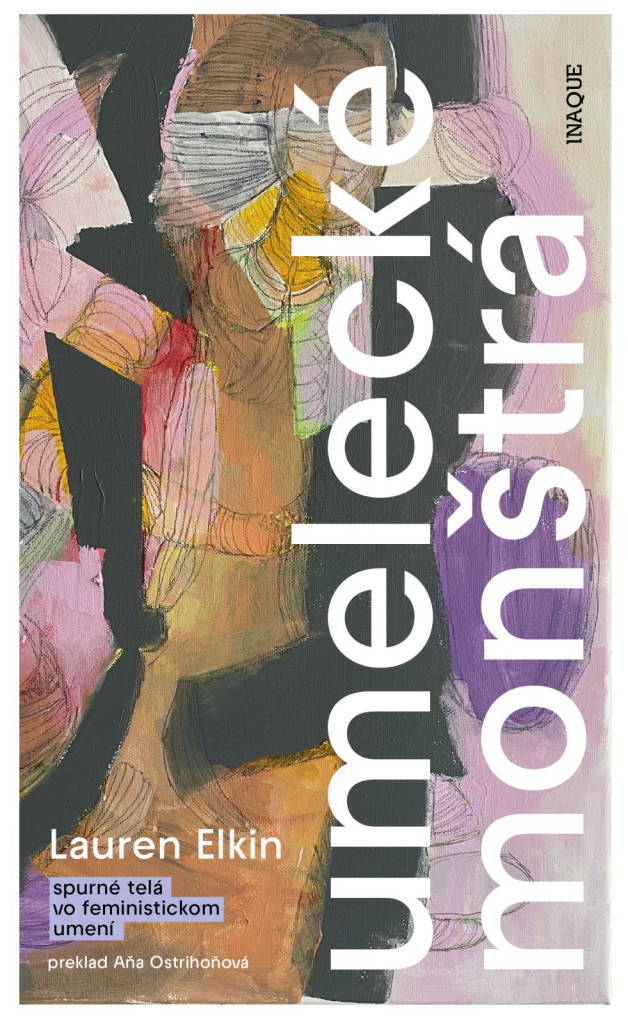




INAQUE

umelecké monstrá

Lauren Elkin

spurné telá
vo feministickom
umení

preklad Aňa Ostrihoňová



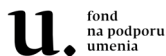
Lauren Elkin

UMELECKÉ MONŠTRÁ



spurné telá vo feministickom umení

Preklad tejto knihy podporil z verejných zdrojov
Fond na podporu umenia.



Lauren Elkin
ART MONSTERS
Unruly Bodies in Feminist Art

COPYRIGHT © Lauren Elkin, 2021

First published as Art Monsters by Chatto & Windus, an imprint of Vintage.
Vintage is part of the Penguin Random House group of companies.

TRANSLATION © Aňa Ostrihoňová 2026

COPYEDITING Jana Obert

COVER IMAGE © Lucky Palindrome by Ana Ost, 2025

COVER © Arriba!

SLOVAK EDITION © Inaque 2026

ISBN 978-80-8207-330-3

ISBN e-book 978-80-8207-331-0

Všetky práva sú vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie sa nesmie kopírovať a rozmnožovať so zámerom ju rozširovať v akejkoľvek forme alebo akýmkoľvek spôsobom bez písomného súhlasu vydavateľa.

Lauren Elkin

UMELECKÉ MONŠTRÁ



spurné telá vo feministickom umení



INAQUE

Pre Julienu, moje malé monštrum
A pre Benu, bez ktorého

Toto boli dve z dobrodružstiev môjho profesionálneho života. To prvé – vraždu Anjela v dome – som, domnievam sa, vyriešila. Zomrel. Ale nemyslím si, že som vyriešila to druhé, ktorým je hovoriť pravdu o vlastných skúsenostiach s telom. Pochybujem, že to medzičasom nejaká žena vyriešila.

Virginia Woolf, *Profesie pre ženy*

Zaberá príliš veľa priestoru. A tiež je bláznivá. Čo s ničím nesúvisí. Žije vo svojom vlastnom svete, pretože si celý svet robí svojím.

Kathy Acker, *Eurydika v podsvetí*

feminizmus sa začína pocitom
Sara Ahmed, *Žiť feministický život*

lomka

V prejave z roku 1931, adresovanom skupine mladých žien na začiatku ich profesionálnych kariér, Virginia Woolf ocenila skladateľku Ethel Smythovú za prelomovú prácu, ktorú ako žena vykonala v odvetví ovládanom mužmi, a nazvala ju „rozbíjačkou skál a staviteľkou mostov“.¹ Aby si ženy našli svoje miesto vo svete, je podľa Woolfovej nevyhnutné ničiť, ale aj budovať, trieštiť, ale aj prepájať. Túto knihu som s týmto vedomím napísala v znamení lomky, aby som si pripomínala, že lámanie aj spájanie sú podstatou umenia, že úlohou spisovateľky a umelkyne je odhaľovať skúsenosti, ktoré nás rozdeľujú, ale aj tie, ktoré nás spájajú.

Už dlho mám slabosť pre toto interpunkčné znamienko, ktoré sa v americkej angličtine nazýva *forward slash* a v britskej *stroke*. Niekedy, hoci menej často, sa mu hovorí aj *solidus*, *whack* alebo *virgule*. (Vo francúzštine je *virgule* čiarka a v latinčine znamená „vetvičku“.)

Páči sa mi, ako rozdeľuje veci. Vyjadruje rozdelenie a zároveň vzťah. Alebo ako spája nesúrodé prvky. Vylúčenie aj zahrnutie jedným ťahom. Lomka/rez. Lámať, lomiť, rezať.

Samotná značka je hieroglyfickým ekvivalentom slovesa „rozčesnúť“, ktoré zároveň znamená aj svoj opak. Oddeluje/trhá, ale aj hľadá/lieči. Češte proti smeru vlákien/v ich smere.

Lomka ponúka alternatívy, ktoré existujú v nepohodlnom, nemožnom zároveň.

Lomka spája: a a alebo, alebo alebo a.

Lomka delí a hovorí nám o kolko.

Lomka aktivuje. V programovaní sa používa na začatie príkazu. V hrách – vo *World of Warcraft*, aspoň čo viem – môže prinútiť avatara tancovať.

¹ Virginia Woolf, „Speech before the London/National Society for Women's Service, 21. január 1931“, *The Pargiters*, ed. Mitchell Leaska, New York: Harvest/HBJ, 1977, s. xxviii.

Lomka vytvára priestor súčasnosti, zónu nejednoznačnosti.

Lomka spája žánre, rody, rozmazáva, mieša, pozýva, označuje.

Lomka je anglické *I* – prvá osoba prevrátená nabok: prvá osoba, ktorá ma spája s osobou vedľa mňa alebo mňa s vami. Prostredníctvom lomky sa môžeme nájsť. Myslím si, že prostredníctvom lomky môžeme urobiť kus práce.

