

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
Gender a transgender v současné české fotografii

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Klára Burianová

Obor: Tvůrčí fotografie

Gender a transgender v současné české fotografii
Gender and transgender in contemporary Czech
photography

Teoretická bakalářská práce



Abstrakt / Abstract

Zásadní zvýšení zájmu o otázky související s genderem v oblasti umění na českém území po roce devadesát, zejména v nedávné době, kdy počet autorů zabývajících se problematikou odlišných genderů výrazně stoupl, mě přivedlo k touze tento fenomén blíže specifikovat. Zpoždění, které se na našem území objevuje v nástupu reflexe genderové problematiky a jednotlivé tendence, jaké se v pracích různých autorů v souvislosti s tímto tématem objevují, jsou pak předmětem dalšího zkoumání.

The rise of interest in issues related to gender in the arts on Czech territory after year ninety, especially in recent times, when the number of authors dealing with different genders increased significantly led me to a desire to specify this phenomenon closely. Delay that occurs in our country in the onset reflection of gender issues and individual tendencies which appear in the works of various authors in connection with this topic are subject of further investigation.

Klíčová slova / Keywords

- Gender ve fotografii
- transgender ve fotografii
- současná česká fotografie
- Gender in photography
- transgender in photography
- contemporary Czech photography

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BURIANOVÁ Klára	Sadová 972, Uherské Hradiště - Mařatice	F090979

TÉMA ČESKY:

Gender a transgender v současné české fotografii

NÁZEV ANGLICKY:

Gender and transgender in czech contemporary art

VEDOUcí PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Zásadní zvýšení zájmu o otázky související s genderem v oblasti umění na českém území po roce 90., mě přivedlo k tomu tento fenomén blíže specifikovat. Zpoždění, které se pak na našem území objevuje v nástupu reflexe transgender problematiky a jednotlivé tendence, jaké se v pracích různých autorů v souvislosti s tímto tématem objevují, jsou pak předmětem dalšího zkoumání. Práce si neklade za cíl představit každého autora a každou autorku, kteří kdy měli co do činění s genderovou tematikou, či dokonce zprostředkování všech souborů které na toto téma byly vytvořeny. Cílem je rozebrat vedoucí tendence projevující se ve fotografii s touto tematikou a jejich představitele. Metodou formální analýzy jsou pak vybraná díla zprostředkována k podrobnějšímu čtení jejich jazyka. Zabývat se budeme i myšlenkou, zda je možné, za pomoci vizuality přetvářet společenský diskurz směrem k inkluzi nejrůznějších marginálních skupin

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

- Slipp, Emanuel: Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus. Triton. Praha 2007.
 Feinberg, Leslie: Pohlavní štvanci. G plus G. Praha 2000.
 Jung, Carl: Výbor z díla II. svazek - Archetypy a nevědomí. Nakladatelství Tomáše Janečka. Brno 1997.
 Robinson, Hilary: Feminism - ART - theory. Blackwell Publishers Ltd. 2001.
 Kolářová, Sokolová: Gender and Generation. Litteraria Pragensia. Prague 2007.
 Štefková, Zuzana: Svědectví ženským hlasem. Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. Praha 2012.
 Lederer, Ladislav Zikmund: Gender a umění 19. a 20. století. o.s. Interaktiv.cz.
 Oakleyová, Ann: Pohlaví, gender a společnost. Portál, s.r.o., Praha 2000.
 Pachmanová, Martina: Neviditelná žena. One Woman Press. 2002.
 Pachmanová, Martina: Věrnost v pohybu. One Woman Press. 2001.
 Wright, Elizabeth: Lacan a postfeminismus. Triton. Praha 2003.
 Kolektiv autorů: Společnost žen a mužů z aspektu gender. Open Society Fund. Praha 1999.
 Lederer, Ladislav Zikmund: Gender a umění 19. a 20. století. o.s. Interaktiv.cz. Praha 2009.

Podpis studenta:**Datum:****Podpis vedoucího práce:****Datum:****Podpis vedoucího katedry:****Datum:**

Prohlašuji, že jsem práci vykonala samostatně a použila pouze citované zdroje. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie.

Klára Burianová

V Praze, 5. května 2013

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce **Odb. as. Mgr., MgA. Tomáši Pospěchovi** za cenné připomínky a rady při vypracování této práce. Dále bych ráda poděkovala všem autorům a autorkám, kteří se mnou byli ochotni hodiny hovořit o fotografii, genderu i jiných důležitých věcech, které nás v životě provází. V neposlední řadě patří díky **Jakubovi** za cokoli, co ho zrovna napadne, neboť toho dělá více, než bych kdy mohla očekávat.

„Viděl jsem nicméně i jiné druhy lásky – mezi chlapci a dívkami, mezi chlapci a chlapci a dívkami a dívkami. Byla tu i láska k opuštěným psům na ulici, lásky vojáků v poloprázdných sálech kina, lásky mezi studenty a učiteli. Lásky slepé, platonické, zodpovědné, citlivé, oddané, utajované... A přitom mi všichni tvrdili, že láska je jen jedna – ta mezi mužem a ženou, která vede k manželství. Nikdo z dospělých se přede mnou nikdy nezmínil o lásce mezi muži nebo ženami. O tom se prostě nemluvalo. Tenkrát jsem ještě neznal slovo, jakým bych popsal tu šílenou radost z toho, když milujete někoho, kdo je stejného pohlaví.“

Leslie Feinberg

Obsah

Úvod	8
Myšlení o fotografii	10
Hledejme kořeny	12
Proč právě gender a transgender?	17
Transgender – svobodná volba nebo nemoc?	19
Reflexe Carla Junga - anima a animus	20
Proč neexistoval v české fotografii transgender?	22
„Muži konají a ženy se jeví“	26
Autoportrét/autoobjekt a jeho reflexe v oblasti fotografie genderu a transgenderu ...	30
Autoportrét ve službách genderu	35
Manipulace – prostředek k jiným světům	47
Intimní zátiší ve službách genderu	63
Subjektivní dokument a gender	70
Sociologický dokument a gender	77
Bože žena!	87
„Tento měsíc menstruuji“	87
Závěr	92
Seznam použitých pramenů a literatury	95
Internetové zdroje:	96
Rozhovory	97
Slovník pojmů	98
Jmenný rejstřík	99

Úvod

Zásadní zvýšení zájmu o otázky související s genderem v oblasti umění na českém území v devadesátých letech dvacátého století, mě přivedlo k tomu tento fenomén blíže specifikovat. Zpoždění, které se na našem území objevuje v nástupu reflexe transgender problematiky a jednotlivé tendence, které se v pracích různých autorů v souvislosti s tímto tématem objevují, jsou pak předmětem dalšího zkoumání. Objasním, jakou specifickou formou probíhal feminismus na našem území. Jakým způsobem byla ženská otázka za socialismu zbavena svých kořenů z předválečného období a jak se tento fakt projevil absencí genderových témat v umění.

Připomenu zde některá slavná jména umělkyní, které byly součástí americké feministické scény od sedmdesátých let dvacátého století a v případě některých českých autorek dojde i k poukázání na vykazování jisté podobnosti v jejich díle, obzvláště v užití ženského těla jako média. Budu se zabývat proměnou významu pojmu gender v souvislosti s diskurzem a jeho vývojem. Nastíním jakým způsobem a proč se diskurz vyvinul směrem k rozšíření tohoto pojmu o zahrnutí či neopomíjení různých projevů sexuality, etnika a třídního rozdílu a pohltil mezi jinými i transgender, jako jednu ze součástí, jež k němu náleží.

Pokusím se konfrontovat tezi Lindy Nochlin z eseje *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?* s dlouhou absencí tématu transgenderu v českém umění a tedy i absencí českých umělců, kteří by se této tematice věnovali. Na příkladu Indie nastíním, jakým způsobem lze měnit vztah široké veřejnosti k marginálním skupinám v rámci sociokulturních změn, aniž by faktor změny ovlivnily skupiny samotné.

Práce si neklade za cíl představit každého autora a každou autorku, kteří kdy měli co do činění s genderovou tematikou či dokonce zprostředkování všech souborů, které na toto téma byly vytvořeny. Cílem je rozebrat vedoucí tendence projevující se v dané fotografii, jež je předmětem této práce a jejich představitele. Metodou analýzy jsou pak vybraná díla zprostředkována k podrobnějšímu čtení jejich jazyka. Zabývat se budeme i myšlenkou, zda je možné za pomoci vizuality přetvářet společenský diskurz

směrem k inkluzi nejrůznějších marginálních skupin a jaké sociokulturní faktory toto přijetí ovlivňují. Budu také hovořit o tom, jakým způsobem dopomohla k otevření diskuze o tématech rozličných genderů akce *Prague Pride* a v rámci ní uspořádaná výstava *Transgender me*, na niž byly představeny mnohé práce mladých umělců, kteří se tímto tématem zabývají. Soubory mnohých z nich budou v práci dále podrobněji čteny a budou zde zprostředkovány různé způsoby výkladu, které se v souvislosti s těmito díly nabízejí. V práci se tak budu soustředit na prokázání jednotlivých tendencí objevujících se v souvislosti s fotografiemi, soustředícími se na genderovou tematiku na území České republiky. Vzájemně budou rozebrána díla jednotlivých autorů a reflektovány budou jak jejich podobnosti, tak i odlišnosti a přínos.

Tendence jsem klasifikovala dle způsobu zpracování a jeho formy, nikoli dle podobnosti námětu. Proto některé soubory mohou současně spadat například jak do kategorie autoportrét, tak do tendence manipulace, neboť vykazují znaky obou definovaných oblastí, jsou však přiřazeny dle formy způsobu jejich zobrazení. Tomuto modelu se vymyká pouze poslední kapitola, která se zabývá rozbořením vybraných fotografických děl, jež byla součástí výstavy *Tento měsíc menstruuji*. Záměrně pak vynechám jisté další možné okruhy zájmu, jež by se daly v souvislosti s vizuálním zpracováním genderové problematiky otevřít a které by mohly sloužit jako případná další východiska pro navazující magisterskou práci, jako je například reflexe genderu v reklamě. Jakým způsobem gender prodává a jak je využíván v kampaních velkých společností, s cílem upoutat širokou veřejnost. Zajímavým prostředkem v poslední době mladými umělci hojně vyžívaným, se také stává médium videozáznamu. Ten umožňuje zcela jiný přístup k práci a otevírá další možnosti, jakými lze dané téma zpracovat. Budeme se však v kontextu této práce soustředit pouze na fotografii, případně objekty, ve kterých hraje fotografie primární úlohu.

Myšlení o fotografii

August Rodin hovoří o fotografii jako o nedokonalé, přesněji neschopné zobrazit to, co vidí lidské oko. Obraz může dle Rodina lépe zachytit, co vidí oko a utváří rozum.¹ Fotografie svou rychlostí dosahuje obrazu zcela specifického, zachycuje jakousi nadrealitu a ukazuje více, nežli je ve skutečnosti schopný vidět nedokonalý zrakový orgán. I to dodává fotografii její výjimečnou výpovědní hodnotu, neboť ukazuje intimní záblesk nestřeženého okamžiku, jež by nám nebyl umožněn v realitě vidět, a když už bychom přistihli okem přímo při tomto aktu jakýkoli objekt, samotná situace by s okamžitou platností přestala existovat a naše vzpomínky by ji zachytily opět nedokonalou a částečně metamorfovanou (pokřivenou) v jiném tvaru. Tato hyperrealistická dokonalost dává tedy fotografii výsostné postavení přinášet nezvykle intimní obraz, až fetišisticky ikonický, který dokáže výřez reality povýšit do mezí nadreality a přeměnit jej v znakový symbol. Fotografie tak stojí svou zásadní vlastností právě na opačném konci kouzla pohyblivého filmu, na konci nazvaném zmražení, stáze, okamžitým zastavením uprostřed děje, které snímek dělá reálným či realistickým, ale zároveň dokumentuje fakt, že tato situace již proběhla a nevrátí se, je tedy minulostí.² Toto ukončení nedokonané skutečnosti nás pobízí k jejímu analyzování a k sestavování vlastních fakt na základě empirismu, díky nimž zaujímáme své osobní stanovisko k příběhu, jež se před námi odehrává. Z výřezu skutečnosti, který končí rámem, za který nedohlédneme, sestavujeme příběh, který se odehrál a do kterého by tento poslední kus skládačky zapadl.

