

na s elitismem. K tomu jsem podotkla, že její touha vyhnout se výz-
namům 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 skept-
tická nejen vůči označení „avantgardní“, ale i vůči označení „post-
moderní“. 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, *Estrangers 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 si-
ce 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 hlíně 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“. 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 po-
známce 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 vyvolá-
vá pochybnost.

Něco je zde v sázce: Freud pojímá podezření, že smějící
cí se ženy na Leonardových portrétech vykazují jisté známky
obsedantního chování. Zkoumá pozapomenuté zlomky sku-
tečnosti na pozadí věhlasné kunsthistorické záhady – nikdy
nevyřešeného úsměvu na tváři Mony Lisy – a zjišťuje, že stej-
ným 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-

kému úsměvu podleli všichni do jednoho: „Walter Pater, který spatřuje v obraze Mony Lisy 'ztělesnění všech milostných zkušeností kulturního lidstva' a velmi jemně vykládá onen nevysvětlitelný úsměv, o kterém se nám zdá, že je u Leonarda spojen stále s čímsi jakoby zlověstným.“ (s. 59) Myšlenka, že se ve výrazu Mony Lisy snoubí dva protikladné prvky, se objevuje i v dalších komentářích. Pro Angela Con-
tiho, jehož Freud cituje, je tento úsměv více než pouhým úsměvem – je to smích a tento smích vyjadřuje něco zásadně ženského, svůdného a výhrůžného současně: „Paní se tiše usmívá: její dobytelské instinkty, divokost, veškerá dědičnost druhu, snaha svádět a klást nástrahy, půvab podvádění, dobrota, za níž se skrývá krutý návrh, to všechno se současně zjevuje a ztrácí za úsměvnou rouškou a splývá v báseň jejího úsměvu... Dobrá a zlá, krutá a soucitná, půvabná a falešná, usmívá se...“ (s. 58)

Freud cituje řadu podobně laděných pasáží, ale když ani v jedné nenachází klíč k uspokojivému rozluštění oné kunsthistorické hádanky, oznamuje, že své bádání vzdává: „Opustíme fyziognomickou záhadu Mony Lisy nerozřešenou a zapamatujeme si nepochybnou skutečnost, že její úsměv fascinoval stejně umělce jako všechny diváky už po 400 let.“ (s. 58) Je to ale úskok, neboť ihned vzápětí přirovnává úsměv Mony Lisy k smíchu Leonardovy terakotové dívčí sochy a pak k smíchu umělcovy matky: „Je možné, že byl Leonardo úsměvem Mony Lisy tak zaujat proto, že tento úsměv v něm probudil něco, co už dřímalo dlouhý čas v jeho duši, asi nějakou dávnou vzpomínku.“ (s. 59) Freud tuto úvahu rozvádí a prohlašuje, že usmívající se ženy nejsou „ničím jiným než opakováním Kateřiny, jeho matky, a počínáme tušit možnost, že to byl tajemný úsměv jeho matky, který ztratil a který jej tak zaujal, když se s ním znovu setkal u florentské dámy“. (s. 60)

O Kateřině, kterou Freud popisuje jako „chudou venkovskou dívku“, již bylo ještě v mladičkém věku odejmuto nemanželské dítě, existuje stejně málo informací jako o ztracených portrétech Leonardovy rané tvorby: v denících umělce se matčino jméno vyjma pedantského výčtu nákladů na její pohřeb nevyskytuje. Freud je v této souvislosti přesvědčen o jediné věci, a sice, že syn si svou matku ve vzpomínkách vybavoval jako smějící se ženu. „Tato vzpomínka byla jistě hodně významná, když jej už neopustila, jakmile byla jednou probuzena; nutila Leonarda, aby jí dával stále nový výraz.“ (s. 59) Freud se spolu s mnoha dalšími vědci domnívá, že Leonardo se snažil úsměv Mony Lisy zobrazit v celém svém díle. Na jeho smějících se ženách a jejich tajemných výrazech je něco, co diskurz dějin umění už dlouhou dobu zneklidňovalo.

Za předpokladu, že životopisci často přilnou k osobnostem svého zájmu, protože cítí, že mají se svým „hrdinou“ něco společného, obsesi propadá i sám Freud, když zkoumá význam „roušky smíchu“. V eseji „K uvedení narcismu“, který vznikl čtyři roky po eseji o Leonardovi, vytváří prazvláštní významový řetězec. Spojuje ženy s humoristy a včleňuje je do bizarního seskupení velkých zločinců, dětí, koček a velkých dravých šelem – ti všichni podle něj svým chováním udržují primární narcismus, jehož se každý dospělý muž vzdává. Ženy, jež milují jen samy sebe, jsou tu označeny za „nejčastější, pravděpodobně nejčistší a pravý typ ženy“. Freud tuto ženskou vlastnost zároveň pokládá za nejhlubší příčinu mužské posedlosti: „Je tomu tak, jako bychom jim záviděli, že si udržely onen blažený psychologický stav, nedotknutelnou posici libida, které jsme se my sami už dávno vzdali.“² Freud se domnívá, že tyto ženy jsou sice úžasně okouzující, ale vlivem své tajemné povahy bývají i nejčastější příčinou potíží. Vzpomeneme-li si, že ve Freudově díle to

byla právě Mona Lisa, jež takových potíží vyvolala nejvíce, můžeme zpětně číst Freudův názor na Leonardovu vazbu k matce jako prvotní náčrt psychoanalytikovy pozdější teorie narcismu. Pro historiky umění je na Freudově objevu důležité to, že odkazuje k rozkolu v dosud existující patriarchální úmluvě o umělecké tvorbě, kterou vždy uzavírali otec a syn a která také vždy byla zdrojem modelů podporujících převážně mužské pohledy, obavy a touhy. Freudův objev naznačuje, že východisko Leonardova díla může spočívat ve snaze obnovit identifikaci s matkou nebo konkrétněji se ženou, jež si uchovala prvopočáteční narcismus.

Přestože se může zdát dosti pochybné hovořit o narcismu jako o ženské vlastnosti, řada feministických teoretiček zjistila, že by společně s hysterií mohl sloužit jako východisko odporu namířeného zejména proti nadvládě uzurpujícího způsobu vidění. „Jednou jedinkrát,“ píše Mary Jacobus, „Freud definuje ženu nikoli ve smyslu nedostatku, ale ve smyslu toho, co žena má: narcismus zde v podstatě nahrazuje absenci falu.“³ Ve své teorii narcismu Freud nehovoří o tom, proč by pro ženu mohlo být výhodné udržovat si primární narcistní pud. Snaží se spíše dokázat, že mateřství je způsob, jakým může žena tuto vlastnost překonat a naučit se milovat mužský model. Jistý potenciál, jehož by ženy mohly využít, v narcismu nachází až roku 1927, kdy dokončil esej „Der Humor“ (Humor). Tehdy se totiž narcismus stává něčím více než pouhým prostředkem, jak si na mužích vynutit obdiv a dovést je k žárlivosti, a začíná být považován za chvilhodný a opodstatněný. To, co Freud nazývá „triumfem narcismu“, je v eseji popisováno jako výsledek „vznešenosti“ humoru: „Humor má v sobě něco osvobozujícího, ale současně i něco vznešeného a povznášejícího... Vznešenost humoru jasně spočívá v triumfu narcismu, ve vítězném prosazení nezranitelnosti ega. Já odmítá poddávat se nadále mučivému

tlaku skutečnosti a dusit se vlastním trápením. Dává tak najevo, že se nemíní nechat nakazit traumaty okolního světa; ukazuje vlastně, že takováto traumata pro ně nejsou ničím více než příležitostmi, jak dosáhnout slasti.“⁴

Připomeňme, že schopnost uchovat si narcistický pud až do dospělého věku nemají podle Freuda jen ženy, ale i zločinci a humoristé. Význam tohoto spojení je ještě zjevnější z Freudovy snahy ukázat dynamický rozměr humorného gesta na případu lotra, jenž má být pověšen v pondělí a cestou na šibenici utrousí: „To nám ten týden hezky začíná.“ Právě zde se objevuje i jisté vysvětlení narcismu. Zločinec, podobně jako narcistická žena, stojí mimo zákon; oba jsou v pokušení ho obejít, aby tak – byť třeba jen na okamžik – dosáhli slasti. V eseji o narcismu nás Freud ujišťuje, že jeho teorie nevychází ze „záměrné touhy ženy podceňovat“. Nemluví o biologických zákonitostech, ale o svazujících společenských strukturách a o psychických mechanismech, které si jedinec vytváří, aby se z jejich pout vyprostil.

Jedním z příkladů, jak ženy mohou využít humoru při obcházení zákona, je závěr filmu *A Question of Silence* (Otázka ticha), který v roce 1983 natočila Marleen Gorris. Tři ženy obžalované z vraždy tu stojí u soudu, a v okamžiku, kdy jim žalobce položí otázku, začnou se jí smát. Právě tomuto smíchu Freud připisuje schopnost ukázat „úžasnou převahu nad skutečnou situací“. Ženy svým smíchem „prolomí“ atmosféru v soudní síni a následně i zákon. Nakazí jím i další ženy v síni a poté i divačky v kině: ženy se na odchodu ze soudní síně smějí a spolu s nimi se smějí i ženy, jež opouštějí kino-sál. Taková může být revoluční síla ženského smíchu.

