejsou oddělené lidské schopnosti, ale navzájem propojené jevy jediného organismu, věřím i tomu, že nelze izolovat politické od sociálního, sociální od estetického a estetické od teoretického – zkrátka že je nemožné vyloučit kteroukoli kombinaci těchto jevů. Všechny jsou součástí hutné tkaniny myšlenek a počinů, jež zakládají každý pokus o společenskou změnu, ať už se tyto pokusy odehrávají kdekoli – přímo na politickém kolbišti, nebo v umělecké praxi. Pravidlo buď/anebo je „výdobytkem“ osvíceneckého oddělování mysli od těla, myšlenky od emoce, rozumu od instinktu. Ale my už nežijeme v 18. století. Dnes, na prahu století jednadvacátého, je tento model archaický a dávno přežitý a je opravdu načase dát mu sbohem.

CAROL DUNCAN je umělecká kritička a profesorka dějin umění na School of Contemporary Arts na Ramapo College v New Jersey. Od 70. let se z historického i soudobého hlediska 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 roko-  
ka ve francouzském romantickém umění. New York: Garland, 1975), *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art* (Estetika moci: Eseje z kritických dějin umění. Cambridge: Cambridge University Press, 1992) a *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Rituály pokroku: Ve veřejném muzeu umění. New York, Routledge, 1995). Její eseje jsou zahrnuty v řadě významných knih a antologií, včetně *The Poetics and Politics of Representation* (Ivan Karp and Steven Levine, ed., Poetika a politika zobrazení. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1990), *The Expanding Discourse* (Norma Broude and Mary Garrard, ed., Rozpínání diskurzu. New York: HarperCollins, 1992) nebo *Art History Past and Future* (Donald Preziosi, ed., Minulost a budoucnost dějin umění. Oxford: Oxford University Press, 1998). Mnoho jiných textů publikovala v časopisech jako jsou *Marxist Perspectives*, *Art History*, *Art Bulletin*, *Oxford Art Journal*, *Art Forum* a další.

Foto archiv Duncan



Feminismus je možná teprve na začátku

Některé feministky tvrdí, že ženy může osvobodit pouze syntéza marxismu a feminismu, protože ta kritizuje jak kapitalistickou, tak patriarchální strukturu západní společnosti a odkrývá vztahy mezi vnitřní a sociální zkušeností žen. Ačkoli je dobře známo, že „sňatek“ mezi marxismem a feminismem nemusí být vždy nejšťastnější, práce mnoha feministicky orientovaných vědkyň ve Spojených státech, včetně té vaší, by dnes bez tohoto svazku vypadala úplně jinak. Jak došlo ke sloučení těchto dvou teorií/praxí ve vašem případě?

Můj zájem o feminismus a marxismus se vyvinul docela organicky. V 60. letech, kdy jsem dělala doktorát, nic takového jako feministické dějiny umění neexistovalo a stopy marxistické kunsthistorie byly jen sotva patrné. V kunsthistorii vládlo studium uměleckých stylů, chápané většinou formalisticky. Existovala sice bohatá tradice ikonografie – která se vyvinula především v německé kunsthistorii –, ale zabývat se obsahem umění a mít to jako vědecký projekt zdaleka nebylo tak prestižní jako zabývat se stylem.

Už tehdy mě zarazelo, jak málo se mluví o existujících a používaných vědeckých modelech – jako by byly docela samozřejmé a univerzální a nepotřebovaly ani výzkum, ani protiváhu. Jakmile si ale člověk položil otázku, která se sebenepatrněji dotýkala společenského nebo politického kontextu, otevřela se mu cesta k daleko zajímavějšímu pohledu



na umění a na vizuální kulturu obecně. Moje cesta vedla z „vyšších“ sfér neohegeliánských dějin, které obor ovládaly, až „dolů“, k sociálním a politickým dějinám, do „špinavějších“ vrstev historie, jež mělo umění pojímané jako výraz duchovní čistoty překonat.

Ve své dizertaci jsem se zabývala francouzským romantickým uměním, a ačkoli jsem začala u návratu rokoka ve Francii 19. století, postupně jsem zabloudila až do těch nejzasutějších koutů francouzského umění – tam, kam se etablovaný vzorec, točící se okolo Davida a Delacroixe, nikdy nemohl dostat. Octnout se v těch zastrčených místech ale současně znamenalo, že jsem už nemohla přehlížet význam sociálních a ideologických aspektů: všechno, k čemu mě vedl materiál, který jsem studovala, totiž souviselo s třídní identitou umělců a objednavatelů a se způsoby, jak byla tato identita upevňována nebo naopak zatracována. V té době jsem Marxe ještě nečetla, takže jsem ani nemohla psát nějaké „marxistické dějiny umění“. Díky svému výzkumu jsem se ale naučila, že být dobrou kunsthistoričkou znamená věnovat se velmi bedlivě historickým souvislostem. A to nejen intelektuálním a kulturním dějinám té které epochy, což v té době náš obor již vcelku umožňoval, ale i dějinám společenským, politickým a ekonomickým – nebo zkrátka jakýmkoli dějinám, které se tak či onak umění dotýkají. Když jsem si pak konečně přečetla Marxe, jeho dialektika mi připadala naprosto smysluplná.

Na jaře 1968, v polovině mého studia na Columbia University, se chod školy zastavil: přišly studentské protesty proti válce ve Vietnamu a proti rasismu (zvláště rasismus bíl do očí v situaci, kdy se univerzita rozhodla zabrat sousední park využívaný Afroameričany). Pro mnohé z nás se z následujících dnů na kampusu stal úžasný kurz institucionální politiky a kolektivní akce. Liberální univerzitní úředníci za-

volali na protestující studenty, kteří okupovali různé budovy kampusu, policii. Policisté většinou patřili k typické americké dělnické třídě, bohaté studenty víceméně nenáviděli a s neskrývaným násilím je rozehnali. Že univerzita použila síly k ukončení něčeho, co bylo v podstatě debatou o morálních hodnotách, mě důkladně poučilo o mezích liberalismu a o násilí, k němuž se liberalismus uchyluje, když je ohrožena jeho legitimita. Někteří mí profesori, studenty uctívání jako „humanističtí“ vědci, zaslepeně ignorovali svou vlastní institucionální pozici a nijak se neobtěžovali hledat nějakou vazbu vůči morální a politické odpovědnosti, která během této krize vyšla najevo.