Filmové médium nás učí čekat. Čekáme, až se děj posune a vyvrcholí, a nám se odhalí kýžený konec. Obraz nás ve většině případech poučuje o situaci celé, zpracuje ji se všemi odkazy, jež nám symbolikou zformují událost. Fotografie však pracuje zcela odlišně, neukončuje, ale otevírá otázky. Rozjitřuje badatelské jádro každého z nás a podněcuje ho k barvitým hypotézám, které během vteřiny prolétnou naší myslí a ukotví se na přijatém stanovisku. Oproti obrazu, který je kompilací a zhmotněnou

¹ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. s. 138. ISBN 9788073312350.

² PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2009, s. 151. ISBN 978-80-87054-18-5.

ideou, která je tudíž charakteru trvalého, je fotografie charakteru prchavého a surového. Ostatně sám Rodin tvrdil, že na fotografii je mnohem méně pravdivého (v souvislosti s lidským vnímáním), nežli je možno zprostředkovat obrazem. Zajímavou otázkou nového tisíciletí plného stále rychlejších médií tak je, zda se i my a naše smysly přizpůsobujeme druhu zobrazení, které bylo dříve našemu zraku skryto a učíme se vidět (či vědět), kolik nohou má kůň současně v letu.

Hledejme kořeny

Česká žena. Za socialismu velmi obdivovaná a silná. Dokáže nejenom podojit krávy, péci vdolky a utírat slzy svým i cizím dětem. Dokáže obrábět, svařovat, ovládat těžké stroje, jezdit traktorem a navíc u toho vypadat krásně. Tak takovou zprávu naše ženy předávaly do světa nebo alespoň bylo žádoucí, aby ji předávaly. Pokrokovost československých žen a jejich pracovní vytíženost i různorodost povolání, jež jim byla dostupná, tak vytvářela dojem rovnoprávnosti pohlaví na našem území. I to je podtext částečně určující jiný vývoj emancipace ženského pohlaví na našem území. Pravda o československých domácnostech však zůstávala před očima nesocialistických států skryta za oponou z pečlivě naškrobených utěrek našich hospodyň. Československá žena se touto dobou stala až čapkovským modelem domestikovaného robota.

Doma sedící muž, jenž vyrůstal ve zcela jiném předválečném období, kdy ženy – matky zůstávaly v domácnosti a jejich všeobecně vyžadovanou náplní dne bylo vaření, uklízení, pečení a péče o děti, vyžadoval neméně náročné aktivity i po jeho současné ženě, která však mimo všechny tyto povinnosti ještě docházela do zaměstnání.³ Přežitá idea „ženských“ a „mužských“ prací se tak posunula jenom směrem ke spokojenosti muže. Již nebyl jediným nositelem materiálních hodnot a výživa rodiny se tak rovnoměrně rozložila mezi něj a ženu. Ženy mohly vykonávat stejně náročná povolání, jako muži, bylo od nich však vyžadováno, aby na rozdíl od mužů současně vykonávaly všechny domácí práce a co více, aby tato vytíženost neměla vliv na kvalitu jejího pečlivě natočeného účesu.⁴ A tak kořeny předválečných aktivit a pokolení žen, jež se dlouhá léta snažily na našem území dospět k emancipaci, jmenujme například Karolínu Světlou, Elišku Krásnohorskou, Vlastu Plamínkovou, Miladu Horákovou, byly socialismem zpřetřhány a ideologie silných soběstačných žen byla použita jako nástroj k propagandě ve formě Československého svazu žen.⁵ Během následujících

³ ZIKMUND - LEDERER, Ladislav. *Gender a umění 19. a 20. století: metody, koncepce, interpretace*. Vyd. 1. Praha: Interaktiv, 2009, s. 24. ISBN 9788090390461.

⁴ Z výpovědi Edy Kriseové, archiv ČT; Historie.cs: České modré punčochy. In: *Česká televize* [online]. 2013 [cit. 2013-05-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10150778447-historie-cs/213452801400009/> (využito 12. 3. 2013).

⁵ *Společnost žen a mužů z aspektu gender: sborník studií*. Praha: Open Society Fund, 1999, s. 49.

jednačtyřiceti let komunistického režimu byla zcela přerušena kontinuita s myšlenkami původního ženského hnutí z předešlých dekád nepoznamenaných válkou a otázky feminismu vymizely z povědomí veřejnosti a veřejného prostoru.⁶ Po revoluci jsme se dostali k otázkám feminismu, jež byly již od sedmdesátých let teoreticky podloženy a do České republiky se tak dostala jakási ucelenější verze pojednání o tomto tématu. Socioložka Jiřina Šiklová hovoří o tom, že v Čechách se k ostřejším střetům, jako tomu bylo například v Anglii, ženy nikdy neuchýlily vzhledem k tomu, že situace u nás se výrazně lišila.

“Ty ženy měly do jisté míry ten problém uvolněn, protože je naši muži potřebovali jako podporu pro svoje vlastenectví a národnostní otázky. Proto jim nezabraňovali, tak jako to třeba bylo v jiných státech, kde si to musely vypracovat.”⁷

Následně v komunismu prakticky žádný feminismus neproběhl. Ženy byly donuceny pracovat a tvořily tak součást rodinného rozpočtu. Muži je díky tomu považovali za rovnocennější partnery. Je zvláštní, jak dlouho trvalo, nežli se u nás gender a transgender vůbec projevil na poli umění, které samo o sobě bylo také stigmatizováno okruhem zakázaných témat. Přesto po revoluci jako bychom z počáteční euforie vydrželi toto téma dlouho ignorovat dále. Zatímco v USA a celkově v západním světě probíhala umělecká reflexe těchto témat již od 70. let, komunismus u nás tuto problematiku zcela vykořenil. Jak ženy, tak muži se soustředili na boj se socialismem a o ženské otázce se vzhledem k pracovnímu vytížení našich žen ani nedalo hovořit. Zatímco v Americe probíhala ostrá kritika uspořádání společnosti podle patriarchálních a rasových měřítek, v České republice probíhala kritika státního uspořádání, které bylo namířeno proti všem, jenž kritizovali socialismus, bez rozdílu. „Zakázané“ umění se tak mnohem více soustředilo na svědectví o nesvobodě všech, nežli na patriarchální optiku moci. Zatímco ve světě vznikaly veřejně dostupné teoretické podklady, u nás se psalo do šuplíku a na Masarykovu obhajobu žen již nikdo v podstatně nenavázal. V USA ženy i jiné marginální skupiny povstávaly z popela a bojovaly o svá práva, která byla do té doby ostře pošlapávána. Feminismus, rasová otázka, decentralizace umění a

⁶ *Společnost žen a mužů z aspektu gender: sborník studií*. Praha: Open Society Fund, 1999, s. 49.

⁷ Historie.cs: České modré punčochy. In: *Česká televize* [online]. 2013 [cit. 2013-05-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10150778447-historie-cs/213452801400009/> (využito 12. 3. 2013).

dekonstrukce strukturalistického modelu patrilinárních dějin umění šly ruku v ruce s postmodernismem. Objevilo se vaginální umění, později kritizované pro svůj esencialismus a výstavy jako *Dinner Party* byly ostře sledovanými událostmi. Diskurz se začal hýbat s příchodem osobností jako Judy Chicago a Miriam Schapiro, umělkyně tvořily společenství a spojovala je jednotná myšlenka.⁸ Kromě vaginálního umění patřila v počátcích feministického hnutí k hlavním výrazovým prostředkům také performance.⁹ Pro tu logicky bylo jako záznamové médium užíváno hlavně fotografie. Ana Mendieta, Lynda Benglis, Cindy Sherman, Nan Goldin, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Suzanne Lacy, všechny tyto silné ženy shodně pracovaly se svým tělem, které se jim stalo nástrojem k zobrazení bezmoci a pokoření, ale i triumfem vlastního poznání.



Obrázek 1: Hannah Wilke - *S.O.S (Curls)*, 1974



Obrázek 2: Lynda Benglis - *Centerfold*, 1974



Obrázek 3: Carolee Schneemann - *Interior Scroll*, 1975

Paralely jejich tvorby nacházíme v českém prostředí až o dvacet let později. Přesto však zdá se české umělkyně používají mnohem jemnějších způsobů vyjádření a prezentace genderových témat. Zatímco mnohé z amerických umělkyně překračovaly hranice své tělesnosti až do krve, u nás se projevuje linie nostalgicky jemných otázek v dílech

⁸ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 139. ISBN 80-86356-16-7.

⁹ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 147. ISBN 80-86356-16-7.

Barbory Bálkové či Michaely Thelenové, manipulace obrazu počítačovou technikou, zátiší a užití atributů k výpovědi niterních stavů. Ani Veronika Bromová, pracující výrazně se svým tělem, nezachází až do takových rovin, do jakých se pouštěly Schneemann či Lacy. Souvisí to s vykořeněním ženské otázky v socialistické éře či s povahou českých žen? Nebo jde o to, že tento způsob práce by pouze jako vyprázdněné simulakrum opakoval dávno vyřčené? Navíc s hrozbou, že v českém prostředí by hraniční užití ženského těla mohlo vyvolat pachuč něčeho skandálního a společensky nepřipustného? Dále je nutné se zamyslet nad otázkou, zda by něco tolik odlišného jako je zpodobnění transgenderů, nevyvolalo v dané době až extremistické vymezení vůči této skupině. Bylo v socialistické společnosti vůbec místo pro podobný útlak, o kterém mluví Leslie Feinberg v knize *Pohlavní štvanci*, kde popisuje zatýkání *drag queens* a *drag kings* v Americe 50. let, jež bylo podloženo zákonem zakazujícím nosit oděv příslušející opačnému pohlaví, který sloužil k potírání „nežádoucích“ projevů těchto menšinových skupin?¹⁰ Podobné projevy odlišnosti za socialismu snad ani nešlo nalézt, neboť i výrazně menší úkazy vybočující z „normality“ byly natolik nebezpečné, že se do nich raději nikdo nepouštěl. Musela česká společnost vyspět, aby se dokázala s těmito tématy konfrontovat?

Je dobré si připomenout, jak nedávná minulost dokázala být z dnešního pohledu výsostně krutá k jakékoli odlišnosti. Děkujeme tedy za jakékoli projevy tolerance, které i díky vizuálním formám, jako je fotografie, posouvají informovanost lidí a umožňují jim pochopit, že ne všechno jiné je špatné, nebezpečné a úchylné. Při rozhovorech, které jsem podstoupila s mnoha fotografy a fotografkami či umělkyněmi v této práci zmíněnými, jsem se setkávala výlučně s odpovědí, že fotografie a vizuální média mohou pomoci informace o této problematice šířit, zlepšit její vnímání a toleranci lidí a co více, začíná se to aktuálně dít.

„Největší strach mě vždycky poléval, když do barů vrazila policie, protože měla na své straně zákon. Oni sami byli zákon. Stačilo, když jsem na sobě měl kravatu nebo dlouhý pánský kabát, a už mě mohli zatknout. Porušoval jsem zákon pokaždé, když jsem si oblékl kalhoty s poklopem, nebo třeba tričko s krátkým rukávem. Zákon mi stanovil, že

¹⁰ FEINBERG, Leslie. *Pohlavní štvanci*. 1. vyd. Praha: G plus G, 2000, 173 s. ISBN 80-242-0380-4.

musím mít viditelné alespoň tři součásti „ženského“ oblečení. Pokud se nepletu, tento zákon platí v Buffalu dodnes. Samozřejmě že tyto zákony nebyly přijímány kvůli oblečení. Byli jsme maskulinní ženy a femininní muži. Ty zákony nás měly potlačit. Často nás po zatčení ani z ničeho formálně neobvinili. A až příliš často jsme si tresty z rukou policistů „odnesli“ už na zadním sedadle služebního auta nebo na chladné betonové podlaze cely.“¹¹

¹¹ FEINBERG, Leslie. *Pohlavní štvanci*. 1. vyd. Praha: G plus G, 2000, s. 20. ISBN 8024203804.

Proč právě gender a transgender?