I.

teória monštra

jenny offill virginie despentes paul preciado artemisia gentileschi sandra gilbert susan gubar carolee schneemann ann hamilton emma sulkowicz toni morrison suzanne lacy judy chicago sandra orgel aviva rahmani susan stryker lucy lippard linda nochlin lee krasner helen frankenthaler genieve figgis rebecca horn jenny saville yishay garbasz cosey fanni tutti hélène cixous luce irigaray hannah wilke susan sontag theresa hak kyung cha anne carson clarice lispector mary ruefle virginia woolf vanessa bell lynda benglis ebony g. patterson eva hesse chris kraus donna haraway eileen myles nisha ramayya jane marcus

anjeli a monštrá

Virginii Woolfovej práve preblesla hlavou myšlienka:

Počas kúpeľa mi napadlo napísať úplne novú knihu: pokračovanie knihy *Vlastná izba* o sexuálnom živote žien: možno sa bude volať *Profesie pre ženy*. Bože, aké vzrušujúce! Vzišlo to z môjho príspevku, ktorý mám v stredu čítať pre Pipinu spoločnosť.¹

Spomínaný text je prednáška pre London and National Society for Women's Service. Len dvanásť rokov predtým zákon Sex Disqualification (Removal) Act z roku 1919 otvoril ženám administratívne profesie a pomohol im dostať sa z domácnosti, do ktorej ich natlačila viktoriánska doba. Kým vo *Vlastnej izbe* sa Woolf, ako to formuluje Hermione Lee, „obzerala späť na dejiny ženského mlčania a vylúčovania“, v novom projekte sa s nadšením začala zamýšľať nad tým, akú budúcnosť môžu mať tieto profesionálne ženy pred sebou. Vedela, že napriek legislatíve ženy stále čelia ostrým výzvam pri hľadaní si svojej profesie.² Zrod *Profesii pre ženy* naznačuje, že telá žien vnímala v priamom vzťahu k ich profesijnému životu: tento postreh počas poslednej dekády jej života osvetlí jej uvažovanie o rode a moci.

Keď začínala svoju spisovateľskú kariéru, hovorí Woolf vo svojom prejave, zažila istý druh odporu. Nie (alebo nielen) zo

¹ Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, zv. 4 (1931 – 35), ed. Anne Olivier Bell a Andrew McNeillie, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, s. 6 – 7, 20. január 1931. Ďalej *D4*. Vďaka za to knihe Christine Froula *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity* (NY: Columbia University Press, 2005), ktorá ma prinútila spomaliť a zamyslieť sa nad obrazom Virginie Woolfovej vo vani a nad všetkými knihami, ktoré v ten večer vznikli.

² Hermione Lee, *Virginia Woolf*, Londýn: Chatto & Windus, 1996, s. 593.

strany „opačného pohlavia“, ale aj zo strany vlastného, a to v podobe postavy, ktorú slávne nazvala Anjel v dome.³ Sebaobetavý a skromný, bez vlastných túžob okrem služby druhým, bol „ohromne súcitný“, „nesmierne očarujúci“ a „úplne nezištný“. Bol však aj nebezpečný: do ucha panenskej, no ambicióznej mladej autorky našepkával predstavy o lichotení, pretváрке a čistote. „Dostala si sa do veľmi čudnej situácie,“ hovorieval. „Píšeš pre noviny vlastnené mužmi, redigované mužmi, ktorých hlavnými podporovateľmi sú muži, dokonca recenzuješ knihu napísanú mužom. [...] Preto nech je čokoľvek, čo povieš, pohladenie pre mužov. Buď súcitná, buď nežná, lichoš. [...] Nikdy ich neruš myšlienkou, že máš vlastnú myseľ. A predovšetkým buď čistá.“⁴ Anjel si veľmi dobre uvedomuje podmienky tvorby pre mladú ženu: sú proti nej. Ak sa chce presadiť vo svete, bude si musieť získať priazeň a vyhýbať sa urážaniu. Ak už musíš tvoriť umenie, nech je to umenie, ktoré budú schvaľovať, naznačuje Anjel.

Woolf o tomto konflikte premýšľala už niekoľko rokov predtým, ako dosvedčuje jej román z roku 1927 *K majáku*. V poslednej časti románu sa maliarka Lily Briscoeová vracia na škótsky ostrov, ktorý navštívila pred desiatimi rokmi. Medzitým zomrelo niekoľko členov rodiny vrátane jej matriarchy, jej Anjela v dome, pani Ramsayovej. Lily si pri pohľade na vzor na obruse spomína, že počas poslednej návštevy bola posadnutá obrazom – problémom popredia a tým, kam umiestniť strom – a že sa jej ho nepodarilo dokončiť.⁵ Postaví stojan, pokúša sa zachytiť to, čo jej vtedy uniklo, no nedokáže pracovať, keď sa pán Ramsay rozčuľuje po okolí, mrzutý, hašterivý vdovec, podobný vlastnému otcovi autorky. „Vždy keď sa priblížil – chodil hore-dolu po terase –, prichádzali s ním aj skaza a chaos. Nemohla maľovať.“ Už samotná jeho prítomnosť mení jej videnie: „Nevidela farby, nevidela línie, aj keď bol k nej otočený chrbtom, dokázala myslieť len na to: O chvíľu sa na mňa vrhne a bude

³ Virginia Woolf, „Speech before the London/National Society for Women's Service, 21. január 1931“, *The Pargiters*, s. xxix.

⁴ Ibid., s. xxxi.

⁵ Woolf, *To the Lighthouse* (1927), New York: Harcourt Brace & Company, 1981, s. 148. Dalej KM.

požadovať – niečo, čo cítila, že mu nemôže dať.“⁶ Z mladosti si pamätá, po čom túži: po tom, aby sa „zriekla sama seba“, po niečom podobnom tomu, čo vidala na tvárach žien ako pani Ramsayová, „keď pri nejakej príležitosti vzplanuli [...] do extázy súcitu, radosti z odmeny, ktorá im, hoci jej dôvod nechápala, očividne prinášala najvyššie blaho, akého je ľudská prirodzenosť schopná“.⁷

Lily sa odmieta zriecť sama seba a Woolf tiež. Postavená pred Anjelov príkaz byť milá, chytí kalamár a hodí ho po ňom. Je to napokon otázka života a smrti: „Keby som ho nezabila, zabil by on mňa. Vytrhol by srdce z môjho písania.“

„Umieral ťažko,“ hovorí nám.⁸



Ale umrel naozaj?

Zarazí ma slovné spojenie, spoznávam ho, hoci presne neviem, čo znamená. Po pár stranách fragmentárneho románu *Odd. špekulácií* od Jenny Offillovej prichádza ako blesk z jasného neba.

Môj plán bol nikdy sa nevydávať. Namiesto toho som sa chcela stať umeleckým monšтром.⁹

⁶ Ibid., s. 149.

⁷ Ibid., s. 150.

⁸ Woolf, *Professions for Women [posthumous essay version]*, *The Essays of Virginia Woolf*, zv. 6, 1933 – 1941 [ďalej E6], ed. Stuart N. Clarke, Londýn: Hogarth Press, 2011, s. 479 – 84, s. 481. Ďalej E6.

⁹ Jenny Offill, *Odd. špekulácií*, prel. Aňa Ostrihoňová, Inaque, 2022.

Umelecké monštrum.

Vygooglim si to.

Nič, žiadny pôvodný referenčný zdroj. Tento výraz existuje vo francúzštine: *monstre de l'art*. Niekoľko veľký a dôležitý a nerozumný. Muž, samozrejme. Charizmatický, egomaniak. Ale v angličtine sa vôbec nevyskytuje. Existujú len vzdialené ozveny – napríklad u Chris Krausovej v románe *I Love Dick* („A povedala som Warrenovi, že aj ja mierim k tomu stať sa ženským monštrum.“) alebo u Angely Carterovej v knihe *Sadovská žena* („Slobodná žena v neslobodnej spoločnosti bude monštrum.“). „Žena musela byť monštrum, aby mohla byť umelkyňou,“ povedala surrealistická maliarka a sochárka Dorothea Tanning.¹⁰ Nachádzam množstvo textov o monštruóznom ženskom. Vlastne je to jediné spojenie, ktoré viem nájsť medzi ženami a monštruóznosťou: ženské monštruózo, ženské grotesko.