V krátkém eseji o humoru je Freud na dobré cestě k tomu, aby načrtl politickou strategii pro bezmocné: „Humor se nevzdává, ale rebelsky se vzpírá. Není jen vítězstvím ega, ale také principem slasti, který se staví proti nepříznivým okolnos-

tem." (s. 163) Tato slova připomínají Leonardovu matku, jejíž životní situace se ještě zhoršila v okamžiku, kdy jí odebrali jejího syna a předali jej „urozenější sokyni“. Můžeme tedy z výrazu objevujícího se na tolika Leonardových plátnech vyčíst nenápadnou ozvěnu narcismu – vlastnosti, díky níž mladá matka dokázala odmítnout utrpení a překonat životní překážku? Měla Kateřina ono „vzácné a skvostné nadání“ rebelského smíchu? Zasloužil se Leonardo, který tento libý výraz v nejrůznějších podobách mnohokrát portrétoval, o to, že muži tváří v tvář Moně Lise poznávají něco, po čem touží a co je současně děsí?

Freud naznačil, že ženy disponují zvláštním darem smíchu a používají jej jako strategii osvobození, čímž předjal řadu současných teorií, které spojují plánovitý optimismus feministického projektu se slastí – zvláště pak se smyslovým a erotickým požitkářstvím tělesnosti. Pokud podle Waltera Benjamina „neexistuje lepší start pro myšlení než smích“,⁵ pak smích nebo slast mohou být katalyzátorem, který dokáže prolomit či přímo podvrátit stávající řád zobrazení i společnosti.

Řada současných umělkyně se zabývá epistemologickým výzkumem skutečnosti, která – jak poněkud nevybíravě podotknul Roland Barthes – „pro nás již byla napsána“. Tyto umělkyně pod záminkou zábavy dokazují, že je možné stále novými způsoby narušovat stávající povahu i omezení zobrazování: prostřednictvím vlastní hravosti i ošidnosti obrazu se snaží odhalit jeho vnitřní uspořádání, nedotknutelnost, konvenčnost a jeho imanentní povahu. Vtip, slovní hříčka nebo narážka fungují napříč textem jako metajazyk, a proto mohou úspěšně rozvracet konvenci a moc jazyka – například tím, že ničí jeho všemocnou nadvládu pomocí nonsensu.

Tyto strategie souvisí s mnohem starší a zjevně mnohem političtější teorií smíchu – s Rabelaisovým neposlušným

smíchem, který dokáže podvracet autoritu církve a státu. Jeho myšlenky možná dovedly Barthesa a Kristevu k pojetí smíchu jako libidinózní prostopášnosti a rozkošnictví (*jouissance*) polymorfního a orgasmického těla. Když Barthes zkoumal revoluční možnosti avantgardního textu, byl nadšen svým objevem „obdivuhodného výraziva“, a sice „těla textu“. Barthes neklade důraz na funkčnost nebo význam jazyka, ale na jeho tělesnost. „Má text lidský tvar?“ ptá se. „Je to postava, anagram těla? Ano, ale anagram našeho erotického těla.“⁶ Julia Kristeva a další francouzské feministky přistupují k erotickému tělu jako k území matky, které Kristeva nazývá „sémiotickou“ hrou slov, jež nepodléhá kontrole konvenčních symbolů. Je to jazyk, který experimentální psaní osvobozuje a zároveň pohlcuje; je to „prapůvodní tíhnutí významu k rytmu, intonaci a nesmyslu, v nichž se z nesmyslu rodí smysl a člověk se musí smát“.⁷

V knize *Desire in Language* (Touha v jazyce) pak Kristeva přichází s úvahou, že být ženou může souviset s nutkáním zkoumat potenciální vzpouru tohoto heterogenního těla a přijímat „přemrštěné sázky na to, že racionalita bude dohnána k hraničním významovým mezím hazardního mužského podniku“.⁸ Kdykoli se však někdo snaží o zavedení výtvarné praxe, která by unikala patriarchálnímu zviditelňování (*specularization*), nebo specificky ženského způsobu psaní, který neopisuje mužský diskurz, objevuje se otázka o sporné povaze esencialismu. Podobné teorie provází obava, že – jak to vyjádřil Terry Eagleton – nejsou „ničím víc než pompéznější verzí sexistického názoru, že ženy jsou užvatlané“. Eagletonova obrana Kristevy je důležitá pro to, abychom porozuměli uměleckému dílu, jehož autor se sám účastní rozvratné hry: „Je důležité vidět, že sémiotika není alternativou symbolického řádu ani jazykem, kterým by bylo možné hovořit namísto 'normální' rozpravy: daleko spíše je to

proces odehrávající se uvnitř našeho konvenčního znakového systému, jenž zpochybňuje a překračuje omezení tohoto systému... Z daného pohledu *ženské* – jako způsob bytí a diskurzu, který není nutně totožný s ženami – *označuje sílu uvnitř společnosti, která jí vzdoruje.*"⁹ Michèle Montrelay jde ještě dál, když tvrdí, že touha je jedna věc, ale uvědomit si ji, ztotožnit se s matkou namísto otce a radovat se s Iokasté končí v „ruinách zobrazení“. V této rozkoši „je útlak pouhou gigantickou pantomimou, neboť se mu již nedostává sil účastnit se hry, v níž je v sázce touha. Víme totiž, že bez náležitě odvahy riskovat stojí zobrazování za zlámanou grešlí.“¹⁰

Umělkyně, kterými se zde budu zabývat, jsou snad schopny na toto riziko přistoupit a těšit se z něj daleko otevřeněji – Montrelay sama poznamenává, že ženskost nezná útlak, i když na druhou stranu připomíná, že to „nejsou ženy, ale ženskost, jež na sebe takovýto status může vzít“.¹¹ Anebo je to zkrátka tak, že odstraněním „fiktivních“ podpěr společenského systému tyto ženy nemají téměř co ztratit.

Její dějiny smíchu¹²

Západní vědci se prvních dějin smíchu a karnevalového veselí dočkali v roce 1968, kdy v anglickém překladu vyšla obsáhlá studie ruského literárního vědce Michaila Bachtina *Tvorčestvo Fransua Rable (François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance)*. Tato studie se dlouhou minulostí karnevalu nezabývá jen jako pouhým rituálním rysem evropské kultury; chápe jej spíše jako jev, který může sehrát užitečnou roli v soudobých analýzách umění, literatury, kulturní politiky i společenské revolty. Od Bachtina se dozvídáme, že ve středověku smích sloužil jako neoficiální opozice k ideologii askenze, hříchu, vykoupení, utrpení, strachu, náboženské báz-

ně, útlaku a zastrašování. Středověký karneval byl pořádán neoficiálně, tedy mimo církevní půdu, a proto se vyznačoval nesmírnou radikálností, svobodou a nemilosrdnou krutostí. „Karneval se slavil v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů.“¹³ Karneval má díky své spojitosti s podsvětím, změnami, převraty a obnovami velmi mnohoznačnou povahu. Při karnevalu se lidé opičí po etablovaných autoritách a tropí si posměšky z morálních či náboženských dogmat, která předstírají absolutní neomylnost. Lidé jsou zesměšňováni nikoli jako jednotlivci, ale jako součástky institucionálního stroje. Nactiutrhání proto nikdy není osobní a naopak se vždy strefuje do nějaké vyšší autority. Skomírající pravdu a autoritu vládnoucích myšlenek, zákonů a ctností ztělesňují všichni bez rozdílu jako taková se stávají předmětem posměchu a trestu. „Čas,“ píše Bachtin, „proměnil starou moc a pravdu v karnevalového masopustního hadroše, ve směšné strašidlo, které lid se smíchem na náměstí cupuje na kusy.“ (s. 170)

Během staletého vývoje středověkého karnevalu vedle sebe existovaly dva světy – svět vážnosti a svět smíchu. „V čase karnevalu je možné žít jen podle jeho zákona, to je podle zákona karnevalové *svobody*. Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa – obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé.“ (s. 10) Tyto pozitivní, regenerační a tvůrčí aspekty smíchu uznávala i renesance. Smíchu se přisuzoval hluboký filosofický význam: „Smíchové východisko organizující karnevalové obřady je osvobozuje od jakéhokoli náboženského a církevního dogmatismu, od mysticismu a od přípravy na budoucí blaženost; jsou zcela prosty magického a modlitbového charakteru (nic si nevynucují a o nic se neprosí).“ (s. 9)

Karnevalový smích původně nebyl individuální reakcí na nějakou konkrétní „komickou“ událost, ale smíchem všech lidí, který měl široký dosah a mířil na všechny bez rozdílu – teprve později se zaměřil na konkrétní osobní a společenské zlovyky. Církev původně upravila kalendář tak, aby se její oficiální svátky na den překrývaly s lidovými slavnostmi. Na začátku 17. století se spolu se státní mocí rozhodla proti nevázanému veselí zakročit a povolení schvalující karnevalové reje bylo stále více zpříšňováno a regulováno, až bylo nakonec zrušeno úplně. Vážné a všeplatné zákony již nebylo možné vyjadřovat povzneseným jazykem smíchu a revoluční síla komičnosti začala ochabovat a upadat. Karneval byl sice nakonec potlačen, ale Bachtin je toho názoru, že v jistých dějinných okamžicích se karnevalové veselí jako forma společenského odporu objevilo znovu. Ukazuje, že k obnově rabelaisovských myšlenek o podvrtných schopnostech karnevalového smíchu a k návratu jeho popularity došlo například v období Francouzské revoluce: „[Tehdy] se Rabelais těšil u revolucionářů veliké vážnosti. Prohlašovali ho dokonce za proroka revoluce... Doba přesně vycítila Rabelaisovu hlubokou revolučnost...“ (s. 99) Terry Eagleton v této souvislosti připomíná, že i v Bachtinových textech bojuje „výbušná politika těla, erotiky, prostopášnosti a sémiotiky“ proti „oficiálnímu, formalistickému a rozumovému autoritářství, jehož nevyslovené jméno je stalinismus“.¹⁴ V úvodu ke knize *The Politics and Poetics of Transgression* (Politika a poetika transgrese) nakonec i Peter Stallybrass a Allon White hovoří o ženském mírovém záboru Greenham Common jako o příkladu soudobého karnevalu. Jakožto „neposlušné“, sexuálně nezávislé bytosti, které bez mužského vůdce a ve jménu všech lidí obsadily kus země, jsou tyto nepatřičně se chovající ženy spojovány s groteskností (v době incidentu se šířily fámy, že okupantky zapáchají rybí pastou

a zkaženými ústřicemi a znečišťují okolní vesnice výkaly) a jako takové dle autorů „těžily (často i vědomě) z historických a politických zdrojů myto-poetického hříchu“.¹⁵