Při pohledu na tyto prominentní zástupce liberálního humanitního oboru, který se vydává za ochránce vyšších hodnot, jsem dostala strach. Co z jejich přístupu jsem si tupe osvojila, když jsem chtěla „umět“ kunsthistorii? Když mi došlo, jak a proč tito lidé oddělují politiku od své profesionální práce, začala jsem se ptát, jestli to náhodou nezrcadlí neochotu samotné kunsthistorie zabývat se sociálními a politickými významy umění. Chtěla jsem za každou cenu vědět, zda a jak mě studium proměnilo v kolečko ve stroji, který je mi možná odporný, ale na kterém mám být ve své budoucí práci závislá. Události osmašedesátého roku mnohé z nás navíc dovedly k feminismu. Nebylo to ani tolik kvůli patriarchálnímu řádu univerzity jako spíš kvůli ponižujícímu sexistickému přístupu protestujících studentů, kteří, jak se ukázalo, od spolužáček očekávali, že jim budou poskytovat nejrůznější služby, ale do politiky se plést nebudou.

A tak jsem začala číst intelektuály, kteří psali o kultuře kriticky – Raymonda Williamse, E. P. Thompsona, Herberta Marcuse a další autory frankfurtské školy. Ti mě seznámili s problémy umění a společnosti i s tím, jak jsou navzájem provázané, a dovedli mě ke zkoumání ideologických koncep-

tů a k vědě daleko bohatší a vitálnější, než byl onen úzce zaměřený výzkum, k jakému nás vedli na univerzitě. Výsledkem toho všeho bylo, že etablované centrum akademické půdy se mi nadlouho stalo tím posledním místem na zemi, kam bych chtěla patřit, a už vůbec jsem si nedokázala představit, že bych působila na nějaké prestižní akademické instituci, kde by se ode mě očekávalo, že budu zprostředkovávat pouze konvenční kunsthistorické postupy. Měla bych ale dodat, že ony instituce o mně smýšlely stejně – věděly, že patřím jinnam.

**Ale vaše práce je přesto součástí „instituce“ dějin umění. Jste profesorka, hodně publikujete a vaše texty vycházejí v předních antologiích a oborových čítankách...**

Opravdu mě těší, že se mým pracem dostalo uznání a že je čtou vědci a studenti. Navíc akademické prostředí se od dob, kdy jsem sama studovala, hodně změnilo. Lidé, kteří dnes přednášejí v doktorandských programech, mají daleko zajímavější a rozmanitější názory než jejich o generaci starší předchůdci a v posledních letech jsem vlastně i já hostovala na velkých, renomovaných univerzitách. Jinak ale přednáším na malé státní vysoké škole a učím dvakrát nebo třikrát víc než většina univerzitních profesorů. Mám sice mnohem méně času na bádání a psaní, ale zato mám možnost – na rozdíl od lidí na univerzitách – pracovat v přirozené, mnohem bezprostřednější atmosféře a toto prostředí mě nutí učit způsobem, který může být zajímavý a srozumitelný i pro studenty, kteří nepocházejí z žádných elitních rodin. Na akademické půdě jsem asi v jisté mezní pozici, ale dává mi to velkou svobodu. Na mém prvním učitelském místě na prominentní škole se se mnou brzy rozloučili; bylo mi řečeno, že přehnaně zdůrazňuji sociální aspekty dějin umění na

úkor „uměleckých hodnot“ – o tom jsem ostatně psala ve svém textu „Teaching the Rich“ (Učit bohaté). Doby, kdy člověk mohl pro něco podobného dostat padáka, jsou dávno pryč, ale přednášet v amerických doktorandských programech s sebou dnes nese jiné tlaky a trable a ty by mě velmi brzy začaly otravovat.

**Zdá se mi, že dnes nikdo nechce, aby ho ztotožňovali s hlavním proudem, centrem nebo autoritou, a že lidé outsiderství často romantizují. I když věřím, že nejrůznější „marginalie“ nebo to, čemu vy říkáte mezní postavení, může projasnit pohled na věc, na druhou stranu se obávám, že nekritické oslavování takových pozic s sebou může přinášet nové stereotypy. Jak se ubránit tomu, aby se z kritiky nestalo sebeuspokojující povýšenectví?**

Myslím si, že onen lesk, kterým jsou „věci na okraji“ obestřeny, patří konceptu avantgardního umění: k přání být vně hlavního proudu a vymykat se buržoazní kulturní mašinérii. Je nepopiratelným faktem, že někteří lidé se snaží stavět svou kariéru na outsiderství, ale z toho, co je v jednu chvíli marginální, může být příště *status quo*. Rostoucí význam teorie v posledních několika dekádách a bezprecedentní záplava nejrůznějších navzájem soupeřících kritických diskurzů už proměnily hranice našeho oboru tolikrát, že člověk ztrácí pojem o tom, kde je nějaké pomyslné centrum. Když si vezmete, jak rychle se rodí nové kritické teorie a jak obrovský je hlad akademického trhu po nových módách, musíte nutně zapochybovat, jestli má ona dvojice „centrum/periferie“ vůbec ještě nějaké opodstatnění. Tato dvojice odjakživa vyvolávala otázku, jak se jako vědci a intelektuálové máme stavět k tomu, co se odehrává mimo akademické kruhy. Nebývaly

rozvoj teorie tuto otázku v mnoha ohledech ještě zkomplikoval.