Odd. špekulácií volí realistickejší prístup, keďže je to román zložený z detailov každodenného rodinného života, ktoré zaplavujú rozprávačkinu vnímanie samej seba. „Umelecké monštrum sa zaoberajú iba umením, nikdy všednosťami,“ uvažuje rozprávačka a stavia ženy na jednu stranu a umelecké monštrum na druhú: vlastne nie ženy, alebo len zriedka, a ak ženy, tak také, ktoré sa zriekli všednosti, teda domácných prác, detí, administratív. „Nabokov si dokonca sám neskladal ani dáždík. Známkou zaňho obľizovala Vera.“¹¹ Matka alebo umelkyňa, nie oboje. Umelecké monštrum spoznáte podľa špinavého domu bez detí. Matky, ktoré sa stali umeleckými monštrumami, to dosiahli odchodom alebo ublížením svojim deťom, opustením, samovraždou či zneužívaním: Doris Lessing, Sylvia Plath, Anne Sexton.

Krátko po vydaní románu *Odd. špekulácií* bol tento výraz všade: objavoval sa v autobiografických esejach mladých žien, ktoré premýšľali, či chcú mať deti, a uvažovali o výzve – možno ontologickej nemožnosti – byť matkou/manželkou/umelkyňou/monštrum. Umelecké monštrum sa rýchlo stávalo rov-

¹⁰ Chris Kraus, *I Love Dick* (1997), Los Angeles: Semiotext(e), 2006, s. 218; Angela Carter, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, New York: Pantheon, 1979, s. 27; Carolyn Burke, *Lee Miller: A Life*, New York: A. A. Knopf, 2005, s. 296.

¹¹ Offill, *Odd. špekulácií*.

nako frekventovaným pojmom vo feministickom slovníku ako *Anjel v dome*.

Zdalo sa mi však, že ide o viac než len napätie medzi umením a rodinou. Som matkou malého dieťaťa a toto obmedzenie ma obopína každý deň. No zásadnejší problém umeleckého monštra ma trápil celé roky pred narodením môjho syna. Súvisel skôr s tým, že som vyrastala ako biela Američanka na konci 20. storočia, vychovávaná k primeranosti, precíznosti, prívetivosti a ústretovosti, k tomu, aby som bola čo najkrajšia a čo najnenápadnejšia, a pritom naplnená zúrivosťou, že mi nie je dovolené zaberať vo svete viac miesta.

A počula som v tom aj niečo iné, niečo, čomu som intuitívne rozumela: aké ťažké je dovoliť si byť monštruózna, keď ste socializovaná ako žena, a zároveň aké desivo ľahké, aké nechcené to môže byť.

/

Keď som začala písať túto knihu, myslela som si, že bude o monštruóznosti a tvorivosti, o tom, aké ťažké je pre umelkyňu zaberať miesto vo svete. Aspoň to som povedala svojmu vydavateľstvu. No keď som znovu čítala *Profesie pre ženy* – tentoraz v prepracovanej, esejistickej podobe, ktorú Leonard vydal po Woolfovej smrti v kontexte Offillovej pojmu, uvedomila som si, že som prehliadla kľúčovú pasáž – vlastne jej vrchol –, v ktorej Woolf prirovnáva tvorivý proces k nahadzovaniu udice do hĺbín predstavivosti ako „rybárka“, nechávajúc ju „voľne sa obmývať okolo každej skaly a každej štrbiny sveta, ktorý leží ponorený v hĺbkach nášho nevedomia“. Potom, ako je vlasec unášaný a myšlienka plynie, sa stane niečo, čo Woolf považovala za „oveľa bežnejšie u spisovateliek než u mužov“:

Nastal náraz. Nastal výbuch. Bola tam pena a zmätok. Predstavivosť narazila do niečoho tvrdého. [...] Pomyslela si na niečo – na niečo o tele, o vášňach, ktoré jej ako žene nepristalo vysloviť. [...] Už nemohla písať. Tranz bol preč.¹²

Toto prerušenie sa mení na podobenstvo o autocenzúre – o spôsoboch, akými môže byť ženská tvorba zastavená nie vonkaj-

¹² E6, s. 483.

šou silou, ako je dieťa či manžel, ale zvnútorneným varovaním: *Pozor! Pozor! Vstupujeme do nebezpečných vôd!* Keď esej uzatvára, vracia sa k dvojitému programu, s ktorým pôvodne vystúpila: k profesionálnemu a sexuálnemu životu žien, pomenúva ich ako dve kľúčové výzvy svojho života spisovateľky. „To prvé – vraždu Anjela v dome – som, domnievam sa, vyriešila. Zomrel. Ale nemyslím si, že som vyriešila to druhé, ktorým je hovoriť pravdu o vlastných skúsenostiach s telom. Pochybujem, že to medzičasom nejaká žena vyriešila.“

To bolo ono: možno práve toto sa umelecké monštrum snažilo urobiť. Zabila Anjela, ale stále jej niečo bránilo. Niečo, čo chcela povedať, no bola spoločensky podmienená to nevysloviť. Veľká časť diskurzu o umeleckom monštre sa zatiaľ sústredila na životy umelkýň, no rovnako dôležité je pozrieť sa na ich dieľo: na to, čo presne sa tak urputne snažili robiť, že riskovali, že ich nazvú monštrami.

/

Práca, ktorú ešte bolo treba vykonať, podľa Woolfovej spočívala v nájdení odvahy pretvoriť kultúrnu tradíciu, akú sme zdedili, a zamerať sa na telesnú skúsenosť ako primárny prostriedok tejto premeny. Ženy, ktoré píš, naliehala vo *Vlastnej izbe*, sa musia naučiť rozbiť „vetu“ a potom „sekvenciu“, ak chcú vytvoriť dielo, ktoré bude skutočne ich, oslobodené od zasahovania Anjela.¹³ A nemali by sme v tom počuť len ženy, ale každého, kto sa ocitá mimo gramatiky – ďalšiu definíciu monštruózneho. To, po čom Woolf túžila, je niečo, čo opisuje v románe *K majáku*, keď sa Lily na konci príbehu trápi s tým, ako vyjadriť to, čo musí: „Krásne obrazy. Krásne vety. Ale to, čo chcela uchopiť, bol ten samotný otras nervov, to samotné, skôr než sa z toho niečo stane.“¹⁴

V surovejšej, naliehavejšej verzii prejavu *Profesií pre ženy* Woolf explicitne personifikuje predstavivosť, dáva jej vlastné telo, s ktorým sa vrhá a ponáhľa do hlbín, „bohvie kam“. A potom ju treba pritiahnuť späť, „zadýchanú od zlosti a sklamaní“. „Drahá moja, zašla si príďaleko,“ povie jej rybárka.¹⁵ Snaží sa urazenú predstavivosť upokojiť, sľubuje jej, že to tak nebude na-

¹³ Woolf, *A Room of One's Own*, New York: Harcourt, 1929, s. 81. Ďalej VI.

¹⁴ KM, s. 193.

¹⁵ Leaska, *The Pargiters*, s. xxxviii.

vždy. Raz budú muži menej „šokovaní“, keď žena „povie pravdu o svojom tele“. ¹⁶ „Stačí počkať päťdesiat rokov. O päťdesiat rokov budem môcť použiť všetko toto veľmi čudné poznanie, ktoré mi chceš priniesť. Ale nie teraz.“

„Dobre,“ povie predstavivosť, znovu si oblieka spodničku a sukne, „počkáme. Počkáme ďalších päťdesiat rokov. Ale zdá sa mi to škoda.“ ¹⁷

/

Nie je to celkom päťdesiat rokov po prejave Virginie Woolfovej. Umelkyňa Carolee Schneemann stojí na stole v galérii v East Hamptone v New Yorku – nemá oblečenú ani spodničku, ani sukne. Vlastne má na sebe len drobnú zásterku a aj tú si čoskoro zloží. Je natretá tmavou farbou. Otvorí výtlačok zinu *Cézanne, bola veľká maliarka*, ktorý napísala, a začne čítať, pričom strieda pózy umeleckej modelky. Potom knihu položí, rozkročí sa a pomaly si z vagíny vytiahne zvinutý pás papiera. Vyzerá trochu ako pupočná šnúra, hrubá a špirálovitá. Začne čítať nahlas:

Stretla som šťastného muža
štrukturalistického filmára [...]
povedal máme vás radi
ste očarujúca
ale nežiadajte nás
aby sme sa pozerali na vaše filmy
nemôžeme
sú isté filmy
na ktoré sa nemôžeme pozerieť
osobné problémy
vytrvalosť pocitov
citlivosť dotyku ruky
denníková zhovievavosť
maliarsky chaos
hustý gestalt
primitívne techniky.¹⁸

¹⁶ Ibid., s. xl.