Příklad žen z Greenham Common je důležitý, neboť Bachtinem mapované dějiny smíchu jsou dějinami směřujícími k téměř definitivnímu vyhlazení účinné formy společenské revolty, kterou při životě udržovaly především malé skupiny žen. To málo, co po potlačení starověkého občanského smíchu zůstalo, přežívalo na ženských shromážděních – například u lože rodičky při oslavách konce šestinedělí. Záznamy ženských hovorů jsou zvěčněny v takzvaných *caquets* neboli tlacháních, o nichž Bachtin píše: „Tradice takových schůzek je velmi stará. Hodně a dobře se při nich *jedlo* a *otevřeně besedovalo*; opouštěly se při tom mnohé konvence běžného společenského styku. Porod a jídlo předurčily úlohu materiálně tělesného 'dole' v tematické těchto besed.“¹⁶ Uvážíme-li krajní misogynii asketických tendencí středověkého křesťanství, nepřekvapí, že karnevalové veselí ve své oslavě těla přežilo nejdéle právě mezi ženami.

V jisté pasáži svých dějin smíchu Bachtin zdůvodňuje, proč byly v Rabelaisově době ženy spojovány s „nízkou“ nebo lidovou kulturou. Bachtin se tu snaží Rabelaise ubránit před nařčeními z misogynie. Přestože *querelle des femmes*, velké disputace o ženách, nebyly ve společnosti ničím novým, v letech 1542–50 dosáhly mimořádné intenzity. S novou moralizující a scholastickou humanistickou filosofií a s krajně asketickou povahou středověkého křesťanství začala být žena stále nesmlouvavěji považována za nejbytotnější příčinu hříchu a za ztělesnění pokušení. Bachtin zdůrazňuje, že Rabelais se nikdy nepřipojil k žádnému ze „z nepřátelených táborů“ a jeho osamocený hlas naopak zastupoval autentickou galskou tradici lidového komična. Jádrem Bachtinovy úvahy

je, že Rabelais se stavěl proti moralistům a byl na straně lidového komična, a tím politicky stranil ženám:

Lidová smíchová tradice se k ženě naprosto nestaví nepřátelsky a nehodnotí ji negativně. Kategorie toho druhu tu vůbec nejsou adekvátní. Žena je v této tradici bytostně spjata s materiálně tělesným „dole“, je ztělesněním tohoto „dole“, zároveň snižujícího i obrozujícího. Žena je stejně ambivalentní jako toto „dole“: snižuje, „uzemňuje“, zdůrazňuje tělesnost, umrtvuje, ale především představuje princip rodící. Je to *útraba*. Základ představy o ženě v lidové smíchové tradici je tedy ambivalentní.

Avšak tam, kde se zmíněný ambivalentní základ traktuje v rovině životní každodennosti (v literatuře fabliaux, facetií, v raných novelách a ve fraškách), tam nabývá ambivalentnost v obrazu ženy forem povahové obojetnosti, nestálosti, smyslnosti, chlípnosti, lživosti, materialističnosti, vypočítavosti. To vše však nejsou abstraktní morální kvality lidských bytostí; nelze je vydělovat z celkové osnovy obrazů, v níž je jejich funkci materializovat, snižovat a zároveň obnovovat život, kde jsou protiváhou omezenosti partnera (manžela, milence, nápadníka): jeho skrblictví, žárlivosti, prostoduché hlouposti, licoměrné ctnosti, svatouškovství, neplodné staroby, nabubřelého hrdinství, abstraktního idealismu atp. Žena je v „galské tradici“ mužovým tělesným hrobem. Je to svého druhu ztělesnění, personifikace neslušných nadávek, adresovaných vši omezené dovršenosti, konečnosti a hotovosti. Je to nevyčerpatelná nádoba počtů, odsuzující na smrt vše staré a ukončené. (s. 191)

Nezáleží příliš na tom, zda se Bachtinovi podařilo Rabelaisovu misogynii vyvrátit či nikoli. Daleko podstatnější je, že si při vyjádření povahy populární či lidové kultury a jejího vztahu k politické angažovanosti uvědomil, že Rabelais *musel* být na straně žen; jinak by se ocitl v „nepřátelském táboře“. Pro naši diskusi je důležité, že během psaní dějin smíchu Bachtin objevil nejen historickou vazbu mezi ženami a lido-

vou tradicí komična, ale zároveň zjistil, že právě na tuto podobu vzpoury ženy sázejí.

Mary Russo v eseji „Female Grotesques: Carnival and Theory“ (Ženské grotesky: Masopust a teorie) cituje Viktora Turnera a Emmanuela Le Roye, podle nichž byli ženy a Židé, odsunutí na okraj společnosti, v nebezpečí i během masopustu: „Existují důkazy, že během karnevalových oslav docházelo ke kamenování Židů a znásilňování žen.“¹⁷ Ale stejně tak, jako není na místě karnevalové přestupky idealizovat, neměli bychom je ani zaměňovat za útoky na ženy a další marginalizované skupiny, k nimž dochází při dočasném pozastavení platnosti Zákona. Bachtin zdůrazňuje, že smích „je nářečím, které autorita či násilí nikdy nepoužívají“.¹⁸ Násilné akty, k nimž dochází při pozastavení platnosti Zákona řídicího společnost a udržujícího její hierarchické uspořádání, je třeba chápat jako prodlouženou ruku a potvrzení téhož. Tyto činy jsou ve skutečnosti jen křiklavějším výrazem toho, co je ve veřejném Zákonu přítomné, ale nahlas se o tom nemluví. Ve filmu Gurindery Chadha *Bhaji on the Beach* (Holky na pláži) z roku 1994 se několik žen ze Studijního střediska pro východoasijské ženy domlouvá na „dámské jízdě“, která podle organizátorky výletu nebude dbát na „patriarchální požadavky, které se na nás v životě valí,“ a bude osvobozena od „dvojitého otroctví sexismu a rasismu“. První, s kým se ženy na své pouti za karnevalovým veselím setkávají, je skupina mladíků cestujících mikrobusem. Muži si v bujaré náladě svléknou kalhoty a na ženy vstrčí holé zadnice. Atmosféra rozjařenosti se rázem změní v okamžiku, kdy se muži k ženám „utrženým ze řetězu“ začnou chovat jako k lehkým holkám: urážejí je a nakonec na ně plivnou. Mladíci tu vystupují jen jako jiná forma téhož Zákona, jemuž se ženy na jediný den pokusily uniknout. S podobnou situací se setkaly snad všechny ženy, které ně-

kdy samy cestovaly, a zvláště v cizí zemi: to, co se jeví jako sexuální nabídka, je ve skutečnosti projevem kontroly nad těmi, o nichž panuje přesvědčení, že vyklouzly z pout Zákona. Ulice k ženám nikdy nebyla tak vstřícná jako k mužům. Role *flâneura* jim byla dostupná jen jako „chodcům“ a velkoměsta pro ně dnes mohou představovat dokonce ještě větší nebezpečí než kdy dřív. Umělkyně, které chtějí svá díla umísťovat na veřejnosti, nejsou tak naivní, aby se domnívaly, že vstupují do nějakého bezpečného útočiště. Stejně důležité je mít na paměti, že umělkyně, o nichž tu budu hovořit, nechtějí karnevalové komično oživit jako konkrétní dějinný fenomén, ale využít je jako nástroj kulturní analýzy a jako intervenční strategii.

Bachtinovo pojednání o smíchu a jeho úsilí bránit Rabelaise před nařčením z antifeminismu přivedlo sporné *querelle de femmes*, jež se poprvé objevily ve středověku, do soudobých diskusí o feminismu a postmodernismu. Problematika karnevalového veselí a grotesknosti, jak ji pojímají literární teoretikové, je prostředkem nejen feministického rozboru textů, ale také feministické umělecké tvorby a kulturní politiky obecně. Krizi autority a hodnot, která je příznačná pro postmodernismus, totiž velkou měrou podnítilo právě feministické využívání smíchu.

[...]

Karnevalový ženský princip na postmoderním tržišti

Na konferenci o modernismu, která se před více než deseti lety konala v Kalifornii, jsem se jednoho odpoledne sprátelila s Clementem Greenbergem. Ve stejný den ke mně při večeři přišla žena, která jeho příspěvek na konferenci kriti-

zovala. Chtěla se mnou mluvit o mé prezentaci, ale když viděla, že mi Greenberg dělá společnost, viditelně se zarazila. Greenberg její překvapení pochopil a řekl: „Ano, Jo Anna a já jsme přátelé, ale přestali jsme spolu souhlasit už v roce 1939.“ Význam jeho věty jsem nejdříve pochopila tak, že skutečnost, že jeho verzi modernismu budu odporovat, byla historicky dána dřív, než jsem se narodila. Později jsem si vzpomněla, že právě v roce 1939 Greenberg napsal esej „Avant-Garde and Kitch“ (Avantgarda a kýč), který představoval poslední svěřepý pokus ochránit vysoké umění modernismu před nájezdy masové kultury. Na rozdíl od mnoha zastánců čistoty a norem vysoké kultury však Greenberg masové kultuře nepřipisoval pomyslnou ženskost; nezmiňoval ženy ani jako spotřebitelky, ani jako tvůrkyně kultury. Měl ale pravdu: jako žena, jejíž politické vědomí se formovalo v postmoderní éře, jsem s jeho názorem o velké odluce nesouhlasila.

