

57. Poukazy na ženskou obět vraždy, které jsem v tomto eseji blíže ne-
rozebírala, mají zdroj v detektivních příbězích E. A. Poea, jež Bau-
delaira výrazně ovlivnily; viz Benjamin, *op. cit.*, s. 42-44.
58. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (1899). Unwin, Lon-
don 1970, s. 126.
59. *Ibid.*, s. 126-127.
60. Thorne, „Places of Refreshment in the Nineteenth-Century“, *op.*
cit., s. 236.
61. Davidoff a Hall, *op. cit.*; Catherine Hall, „The Butcher, the Baker,
the Candlestick-Maker: The Shop and the Family in the Industrial
Revolution“, in: *The Changing Experience of Women*, Elizabeth Whitelegg
et al. (eds.). Martin Robertson, Oxford 1982.
62. Leonore Davidoff, „Mastered for Life: Servant and Wife in Victo-
rian and Edwardian England“, *Journal of Social History* 7, 4, 1974.
63. Ivy Pinchbeck, *Women Workers and the Industrial Revolution 1750-1850*
(1930). Frank Cass, London 1977; Sally Alexander, „Women's
Work in Nineteenth-Century London. A Study of the Years 1820-
50“, in: *The Rights and Wrongs of Women*, Juliet Mitchell a Ann Oakley
(eds.). Penguin, Harmondsworth 1976; též in: *Changing Experience of
Women*, *op. cit.*

1993

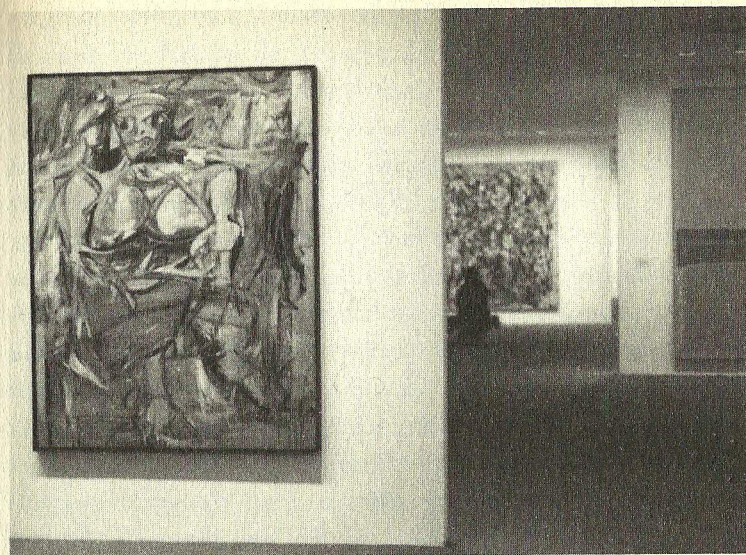
Číslo časopisu *Art Journal*, pro které byl tento esej původně určen, je monotematické a zaměřuje se na „Obrazy vládnutí“. Objekty, jimiž se zde budu zabývat – slavná umělecká díla –, nezobrazují vládu v doslovném smyslu; nejde o obrazy vládnoucí moci. Jsou nicméně účinnými a působivými *artefakty* vládnutí. Nezpodobňují moc nebo její symboly přímo, spíše vyzývají diváky k zážitku, který drammatizuje a potvrzuje společenskou nadřazenost mužské identity nad ženskou. Tuto funkci však zatemňuje a dokonce popírá prostředí, jež daná díla obklopuje – fyzický prostor muzea a verbální prostor dějin umění. Právě tuto skrytou funkci se na následujících řádcích pokusím rozkrýt.

Když Muzeum moderního umění (Museum of Modern Art, MoMA) v roce 1984 otevřelo novou a výrazně rozšířenou stálou expozici, kritici se zhrozili, jak málo se toho změnilo. V nové instalaci – stejně jako v té staré – je umění opět prezentováno jako posloupnost formálně definovatelných stylů. Stejně jako dříve je na některé okamžiky v tomto vývoji kladen větší důraz než na jiné: počátky moderního umění ohlašuje Cézanne, první malíř, jehož dílo návštěvník při vstupu do muzea spatří. Picassovy teatrálně instalované *Avignonské slečny* ztělesňují příchod kubismu – prvního gigantického kroku, který umění 20. století učinilo a od něhož se následně odvíjí většina dějin moderního umění. Od kubismu pak postupujeme k dalším významným avantgardním hnutím: od německého expresionismu, futurismu a tak dá-

le přes dada a surrealismus až k americkému abstraktnímu expresionismu. Abstraktní expresionisté svou práci oprostili od reziduí surrealistického zobrazování a podařilo se jim proniknout do sféry absolutního ducha, manifestovaného jako absolutní formální a abstraktní čistota. Soudě podle instalace MoMA (ve velké, nově otevřené galerii) veškeré významné umění, které vzniklo po abstraktních expresionistech, tak či onak poměřuje své ambice a svůj vliv jejich výsledky.

Tento „střední proud v modernismu“ MoMA již delší dobu propaguje zřejmě víc než kterákoli jiná instituce a vehementně při tom razí svou autoritu a prestiž prostřednictvím akvizic, výstav a publikací. Striktně lineární a vysoce formalistické uměleckohistorické vyprávění samozřejmě nevynalezli sami manažeři muzea, zato na ně přistoupili a pevně si je přisvojili – a proto není náhodou, že historii tohoto pojetí můžeme sledovat v galeriích MoMA lépe a důsledněji než v jiných sbírkách. Pro někoho znamená retrospektivní charakter tohoto muzea politováníhodný odklon od jeho původního poslání, tedy prosazovat pokrok. MoMA má však i nadále nenahraditelný význam, neboť dodnes zachovává přístup, který je v dějinách umění již minulostí. Náhled na minulost, který ve svých expozicích předkládá, však pro většinu akademického světa stejně jako pro velkou část umělecké veřejnosti dosud zosobňuje definitivní dějiny moderního umění.