¹⁷ Ibid., s. xxxix.

¹⁸ Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, ed. Bruce McPherson, Kingston, NY: Documentext/McPherson & Company, 1979, 1997, s. 238. Nevieme, čo bolo napísané na pásiku v tejto performancii, ale Schneemann či-

Myslelo sa, že Schneemann oslovuje svojho vtedajšieho partnera Anthonyho McCalla, ktorý bol štrukturalistickým filmárom, no v roku 1988 povedala filmovému historikovi Scottovi MacDonaldovi, že monológ bol v skutočnosti adresovaný kritičke a redaktorke časopisu *Artforum* Annette Michelsonovej, ktorá „sa nedokázala pozeráť na jej filmy“ a ktorá ju tým, že o nej neprednášala na NYU, udržiavala mimo feministického kánonu. Viaceré frázy sú zrejme presne tie, ktoré Michelson hovorila svojim študentom o jej dielach – „maliarsky chaos“, „citlivosť dotyku ruky“, „denníková zhovievavosť“. ¹⁹ Tieto vety tvoria feministický umelecký manifest, ktorý robí na stránke viditeľným presne to, čo Woolfovej Anjel zakazoval napísať. V polovici 70. rokov Schneemannovej *Vnútorňý zvitok* (*Interior Scroll*) kryštalizuje moment, keď sa feministické umelkyne rozhodli urobiť z tela miesto oslobodenia – vytvárať umenie, ktoré sa rozprestiera dopredu aj dozadu, do strán v čase, v jasnej konštelácii krásy a prebytku.

„Nechcela som si vytiahnuť zvitok z vagíny a čítať ho na verejnosti,“ povedala Schneemann, ale verila, že výkon bol nevyhnutný pre teror, ktorý kultúra prejavovala voči jej pokusom spraviť „zjavným“ to, čo chcela „potlačiť“. ²⁰ *Vnútorňý zvitok* mal „zmaterializovať neviditeľnú, marginalizovanú a hlboko potláčanú históriu vulvy – mocného zdroja orgazmickej rozkoše, zrodu, transformácie, menštruácie, materstva – a ukázať, že to nie je mŕtve, neviditeľné miesto“. ²¹ Schneemann poskytla ženskému telu spôsob hovoriť, ku ktorému predtým nemalo

tala nahlas zo scenára k filmu s názvom *Kitch's Last Tape*, v ktorom sa objavuje dnes už slávny prejav *Stretla som muža*. Na performancii v roku 1977 bol napísaný na pásiku.

¹⁹ Schneemann jasne spája Michelsonovú s udržiavaním patriarchálneho status quo, ale v rozhovore s MacDonaldom Michelson vyjadrila ľútosť nad tým, že Schneemannovej dielo nebrala v 60. rokoch vážnejšie. Pozri Scott MacDonald, *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-garde Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2015, s. 43.

²⁰ Schneemann, *The Obscene Body/Politic*, *Art Journal*, 50:4 (zima 1991), s. 28 – 35, s. 31.

²¹ Citované v Quinn Moreland, *Forty Years of Carolee Schneemann's „Interior Scroll“*, *Hyperallergic*, 29. august 2015.

prístup. *Vnútorňý zvitok* zviditeľnil „priestor vulvy“, ktorý bol čitateľný, potenciálne plodný, ale tvorivý.²²

Keď Schneemann v roku 2019 zomrela, zverejnila som na Instagrame obraz z tejto performancie ako poctu. Instagram ho odstránil.

Schneemann by nečakala nič iné. Už od samého začiatku jej umeleckej kariéry bolo jej dielo cenzurované a napádané za to, čo si dovolilo zobrazovať. Ako študentka, ktorá nemala prístup k nahým modelom, namaľovala svojho spiaceho nahého priateľa s ochabnutým penisom, ako aj seba bez oblečenia, za čo ju vylúčili z umeleckej školy. („Nikomu neprekážalo, že sama pózovala nahá svojim spolužiakom na hodinách maľby,“ pomenáva kurátorka Sabine Breitwieser.²³) A keď v roku 1963 do svojich fotografií *Oko telo* (*Eye Body*) zahrnula aj svoj klitoris, umelecký svet zdesene cúvol. „Prečo to patrí do sveta umenia a nie do sveta pornografie?“²⁴ Označovali jej dielo za obscénne, pornografické a tvrdili, že nemá nič spoločné s umením.

Slovo *obscénny* (angl. *obscene*), pravdepodobne odvodené od *ob-* („pred“) a *caenum* („špina“),²⁵ označuje niečo, čo nás stavia tvárou v tvár nečistote – tomu, čo by malo byť vydrhnuté alebo oddelené od ostatného. Je to „hmota na nesprávnom mieste“, ako špinu a nečistotu definovala antropologička Mary Douglas. Neviditeľné časti ženského tela sú v umení chápané práve ako takáto hmota na nesprávnom mieste.

V roku 1991 Schneemann publikovala prenikavú esej o tele, obscénnosti a prienikoch profesionality a sexizmu s názvom *Obscénne telo/Politické telo*. Ak sa v predchádzajúcich desaťročiach ženám podarilo preraziť do sveta umenia, písala, bolo to poháňané hnevom nahromadeným počas tisícročí, keď boli ako umelkyne odsúvané na okraj: odopierali im dokonca aj grama-

²² Schneemann, *The Obscene Body/Politic*, s. 31 – 2.

²³ Sabine Breitwieser, *Carolee Schneemann: Kinetic Painting*, Mníchov: Prestel, 2015, s. 14.

²⁴ Schneemann, *The Obscene Body/Politic*, s. 29.

²⁵ Podľa *Oxford English Dictionary* môže byť ďalším možným pôvodom slova *obscene* latinské *ob-scaevus*, teda „ľavostranný“ alebo „neblahý, zlovestný“. Niekedy sa uvádza aj pôvod *ob-scaena*, čiže „mimo javiska“ (to, čo sa na javisku nesmeli ukazovať), no *Oxford English Dictionary* túto etymológiu odmieta ako „ľudovú“.

tický rod („Umelec, *on...*“), sexualizovali ich a premieňali na fetiš, zatiaľ čo ich skutočné telá boli opisované ako „znečisťujúce, páchnuce, kontaminujúce“. V dokumente z 90. rokov o umelkyniach Schneemann vo voice-overi hovorí, zatiaľ čo sa na obrazovke objaví obraz *Venušina toaleta*:

„Historicky som mala zostať uzavretá na plátne, vlastne pochovaná ako obraz. Preto bolo pre mňa nesmierne dôležitou otázkou, či môžem byť uznaná ako tvorkyňa obrazov a zároveň mať telo, ktoré samo zobrazuje. [...] Môžem mať autoritu v kultúre, kde v tých časoch neexistovalo zámeno spojené s autoritou okrem *on* – *on* umelec, *on* študent [...]“²⁶

Byť zároveň umelkyňou aj umeleckým dielom podľa Schneemannovej „spochybňovalo a ohrozovalo psychické mocenské hranice, podľa ktorých boli ženy vpúšťané do Klubu študentov umenia iba dovtedy, kým sa správali ako muži a vytvárali diela jasne nadväzujúce na tradície a cesty, ktoré vyklčovali muži“.²⁷ Schneemann, podobne ako mnohé feministické umelkyne 70. rokov, túžila po tom, aby ju brali vážne. Zároveň však ešte dôraznejšie pracovala s výzvami, ktoré predstavovali jej rod a telo. V jednom zo svojich performatívnych diel *Nahá akčná prednáška* (*Naked Action Lecture*, 1968) sa počas prednášky o dejinách umenia sprevádzanej diapozitívmi postupne vyzliekala.