**Zmínila jste studentské hnutí konce 60. let, marxismus, frankfurtskou školu a sociální dějiny umění jako základní východiska vaší práce – ale to vše obvykle podřizuje problematiku genderu problematice třídní příslušnosti. Jak se s tímto rozporem vyrovnáváte?**

Asi bych měla začít u toho, že dávno předtím, než jsem se seznámila s Marxem nebo Raymondem Williamsem a dalšími marxisty, jsem četla *Druhé pohlaví* od Simone de Beauvoir. Bylo to v roce 1960 a ta kniha mě uchvátila. Díky ní jsem začala přemýšlet o otázkách, které později začaly mít pro feminismus velký význam. V té době jsem ale o podobných věcech teprve začínala přemýšlet: do doby, než se feminismus znovu stal hnutím a kdy se k těmto otázkám přistoupilo kolektivně, jsem nic víc dělat nemohla.

Později, někdy na přelomu 60. a 70. let, kdy se feminismus probral ze zimního spánku, jsem se k *Druhému pohlaví* vrátila – a znovu jsem musela ocenit, jak skvostný pohled na věc Beauvoir má. Přitahoval mě hlavně její existencialistický přístup. Dodnes se mi hodně líbí a zajímá mě na ní především to, že situuje vědomí ženy jak do biologického těla, tak do dějinných a společenských zkušeností: ona jasně viděla, jak hluboce je západní kultura založená genderově a nakolik je kategorie „žena“ projekcí mužských zájmů, obav a představ.

Jsem si jistá, že jsem její myšlenky nějak vstřebala – tak, že si to už ani neuvědomuji. Její kniha mi určitě pomohla v tom, že mohu pracovat současně s genderovými a třídními otázkami, protože Beauvoir hodně přemýšlela o marxismu a sama se hlásila k francouzským levicovým intelektuálům.

Nemohu říct, že bych onen rozpor, o kterém mluvíte, vyřešila s nějakou konečnou platností, ale bez ohledu na teoretické potíže jsem feminismus a marxismus vždy považovala za rovnocenně důležité pro uchopení složitosti sociálních vazeb mezi pohlavími i mezi třídami.

**Beauvoir sice do feminismu přinesla myšlenku genderové konstrukce, ale někteří kritici jí vytýkají, že pojímá ženy jako „jiné“ nebo jako opaky mužů, což prý také představuje falickou konstrukci. Říkáte, že si nesmírně ceníte jejího díla. Mohla byste proto říci, jak by se její existencialismus dal využít v současném feminismu?**

Před nějakou dobou jsem si s úžasem uvědomila, jak naléhavě dnešní feminismus potřebuje právě něco takového jako existencialismus. Po všech těch letech dekonstruování subjektu jsme se ocitli v situaci, kdy se „já“ úplně rozpustilo v relativitě a kdy bylo najednou víceméně nemožné uvažovat o lidské jedinečnosti, která by měla nějaký psychický střed – a to ani nemluvíme o lidské akceschopnosti. Došla jsem k přesvědčení, že existencialismus, který se z dosahu radarů teorie docela vytratil, by se měl přehodnotit, protože dává prostor k přežití subjektivnímu „já“ – a to nikoli „já“ jako něčemu fixnímu nebo dokonce celistvému, ale jako něčemu, co vyrůstá z dialektické odpovědi na rozmanité biologické, sociální, kulturní a jiné příčiny. Beauvoir řekla, že člověk se ženou nerodí, ale stává, a že tělo je vždy součástí (ne-li celkem) lidské situace.

**Ano, a tvrdila, že ženské tělo by mělo být zprostředkovatelem ženské nezávislosti a svobody, a ne jejím vězením.**

Mohu-li se ale vrátit k první části vaší otázky, pokud si ji opravdu zásadně špatně nevykládám, nevidím u Beauvoir nic, co by naznačovalo, že ženy chápe jako opaky mužů. Neměli bychom zaměňovat posla za špatné zprávy. Beauvoir v *Druhém pohlaví* říká, že ženy jsou existujícími mocenskými vztahy – tedy vztahy, v nichž žijí – nuceny k tomu, aby samy sebe chápaly jako „jiné bytosti“, a zároveň s tím nás vyzývá, abychom se tomuto pojetí postavili. To je další problém, s nímž by nám dnes existencialismus mohl pomoci – dovést nás k tomu, že ženy se konečně začnou považovat za morální a dějinné aktéry. Beauvoir nám přinesla tvůrčí subjekt, který je schopen odporovat stávajícím společenským vztahům. Mě děsí, jak populární je dnes mezi americkými akademiky tzv. „politika odvracení se od politiky“ (*politics of turning-away-from-politics*). Existencialisté se možná nechali unést možností sebevynalézání a sebeobjevování, ale v porovnání s některými teoretickými myšlenkami, které jsou dnes ve fóru (hlavně těmi, jež nacházejí kauzalitu výhradně v kulturních formách), je existencialistický koncept racionálního subjektu, který umí přemýšlet a zároveň jednat, nesmírně osvěžující.

A podobně jako je arogantní pohrdat existencialismem, je bláhové zatracovat celé osvícenství. Možná opravdu žijeme v takzvané poosvícenecké době, ale prostomyslným a zaslepeným podkopáváním jakéhokoli projevu rozumovosti se zbavujeme možnosti uznat věci, které osvícenství přineslo a kterým přičítáme nějakou hodnotu – a navíc je potřebujeme. Moc dobře vím, jak zatuchle musí znít, co říkám, ale stejně jako mám ráda něco z existencialismu, vážím si i některých aspektů osvícenství a chci si je udržet a stavět na nich. Jde například o boj proti náboženskému dogmatismu a extrémismu a o další tlaky, jež na mnoha místech na světě bezprostředně ohrožují možnost seberealizace žen a mužů. Ne-

vyjímaje Spojené státy, kde fanatičtí náboženští pravičáci neustále napadají například právo rozhodovat o vlastním těle. A neměli bychom zapomínat ani na to, že to bylo právě osvícenství, jež nově přistoupilo k lidským právům a položilo základy právního systému, který dodnes používáme.