Výměna označení „pohlaví“ za termín gender¹², která proběhla ve společenském diskurzu v 70. letech,¹³ byla vyústěním změny ve vnímání *mužského* a *ženského* jako biologické danosti, obsahující veškeré dogmatické pravdy. „*Gender vychází z předpokladu, že ženskost a mužskost jsou sociální konstrukce.*“¹⁴ S příchodem tohoto pojmu se tak dostáváme do komplikovanějších sfér hledání identity, která se nemusí nutně zakládat jenom na vnějších pohlavních znacích. To samo o sobě nás navádí ke konfrontaci s problematickou *transgenderu*, který je jakýmsi vyhoceným naplněním pojmu *gender* v jeho důkazném zhmotnění. Podobně jako jsme směřováni k dělení na mužské a ženské vlastnosti, práce, šaty či oblasti zájmu, je od nás také vyžadováno, aby naše projevy a touhy korespondovaly s naší biologickou příslušností k danému pohlaví. Přesto že pojem gender byl taktéž mnohokrát kritizován zejména pro převzetí modelu „*heterosexuální binarity maskulinní/femininní*“¹⁵, zpochybnil ženskost a mužskost jako pojmy obsahující soubor koncepcí, které se vzájemně vylučují. Gender otevírá prostor převážně pro potírání společenských kánonů záviselých na vnějších pohlavních znacích a s nimi spojenými paradigmaty přetrvávajícími po tisíciletí. K akceptaci rozličných sexuálních preferencí zbývá tedy jen maličký krůček.

Gender v této práci nebudu chápat pouze jako úzce vymezený obor zájmu o vztah „mužského“ a „ženského“, ale ve všech jeho rozvětveních a obsazích, které vyvstávají na povrch a vyvíjejí se v čase důkladnějším zkoumáním tématu. Foucault vypustil do světa genderovou otázku, avšak početnou skupinou feministek byl kritizován pro opomíjení femininního hlediska a dokonce pro ignoraci sexuálních odlišností.¹⁶ Podobně jako Freudovi bylo vyčítáno přílišné lpění na biologickém modelu a falokratismus. Dnes se již vývoj posunuje dál a Freud, Foucault i Langan jsou jedněmi

¹² PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 230. ISBN 80-86356-10-8.

¹³ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 230. ISBN 80-86356-10-8.

¹⁴ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 230. ISBN 80-86356-10-8.

¹⁵ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 230. ISBN 80-86356-10-8.

¹⁶ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 37. ISBN 80-86356-10-8.

zatracování, stejně jako druhými obhajování.¹⁷ Budeme tedy gender chápat ve všech jeho souvislostech tak jako o něm hovoří Natalie Boymel Kampen: „Rozdíl mezi genderem a sexualitou bych mohla přirovnat ke vztahu mezi genderem a společenskou třídou: jsou navzájem propletené jako jednobuněční tvorové typu améb, které mohou existovat jen díky tomu, že se neustále přelévají a propouštějí do svého okolí. Pro mě neexistuje pojem společenské třídy vně genderových vazeb – což platí také naopak -, a podobně uvažuji i o sexualitě a genderu.“¹⁸ Natalie Boymel Kampen uvádí, že také s definitivní platností dala sbohem představám o jednotné kategorii „žena“.¹⁹ Podobně, jako k definování umění a jeho projevů nikdy nestačila samotná kategorie „muž“. Vyústění je jediné, a sice obrat ve víru v individualitu, která jediná je schopna obsáhnout skutečnou realitu vlastního genderu. Ten nutně nemusí obsahovat pouze dvě kategorie, jak bylo doposud zvykem. Teoretička Kaja Silverman například podobně jako kdysi Jung zkoumá v knize *Mužská subjektivita na okraji* vlastnosti mužů, které se dle tradičních modelů zdají býti femininními. Jsou to právě ty aspekty mužské subjektivity, které vypovídají o nedostatečnosti, kupříkladu projevy masochismu.²⁰ Tradičně by tedy tyto části subjektivity spadaly do přídomek „ženské“. Je otázkou, zda si přejeme věřit, že jde o záležitost esenciální či si připustíme, že v tom, jakým způsobem jsou nám tyto nálepky přiřazovány, jsou neodmyslitelně přítomny i politické a mocenské zájmy.²¹ V této práci tedy nechci dělit tematiku genderu na fotografie reflektující vztahové premisy pojmů „ženské“ a „mužské“, a tematiku transgenderu jako reflexi individuálního problému transsexuálního jedince, který je omezován svým fyzickým tělem. Chci tyto nádobý propojit a zařadit je do jednotného komplexního okruhu, který se ve fotografii na našem území projevuje. Jakýkoli vztah těla a konstruktů „mužského“ či „ženského“, spadá do stejné kategorie vyjádření, která se dále dělí na jednotlivé tendence, jejichž existenci a shodné body se pokusím nastínit.

¹⁷ WRIGHT, Elizabeth. *Lacan a postfeminismus*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2003, s. 16. Postmodernistická setkávání, sv. 15. ISBN 8072543695.

¹⁸ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 36. ISBN 80-86356-10-8.

¹⁹ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 37. ISBN 80-86356-10-8.

²⁰ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 49. ISBN 80-86356-10-8.

²¹ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001, s. 42. ISBN 80-86356-10-8.

Transgender – svobodná volba nebo nemoc?

F64.0 pod tímto kódem je veden transsexualismus v mezinárodní kvalifikaci nemocí (MKN 10), přičemž definice je podložena třemi pevnými kritérii, jež by měla daná osoba vykazovat: „*Touha být akceptován(a) jako příslušník opačného pohlaví, zpravidla doprovázená přáním přizpůsobit své tělo pomocí hormonální léčby a chirurgických zákroků do maximální možné míry s tělesným uspořádáním žádaného pohlaví. Transsexuální identifikace přetrvává po dobu alespoň dvou let. Porucha není projevem jiné duševní poruchy či genetické, intersexuální nebo chromozomální abnormality.*“²²

Spousta lidí s podobnými pocity však k operaci nikdy nedospěje, ať už z nemožnosti se k ní dostat či z vlastního přesvědčení. Mnozí transsexuálové také nechtějí podstoupit změnu primárních biologických znaků – genitálií, neboť nejsou zcela funkční a připadají jim proto zbytečné. Leslie Feinberg hovoří v knize *Pohlavní štvanci* o tom, že poprvé toto slovo použila transaktivistka Virginia Priceová. „*Vymyslela jsem ho někdy v roce 1987 nebo 88. Potřebovali jsme prostě termín pro ty, kteří, stejně jako já překročí hranice mužskosti nebo ženskosti – pro lidi, jejichž celý život se odvíjí v opačné roli, než ve které se narodili – a přitom nezměnili pohlaví.*“²³ Dospěje někdy společnost k akceptaci odlišných genderů, aniž by je nutně považovala pro jejich odlišnost za nemoc? Musí být transsexuál nutně příslušníkem pouze ženského, nebo mužského konstruktů genderu, podstoupí-li operaci změny pohlaví? Nemůže být jednoduše obsahovat prvky obojího? A co my ostatní, kolik mužské a kolik ženské podstaty se v nás ukrývá?

²² FIFKOVÁ, Hana. *Transsexualita a jiné poruchy pohlavní identity*. Vyd. 2. Praha: Grada, 2008, s. 51. ISBN 9788024716961.

²³ FEINBERG, Leslie. *Pohlavní štvanci*. Praha: G plus G Knižní klub, 2000, s. 7. ISBN 80-86103-32-3.

Reflexe Carla Junga - anima a animus

Podle Junga má každá osoba v sobě část ženskou, již nazývá anima a část mužskou zvanou animus. Jung nepovažoval citovost za o nic více ženskou, než mužskou vlastnost a podobně ani racionálnost nepřipisoval výhradně mužům. Domníval se, že každá osobnost obsahuje jak ženskou, tak mužskou komponentu, přičemž lidé touží po jejich sjednocení.²⁴ Kulturní stereotypy utvářející od dětství genderovou identitu však hlouběji nereflektoval.²⁵ Jeho teorie vycházela také z toho, že v každém jednotlivém individuu je nezávisle na sobě jistá podobnost, která pochází z *kolektivního nevědomí*, jež Jung popisoval jako vědění, pro něž není možno nalézt empirické podklady ve zkušenosti individua, přesto je však jejich nositelem. „*Jinými slovy, je ve všech lidech identické a tvoří tím v každém existující všeobecný duševní základ nadosobní povahy.*“²⁶ Jung tyto obsahy kolektivního nevědomí nazval *archetypy*.²⁷

Z archetypů a jiných podvědomých procesů vychází například díla Barbory Bálkové či Veroniky Bromové, jejichž jazyk je velmi podobný jazyku zhmotněného nevědomí. Jungova teorie je však pro tuto práci důležitá především proto, že klene cestu mezi rozdílností ženy a muže a spojuje tyto jindy úzkostlivě separované skupiny v základní syzygie androgynních bohů odkazujících k primitivním mytologiím.²⁸ Jung připouští, že vštěpovaná propast mezi mužskými a ženskými vlastnostmi a dispozicemi je pouze domnělá a rozšiřuje dvojici žena a muž do nekonečného počtu možností, kdy je každá entita utvořena ze stejných hmot, které obsahují pouze jiné poměry ingrediencí. Probouzení anima můžeme vidět v performance Travestishow Lenky Klodové, která převlečena za muže s pubickým ochlupením implantovaným na tváře kojí své dítě ve veřejném prostoru, aby tak vytvořila „*rodinu integrovanou do jedné osoby*“²⁹ či muže

²⁴ SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 168. Psyché, sv. č. 46. ISBN 9788072548910.

²⁵ SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 169. Psyché, sv. č. 46. ISBN 9788072548910.

²⁶ JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 98. ISBN 8085880113.

²⁷ JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 98. ISBN 8085880113.

²⁸ JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 170. ISBN 8085880113.

²⁹ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

disponujícího speciálními schopnosti, které neznají meze biologického těla. Barbora Bálková pak ve svém cyklu Adam Evě nechala jednotlivé ženy přivést svého anima na světlo světa. Zhmotnění jejich mužské podstaty bylo následně vyzváno k prožívání krásných chvil a svatbě. Ženy tak našly svůj ideální protějšek, obsahující všechny jejich podvědomé maskulinní projevy, které jsou v reálném světě vytěšňovány. Michal Michelle Siml svou animou žije i tvoří, jeho fotografie vypovídající o nejisté identitě a diptychy srovnávající jeho mužské i ženské atributy, jsou zhmotněním obou těchto složek autorovy podstaty. Jsou tyto esence naší podstaty měřitelné? Kolik je třeba obsahovat principu opačného vůči biologickému určení, abychom dostoupili stavu neztotožnění se s vlastním tělem? Je biologická podstata opravdu tak signifikantní, abychom ji nedokázali přejít a přijmout genderů hned několik? Přijmout člověka jako individualitu, bez nutnosti řazení se ke skupince male nebo female?

Proč neexistoval v české fotografii transgender?

Otázka kterou začínám tuto kapitolu je parafrází na slavnou esej Lindy Nochlin, která v ní položila otázku - *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?*³⁰ Nochlin zde nastínila hned několik problémů, souvisejících nikoli s absencí ženského génia, ale se společenským diskurzem, který ženy soustavně připravoval o jejich ambice. Nutil jim role, přiznával vlastnosti a ochuzoval je o veškerá privilegia dopřávaná mužům. Jak víme, je nepsaným pravidlem, že zopakujeme-li něco stokrát, stává se to pravdou. Nochlin hovoří o otázce bílého muže, který byl v minulosti ostentativně glorifikován a jemuž byla přiznána veškerá zásluha na jakýchkoli vědeckých i jiných pracích.³¹ Je jednoduché uvěřit tomu, že to co je hmatatelné, tedy dílo, které po sobě bílí muži zanechali, je dostatečným důkazem o tom, že ženy či jakákoli jiná marginální skupina k daným úkonům nemají schopnosti.

*„Základním faktem zůstává, že alespoň pokud je nám známo, žádné převratně velké umělkyně skutečně neexistovaly... Stejně tak se tu ale nikdy nevyskytoval žádný významný lotyšský jazzový pianista, nebo eskymácký tenista, jakkoli horoucně bychom si to přáli.“*³²

Nochlin nabádá k tomu, abychom odhodili iluze a přestali obhajovat tuto otázku úzkostlivým přesvědčováním o závažnosti díla zapomenutých umělkyně a soustředili se raději na fakt, proč k této dějinné skutečnosti došlo. *Ženská otázka*, jak již bylo zmíněno výše, měla v České republice svůj specifický vývoj díky přerušení vazeb v dobách komunismu.³³ Po revoluci se zpřetrhané nitky znovu jen stěží navazovaly a trvalo poměrně dlouho, než se v umění začaly genderové otázky reflektovat. Mezi prvními umělkyněmi, které se tomuto tématu věnovaly, byla Veronika Bromová, Lenka Klodová či Jana Štěpánová. Přesto však trvalo ještě další dekádu, než jsme se na poli českého umění dočkali reflexe transgenderu. Přestože gender prostupuje celým našim společenským řádem a je uložený ve fotografickém médiu stejně hojně, jako například

³⁰ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 25. ISBN 80-86356-16-7.