Umelecké monštrum, pomyslela som si pri prechádzke rozsiahlou retrospektívou Schneemannovej v MoMA PS1 koncom roka 2017. Ak pojem, ktorý vytvorila Offill, v posledných rokoch tak silno rezonuje, je to podľa mňa aj preto, že poukazuje na spôsob, akým kultúra trestá ženy za to, že sú niečím iným než malými a tichými. Naše hranice boli prísne strážené, a keď sme ich prekročili, nazvali nás odpornými. Myslím si, že v pojme *umelecké monštrum* zaznieva predstava, že práve obludnosť oprávňuje ženy vzdorovať zaužívaným predstavám o tom, aké by sme my – aj naše umenie – mali byť, ako by sme mali vyzerat' a správať sa. Počas práce na tejto knihe, keď som sa venovala dielam autoriek a umelkýň, ako sú Woolf a Schneemann, som

²⁶ Ibid., s. 28.

²⁷ Schneemann, *More Than Meat Joy*, s. 52.

čuje za monštruózne – monštrum predstavuje všetko, čo sa spoločnosť snaží zo seba vylúčiť.²⁸ Monštrá prebývajú na hraniciach, dalo by sa dokonca povedať, že práve hranica vytvára monštrum. Na jednej strane je všetko prijateľné, na druhej všetko neprijateľné. Tieto hranice však nikdy neboli pevne dané. To, čo je monštruózne a čo nie – hranice oddeľujúce zlo od dobra, čisté od nečistého, človeka od zvieraťa a podobne –, je predmetom sporov, výtvorom západnej kultúry, ktorý od antiky udržiavali najmä filozofi a ktorý často označoval za „monštruózne“ telá odlišné od tela zdravého bieleho muža.²⁹ V siedmej knihe Plíniovho *Prírodopisu* sa nachádza prehľad podivuhodných národov obývajúcich rozličné kúty sveta spolu s ich zvláštnymi zvykmi a schopnosťami: ľudozhúti pijú z ľudských lebiek, protinožci majú chodidlá obrátené dozadu a Ofiogéni dokážu jediným dotykom ruky vytiahnuť jed z hadieho uštipnutia. Každý z týchto opisov berie autora a jeho vlastný národ ako mieru normálnosti, zatiaľ čo všetkých ostatných vykresľuje ako monštruózných. Slovo *monštrum* sa tak stalo spôsobom, ako pomenovať, vysvetliť a zároveň udržať pod kontrolou všetky podoby odlišnosti a nadbytku.

Ženy predstavujú ľahko dostupného dvojníka tohto druhu chaosu. Naše telá sú neuchopiteľné: mäkké, nespoľahlivé, nerozumné, záhadné, nepoznateľné. Už antickí filozofi ich využívali na vytváranie opozícií medzi dobrom a zlom, človekom a zvieraťom, normálnym a nenormálnym. „Žena je chrám postavený nad stokou,“ povedal Tertulián.³⁰ V *Theogónii* Hésiodos opisuje ženu ako „krásne zlo“ (*kalon kakon*), ktoré Zeus stvoril, aby potrestal ľudstvo. O niekoľko storočí neskôr Aristoteles rozvinul

²⁸ Jeffrey Jerome Cohen, „Monster Culture (Seven Theses)“, in *Monster Theory: Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen, Minnesota MN: University of Minnesota Press, 1996, s. 13.

²⁹ Porov. Plíniov opis „monštruózných národov“, ktorý zahŕňa aj obyvateľov Indie a Etiópie (*Prírodopis*, kniha 7, s. 512 – 527), alebo Aristotelovo dielo *O vzniku živočíchov* (*Generation of Animals*), kniha I, s. 1187 – 1188.

³⁰ In Sandra M. Gilbert a Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1979, 2. vydanie, 2000, s. 240.

súvislosť medzi monštruóznosťou a ženskosťou. Monštrum je omyl, žena je deformovaný muž, a teda žena je monštrum už od narodenia. „Na zemi i na mori je mnoho príšer,“ napísal jeho mladší súčasník, dramatik Menandros, „ale najväčšou z nich je žena.“³¹



Vyobrazenie okrídleného monštra z diela Ambroisa Parého
Des monstres et des prodiges (O monštrách a zázrakoch), 1598.

Západná kultúra sa priam vyčerpala vymýšľaním ženských monštier – „symbolov odpornej materiálnosti oddaných výlučne svojim súkromným cieľom“, ako píše Sandra M. Gilbert a Susan Gubar vo svojej dnes už klasickej štúdii o ženskej literatúre *Šialená žena v podkroví*.³² Bohyne suky a zvodkyne ako Sfinga, Medúza, Kirké, Kálí, Dalila či Salome sú podľa nich samotným stelesnením „mužského strachu zo žien, konkrétnejšie

³¹ Hésiodos, *Theogónia*, in: *The Homeric Hymns and Homerica*, prel. Hugh G. Evelyn-White, Londýn: William Heinemann, 1914, verš 585; Aristoteles, *O vzniku živočíchov (Generation of Animals)*, prel. A. L. Peck, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942, II, s. 737a. Aristoteles považuje za „monštruózne“ aj telesné postihnutie a spája ho so ženskosťou. Simone de Beauvoir cituje Menandra v diele *Druhé pohlavie* (1949), prel. Constance Borde a Sheila Malovany-Chevallier, New York: Knopf, 2010, s. 98. Za upozornenie na tento citát vďačím Annabelle Hirschovej.

³² Gilbert a Gubar, *Madwoman*, s. 240.

mužského pohľadania ženskou tvorivosťou“ vrátane, ako možno predpokladať, ženskej plodivosti a všetkého neporiadku, ktorý je s ňou spojený. Už od antiky ženské telo vyvolávalo úzkosť z prekračovania hraníc – „hygienických, telesných i morálnych“, ako píše Anne Carson:

Deformácia ju sprevádza. Napúča sa, scvrkáva sa, vyteká z nej, preniká sa do nej, podlieha premenám. Ženy v mytológii pravidelne strácajú svoju podobu v monštruózosti.³³

V *Druhom pohlaví* Simone de Beauvoir tvrdí, že patriarchát stotožňuje ženy s prírodou. A príroda, píše, „v mužovi vyvoláva ambivalentné pocity. Využíva ju, no súčasne ho drví. [...] Je zároveň spojencom aj nepriateľom, javí sa ako temný chaos, z ktorého vyviera život, a to ako samotný tento život, tak i ako ono za, ku ktorému smeruje. Žena stelesňuje prírodu ako Matka, Manželka i Idea, pričom tieto podoby sa niekedy prelínajú, inokedy si odporujú a každá z nich má dve tváre.“³⁴ Muž túži po transcencii, no je odsúdený na imanenciu – na nečisté telo, ktorému je napokon súdené zahynúť. Žena „v mužovi vzbudzuje hrôzu: hrôzu z vlastnej telesnej podmienenosti, ktorú na ňu premieta“.³⁵

Ženy sa s týmto dedičstvom vyrovnávali rôznymi spôsobmi: buď sa usilovali stať sa nemonštruóznymi, teda prispôbiť svoje telá aj tvorbu konvenčným predstavám krásy, alebo, naopak, monštruóznosť prijali a s potešením sa oddávali tomu, čo kultúra označuje za nadmerné, pochybné, škaredé či zlé. Ani jedna z týchto možností však nespochybňuje pôvodný aristotelovský predpoklad, podľa ktorého je monštrum tým Druhým. Pokiaľ udržiavame opozíciu krásne – škaredé, odsudzujeme samy seba na zotrvanie v pozícii druhého pohlavia. Takto chápaná monštruóznosť je pascou.

