

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

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

Feminismus a postmodernismus: Namísto konce

Susan Rubin Suleiman

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

Robert Coover

K napsání kvalitního klišé je nutné přijít s něčím novým.

Jenny Holzer

Une Histoire Bien Postmoderne

1993

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dámy a pánové, vítejte v postmoderně.

Postmoderní diskurzy a zrod feministického postmodernismu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A co ženy? A feminismus?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Babylónská opozice? Politický status postmoderní intertextuality

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

Christine Brooke-Rose, Amalgamemnon

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

Jeannette Winterson, Boating for Beginners (Lodčky pro začátečníky)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Na trh!: Opoziční umění v masové kultuře

Celý svět je nucen projít filtrem kulturního průmyslu.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poznámky

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

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

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

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

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

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

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

mu vydání *The Dismemberment of Orpheus* v jednom ze svých seznamů postmodernistických spisovatelů uvádí jméno Brooke-Rose (v prvním vydání z roku 1971 je nenajdeme). Jediná obecná studie postmodernistického psaní vydaná k tomuto datu, jež se věnuje tvorbě žen (a dalších upozadovaných skupin) a také se pokouší brát v potaz jejich politické zvláštnosti, je *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* od Lindy Hutcheon. Routledge, New York a London 1988.

15. Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Società editrice il Mulino 1962. V angličtině: *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968, přel. Gerald Fitzgerald, kapitoly 5 a 8.
16. Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, in: *The Anti-Aesthetic*, op. cit., s. 59.
17. Ibid. Nejexplicitněji vyjádřil vazbu mezi postmodernismem a poststrukturalismem Terry Eagleton v širavě negativní marxistické kritice „Capitalism, Modernism, and Postmodernism“, *New Left Review* 152, 1985, s. 60-73.
18. Hal Foster, „(Post)Modern Polemics“, in: *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press, Seattle 1985, s. 136.
19. Andreas Huyssen, „Mapping the Postmodern“, in: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 219-221.
20. Hutcheon, op. cit., kap. 4.
21. Richard Martin mi připomněl, že některé feministky tento „vysoce teoretický“ diskurz (nebo kterýkoli jiný teoretický diskurz těsně spjatý s mužskou tradicí) kritizují a nikdy by se na něm nepodílely. To vyvolává celou řadu jiných otázek týkajících se spojenectví a dialogu mezi muži a ženami, jež zde nemám v úmyslu řešit. Můj postoj k nim – upřednostňování dialogu a „komplikací“ před separatismem a binárním postavením obou pohlaví – by ale měl být již dostatečně jasný.

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

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

- mu: pracovat na rozkladu pastiše skrze využití nástrojů pastiše samotného, znovu dobýt nějaký ryzí historický význam tím, co jsem nazval náhražkami dějin". (s. 17) Otázkou, na niž Jameson neodpovídá (resp. ji neklade), zní, jak člověk rozezná „falešný“ (homeopatický) pastiš od „pravého“ – když ten je sám „padělkem“, náhražkou dějin. Hra zrcadel, již jsme tu svědky, je vlastně docela postmoderní...
29. Jean-François Lyotard, *O postmodernismu*, kap. „Odpověď na otázku: Co je postmoderno?“, op. cit., s. 17–28. Této odlišnosti se rovněž dotýká Huyssen v textu „Mapping the Postmodern“, op. cit., s. 220. Srv. též Foster, „(Post)Modern Polemics“, op. cit.
 30. Viz rozhovor Sherman s Jeanne Siegel, in: *Artwords 2: Discourse on the Early 80's*, J. Siegel (ed.). UMI Research Press, Ann Arbor a London 1988, s. 272.
 31. Martha Rosler, „Notes on Quotes“, *Wedge* 2, podzim 1982, s. 71. Rosler nikoho konkrétně nejmenuje, ale zdá se, že její kritika jasně reaguje na dílo Kruger, Levine a Sherman.
 32. Hutcheon, op. cit., s. xiii aj.
 33. Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: *Art after Modernism*, op. cit., s. 235.
 34. Rosler, op. cit., s. 72 a 73; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách. Charakteristika, kterou Rosler uplatňuje na své dílo – didaktické, ale nekáravé –, pochází z interview s Jane Weinstock, *October* 17, léto 1981, s. 78.
 35. Maeghan Morris, „Tooth and Claw: Tales of Survival and *Crocodile Dundee*“, in: *Universal Abandon?*, op. cit., s. 123; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
 36. Laura Kipnis, „Feminism: The Political Conscience of Postmodernism?“, in: *Universal Abandon?*, op. cit., s. 162; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
 37. Max Horkheimer a Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Querido, Amsterdam 1947. V angličtině: „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception“, in:

- Dialectic of Enlightenment*. Continuum, New York 1982, přel. John Cumming, s. 120–167.
38. Thomas Crow, „Modernism and Mass Culture in Visual Arts“, in: *Pollock and After*, Francis Frascina (ed.). Harper and Row, New York 1985, s. 257; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
 39. Parker a Pollock, op. cit., s. 54.
 40. Ženy-postmodernistky nejsou pochopitelně jediné, kdo podniká takové intervence do veřejného prostoru; podobnou uměleckou činnost vyvíjí i řada mužů, mezi mnoha například Hans Haacke a Daniel Buren (ačkoli Burenovo dílo se kriticky dotýká politiky muzeí spíše než „politiky politiky“). Stejně tak není veškerá politická tvorba žen výhradně feministická. Tyto poznámky nicméně můj celkový argument nenarušují, ale rozšiřují. Se zajímavou reflexí kritických možností postmoderního umění, která se v několika ohledech prolíná s mým názorem, nedávno přišla Abigail Solomon-Godeau v textu „Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics“, in: *Universal Abandon?*, op. cit., s. 191–213.
 41. O svém způsobu využívání billboardů a elektronických tabulí na Times Square Kruger hovoří v rozhovoru s Jeanne Siegel „Barbara Kruger: Pictures and Words“, in: *Artwords 2*, s. 299–311. Když jsem s Kruger osobně mluvila, vysvětlila mi, že za billboardy a plakáty sama platí; z plakátu vytvořeného k příležitosti pochodu za legalizaci potratu, na němž stojí „Your Body is a Battleground“ (Tvé tělo je bojištěm), se dělají pohlednice a jeho motiv se objevuje na bavlněných tričkách, ale výnosy z tohoto „podniku“ jdou na podporu Programu plánovaného rodičovství. A sama Kruger upozorňuje, že může vlepovat své billboardy a plakáty proto, že má v uměleckém světě „jméno“ (zastupuje ji známá Mary Boone Gallery, kde ceny uměleckých děl dosahují vysokých částek). Myšlenka, že by umění mělo zůstat „čisté“ a nezadat si s tržními kruhy, je jí, jak sama řekla, cizí stejně jako myšlenka patřit k „avantgardě“, která je spojová-

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

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

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

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