

45. Stallybrass a White, op. cit., s. 43.

46. Allen, op. cit., s. 31

47. Suleiman, op. cit., s. 92.

Před mnoha lety měl můj starší bratr nejlepšího kamaráda. Jmenoval se Body (Tělo) a všude ho doprovázel. Body byl vším možným, jen ne konkrétním tělem: byl výmyslem mého bratra, a ačkoli doopravdy neexistoval, byli neustále spolu. Žárlila jsem na toho důvěrníka a nepřítomně přítomného přítele, který mého bratra nikdy nezradil. Nikdy se sice nezhmotnil, ale mně se zdálo, že je všudypřítomný, téměř jako by byl prodloužením bratrova vlastního těla. Zdál se být „skutečnější“ než všichni mí vrtošiví a nestálí kamarádi (s tak konkrétními a hmatatelnými těly).

Podle Freuda je fantazie psychické přemístění mezi subjektem a předmětem, mezi vjemem a vědomím, mezi vnitřním a vnějším světem člověka. Fantazie jsou obrazy a scénáře budované prostřednictvím touhy. Jsou to sublimované „psychické skutečnosti“,<sup>1</sup> které na „vyšší úrovni“ odrážejí přízemní, materiální a autoerotické formativní události z raného dětství a které reagují na ztrátu dokonalé celistvosti, již člověku zaručuje tělo matky nebo někoho druhého (*[m]other's body*). Fantazie je *proces*, který umožňuje „já“ subjektu komunikovat s druhými, tedy s „vnějším“ světem. Podobně pak subjekt získává možnost ztělesnit se jako „skutečná“ osoba, protože si představuje (z-obraz-uje) tělo druhého.<sup>2</sup>

V tradiční, kantovské estetice je umělecké dílo tím, co ve vnějším světě vytváří dialog mezi tvůrčím subjektem a divákem/druhým:



*Mise en abyme* [umění] se vždy zaobírá tím, ... že vyplňuje prázdno v místech, kde zejí propasti/

...*ein Drittes*, „třetí strana“, zajišťuje koloběh věcí a reguluje jeho tok. *Mitte*, prostřední prvek, „milieu“, dohlíží na vstup do hermeneutického cyklu nebo do cyklu spekulativní dialektiky. Tuto úlohu hraje umění. Pokaždé, když filosofie ovlivňuje a ovládá umění a uzavírá je do významové hry nebo do ontologické encyklopedie, dává mu roli zprostředkovatele.<sup>3</sup>

Spolu s Derridou by bylo možné říci, že kantovská estetika vychází z představy uměleckého díla jako určitého náhradního *těla*, které má vyplnit prázdno vzniklé ztrátou a bez kterého je komunikace *od-tělesněného* poselství vyslaného do světa nemožná. Umělecké dílo zde nahrazuje nepřítomného autora/subjekt. Představa uměleckého díla jako *těla sama o sobě* se stává „mostem“, díky němuž se subjekt může promítat do okolního světa:

Analogie propasti a jejího přemostění říká, že mezi dvěma naprosto odlišnými světy musí nevyhnutelně existovat třetí prvek, který propast překlene, zacelí zející ránu a dá prohlubni nějaký význam. Jedním slovem: *symbol*. Přemostění je symbol...<sup>4</sup>

Podobnou funkci jako umělecké dílo má interpretační text: vytváří spojnicí mezi subjektem (v daném případě interpretem) a uměleckým dílem (do něž je umělec „uložen“ a jehož prostřednictvím se o umělci hovoří) a rovněž mezi interpretem (tvůrcem) a světem.<sup>5</sup> Akt estetického výkladu zaplňuje propast/nedostatek subjektivity tím, že interpretovi propůjčuje moc vynést „subjektivní“ soud nad uměleckým dílem. „Vědění“, kterého se tak interpretovi dostává, je náhražkou *slasti*, tedy čehosi „čistě subjektivního“, co buduje subjekt jako „individualitu“ prodchnutou tělesností a libý-

mi prožitky.<sup>6</sup> Umělec i interpret jeho tvorby se tak ztělesňují v uměleckém díle.

Existuje snad lepší způsob, jak by si tvůrčí a vidoucí subjekt mohl hned nadvakrát zajistit vlastní slast a moc než právě prostřednictvím zobrazení téhož těla, které sám „ztratil“ – těla matky nebo někoho jiného –, a jeho odhalením a iluzorním „zpřítomněním“ oku dychtivého diváka (muže)? Tělo, které musí být znovu nalezeno v obraze, patří v psychoanalytickém scénáři ztracené matce:

Ať již je zobrazení jakkoli specifické, tělo, k němuž odkazuje, je vždy mateřské tělo. Je ale důležité si uvědomit, že samo mateřské tělo je již zobrazením: z těla se odvozuje postavení Matky, touha matky i status stvořitelské Jinakosti, ve vztahu k nimž získává subjektivita na počátku své obrysy... Celá teorie psychoanalýzy funguje jako studie zobrazení ... jako teorie náhražek a forem zpodobnění... Jákýkoli obraz ženského těla je proto stopou (mateřského) těla, památkem ztraceného...<sup>7</sup>

Malířství západní civilizace z tohoto pohledu funguje jako konstruování (ženských) těl a slastných vyprávění, která by se dala vtěsnat do tělesných dějin a lidstvu (*mankind*) zároveň naplno „zpřítomnila“ jeho původ. Podobně jako Body, smyšlený přítel mého bratra, dělají divákovi společnost i tato vyfabulovaná těla. Je na ně spolehnutí, jsou pasivní a zcela podřízena divákovu maskulinnímu pohledu. Anebo ne?

Tato těla jsou – stejně jako *fantazie* – činná v registru „psychické skutečnosti“, kde zaplňují prázdnotu bezvýznamností a ztrát, jež brání subjektu v jeho touze dosáhnout smysluplného celku a slastného uspokojení z vědění. V tradici západního malířství od renesance po moderní dobu se těla chovají jako herci na jevišti: jsou navzájem provázaná, aby mohla vyprávět příběhy a dávat „humanistickému“ sub-



jektu smysl světa. Malířství zobrazuje tělo s jeho sociálními a psychickými funkcemi (tělo tu působí jako prostředník, *Mitte*, mezi společností a psychikou): „... tím, že [společnosti] s tělem zacházejí jako s pamětí, vkládají do něj ve zkratkovité a praktické – čili mnemonické – formě základní principy libovolného obsahu dané kultury.“<sup>8</sup>

Vizuální umění tuto představu o celistvém a dokonalém těle ilustruje a dává mu zároveň co „nejreálnější“ podobu. Jde o iluzi, v níž člověk není od druhého (od matčina těla) ani odtržen, ani odvozen, ale je vytvářen jako celistvá bytost prostřednictvím předem daného neviditelného „pohledu“ (*regard, gaze*), jenž u Lacana konstituuje lidskou subjektivitu. Lacan odlišuje „vidění“ (*vision, look*) subjektu jako vlastní optický akt oka od ošidného pojmu „pohled“, který je spojen s konstituováním subjektu ve vztahu k druhým. Původ představy o celistvém těle lze hledat v propasti, která se, jakmile člověk něco ztratí, rozevře v jeho nitru. Odtud také veškeré pudy čerpají svou sílu: existence „pohledu“ je předem daná, protože je „symbolem toho, co pod tlakem naší zkušenosti nalézáme kdesi na obzoru: nedostatek, který vyvolává strach z kastrace“.<sup>9</sup>

Je ironické i smutné, že tuto „celistvost“ lze zobrazovat jedině po částech: věc na dvourozměrném obraze je jen odřízkem (*coupure*)<sup>10</sup> svého původního prostředí a malířství její tělesnost podstatně a krutě zplošťuje; povaha západního sochařství zase tělo podřizuje zákonitostem sochařské formy. A protože zobrazené tělo nutně pozbývá svou skutečnou přítomnost, postava na obraze je *odříznuta* i sama od sebe: „V obraze je vždy možné všimnout si něčeho nepřítomného, na rozdíl od vnímání jako takového (kdy je divák vždy přesvědčen o své přítomnosti na daném místě).“ Nepřítomnost konkrétního živého těla v obraze zrcadlí fundamentální nedostatek, který je příčinou divákova tékavého pohledu,

jeho snahy ztotožnit se s něčím nebo naplnit svou tvůrčí přítomnost prostřednictvím „překypujícího obrazu“ těla – tedy spojit svůj zrak s okázale všudypřítomným „pohledem“.<sup>12</sup>