Negatívne významy slova *monštrum* sa v *Oxford English Dictionary* objavujú až pomerne neskoro: výraz jednak označuje človeka odpudzujúco neprirodzenej povahy alebo niekoho natoľko krutého či zvráteného, že pôsobí neľudsky (význam 5), a jednak monštrum

³³ Anne Carson, „Dirt and Desire“, *Men in the Off Hours*, New York: Knopf, 2000, s. 133.

³⁴ Beauvoir, *The Second Sex*, s. 163.

³⁵ *Ibid.*, s. 167.

definuje ako mytologickú bytosť (význam 1) – *niečo mimoriadne alebo neprirodzené, úžasnú udalosť či jav, zázrak, div*, hoci slovník poznamenáva, že tento význam je dnes už zastaraný. V Strongovom grécko-anglickom lexikóne je monštrum τέρας (*teras*): div, zázrak. *Skutky apoštolov* 2,19: „A ukážem divy (τέρατα, *terata*) na nebi hore a znamenania na zemi dolu: krv, oheň a oblaky dymu.“ V latinčine slovo súvisí so slovesom *monstrare* – ukazovať (hoci netreba zabúdať ani na jeho spojenie so slovesom *monere* – varovať). Ty *monštrum*: ty div, ty zjavenie, ty varovanie.

V období kresťanského stredoveku „monštrá, podobne ako anjeli, fungovali ako poslovia a zvestovatelia mimoriadneho“, píše teoretička Susan Stryker, ktorá vyzýva transrodových ľudí, aby si znovu osvojili slová ako *monštrum*, *stvorenie* či *neprirodzený* a čerpali z nich transformačnú a podvratnú energiu. „Ich úlohou bolo oznamovať blížiac sa zjavenie a hovoriť v podstate toto: ‚Dávajte pozor, deje sa niečo nesmierne dôležité.‘“³⁶ Pre svätého Augustína je monštruózne znakom Božej zázračnosti a nedôvera voči monštruóznemu prejavom nevedomosti a netolerance.³⁷ Nevyplýva teda pojem umeleckého monštra skôr z augustínovského chápania monštra ako zázraku než z prísnejšieho aristotelovského chápania monštra ako niečoho zlého a deformovaného? Možno by sme si mohli zachovať Augustínovu otvorenosť, no bez kresťanského rámca, a za filozofku podľa vlastného výberu vyhlásiť Chris Kraus. V románe *I Love Dick* (1997) opisuje monštruózne ako „Zhľuk“:

... bezmyšlienkovito všetko pohlcujúci a napučiavajúci, valiaci sa uličkou supermarketu a vstrebávajúci zmes na palacinky, želé aj všetkých obyvateľov mesta. Nerozumný a nezastaviteľný. Hrôza Zhľuku je hrôzou nebojácnosti. Stať sa Zhľukom si vyžaduje určitú silu vôle.³⁸

Krausovská predstava monštruózneho: namiesto toho, aby sme sa zmenšovali, dovolíme svojmu monštruóznemu ja vyrásť do rozmerov, ktoré už nemožno prehliadnuť. Nerozumné a neza-

³⁶ Susan Stryker, „My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamonix“, in *The Transgender Studies Reader*, ed. Susan Stryker a Stephen Whittle, New York: Routledge, 2006, s. 244 – 56, s. 247.

³⁷ St Augustine, *The City of God Against the Pagans*, ed. R. W. Dyson, Cambridge: Cambridge University Press, 1998/2010, s. 708.

³⁸ Kraus, *I Love Dick*, s. 218.

staviteľné! Ak sa Adrienne Rich označuje za „poetku opozičnej imaginácie“, potom je umelecké monštrum poetkou imaginácie, ktorá pohlcuje a zhromažďuje, je zlodejkou, kolážistkou, zberateľkou, tkáčkou, Zhlukom, ktorého podvratnou stratégiou je zahltiť – v *ars poetica* nadbytku.³⁹ „Mám pocit,“ píše Schneemann,

„že [...] naše najvýznamnejšie objavy vyrastajú z diel, ktoré na nás spočiatku pôsobia ako ‚priveľa‘: z diel, ktoré nás priťahujú, kladú na nás nároky a vedú nás k skúsenostiam, o ktorých sa domnievame, že ich nedokážeme obsiahnuť, no zároveň podnecujú a povzbudzujú naše úsilie. Takéto diela akoby obsahovali viac, než sme schopné vstrebať, preto nás neprestávajú priťahovať a stimulovať. Vytrváme pri nich s onou zvláštnou zmesou radosti a nepokoja, tušiť, že náš vzťah k nim nám prinesie nepredvídateľné odmeny.“⁴⁰

„Estetika sa rodí ako diskurz tela,“ napísal Terry Eagleton,⁴¹ a hoci tým pravdepodobne nemal na mysli feministické umenie, nevyhnutne mal pravdu. Byť ženou znamená byť uväznená medzi krásou a nadbytkom: byť nútená vybrať si. Byť monštrum znamená trvať na oboch.

/

Kathy Acker, *Don Quijote*, 1986

NARODENÁ DO MUŽSKÉHO SVETA, KTORÉHO JE SÚČASŤOU, NEMALA VLASTNÚ REČ. MOHLA LEN ČÍTAŤ MUŽSKÉ TEXTY, KTORÉ NEBOLI JEJ.⁴²

/

Judy Chicago o desať rokov skôr povedala: „Pre mňa je skutočným jadrom šovinizmu v umení a dejinách to, že sme sa my ženy naučili pozeráť na svet mužskými očami a stotožňovať sa s muž-

³⁹ Adrienne Rich, *Arts of the Possible: Essays and Conversations*, New York: W. W. Norton, 2001, s. 8.

⁴⁰ Schneemann, *More Than Meat Joy*, s. 9.

⁴¹ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990, s. 13.

⁴² Kathy Acker, *Don Quixote*, New York: Grove Atlantic, 1986, s. 39.

skými zápasmi, zatiaľ čo muži nemajú ani najmenšiu predstavu o tom, že by sa mali stotožniť s tými našimi.“⁴³ Ženské umenie tak zostáva uväznené v pozícii, v ktorej si môže iba prisvojovať patriarchálny pohľad na svet, jeho obraznosť a postupy, alebo sa proti nim búriť. „Nie je práve toto jednou z nespravodlivostí samotného ‚falocentrizmu‘,“ pýta sa spisovateľka Maggie Nelson v knihe *Umenie krutosti*, „že nám podsúva predstavu, akoby nebolo možné predstaviť si nič iné pod slnkom – dokonca ani podobu ženského hnevu, agresie či temnoty –, čo by nebolo formované mužom alebo naňho naviazané?“⁴⁴ Nemôže byť monštruózne práve tým, ako vyzerá „to naše“, keď prestaneme tvoriť proti „tomu ich“ alebo okolo neho?

Umelecké monštrum so svojou denníkovou zhovievavosťou a osobnými problémami samozrejme predpokladá, že skúsenosť ženského stelesnenia je relevantná pre celé ľudstvo. Pripomína to, čo mala podľa mňa na mysli Chris Kraus, keď sa v románe *I Love Dick* pýtala: „Prečo nezovšeobecniť ‚osobné‘ a neurobiť z neho tému nášho umenia?“⁴⁵ Rozumiem tomu nie tak, že osobné písanie jednej ženy by malo zastupovať skúsenosť všetkých žien, ale skôr tak, že nech už sme ktokoľvek, môžeme si osobnú skúsenosť privlastniť ako niečo, čo si nielen zaslúži pozornosť každého, ale čomu je nevyhnutné venovať pozornosť, ak má byť základom etického spôsobu bytia vo svete.