Ve stálých expozicích MoMA je ovšem možné vyzorovat mnohem víc, než tyto dějiny připouštějí. Podle tradiční interpretace se dějiny umění skládají z posloupnosti stylů a odvíjejí se podél určitých neměnných linií: s nástupem každého dalšího stylu se umění postupně oprošťuje od nezbytnosti přesvědčivě nebo koherentně zobrazovat přirozený, dejme tomu objektivní svět. Neoddělitelnou složkou to-



Pohled do instalace MoMA: Willem de Kooning, *Woman I (Žena I)*, 1952

hoto vyprávění je také model morální akce, jejímž příkladem jsou jednotliví umělci – kteří se stále víc osvobozují od tradičního modu zobrazování, čímž dosahují stále větší subjektivity, a tedy i větší umělecké svobody a svobody ducha. Z literatury o moderním umění se dozvídáme, že k progresivnímu odmítnutí zobrazování, opakovaně a dopodrobna dokumentovanému v monografiích, katalozích a kritických časopisech, tito umělci často dospěli za cenu bolestného hledání, sebeobětování a odvážného riskování. Rozklad prostoru, popření objemu, odvržení tradičních kompozičních schémat, objev malby jako autonomní plochy, osvobození barvy, linie či povrchu, příležitostné přesahy za hranice umění či jejich opětovné potvrzení (jako v případech umělecké recyklace odpadových nebo obyčejných materiálů, které dříve neměly ve vysokém umění místo) a dále osvobození

malby z obrazového a napínacího rámu, a tedy i od samotné zdi – každý takový pokrok se stává okamžikem morální či umělecké volby. Za hranicemi materiálního, viditelného světa, jenž byl kdysi ústředním námětem umění, umělec v důsledku tohoto duchovního zápasu nalézá novou sféru energie a pravdy: například v kubistické rekonstrukci „čtvrtého rozměru“, jak Apollinaire nazval sílu čisté myšlenky, v Mondrianových či Kandinského vizuálních analogiích abstraktních, univerzálních sil, v objevu kosmické energie Roberta Delaunaye či v Miróových návrzích k neomezenému a životodárnému psychickému poli. Návštěvníci muzea pak v ideálním případě a v míře, v jaké byli schopni tyto dějiny asimilovat, tyto umělecké – a tedy i duchovní – zápasy rekonstruují. Jinými slovy rituálně prožívají drama o osvícení, v níž bylo dosaženo svobody prostřednictvím opakovaného překonávání viditelného, materiálního světa a přesahování jeho hranic.

Odhlédneme-li od významu a hodnoty, jež byly těmto transcendentním sférám přisuzovány, nelze popřít, že dějiny moderního umění, tak jak se o nich píše a jak je lze sledovat v MoMA i jinde, jsou plné obrazů – a většinou se jedná o obrazy žen. Bez ohledu na množství jsou, co se týče typu, pozoruhodně málo rozmanité. Ve většině případů jde prostě o ženská těla či části ženských těl, jež vyjma ženské anatomie postrádají jakoukoli identitu, o ony všudypřítomné „Ženy“, „Sedící ženy“ či „Ležící akty“. Anebo to jsou kurvičky, prostitutky, modelky umělců či laciné estrádní umělkyně – pravděpodobnost, že poznáme, jakou pozici na společenském žebříčku zaujmají, je vysoká, ale rozhodně vždy jde o nižší příčky. Ve směrodatné sbírce MoMA jsou pro tato díla – Picassovy *Avignonské slečny*, Légerovu *Le Grand Déjeuner* (Velká snídaně), Kirchnerovy výjevy s pouličními chodkyněmi, Duchampovu *La Mariée mise à nu par ses célibataires,*

même (Nevěsta neboli Velké sklo), Severiniho tanečnici z Bal Tabarin, de Kooningovu *Woman I* (Žena I) a řadu dalších děl – většinou charakteristické monumentální rozměry a skutečnost, že jsou nainstalována na velmi viditelných místech. Srovnatelnou důležitost jim přisuzují i ta nejvýznamnější umělecko-historická pojednání.

Je evidentní, že moderní umělci se nejednou rozhodli učinit svá „velká“ filosofická či umělecká prohlášení prostřednictvím aktu. MoMA tuto tradici sice zveličuje nebo nadsazuje některé její aspekty, nicméně jde o zveličování či nadsazování čehosi, co prostupuje celými dějinami moderního umění, jak to dobře dokládá i umělecko-historická literatura. Proč tedy dějiny umění toto intenzivní zaujetí společensky a sexuálně dostupnými ženskými těly nikdy nevyšvětlily? Co, pokud vůbec něco, mají akty a děvky společného s hrdinným odmítnutím realistického zobrazování v moderním umění? A proč si tato obraznost v rámci dějin umění vydobyla takovou prestiž a autoritu – proč je spojována s těmi nejvyššími uměleckými ambicemi?

Z teoretického hlediska jsou muzea veřejným prostorem, jehož posláním je duchovně povznést každého, kdo tato místa navštíví. V praxi jsou však uznávanými a silnými motory ideologie. Jsou moderním rituálním prostředím, v němž návštěvníci prožívají složité a často hlubinné dramatické procesy související s identitou. Ve vědomě koncipovaném programu muzea se o těchto dramatech, která se zde odehrávají, nehovoří a ani to není možné. Stejně jako v případě všech velkých muzeí i rituál MoMA vysílá komplexní ideologický signál. Mne zde bude zajímat jen jedna jeho součást, která se týká sexuální identity. Budu polemizovat v tom smyslu, že staronové obrazy sexualizovaných ženských těl ve stálé sbírce MoMA toto muzeum jako společenské pro-

středí aktivně pomůžství. Tiše a pokradmu popisují muzejní rituál duchovního hledání jako hledání muže a větší část moderního umění označují za primárně mužskou záležitost. [...]