Vizuální zobrazení současně klade důraz na to, aby si uchovalo mimetický vztah ke světu „skutečných“ věcí (vezměme si třeba slavný spor mezi Zeuxidem a Parrhasiem o původu malířství<sup>13</sup>). Vizuální zobrazení, a malířství zejména, staví svou legitimitu na požadavku napodobení. Je schopno věrně reprodukovat vizuální informace tak, že z-obraz-ený předmět nebo tělo se v uměleckém díle *zpřítomňuje* ve své (meta)fyzické úplnosti. Obrazy dávají divákovi svět a současně zobrazují jeho samotného: „Jak by vůbec kdo mohl popřít, že na světě se mi nic nezjevuje jinak než v mých vlastních obrazech? ... Tento *majetnický* aspekt zobrazení (to mi patří) ... připomíná vlastnictví.“<sup>14</sup> Divák se neustále nachází v extatickém stavu touhy po obraze, který je *pastí* jeho roztouženému pohledu.

Laura Mulvey ve svém vlivném modelu „vizuální slasti a narativního filmu“ argumentuje, že zobrazení „celého“ ženského těla nebo jeho fetišizovaných částí ujišťuje mužského diváka, který tento ženský „objekt“ svým pohledem pokoruje, o jeho nekastrované úplnosti.<sup>15</sup> Podle tohoto modelu je zobrazené bezmocné ženské tělo přímo naservírováno voyeuristicky nebo skopofilicky posilněnému, nepochybně *mužskému* pohledu. Namísto tohoto pesimistického scénáře bych zde chtěla po vzoru Lacana vyzdvihnout zásadní mužský nedostatek (tedy neschopnost pohledu zesílit natolik, aby mohl ovládat), a to nejen jako motivaci pro budování těchto mocenských struktur ve vizuálním zobrazení, ale především pro stanovení diagnózy jejich nevyhnutelného *ztroskotání*: „Pakliže veškerá lidská touha vychází z kastrace, její mocenskou a agresivní funkci přejímá i lidské oko...“<sup>16</sup>



Všechny subjekty trpí nějakým nedostatkem: všechna těla jsou nepřítomná anebo fragmentární.

Ale co si potom počít s kamarádem mého bratra? Mého bratra občas velmi rozčílilo, když si někdo střílel z toho, že si Bodyho „vymyslel“. Body byl pro něj stejně skutečný a hmatatelný jako my všichni, kteří jsme ze stejného „masa a krve“.

Je pozoruhodné, že právě Alberti jako první vyložil vizuální zobrazení skrze postavu ztraceného přítele: „Malířství ... chová v sobě jakousi božskou sílu, takže nejen, jak se říká, *spřáteluje*, jelikož znázorňuje osoby, které jsou nám vzdálené; ono nám dokonce staví před oči ty, kteří již po mnoho let jsou mrtvi.“ Alberti byl obeznámený s mocí malířství zpodobňovat „plná“ a „přítomná“ těla a tvořit historii lidstva a ve své práci se této moci snažil vtisknout řád: „Největší práce malířská je malování výjevů (*istoria*); částmi výjevů jsou postavy; částmi těl jsou údy; částmi údů jsou jejich povrchy.“ Malíř pracuje, aby zachytil duši prostřednictvím jasného a realistického popisu lidského těla: „Výjev vyvolá kromě toho v očích diváka pozornost, když tváře lidí bez pohybu budou mocně zpodobovati hnutí jejich duší.“<sup>17</sup>

Malířství je prelud, který má stvořit nepřítomného přítele, Bodyho. Představa – stejně jako malba – je příslibem, že nesnesitelná propast mezi ontologií (živoucím tělem, těžkým, rozbolavěným a unaveným, zapáchajícím či vzdorovitým) a oblastmi lidské historie, komunikace a zobrazení (odtud Albertiho ideální *istoria*) bude překlenuta. Alberti systematickým popisem toho, jak má malíř pomocí pravidel geometrie a humanismu napodobovat viděnou skutečnost na dvojrozměrné ploše, ovlivňoval západní malířství od roku 1435. Kodifikoval systém, jehož prostřednictvím se prostor propadl do „kužele vidění“ zkonstruovaného tak, aby bylo tělo připevněno ke svému podkladu; je to systém, kte-

rý metodicky pracuje na tom, aby bylo tělo definitivně polapeno do klaustrofobické, architektonické pasti vizuality.<sup>18</sup> Kuželovitý „svěrák“ představuje zvláštní ideologický, historický a kulturní vynález, jehož cílem je perspektivními zákonitostmi zakrýt kastrační nedostatek. Kužel vidění, který Alberti předepisuje a Lacan posléze zase dekonstruuje, má upravit divákův vjem tak, aby se shodoval s původním hlediskem pozorovatele (či umělce) – má teleskopicky sjednotit dva časově a prostorově odlišné subjekty do jediného, jasně rozpoznatelného celku. Jak Alberti vysvětluje, „poloha prasku 'středního' (hlavního) a vzdálenost velikou měrou napomáhají tomu, aby se pohled stal skutečně zřetelným“. Lacan naopak tvrdí, že tato rodící se jistota je mýtem, který „nás ujišťuje, že skutečnost chápeme, když se na ni díváme, čímž tato skutečnost získává na autentičnosti“.<sup>19</sup> V západní estetice a filosofii má *vize* schopnost zhmotňovat subjekt, propůjčovat mu *tělo*, jež má jasný vztah ke všemu ostatnímu – tedy vytvářet Tělo jako příjemného spolčovníka.

Jak může umělec zobrazovat *tělo*, aniž by mu vnucoval konformnost vysněného předmětu, který je pasivní a nepohyblivý? Jak lze psát/malovat historii jiným tělem (a jiným vztahem k tělu)? Jak může umělec prolomit kužel vidění, aby tělo zobrazil nově, a narušil tak systematické posilování moci vidění v tradici západního malířství? Oč jde, když je vizuální vztah vůči tělu vytvářen bez použití výslovně figurativních postupů? Co znamená, když je tělo náznakem nebo otiskem místo zobrazením? Jak se takové strategie dotýkají genderu? Jak si všimla Jacqueline Rose, „pohlavní odlišnost, jakmile dostane být i jen poloviční příležitost, dokáže přemoci jakoukoli [snahu o] podvrácení či mutaci vizuálního prostoru.“<sup>20</sup>



Na počátku 50. let vytvořil Marcel Duchamp řadu „erotic-  
kých objektů“, které proměňují vztah k tělu tím, že předpo-  
vídají jeho nepřítomnost. Když ve své práci *Female Fig Leaf* (Žen-  
ský fíkový list, 1950) Duchamp abstraktní formou zobrazil  
ženské genitálie, jako by se držel tabu západní estetiky, jež  
protestuje proti bezprostřednímu znázorňování ženských  
genitálií a jehož zastánci upřednostňují vyhlazený klín pa-  
nenky Barbie před nenasytanou dírou pornografické vagíny.  
Duchamp zde namísto anatomické modelace vagíny vytvořil  
puklinu, která je jako řezná rána v kůži obrácena naruby.  
Ona puklina pochází z ženského těla podobného panence  
s roztaženými nohama z Duchampova skopofilického stroje  
*Etant-donnes* (Je-li dáno, 1946-66). Vagina této postavy nemá  
pysky: je proříznutá a jako rozeklaná štěrbinou vymezuje jen  
přechodnou zónu mezi vnitřkem a vnějškem (podobně jako  
derridovské *Mitte*). Trojrozměrnou štěrbinou je ve *Female Fig  
Leaf* zpřítomněna ženská „nepřítomnost“.