Rachel Cusk sa v eseji o maliarkach Celií Paul a Cecily Brown pýta: „Môže umelkyňa – akokoľvek virtuózna a talentovaná, akokoľvek disciplinovaná – niekedy dosiahnuť skutočnú slobodu od samotného faktu svojej ženskosti?“⁴⁶ Možno nie. Možno je jedinou možnosťou ísť ešte hlbšie. Stať sa umelkyňami, namaľovať samy seba do obrazu, celý obraz nanovo pretvoriť, založiť nový jazyk, všetko rozrezať na kusy, uviesť do pohybu procesy entropie, tvoriť prostredníctvom z-netvorenia (*decreation*).

⁴³ Lucy R. Lippard, rozhovor s Judy Chicago, *Artforum*, č. 13, 1974, s. 62.

⁴⁴ Maggie Nelson, *The Art of Cruelty: A Reckoning*, New York: W. W. Norton, 2011, s. 67.

⁴⁵ Kraus, *I Love Dick*, s. 211.

⁴⁶ Rachel Cusk, „Can a Woman Who Is an Artist Ever Just Be an Artist?“, *New York Times*, 7. november 2019.

Vo svojej eseji Cusk uvažuje o umeleckom monštre, hoci tento pojem nepoužíva: „Umelec v našej predstave robí všetko, čo sa nám zakazuje robiť: je násilný a sebecký. Zanedbáva alebo zrádza priateľov i rodinu. Fajčí, pije, vyvoláva škandály, oddáva sa svojim túžbam a v každom ohľade hryzie ruku, ktorá ho živí, len preto, aby sa na konci ukázalo, že je bezkonkurenčným géniom. Existuje ženský variant tejto postavy?“ pýta sa.⁴⁷

Lenže práve o to ide. To je podstata toho, čo som chcela povedať vo svojej knihe *Flanérka*, a to je aj podstata tejto knihy. Premeniť mužskú figúru na ženskú znamená navždy nás ponechať na strane druhého pohlavia, odsúdené tvoriť iba v reakcii na patriarchát alebo v opozícii voči nemu. Umelecké monštrum, ako ho tu chápem, nie je ženskou verziou mužskej postavy – rovnako ako *flâneuse* nebola ženskou verziou *flâneur*. Nevie, ako by som to mohla povedať jasnejšie. „Od každej ženy, ktorá tvorí,“ píše Cusk, „sa vyžaduje vysvetlenie, či a ako sa zbavila svojej ženskosti a jej obmedzení, svojho ženského biologického údely, kde – obrazne povedané – pochovala svoje telo.“⁴⁸

Netreba pochovávať telo: je v samotnom strede našej tvorby.

/

Carolee Schneemann, *Obscénne telo/Politické telo*:

MY, KTORÉ SA ZAMERIAVAME NA TABU, SA STÁVAME TABU. POUTLÁČATELIA SÚ ZMÄTENÍ. NEDOKÁŽU ROZOSNAŤ OBRAZ OD TEJ, KTORÁ HO TVORÍ.⁴⁹

/

Rok 2022. Výdobytky, ktoré feministické hnutie dosiahlo počas 20. storočia a ktoré sme v čase môjho dospievania v 90. rokoch považovali za samozrejmé, už dnes nemajú taký punc nevyhnutnosti a trvalosti, aký mali kedysi. V krajine, kde som sa narodila, politicky motivovaný najvyšší súd s konzervatívnou väčšinou zrušil rozsudok *Roe v. Wade* z roku 1973, ktorý ženám zaručoval právo rozhodnúť sa, či použijú svoje telo na donosenie dieťaťa. Pre tisíce žien, ktoré otehotnejú v štátoch, kde je dnes interrupcia zakázaná, má toto rozhodnutie dôsledky doslova otázky života a smrti. Násilie páchané na ženách – a toxická maskulinita, ktorá ho živí – dosiahlo historické maximum (až po dvoch im-

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., s. 35.

peachmentoch sa nám konečne podarilo zbaviť sa prezidenta, ktorý sa chválil, že ženy chytá „za pičku“), rovnako ako kmeňové myslenie, nacionalizmus a šírenie strachu z prisťahovalectva. Nedávne výskumy ukazujú, že sociálne siete majú na duševné zdravie mladých žien nebezpečnejší dosah než ženské časopisy, ktoré dominovali v čase mojej mladosti, pretože dnes sa všetko odohráva verejne a popularita je neustále meraná a viditeľná. A zdá sa, že sme stále bolestne vzdialení spoločnosti, v ktorej by sa dôsledne chránili a rešpektovali práva transrodových ľudí.

Premýšľať o monštruóznosti, o kráse a nadbytku, o rozprávaní príbehov a umeleckej forme sa mi preto zdalo nevyhnutné, ak chceme premýšľať o tom, čo znamená žiť v ženskom tele na začiatku 21. storočia. Vo svojej súčasnosti sa cítime nesmierne osamelé, no možno by sme sa cítili menej osamelo, keby sme sa dokázali obzrieť späť na tradíciu žien, ktoré zápasil s mýtom krásy, telesnou autonómiou či reprodukčnými právami. Ich práca nie je uzavretou kapitolou. Je našou úlohou ďalej ju rozvíjať, presadzovať a spresňovať, tak ako sa naše chápanie života v ženskom tele mení a premieňa – možno až k definitívnemu zániku rodovej binárnosti a tlakov i očakávaní, ktoré so sebou prináša.

Boli časy, keď sa 70. roky v dejinách umenia označovali za „stratené desaťročie“ (spravidla tieto slová vychádzali z úst mužských historikov umenia), v ktorom sa vraj vlastne nič podstatné nestalo. Tento pohľad sa sformoval najmä počas finančne opojných 80. rokov, keď sa trh s umením dramaticky rozrástol a hodnota diela sa začala posudzovať predovšetkým podľa jeho peňažnej ceny. Sedemdesiate roky so svojím záujmom o perormanciu, pominuteľnosť, konceptuálne umenie a nestálosť sa do takejto logiky takmer nedali zaradiť. Práve v tomto desaťročí však vzniklo množstvo diel umelkýň, ktoré rozmetali celú kultúru v podobe, v akej im bola odovzdaná – stlačili ju do pevného balíčka a vytiahli z neho poistku.

Bolo to desaťročie, v ktorom mimoriadne rozkvitlo perormatívne umenie. Tvoriť perormanciu znamenalo vztýčiť prostredník umeleckému establišmentu: perormanciu nemožno uchovať na plátne – nanajvýš na filmovom zázname, ale to už nie je to isté. Je to umenie, ktoré rozkladá samotnú predstavu Umenia, umenie, ktoré tvorí tým, že zároveň z-netvorí. Hoci sa umenie tejto doby a aj dejiny, ktoré o ňom rozprávame, sústreďujú predovšetkým na belošké, cisrodové a telesne schop-

né telo, v mnohých ohľadoch bolo bezprecedentne odvážne a vyžadovalo nové premyslenie spôsobov, akými zobrazujeme ženské telo vo všetkých jeho podobách. Ukázalo, že konvenčne príťažlivé ženské telo je mýtus, konštrukcia, fikcia. V tomto období bolo bežné stretávať sa s dielami žien, ktoré písali o tehotenstve, pôrode, dojčení, menštruácii, masturbácii, orgazme, vyprázdňovaní, starnutí, menopauze či vulve vo všetkých jej nádherných záhyboch a riasach a zároveň tieto témy aj zobrazovali. Je naozaj prekvapujúce, že sa umelkyne obrátili k telu práve v desaťročí, keď bola konečne legalizovaná interrupcia, iba desať rokov po uvedení antikoncepcnej tabletky na trh? Po prvý raz v dejinách získali ženy aspoň určitú kontrolu nad vlastnými telami.