Jak často obrazy žen v moderním umění vypovídají o mužských úzkostech a fobiích! Mnohá z děl, o nichž jsem před chvílí hovořila, zobrazují deformované či nebezpečně vyhlížející bytosti, potenciálně dominantní, pohlcující, stravující či kastrující. „MoMina“ sbírka monstrózních, strašidelných žen je opravdu výjimečná: Picassovy *Avignonské slečny* a *Femme au bain* (Žena v koupeli, která vypadá jako obří kudlanka nábožná), chladné a strnulé odalisky v Légerově *Le Grand Déjeuner*, několik Giacomettiho ženských postav z raného období, Gonzalesovy a Lipschitzovy sochy a Baziotesova *Naine* (Trpaslice), zlobně vyhlížející bytost s ostrými zuby, jediným velkým okem a obrovskou, jasně viditelnou dělohou – a to jmenujeme jen několik (danou kategorii lze snadno rozšířit i o díla Kirchnera, Severiniho, Rouaulta a dalších, kteří zobrazovali dekadentní, zkažené – a proto *morálně* odpudivé – ženy). Všechna tato díla, každé po svém, svědčí o šíravém strachu z ženy a o rozpolcených pocitech vůči ní. Díky tomuto strachu a rozpolcenosti je podle mého názoru ústřední mravní ponaučení plynoucí z moderního umění mnohem srozumitelnější – bez ohledu na to, zda nějak vypovídá o individuální psýše těch, kdo tato díla vytvořili.

O tomto strachu, zosobňovaném únikem z říše hmoty (*matter; mater*) a biologických potřeb, jež jsou tradiční doménou žen, může vypovídat dokonce i dílo, které se takové obraznosti vystříhá a bezvýhradně následuje volání po abstraktní, transcendentní pravdě. Jak často se mistři moderního umění snažili vypovídat o *vyšších* sférách – o vzduchu, světle, myslí, kosmu –, tedy sférách, které existují nad ženskou, biologickou zemí! Kubisté, Kandinskij, Mondrian,

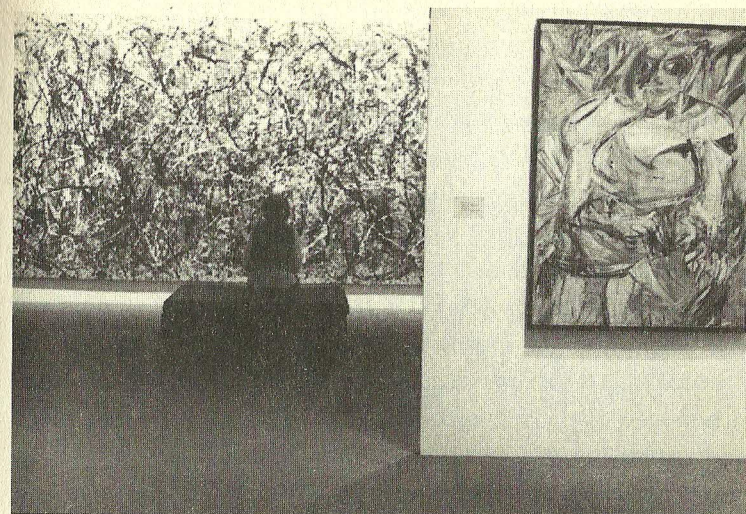
futuristé, Miró, abstraktní expresionisté – ti všichni čerpali z jakési imateriální energie vlastního já nebo universa. (Légerův ideál racionálního, mechanického řádu může být chápán i jako protiklad a obrana proti neuspořádanému světu přírody, kterou se snaží ovládnout.) Onen prapodivný ikonoklasmus převážné části moderního umění, který odmítá zobrazování a materiální svět, se podle všeho alespoň zčásti zakládá na touze společně všem moderním mužům – uniknout nikoli matce v doslovném smyslu, ale psychickému obrazu ženy a její pozemské sféry, který se zdá být zakotven v dětských či dětinských představách *mater*. Philip Slater si u některých umělců povšiml „neobvyklého důrazu na mobilitu a útěk“ jako typických atributů „hrdiny bojujícího proti hroživé matce“.² Prostřednictvím muzejního rituálu pak tyto úniky do „vyšších“ sfér před neustále se vynořujícím obrazem hroživé ženy získávají na ještě větší naléhavosti. Odtud také onen častý výskyt zkažených nebo děsivých žen či jejich protějšku – žen bezmocných či potlačených – v psaných dějinách umění. Ať jde o vražedkyni mužů, nebo o oběť vraždy, o Picassovu smrtonosnou *Femme au bain* nebo o Giacomettiho *Femme égorgée* (Ženu s proříznutým hrdlem), muzejní rituál ani písenná (a ilustrovaná) mytologie se bez těchto postav neobejdou. Jejich existence je v obou kontextech pádným důvodem pro duchovní a mentální únik. Konfrontace s nimi a útěk od nich tvoří temný střed utrpení, temnotu, bez níž by snaha o osvícení byla nesmyslná a bezdůvodná.

A protože hrdiny tohoto utrpení jsou genericky muži, přítomnost umělkyní v této mytologii nemůže být než nepřirozená. Umělkyně, zejména pokud jejich počet přesáhne standardní kvóty, by mohly rituální utrpení zbavit genderového podtextu. Proto jsou v MoMA a v dalších muzeích počty děl vytvořených ženami drženy bezpečně pod hranicí,

kdy by mohly začít nahlodávat maskulinitu dané instituce. Ženy jsou zde žádoucí jen jako obrazy. Samozřejmě tu příležitostně najdeme i znázornění mužů. Avšak na rozdíl od žen, viděných především jako sexuálně dostupná těla, jsou muži zobrazováni jako fyzicky a psychicky aktivní lidé, kteří kreativně utvářejí svůj svět a přemítají o jeho smyslu. To oni tvoří hudbu a umění, oni kráčí kupředu, pracují, staví města, dobývají vzdušný prostor, přemýšlejí a sportují (Cézanne, Rodin, Picasso, Matisse, Léger, La Fresnaye, Boccioni). A když dojde na mužskou sexualitu, je velmi často prezentována jako prožitek plachých, psychologicky složitých bytostí, jejichž rejstřík sexuálních pocitů je prodchnut poetickou bolestí, palčivou frustrací, hrdinským strachem, ironií nebo puzením tvořit (Picasso, De Chirico, Duchamp, Balthus, Delvaux, Bacon, Lindner).