**Co ale znamená osvícenský důraz na bratrství například pro občanská práva žen? Neměli bychom si vedle oslavování hodnot tohoto humanistického projektu všimnout i jeho stinných stránek, právě třeba genderové hierarchie nebo normativní estetiky?**

Samozřejmě se k nim musíme stavět kriticky. Proč by nás ale mělo překvapovat, že osvícenství je plně protikladů? Ano, řada jeho myšlenek se vymykala rozumovosti – byly dokonce bizarní a obskurní a existuje nekonečné množství strašných věcí, které se vinou zevšeobecňujícího a hierarchického osvíceneckého myšlení na lidech páchaly. Ale nesmíme při tom zapomínat, že samotný feminismus je osvícenecký projekt (ačkoli myšlenky feminismu nebyly pro toto hnutí prvořadé), stejně tak jako boj za rovnoprávnost a za svobodu barevných, homosexuálů, lesbiček a všech ostatních, kteří jsou „jiní“ – náboženských minorit, postižených apod.

Když se rozum používá jako prostředek k ovládnutí lidského těla a k potlačování smyslovosti nebo k ničení přírodního prostředí ve jménu pokroku a technologie, je nepochybně opresivní. Pak je ale také třeba mít ideologický koncept, který by rozlišoval příčiny útisku a rozlišoval by i mezi instrumentálním používáním rozumu a rozumem jako principem lidské svobody. Útisk téměř vždy pracuje v zájmu (nebo v domnělém zájmu) utlačovatele, čímž míním konkrétní osoby, třídy nebo skupiny lidí. Neměli bychom ale automaticky podezírat všechno, co pochází z rozumu, nebo

odmítat veškeré „osvícenství“ jako homogenní ideologii utlačovatelské racionality.

**Studium zobrazení žen v historii – ať již v roli umělkyně, nebo modelek – je sice obvykle spojováno s první fází feministického uměleckohistorického výzkumu, ale pro všechny vědce pohybující se v této oblasti je dodnes jedním ze zásadních úkolů. Koncepce genderu ovšem otevřela také jiné problémy, včetně problémů konstrukce a zobrazení mužskosti. Napsala jste řadu významných esejů, ve kterých jste zkoumala obrazy žen. Existuje ve vaší práci nějaký „otisk“ mužského těla?**

Dovolte, abych nejprve reagovala na rozlišení feministických dějin umění do různých fází, o kterých jste se zmínila. Podle mne to může historii feministického myšlení spíš zatemnit než objasnit, a jak jste sama podotkla, řada otázek z tzv. první fáze ani později neztratila nic ze své důležitosti. Navíc samotný pojem „první fáze“ přehlíží jak existenci žen, které měly už na začátku 20. století hluboce feministické názory na umění, jako například Mary McCarthy, tak různorodost přístupů jejich představitelk. Nikdy jsem neaspirovala na to zachraňovat umělkyně před zapomenutím s cílem vtisknout jim status uměleckých hrdinů mužského pohlaví, protože takové úsilí úplně opomíjí otázku dějin umění jako konstrukce a vůbec nezkoumá, o čem feminismus vůbec je. Mě mnohem víc zajímala historie možností, které ženám poskytly společnost a politika a které jim zprostředkovala kultura – což pochopitelně zahrnovalo otázky nejen ženských, ale i mužských zájmů a tužeb. Žádná z těchto otázek totiž nemá příliš smyslu, když ji neuchopíme v širších souvislostech.

V 70. letech jsem napsala dva články o umění z období Francouzské revoluce, ve kterých jsem se těmto problémům

věnovala. Vyšly pod tituly „Happy Mothers“ (Šťastné matky) a „Fallen Fathers“ (Padlí otcové); oba jsou v mé knize *The Aesthetics of Power* (Estetika moci). V době, kdy jsem na nich pracovala, byl patriarchát terčem feministické kritiky z mnoha stran. Tehdejší feministická kritika jej ale většinou chápala jako věčný, neměnný zdroj ženské podřízenosti a jen málo si všímala, nakolik se patriarchát liší v závislosti na době a místu a jak různě ovlivňuje společenský a psychický život mužů. První článek se zabýval ideálem moderní rodiny, který se vyvinul ve francouzské buržoazní kultuře během pár desetiletí předcházejících Francouzské revoluci, v druhém jsem mapovala změny v politické ideologii, která byla s tímto ideálem spojena. Tvrdím tam, že zrod buržoazního státu souvisel s novou kulturou domesticity a zároveň s novou politickou identitou buržoazních mužů, s občanskou identitou. K tomuto argumentu jsem dospěla zkoumáním maleb a tisků 2. poloviny 18. století. Mým cílem bylo mimo jiné ukázat, jak silně se umění v té době snažilo produkovat sociální a politické významy a že pro pochopení rozličných žánrů francouzského umění 18. století je nutné brát tyto významy v úvahu.

Mnohokrát jste poukázala na to, jak často dějiny umění, umělecká kritika a také kurátorství podceňují světské obsahy a jak kolem uměleckých děl vytvářejí auru jakési „estetické odtažitosti“. Jste tvrdá kritička uměleckého formalismu a transcendentalismu (což je často jedno a totéž) a vaše práce zásadním způsobem přispěly k odhalení řady opakujících se mýtů o vzájemných vazbách mezi morálkou a estetikou ve „velkých“ uměleckých dílech, a to zvláště ve sféře abstraktního umění. Vaše kniha *The Aesthetics of Power* ukazuje, jak snadno se estetika může stát autoritativním nástrojem ideologie. Mě ale napadá, jestli vás dů-

raz na ikonografii někdy neodvídá zbytečně daleko od vizuálních aspektů děl, jimiž se zabýváte.