*Wedge of Chastity* (Klín cudnosti, 1954) – měkce růžovouč-  
ké „V“ vytvořené ze zubařské hmoty a sevřené těžkým kovo-  
vým klínem – je naproti tomu obrazem uzavřené vaginální  
„díry“. Toto dílo, jež Duchamp věnoval své nové manželce  
(„Pour Tenny/16 Jan 1954/Marcel), je zvláštní oslavou lásky  
a také zobrazením a zároveň i parodií neporušené panenské  
blány novomanželky, která se brání proti tomu, aby byla  
protržena. Metaforou ženského těla tu není výron, ale záta-  
rasa; žena mužskému tělu vzdoruje a znehybňuje je.<sup>21</sup>

Vztah mezi mužským a ženským tělem v třetím erotic-  
kém objektu *Objet-dard* (Objekt-žihadlo, 1951) zpochybňuje  
obvyklý protiklad mezi genitálními strukturami, a vzpírá se  
tak freudovskému modelu pohlavní odlišnosti. Schlíplý pe-  
nisový tvar tvoří zbylý odřezek nadra makety ženské postavy  
z *Etant-donnes*. Penis zde ztrácí nárok na to být i nadále pra-  
tvarem, s nímž jsou srovnávány a jemuž jsou podřizeny



Marcel Duchamp, *Objet-dard* (Objekt-žihadlo), 1951

všechny ostatní – a zejména ženské – nedokonalé tělesné  
formy. Nejenže je impotentně skleslý; je také negativně de-  
finovaný – jako „ne-ňadro“ –, a místo aby zdůrazňoval fa-  
lickou plnost, zobrazuje „střepy“ těla, tedy tělo jako nedo-  
statek.

Těmito erotickými objekty Duchamp konstruuje fetišis-  
tické genitální orgány, které produkují fragmentární před-  
stavy o nepřítomných tělech. Jinými slovy, tyto objekty pod-  
vracejí *holistický* cíl tradičního sochařského zpodobení těla:  
odmítají být čímkoli jiným než *částečnými* objekty, které jsou  
navíc zvrácené i svou tvarovou neúplností. Tyto neúplné ob-  
jekty jsou lacanovskými *objet a* – odkazují k věčnému selhává-  
ní člověka při pokusech nahrazovat navždy ztracený objekt,  
který vzal za své v tragédii prvotního odloučení od imagínár-  
ní plnosti a celistvosti. Dávají ztrátu na odív, místo aby ji  
zastíraly. *Objet-dard* (jenž k *objet a* odkazuje i svým názvem) tak  
například pojednává o penisu ve smyslu *záporu* (penis jako se-



lhání nebo „jinakost“). Duchamp tělo decentralizuje a ukazuje to, co tradice západního figurativního systému zobrazení potlačuje (zároveň ovšem této tradici nabízí [nepřítomný] úhel pohledu). Podobně jako abstrahované tělesné fragmenty i jeho objekty znemožňují, aby se toužebný pohled identifikoval s pohledem zakládajícím lidskou subjektivitu. Ilustrují tak zásadní „rozkol, který se u člověka objevuje jako důsledek setkání“ s druhým.<sup>22</sup>

Duchampovo lpění na těle synekdochicky vyobrazeném skrze jeho nejzapovězenější kouty má ovšem i své meze. Důkazem jsou další umělcova mnohovrstevná a spleťtá zobrazení lidských těl. Ta jsou buď dvojpohlavními stroji, v nichž se různé tělesné výrony objímají (nevěsta a její mládenci ve *Velkém skle*), nebo jsou explicitně vymodelovaná ve své tělesné „plnosti“, aby provokovala voyeurské pohledy „mládců“ (jako u děsivě přízračné ženské postavy v *Etant-donnes*, vyvedené v růžovoučkých barvách prasátka). Ve velkoformátových projektech zabývajících se sexualitou Duchamp rozšiřuje tělesné zobrazení o vizuální a fyzické metafory, které podle scénářů svádění a sexuálního splynutí rozehrávají vzájemnost mužské a ženské touhy.

I na moderní a postmoderní umělecké scéně bychom samozřejmě našli celou řadu mužů, kteří tělo s různými záměry rozkládají nebo otiskují. Možná se tím snaží udržet iluzi celistvého těla (kompenzovaného fetišizovaným fragmentem nebo tvarem evokujícím formální úplnost) nebo doufají, že svou představou zhmotní *Mitte*, středobod vizuálního zobrazení, a jeho diváky zlákají k účasti na znovuvytváření (ženské) pohlavní tělesnosti. Anebo – jako v případech Duchampových erotických objektů vzdorujících jednoznačné identifikaci s mužskou nebo ženskou bytostí – si k tělu vytvářejí transgresivní vztah. Arogantní „spartakiáda“ ženského těla přes celé plátno v obrazech Davida Salle skvěle zapa-

dá do první ze zmíněných kategorií, protože těži z lehce předvídatelného voyeurismu modernistického malířství.

Malby tělesných fragmentů od Philipa Gustona tělo ukazují v daleko jasnějších politických významech. I Guston vychází z dobře známých znaků jednotlivých částí těla, ale na rozdíl od Davida Salle se vyhýbá voyeuristickým klišé a bez jakýchkoli jinotajů znázorňuje tělo člověka vystaveného represím a hrozbám. V díle *Pit* (Jáma, 1976) leží pod vrstvou zeminy, jejíž povrch olizují plameny, hromady bot a utrhaných nohou – to jediné, co zbylo po jejich vyhlazených majitelích, mučednicích a rozervaných obětech nelitostné moci. V jiných Gustonových dílech se těla *proměňují* ve fantomy v bílých kápích: členové klanů jsou děsivě anonymní a moc se tu ukazuje jako maškaráda, jejíž výstroj má vyjadřovat tvrdost a neproniknutelnost.

Zdá se, že tělesné fragmenty na Gustonových plátnech jsou převážně mužského původu: jsou to mužské oběti konfliktu s vládnoucím systémem.<sup>23</sup> Doslovné roztrhání těla „nepřítele“ na kusy je systémem používáno jako prostředek, který slouží k likvidaci vzdorujícího výronu, jenž se podobně jako tělo matky/druhého vymyká kontrole a svou nespoutaností představuje pro mužský řád zdroj strachu (i fantazie). Když se Klaus Theweleit zabýval protonacistickým fašistickým terorem namířeným proti židovské/ženské/komunistické „odlišnosti“, svou práci obhajoval tím, že se explicitně jednalo o specifický druh strachu z neuspořádaného a nekontrolovatelného výronu (záplavy).<sup>24</sup> Tato hrůza vyvěrá z nehlubších podloží psychiky, kde přebývá představivost – vyrůstá tedy z původní ztráty matky/druhého, z lacanovského *objet a* (mnohost fragmentů člověku zpětně dává pocit koherentního a naplněného „já“). Guston ale části dekonstruovaného těla „nepřítele“ neskládá zpět v jeden celek: tělo pojímá spíše jako střepiny hororu, čímž principu fragmentace



propůjčuje zvláštní straš(idel)ný účinek s matoucím komediálním aspektem. Touha zničit obávané tělo druhého tím, že ho rozcupuji na kusy, tu ale vychází nazmar: z Gustonových obrazů se na svět dívají zpříma především ochlupené bulvy očí. Jsou sice vyrvané z důlků, ale dobře ukazují dynamiku lidské psýchy, kterou Lacan popisuje jako pud pohledu: je to touha subjektu po celistvosti promítnutá skrze oko, jež se tak stává samotným *objet a*. Zrakový orgán vyrvaný tělu násobí funkci roztouženě se dívajícího oka jako symbolu nedostatku a selhání, kterým při budování vlastní celistvosti trpí falus.<sup>25</sup>

Duchampovo a Gustonovo pojetí tělesnosti zpochybňuje sebejistotu mimetismu figurativních kánonů západní umělecké tradice. Vztah mezi subjektem a objektem v západní kultuře však svou povahou v tomto estetickém schématu přesto vyvíjí největší tlak na ženu-umělkyni, která se musí potýkat se zákonitostmi odsuzujícími její tělo do role obrazu a se subjektivitou muže jako tvůrce a přihlížejícího. Jak poznamenala Gayatri Spivak, ženy v západní kultuře jsou odsunuty do pozadí hned „na druhou“: nejenže jsou stejně jako muži obecně „nedostatečné“, ale v patriarchálním režimu západní kultury jsou navíc nuceny žít ve dvojnásobném odcizení vlastní subjektivitě.<sup>26</sup> Jsou stvořeny k tomu, aby nesly stigma nedostatečnosti, neboť jejich těla slouží jako *ztělesnění* kastrace. Patriarchát dělá vše pro to, aby nás ženy přesvědčil, že nemůžeme být subjekty ani v tak omezené míře, jaká je dostupná mužům.