Ako uvidíme, feministické aktivistky 70. rokov pracovali bok po boku – a často v úzkom spojení – s radikálnymi feministickými umelkýňami. Tak ako sa ich zápasy vtedy navzájom posilňovali, posilňujú sa aj dnes, keď nám feministické umenie poskytuje jazyk a obrazy, prostredníctvom ktorých môžeme premýšľať o telesnom oslobodení – osobnom aj politickom (čo sme sa práve v 70. rokoch naučili chápať ako jednu a tú istú oblasť).

Táto kniha sa zo mňa doslova vylievala počas rokov po zvolení Donalda Trumpa za prezidenta Spojených štátov – cez ženské pochody, hnutie #MeToo, prípady Harveyho Weinstaina a Bretta Kavanaugha, hnutie Black Lives Matter, pandémiu covidu-19, útok na Kapitol 6. januára i pokračujúcu vojnu proti ženským právam. Zdalo sa mi nesmierne dôležité nájsť spôsob, ako sa vyličiť z odporu k sebe samým; ako prostredníctvom pozornosti venovanej možnostiam a podobám stelesnenia rozšíriť naše chápanie rodu; ako dať mladým ženám, ľuďom identifikujúcim sa ako ženy, queer, transrodovým či nebinárnym čitateľkám a čitateľom pocit, že ich telá sú mocné a že táto moc nemusí vychádzať iba z poníženia či vylúčenia. Chcela som vytvoriť priestor aj pre zložité pocity – hanbu, zmätenosť, neistotu z toho, čo vlastne telo znamená. Chcela som potvrdiť, že feministické umenie nie je vždy polemické, ale často skôr hľadá a skúša, že obraz nie je nástrojom na dokazovanie, ale na skúmanie, že zjavenia sa menia a preskupujú rovnako ako samotné telo, že nič – ani umenie – nemožno navždy zabalzamovať či uchovať a že by sme si to ani nemali želať, že femi-

nistky sa niekedy katastrofálne mýlia, inokedy majú extaticky pravdu a občas platí oboje zároveň. To najlepšie na feminizme je, že je to hnutie, ktoré dokáže vytvoriť priestor pre všetky tie zároveň, pre chvíle, keď si hovoríme *neviem, na čo sa to vlastne pozerám*, pre nádhernú mnohoznačnosť. Hnutie, ktoré si nárokuje svoj priestor a dokáže ho udržať – pre prítomnosť, minulosť aj budúcnosť.

nes tú ťarchu

Virginia Woolf slávne vyhlásila, že ženy potrebujú na tvorbu umenia päťsto libier ročne (dnes podstatne viac) a vlastnú izbu. Jej sestra, maliarka Vanessa Bell, oveľa menej slávne napísala v liste svojej dcére z roku 1941, aké „ohromne ťažké je seriózne maľovať, keď človek zodpovedá aj za iné veci a nemá vlastný priestor a pokoj“.¹ Prisvojiť si takýto priestor si vyžaduje monštruózne gesto. Ako umelkyne sme sa naučili, že musíme obsadiť celý dom – poschodie aj prízemie, povalu aj pivnicu. Podobne ako Alica budeme musieť prerásť všetkými oknami a dverami až na ulicu, premeniť súkromné na verejné a domáce na politické.

Rebecca Solnit píše o umelkyni Ann Hamiltonovej, ktorá dala svojim študentkám – prevažne mladým ženám – nezvyčajnú úlohu: počas jedného týždňa mali všade so sebou nosiť preglejkovú dosku s rozmermi 1,2 krát 2,4 metra, aby si zvykli zaberat' viac priestoru a uvedomili si, ako často sa za svoju prítomnosť ospravedľujú. Hamiltonovej vlastný úspech bol podľa Solnitovej čiastočne výsledkom „samotného rozsahu a ambicióznosti jej práce od úplného začiatku“, čo bolo na konci 80. rokov, keď začínala svoju kariéru, nezvyčajné. Mladé študentky umenia vtedy totiž „vytvárali drobné, plaché práce, ktoré vyjadrovali ich situáciu, a to vrátane nedostatku priestoru, ktorý si trúfali zabrať. Ako môžete myslieť vo veľkom,“ pýta sa Solnit, „keď sa od vás očakáva, že nebudete prekážať, neprekročíte hranice, nezatienite ani nezastrašíte ostatných?“²

Práve s týmto problémom zápasila Emma Sulkowicz, študentka Kolumbijskej univerzity, ktorú znásilnil spolužiak. Univerzita však nejavila veľkú ochotu potrestať páchatel'a. Na protest preto Sulkowicz vytvorila ako svoju záverečnú umeleckú

¹ In Frances Spalding, *Vanessa Bell: Portrait of the Bloomsbury Artist* (1983), Londýn: I. B. Tauris, 2016, s. 320.

² Rebecca Solnit, „If I Were a Man“, *Guardian*, 26. august 2017.

prácu projekt, v rámci ktorého so sebou všade nosila matrac zo svojej internátnej izby, aby upozornila na skutočnosť, že muž, ktorý ju znásilnil, na univerzite naďalej študuje. Vyhlásila, že matrac odloží až vtedy, keď bude vylúčený alebo školu opustí z vlastnej vôle. *Performancia s matracom (Nes tú ťarchu) (Mattress Performance (Carry That Weight), 2014 – 2015)* trvala celý akademický rok.³ Previnilec, ktorého zo sexuálneho násillia obvinili aj ďalšie dve študentky, napokon z univerzity vylúčený nebol.

Projekt sa riadil presnými pravidlami, ktoré Sulkowicz namalovala na stenu svojho ateliéru, aby si ich mohol prečítať každý návštevník. Jedno z nich znelo, že nesmie pri prenášaní matraca nikoho požiadať o pomoc, „ale ostatní mi môžu pomôcť, ak sami prídu a pomoc ponúknu“. Ľudia to robili a tým, že jej pomáhali niesť matrac, zároveň mlčky prijímali jej príbeh za pravdivý. Na jednej z fotografií projektu vidno, že niekto na matrac nalepil písmená z červenej lepiacej pásky – odkaz na byrokratické prieťahy, ktoré zneisťujú a odrádzajú mnohých ľudí pokúšajúcich sa nahlásiť sexuálne násillie. Páska vytvára nápis NES TÚ ŤARCHU a vedľa neho sa nachádza malé znamienko rovnosti (=), pripomínajúc dve lomky, ktoré si ľahli vedľa seba do postele – akoby sme si všetci mali byť rovní pred zákonom aj pod perinou.

Na začiatku akademického roka, keď sa projekt rozbiehal, poskytla Sulkowicz videorozhovor univerzitným novinám *Daily Spectator*. Hovorila v ňom, že sa bojí straty anonymity, toho, že bude na univerzite príliš nápadná a stane sa *dievčaťom s matracom*.

Čoskoro však už nebola jediným dievčaťom s matracom. Študenti a študentky na sto tridsiatich univerzitách po celom svete vyniesli z izieb vlastné matrace na protest proti sexuálnemu násilliu v univerzitnom prostredí.

Matrac vynesení zo spálne – taký dôverne známy, a predsa zrazu cudzí; intímne, ktoré sa stalo verejným; predmetný, viditeľne ťažký a nemotorný –, práve to pritiahlo toľko ľudí na jej stranu a zároveň privádzalo mnohých iných do zúrivosti.

Ako premeniť to, čo vyzerá ako slabosť, na zbraň.

³ Sulkowicz používa zámená „ona“ aj „oni“, ja tu používam ženský rod, aby som nadviazala na jej opis samej seba ako „dievčaťa s matracom“.