Otázce genderu se při vymezování dichotomie modernismus/masová kultura od té doby věnovala řada kritiků.¹⁹ V textu „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“ (Masová kultura jako žena: Odvrácená strana modernismu) zkoumá Andreas Huyssen názor oblíbený v 19. století, podle něhož jsou podřadné formy populární či masové kultury historicky spojené s ženami, zatímco opravdová, autentická kultura je výsadou mužů. Ve všech genderově laděných debatách o masové kultuře byly ženy považovány za citově náchylnější ke klamavým a utišujícím prostředkům masové kultury. Huyssenovým příkladem ženy chycené na vějíčku masové kulturní *spotřeby* (a zotročené především povrchními románky) je Emma Bovary. Představitelem modernismu je zde pochopitelně Flaubert, aktivní *tvůrce*, „autor originální, pravé literatury – objektivní, ironický a ovládající své prostředky estetického vyjádření“.²⁰ Huyssen prohlašuje, že i navzdo-

ry Flaubertovu slavnému vyznání *Madame Bovary, c'est moi* je spisovatelova estetika založena na nekompromisním závězení právě těch knih, jež Emma Bovary s takovou láskou četla.

Huyssen chápe modernismus jako historické vyvrcholení paranoidního názoru na masovou kulturu i masy samotné a na skutečnost, že jsou spojovány se ženami:

Mallarmého žertování o *reportage universel* (masové kultuře), jímž značně neomaleně naráží na *suffrage universel* (všeobecné hlasovací právo), je víc než pouhou důvtipnou slovní hříčkou. Problém dalece přesahuje otázku umění a literatury. Na konci 19. století k sobě tradiční mužské představy o ženě neodolatelně přitahovaly nejrůznější projekce, potlačené obavy a strach (osobní i politický), jež s sebou přinesly modernizace a společenské konflikty stejně jako konkrétní historické události – revoluce v roce 1848, Komuna v roce 1870 a vzestup reakčních masových hnutí –, které ohrožovaly liberální řád. Z průzkumu dobových časopisů a novin jasně vyplývá, že masy byly ztotožňovány s ženskou hrozbou. Obrazy hysterické otrhané lúzy, všepohlcujících záplav revolt a revolucí, močálů velkoměstského života, mazlavého bahna davu, postavy rudé dívky na barikádách – všechna tato zobrazení na sklonku 19. a ve 20. století pronikají do mainstreamového tisku i do rétoriky pravicových ideologů... Hruža z mas v dobách upadajícího liberalismu je vždy zároveň strachem z ženy, obavou z přírody vymykající se kontrole, z nevědomí, ze sexuality, ze ztráty identity a z porušení hranic ega v davu.²¹

Ke zvláštnímu návratu tohoto prastarého genderového předsudku modernistické kritiky nedávno došlo v eseji Rosalindy Krauss, v němž se autorka zmiňuje o naprostém selhání kritiky – a feministické kritiky především – při pochopení tvůrčího procesu Cindy Sherman. Jako obecný příklad feministického přístupu k výkladu zde Krauss používá Lauru Mulvey a popisuje ji jako aktualizovanou Emmu Bovary, oběť toho, čemu Barthes říká „mýtus“. Podle Krauss se

Mulvey stává jednou z Barthesových „maloměšťáckých komentů kultury“, posedlých „naivním nakupováním účelových významů kulturních jevů, aniž by měli odstup, skepsi nebo zkušenost potřebné k tomu, aby mohli použít označení, jež mytické významy produkují.“²² Krauss požaduje, aby divák místo toho zaujal postoj Flaubertův – objektivní a analytický, který odsoudí ne-li přímo knihy, které Emma čte, pak alespoň to, že si jimi nechá všet bulíky na nos. Nutnost soustředit se na modus produkce je pochopitelná, zvláště jedná-li se o dílo Sherman, neboť v případě, že se soustředíme na něco jiného – na fotografii, nebo na postavu na fotografii –, riskujeme, že se necháme pohltit. Vytvářet příběhy o ženách na fotografiích (tedy přesně to, zač Krauss kritizuje Mulvey) znamená ocitnout se nebezpečně blízko ženy ve fotografii. Riziko je o to větší právě v případě Sherman, jejíž dílo nás od prvopočátku svádí, abychom propadli vášnivě zálibě Emmy, založené „spíše citově než umělecky ... samé milkování, milenci, milenky ... srdce zmítaná vášněmi, přísahy a vzlyky a slzy a polibky“.²³ To, co Andreas Huyssen popisuje jako „ztrátu identity a pevných hranic vlastního Já“, jehož výsledkem je zabřednutí do masové kultury, znamená jen první krok; ve svých pozdějších pracích umělkyně diváka láká hluboko do „mazlavého bahna davu“. Příznačně při tom používá vlastní tělo, které se stejně jako tělo Emmino ztrácí pod „atlasovými šaty“ nebo se zhmotňuje v postavě groteskního realismu – rozkládá se, hnije, vypouští „z úst pramének černé tekutiny, jako by zvracela“. (s. 239) Způsob, jakým je popsána Emmina mrtvola, by se hodil i na řadu autorportrétů Sherman: „Pootevřený koutek úst vytvořil v dolní části jejího obličeje temný černý otvor; oba palce zůstaly zarýty do dlaní, řasy jako by pokrýl bělostný poprašek a oči se pomalu ztratily v lepkavé bledosti, jako by nad ní pavouci upředli tenounké plátno.“ (s. 238) Tělo umělkyně se stejně



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #153*
(Filmový obrázek bez názvu #153), 1985

jako Emmino tělo nakonec „matně rozplývá do předmětů kolem“. (s. 240). Nakonec je to Sherman, a ne Flaubert, kdo může říci *Emma Bovary, c'est moi*.

V závěru nás Huyssen ujišťuje, že tvrzení „masová kultura a masy znamenají ženskou hrozbu“ patří do jiné doby.²⁴ Krauss ve své maskulinně předpojaté kritice nicméně opakuje právě tento skrytý podtext modernistického projektu: konstruuje koncept obloužené, lehce oklamatelné čtenářky (v tomto případě feministky), a tím povyšuje tvorbu nad

spotřebu s cílem odlišit progresivní a regresivní odpovědi na kulturní jevy. Skutečnost, že Huyssen svůj esej zasadil do historického kontextu, je důležitá pro naše porozumění modernismu, ale podle mého názoru i argumenty tohoto autora vycházejí z vlivných názorových stereotypů o masách, masové kultuře a ženách, a to prostřednictvím nevědomých psychických asociací, jež existovaly dlouho před rozvojem modernismu a nezanikly ani s příchodem postmodernismu.

Huyssen – ostatně jako každý kritik od dob Adornových a Horkheimerových – velmi obezřetně rozlišuje mezi moderní masovou kulturou řízenou a vnucovanou shora a dělnickou kulturou nebo přežívajícími formami starších populárních či lidových kultur. O tomto obratném dělení si dovoluji pochybovat. Přestože současná masová kultura se zřejmě již na hony liší od populární kultury Rabelaisovy doby, i z Huyssenových stručných odkazů na dějiny vnímání masové kultury jako projevu ženskosti je patrné, jak silně dnešní názory navazují na asociace, které byly dříve spojovány s populární kulturou. Masová i populární kultura svou identitu částečně odvozují od vlastností, které jsou jim pejorativně přisuzovány. Jejich skutečná či vybájená hrozba vychází z toho, jak se jejich negativní vlastnosti mohou kriticky obrátit vůči dominantní kultuře. Huyssen poznamenává, že „kuchyně byla metaforicky popisována jako zdroj masové kulturní produkce“.²⁵ Tím se ocitáme nejen v prostoru ženskosti, ale také v říši rabelaisovské lidové tradice: „... kuchyňské představy byly neobyčejně rozšířeny v literatuře 15. a 16. století ... zejména tam, kde šlo o literaturu spjatou s lidovou smíchovou tradicí.“²⁶ Podobně se ani my v současné kritice běsnícího konzumerismu nesetkáváme jen s konzumerismem v ryzí formě; je chápán také jako zdroj ohrožení a především jako pojítka s ženskou bezuzdnou touhou. Role největších konzumentů je totiž přisuzována právě že-

nám. Toto je moderní ekvivalent gargantuovských tužeb popisovaných Rabelaisem – nevázaného, potenciálně zahlcujícího apetitu hmotného tělesného principu. Když Baudrillard popisuje okolní dění, hovoří právě o „běsnicím konzumerismu“ a o „zahlčenosti“: „Systém lze zničit jedině tím, že ho posuneme do krajní hyperlogiky... Chcete, abychom konzumovali? – Dobrá tedy, ať už je to cokoli a ať jsou důvody sebezbytečnější a sebeabsurdnější, pojďme čím dál víc konzumovat.“²⁷