Toto dvojí upozadění a jeho důsledky pro ženu-umělkyni si hluboce uvědomuje Mary Kelly, když říká: „Umělkyně jako žena vnímá svou zkušenost zejména z hlediska svého 'ženského postavení', tedy z hlediska objektu, který je vystaven cizímu pohledu. Musí ale brát v potaz i 'pocity', jež prožívá jako umělkyně: když působí jako vnímající subjekt a za-

ujímá 'postavení muže'.“<sup>27</sup> Tuto myšlenku bych chtěla popravít. Řekla bych, že ženy se neučí hrát maskulinní roli a opájet se mocí „pohledu“ zčistajasna; podle mne až nyní zjišťujeme, že jsme se navzdory všem překážkám „dívaly“ vždy. Umělkyně si přivlastňují *jistotu*, že k vytváření tělesných představ je třeba mít „koule“ (tj. odvalu), tedy vlastnost, za níž muži až dosud skrývali, že ani oni nejsou plně schopni splynout s pohledem. Ženy tedy vytvářejí nové představy a předstírají, že mají své vidění plně pod kontrolou.

Podle Lacana malíři „uchopili pohled jako takový skrze masku... Pohled, s nímž se střetávám ... není viditelný; je to pohled, který si představuji v zorném poli Druhého [člověka]“.<sup>28</sup> Jako příklad uvádí dva mistry: Hanse Holbeina ml. a Goyu. V této souvislosti znovu rozlišuje mezi pohledem a pouhým díváním se a pokračuje: „Není snad tudíž jasné, že pohled [namířený do zorného pole] může zasáhnout svůj cíl jen tehdy, soustředí-li se na subjekt, který jako kořist touze podléhá, a ne na subjekt, který jako vyslanec 'objektivního' světa [druhý] vyhlazuje?“ Lacan zde vysvětluje, že vidění na rozdíl od pohledu *není schopno* „vyhlazovat“. Pohled znamená, že touha selhala. Metaforou propasti, která tímto selháním vznikla, je *maska* – a právě do ní může žena-umělkyně vložit své dílo.

U Lacana malíř (vždy muž) zjišťuje, že umí vytvářet obrazy díky zvláštním konvencím touhy diváka, který si představuje, že se stává subjektem, jakmile na druhého upře svůj pohled. Malíř vytváří a oživuje napětí, jež vidící subjekt udržuje v dialektice touhy – ve věčné snaze sjednotit s tímto iluzivním pohledem vlastní vidění. Když umělec maluje zkřivené anamorfní masky, jež se z tohoto spojení vymykají (taková je třeba lebka v popředí Holbeinova plátna *Vyslanci*),<sup>29</sup> podle Lacana zviditelňuje „vyhlazený subjekt ... ve formě, která je v přesném smyslu slova ztělesněním ... kastrace“.

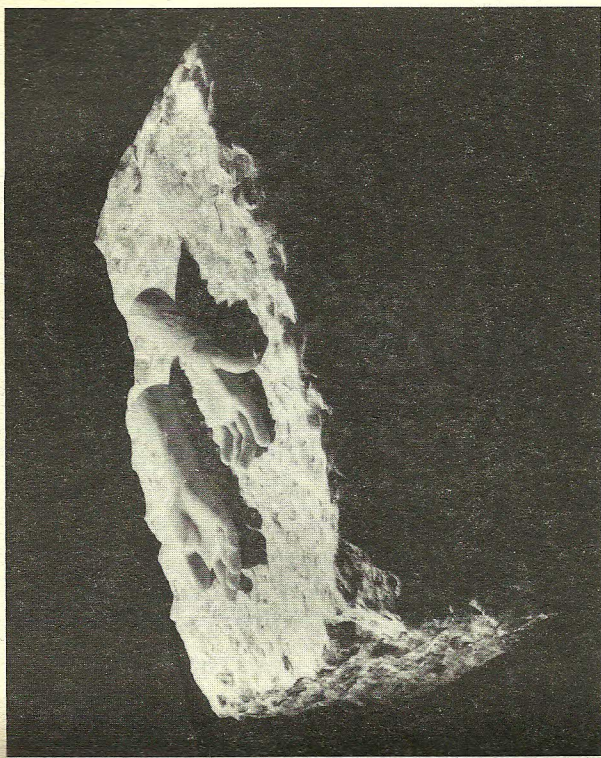


A právě vědomí/strach z kastrace „usměrní všechnu touhu do oblasti základních pudů“ – pudů, které jsou *optické* povahy.

Tyto *masky*, s nimiž malíři umí tak dobře manipulovat, mají své místo i v sexuálních vztazích. Myslíme si, že když moc „vnějšího pohledu“ „vyfotografujeme“ nebo se upneme k myšlence, že při sexuálním splynutí dosáhneme celistvosti, zmírníme tím kastraci. V nitru se nám ale přitom rozevře hluboká propast: „Bytost se pozoruhodně štěpí na své bytí a na jeho pouhé zdání, na sebe samu a na onen vysněný ideál, který ukazuje druhému.“<sup>30</sup> Gender, stejně jako identita obecně, je vytvářen maskami. Jakmile si však uvědomíme, že pohlavní odlišnost představuje pouhou společenskou a psychickou konstrukci, rozevře se další černá díra – nicméně právě ta je tím správným místem pro práci umělce, který se snaží dekonstruovat patriarchální představy o těle.

Cindy Sherman pracuje s tělem-maskou velmi přímočaře: tělo pojímá jako *projekční plochu*, jež dokáže pohled usměrnit („projekční plocha vždy potvrzuje skutečný stav věci“).<sup>31</sup> Umělkyně samu sebe zpodobňuje jako ztělesněnou představu. Manipuluje vlastní identitou a promítá vlastní obraz do fotografie. Snaží se tak po svém vžit do mužského „pohledu“, který bez zábran dává najevo svou moc. Jejím cílem je ukázat se druhému jako druhá ještě *před* proměnou. Samu sebe si představuje jako – použijeme-li slova Kelly – „zpřítomněné“, zobrazené tělo a autorsky zároveň tělesnost konstruuje. Tím, že stává subjekt a objekt zobrazení na stejnou rovinu, ale propast mezi nimi dokáže překlenout. Z (genderové) identity se tak stává dvojí nedostatek: to *ona* je uměleckým dílem, ale jako projekční plocha.

Na rozdíl od Sherman a Duchampa, kteří se bezprostředně zaměřují na posedlost západního umění ženským tělem jako fetišem či vysněným „celkem“, se Louise Bour-



Louise Bourgeois, *Décontraction* (Rozpínavač), 1990

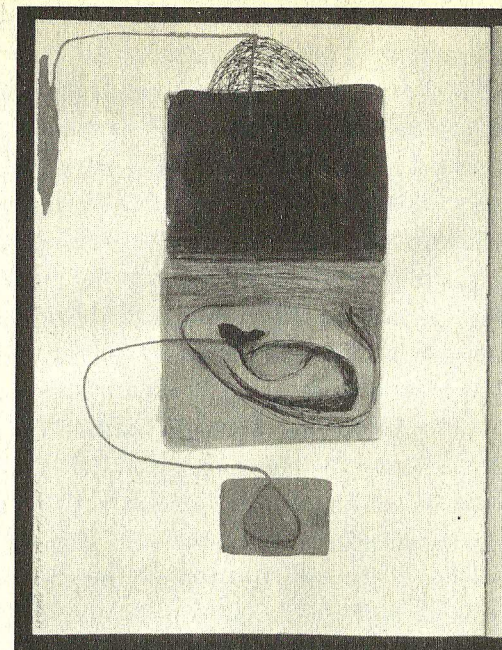
geois má na pozoru před jakýmkoli vztahem s jasně identifikovatelným mužstvím či ženstvím a místo toho si hraje s oboupohlavními tělesnými fragmenty. Její rané práce ze série *Janus* (1967-68) připomínají schlíplé penisy stejně jako povadlá ňadra. V soše *Spiral Woman* (Šroubovitá žena, 1984) se zase pokroucený falus prolíná s tělem ženy. Ženské nohy tu volně vlají ve vzduchu a ruce tápou, jako by se v prostoru před sebou chtěly zmocnit ztracených genitálií. Donald Kuspit tvrdí, že žena v tomto díle „ztělesňuje falus“,<sup>32</sup> ale podle mne je pravdou pravý opak. Žena se zde nestává „ženou-falem“; nechce být jen jiným výrazem mužství. Stejně jako „janusovská“ série nebo příhrbená socha *Nature Studies* (Studie přírody, 1984) totiž i *Spiral Woman* rozkládá tělo tak, že rozlišit mezi ženskými a falickými tvary je nesmírně



obtížné. Ženské tělo do sebe falus přijímá velmi nejednoznačně – používá jej jako pouhý přívěsek. Vypadá to spíš, že natažené paže „ženy-šroubu“ falické tělo drží a chtějí je kamsi odhodit.<sup>33</sup>