³¹ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 25. ISBN 80-86356-16-7.

³² *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 31. ISBN 80-86356-16-7.

³³ *Společnost žen a mužů z aspektu gender: sborník studií*. Praha: Open Society Fund, 1999, s. 49.

v jazyce, transgender tendence v zobrazování se české scéně dlouho vyhýbala. Zatímco gay a lesbická komunita se hlásili o slovo poměrně dříve a existovalo zde jakési *MY versus ONI*, Transgender tematika byla stále naprostým tabu a spadala tak do neutrální sféry ignorace. Proč tedy zatímco Nan Goldin propadla tomuto tématu a vznikaly knihy jako *The Drug King book* či *Transsexuele Menschen in Deutschland*³⁴ v České republice bylo stále ticho po pěšině? Opravdu je to důsledkem absence potřebného umělce/génia, kterého by tato tematika podobně jako Goldin pohltila, nebo jde pouze o vyústění společenské stísněnosti vůči těmto projevům? Budeme-li vycházet z principu aplikovaného Lindou Nochlin na tezi „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ dospějeme k tvrzení, že v naší společnosti nebyly podmínky k přijetí a otevření diskuze k tomuto tématu. Vzhledem k tomu, že se u nás otevřeně o *LGBT*³⁵ problematice začalo hovořit až v devadesátých letech³⁶ v důsledku sametové revoluce, dá se pochopit, že má vývoj akceptování podobné menšiny v Česku zpožděný časový horizont oproti vyspělejšími zemím. Česko, jako země, jíž je připisováno velké množství projevů nenávisti k menšinám,³⁷ by pak také ideálně zapadlo do souvislosti se spojováním genderové otázky s otázkou rasovou. Spojení těchto dvou příbuzných druhů upozaďovaných skupin, k nimž jsou chovány extrémní předsudky, lze nalézt ve fotografiích Lukáše Houdka, který fotografuje indické *Hidžry*³⁸, které byly vlivem britského kolonialismu odsunuty ve společnosti až na samý její okraj. Původně uznávaní členové společnosti, kteří byli pro absenci sexuální touhy považováni za vhodné pro vykonávání těch nejzodpovědnějších povolání, jsou dnes s předsudky zavrhováni vlastními rodinami a stojí na hranici zákona. Hidžry, které se dříve živily žehnáním novomanželům a novorozencům, se dnes živí prostitucí a jsou terčem

³⁴ ŠTĚPÁNOVÁ, Jana. *TRANSGENDER IMAGE: a tendence zobrazení v současné fotografii*. Opava, 2003. Bakalářská diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Věra Sokolová, PhD.

³⁵ Jedná se o zkratku zahrnující lesby, gaye, bisexuály a transgender osoby. Tedy pro osoby s menšinovou sexuální či genderovou identitou.

³⁶ ŠUDŘICH, František. *Mediální reprezentace festivalu Prague Pride 2011*. Brno, 2012. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Renáta Sedláková, Ph.D.

³⁷ Zpráva o extremismu a rasismu. *Veřejná správa: týdeník vlády České republiky* [online]. Praha: Ministerstvo vnitra, 1998- [cit. 2013-05-03]. (využito 20. 4. 2013).

³⁸ Hidžra je označení pro příslušníka indické hierarchizované komunity, jejímiž členy jsou transsexuálové a kastráti. Jedná se výhradně o *male to female* osoby, které žijí v pospolitosti. Dříve měly Hidžry výsadní postavení, vlivem britské kolonizace však upadly do nemilosti. Viz Hidžra - třetí pohlaví v Indii. *Www.topweb.vesmir.cz* [online]. 2001, č. 12 [cit. 2013-05-03]. Dostupné z: <http://www.topweb.vesmir.cz/clanek/hidzra-treti-pohlavi-v-indii> (využito 13. 4. 2013).

častých útoků.³⁹ Na tomto příkladu můžeme jasně vidět, že úroveň marginální skupiny se proměňuje nikoli pouze vlastním přičiněním jejích členů, ale taktéž jejich kulturně-sociologickým přijmutím široké společnosti, které se může pod různými vlivy proměňovat. Veškerý koloběh událostí se tak vzájemně ovlivňuje a tvoří řetězec reakcí, z nichž ani jedna nemá příčinu jen v samotné kulturní, sexuální či genderové identitě. K významnému posunu ve vnímání genderové odlišnosti na našem území došlo také vlivem *Prague Pride*.⁴⁰ Tato akce zpřístupnila pole pro diskuzi o genderových otázkách a přesto že se setkala s mnoha negativními reakcemi, dokázala zlomit jejich všeobecnou ignoraci na poli společenské diskuze. Výrazným počinem pro fotografii věnující se oblasti transgenderu se pak stala výstava, která byla v rámci *Pride* zorganizovaná, nesoucí název *Transgender me*. První *Prague Pride* s sebou kromě veřejné diskuze přinesla také kauzu olbřímích rozměrů, která započala prohlášením vicekancléře prezidenta Václava Klause, Petra Hájka, který označil akci za nátlakovou a homosexuály za devianty.⁴¹ Následkem tohoto veřejného vyjádření se navršila velká pyramida reakcí a k tématu se vyjadřovali všichni, počínaje kardinálem Dukou a konče pravidelnými návštěvníky restauračních zařízení. Zda tato segregace ze strany vysokých státních úředníků vedla spíše k inkluzi či exkluzi této menšiny není jisté, avšak není pochyb o tom, že přispěla k medializaci problému a k dialogu mezi širokou veřejností. Ačkoli plejáda liter *LGBT*⁴² vypovídá hned o několika marginálních skupinách, na ono koncové T se často zapomíná. Zapomínalo se na něj i v oné veřejné diskuzi, kterou *Pride* vyvolala. Zásadním článkem *Pride*, jež by se snad mohl postupně rozrůstat a uzmout jistý díl pozornosti, se však stává výstava *Transgender me*, která se v rámci obou ročníků *Prague Pride* těšila hojnému počtu návštěvníků.⁴³ Pokus o nabourání stereotypů spojených s transgender osobami a přiblížení této skupiny běžnému člověku je v rámci světových *Pride* unikátní.⁴⁴ Jeden z organizátorů a autorů zároveň,

³⁹ Lilie. In: Lukáš Houdek [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/dokumentarni-projekty/lilie/> (využito 18. 12. 2012).

⁴⁰ Jedná se o takzvané pochody hrdosti, kdy do ulic formou průvodu vstupují lidé s rozdílnou sexuální orientací, či lidé kteří podporují rovnoprávnost těchto marginálních skupin. Obvykle trvá akce několik dní a je podbarvena bohatým programem přednášek, koncertů a dalších kulturních událostí.

⁴¹ ŠUDŘICH, František. *Mediální reprezentace festivalu Prague Pride 2011*. Brno, 2012. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Renáta Sedláková, Ph.D.

⁴² Zkratka sloužící k označení leseb, gayů, bisexuálů a transgenderů.

⁴³ Z rozhovoru s Houdekem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

⁴⁴ Z rozhovoru s Houdekem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

Lukáš Houdek, hovoří o tom, že nápad zahrnout do *Prague Pride* ve větší míře i transsexuály pochází z hlavy organizátora celé akce, Leoše Války, majitele centra DOX.⁴⁵

⁴⁵ Z rozhovoru s Houdkem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

„Muži konají a ženy se jeví“⁴⁶

Pravdivost výroku Johna Berglera o tom, že „muži konají a ženy se jeví“, je vysledovatelná napříč celou patrilineární konstrukcí dějin umění. Od pradávna platilo, že umění bylo určeno výhradně pohledu mužů, což souviselo jak s mužskými a ženskými stereotypy ve společnosti, tak s mocenskými vztahy. Sběratelé a obchodníci s uměním byli výhradně muži, kteří byli nositeli majetku a prestiže. Slavný poutač *Guerrilla Girls*⁴⁷ – *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* upozorňuje na upevňování mocenských vztahů skrze institucionalizaci umění. Ve sbírkách moderního umění Metropolitního muzea v New Yorku je zastoupeno pouze 3% žen, zatímco na 83% aktů jsou zobrazeny ženy.⁴⁸ Generace amerických umělkyní a umělců sedmdesátých a osmdesátých let století začala posouvat hranice nejen ve vztahu k genderu, ale také k rase a etniku.



Obrázek 4: *Guerrilla Girls - Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, 2005*

Významným mezníkem ve vnímání odlišné rasy a sexuality se stal fotograf Robert Mapplethorpe.⁴⁹ Jeho způsob zobrazování homosexuální erotiky provázaný s rasovou

⁴⁶ BERGER, John. *O pohledu*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra, 2009, s. 140. Edice vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-81-0.

⁴⁷ Sdružení umělkyní (od roku 1985), jež se na ulici objevují v gorilích maskách. Poukazují na sexismus a rasismus jak v politice, tak ve společnosti obecně.

⁴⁸ Tato čísla jsou uvedena na poutači *Guerrilla Girls*.

⁴⁹ BERGER, John. *O pohledu*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra, 2009, s. 134. Edice vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-81-0.

rozdílností a nahotou vyvolával bouřlivé reakce společnosti. V dílech umělkyně 70. let najdeme výrazně uplatňovanou dekonstrukci modelu zobrazování ženského těla jako spotřebního zboží. Další klíčovou osobností této doby se stala Ana Mendieta. Ve své sérii fotografií *Earthworks*, zaznamenávajících otisky jejího těla, popírá narcistické tendence, tradičně ženám připisované. Její tělo je přítomno skrze vlastní nepřítomnost. Odmítá divákův pohled na jeho fyzickou schránku a zanechává zde pouze obrysovou konturu. Poukazuje tak na absenci žen ve vysokém umění.



Obrázek 5 - Ana Mendieta - *Earthworks*, 1973 - 1980



Obrázek 6: Robert Mapplethorpe – Lady Lisa Lyon, 1982



Obrázek 7: Robert Mapplethorpe – Two men dancing, 1984

Přes způsoby práce zohledňující ženy a poukazující na jejich utrpení, se však i samotný feminismus dostává do sfér rozkladu pospolitosti umělkyň a touhy oprostít se od kategorie „žena“, která sama osobě je právě tak vypovídající, jako kategorie „muž“. Slavná esej Laury Mulvey, *Vizuální slast a narativní film*, ve které je na příkladech kultovních filmů aplikována teze ženského vykořisťování skrze zobrazení a mužský pohled, byla s postupem času taktéž rozvinuta a zpochybněna. Zejména v 90. letech se stala součástí diskurzu teze, že potěšení z pozorování nemusí být spojeno výhradně s biologickým pohlavím. Díky vlastní imaginaci se může jakýkoli pozorovatel dívat jako muž, žena či lesba.⁵⁰ Začíná se také počítat s touhou objektu býti podmanivě pozorován a vrácením jeho pohledu směrem k pozorujícímu. Proces zahrnutí jednotlivých sexuálních, rasových a jiných marginálních skupin je rozpohybován a projevuje se jak v médiích a reklamě, tak v umění. Decentralizace, globalizace i nové technologie napomáhají k šíření idejí a jejich rychlejšímu přijetí, které se však opět

⁵⁰ BERGER, John. *O pohledu*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra, 2009, s. 138. Edice vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-81-0.

dostává jen k určitému publiku a které nemůže pokrýt všechny společenské struktury a proniknout do uzavřených kultur mnoha zemí. Je tedy problematika diferenciac genderu opravdu tak rozšířená, jak se nám může zdát z pohledu naší zeměpisné polohy a kulturního a technického zázemí či z pohledu střední třídy, nebo jde jen o elitářskou teorii, kterou zůstává běžný člověk nepolíben? Zatímco v Americe probíhaly od 70. let diskuze na toto téma, Česká republika jako socialistický stát nebyla podobným „intelektuálním“ teoriím nakloněna. Co nastalo po revoluci? Dospěli jsme k dialogu nebo kráčíme vlastní cestou k pochopení? Jak jsou u nás vnímány mocenské vztahy mezi diváky a objekty pohledu? Jsme tolerantní nebo nám k toleranci zbývá ještě překonat celou dekádu? Počítáme ve společnosti pouze s vývojem směrem vpřed nebo se cyklicky střídají doba uvolněné společnosti s dobou bigotní, vztahující se ke stereotypům a bude tomu tak i nadále...?