Načrtnout důvěryhodnou hranici, která by oddělovala vysoké umění od masové kultury, již nelze. Huyssen to charakterizoval jasně, když napsal, že „masová kultura i ženské (feministické) umění jsou silně obsaženy v jakémkoli pokusu vystihnout zvláštnosti současné kultury, a změřit tak její vzdálenost od vrcholného modernismu... Tam, kde kdysi stála velká zeď modernismu, jež měla odrážet nájezdy barbarů a ochraňovat kulturu v jejích zdech, už najdeme jen tenký led, který se pro jednoho může ukázat jako plodný a pro druhého zrádný.“²⁸ Je ironií osudu, že metafory, které Huyssen používá k vysvětlení abdikace vysoké kultury, znějí, jako by se naplnily varovné předpovědi raných křesťanských asketů o ženském svádění a vzpurnosti davu. Uvědomíme-li si, že dnes po plodné a zároveň zrádné ploše postmodernismu kloužeme také díky rozvratným a extrémním feministickým intervencím do tvorby a spotřeby umění, jejich obavy byly zcela opodstatněné. Zatímco pop art vyzdvihl masovou kulturu na „piedestal“ vysokého umění, feministické umění 80. let zahájilo dvousměrný provoz, díky němuž se mohlo spojit se všemi, koho soudobá politika i estetika přehlížely. Tento provoz se ukázal být projevem „podvratného potenciálu karnevalového ženského principu“ – jak to rozkošně popsal antropolog Victor Turner –, jehož marginalizované postavení nevyhnutelně znamená vstup na politickou scénu:

Nebezpečím zde není pouhá ženská „nevladatelnost“: i nevladatelnost sama o sobě je znakem absolutní krajnosti, riskantního prostoru, v němž je možné „vše, co si lze představit“, co ohrožuje každý společenský řád a co nabývá tím hrozivějších obrysů, čím krutější a zajištěnější je řád... Podvratný potenciál karnevalového ženského principu se nejvíce zviditelňuje v érách sociální proměny, kdy se jeho projevy přesouvají ze světa na okraji ... přímo do arény politiky.²⁹

Grammatica jocosa

Oblastí, kterou mnohé umělkyně sdílejí s postmodernismem, je trh masové kultury. Tania Modleski sice varuje, že masová kultura ženy nejrůznějšími způsoby vykořisťuje, ale nemálo současných umělekyní pro své současné intervence přesto vybralo právě tuto oblast. Jenny Holzer, Barbara Kruger a Ilona Granet patřily na umělecké scéně k prvním, kdo vstoupily na půdu, jež byla ženám vždy zapovězena a častovala je urážkami, a když se na ni odvážily vstoupit, znamenalo to pro ně velké riziko.

Ilona Granet nezačala v ateliéru, ale v plenéru městských ulic. Původně byla malířkou firemních značek a vývěsních štítů, a proto i svá umělecká díla umísťovala vysoko nad hlavy chodců – na billboardy a budovy po celém New Yorku. Jako všichni firemní malíři vycházela ze zavedené ikonografie: z příručky *The Sign Painter's Dictionary of Signs* (Slovník znaků pro malíře vývěsních štítů), v němž jsou „agitpropové“ symboly heroického kapitalismu, které nás dennodenně obklopují, zjednodušeny a zestandardizovány komisí orwellovských kryptografů-expertů, aby je spěchající kolemjdoucí ihned rozeznali a zatoužili po nich. Pro výstavu „The Revolutionary Power of Women's Laughter“ (Revoluční síla ženského smíchu), kterou jsem v roce 1983 pořádala, Gra-



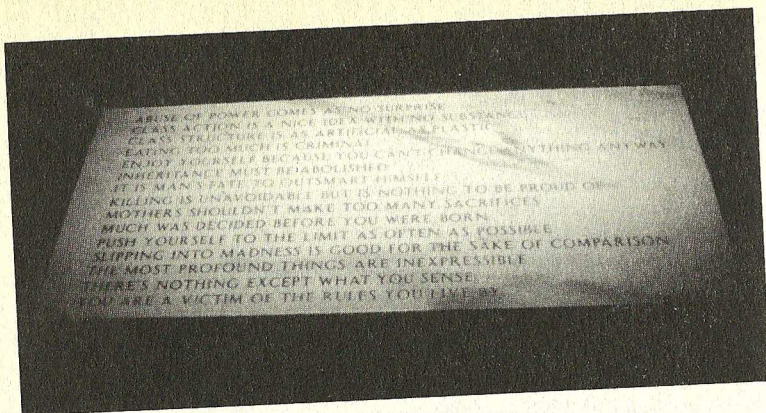
Ilona Granet, *Curb Your Animal Instinct* (Zklidni hormony), 1986

net vytvořila symboly mužských autorit. Její *Bums/Bomb* (Anální bomba) znázorňuje čtyři monolitické postavy poskládané ze znaků, jež v naší kultuře znamenají úspěch a vliv mužů. Granet vysvětluje, že tyto komiksové obrázky superhrdinů – velkostatkáře, průmyslníka, mediálního magnáta a vojevůdce – jsou přesně tím, co „bych vlastně měla propagovat“. (Jedním z jejích předchozích klientů byl právě tiskový magnát Malcolm Forbes, jemuž malovala jméno na jachtu.) Obrazy korporáčních válečníků vrcholného kapitalismu umístila do čtyř obrovských raket ve tvaru sarkofágu, jako by to byly tajné zbraně v „totální válce“ dozoru a kontroly, a zavěsila je nad vchodem do galerie. Jak si všimla Jeanne Silverthorne, podlouhlý vertikální tvar těchto komiksů připomíná prapory z místností, v nichž se shromažďovali stoupenci Třetí říše. Na výstavě, kde kralovala karnevalová zábava, však tyto výjevy ztratily svou svrchovanou moc: proměnily se v „komická strašidla“, která je třeba vymáchat ve vodě, v melancholické klauny ze soutěží v házení dortů.

Granet pracuje v ulicích dodnes a snaží se, aby se staly pro ženy snesitelnější. V roce 1989 nechvalně proslula svými značkami na Emily Post Street, v nichž se zaměřila na „regulaci“ pouliční etikety. Nápis „Zákaz pokřikování na kočky, pískání a pomlaskávání“ nebo „Zklidni hormony“ vytvořila v angličtině a španělštině. Druhá značka zobrazuje muže, který na napjatém vodítku drží rozzuřenou bestii snažící se dosáhnout na kolemjdoucí ženu. Značka vyvolává jasnou otázku: když už existují městské vyhlášky proti psím výkalům na chodníku a troubení klaksonů, proč neexistuje ani jediná, která by ženy na stejných místech chránila před obtěžováním?

Holzer a Kruger se do ulic vplížily tajně, po nocích: jejich vývěsky a plakáty se objevily zčistajasna a pod novými vrstvami pelmelu pouliční inzerce zase stejně rychle zmizely. „Chtěla jsem, aby se mé dílo dostalo na trh,“ vysvětlovala svůj záměr Kruger, „protože jsem pochopila, že to, co tam není, jako by neexistovalo.“³⁰ Holzer hovoří o ulici jako o místě svých uměleckých kořenů, kam má stále potřebu se vracet: „Pro mě je naprosto nezbytné dělat svou práci venku. Tam se moje dílo objevilo poprvé a mám dojem, že tam dodnes nejlíp funguje.“³¹ Práce těchto dvou umělkyní v uplynulých deseti letech ulice doslova „oblekají“ – objevují se na zdech, billboardech, reklamních plochách kin, plakátech, digitálních informačních panelech, nákupních taškách, zápalkách, tričkách a baseballových kšiltovkách. Holzer nedávno umístila nápis s otázkou „Když tě nespasí sex, co tedy?“ (*What Urge Will Save You Now That Sex Won't?*) na rozpadlou markýzu bývalého kina ve zchátralé budově v někdejší newyorské čtvrti pasáků a prostitutek na 42. ulici.

Když jsem poprvé v roce 1982 psala o cyklech *Truisms* (*Truismy*) a *Inflammatory Essays* (*Pobuřující eseje*) od Jenny Holzer, srovnala jsem je s podobenstvím grotesknosti, které



Jenny Holzer, *Truisms* (Truismy), 1977-79

Sherwood Anderson vykresluje v povídce „Kniha grotesek“, jež uvádí jeho sbírku povídek *Městečko v Ohio* z roku 1919:

Na počátku, dokud byl svět ještě mlád, bylo mnoho myšlenek, ale nebyly žádné pravdy. Člověk si vytvářel své pravdy sám a každá se skládala z mnoha mlhavých myšlenek. ... A právě ty pravdy udělaly z lidí grotesky. ... [V] tom okamžiku, kdy se někdo zmocní některé pravdy, prohlásí ji za svou pravdu a snaží se podle ní žít, stane se on sám groteskou a jeho pravda lží.³²

Toto podobenství vypovídá jen o jiném druhu institucionální stádnosti, jaké při osvojování si jazyka zažíváme všichni – stávají se z nás zespolečenštěné lidské bytosti. Jak zdůrazňuje Fredric Jameson, symbolický řád je nejen zdrojem významu, ale i „veškerých klišé, samotným pramenem vši té zlehčované 'účelovosti významu', která ve skutečnosti sytí naši kulturu“.³³ V raných dílech Holzer kladla klišé vedle klišé, jako by se snažila oklamat absurdní moc jazyka při jeho vlastní hře. Protože chtěla, abychom si uvědomili, jak a nakolik nás verbální prostředí i klišé ovlivňují, pohrávala si se zave-

denými kódy a se skutečností, kterou pro nás již dávno kdosi napsal.