Uznávám, že najít mezi těmito dvěma pohledy tu správnou rovnováhu není vždy nejjednodušší, ale zároveň musím říct, že je vůbec nechápu jako zásadně a nesmiřitelně odlišné jevy, jak se o nich uvažovalo ještě o generaci dřív. Nikdy jsem nepopírala důležitost estetiky – považuji ji za jeden z rozměrů naší existence a formálním znakům umění věnuji ve své práci pozornost, kdykoli je to možné. Ale nezapomínejte, že v době, kdy jsem začala psát (a dokonce ještě léta poté), bylo obvyklé zacházet s dějinami umění jako s posloupností stylů, které byly vnímány výhradně formálně. Dnes se situace výrazně změnila: zvláště na univerzitách se od tohoto modelu upouští. V muzeích se nové myšlenky bohužel prosazují daleko pomaleji.

Vy ale máte na mysli jednu kapitolu mé knihy *Civilizing Rituals* (Rituály pokroku), kde upozorňuji na převládající způsoby vyprávění příběhů moderního umění, které se většinou skládají z řady abstrahujících stylů. V diskurzu formalistických dějin umění se jev vizuální abstrakce vysvětloval jako sílící odříkání se světského života (včetně materiálních a biologických potřeb), jako nutkání dosáhnout nějaké vyšší, čistší „pravdy“. Na tyto myšlenky jsem opakovaně narážela zvláště v kunsthistorické a uměleckokritické literatuře 60. a 70. let, kdy byl na vrcholu odkaz Clementa Greenberga, ale i v pracích z pozdější doby. Tady se podle mne oslava „estetického“ abstraktního výkonu stala zároveň ideologickou oslavou individuálního morálního triumfu umělce-hrdiny a jako taková měla doložit „svobodu“ západního kapitalistického systému. Já jsem chtěla nedotknutelnost těchto estetických hodnot zpochybnit a upozornit na jejich zatíženost ideologií. A pokud se mám vrátit k vaší původní otáz-

ce, musím dodat, že nevěřím, že by se znalectví vizuálních nebo formálních aspektů umění, které jsou často považovány za „estetickou“ hodnotu, někdy odehrávalo v ideologickém vakuu.

Zdá se, že myšlenku uměleckého „pokroku“, směřujícího ke stále větší abstrakci, přímo ztotožňujete s patriarchálním kulturním pořádkem. Ať je ale abstraktní umění poznamenané genderovými předsudky jak chce, vždy existovaly vynikající umělkyně, které se abstraktní malbou buď přímo zabývaly, nebo k jejímu rozvoji přispívaly prostřednictvím práce s jinými technikami a materiály – zvláště v oblastech dekorativních umění. Proč je tak málo feministek na poli kunsthistorie a umělecké kritiky pozitivně nakloněno abstrakci?

Ano, tvrdívá se, že abstrakce je v myšlení i v umění přirozenější pro muže než pro ženy. S tím samozřejmě nesouhlasím, stejně jako je mi proti mysli představa nějaké specificky „ženské“ estetiky, ženského stylu nebo uměleckého materiálu. Přesto je pravda, že některé abstraktní směry – například americký abstraktní expresionismus – byly ovládnuty muži a byly spojovány s mužskou touhou po duchovní transcenci. Abstraktní malířky vždycky byly a jsou (jen si vezměte, kolik jich bylo v Rusku v 10. letech!), a pokud se abstraktnímu umění někdy přisuzuje mužské „pohlaví“, není to vlivem nějakého přirozeného či vrozeného významu abstrakce, ale vlivem dobové maskulinizace tohoto odvětví, za kterou jsou odpovědní umělci-muži a jejich kamarádi kritici. Právě to jsem se ve své práci snažila zpochybnit, neměla jsem spadeno na abstraktní umění jako takové.

V ikonografických programech mnoha amerických muzeí hrálo abstraktní umění odjakživa prominentní roli a vy jste si toho začala všimnout velmi záhy: vaše první texty o muzeích vyšly v polovině 70. let a postupně jste se stala jedním z nejuznávanějších myslitelů a kritiků v oblasti americké muzeologie. Co vás k tomu vedlo?

Začalo to kolem roku 1976, kdy jsem se připojila ke skupině umělců, kteří protestovali proti velké výstavě ve Whitney Museum of American Art. Výstava prezentovala Rockefeller Collection of American Art (Rockefellerova sbírka amerického umění) a byla součástí oslav dvoustého výročí Americké revoluce. Jmenovala se „Two Centuries of American Art“ (Dvě století amerického umění), ale měli ji spíš pojmenovat „Dvě století umění bílých amerických mužů“, protože s jednou nebo dvěma výjimkami bylo obsahem výstavy právě a jen to. Naše skupina tehdy výstavu veřejně kritizovala a mě během mnoha našich diskusí začala muzea velmi zajímat.

Do té doby jsem, asi stejně jako řada dalších lidí, o uměleckých muzeích uvažovala jako o víceméně neutrálních „nádobách“ s uměním – ale pak jsem si začala uvědomovat, že muzea dělají něco mnohem důležitějšího, než aby uměleckým dílům jen poskytovala přístřeší a ochranu. Muzea jsou propracovanými symbolickými strukturami a mocnými ideologickými stroji, které převzaly některé funkce sakrální architektury. Společně s Alanem Wallachem jsme tyto myšlenky publikovali v letech 1978 a 1980. První článek vyšel v časopise *Marxist Perspectives* pod titulem „The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual“ (Muzeum moderního umění jako pozdně kapitalistický rituál) a dával se na muzeum jako na rituál, v němž diváci účinkují v naprogramovaných expozicích. Z tohoto úhlu nám před očima vystala řada věcí, které jsme nečekali. Snad nejvíc nás překva-

pilo zjištění, jak moc se newyorská MoMA podobá rituálům antických a primitivních labyrintů. Stejně jako ony byl totiž program tohoto muzea postavený tak, aby návštěvníky – jasně definované jako muže – vtáhl do jakéhosi dramatu, v němž projdou očistcem a účastní se triumfálního vítězství ducha. V kontextu muzejního programu byla abstraktní díla velmi často instalovaná vedle obrazů výhrůžně vyhlížejících ženských těl a tato kombinace divákům poskytovala iluzorní pocit úniku do říše ducha, kde je ženský svět z masa, kostí a biologických potřeb přemóžen. V neposlední řadě jsme také tvrdili, že toto očistěné „já“, jež muzejní rituál vytváří, skvěle zapadá do ideologie soudobé kapitalistické kultury. S Alanem jsme se při tom občas cítili jako antropologové, kteří zkoumají zvláštní primitivní struktury moderní mužské psychy.