Autoportrét/autoobjekt a jeho reflexe v oblasti fotografie genderu a transgenderu

Vzhledem k tomu, že gender je základní určující faktor osobnosti každého člověka, není s podivem, jak často se ve fotografiích odkazujících k této problematice objevuje ztvárnění v podobě autoportrétu. Co je ale výrazně se lišícím prvkem, je fakt, že tělo autora je velmi často poníženo na pouhý objekt, který se stává nositelem vyšší ideje a potírá svoji autonomní identitu. Pro tento způsob práce jsem tedy díky potřebě vymezit se vůči autoportrétu klasickému, zvolila užití slova *autoobjekt*. Budeme tedy slovo *autoobjekt* definovat jako určitý druh autoportrétu s jistými specifickými znaky. Jedná se o obraz zobrazující fyzickou materii autorova těla, která však nemá vyjadřovat jeho niterní skutečnost, nýbrž zastává v obraze roli symbolickou, obsahující roviny obecnosti člověka. Takto zobrazená materie autorova těla je v obraze považována za objekt, do něhož může divák projektovat sám sebe či jakoukoli jinou osobu, přičemž tato persona není konkrétní, ale stává se jakýmsi obecným principem.

Výrazně se tato skutečnost projevuje například v souboru *Rozprostřeno*, autorky Barbory Bálkové. Na pěti fotografiích je v centrální kompozici zobrazena žena. Divákovi je znemožněno vidět jí do tváře, čímž se figura stává jakýmsi obecným symbolem ženy, obsahujícím v sobě všechny své podoby dívky, matky, rodičky, nositelky života i zkázy. Její role je úplná, celistvá. Proti individuální autonomii a existenciálního významu individua zde stojí obecný typus ikony, nositelky ženského principu. Na každém ze snímků tato obecná žena obsahuje všechny příběhy a mýty. Srůstá díky svému bílému hávu s kusem nábytku, který tak ztrácí svou hmotnost a viditelnost.



Obrázek 8: Barbora Bálková, *Rozprostřeno*, 2013

Žena i nábytek spolu splývají a linie kde začíná jedno a končí druhé, se rozpíjí ve skrytém zapouzdrovaném prázdnu pod hávem. Prostor pokoje je čistý a nezaplňný, jako odevzdané přijmutí jejího osudu. Na jednom ze snímků vidíme ženu, jež srůstá s žehlicím prknem a na její hlavě umístěnou bílou pánskou košili, přičemž její ruce klidně spadají podél těla s jakousi absencí gesta, jež by šlo proti odevzdanosti. Tušíme z předchozí autorčiny tvorby, že objektem je ona sama, stejně dobře by však mohla být touto živou sochou kterákoli jiná žena. Na dalším snímku stojí žena před rozprostřeným stolem, s nímž splývá skrze draperii a před tváří si drží čistý talíř. Rozprostřená hostina zůstává bez hostů, opuštěné židle a prázdné nádoby s neposkvřenými ubrousky tichem zpívají o samotě. Žena jakoby prožívala stud, že o její rozprostření se, odevzdání se nikdo nestojí. Nabízí hostinu, kterou však nikdo nepřijímá. Její chodidla jsou bosá a skrze ně se odráží pokora a skromnost vůči veškerenstvu.⁵¹ Na následujícím snímku je postava zobrazena ve vyvýšeném sedu a pod hávem látky lze cítit, že sedí či polo levituje nad pohovkou. Její holé ruce jsou položeny na kolena a celá póza připomíná ikonografický typ Panny Marie, *Sede Sapientiae*, matky moudrosti, jež bývá ztotožňována s matkou církve samotné a tak se zobrazení dostává do jakési archetypální roviny.⁵²

Tvář figury je zakryta stojící lampou kónického tvaru, ze které však nevychází žádné světlo naděje. Lampa je zhaslá, nefunkční, je jenom karikaturou sama sebe bez původního účelu, jako by zobrazená žena doufala, že se jí dostane světla a tepla, ale její

⁵¹ HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Vyd. 2., v Pasece 1. Praha: Paseka, 2008, s. 304. ISBN 9788071859024.

⁵² HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Vyd. 2., v Pasece 1. Praha: Paseka, 2008, s. 324. ISBN 9788071859024.

očekávání nebyla naplněna. Nabízí se zde vzpomínka na Isabellu d'Este, jejíž impresazněla „*Sufficit unum (lumen) in tenebris*“ – „*jedno světlo v temnotě postací*“⁵³

Na dalším ze snímků figura v rotujícím pohybu draperie povstává z plochy lůžka, k němuž je opět připoutána čistým bílým plátnem, jako u předchozích splynutí. Zde oproti předchozím fotografiím již není viditelná jediná část lidské kůže, veškeré tělesnosti zmizely a zůstal jenom tvar, úplné vtělení postavy v jednotný objekt spolu s kusem nábytku, tentokrát lůžkem umístěným v prázdném pokoji. Na posledním zobrazení je na ženě hlavě umístěna rozměrná bílá koule, frontálně zpodobněná postava je klidná a smířená. Cyklus se uzavřel a duše byla zakryta závojem tak, jako se zakrývají nepotřebné kusy nábytku, jež čekají, zda jejich hodnotu někdo opět nalezne. Žena se vyčerpala, zůstala sama v pokoji, připoutána k materii předmětů hlubokou vazbou, v prostoru bez času.

Jednou z prvních umělkyně zabývajících se otázkami identity a společenských předsudků vázaných na pohlaví byla také dnes již renomovaná umělkyně Lenka Klodová. Autorka sama hovoří o tom, že tyto otázky ji nejvíce zajímaly právě v době, kdy u nás povědomí o nich ani umělecké projevy na toto téma prakticky neexistovaly.⁵⁴ Klodová, původně sochařka, již brzy přišla na to, že pouze sochařská forma jí v její tvorbě nestačí. Dostala se tak do vod performance, fotografie, instalace, konceptuálního umění i happeningu. Oproti americkým tendencím v zobrazování a performance sedmdesátých let, které se vyznačovaly přiznanou vážností tématu a palčivou excentričností, práce Klodové je prodchnuta jakousi něžně ironickou lehkostí. Zatímco Carole Schneeman⁵⁵, Hannah Wilke⁵⁶ či Suzanne Lacy nás dostávají do kolen posvátností a hloubkou prožívání, při kterém dochází až k jakési kontemplaci, Klodová se k nám přikrade nenápadně a s humorem.⁵⁷ Na první pohled nás okouzlí vtipná a hravá forma, až na druhý pak rozkrýváme všechny otázky, které zde vyvstávají. Princip jakým Klodová vodí diváka od

⁵³ HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Vyd. 2., v Pasece 1. Praha: Paseka, 2008, s. 431. ISBN 9788071859024.

⁵⁴ Z rozhovoru s Lenkou Klodovou, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

⁵⁵ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 189. ISBN 80-86356-16-7.

⁵⁶ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 177. ISBN 80-86356-16-7.

⁵⁷ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 153. ISBN 80-86356-16-7.

humoru k myšlenkové podstatě je jednoduchý a účinný. Oproti svým americkým předchůdkyním, jež šokovaly svou otevřeností, vaginálním uměním a hraničním pracováním s vlastním tělem, kde jste prakticky donuceni směřovat k pocitu stísněnosti a zoufalství, ve kterém začnete rozumět tomuto tématu jako jistému druhu nemoci společnosti a bolesti autorky, již byste si přáli zastavit vlastním obrácením se na správnou víru pohlavní rovnocennosti, Klodová nás v prvním okamžiku pobaví lehkou hříčkou, ať již tvarovou či významovou, aby nás v dobré náladě přiměla dívat se déle. Otázky se pak stávají přidanou hodnotou, která na diváka vzápětí začne fungovat, aniž by byl konfrontován s nepříjemným pocitem. Vše se zdá, že je právě tak, jak má být. Opět i v jejím díle se „já“ Klodové stává jakýmsi zástupcem početného davu. Z tohoto důvodu se zdráhám používat u následujících prací pojem autoportrét, neboť není schopen ve své komplexnosti vyjádřit danou podstatu skutečnosti. Zatímco při autoportrétu dochází k propojení subjektu s objektem a tím i k demonstraci vlastního já, při fotografování s jakým se setkáváme na českém území v oblasti reflexe témat genderu a transgenderu se často stává fotograf sám sobě modelem, avšak neplní samozobrazovací funkci ve smyslu zachycení své niterní osobnosti, ale ve smyslu objektu, jež je modelován do specifické role. Mizí tedy funkce subjektu, která končí ve fázi za fotoaparátem a objevuje se funkce ryzího objektu, jež začíná v podobě modelu před fotoaparátem.

Stejný princip práce je patrný v *autoobjektech* Lenky Klodové nazvaných *Doly Buster*. Jedná se o fotografie ženy v životní velikosti, jež jsou lepeny na tvrdou podložku a podepřeny do vodorovné pozice. Žena na fotografii má být tedy aluzí na skutečné setkání v prostoru, kde funguje jako symbol múzy a chiméry dělníka.⁵⁸ Neboť toto dílo bylo vytvořeno pro prostory hornického muzea Landek v Ostravě⁵⁹ a autorka vycházela z faktu, že téměř v každé skříni či místnosti vysely fotografie polonahých slečen, jež zde plnily jakousi kvazi ikonickou hodnotu, podobně jako u věřících obrázky ukřižovaného Krista a Panny Marie. Klodová zde opět pracuje s principem *autoobjektu*, kdy jednotlivé ženy na kartonech jsou rozličnými typy, usměvavá blondýna, lascivní černovláska, v základu je však patrné, že na všech snímcích stojí modelem sama autorka. Opět tak

⁵⁸ Z rozhovoru s Lenkou Klodovou, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

⁵⁹ Největší hornické muzeum v České republice, věci jsou zde zanechány tak, jak je dělníci na poslední „šichtě“ opustili.

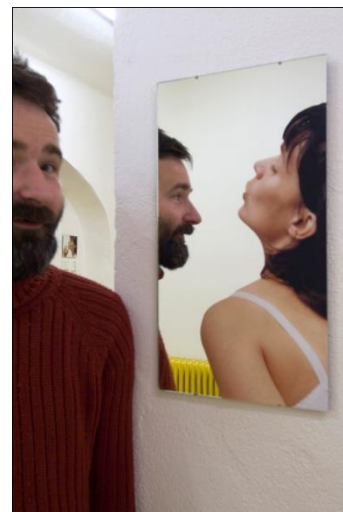
vykonává roli a stává se obecným symbolem ženského principu, přičemž sama uvádí, že často si modelem stojí z primárně praktického účelu.⁶⁰



Obrázek 9: Lenka Klodová - Doly Buster, 2003



Obrázek 10: Lenka Klodová - Travestishow, 2001



Obrázek 11: Lenka Klodová - Ty, 2004

Klodová se proměňuje jako chameleon, aby obsáhla všemožné variace hornických, potažmo mužských představ a stává se tak zhmotněním těchto chimér. Tři ženy řazené za sebou jsou taktéž jakýmsi stupni žádostivosti a odhalení. Zatímco první žena je oděna do blůzy a neukazuje příliš mnoho kůže, druhá žena již zaujímá lascivní pózu i výraz ve tváři a oděna je v tílko na špagetových ramínkách, které odhaluje kůži a ukazuje více tělesnosti. Zde už si divák začne všimnout, že extrémně velká ňadra zřejmě nebudou pravá. V následující ženě, která zaujímá otevřeně erotickou pózu a na sobě má pouze plavky, je již nepravost obrovského poprsí zcela přiznaná a odhalena. Divák se dozvídá, že tato ňadra byla simulována hornickými přilbami a konfrontuje se s ideou ochranného prvku. Zatímco běžně tyto helmy slouží k ochraně, zde jsou užity jako prvek erotický a umístěny na ženské poprsí.⁶¹ Hravé *autoobjekty* pak začnou nabývat hlubších podstat a vyjevuje se nám hned několik možností analýzy. Může představa vyvinutých žen, jež si horníci vylepovali ve skříňkách ochraňovat jejich psychiku

⁶⁰ Z rozhovoru s Lenkou Klodovou, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

⁶¹ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

v náročném povolání, podobně jako helma ochraňuje jejich schránku tělesnou? Je splynutí těchto dvou ochranných prvků zhmotněním jejich základních potřeb? Cesta od mateřského prsu až k náročnému a nebezpečnému povolání.