De Kooningova *Woman I* a Picassovy *Avignonské slečny* patří k nejdůležitějším obrazům žen v dějinách. Zároveň jsou klíčovými objekty ve sbírce MoMA a velmi účinně pomáhají udržovat maskulinní prostředí této instituce.

Muzeum tato díla vždy instalovalo s pečlivou pozorností k jejich strategické roli v příběhu moderního umění. Před rozšířením muzejní expozice v roce 1984 i po něm byla de Kooningova *Woman I* umístěna tak, aby tvořila předeheru k těm jediným „průlomovým veledílům“ abstraktního expresionismu – konečnému kolektivnímu přesahu newyorské školy do absolutně čiré, abstraktní, neodkazující transcendence: k Pollockovým nespoutaným uměleckým a mentálním vzletům, Rothkovým expedicím do zářných hloubek univerzálního já, Newmanovým heroickým konfrontacím s výsostností, Stillovým osamělým návratům za hranice kultury a vědomí, Reinhardtovým posvátným a sardonickým negacím všeho, co není Umění, a tak dále. A na prahu těchto záblesků absolutní svobody a čistoty vždy seděla žena –



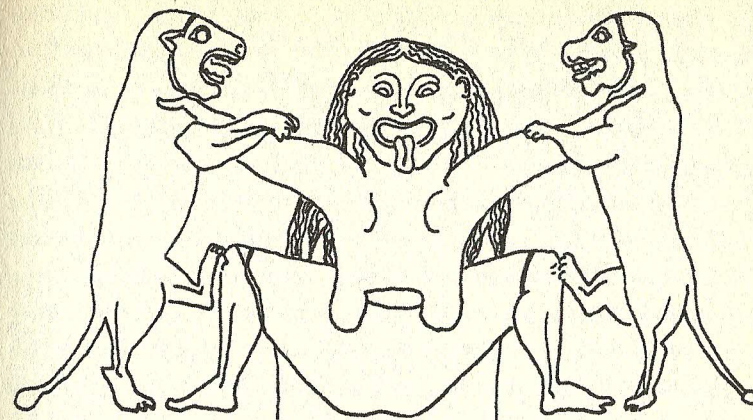
Pohled do instalace MoMA: Willem de Kooning, *Woman II (Žena II)*, 1952

Woman I – a doslova jim dávala rám. Její přítomnost na tomto místě je důležitá a strategická: když už musela být jednou zapůjčena, nahradila ji *Woman II*. Existoval pro to pádný důvod – obrazy z tohoto Kooningova cyklu jsou výjimečně zdařilými rituálními artefakty a velmi účinně maskulinizují prostor muzea.

Ženská postava se v de Kooningově díle začala postupně vynořovat v průběhu 40. let 20. století. V letech 1951–52 se plně obnažila ve *Woman I* jako velká, zlá mamina – vulgární, sexuální a nebezpečná žena. De Kooning si ji představuje jako bytost, která se k nám staví s frontálností ikon, má obrovské vypoulené oči, široce rozevřená ústa s vyceněnými zuby a impozantní ňadra. V její obscénní pozici by stačilo pouhé pohnutí kolena a mezi roztaženými nohama by se naplno objevila vagína – jde o stejné sebeodhalující gesto, s jakým se lze setkat v běžné pornografii.

Tyto prvky nejsou v dějinách umění ojedinělé. Najdeme je ve starověkých a v kmenových kulturách stejně jako v moderní pornografii a v moderním graffiti. Společně tvoří známý typ postavy.³ De Kooningově *Woman I* je nápadně podobná například Gorgona starověkého řeckého umění – obě se jako sexuální objekty nabízejí a zároveň tomuto zpředmětnění vzdorují. Etruský příklad ukazuje více základních komponent, které se objevovaly v nejrozmanitějších archaických a kmenových kulturách – zobrazuje nejen odhalené genitálie, ale i zvířata, jež Gorgoně stojí po bocích a poukazují na její původ jako na bohyni plodnosti či matku bohyni.⁴ Celá konfigurace, ať se zvířaty, nebo bez nich, nepochybně obsahuje komplexní symbolické možnosti a může tlumočit mnohostranné, protikladné a mnohovrstevné významy. V zevnějšku gorgonské čarodějnice je však zdůrazněn hrozný aspekt matky bohyně – krvelačnost i smrtící pohled. Zejména dnes, kdy jsou mýty a rituály, které by mohly naznačit další významy, nenávratně ztraceny – a kdy jakoukoli interpretaci mohou zabarvit myšlenky moderní psychoanalýzy –, se zdá, že tato postava má vyvolat infantilní pocity bezmoci tváří v tvář matce a strach z kastrace: v rozvřeném chřtánu lze vidět *vaġinu dentatu* – představu nebezpečné, všepohlcující vaġiny, jež je příliš děsivá na to, aby mohla být zobrazena, a proto je transponována do zubatých úst.

Pocity nedostatečnosti a zranitelnosti tváří v tvář zralým ženám představují v mužském psychickém vývoji obvyklé (ne-li charakteristické) jevy. Mýty, jakým je příběh o Perseovi, a vizuální obrazy jako Gorgona mohou sehrát určitou roli při zprostředkování tohoto vývoje tím, že v kultuře šíří a obrozují klíčovou psychickou zkušenost a průvodní obranné mechanismy.⁵ Jsou-li individuální obavy a touhy posunuty na objektivní úroveň a společně sdíleny v obraznosti,



Etruská Gorgona, kresba podle bronzové ozdoby na povozu

mýtech a rituálech, mohou dosáhnout statusu vyšší, univerzální pravdy. V tomto smyslu přítomnost Gorgon na řeckých chrámech – význačných budovách kultovního ritu (objevují se i na zdech křesťanských kostelů)⁶ – odpovídá přítomnosti *Woman I* v chrámu moderního světa, zasvěceného vysoké kultuře.