Truisms (1977-82) a *Inflammatory Essays* (1979-82) zachycují konformní a povrchní princip opakování v jazyce. Ukazují jazyk jako autoritativní prohlášení či jakési pořekadlo, podle něž člověk již ze zvyku vede svůj život. Podobně jako Flaubert v *Slovníku přejatých myšlenek* i Holzer v „truismech“ nahrazuje myšlenky předepsanými výpověďmi: „Nevěř odborníkům“, „Nemluv druhým do života“, „Každá práce je důležitá“, „Pamatuj, že máš svobodu volby“, „Děti jsou nadějí budoucnosti“. K posunu zde dochází prostřednictvím ohromného množství těchto „pravd“ a rychlosti, s jakou divák čte pravdy další a další, stejně hodnotné, ale často protikladné: „Výjimeční lidé mají právo na výjimečné výhody“, „Lidé musí být šílení, když si myslí, že mají život ve svých rukou“, „Děti jsou kruté“. Textům z cyklu *Inflammatory Essays* sice transcendentní zdroje informací propůjčují podobně didaktický tón, jakým se vyznačuje například *Ekklesia*, tedy Boží knihy, a jejich typografie navíc kopíruje titulky z *The New York Times*, dalšího zvěstovatele Pravdy, jejich autoritu však podřívají četné protimluvy, jež čtenáře nechávají na pochybách, jestli jde o skutečnost nebo absurditu.

Jazyk a způsob prezentace těchto textů kolísají mezi autoritářstvím, které zvětňuje „vyšší anonymní“ hlas na pamětních bronzových plaketách a v elektronických poselstvích na spektrálních velkoformátových tabulích na tak oficiálních místech jako Piccadilly Circus, Times Square nebo Cézarův palác v Las Vegas, a „nižší anonymní“ hlas, který se objevuje na pouličních plakátech podléhajících rychlé zkáze. Přestože jsou tyto práce anonymní a odtělesněné, jejich rozmanité jazykové rejstříky mají genderové zabarvení. Holzer sice říká, že se vždy snažila o co možná největší „genderovou neutralitu“, v naší společnosti jsou však hlasem autority



Jenny Holzer, *Truisms (Truismy)*, 1977-79

a agrese muži, a proto není výjimkou, když je za autora těchto textů považován muž. Holzer přiznává, že hlas maskulinity svým způsobem „ukradla“, ale její verbální cross-dressing není nikdy úplně dokonalý. V normativních jazykových konvencích veřejného informačního systému, který umělkyně používá, se totiž znaky ženskosti obvykle proderou na povrch. „Tón mých prací je velmi přesně vypočítaný – používám uhlazený jazyk odpovídající anonymnímu hlasu vyšší střední třídy,“ říká Holzer.³⁴

Femininní lze zaslechnout jak v obsahu promluvy, tak na místech, kde se tato promluva odvíjí. Jakmile se jazyk vzdálí tónu autoritativních prohlášení a přiblíží se k iracionalitě, obecně se mu naslouchá jako ženské řeči. Totéž platí, je-li výpověď hysterická, přehánění a převládá v ní hlas periferie nebo bláznů. I v prostředí galerie se verbální znak *in extremis* stává jazykem ženského těla, který z podstaty mateřského principu vždy hovoří o sexualitě a smrti. U Holzer se

právě tento aspekt projevil v instalaci známé jako *Mother and Child* (Matka a dítě), již umělkyně poprvé vystavila v roce 1990 na výstavě „High and Low: Modern and Popular Culture“ (Vysoké a nízké: Moderní a populární kultura) v Muzeu moderního umění v New Yorku a pak na 44. bienále v Benátkách. Tato instalace se neztotožňuje s jednoznačně ženským hlasem, nicméně slova, která v ní umělkyně použila, nemohou pocházet od nikoho jiného než od matky, a to jakéhokoli živočišného druhu. Probleskují potemnělou místností, získávají bytostně niternou a tělesnou povahu a podobně jako tělo matky se stávají ochranným štítem dítěte. *Mother and Child* je tělem utvořeným ze slov.

Podle Holzer je zcela logické, že se umělkyně obrací k „námětům ze skutečného světa“: ženy totiž „umí vycítit opravdově nebezpečí; také proto se zabývají například institucionální mocí“.³⁵ Institucí, jíž se Holzer cítila ohrožena nejvíc, je nesporně jazyk. Zdá se, že jejím cílem je posouvat jazyk mimo oblast kontroly, kamsi za hranice smyslu a do říše smyslovosti. V roce 1989 vytvořila v newyorské Dia Art Foundation instalaci řečového ústrojí: procházíme v něm *skrze* jazyk, který je promítán na naše tělo. Nejprve nás do slova omráčí elektrický proud písmen a světla a potom se jako Miltonův Satan propadneme do „viditelné tmy“. Vstoupit do této instalace je jako stát se součástí bachtinovské *grammatica jocosa* (rozpuštělé gramatiky), skrz naskrz zhmotněné metafyziky, v níž se ztělesněním grotesknosti stává sám jazyk. Světelné diody tu do okolí vysílají nepokrytě erotický, obscenní a smysly uspokojující nesmysl: „Mám v sobě horkou díru. Implantovali ji do mě a já s ní dokážu žít. Kdosi ji vytvořil a používá ji proto, aby se do mě dostal. Umím ji zraňovat, ale většinou do ní slastně vkládám své myšlenky.“ Lámané a repetitivní věty, které obestírají divákovu tělo, jsou fragmenty strukturálních diád masopustu: vysoké a nízké,

zrození a agonie, jídlo a výkaly, kletby a modlitby, slzy a smích.

Struktura karnevalu je jako pozůstatek kosmogonie bez podstaty, kauzality nebo identity... Je podívanou bez jeviště; je hrou, ale také každodenní činností, znakem i označovaným. To znamená, že se zde dva texty střetávají, protiřečí si a navzájem se relativizují. Účastník karnevalu je hercem i divákem; ztrácí vlastní individualitu, prochází nulovým bodem karnevalové aktivity a štěpí se v aktéra podívané a předmět této hry zároveň...

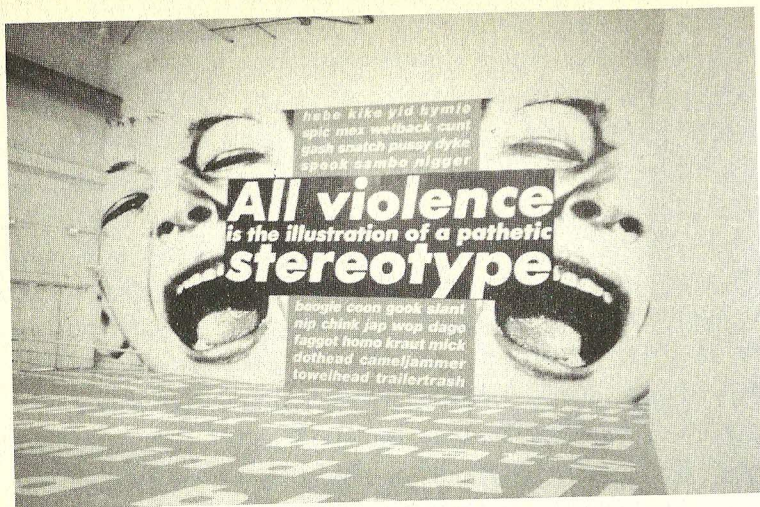
Karnevalová scéna bez pódia a bez „divadla“ je tudíž jevištěm i životem, hrou i snem, diskurzem i podívanou. Důkazem toho je, že je jediným prostorem, v němž se jazyk vymyká linearitě (zákonu), aby mohl začít být prožíván jako drama ve třech rozměrech. Na hlubší úrovni ... se místem dramatu stává jazyk.³⁶

Této metafoře psaní těla (*writing the body*) Holzer vtiskla konkrétní ráz. Motivuje se záznamy o brutálním zacházení s ženami v Bosně a o jejich znásilňování a píše o násilí páchaném na ženách – ovšem nikoli oním bílým, neviditelným inkoustem, kterým podle tvrzení Hélène Cixous ženy často píší, ale nesmazatelnou barvou, v níž se tiskařská černá mísí s krví. Titulní stranu německého *Süddeutsche Zeitung* z 19. listopadu 1993 Holzer popsala krvavě červenou, rukou psanou poznámkou „DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH“ (Bdím tam, kde ženy umírají). Uvnitř jsou další stránky textů, které je možné číst jako násilnické a sexuální graffiti vytetované přímo do lidské kůže. O podrobnostech násilí na ženách si nečteme z odosobněných bílých listů papíru, ale z povrchu ženského těla. Stránky tisku pročitáme skrze póry, jemná ochlupení, mateřská znaménka a pihy – co slovo, to jizva. Takto je tu vysloveno vše, co se vzpírá jazyku.

Zajímají mě díla, která se soustředí na materiální podmínky našich životů: díla dotýkající se užití a zneužití moci jak na intimní, tak globální úrovni. Chci vidět a slyšet nehorázně lstivé otázky a komentáře a chci je ukázat a hovořit o nich. Chci prožívat slast a smích a narušovat všechny ty drsné jistoty obrazů, majetku a moci.³⁷

Stejně jako Holzer a Granet vystavuje i Barbara Kruger své práce venku, aby se mohly prolnout s nepřetržitým proudem reklamních sloganů – tiskne je na plakáty, odznaky, krabičky od zápalek, pohlednice, reklamní plochy, billboardy, zdi muzeí, nákupní tašky a trička a skrze ně i na samotná lidská těla. Zatímco její starší práce byly zaměřené spíše psychologicky, později se soustředila na problematiku konzumu v pozdně kapitalistické společnosti; vždy se ale dotýkala spleťtých vazeb mezi genderem a trhem. Kruger říká, že pokud jako ženy „zahálíme mimo sféru obchodních styků a řečnických projevů, pak je naší povinností jazyk krást“.