Tuto domněnku potvrzuje i série mramorových plastik Bourgeois z roku 1989. Sférické koule jasně růžové barvy připomínají stejnou měrou mužská varlata i ženská nadra. Vyrůstají z hrubě osekáných mramorových kvádrů, avšak jejich dokonalost narušují vyčnívající končetiny podobné končetinám panenek. Na podstavci sochy *Untitled (with Hand)* (Bez názvu – S rukou) je pod koulí s napřaženou rukou a dlaní repetitivně vytesán text „Miluji tě“. Podstavec druhé sochy, nazvané *Untitled (with Foot)* (Bez názvu – S nohou), je anatomicky převrácený a v jeho textu se zase stále dokola opakuje otázka „Miluješ mě?“. „Láska“ je zde představena jako „směnárna“, která zakládá vztah mezi lidmi: jako by věčný zmar, nejistota a otálení byly nevyhnutelné (sama Bourgeois říká, že mramor tu má vypovídat o tom, že se „neumí vydat napospas lásce... Je jednodušší vědět, že tě lidé nemilují, protože se nezhroutíš, když tě opustí...“<sup>34</sup>). Tělesné fragmenty jsou jako poztrácené objekty. Narušují hladkou „masu“ mužských a ženských sférických „těl“, a dokládají tak ztrátu, která je přítomná v samotné podstatě mužské i ženské subjektivity – ztrátu, kterou mají zmírnit láska a sexuální vztahy. Ztrátou a bezmocností zphlavněného objektu se konečně vyznačují i falické výčnělky na soše *Untitled (with Growth)* (Bez názvu – S výrůstky), navždy zmrazené a navždy spojené s mramorovým podstavcem, z něhož „vyrůstají“.

Mira Schor naopak penis znázorňuje ve vší jeho rozpi-navosti heroickou a zároveň jednoduchou formou – tím zřejmější je však jeho nedostatek. Obří vztyčené penisy na jejích velkoformátových deskových obrazech (znázorněné



Mira Schor, *Notebook* (Zápisník), 1989

bez varlat, jen s falickou hlavou) zpracovává velmi jemnými tahy štětcem. Tato gesta napodobují *gestičnost*, kterou modernismus spojoval s rozbujelým machismem abstraktního expresionismu. Je přitom až trapné, jak si penis sám nevystačí: je stvořen jako krásný objekt, a musí se proto zříci „potence“, jaká byla ikoně falické plnosti přisouzena. Má existovat sám o sobě, ale náhle se mu nedostává sil k tomu, aby se ztožnil s mocí (dostál své smlouvy s falem).

Zabývat se výtvarným zobrazením penisu – heroizovat jej a nechávat hrát nejrůznější alegorické role (podobně jako to činí Schor v některých svých následujících pracích) – představuje jednoduchý, ale zároveň velmi účinný způsob, jak podkopat jeho asertivní sebejistotu a významovou plnost.



Například v obraze *Audition* (Konkurz, 1988) se hrdinně naběhlý úd provedený v jasných barvách natahuje od ucha k uchu, a propůjčuje tak konkrétní, tělesnou podobu duchovnímu „výronu“ božských sil ze scény zvěstování Panně Marii. V několika dalších obrazech, k nimž patří i *Patriotism* – *On the Blood of Women* (Vlastenectví – Krví žen, 1989), zase penisu dělají společnost další znaky falické moci, především americká vlajka. Tento obraz lze číst jako ilustraci konkrétních manévrů globálního válečného konfliktu, jak je dokládá i nedávný americký debakl ve válce v Zálivu. Vlajka *ztělesňuje* výtrysk krvavě rudého penisu – („americký“) ejakulát brutálně oplodňuje masité, krvácející ucho (symbolizující nádobu či semenišťe coby metaforu jinakosti). Toto spojení znovu přesvědčivě ukazuje *selhání* penisu „být“ moci; penis totiž může fungovat jako majestát jen s řádnou výzbrojí (například s bombami Stealth?), ale ani s ní nikdy nedokáže dosáhnout neotřesitelné nadvlády, i když bude neomezeně zabíjet a mrzačit. Další Noriega, další Husajn – v řadách odpuřců se vždycky někdo najde, aby mohla Amerika za hranicemi ukázat svou „sílu“.

Penis je vysoký, vzpřímený a pyšný, ale přesto nedokáže unést všechny naděje, jež do něj vkládají vyfantazírované patriarchální scénáře. Schor se zabývá všudypřítomným maskováním penisu – nutí ho hrát úlohu derridovského *Mitte* (zobrazení), a odhaluje tak jeho bytostné selhání, pokouší-li se být něčím jiným než duchařskou maskou všeobjímající moci, která chce zastrít vlastní nedostatky. Penis je zarámovaný a „dobře pověšený“, aby ho měli všichni na očích. Stejně jako odaliska byl postupně okraden o vlastní pohled – stává se nedokonalostí, kterou patriarchyát v obraze i sebereflexi připisuje ženskému tělu.

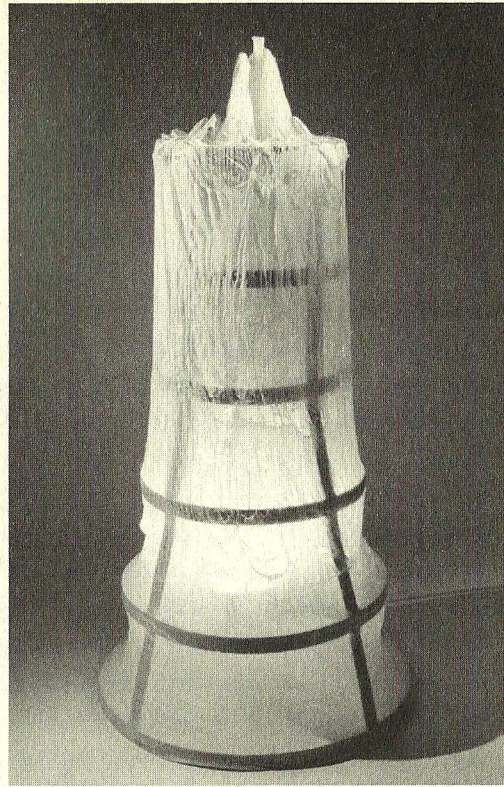
Podobně jako Duchamp i Bourgeois a Schor zkoumají těla prostřednictvím genitálních metafor. Tělo zpohlavňuje

a bez zábran ukazují jeho bytostnou nedokonalost: v jejich tvorbě leží sexualita přímo na povrchu těla. Obě oponují tradičnímu pojetí odlišnosti mužského a ženského pohlaví a vycházejí při tom z Freudovy teorie kastrace, podle níž je žena nedokonalá, protože její reprodukční orgán nelze vidět.<sup>35</sup> Přetvářením genitálií budují nové vztahy genderu a těla. Jiné feministické umělkyně volí odlišný přístup a ve svých fantaskních představách tělo rozebírají zevnitř.