Hlava z tohoto de Kooningova obrazu je archaické Gorgoně tak podobná, že odkaz by mohl být i záměrný, zejména proto, že malíř a jeho přátelé do velké míry čerpali ze starověkých mýtů a primitivních obrazů a připodobňovali se k archaickým a kmenovým šamanům. V pojednání o de Kooningových ženách se o tom zmínil i Thomas Hess, konkrétně v pasáži, kde přirovnává malířova umělecká muka k mukám Persea, jenž Gorgoně stal hlavu. Hess tvrdí, že de Kooningovi se zde podařilo uchopit prchavou, nebezpečnou pravdu „za hrdlo“: „Pravdy lze dosáhnout jen prostřednictvím složitostí, dvojsmyslů a paradoxu, a proto, stejně jako hrdina, který hledal Medúzu pomocí odrazu na svém štítu-

tu, musí studovat její zploštělý odraz na každém kroku své cesty.“⁷

Tento obrazový typ je ale tak všudypřítomný, že paralelu k de Kooningově *Woman I* snad ani nemusíme hledat ve starověkém či primitivním umění: *Woman I* může připomínat Medúzu, a stejně snadno tomu může být i naopak. Ať už de Kooning věděl či tušil o významech Gorgony cokoli a ať už z nich přejal jakkoli mnoho nebo málo, tento obrazový typ je v jeho tvorbě zcela jistě přítomný. Stačí, že si byl vědom – ba co víc, explicitně to prohlašoval –, že jeho cyklus žen lze začlenit do dlouhé historie obrazů bohyň.⁸ Když se rozhodl tyto postavy umístit přímo do centra svého nejambicióznějšího uměleckého snažení, dokázal svému dílu dodat auru starověkého mystéria a autority.

De Kooningova žena není jen monumentální a ikonická. Na vysokých podpatcích a jen v podprsence je také obscénní a zaujímá lascivně provokativní pózu. De Kooning si uvědomoval její rozporuplnou povahu, když jí přisoudil paralely nejen ve „vysokém“ umění – tedy starověkých ikonách a proslulých aktech –, ale i v laciných fotografiích holek vulgární současnosti. Viděl ji jako ženu, která budí hrůzu a je směšná zároveň.⁹ Dvoznačnost této postavy, její schopnost připomínat strašlivou bohyni matku i moderní královnu burlesky, vytváří nespírně vhodné kulturní, psychologické a umělecké jeviště, na němž lze sehrát moderní mýtus umělce-hrdiny, jehož duchovní utrpení se stává rituálem ve veřejném prostoru muzea. Je to ona, mocná a děsivá žena, s níž je třeba na cestě k osvícení bojovat a kterou je nutné překonat. Zároveň jí však její vulgarita, ta „laciná holka“ v ní – de Kooning tomu říkal její „stupidita“¹⁰ – propůjčuje určitou neškodnost (anebo nízkost?) a zmiřňuje strach a hrůzu, jež vyvolávají její aspekty Medúzy. Dvoznačnost tohoto obrazu tak umělci (a divákovi) skýtá zároveň prožitek nebez-

pečí i pocit, že je zažehnáno. Náznak pornografického sebeodhalování a sebenabízení – explicitnější v de Kooningových dílech z pozdější doby, ale i zde nepopíratelně přítomný –, je navíc specificky určen mužskému divákovi. Jeho prostřednictvím de Kooning vědomě a asertivně uplatňuje své patriarchální privilegium objektivizovat mužské sexuální fantazie jako vysokou kulturu.

Podobným způsobem zkoumá dvoznačnosti zobrazení Gorgony-holky zajímavá kresba-fotomontáž kalifornského umělce Roberta Heineckena s názvem *Invitation to Metamorphosis* (Pozvání k proměně). V tomto případě je efektu dvoznačnosti dosaženo použitím masek a kombinací a překrýváním negativů. Heineckenovu verzi ženy, která se nabízí, tvoří fotomontáž složená z konvenčního pornografického aktu a bestie typu hollywoodské herečky. Gorgona jak se patří, obdařená všemi náležitými atributy: otevřenými ústy s vyčněnými zuby, masožravými zvířecími čelistmi, velkýma, vyvalenýma očima, velkými ňadry, odhalenými genitáliemi a jedním hrozivě vyhlížejícím drápem. Její tělo je obnažené i zahalené, přitažlivé i hrůzné, a druhá hlava se svůdným úsměvem, nalevo od hlavy Gorgony, má navíc na obličej masku. Stejně jako u de Kooninga vyvolává Heineckenovo *Invitation to Metamorphosis* nejistou atmosféru plnou klamu, vábení, nebezpečí a vtipu. Jednotlivé části obrazu se jedna v druhé neustále ztrácejí a znovu vynořují. Mají podobný účinek jako de Kooningovy nánosy malby a stejně jako ony vybízejí k proměnlivému, mnohvrstevnému čtení. Obě díla odhalují to, co je skryté, z neprůhledného se stává průhledné a v tom, co je odhaleno, se zase skrývá něco jiného. V obou dílech se spojuje strašlivá vražedkyně-čarodějnice s povolnou a exhibicionistickou děvkou. Obě díla reflektují strach z nebezpečí skrytého v touze, ale zároveň nebezpečí vyhledávají a stejně tak se mu vysmívají.