Autoportrét ve službách genderu

Základní odlišnost v autoportrétním pojetí tematiky genderu a transgenderu v současné české fotografii spatřuji v tom, že autoři touto skutečností sami žijí. Reflektují tedy do snímku vlastní osobnost a odhalují své intimní prostory a zkušenosti skrze vlastní tělo. Divák je připoután k příběhu, který svou pravdivostí získává na výpovědní hodnotě, neboť výpověď jednotlivce je vždy také výpovědí o společnosti a naopak. Společnost částečně vypovídá o vývoji konkrétních individuálních jedinců. Tedy jak postuloval Ernst Haeckel „*ontogeneze rekapituluje fylogenezi*“⁶², avšak jak Freud doplnil, proces lze přirozeně vysledovat i zpětně. Tedy „*fylogeneze také rekapituluje ontogenezi*.“⁶³ Což ústí ve fakt, že historii skupiny lze přirovnat k opakování vývoje individuální osobnosti, jako to uvádí Samuel Slipp.⁶⁴

Diplomová práce Josefa Rabary projekt *Mušnula*, je příkladem autorova zkoumání sebe sama a své podstaty do těch nejhlubších struktur. Autor se o projektu vyjadřuje tak, že chtěl vytvořit něco důležitého, opravdového, co není jenom výsledkem spekulace, něco, co je jeho bytostnou součástí. Na snímcích vidíme sebe zachycení, skrze které dochází k osobnímu vyrovnávání se autora s minulostí, která však symbolizuje stejně tak přítomnost i budoucnost. Čas se zde stává jednotkou celistvosti a poměřuje se skrze ucelenost individua. V minulosti došlo k osobnostnímu vyzrání, které prozradilo jisté odlišnosti od společensky formované normality. Tato skutečnost zanechala v individuu stigmata, jež ho provází celý život až do dospělosti, jako sebeurčující faktory. Nejsme jen přítomností, nýbrž i vlastní minulostí a budoucností,

⁶² SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 41. Psyché, sv. č. 46. ISBN 9788072548910.

⁶³ SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 41. Psyché, sv. č. 46. ISBN 9788072548910.

⁶⁴ SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 41. Psyché, sv. č. 46. ISBN 9788072548910.

jsme esencí všech těchto časových rovin, které se spojují v kontinuum. Zde by se nabízelo užít myšlenku „věrnosti v pohybu“, která dala vzniknout názvu knihy Martiny Pachmanové.⁶⁵ Naše osobnost je konstantní i proměnná současně. Přestože se v čase formuje, nepřichází o svou minulost, podobně jako u našeho biologického těla, které se v čase proměnilo, zvětšilo, zestárlo, nedošlo ke ztrátě těla původního, pouze k jeho proměně v čase. Necítíme tak absenci těla minulého, která by nutně musela znamenat záměnu za tělo nové. Minulost zde promlouvá stejně intenzivně jako současnost. Autor je stále tím malým chlapcem, který toužil oblékat dívčí šaty a vytvořit tak femininní znaky, jež na ženách tolik obdivoval. Toužil po svobodném pobíhání po hřišti v holčičí společnosti. Až nyní je však v čase natolik metamorfován a zasazen do jasně vymezeného „já“, že je schopen tuto svou součást opět veřejně prezentovat.



Obrázek 12: Josef Rabara, *Mušnula*, 2012

Divák se přímo voyersky touží dozvědět, co že se skrývá za duševní rozpolceností tohoto chlapce. Dítě se zde stává esenciálním symbolem, skrze který je i konzervativnější divák ochoten odpustit dospělému muži jeho z hlediska společenského paradigmatu genderově nepřijatelný oděv, jelikož je neustále udržován na hranici hry a skutečnosti. Přirozená lítost k utlačovanému dítěti, jež je frustrováno nesmyslnými nároky okolí, ještě více vyznívá jako nepochopená dětská hra. Oč pomaleji si divák uvědomuje, že se stává součástí něčeho skutečného, nikoli hry, je jeho pocit frustrace intenzivnější. Pochopení podstaty, že hra ve skutečnosti není hrou, ale zhmotněním přirozeně svobodného dětského nevědomí, jež je nám konvencemi a

⁶⁵ PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2001. ISBN 80-86356-10-8.

vštěpováním postupně ukradeno, se stává zásadním prvkem ztotožnění se s frustrací podobného charakteru. Muž v ženských šatech se tak stává symbolem nenaplněných tužeb malého dítěte. Je do něj vložena obecná touha, která díky společenským očekáváním nikdy nenalezne prostor k vyjádření. Nalézáme zde vnitřní svobodu každého z nás. Tu prastarou archetypální svobodu, kterou jako děti vlastníme bez poskvrny a s věkem a systémem ji ztrácíme, až se před námi její brány zcela uzavřou. Profesor Tomáš Halík hovoří o starých Řecích, kteří podobně jako děti věří pohádkám, věřili mýtům a bájím i v dospělém věku. Byli si vědomi toho, že rovina této víry a rovina reality se mohou prolínat. V našem kulturním kontextu tuto schopnost ztrácíme.⁶⁶ Odchýlení od normy je nežádoucí, odchýlení od konformity k nonkonformnímu je z hlediska většinové společnosti nepřijatelné. Toto napětí a ztotožnění je způsobené obzvláště tím, že Rabara je sice oblečen do ženských šatů, není zde však patrná žádná další stylizace. Nemá nanesen make-up, holou hlavu nezdobí paruka zlatých vlasů ani tetování na vypracované paži není skryto pohledu pozorovatele. Toto napětí forem ještě více jitrí otázky. Rabara není transsexuálem, není transvestitou, není ženou, zůstává prostým mužem oblečeným v ženských šatech. Nezastupuje tak zájem a právo na přijetí marginální skupiny, nýbrž zhmotňuje svobodnou myšlenku volby vlastního sebeurčení každého z nás. Potírá předsudky o mužském a ženském, jež jsou nám ostentativně vnučovány od dětství. Chlapci nepláčou, nehrají si s panenkami, dívky se neperou a chodí upravené.

Soubor *Mušnula* (dle stejnojmenného názvu písně Mariky Gombitové), je reakcí na dětství autora, kdy byl za vystoupení na školní akademii, kde tancoval v korzetu se špičatou podprsenkou a parukou jako alter Madona, vyčleněn z kolektivu. Madona ho od té doby provázela na každém kroku, nikdo pro něj již neměl jiného označení. Autor vypovídá o tom, že v době kdy *Travesti Show* u nás prakticky neexistovala, způsobilo toto vystoupení mezi učiteli pohoršení a na odpolední akademii určené rodičům mu bylo zakázáno sundat během představení sako, jež zakrývalo korzet se špičatou podprsenkou.⁶⁷ Nápad konfrontovat se v dospělosti s tímto obdobím dospívání, přišel po zhlédnutí videokazety s nahrávkou, kde malý Jožo v ženských šatech tančuje a zpívá

⁶⁶ Prof. PhDr. Tomáš Halík, Th.D., přednáška na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, Filozofie náboženství; akademický rok 2012/2013, zimní semestr.

⁶⁷ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

píseň Mariky Gombitové. Autor hovoří o tom, jak si přál být popovou divou a byl tímto jevem fascinován.⁶⁸ Celý soubor je prokládán fotografiemi z autorova dětství, které jsou autentickým záznamem této záliby v ženských popových hvězdách. Za jednu z nejsilnějších fotografií souboru považují černobílý snímek, kde dospělý Rabara sedí na zemi v ženských šatech a punčochách vedle své matky usazené v křesle v prostředí obývacího pokoje. V sepnutých rukou drží autor přiznanou samospoušť. Touto skutečností se tak sám znatelně stává subjektem i objektem. Přiznaný prvek samospouště, kterým je snímek ovládán, posouvá diváka od skopofilie⁶⁹ blíže ke sledování režie, kterou Rabara pevně drží v rukou. Divák si tak je mnohem lépe vědom toho, že zobrazovaný je na intimním snímku dobrovolně a vystavuje se záměrně jeho pohledu a soudu. Mizí pocit uspokojení z utajeného voyerismu, o kterém zobrazovaná osoba neví, že probíhá. Oproti dětství, kdy byl autor vnímán okolím jako fetišistický objekt, jež přitahoval pozornost svou odlišností, zde Rabara diváka cíleně přitahuje k pohledu na svou osobnost. Tím, že sám vědomě rozhoduje o své pozici zkoumaného objektu, získává moc nad vlastní prezentací. Necítí se již touto skutečností postižen a vybízí k jejímu posouzení. Tady jsem, můžete se na mě podívat. Jsem si vědom své osobnosti a nestydím se projevit, kdo jsem.

V případě, že bychom chtěli, mohli bychom i v samotném obraze najít mnoho symbolů, ač je to skutečností nahodilou, nikoli záměrně stylizovanou.⁷⁰ Jedná se o původní byt a obývací pokoj, ve kterém se odehrávaly show malého Joža, který tancoval a zpíval písně Mariky Gombitové i Madony. Nad Rabarovou hlavou visí krucifix, upomínající k římskokatolické církvi, z níž vychází velká část ideálů a způsobů našeho kulturně-sociologického konceptu. V této souvislosti se tak stává symbolem všech dogmat a nezpochybnitelných pravd o svátosti manželské, smilstvu, hříchu a pokušení. Hodiny v pravém horním rohu, jež ukazují za pět minut dvanáct, připomínají koloběh času. To, co se tady v minulosti odehrávalo, je zde zrekonstruováno v čase tady a teď. Přestože jsou v místnosti dvě křesla, Rabara sedí na zemi po boku své matky v podřízené pozici, jako malý kluk a přitom zrcadlí její pohyb. Mají stejně složené ruce, neutrální výraz ve tváři, srovnaná záda. Podoba je patrná jak z rysů tváře, tak z gest, které oba

⁶⁸ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

⁶⁹ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3.

⁷⁰ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

portrétovaní zaujímají, a vyznačuje z nich jakýsi důstojný klid. Stává se lhostejným, v jakém čase se nachází Jožo jako dospělý muž aktuálně v tuto chvíli. Není pouhou dospělou parodií na dítě, kterým býval. Je stále tím samým člověkem a jeho matka, je stále jeho matkou, ke které zaujímá pokoru a která stojí výše než on. Jak sám Rabara popisuje, soubor není zobrazením života, který skutečně žil, ale tím životem, jaký toužil žít.⁷¹ Scéna zobrazující skákáním přes gumu tak formálně nevyovídá o tom, že jsme autora jako malého chlapce mohli potkat na sídlišti, jak skáče s děvčaty přes gumu. Je o nesplněných touhách uvnitř nás. Je o podřizování naší přirozenosti vžitým konvencím, jež jsou nám podsouvány. Je o nedostačujícím černobílém spektru diferenciaci pohlaví a vymezování měřítek normality. Rabara pro sebe nechce pouze černou nebo bílou, chce svobodnou možnost výběru své vlastní barvy. Chce pro chlapce možnost čichat šeríky, skákat přes gumu, zpívat a tancovat.



Obrázek 13: Josef Rabara - *Mušnula*, 2012

Soubor vrcholí fotografií, kde je Rabara poléván růžovým jahodovým pudinkem, který se stává jakýmsi klišé pro zpodobnění jeho homosexuality. Rabara se však tímto aktem současně očišťuje, je ponořen do vlastní podstaty a dobrovolně přijímá toto klišé v podobě oblíbené růžové sladkosti devadesátých let. Projekt *Mušnula* však neobsahuje pouze fotografie, jež byly autorovou diplomovou prací na Ústecké univerzitě. Je také doplněn o videoklip a cover verzi písně *Skůška prvých šiat* Mariky Gombitové, kterou přezpíval sám autor a o relikvii špičaté podprsenky pocházející

⁷¹ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

z jeho dětského kostýmu Madony. Všechny tyto objekty se staly součástí instalace výstavy *Transgender me* v prostorách centra DOX.

Video je tedy autorovým splněním dávné touhy o kariéře zpěvačky, zároveň však také o nemožnosti přijetí této touhy společností. Groteskní a karikované stylizace popových klipů devadesátých let v kombinaci s neutrálním výrazem Rabary a dvou akterek, jež ho doprovází, navozují duální charakter pocitů. Bezstarostné dětství, kdy se děti celé dny prohání po sídlišti, zároveň však hořkost předsudků vůči chlapci, který by snad raději byl dívkou. Zatímco výraz odpovídá zkušenosti Rabarově, která byla plná frustrace, formální zpracování klipu vypovídá o skutečnosti obecně lidmi vnímané. Chlapec zde nemůže popustit uzdu své fantazii, neboť nad ním soustavně visí otazník mužského zařazení a s ním spojené očekávání maskulinních projevů. Projekt *Mušnula* po úspěchu výstavy žije dále vlastním životem a skupina *Mušnula* v současné době pravidelně vystupuje a natáčí nové videoklipy.