V duchu duchampovské praxe pracuje například Maureen Connor. Tato umělkyně sice připouští otcovskou moc, kterou duchampovské funkci autorství patolizalsky přisoudil americký postmodernismus, ale zároveň se od „paternality“ oprostuje. Ve své sérii z roku 1989 rekonstruovala Duchampův „origiální“ ready-made *Sušák na lahe* (1914). Její sušáky ale nejsou masově vyráběné a nalezené objekty – jsou to pečlivě vytvořené sochy. Connor jim nejen přisoudila lidské měřítko, ale jejich původní průmyslovou „integritu“ navíc narušila obvazy a skleněnými zvířecími plícemi, napíchnutými na vyčnívající ramena sochy. Protože sušák na sebe bere lidský rozměr, není už jen čistým násobkem funkce a estetiky. Jeho agresivní tělesnost zpochybňuje představu o těle druhého jako o čemsi vliďném a přizpůsobivém: bodce sochy se proměňují v hrozící paže se zahnutými konci, v obhludně vztyčené penisy natahující se k divákovi.

Sušáky působí jako lidská těla a stejně i fungují – podílejí se na „teatralizovaném“ antropomorfismu, který Michael Fried našel a odsoudil v minimalistickém objektu.<sup>36</sup> Sušáky lidských rozměrů – podobně jako minimalistický objekt – totiž do diváka vstupují a zároveň ho ohrožují. Jejich „tělesnou“ identitu jim propůjčuje toužebný a zároveň strachem posedlý „pohled“ diváka, jenž se bojí obejmout je jako tělo, aby nebyl rozcupován na kusy. V díle *Penis* (1989) zase Connor zašpícatělé bodáky obrací do nitra sušáku potažené-





Maureen Connor, *Penis*, 1989

ho růžovou gázou a na vrchol tohoto „zvrhlého“ objektu nasazuje třpytivou plíci. (Mužské) tělo je zde obráceno naruby, jeho falus ztrácí svou moc a místo něj na scénu nastupují (zženštilé) růžové vnitřnosti. Connor jednoznačně zpochybňuje genderovou odlišnost a ukazuje rub lidského těla.

Z jejich sušáků na lahve jde strach. Jejich vzdorovitost ještě násobí zářivé „šperky“ odpudivě vyhlížejících plíc na bodcích anebo – jako u sochy *Penis* – na hrotu samotné špičky. Probodnuté plíce sice vypadají jako měkká pórovitá tkáň,

ale ve skutečnosti jsou z tvrdého, odolného skla. Connor vystavuje nitro těla, které je většinou odmítáno jako cožsi neurčitého, děsivě neforemného a odporného. Vnitřní orgány vyhrézávají na povrch a jsou nuceny obcovat s „tělem“ kovového sušáku – je to násilně předstírané spojenectví, jakýsi kopulační svazek, který vypráví o grotesknostech těla a o jeho vnitřní rozpolcenosti.

Apoteózu dekonstrukce a odmítnutí estetizovaných mylných představ (o celistvosti) najdeme i v díle Kiki Smith: ve džbánu s vodou se rozkládá keramická ruka (*Hand in Jar* [Ruka v džbánu], 1983); na stěně volně visí krajkově jemné, na kost vyhublé tělo z gumy (*Black Madonna* [Černá madona], 1983); divákovi jsou na podnosu nabízeny keramické vnitřnosti (jelikož jsou pohlavně indiferentní, mohou patřit stejně tělu muže jako ženy), jako by to byly kolosální cucavé bonbóny nebo žvýkačky; podlouhlý tvar nefalicky vyzáblého klátícího se penisu transmutuje z mužského genitálního systému do křehké květinčky (*Urogenital System [male]* [Urogenitální systém – mužský], 1986); bronzový objekt připomínající pouzdro na náradí se v pantech rozevírá a v jeho útrobach leží nehybný uzlíček – „dítě“ (*Womb [open]* [Děloha – otevřená], 1986). Smith je tělem doslova posedlá: rozkládá ho a divákovi předkládá jeho jednotlivé části a orgány.

V jiné instalaci z roku 1986 Smith seřadila „do šiku“ řadu sklenic a každou z nich označila nálepkou s názvem nevábnych tělesných tekutin (hleny, hnis, zvratky, moč atd.). Podobně jako Connor, jež vystavila plíce jako estetické objekty, i Smith těmito sklenicemi ukázala něco, co je životně nezbytné, ale co se přitom zavrhuje jako špinavý a odporný výron. Je známo, že západní umění se tělem – nebo jeho částmi – zabývalo odjakživa, ale zobrazovalo je, jen pokud jeho forma splňovala konvenční sochařské nebo malířské normy. Smith tabu tohoto kánonu překračuje: všimá si odporné



a neovladatelné tělesnosti. Na rozdíl od proslaveného umělcova hovna od Pierra Manzonihovo ovšem tyto tekutiny nemají nic společného s umělcem (mužem), jehož uměleckým poselstvím je „zhustit“ vlastní tělo do exkrementu, zakonzervovat je a propagovat jako „umění“.<sup>37</sup> Smith své tekutiny neprohlašuje za cenný zdroj své umělecké osobnosti (za Smith „stočenou“ do sklenic), ale přistupuje k nim jako k životodárným tekutinám, které jsou základem idealizovaného celku těla, ale přesto musí zůstat skryté. Jsou to léčebné elixíry a nikoli náhražka za fyzicky nepřítomnou umělkyni. V západním figurativním kánonu, který lpí na pojetí těla jako projekční plochy a ohniska roztouženého pohledu, jsou tyto tekutiny nevyhnutelně potírání a přehlížené. U Smith se naopak dostávají do popředí: nejsou ale v pravém smyslu (přítomným) tělem, nýbrž tím, co naplňuje „nepřítomné“ prostory naší tělesnosti. Zobrazení „tekutého“ těla ukazuje, jak je šálivé, když chce malíř zachytit lidský subjekt jako předmět, který má sloužit k uspokojení divákovy identifikační představy – tedy ke „pseudototožnění, jež existuje mezi ... okamžikem spoutání gesta a ... okamžikem vidění“.<sup>38</sup>

O tomto druhu zkoumání genderové tělesnosti dobře vypovídá spermická instalace, kterou Smith realizovala v roce 1989. Desítky patnácti- až dvaceticentimetrových skleněných spermií s otisky autorčinných prstů, rozptýlené na černé podlaze, jsou parodií a zradou paternální představy oplodnění. Zmrzlé spermie tu nehybně leží jako výtvarné artefakty. Po pohybu není ani vidu a genetická informace se zcela vytrácí. Jediné, co zůstává, jsou otisky prstů ženského subjektu: je to *ona*, kdo tyto spermie „oplodňuje“ i „odplodňuje“. Umělkyně „přítomná“ aktu stvoření – nikoli ovšem coby biologického potenciálu, ale jako „umění“ – skleněných spermií náš kruh uzavírá. Ani na obrazovém plátně,

ani v trojrozměrném prostoru nemůže vzniknout žádné celistvé, přesně ohraničené ženské tělo. Žádná mužská autorita nemůže naplnit své ambice být ústřední tvůrčí silou a zformovat plně intencionální, celistvé umělecké dílo. Zhmotňuje se tu ideologie tradiční estetiky: lesklé spermie na diváka dotírají svými zmnoženými „pohledy“ a umožňují mu/jí uvědomit si svůj vlastní pohled. Tyto roztroušené „střely“ jsou metaforou selhání každého člověka vystupovat ve vztahu k druhému jako celistvý, vidoucí a z-tělesněný (*em-bodied*) subjekt. „Jsem jednoduše oním středobodem umístěným v geometrické základně, z níž se lze zmocnit perspektivy. Není pochyb o tom, že obraz je namalován v hloubce mého oka. Obraz samozřejmě existuje v mém oku. Já sám ale v obraze přítomen nejsem.“<sup>39</sup>

Jak tak přemítám o tělech a o Bodech, najednou si s překvapením uvědomuji, že jsem se svého bratra nikdy nezeptala, jestli byl jeho „kámoš“ muž nebo žena. Zůstává bezpohlavním přítelem lidské fantazie, jakousi pra-představou kongeniální (sourodá) / kongenitální (vrozené) odlišnosti. Sen o celistvosti vychází z představy, že pohlavní odlišnost neexistuje: pokud je naše odlišnost někým druhým označována jako nedostatek, pak úplnosti nikdy nedosáhneme. Tělo není ani mužem, ani ženou – Tělo není „jiné“.