Robert Heineken, *Invitation to Metamorphosis (Pozvání k proměně)*, 1975

Ještě před tím, než de Kooning či Heineken vytvořili své dvojsmyslné dostupné ženy, tu v roce 1907 samozřejmě byly Picassovy *Avignonské slečny*. Toto dílo bylo pojato jako nesmírně ambiciózní prohlášení o smyslu Ženy – mělo být naprosto objevné. Všechny ženy, které se na něm vyskytují, patří k univerzální kategorii bytosti existující mimo čas a prostor. Picasso čerpal ze starověkého a kmenového umění, aby odhalil Její univerzální tajemství: nalevo je egyptská a iberská socha a napravo africké umění. Postava vpravo dole jako by byla přímo inspirována jakýmsi primitivním či archaickým božstvem. Picasso takové postavy znal ze svých návštěv etnografických sbírek v Trocaderu. Studie k obrazu z Basileje přesně kopíruje symetrickou, exhibicionistickou pózu tohoto ženského typu. Důležité je, že Picasso už ve studii chtěl, aby právě ona obrazu dominovala: stojí nejbliže k divákovi a je ze všech postav největší. V této fázi chtěl Picasso do obrazu také začlenit studenta nalevo a v osovém

středu kompozice ještě námořníka – postavu zosobňující intenzivní sexuální touhu. Žena by pak musela stát čelem k němu a odhalené genitálie by byly očím diváka skryty.

V konečné verzi obrazu žádného muže nenajdeme; jeho přítomnost byla z díla vyjmuta a transponována do prostoru před plátno, kde stojí divák. Z toho, co začalo jako zobrazení konfrontace mezi mužem a ženou, se vyvinula konfrontace mezi divákem a obrazem. Vlivem tohoto přemístění se postava dole vlevo otočila kolem své osy a její pohled a sexuálně provokativní akt, přestože ne tak detailní a symetrický jako na studii, se nyní orientují přímo na diváka. Picasso tak izoloval a monumentalizoval situaci určenou výhradně mužům. Výsledný obraz dává mužům – nakonec stejně jako ženám – důrazně najevo, že tím, kdo je zde v privilegovaném postavení, je muž: jen jemu je dáno prožít okamžik nejvyššího odhalení." Ženy jsou vykázány na galerii, odkud se mohou na ústřední dějiště vysoké kultury dívat, ale vstoupit nesmějí.

Ono ženské mystérium, jež Picasso odhaluje, je konečně i poučením pro samotné dějiny umění. Ve výsledném díle jsou ženy stylově odlišené tak, abychom se nedívali jen na děvky současnosti, ale také hluboko do starověké a primitivní minulosti, v níž umělec situoval umění „nejčernější Afriky“ a počátků Západní Kultury (egyptské a iberské ikony) do jediného spektra: To je způsob, jakým Picasso používá dějiny umění k obhajobě vlastní teze: strašlivá bohyně, odporaná čarodějnice a obscénní děvka jsou jen oddělenými aspekty jedině mnohostranné bytosti, která je hrůzná i svůdná, která ovládá druhé i ponizuje sebe samu, která je stejně dominantní jako bezmocná – a vždy je psychickým majetkem mužské představitosti. Picasso také naznačuje, že skutečně velké, silné a objevné umění vždy bylo a vždy musí být postaveno na takovémto výlučně mužském vlastnictví.



Pablo Picasso, studie k Avignonským slečnám, 1907

„MoMina“ muzejní instalace tyto dostatečně působivé významy *Slečen* ještě násobí. Obraz je nainstalován na volném panelu stojícím přímo uprostřed první galerie kubistů, a jakmile divák vkročí do místnosti, upoutá všechnu jeho pozornost – vchod je umístěn tak, že se Dílo vynoří zčista-jasna a s dramatickou naléhavostí. Galerii intimních rozměrů fyzicky dominuje a způsob instalace zdůrazňuje jeho roli praotce veškerého kubismu, který je obklopuje, stejně jako všeho, co v umění přišlo po něm. Pro programovou strukturu MoMA je natolik ústřední, že nedávno, kdy bylo zapůjčeno, muselo muzeum na prázdnou zeď pověsit vývěsku s poznámkou vysvětlující jeho absenci – a tak je zpřítomnit. Tuto poznámku doprovázela i barevná reprodukce díla, což je pro MoMA přinejmenším neobvyklé.

Umělecká díla de Kooninga a Heineckena, o nichž jsem tu hovořila, spolu s podobnými díly řady dalších moderních umělců těží ze statusu vydobytého *Slečnami* a dále jej umocňují. Tím, že vyzdvihují různé jeho aspekty, zároveň téma tohoto obrazu rozvíjejí. Jeden z prvků, který je u nich expli-

citnější než u Picassa, je prvek pornografie. Dřív, než se pokusím prozkoumat, jak tento pornografický prvek působí v muzejním kontextu, podívám se, jak působí v prostoru mimo muzeum.

Vloni se na reklamních poutacích autobusových zastávek v New Yorku objevila reklama na časopis *Penthouse*. Newyorské autobusové zastávky velmi často „zdobí“ obrazy polonahých žen a někdy i mužů propagujících všechno možné, spodním prádlem počínaje a nemovitostmi konče. Tentokrát však šlo o reklamu na pornografické obrazy jako takové – tedy obrazy určené ne k tomu, aby prodávaly parfém nebo plavky, ale k tomu, aby stimulovaly erotickou touhu, a to především v mužích. Vezmeme-li v úvahu jeho provokativní záměr, tento obraz vyvolává velmi různé a – myslím, že téměř u každého – mnohem silnější reakce než reklamy na spodní prádlo. Alespoň jeden kolemjdoucí už na reklamu reagoval červeným sprejem, jadrně, nicméně logicky: „Pro prasata.“

Měla jsem u sebe fotoaparát a rozhodla jsem se to vyfotit. Ale jakmile jsem začala zaostřovat, přepadl mě nepříjemný pocit a začala jsem se cítit nemístně. Až o něco později jsem si uvědomila, že tu zasáhla jakási cenzura v mé výchově, jejíž příčinou nebyla jen povaha dané reklamy, ale i sama skutečnost, že ji fotografuji na veřejnosti. Přestože díky anonymnímu nápisu bylo společensky mnohem přijatelnější něco takového fotografovat – onen anonymní nápis tuto reklamu zařadil do vědomého a kritického diskurzu o genderu –, stále to znamenalo otevřeně si přivlastnit obraz, na který bych se z hlediska morálky střední třídy neměla dívat ani ho chtít. Ještě než jsem si to stačila uvědomit, do záběru se mi připlekla parta kluků. Evidentně mi chtěli můj čin překazit. Jeden se mě tónem, který se nedá nazvat jinak

než přísný, zeptal, jestli mám ponětí, co dělám, a druhý mě napomenul, že přece fotím reklamu na *Penthouse* – jako bych nebyla při plném vědomí.