Zdá se, že nejrůznější a velmi složité způsoby, jimiž masová kultura ženy vykořisťuje, si uvědomuje mnohem lépe než většina současných umělců. Jazyk, který si přivlastňuje, ovšem nevykazuje žádné příznaky agorafobie – je hovorovou řečí tržiště. Slova tištěná na brutálně ořezaných reklamních fotografiích – „Kup si mě, změním tvůj život“, „Když slyším slovo kultura, vytahuji šekovou knížku“, „Lásku koupíš za peníze“, „Nakupuji, proto jsem“, „Mluv řečí peněz“ – karikují docela všední a otřepané slogany. Kruger bývá vytrvale kritizována za to, že její díla nelze odlišit od běžné inzerce, ale ona na to kašle: „Nepřemýšlím o umění jako takovém, ale o tom, jak se slova a obrazy – chci říci slova v obrazech – v kultuře používají. Pokud lidé má díla na ulicích vnímají jako obrázky přetištěné do slov, pak jimi zkrátka jsou. A je mi úplně jedno, jestli je někdo chápe jako umění, nebo ne.“³⁸



Barbara Kruger, *All Violence Is the Illustration of a Pathetic Stereotype*
(Všeckeré násilí je dokladem hrozných stereotypů), 1999

Je zajímavé, že podobně se vyjadřuje Bachtin o účincích inzertního jazyka v Rabelaisově době: „Připomeňme významnou úlohu, kterou v Rabelaisově románu mají názvuky reklamy a reklamní enumerace. Není v nich ovšem možné vždy oddělit prvky obchodní reklamy od tónů a obrazu komediantského vyvolávače, mastičkáře a herce, šarlatánského lékaře, jarmarečního autora horoskopů atp.“³⁹ Odvolává se na *cris de Paris*, hlasitou reklamu pařížských trhovců a všudypřítomnou pouliční verbální anarchii, která se vetřela do spisovatelova románu: „Tyto křiky měly rytmickou podobu veršů; každý křik představoval čtyřverší věnované prezentaci a vychvalování určitého výrobku ... hlasitá byla v té době nejen všechna reklama bez výjimky, která měla podobu 'křiků', ale i vůbec všechny výnosy, oznámení, nařízení, zákony atp. se lidu sdělovaly nahlas.“ (s. 147) Sousedství „zelená omáčka“, které Pantagruel vykřikuje po ulicích, nabízí zákazníkovi

stejnou naději (omlazení a vyléčení nejrůznějších nemocí a zvláště impotence) jako slogan Kruger „Kup si mě, změním tvůj život“. Ústní inzerce Rabelaisovy doby hrála v každodenním životě i kultuře podobnou roli jako současná reklama. Prvky tohoto neformálního jazyka pronikly do všech možných ohlášení a „ani sama literatura, dokonce i ve svých vysokých žánrech, nebyla nikterak uzavřena pro rozmanité druhy slovního projevu, ať už jakkoli účelového a 'neideálního'“. (s. 146) Vysoké formy kultury nikdy nebyly tak samostatné a svrchované, jak je nám často vštěpováno. Kruger i Rabelais odhalují jejich notorickou spojitost s nízkými kulturními žánry pěstovanými na tržištích.

Nejhlasitější nesouhlas kritiků nad „soužitím“ Kruger a trhu kupodivu přišel ve chvíli, kdy umělkyni začala zastupovat vysoce prestižní Mary Boone Gallery. Kritikové, jimž do té doby ani nepřišlo na mysl stěžovat si na komerční úspěch jakéhokoli umělce či umělkyně, se divoce rozvášnili. Donald Kuspit častoval první výstavu Kruger u Mary Boone přívlastky „zvrhlá“, „degradovaná“ a „úlisná“ a varoval před možností „symbolického, totálního 'výprodeje' (či 'zaprodání se')“.⁴⁰ „Podtext velkých, naleštěných a luxusně vypadajících děl Kruger se zdá být jasný: 'Prosím prosím, kupte si mě',“ napsala zase Nancy Grimes, která jindy podtext děl mnoha jiných umělců (mužů) vystavujících v téže galerii evidentně ignorovala.⁴¹ Oba kritikové se shodli v tom, že Kruger překročila jistou mez a že je až přespřiliš komerční: „Tato díla slibují hloubku, kterou nikdy nemohou naplnit, a proto se přibližují ještě více reklamě, již napodobují.“ Kuspit k tomu dodává adornoovsky zatracující komentář: „Na podpatcích jejích obrazů se vědomí nikdy nepovznese, neboť tyto obrazy byly vytvořeny z toho, co vědomí degraduje“.⁴²

Když Kruger uspořádala výstavu, která byla neprodejní, protože slova byla napsaná přímo na zdech galerie, kritici její projev odsoudili jako příliš proklamativní a autoritativní. Ellen Handy šla přímo k věci, která vadila všem – ke kontextu –, když prohlásila, že Kruger „bezúčelně opakuje samu sebe již několik let, od doby, kdy změnila svou galerii“.⁴³ Jako by dílo, které nikdy nepřestalo nahlas hovořit o touze po předmětech, náhle začalo být až příliš jasné a výmluvné. Jedna věc je použít starou pouliční strategii podomních obchodníků a umístit nápis „Nesnažím se vám nic prodat“ na obrovský světelný panel na Times Square. Stejný šprým, tentokrát napsaný tučnou helvetikou (která je, jak připomíná Susan Tallman, typografickou signaturou postindustriálního kapitalismu⁴⁴), přímo na zdi, strop a podlahu galerie, ale očividně víc urazil ty, kteří mu porozuměli, než ty, které pointa minula. Detailní fotografie božské ruky, pod jejímž dotekem se v Sixtinské kapli rodí Adam, s doprovodným textem „Investujete do božské podstaty mistrovského díla“, slogan „Když slyším slovo kultura, vytahuji šekovou knížku“, natištěný na tváři dřevěné loutky, věta „Dostáváte to, co si zaplatíte“, která protíná obraz obří ukapávající kojenecké lahve, nebo obraz spratkovité holčičky s prsty v uších a vyplazeným jazykem, provázený textem „Lásku koupíš za peníze“ – všechna tato díla byla vytvořena přímo pro prostor a návštěvníky Mary Boone Gallery a jejich humor se z velké části zrodil právě z tohoto kontextu.

Jako vypravěčka tendenčních anekdot si je Kruger dobře vědoma jejich dynamiky, což nás přivádí – jako ostatně mnoho vtipů – k otázce genderu.

Vzpomínám si, když jsem se před nějakými patnácti lety v noci dívala na televizi, byl tam Johnny Carson. Vyprávěl nějaký vtip a já jsem se smála s ním. Vtip ještě nedozněl a Johnny přišel s dalším, tentokrát o děvkách

– a já si říkala: hm, ale to jsem přece já! Takové vtipy totiž nikdy nejsou *pro* mě, ale *o* mně. Mluví se v nich o ženách, ale nikdy nejsme osloveny přímo a nikdy v nich nefigurujeme jako osoby, ale jen jako předměty, takže mě mohou jen sotva rozesmát.⁴⁵

Kruger nemusela číst Freuda, aby porozuměla mocenským mechanismům a společenské motivaci sprostého vtipu – stačilo, že je žena. Freud poznamenal, že ve venkovské kultuře vzniká oplzlost ve chvíli, když se žena objeví, zatímco ve vzdělanější, a tedy spoutanější společnosti až ve chvíli, kdy odchází. V obou případech se však žena stává předmětem nepřátelské nebo sexuální agrese a nástrojem sloužícím k nastolení určité mužské pospolitosti. Anekdota funguje jako pouto mezi vypravěčem a posluchačem. Posluchač na ni reaguje smíchem, a podléhá tak pseudoidentifikaci s vypravěčem prostřednictvím „povýšení vlastního Já“.⁴⁶

Kruger do této hry vstupuje tím, že vypravuje *své* obscénní anekdoty. Obscénním nemyslím vtipky o kundách a čurácích, ale ostentativní aspekt její práce, který boří všechna tabu. Kruger totiž své „vybavení“ bez ostychu obnažuje na veřejnosti – dokonce i v pohlavně smíšené společnosti. Svými anekdotami se obrací ke všem divákům včetně žen, ačkoli ty by tam přece vůbec neměly být! O svém projektu hovoří jako o „sériovém pokusu vtáhnout ženy-divačky do přihlížejícího davu mužů“. Uvědomuje si, že k dosažení takového cíle je nejprve třeba narušit jisté zobrazovací a výpovědní systémy. Freudovy výklady mechanismů vulgárních vtipů, jež posluchače uzavrou do pasti pseudoidentifikace s vypravěčem, se v mnohém podobají Lacanově analýze divákova vztahu k zobrazení: posluchač i divák jsou připoutáni, „uvěznění dialektikou identifikační naléhavosti“.⁴⁷ Craig Owens tomuto klíčovému momentu říká „efekt Medúzy“: je to zrcadlová lest, imaginární identifikace vidoucí-

ho s viděným, neodkladnost, ovládnutí, *stereotyp*".⁴⁸ Nápis „Váš/pohled/fackuje/mou/tvář“, který je umístěn na okraji fotografie mramorové ženské busty, velmi výstižně ukazuje absurdnost sadistického pohledu. Téma pasivity, a zvláště pasivity žen, se v díle Kruger neustále opakuje: příkladem může být nápis „Přikázali nám, ať se nehýbeme“, otištěný napříč přes obraz sedící předkloněné ženy, která je ke svému místu připevněna připínáčky, nebo text „Jsem studnicí tvých otázek“, umístěný pod fotografií ženy, již zcela zakrývá ohromný klobouk.