Myšlenka muzea jako rituálního místa se mi během této práce dostala pod kůži. Nejsem si jistá, jestli ji zde budu schopna dobře sumarizovat – v knize *Civilizing Rituals* jí věnuji celou jednu kapitolu. Jejím jádrem je koncept „prahovosti“ (*liminality*), který jsem převzala od antropologa Victora Turnera. Pomocí tohoto konceptu můžeme rozlišovat mezi pozorností, kterou věnujeme každodenním, světským záležitostem, a pozorností intenzivnějšího druhu, kterou zažíváme, když vejdemo do sakrálního místa, když potmění světla v divadle nebo koncertní síni nebo když se ocitneme v galerii. Tehdy překračujeme práh rituálního prostoru nebo času. Moderní koncept estetického prožitku je jen jeden způsob, jak tuto „prahovost“ formulovat; lze ji chápat i v náboženském smyslu. V prostoru muzea, určeném onou pomyslnou hranicí mezi světským a sakrálním, návštěvník kráčí řadou místností s instalovanými uměleckými objekty – a tyto prvky společně s architekturou vytvářejí muzejní program nebo rituální scénář. Návštěvníci v něm účinkují (v závislos-

ti na jejich zázemí a zájmech jsou dobrými nebo špatnými herci) jednoduše tak, že se tímto prostorem pohybují a vstřebávají jej. Tím, že procházejí určitými příběhy a rituálně se s nimi ztotožňují, zakoušejí ideologické hodnoty jako živé, bezprostřední a konkrétní zážitky. Tímto způsobem jim muzeum symbolicky podává ožvlé myšlenky, které ztělesňují společenský a politický obsah. Není pochyb, že muzea představují velmi mocné nástroje pro budování identity nebo – slovy Ivana Karpa – „arény s výsadou vystavovat obrazy 'nás' a 'těch druhých'“, ale jejich ideologické funkce jsou obvykle velmi dobře skryté za závojem čisté estetiky a přehlušené rétorikou uměleckého znalectví. Lidé jsou v muzeích vystaveni ideologickému tlaku, ale většinou nedisponují koncepty potřebnými k tomu, aby si to uvědomili. Místo toho se drží scénáře, který jim předložilo muzeum. Stávají se tak poutníky hledajícími duchovní poklady světa a povznášejícími se jejich nádherou.

Myšlenka „velkého umělce“ měla na dějiny umění ohromný vliv a budování muzejních sbírek se většinou odvíjí od uměleckých děl velikánů. Ve vaší knize ukazujete, jak si tuto myšlenku přisvojuje moderní stát, aby demonstroval ty nejvyšší formy občanských ctností a umožnil občanům, aby se cítili jako civilizovaní lidé. „Géníus“ je ovšem rodu mužského – a podobně ztělesňuje mužské hodnoty i moderní kategorie „občan“, ačkoli je většinou vydávána za univerzální, a tedy nadpohlavní. Jedna z kapitol vaší knihy se jmenuje „The Modern Art Museum: It's a Man's World“ (Muzeum moderního umění: Je to mužský svět) – ale jak by se to mohlo změnit? Jak by se muzea mohla stát také světem žen – nebo světem pro každého?

Různá muzea mají různé problémy. Kapitola, o níž se zmínujete, je výhradně o muzeích moderního umění nebo o muzejních expozicích věnovaných modernímu umění. Jejich charakter by se jistě mohl proměnit, kdyby v nich bylo vystaveno víc uměleckých děl žen, lesbiček, homosexuálů a barevných, ale to samo o sobě nestačí. Problém je daleko složitější. Celá kultura uměleckých muzeí a jejich výstavních strategií je postavená na předpokladu ideálního návštěvníka, což je běloch mužského pohlaví ze středních nebo vyšších vrstev, a tento model funguje dodnes. Rituálním subjektem muzeí je muž, a to i tehdy, když do muzea vstupuje žena, a jsou to jeho zájmy a potřeby, které jsou základem muzejního programu. Otázkou proto je, jaké by muzeum mělo být, aby se obracelo ke všem svým návštěvníkům.

Velká muzea v této zemi se intenzivně zaobírala tím, jak ženám zpříjemnit návštěvu. V muzejních restauracích dnes nabízejí víc salátů a lehkých jídel a v dárkových obchodech prodávají šperky, šátky a další módní doplňky pro ženy. Problém ale je, že se tak k ženám přistupuje výhradně jako k nakupujícím (a navíc ještě jako k té menšině z nich, která na to má prostředky). Muži jsou tedy chápáni jako znalci umění a nositelé vědění, zatímco na ženy se pohlíží jako na konzumenty – a genderově předpojatý charakter muzeálních sbírek a výstav zůstává nedotčený. Z muzeí, která jsem kdy navštívila, patřily k nejmaskulinnějším stále expozice v MoMA, a to do téměř hysterické míry. To se ale snad změní, až je MoMA za pár let zpřístupní v novém kabátě. Instalace moderního umění, která se mi naopak zamlouvala nejvíce, byla v Art Institute of Chicago. Její chronologický záběr je nesmírně široký a současně je v ní několik dobře promyšlených tematických místností – například expozice zabývající se politickým uměním nebo láskou. Vyzdvihuje se tak mnohost moderního umění stejně jako odlišnosti mezi je-



ho protagonisty, a netřeba snad ani zdůrazňovat, že tento přístup je daleko vstřícnější k tvorbě žen, černochů a všech ostatních, kdo se „liší“. Je mnohem bohatší a zajímavější než starý program, který sledoval posloupnost stylů, a nabízí způsob, jak konečně odmaskulinizovat stávající muzejní systémy, alespoň ve smyslu prezentace moderního umění.