Tento esej vyšel pod názvem „The Absence of Body / The Fantasy of Representation“ v časopise *M/E/A/N/I/N/G* v květnu 1991. Přeložila M. P.



1. Podle Victora Burgína „psychoanalýza odhaluje, že nevědomá přání – a fantazie, jež tato přání ztělesňují – jsou v našich životech silou stejně málo proměnnou jako jiné hmotné okolnosti. Tato přání ovšem nepatří do materiální skutečnosti, nýbrž mezi to, co Freud nazývá 'psychickou skutečností'. Prostor, kde se 'odehrávají' – tedy 'mezi vjemem a vědomím' – není hmatatelným prostorem. Jestliže Freud hovoří o 'psychické skutečnosti', pak jsme snad i my oprávněni hovořit o 'psychickém prostoru'“. In: „Geometry and Abjection“, rukopis pojednání předneseného v Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, květen 1987, s. 13.
2. V encyklopedii psychoanalytických pojmů píše Jean Laplanche a J. B. Pontalis, že subjekt si sám/samu sebe představuje, kterak „vystupuje“ ve scénáři fantazie: „Subjekt je v těchto scénách neustále přítomný... Není to *předmět*, který si subjekt představuje a k němuž směřuje..., ale *sekvence*, v níž má subjekt svou vlastní roli a v níž jsou rovněž možné proměny rolí a atributů.“ Tím, že si subjekt sama/samu sebe představuje jako aktéra scénáře, „stává“ se ve vztahu k ostatním „hercům“ osobou. V „psychické skutečnosti“ představitosti subjekt na sebe bere roli a získává identitu *protagonisty*: fantazie je „imažinární scéna, v níž je subjekt hercem ztělesňujícím naplněná přání...“ a „má nejtěsnější vazby s touhou...“. In: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses universitaires de France, Paris 1967. V angličtině: *The Language of Psycho-Analysis*. W. W. Norton and Co., New York a London 1973, přel. Donald Nicholson-Smith, s. 315 a 317-318. V jiném textu Laplanche a Pontalis popisují Freudovo pojetí fantazie tak, že „tyto fantazie [svodu] měly zakrýt autoerotickou činnost prvních let života dítěte, zkrášlit ji a pozvednout ji na vyšší úroveň“. In: *Formation of Fantasy*, Victor Burgin, James Donald a Cora Kaplan (eds.). Methuen, London a New York 1986, s. 8, 9 a 29. Autoři citují z Freudova spisu „K dějinám psychoanalytického hnutí“ (1914). Zvláště ke kritice mužských představ znovuzmocně-

ni se těla matky viz Susan R. Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990.

3. Jacques Derrida, „Parergon“, in: *La Vérité en peinture*. Flammarion, Paris 1978. V angličtině: *Truth in Painting*. University of Chicago, Chicago a London 1987, přel. Geoff Bennington a Ian McLeod, s. 34. (Pojmy převzaté z *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta uvádí i Derrida v původní německé verzi; pozn. překl.)
4. *Ibid.*, s. 36.
5. Derrida v *interpretaci* (nebo, Kantovým pojmoslovím, v „estetickém soudu“) rozpoznává činitele, který je „mostem“ uvádějícím interpreta do stavu subjektivity: „Tento prostředník, jehož Kant označuje právě pojmem *Mittelglied*, ústředním kloubem, je soudcem (*Urteil*)... Jelikož *Mittelglied* rovněž formuje vyjádření teorie a praxe (v kantovském smyslu), vstupujeme s ním do prostoru, který není ani teoretický, ani praktický, ale *obojím* současně.“ Tato „vzdělávací erекce“ estetické filosofie je „subjektivním *pravidlem*“, kterým člověk pojímá sama/samu sebe ve vztahu k uměleckému dílu: „Jelikož tento diskurz o krásnu a o umění spočívá na stupni teorie soudu, je součástí – odvozeného – protikladu subjektu a objektu.“ *Ibid.*, s. 41 a 42. K problematice splyvání díla s umělcem v uměleckém výkladu viz také Donald Preziosi, *Rethinking Art History: The Coy Science*. Yale University Press, New Haven 1990.
6. Ke slasti interpretace viz Derrida, op. cit., s. 46.
7. Griselda Pollock, „'Missing Women': Rethinking Early Thoughts on Images of Women“, in: *Critical Image*, Carroll Squiers (ed.). Bay Press, Seattle 1990, s. 211.
8. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory and Practice* (původně 1977); cit. in: *The Politics and Poetics of Transgression*, Peter Stallybrass a Allon White (eds.). Methuen, London 1986, s. 88.
9. Pohled (*regard, gaze*) je to, co cítíme, že se na nás zvnějšku „dívá“ a co nás „zpředměťňuje“, když máme pocit nedostatečnosti způsobené kastrací. Vidění (*vision, look*) je pouze dívání se, které odráží naši ne-



- dostatečnost jako subjektů: „Dívám se pouze z jednoho bodu, ale ve svém bytí jsem nahlížen ze všech stran.“ V této souvislosti Lacan říká zcela výslovně, že pohled není spojen s viděním (pohled se „nedívá“), ale s *touhou*: „Pokud člověk neklade důraz na dialektiku touhy, nepochopí, proč by měl pohled ostatních způsobovat zmatek ve vjemovém poli. Je to proto, že se nejedná o subjekt jako reflexivní vědomí, ale o subjekt touhy. Člověk se domnívá, že je to otázka geometrického hlediska oka, zatímco ve skutečnosti jde o zcela jiné oko – o to, jež létá v popředí [Holbeinových] *Vyslanců*...“ (anamorfičky zobrazená lebka, která se brání pohledu). Jacques Lacan, *Séminaire XI, Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: „The Split Between the Eye and the Gaze“ (1964) a „Anamorphose“ (1964), in: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. W. W. Norton, New York a London 1978, přel. Alan Sheridan, s. 72-73.
10. V souvislosti s fotografií Eugénie Lemoine-Luccioni tvrdí, že *couper* – od skutečnosti odříznutý objekt fotografie – dokládá nedostatek tím, že předstírá skutečnost, že „člověku bez ohledu na pohlaví něco chybí“. In: *La Robe*. Seuil, Paris 1983, s. 23.
11. Lacan, *Séminaire XI*, op. cit. V angličtině: „What is a Picture“ (1964), in: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, op. cit., s. 108.
12. Kaja Silverman převádí Lacanovu rozpravu do kinematografické roviny. Podle ní v patriarchátu propojuje své vidění s pohledem zvláště mužský subjekt, a tak i já zde podle tohoto vzoru používám pro dívající se subjekt zájmeno mužského rodu. Silverman prohlašuje: „Ačkoli vidění jedné postavy ... může předstírat, že je pohledem určeným jiné postavě, tento klam je možný jedině proto, že se vidění opírá o pohled... Filmová teorie mohla ztotožnit mužské vidění s pohledem vlivem skutečnosti, že v hollywoodských filmech se mužský subjekt obvykle snaží zbavit se nedostatku a nejtypičtějším způsobem, jak toto břemeno shodit, je dívat se.“ In: „Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image“, *Camera Obscura* 19, leden 1989, s. 59-60.