Z většiny prací Kruger však jasně vyplývá, že stejně jako ve vztahu mezi pánem a otrokem jsou i v tomto případě obě role – jak role vidoucího, tak role viděného – svazující. Kruger se obrací k divákovi a říká mu: „Jsi divák v pasti.“ Podle Owense se pokouší diváka mobilizovat. Owens se nemýlí – právě to Kruger dělá, a navíc veřejně. Díky ní konečně můžeme pochopit, jaký dopad mohou mít anekdoty, když slouží svému účelu – „představují metody, jak znovu nabýt pomocí duševní činnosti slast, která byla ... ztracena. Neboť euforie, které se snažíme ... touto cestou dosáhnout, není než ... náladou našeho dětství, kdy jsme komično neznali, vtipu nebyli schopni a humor nepotřebovali, abychom se cítili v životě šťastni.“⁴⁹ Přestože oním obviňujícím oslovením „jsi“ se Kruger obrací především k muži-divákovi, její anekdoty nejsou genderově jednostranné a nepomáhají jen ženám – umělkyně sloveso „být“ používá také v množném čísle „jsme“, které si může přisvojit kdokoli, kdo touží rozšiřovat svůj omezený životní prostor slastí a smíchem.

Tento esej byl vybrán z knihy Jo Anny Isaak *Revolutionary Power of Women's Laughter: Feminism and Contemporary Art*. Routledge, New York, London 1996. Jeho zkrácená verze vyšla v *Revue Labyrinth* 1-2, 1997. Přeložila M. P.

Poznámky

1. Sigmund Freud, *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. Orbis, Praha 1991, přel. Ladislav Kratochvíl, s. 60; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
2. Sigmund Freud, „K uvedení narcismu“, in: *Vybrané spisy III*. Avicenum, Praha 1971, přel. J. Vácha, s. 125.
3. Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. Columbia University Press, New York 1986, s. 105.
4. Sigmund Freud, „Der Humor“, in: Anna Freud et al. (eds.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke X. Imago*, London 1940. V angličtině: „Humour“, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 21. Hogarth Press, London 1957, přel. James Strachey, s. 162.
5. Walter Benjamin, „Autor jako producent“, in: *Agesilaus Santander*. Hermann & synové, Praha 1998, přel. Jiří Brynda, s. 170.
6. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Pleasure of the Text*. Hill and Wang, New York 1975, přel. Richard Miller, s. 17.
7. Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Édition des Femmes, Paris 1974. V angličtině: *About Chinese Women*. Urizen Books, London 1977, přel. Ania Barrows, s. 25.
8. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, New York 1980, přel. Alice Jardine, Thomas Gora a Leon S. Roudiez, s. x.
9. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, s. 190.
10. Michèle Montrelay, „Inquiry into Femininity“, in: *The Woman Question: M/F*, Parveen Adams a Elizabeth Cowie (eds.). MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, s. 259.
11. *Ibid.*, s. 260.

12. Anglická verze tohoto podtitulu využívá vtipné přesmyčky pojmu „history“ (dějiny či historie) do „herstory“, vytvořené nahrazením první slabiky „his“ (jeho) slabikou „her“ (její); pozn. překl.
13. Michail Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon, Praha 1975, přel. Jaroslav Kolář, s. 12; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v závorkách.
14. Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Verso, London 1981, s. 144.
15. Peter Stallybrass a Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press, Ithaca, New York 1986, s. 24.
16. Bachtin, op. cit., s. 89.
17. Mary Russo, „Female Grotesques: Carnival and Theory“, in: *Feminist Studies/Critical Studies*, Teresa de Lauretis (ed.). Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 217.
18. Bachtin, op. cit., s. 12.
19. Sporem mezi modernismem a postmodernismem se z pohledu po-
hlavní odlišnosti zabývají například Craig Owens a Alice Jardin.
Tvrdí, že feministická kritika patriarchy pomohla podnitit post-
moderní kritiku zobrazení, která vyvrcholila ztrátou důvěryhod-
nosti v to, co Lyotard nazval *grands récits* moderny. Jak podotýká
Owens, tato velká vyprávění západní kultury jsou vždy o ovládnutí.
Viz Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminism and Post-
modernism“, in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Fos-
ter (ed.). Bay Press, Port Townsend, Wash., 1983; Alice Jardin, *Gy-
nesis: Configurations of Woman and Modernity*. Cornell University Press,
Ithaca, New York 1985.
20. Andreas Huyssen, „Mass Culture as Woman: Modernism's Other“,
in: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana
University Press, Bloomington 1986, s. 46.
21. Ibid., s. 52.
22. Rosalind Krauss, „Cindy Sherman's Gravity: A Critical Fable“, *Art-
Forum* 32, č. 1, září 1993, s. 163. (Laura Mulvey přišla v roce 1975
s první ucelenou feministickou teorií filmu v legendárním eseji

- „Vizuální slast a narativní film“, který dodnes ovlivňuje feministič-
ký diskurz vizuální kultury; zkrácená verze eseje in: *Divčí válka i ide-
logií*, Libora Oates-Indruchová [ed.]. Slon, Praha 1998, přel. Pet-
ra Hanáková; pozn. překl.)
23. Gustav Flaubert, *Paní Bovaryová*. SNKLU, Praha 1961, přel. Miroslav
Jirda, s. 33; dále v textu jsou čísla citovaných stránek uváděna v zá-
vorkách.
24. Huyssen, op. cit., s. 62.
25. Ibid., s. 50.
26. Bachtin, op. cit., s. 155.
27. Jean Baudrillard, *A l'ombre des majorités silencieuses*. Denoël/Gontier,
Paris 1982. V angličtině: *In the Shadow of the Silent Majorities, or the End of
the Social, and Other Essays*. Semiotext(e) Foreign Agents Series, New
York 1986, přel. Paul Foss, Paul Patton a John Johnston, s. 46.
28. Huyssen, op. cit., s. 59.
29. Victor Turner, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as
Public Liminality“, in: *Performance in Postmodern Culture*, Michel Bena-
mou a Charles Caramello (eds.). Coda Press, Madison 1977, s. 41-
42.
30. Cit. in: Carol Squiers, „Diversionary (Syn)Tactics“, *Artnews* 86,
č. 2, únor 1987, s. 84.
31. Cit. in: Bruce Ferguson, „Wordsmith: An Interview with Jenny Hol-
zer“, *Art in America*, č. 74, 1986, s. 113.
32. Sherwood Anderson, *Městečko v Ohio*. Odeon, Praha 1976, přel. Eva
Kondrysová, s. 29, 30.
33. Fredric Jameson, *The Prison of Language: A Critical Account of Structuralism and
Russian Formalism*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1972,
s. 140.
34. Ferguson, op. cit., s. 113.
35. Ibid.
36. Kristeva, *Desire in Language*, op. cit., s. 78-79.
37. Barbara Kruger, *Remote Control: Power, Cultures and the World of Appearances*.
MIT Press, Cambridge, Mass., 1983, s. 221.

38. Cit. in: Sandy Nairne, *State of the Art: Ideas and Images of the 1980s*. Charto and Windus, London 1987, s. 157.
39. Bachtin, op. cit., s. 146-147.
40. Donald Kuspit, „Barbara Kruger“, *Artscribe International*, č. 65, září/říjen 1987, s. 76.
41. Nancy Grimes, „Barbara Kruger“, *Artnews* 88, č. 4, duben 1989, s. 200.
42. Kuspit, op. cit., s. 77.
43. Ellen Handy, „Barbara Kruger“, *Arts Magazine* 65, č. 8, duben 1991, s. 79.
44. Susan Tallman, „Counting Pretty Ponies: Barbara Kruger and Stephen King Make Book“, *Art Magazine* 63, č. 7, březen 1989, s. 20.
45. Cit. in: Squiers, op. cit., s. 80.
46. Sigmund Freud, „Vtip a jeho vztah k nevědomí“, in: *Totem a tabu. Vtip*. Práh, Praha 1991, přel. Ludvík Hošek, s. 158.
47. Jacques Lacan, *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Norton, New York 1977, přel. Alan Sheridan, s. 117.
48. Craig Owens, „The Medusa Effect or, The Specular Ruse“, *Art in America* 72, č. 1, leden 1984, s. 104.
49. Freud, „Vtip a jeho vztah k nevědomí“, op. cit., s. 159.

Zlobivé holky

Marcia Tucker

Věnuji památce mé matky Dorothy Wald Silverman alias Dory (1911-1960), své tchyni Evadne McNeil a své dceři Ruby Doře McNeil, té nejlepší zlobilce.

Ukrojit si života

Snad žádná událost v poslední době nevyvolala takovou pozornost americké veřejnosti jako případ manželského páru z Virginie, Loreny a Johna Wayne Bobbittových. Dvacátého třetího června 1993, zatímco její manžel spal, drobounká čtyřiaadvacetiletá manikýrka Lorena Bobbitt uchopila kuchyňský nůž, oddělila Johna Wayne od jeho penisu a tuto jeho součást za jízdy vyhodila z okna vozu, v němž prchala. Později uvedla, že se nacházela ve stavu přechodného pomnutí smyslů poté, co jí manžel podruhé během pěti dnů dal do úst roubík a znásilnil ji, a chtěla učinit přítrž letitému opakovanému fyzickému a pohlavnímu zneužívání.

A zatímco ženy – zejména ty, které jsou přesvědčeny, že tentokrát trest dokonale odpovídá zločinu – vyjádřily Loreně Bobbitt značnou podporu, mnoho mužů po daném „incidentu“ polila hrůza. Někteří reagovali poměrně vypjatě; například jedenatřicetiletý inženýr Marty Johns prohlásil: „Tu ženskou by měli popravit.“¹

Umím si představit, že Lorena Bobbitt byla celý život hodná a poslušná, tradiční žena, která potlačovala svůj vztek