**Američtí akademikové dnes možná mluví daleko specializovanějším jazykem a občas podléhají přílišnému teoretizování, ale na univerzitách se rodí a využívá mnoho kritických myšlenek a metod. Proč se podobné diskurzy mnohem obtížněji zabydlují v amerických muzeích?**

Takzvané „nové dějiny umění“ (*new art histories*) se amerických muzeí jistou mírou dotkly, ale je třeba si uvědomit, že muzea mají ve společnosti velmi odlišné postavení než školy nebo univerzity. Nechtěla bych ten rozdíl příliš zjednodušovat, ale podle mě je daleko jednodušší sedět v aule s deseti patnácti studenty a shodnout se na nějakých důležitých kritických nebo dokonce opozičních přístupech ke kultuře; na akademické půdě se člověku za něco podobného dokonce dostává uznání. Muzea jsou závislá na konsensu správních rad, na podpoře veřejnosti a někdy také na svolení vládních zmocněnců, přičemž většina těchto lidí je s největší pravděpodobností léta pozadu za soudobými akademickými debátami. Ať tedy chcete, nebo ne, nemůžete tam být takovým kritikem, radikálem, rebelem nebo čímkoli jiným si přejete.

Čelit takovým tlakům a nenechat si současně otupit kritický osten vlastní práce je strašně těžké a vyžaduje to velkou odvahu a především velkou zodpovědnost. Špička muzejního světa navíc tvoří jednu z nejpřestížnějších a nejviditelnějších forem akumulace kulturního kapitálu, což je vlastně jen

jiná tvář koncentrované politické moci a ekonomického kapitálu. Být radikální v muzeu, jako je MoMA, není jen těžší, ale také mnohem nepravděpodobnější než v menší umělecké instituci. Proto mě dnes také daleko víc zajímají menší, okrajovější muzea. Právě tam se podle mě dá najít kritické a skutečně inovativní umění a kurátorské přístupy.

**Feministické historičky a kritičky umění svého času kladly důraz na politiku společenské proměny, ale dnes se mnohem víc soustřeďují na vědecký a akademický rozměr své práce. Vy v této oblasti pracujete už třicet let. Co pro vás tato transformace znamená a jak si představujete úlohu feminismu v novém tisíciletí?**

Musím připomenout, že americký feminismus, který se rozvinul na konci 60. let a získal na síle v desetiletí následujícím, byl součástí mohutného hnutí za rozšíření práv a výsad nejen žen, ale i jiných „menšin“. Je pravda, že mnohé feministky působící na akademické půdě se dnes zajímají o sociální změny a o vize sociální spravedlnosti mnohem méně než dřív; ale ve feminismu odjakživa existovala tendence podporovat ženy středních vrstev při budování jejich kariéry (což jistě není špatná věc). Na druhé straně je řada žen přednášejících na univerzitách dodnes oddána myšlence společenské transformace – přemýšlejí, píšou a organizují se na základě otázek sociální spravedlnosti pro všechny ženy a najdete mezi nimi řadu silných hlasů (třeba Nancy Fraser, bell hooks nebo Kate Soper), které stále trvají na klíčovém významu praktické politiky pro dosažení feministických cílů. V nejčtenějších teoretických akademických časopisech na ně ale příliš často nenarazíte.

A budoucnost feminismu? Kořeny jakéhokoli významného hnutí jsou tak rozvětvené a složité, že opravdu netu-

ším, kde nějaký příští trend začít hledat. Alespoň v rámci západních demokracií se nicméně zdá, že feminismu se vždy dobře dařilo vedle jiných silných pokrokových hnutí – ale těžko předvídat, jaké formy na sebe taková hnutí budou brát. Nedávné protesty proti Světové obchodní organizaci, které posílily spojenectví mezi ekology a odbory, jsou jistým příslibem do budoucna, zvláště pokud se zabývají globálně důležitými věcmi.

Myslím, že je evidentní, že feministky z celého světa a především z postkoloniálních zemí mohou k tomuto spojenectví významně přispět. Feminismus nezmizí: je ho potřeba globálně i lokálně. V mnoha koutech světa jsou ženy nadále utiskované a ledaskde se jejich situace dokonce ještě zhoršila. Dnešní situace je ale jiná v tom, že existuje živý odkaz feministického myšlení a praxe, k němuž začínají mít přístup ženy různých jazyků a kultur. Feminismus žije v historické zkušenosti, v umění, v literatuře, myšlení i paměti. Existuje celá feministická kultura, která se může dotknout i těch nejpotlačovanějších pocitů žen, která v nich může probudit novou touhu po sebeurčení a pomoci jim vytvořit jazyk, jehož prostřednictvím si budou schopné říci o svobodnější a plnější život. Feminismus je možná teprve na začátku.