13. Zeuxis a Parrhasios soutěží o to, kdo namaluje *nejrealističtější* obraz. Zeuxis namaluje vinné hrozny a zachytí je s takovou přesvědčivostí, že přilákají ptáky, avšak Parrhasios triumfuje obrazem roušky, která „se tak podobá skutečnosti, že Zeuxis se k němu obrací a říká: 'A nyní ji odhal a ukaž nám obraz, který jsi namaloval!'“ Tuto vlastní verzi mýtu Jacques Lacan uvádí v *Séminaire XI*. V angličtině: „The Line and the Light“ (1964), in: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, op. cit., s. 103.
14. Lacan, „Anamorphose“, op. cit., s. 81. Lacan pokračuje: „Když se proces této meditace, tohoto reflexivního odrazu, dovede do krajnosti, může se i subjekt karteziánské meditace dostat do područí vyhlazovací moci.“ Vidění dává subjektu vzhledem k zobrazení pocit moci. Stejně jako o sobě kartezián přemýšlí, aby dosáhl identity, tak i vidoucí subjekt sama sebe vnímá jako subjekt.
15. Ve své známé definici pozorovaného ženského těla Laura Mulvey říká: „Paradoxem falocentrismu ve všech jeho projevech je, že závisí na obrazu kastrované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád. Představa ženy je svorníkem tohoto systému: právě neúplnost dává zrod falu jako symbolické přítomnosti, a ona touží napravit tuto nedostatečnost, symbolizovanou falem.“ In: „Vizuální slast a narativní film“ (1975), in: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Libora Oates-Indruchová (ed.). Slon, Praha 1998, přel. Petra Hanáková, s. 117. V jiném, starším článku Mulvey zase uvádí: „Pro fetišistu se sám znak stává zdrojem fantazie ... a ve všech případech je tento znak znakem falu. Mužovu narcistní obavu ze ztráty vlastního falu, jeho nejcennějšího majetku, vyvolává pohled na ženské genitálie – ty nejprve způsobí šok, který se muž následně pokouší zakrývat fetišismem nebo jejich přehlížením.“ In: „Fears, Fantasies and the Male Unconscious, or You Don't Know What is Happening, Do You, Mr. Jones?“ (1973), in: *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington 1989, s. 10-11.
16. Lacan, „What is a Picture?“, op. cit., s. 118.



17. Leon Battista Alberti, *O malbě*. Nakladatelství Vladimíra Žikeše, Praha 1947, přel. F. Topinka, s. 48-49, 61 a 75 (upravená citace; kurziva A. J.).
18. Burgin používá pojem „kužel vidění“ k popisu metafory, která se skrývá za teorií vidění Laury Mulvey a jejích následovníků. Burgin argumentuje, že tato metafora „je sama zodpovědná za reduktivní a zjednodušující rovnici mezi viděním a zpředmětněním“. In: „Geometry and Abjection“, op. cit., s. 2. Ačkoli s Burginovou kritikou souhlasím, ráda bych objasnila, že skrze Lacana tuto metaforu chápu také jako podloží západního způsobu zobrazení lidského těla. Jinými slovy, tento model vidění a zobrazení pojmám jako historicky a ideologicky zakořeněný. Lacanův rozbor vidění a zobrazení je užitečný právě proto, že dokládá nejen omezenost teorie subjektivity, jež je závislá výhradně na vidění, ale také nedostatky (v případě Holbeina záměrné a dobře promyšlené) „kužele vidění“ nebo – jeho slovy – geometrické perspektivy, která má strukturovat vizuální obraz do celistvě zobrazeného těla nebo systému tvarů. (Český překlad Albertiho knihy, na nějž se zde autorka odvolává, používá namísto pojmu „kužel vidění“ šroubovaný pojem „zorný jehlan“. Z tohoto důvodu je v textu nadále uváděn tento koncept v soudobější formě; pozn. překl.)
19. Alberti, op. cit., s. 26; Lacan, „The Split Between the Eye and the Gaze“, op. cit., s. 68.
20. Jacqueline Rose, „Sexuality and Vision: Some Questions“, in: *Vision and Visuality*, Hal Foster (ed.). Dia Art Foundation, New York; Bay Press, Seattle 1988, s. 120.
21. Pojetí ženského těla jako „výronu“ či „toku“ (*flow*) je obvyklé pro francouzský feminismus, zejména v textech Héléne Cixous a Luce Irigaray. Viz H. Cixous a Catherine Clément, „Sorties“, in: *La jeune née*. Union générale d'éditions, Paris 1975. V angličtině: *The Newly Born Woman*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, přel. Betsy Wing, s. 63-132. Viz také Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Éditions de Minuit, Paris 1974. V angličtině: *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1985, přel. Gillian C. Gill, s. 227-240.
22. Lacan, „The Split Between the Eye and the Gaze“, op. cit., s. 69. Název Duchampova díla *Objet-dard* je slovní hříčkou, odvozenou z *objet d'art* (umělecké dílo); výslovnost obou slovních spojení se přitom neliší.
23. Dalo by se vlastně tvrdit, že Gustonův malířský romantismus má sklon navzájem ztotožňovat veškeré oběti, veškeré tělesné pozůstatky. Na obraze *Painter's Forms* (Malířovy tvary, 1948), kde se otevřená ústa dává usekanýma nohama, jsou například roztrhaná těla přenesena do říše umění (umělec pojídá nebo vyplivuje kusy těla).
24. Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. Verlag Roter Stern, Frankfurt am Main 1977. V angličtině: *Male Fantasies*, I. a 2. díl. University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, přel. Stephen Conway, Erica Carter a Chris Turner.
25. Viz Lacan, „What is a Picture?“, op. cit.
26. Gayatri Spivak, „Displacement and the Discourse of Woman“, in: *Displacement: Derrida and After*, Mark Krupnick (ed.). Indiana University Press, Bloomington 1983, zvl. s. 181-182.
27. Mary Kelly, „Desiring Images/Imaging Desire“, *Wedge; Sexuality: Repositions*, č. 6, 1984, s. 5.
28. Lacan, „Anamorphose“, op. cit., s. 84.
29. V této souvislosti bych uvedla také odhodlaný pohled Olympie na Manetově obraze.
30. Lacan, „What is a Picture“, op. cit., s. 107. Ženy mají k maskám pochopitelně zvláštní vztah, což se odráží v debatách o převleku, počínaje textem Joan Riviere „Womanliness as Masquerade“ (původně 1929; přetiště. in: *Formations of Fantasy*, op. cit., s. 35-44) až po analýzu Mary Ann Doane „Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator“, *Screen* 23, č. 3-4, září/říjen 1982, s. 74-87.
31. Lacan, „What is a Picture?“, op. cit., s. 107.
32. Donald Kuspit, „Louise Bourgeois: Where Angels Fear to Tread“, *ArtForum* 25, č. 7, březen 1987, s. 115.



33. Pro Bourgeois tato dualita znamená „polaritu mezi něžností, kterou vyjadřuji, a násilím, které je v mém nitru“; z toho bychom mohli vyvodit, že se jedná o napětí mezi femininním (něžností) a maskulinním (násilím). Viz Alain Kirili, „The Passion for Sculpture: A Conversation with Louise Bourgeois“, *Arts Magazine* 63, č. 7, březen 1989, s. 75.
34. Cit. in: John Russell, „Touching All the Bases of Sculpture“, *The New York Times*, 9. dubna 1989, s. 35.
35. Jak tuto drakonicou logiku popsala Luce Irigaray, „předpokládá se, že dívka či žena nemá nic, co by bylo vidět. Vystavuje, odhaluje možnost nic nevidět. Nebo alespoň neukazuje nic, co se tvarem podobá penisu nebo co může být jeho náhražkou... Podle definice je žena kastrovaná, protože nemá nic, co by bylo možné spatřit – protože nemá nic... Nevidět nic je totéž jako nic nemít. Nebýt a nemít pravdu.“ In: *Speculum of the Other Woman*, op. cit., s. 47 a 48.
36. Michael Fried, „Art and Objecthood“, *Artforum*, červen 1967, přetištět. in: *Minimalism: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (ed.). E. P. Dutton, New York 1968, s. 116-147. Friedovo hysterické odmítnutí antropomorfismu v minimalismu odhaluje to, oč jde v patriarchální regulaci estetického zobrazení těla. Minimalistický objekt se staví na odív, aby diváka přiměl uvědomit si ve vztahu k němu své vlastní tělo (Friedův divák je vždy implicitně muž). (Viz také Michael Fried, „Umění a objektovost“, in: *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Tomáš Pospiszyl [ed.]. OSVU, Praha 1998, přel. T. Pospiszyl; pozn. překl.)
37. Toto je výklad Jacques Derridy, který používá tropus „ekrementu“ k dekonstrukci estetické teorie, která lpí na pojetí uměleckého díla jako ztělesnění umělce. Viz Derrida, op. cit., s. 204.
38. Lacan, „What is a Picture?“, op. cit., s. 117.
39. Lacan, „The Line and Light“, op. cit., s. 96.