Je evidentní, že tatáž kultura, která mě zformovala tak, abych měla nepatřičný pocit z toho, co jsem v té chvíli dělala, vyvolala stejný pocit nepatřičnosti *v nich*. Kluci v tomhle věku náramně dobře vědí, o čem *Penthouse* je. Vědět, co najdete v *Penthouse*, znamená vědět něco, co má vědět každý chlap; když „umíte“ *Penthouse*, jste jasně muž anebo alespoň budoucí muž, a v našem případě právě ve věku, kdy je každá rada drahá. Myslím, že ti kluci se snažili bránit právě tu reklamu, která má schopnost posílit jejich mužnost, a proto mi nechtěli dovolit, abych si přivlastnila její obraz. Pro ně stejně jako pro řadu jiných mužů má pornografie hlavní (ne-li jedinou) cenu v tom, že potvrzuje genderovou identitu a s tím i genderovou nadřazenost. Pornografie je i všechny ostatní utvrzuje v jejich mužnosti a proklamuje jejich společenskou nadřazenost. Stejně jako některé starověké a primitivní předměty, jež ženské oko nikdy nesmělo spatřit, závisí i schopnost pornografie – propůjčovat jejím uživatelům pocit nadřazeného mužského statusu – na skutečnosti, že je vlastněna či ovládána muži, a na tom, že pro ženy jde o zakázané ovoce. Jinými slovy, v jistých situacích může ženský pohled pornografií *pošpinit*. Tihle kluci, už v tak raném věku poznamenání rudimentárními genderovými kódy vlastní kultury, poznali narušitelku na první pohled. (Možná mě podezírali z toho, že reklamu ještě víc poničím.) Tím, jak mě sekýrovali, se v podstatě pokoušeli o genderovou nadvládu, tedy o cosi, co se ženám ze strany dospělých mužů děje naprosto běžně.

Není to tak dávno, kdy se časopisy typu *Penthouse* prodávaly jen v umolousaných obchodech s pornografií. A dnes? Reklamy, které je propagují, běžně najdete na každé hlavní

třídě v centru. Reklama ani obálka časopisu samy o sobě samozřejmě nemohou být zároveň pornografické a legální (v praxi to stále častěji znamená, že na daném obraze se nesmí objevit genitálie), ale, aby působily jako reklama, stačí tuto skutečnost *evokovat*. Z různých důvodů tak působí i de Kooningova *Woman I* či Heineckenovo *Invitation*, aniž by tyto obrazy byly skutečně pornografické. Jsou závislé na tom, do jaké míry divák „pochopí“ umělcovu narážku, ale dál zajít nesmějí. Za těchto podmínek by nás nemělo překvapit, že vizuální strategie obou umělců mají ke zmíněné reklamě ne jednu paralelu. *Woman I* s ní sdílí celou řadu rysů. Na obou obrazech jsou frontální, ikonické, monumentální postavy žen, znázorněné zblízka – vždy zaujímají celý prostor obrazu a téměř jej přesahují. Nízký úhel kamery v případě fotografie a rozměr a kompozice malby obě postavy monumentalizují a vyzdvihují a diváka doslova či přeneseně staví do pozice trpaslíka. Malba i fotografie poutají pozornost k hlavě, nadržům a trupu. Paže rámuje tělo, zatímco nohy jsou buď – na fotografii – oříznuté, anebo – u de Kooninga – poddimenzované a slabé. Postavy se tak jeví mocné i bezmocné zároveň, jejich impozantní, velká těla mají spočívat na nestálých, slabých a nejistých nohách. A v obou případech je divákovi určeno místo právě tam, odkud, až se stehna rozevrou, uvidí *všechno*. A na stránkách *Penthousu* se stehna samozřejmě většinou rozevírají. De Kooningova „mamina“ má však velmi odlišný účel a kulturní status než „čiča“ z *Penthouse*.

De Kooningova *Woman I* tlumočí mnohem složitější a emocionálně dvojnásobnější významy. Obraz otevřeněji přiznává strach z ženy a únik od ní a také její hledání a dobývání. De Kooning se zde navíc vždy snaží postavit do popředí a vyzdvihnout sám sebe jako *umělce*. Účelem fotografie pro *Pent-*

house je pravděpodobně vyvolávat touhu. Když touhu po ženském těle vyvolává de Kooning, chce eliminovat jeho přitažlivou sílu, nebo si je chce podrobit a uniknout jeho hrozbě. Divák je zván, aby spolu s ním znovu prožil zápas, v němž mu sféra umění vždy poskytne možnost, aby se ponížujícím ženskému vábení ubránil. Umělecká kritika to ovšem interpretuje tak, že de Kooningovo dílo v posledku vypovídá ne o mužském strachu, ale o triumfu umění a o duchu, jež si muž sám pro sebe vytvořil. V kritické literatuře se tyto ženské postavy stávají katalyzátory nebo strukturálními oporami důležitějších významů díla: umělcova heroického hledání sebe sama, jeho existencialistické odvahy, jeho hledání nové obrazové struktury nebo nějakého jiného uměleckého či transcendentního cíle.¹²