- Thomas B. Hess, Linda Nochlin (ed.), *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*. New York: Newsweek, 1972
- Elisabeth Baker, Thomas B. Hess (ed.), *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan, 1973
- Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin (ed.), *Women Artists, 1550-1950* (kat.). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976
- Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton, 1976
- Yvonne Kalmus, Rikki Ripp, Cheryl Wiesenfeld (ed.), *Women See Men*. New York: McGraw Hill, 1977
- Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1979
- Judy Loeb (ed.), *Feminist Collage: Educating Women in the Visual Arts*. New York: Teachers College Press, 1979
- Elaine Hedges, Ingrid Wendt (ed.), *In Her Own Image: Women Working in the Arts*. New York: Feminist Press & McGraw-Hill Book Co., 1980
- Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old mistresses: Women, art, and ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981
- Norma Broude, Mary D. Garrard (ed.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row, 1982
- Rozsika Parker, *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London: Women's Press, 1984
- Isabelle Anscombe, *A Woman's Touch: Women in Design from 1860 to the Present Day*. New York: Viking Penguin, 1984
- Edwin B. Mullins, *The painted witch: Female body – male art*. London: Secker & Warburg, 1985
- Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge, Harvard University Press, 1986
- Rozsika Parker, Griselda Pollock (ed.), *Framing feminism: Art and the women's movement, 1975-85*. London: Pandora Press, New York: Routledge & Kegan Paul, 1987

Rosemary Betterton (ed.), *Looking on: Images of femininity in the visual arts and media*. London, New York: Routledge & Kegan Paul, 1987

Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988

Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. New York: Routledge, 1988

Linda Nochlin, *Women, Art, and Power*. New York, Harper & Row, 1988

Hilary Robinson (ed.), *Visibly Female: Feminism and Art*. New York: Universe Books, 1988

Judy Attfield, Pat Kirkham (ed.), *A view from the interior: Feminism, women and design*. London: Women's Press, 1989

Christine Battersby, *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics*. London: Women's Press, 1989

Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989

Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. Routledge: New York, London, 1989

Janet Wolff, *Feminine sentences: Essays on women and culture*. Cambridge: Polity Press, 1990

Constance Sullivan, *Women Photographers*. New York: Abrams, 1990

Terry Threadgold, Anne Cranny-Francis (ed.), *Feminine/masculine, and representation*. Sydney, London: Allen & Unwin, 1990

Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1990

Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*. New York: Thames & Hudson, 1990

Mara R. Witzling (ed.), *Voicing Our Visions: Writings by Women Artists*. New York: Universe, 1991

Norma Broude, *Impressionism: A Feminist Reading: The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*. New York: Rizzoli, 1991

Frances Bonner (ed.), *Imagining women: Cultural representation and gender*. Cambridge: Polity Press, 1992

Griselda Pollock, *Avant-garde gambits, 1888-1893: Gender and the color of art history*. London, Thames&Hudson, 1992

Norma Broude, Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: IconEditions, 1992

Elisabeth Bronfen, *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992

Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.

Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London, New York: Routledge, 1992

Carol Duncan, *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1993

Carol Bigwood, *Earth Muse: Feminism, Nature, and Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1993

Hilde Hein, Carolyn Korsmeyer (ed.), *Aesthetics in Feminist Perspective*. Bloomington: Indiana University Press, 1993

Susan Rubin Suleiman, *Risking Who One Is: Encounters with Contemporary Art and Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1994

Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, Arlene Raven (ed.), *New Feminist Criticism: Art/Identity/Action*. New York: IconEditions, 1994

Norma Broude, Mary D. Garrard (ed.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: H. N. Abrams, 1994

Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*. Paris, New York: Abbeville Press, 1994

Katy Deepwell (ed.), *New feminist art criticism: Critical strategies*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1995

Natalie Harris Bluestone (ed.), *Double Vision: Perspective on Gender and the Visual Arts*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1995

Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York: New Press, 1995

- Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London, New York: Routledge, 1996
- Amelia Jones (ed.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996
- Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1996
- Liz Heron, Val Williams (ed.), *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. London, New York: I. B. Tauris, 1996
- Joan Wallach Scott (ed.), *Feminism and history*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996
- Rosemary Betterton, *An intimate distance: Women, artists, and the body*. London, New York: Routledge, 1996
- Sarah Hyde, *Exhibiting gender*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1997
- Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*. New York: Thames & Hudson, 1997
- Paul Jobling, *Bodies of experience: Gender and identity in women's photography since 1970*. London: Scarlet Press, 1997
- Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*. Durham: Duke University Press, 1997
- Ann Brooks, *Postfeminism: Feminism, cultural theory and cultural forms*. London, New York: Routledge, 1997
- Ella Shohat (ed.), *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge: MIT Press, 1998
- Guerrilla Girls, *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. New York: Penguin Books, 1998
- Deborah Bright (ed.), *The passionate camera: Photography and bodies of desire*. London, New York: Routledge, 1998
- Judy Chicago, Edward Lucie-Smith, *Women and Art: Contested Territory*. New York: Watson-Guption, 1999
- Rosalind Krauss, *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, 1999

- James M. Saslow, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. New York: Viking, 1999
- Gill Perry (ed.), *Gender and Art*. New Haven: Yale University Press, 1999
- Griselda Pollock, *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories*. London, New York: Routledge, 1999
- Lisa Bloom (ed.), *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999
- Linda Nochlin, *Representing Women*. New York: Thames&Hudson, 1999
- Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*. New York: Da Capo Press, 2000
- Aruna D'Souza (ed.), *Self and History: A Tribute to Linda Nochlin*. London, New York: Routledge, 2001
- Fiona Carson, Claire Pajaczowska (ed.), *Feminist Visual Culture*. New York: Routledge, 2001

\* Tituly jsou uvedeny v původní verzi, přičemž jsou zachovány odchylky mezi britskou a severoamerickou angličtinou.

Martina Pachmanová *Věrnost v pohybu: Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*

Odpovědná redaktorka Lucie Vidmar

Typo Miroslav Šimáček / Foto na obálce archiv MCH

Foto autorky archiv MCH

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod

Vydala Marie Chřibková

nakladatelství a vydavatelství One Woman Press

v roce 2001

[www.owp.cz](http://www.owp.cz)

Výhradní distribuce:

Kosmas, s.r.o.

Lublaňská 693/34

120 00 Praha 2

tel./fax 02 – 22 51 07 49

První vydání