Autorem, kterého považuji za zásadního tvůrce v oblasti současné české transgender fotografie, je občanským jménem známý Michal Šiml, člen významné české umělecké skupiny *Pode Bal*. Samotný úvod do této věty se však proměňuje v čase měsíc po měsíci, týden po týdnu. Michal si dávno neříká Michal a prakticky od svých deseti let se cítí být mentálně ženou, zatímco jeho tělo je biologicky mužské.⁷² Slovo autor se nám tedy pomalu proměňuje v rodě do podoby autorka.⁷³ Léta působení Michala Šimla v *Pode Balu*, jehož náplní je umění s jasně politickým a angažovaným ražením nově vystřídala řada prací, které autor vytvořil sám za sebe, za Michala Michelle Siml a které jsou prodchnuty angažovaností zaměřenou nikoli na diváka, ale autora samého na sebe.

Jak sám Michal Šiml vypověděl pro projekt *Leadership AID* „*Léta jsem byl členem umělecké skupiny Pode Bal, vnesli jsme do veřejného prostoru to, čemu se říká politický*

⁷² Z rozhovoru s Michalem Michelle Siml, místo: písemně, datum: 9. 4. 2013.

⁷³ Vzhledem ke komplikovanosti tvorby, kde budeme neustále užívat slova jako femininní, maskulinní, ženské, mužské apod., jsem se rozhodla oslovovat autora neutrálním Siml a hovořit o něm v mužském rodě. Není to důsledek neakceptování jeho přijetí ženského rodu, slouží to pouze k lepší orientaci v textu, neboť v *Pode Balu* působil Siml ještě jako muž a v textu by se tak neustále měnil rod, což by vyvolávalo zmatek. Autor je v procesu proměny a sám užívá jméno Michal Michelle Siml. Při psaní o sobě střídavě psal v mužském a střídavě v ženském rodě.

*umění. Pode Bal je dneska klasika a o politickým umění se píšou diplomky. Ovšem po dvanácti letech jsem získal pocit, že se opakuju, že za skupinovou identitou, skrývám tu svoji. Chtěl jsem být za sebe. Vypovídat o sobě, o svém vztahu k okolí k lidem a k době. Tak jsem začal znovu a vzal jsem to osobně.*⁷⁴

V době kdy si se Šimlem píše já, o sobě hovoří střídavě v ženském a mužském rodě. „*Jsem diagnostikovaný transsexuál, nevybral jsem si to, nestál jsem o to, není to pro mě žádná „performance“. Na nic „upozorňovat“ nechci, i když k tomu mám sklony. Minulý rok jsem furt žvanila někde do médií, letos to odmítám, proces je individuální. Postup související se změnou pohlaví probírám s odborníky. Beru to osobně.*“⁷⁵

To že Šiml své snímky nejenom fotografuje, ale také bytostně prožívá, je podobně jako u *Mušnuly* Joža Rabary pro tvorbu zcela zásadní. Na první výstavě *Transgender me* v galerii NoD probíhající v rámci *Prague pride 2011* vystavil Šiml tři své práce.⁷⁶ Jednalo se o dva diptychy *Reconstruction*, *Adam a Eva* a samostatnou fotografii *Grande toilette*. Diptych *Reconstruction* zachycuje Michala Michelle Siml na dvou snímcích ve zcela totožné situaci a stejném prostředí, jak vyklepává poslední kapky z pивní lahve. Co je však na fotografiích podstatné, je fakt, že zatímco na levém snímku je autor zpodobněn jako mladý muž ve vojenské uniformě s čepicí na hlavě, na pravém snímku se jedná o dámu v malých černých koktejkách s pečlivě uhlazeným účesem. Tělesná schránka i objekt zůstávají stejné, avšak efekt je naprosto rozdílný. Stačí pár zásahů ve formě vnějšího určení – šaty, účes a proměna osobnosti je naprosto zásadní. Podobně jako Klodová ve své performance *Travestishow* potřela pouze oblečením a stylizací své femininní znaky, Šiml to učinil v opačném duchu. Zásadním rozdílem však zůstává, že zatímco Klodová s nadsázkou otevírá témata k veřejnému posouzení a diskuzi, Šiml vypovídá o své podstatě, o svém intimním prožitku, který jak sám říká, si dobrovolně nevybral. Nemíří na ostatní, nýbrž sám na sebe. Šiml to „bere osobně“.

⁷⁴ LEADERSHIPAID: *(ber to osobně)* [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://leadershipaid.cz/cz/inspiruji-nas> (využito 10. 3. 2013)

⁷⁵ Z rozhovoru se Šimlem, místo: písemně, datum: 9. 4. 2013.

⁷⁶ Z rozhovoru s Houdkem, organizátorem *Transgender me*, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.



Obrázek 14: Michal Michelle Siml - *Adam a Eva*, 2011 Obrázek 15: Michal Michelle Siml - *Reconstruction*, 2011

Na snímku se nedostáváme pouze k srovnávání dvou genderů a jejich znaků, mimo jiné se zde do dialogu dostávají také časové roviny, jiné dimenze, paralelní vesmíry, kde v jednom žije Šiml jako žena a ve druhém jako muž. V realitě tady a teď pak Šiml žije současně jako muž i žena. Na dalším diptychu *Adam a Eva*, stojí Šiml před bílým pozadím, na hlavě majíc nasazenou hokejovou masku s mříží, přes kterou nelze rozpoznat tvář portrétovaného. Jediným rozdílem těchto simultánních snímků je, že na jednom z nich Šiml stojí s obnaženým penisem, zatímco na druhém vnější genitálie schovává mezi stehny. Není tak na první pohled patrné, zda se jedná o mužský či ženský klín. Zatímco na snímku, kde stojí „Adam“ je jeho póza s uvolněným kontrapostem a váhou přenesenou na jednu nohu podobná antickým sochám mladých jinochů, které vládly druhému klasickému období⁷⁷, na fotografii, kde se nachází domnělá Eva je křivka těla vedena esovitě, až do protažení krku a kolena jsou cudně a elegantně přitažená k sobě jako v případě Botticelliho *Venuše* vystupující z mořské pěny. Nabízí se tak otázky spojené se snad nejvíce genderově vyhraněným příběhem všech dob, příběhem Adama a Evy.

Bible jako základní kámen literatury, uctívaná lidmi celého světa a samotné náboženství, které pomáhalo utvářet paradigmatu a konstantní pravdy od počátku své existence se podíleli na vývoji vnímání genderových otázek obrovskou měrou. Nejenom, že Adam byl stvořen bohem k obrazu svému, zatímco Eva byla stvořena

⁷⁷ MRÁZ, Bohumír a Odborná spolupráce Marie ČERNÁ. *Dějiny výtvarné kultury*. 4. vyd., V Idea servis 3. vyd. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-859-7039-2.

z Adamova žebra, pro jeho radost, ale zároveň se ještě Eva stala zodpovědnou za vyvržení z Edenu. Neboť to byla právě ona, která podlehla svodům a přiměla Adama, aby podlehl také.⁷⁸ Zároveň byla samotným příběhem o stvoření světa, ženám odebrána plodivá síla. Zatímco dříve to byly právě ženy, které byly spojovány s cyklem plodnosti a magické síly dávat život, s příchodem křesťanství se stal ploditelem Bůh otec, který tak nahradil přírodu, která byla odjakživa personifikována jako matka, která může být dobrotivá a dávat život, ale umí být také destruktivní a způsobovat utrpení, hlad a smrt.⁷⁹ Šimlovi fotografie Adama a Evy tak nesou zakódovanou zprávu jak o nejasnosti genderového vymezení autora samotného, tak o nejasnosti těchto biologických kritérií lidstva obecně. Záleží skutečně na tom, zda jsme biologicky ženou či mužem? Je naše společnost patrilineární na základě příběhu, jehož pravdivost nemůže nikdo exaktně potvrdit? Pokud tento příběh je pravdou a budeme vycházet z toho, že existence Adama a Evy je premisou, nemusí z něj ale přece vycházet diskriminace jakékoli individuality na základě genderu. Je to stejné, jako tvrdit, že dcera nemůže být lepší než matka, neboť z ní vzešla. Pokud tedy Eva vzešla z Adamova žebra, znamená to, že žena nemůže být rovnocenná muži? Znamená to, že pokud má bible místo pouze pro dva gendery, nemůžeme ji učinit omylnou a potvrdit existenci více genderů? Jak dlouho ještě budeme žít v domnění, že písmo svaté je neomylné? V domnění že věda je neomylná. V domnění, že zná-li biologie pouze dichotomii žena, muž, je tato skutečnost závaznou?

Samostatnou fotografií, která uzavírá práce, jimiž se Michal Michelle Siml prezentoval na první výstavě *Transgender me* v galerii NoD je fotografie s názvem *Grande toilette*. Na snímku je zobrazena frontálně stojící postava autora, umístěná v samotném středu fotografie. Scéna se odehrává v prázdném bílém pokoji. Po levé straně se nachází otevřené dveře do další místnosti, kde je možné zahlédnout čisté prádlo, pověšené na stojanu. Postava s koleny úzkostně sepnutými k sobě zahaluje své vnější pohlavní znaky, přičemž rukama kryje pohlavní znaky sekundární, tedy hrudník, a současně si dlaněmi kryje obličej. Jsme konfrontováni s částečným tajemstvím, máme však pocit, že známe

⁷⁸ SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 53. Psyché, sv. č. 46. ISBN 9788072548910.

⁷⁹ SLIPP, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. Praha: Triton, 2007, s. 34. Psyché, sv. č. 46. ISBN 9788072548910.

odpověď. Na obrázku je biologický muž, který skrývá své maskulinní znaky a stává se tak jakýmsi androgynem či osobností, která gender zcela postrádá. Opět se tedy Siml obrací k hledání vlastní identity a k jejímu nejasnému zařazení.



Obrázek 16: Michal Michelle Siml - *Untouched*, 2011

Rozdílným od předešlých prací je diptych *Untouched*, jehož předobrazem je slavný obraz *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* od neznámého autora, jež je umístěn v Louvre. Zde Šiml do fotografie nezapojuje jen sám sebe, ale také své bezprostřední okolí. Sám Šiml o *Untouched* říká: „*Diptych je reakcí na tehdejší seznámení se s FtM transsexuálem⁸⁰ a zároveň na můj vztah se současnou přítelkyní. Tento vztah prožíváme, zjednodušeně řečeno, lesbicky. Zásah do těla, který absolvoval FtM přítel a vztah s mou přítelkyní, byl pro mě provokujícím napětím. Vlastně to není diptych, ale triptych.*“⁸¹

Jedná se tady o výjev trojice osob, ve které se všichni potýkají s neurčitou identitou, ať již svou či blízké osoby. Bizarní trojúhelník, kde si nepoučený divák přestává být jistý kdo je kdo a je pro něj obtížné na první pohled určit vztahové a genderové zařazení, tak obsahuje zneklidňující napětí v samotném zobrazení.

Na v pořadí druhé výstavě *Transgender me* (2012), která se konala v centru DOX, Šiml vystavil opět diptych nesoucí název *Parental Portraits*. Na rozdíl od předchozích souborů, *Parental Portraits* se zdá býti naprosto univerzálním.

⁸⁰ Jedná se o jednoho z dvojice Maty a Dany, již později fotografoval Rabara, či dříve Jana Štěpánová, konkrétně o Danyho.

⁸¹ Z rozhovoru se Simlem, místo: písemně, datum: 9. 4. 2013.