Pornografický aspekt tohoto díla se stal součástí jeho výsostného kulturního významu a nyní může – na rozdíl od reklamy na *Penthouse* – splnit své ideologické poslání s velkou prestiží a autoritou. Tím, že umělci jako de Kooning, Heinecken a další (nechvalně nejznámější z nich je David Salle) budují svá díla na pornografických základech a jak v mužích, tak v ženách probouzejí zasuté pocity týkající se genderové identity a genderových rozdílů, prosazují privilegium, které naše společnost tradičně propůjčuje pouze mužům. Prostřednictvím své obraznosti si činí nárok na veřejný prostor jako sféru podléhající mužské nadvládě. Ženy, které se samy nabízejí, transformované do pozice vysokého umění a instalované ve veřejném prostoru muzea, utvrzují mužské diváky v přesvědčení, že oni sami patří k mocnější genderové skupině. Ženám pak připomínají, že jejich status ve společnosti, jejich právo na jeho veřejný prostor a jejich spoluúčast na společném, kulturně definované identitě nejsou tak docela stejné jako v případě mužů – že jsou mužům jaksi méně rovné. Náznaky ovšem musí být skryté, zastřené mý-

tem transcendentního umělce-hrdiny. Tento odkaz potvrzují i de Kooningovy ženské postavy z pozdějšího období, které ještě otevřeněji než v předchozích dílech vybízejí ke srovnání s pornografickými fotografiemi a graffiti: čím bližší jsou pornografii, tím víc je třeba je zakrýt nepochoybivými „uměleckými“ gesty a filosoficky významnými náosy.

Když něco platí na ulici, neznamená to, že to neplatí v muzeu, i když skrze plášť různých pravidel etikety by se věci mohly jevit opačně. Příliš nezáleží na tom, zda jsou tyto obrazy venku, nebo vevnitř – všechny mají velkou autoritu a schopnost strukturovat a podporovat psychologické kódy, které určují a odlišují skutečné možnosti žen a mužů.

Tento esej byl poprvé uveřejněn v časopise *Art Journal* pod názvem „The MoMA's Hot Mamas“ v létě 1989. Později byl zařazen do knihy Carol Duncan *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. Cambridge University Press, Cambridge a New York 1993. Zde ho otiiskujeme se svolením College Art Association, Inc. Přeložila L. V.

Poznámky

1. Analýza starší expozice MoMA viz Carol Duncan a Alan Wallach, „The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual“, *Marxist Perspectives* 4, zima 1978, s. 28-51.
2. Philip Slater, *The Glory of Hera*. Boston 1968, s. 321.
3. Viz Douglas Fraser, „The Heraldic Woman: A Study in Diffusion“, in: *The Many Faces of Primitive Art*, D. Fraser (ed.). Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, s. 36-99; Arthur Frothingham, „Medusa, Apollo, and the Great Mother“, *American Journal of Archaeology* 15, 1911, s. 349-377; Roman Ghirshman, *Iran: From the Earliest Times to the Islamic Conquest*. Harmondsworth 1954, s. 340-343; Bernard Goldman, „The Asiatic Ancestry of the Greek Gorgon“, *Berytus* 14, 1961, s. 1-22; Clark Hopkins, „Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story“, *American Journal of Archaeology* 38, 1934, s. 341-358, a „The Sunny Side of the Greek Gorgon“, *Berytus* 14, 1961, s. 25-32; Slater, op. cit., s. 16-21 a 318ff.
4. Ještě staršího původu než ničivá řecká Gorgona je pak známá lousitanská bronzová spona z David Weill Collection, která odkazuje k prapůvodnímu významu tohoto obrazového typu a zobrazuje kult mnohem starší, životodárné Bohyně Matky. Na tomto artefaktu je Bohyně zobrazena při porodu, v rukách si před divákem pozdvihuje ňadra a je obklopena posvátnými zvířaty. Objekty tohoto druhu pravděpodobně sloužily jako ženské votivní předměty při obětování; viz Ghirshman, op. cit., s. 102-104.
5. Mýtus o Perseovi viz Slater, op. cit., s. 308-336; podobnosti mezi muži starověkého Řecka a dnešními středostavovskými Američany viz s. 449ff.
6. Viz Fraser, op. cit.
7. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*. New York 1959, s. 7. O de Kooningových kresbách Elaine de Kooning (asi 1942), v nichž autor spatřuje rysy Medúzy – její „hrozivý“ pohled a divoký „účes“ – viz též

Hess, *Willem de Kooning: Drawings*. New York a Greenwich, Conn., 1972, s. 27.

8. Jak jednou sám řekl: „[Mé] ženy se podobají všem ženám, jež se na obrazech objevují už od pradávna... Žena je zjev, který se v malbě opakuje neustále dokola – byla idolem, Venuší, aktem.“ Cit. in: *Willem de Kooning, The North Atlantic Light, 1960-1983* [kat. výst.]. Stedelijk Museum, Amsterdam; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Moderna Museet, Stockholm 1983. Sally Yard se v článku „Willem de Kooning's Women“ (*Arts* 53, listopad 1975, s. 96-101) zmiňuje hned o několika inspiračních Kooningových zdrojích, včetně kykladských bohyň, sumerských votivních figur, byzantských ikon a Picassových Slečen.
9. *North Atlantic Light*, op. cit., s. 77. Viz též Hess, *de Kooning* (1959), op. cit., s. 21 a 29.
10. *North Atlantic Light*, op. cit., s. 77.
11. Viz např. Leo Steinberg, „The Philosophical Brothel“, *Artnews*, září 1972, s. 25-26. Podle Steinbergova objeveného článku se zdá, že akt dívání se na tyto ženské postavy znovu vizuálně zpřítomňuje akt sexuální penetrace ženy. Z toho ovšem plyne, že ženy nejsou anatomicky vybaveny k tomu, aby mohly zažít plný význam díla.
12. O de Kooningovi bylo napsáno jen velmi málo, co nesleduje tento výklad. Jeden z nejbombastičtějších rozborů viz Harold Rosenberg, *De Kooning*. New York 1974.