Obrázek 17: Michal Michelle Siml - Parental Portraits, 2012

Šimla už zde nevnímáme pouze jako někoho konkrétního, kdo vypovídá o sobě, ale dimenze se nám rozšiřuje ke genetickým znakům a biologickému vývoji. Záměrná volba černého pozadí a unisexového oděvu dává vyniknout gestu a výrazu ve tváři. Žena v muže, či matka v otce, se tak mění pouze díky svým gestům a výrazu, podpořených jen nepatrně - změnou účesu.⁸² Sledujeme tak pár, kde jsme na základě gesta okamžitě schopni určit, kdo je žena a kdo muž, aniž bychom potřebovali k této skutečnosti oděv či cokoli jiného. Přesto, že se jedná o stejnou osobu, biologického muže, nemusíme nijak výrazně přemýšlet, abychom na základě podvědomého rozluštění gesta byli schopni osobu přiřadit ke konkrétnímu genderu, který představuje. Zní tedy rozluštění hádanky tak, že není třeba prakticky ničeho, aby se muž mohl svobodně cítit ženou a tuto zprávu předal okolí a naopak? Přestaneme-li lpět na dogmatech odlišného způsobu oblékání, stylizace a gesta, staneme se vzájemně podobnějšími, než jsme kdy vlastně tušili? Můžeme být svobodně jakýmkoli genderem bez ohledu na fyzické dispozice? Proč tak zásadně společnost lpí na jasné diferenciaci ženské a mužské? Pánská vůně, dámská vůně, pánské žiletky, dámské žiletky, chlapské pití a ženské pití. Jsme tolik fixovaní na naši odlišnost od druhého pohlaví právě proto, že kdybychom zjistili, že jsme si veskrze podobní, zhroutil by se náš svět? Vytváříme tolik odlišností právě proto, aby nebylo možno pochybovat o tom, že se každý musí jasně zařadit? Že neexistuje žádný prostor „mezi“, neboť muži a ženy jsou přece tolik odlišní? A kdo vlastně všechny tyto otázky zodpoví.

⁸² Podobně i Lenka Klodová hovoří o tom, že muži a ženy nejsou až tak rozdílní, když se neoholí. V dětském či seniorském věku pak kategorie muž a žena splývají ještě výrazněji.

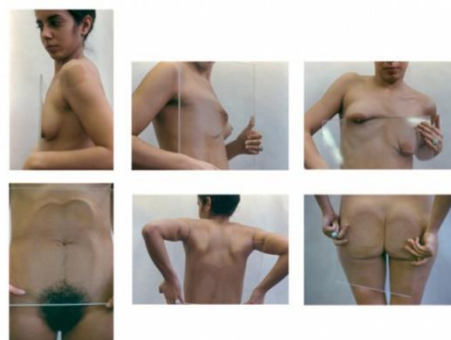
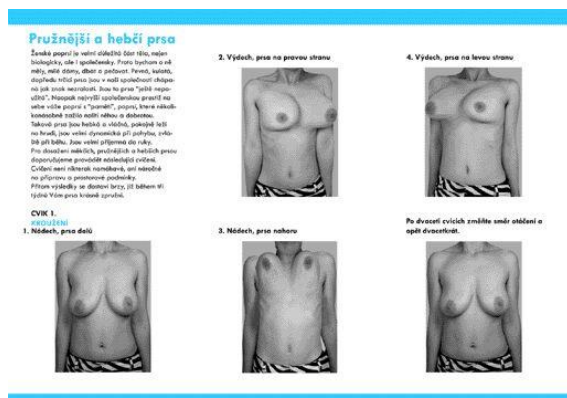
Lenka Klodová se již podobné otázky pokusila nastítnit dříve, jak performancí Travestishow tak performancí *Mé punčochy* z roku 2003, kde své neoholené nohy upravila pinzetou tak, aby vypadaly jako by byly potaženy děrovanými punčoškami. V roce 2004 Klodová vytvořila sérii fotografických objektů s názvem *Ty*, kde již není žádným způsobem maskována a její tvář i vlasy jsou zcela přirozeně zachyceny v duchu přiznané identity. V souvislosti s lákáním muže k ženské múze se oproti sérii *Doly Buster* dá hovořit o vyhocení tématu touhy ještě blíže k opravdovému setkání v čase a intimitě. Série digitálních tisků umístěných na zrcadle, kde je vyobrazena autorka jak do prázdného prostoru imaginárně někoho líbá či hladí, nabývá smyslu až v okamžiku, kdy se před objekt postaví divák. Ten doplní kompozici o vlastní subjekt a stane se tak objektem touhy ženy, jejíž tužby byly ještě před malou chvílí nenaplněny. Sama autorka to nazývá jakousi krádeží.⁸³ Dostáváme se tak do intimního vztahu s ženou či autorkou samotnou, která nás okrádá o možnost volby o této intimitě rozhodnout.

⁸³ Z rozhovoru s Klodovou, místo: Praha Leica Gallery, datum:14. 3. 2013.

Manipulace – prostředek k jiným světům

Manipulace ať už moderní cestou počítačové techniky nebo jejími staršími formami, se zdá být výhodnou obzvláště v případě, chce-li umělec hovořit o konceptu, který by se mu reálně jen stěží podařilo zrealizovat, kvůli určitým omezením z něho vyplývajícím. Manipulaci také může umělec využít v případě, že chce dosáhnout jiných světelných a barevných podmínek či fyzikálních zákonů. Při manipulaci se snímkem tedy vzniká naprostá svoboda formálního vyjádření určité ideje a odpadá vše, co by se zdálo nemožné. Kategorie *autoobjekt/autoportrét* a tendence definovaná jako *manipulace* se spolu v určitých východiscích tvorby střetávají, neboť díla mohou nést znaky jak autoportrétní, tak manipulativní.

Jednou z umělkyně hojně využívajících techniky manipulace se snímkem je opět Lenka Klodová. Těžko říct, zda je to způsobeno tím, že vychází ze sochařského ateliéru a přírodní zákony práce s hmotou těla jí tak připadají nedostatečné, nebo z jiných popudů. Lenka Klodová v práci *Brožura* z roku 2003 manipuluje několik černobílých snímků svého poprsí. Jedná se o jakýsi fiktivní návod pro ženy, jak mají svá prsa učinit pružnějšími a hebkými sérií natahovacích cviků. Reaguje tak na paradigmaty fungující ve vztahu k ideálu ženské krásy, kde jedním z hlavních dogmat jsou pevná, silikonová ňadra bez vady. Argumentuje zde faktem, že měkká a hebká ňadra jsou mnohem příjemnější na omak a přináší tak smyslnější haptický zážitek. Užívá zde vlastní tělo podobně, jako sochařskou hmotu. Nejde o vyobrazení konkrétní osoby – Lenky Klodové, ale o ztvárnění typu obecné ženy, jež je vystavována estetickému tlaku.



Obrázek 19: Ana Mendieta – Untitled, 1972

Obrázek 18: Lenka Klodová - Brožura, 2003

Podobným způsobem pracovala se svým tělem již v počátcích feministického umění kupříkladu Ana Mendieta. Deformováním ženského těla se ve své práci dlouhodobě zabývá také slovenská autorka Dorota Sadovská či Veronika Bromová v cyklech *Zemzoo*, *Pohledy*, *Bytosti* a dalších, o kterých budeme ještě hovořit.

Pro galerii Art Wall vytvořila Klodová v roce 2005 cyklus *Vítězky*, kde deformovala tělo vrcholových sportovkyň tak, aby divák nabyl dojmu, že jsou zobrazené ženy gravidní. Užila tedy podobného postupu jako v dřívější práci *Brožura*, o které bylo hovořeno výše. Gymnastka v přemetu ve vysokém stupni těhotenství, dobíhající běžkyně na dlouhé trati, koulačka v okamžiku vzepjetí při hodů či oštěpačka při vrhu se nám ukazují jako ženy při vrcholovém výkonu, který uznává celý svět. Autorka tak přirovnává těhotenství a porod k vrcholovému výkonu, k malému vítězství každé ženy, na jehož konci je zlato v podobě nového života.

„Má upomínat na to, že ačkoli se nám může zdát, že není prostší věci než narození dítěte, pro rodiče je to vyhraný závod, na který dlouho fyzicky, duševně i emocionálně trénovali. Porod dítěte je stejně náročný výkon jako účast na mistrovství světa nebo Olympijských hrách. Je to jako byste dosáhli „na zlato“.⁸⁴

⁸⁴ Artwall: [Galerie Na zdi: katalog výstav pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006. 1. vyd. Praha: Centrum pro současné umění Praha, 2006?, s. 1. ISBN 80-239-8460-8.



Obrázek 20: Lenka Klodová - Vítězky, 2005 - Obrázek 21: Lenka Klodová - Vítězky, 2005 - Obrázek 22: Lenka Klodová – Rodička, 2002

Klodová hovoří o tom, jak byla překvapena plejádou negativních ohlasů ze strany veřejnosti, kde spousta lidí nepochopila, že se jedná o manipulované fotografie, což je ve výsledku sice znatelné, ale při projíždění autem to nemusí být vždy patrné. Spousta žen byla pohoršena matkami, které si těmito pózami zahrávají s životem vlastního dítěte, když se propůjčily ve vysokém stupni těhotenství pro tento projekt. Klodová byla překvapena, že stále existuje jistý druh „analfabetismu“ ve vztahu k obrazu, o to zajímavější reakce na dílo však vznikaly.⁸⁵

Jistým druhem manipulace by se daly charakterizovat i „porno“ koláže, které začala autorka vyrábět při mateřské dovolené. Klodová vytvořila obrovský počet prací věnujících se konfrontacím modelek porno průmyslu s novými podněty. Klodová konfrontuje vystřižené ženy z erotických periodik s dětskými hračkami a mění jejich postavení ve společenském žebříčku i účel. Modelky v lascivních scénách vyzívající k emoci, používá k vyjádření pocitů, které jsou však transformované do jiných rovin. Starostlivě je šatí, vyrábí jim postýlky, obléká je do krojů, halí jejich intimní partie vystřihovanými papírovými vzory, nechává je hrát divadlo, rodit děti po zatažení provázkem, mazlí se s nimi a vytváří z nich papírová zvířátka po vzoru japonského

⁸⁵ Z rozhovoru s Klodovou, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

origami. V sérii *Spáčky* z roku 1999⁸⁶ fotografuje vystřižené porno modelky v papírových postýlkách, které jim na míru vyrábí. Povlečení mají „veselé a hravé“ vzory a je evidentní, že se jedná o dětský přístup k tématu. Přesto zde však zůstávají odkryté hlavy slečen, jinak přikrytých od krku až po paty, z jejichž výrazu je patrný erotický záměr. Je tak jednoduché posunout papírovou peřinku směrem dolů, abychom odhalili pravou funkci těchto papírových panenek. Výstavní variantou *Spáček z Domácích akcí* je trojrozměrná varianta nazvaná *Odpolední klid* z roku 2001.⁸⁷ Modelky zde mají každá svou vlastní dřevěnou postýlku s látkovou peřinkou, kde se „po práci ukládají k zaslouženému odpočinku.“⁸⁸



Obrázek 23: Lenka Klodová - *Lidovky*, 2001



Obrázek 24: Lenka Klodová – *Panenka 1.*, 2001

Série *Lidovky* z roku 2001⁸⁹ je založená na malbě aplikované do výtisků fotografií v porno magazínech. Klodová na těla žhavých krásk maluje kroje. Ty pak v souvislosti s gesty a mimikou roztoužených žen působí jaksí nepatříčně. Dá se zde hovořit o takzvaném *syndromu Madony-děvky*, kdy kroj představuje tradici a čistotu žen, hospodyň a vhodných budoucích manželek, zatímco ženy samy osobě jsou zpodobněním něčeho nečistého, oné živočišné stránky, která by se neměla veřejně

⁸⁶ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

⁸⁷ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

⁸⁸ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

⁸⁹ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

ukazovat. Funkce časopisu je tak sabotována tímto lidovým prvkem a vilná gesta působí jako karikatury, jimž byl ukraden obsah. Jsou prázdná a nesmyslná. V další práci *Podzimní noc je dlouhá jen svým jménem* z téhož roku Klodová vytvořila panel polepený fotografiemi porno modelek a následně jejich těla zakrývala různými vzory krajek, jež vystihovala z papíru. „*Neúnavně, do nekonečna vystřihuji papírové krajky na zakrytí nahých těl prostitutek. Je to stejně rytmické a nekonečné zaměstnání jako to jejich.*“⁹⁰

V souborech *Scény a Panenka I. a II.* se vystřižené ženy stávají součástí oblíbených dětských her, divadýlka a papírových panenek, které můžete pomocí zahnutí trčících štítků obléci do různých druhů oděvů. Klodová se pokouší zasadit vystřižené ženy do papírových kulis dětského divadla tak, aby jejich pózy, které se odstřižením od prostoru staly bizarními a nesmyslnými ukotvily a v kulisách obstály. Modelka vykukuje za plotem u domku s kšiltem na hlavě či se opírá o strom. Přesto však odkrytím nahého těla působí v naivních kulisách nejistě a vulgárně. Pro vystřižené panenky pak Klodová navrhla několik druhů volnočasových oblečků s upevňovacími štítky. Vzhledem k tomu, že dívky jsou v pornu vždy nahé, je velmi těžké spojovat si je s určitým charakterem. Zde se nám nabízí možnost vytvořit si z dané dívky typ sportovní či romantický, záleží na tom, jaké oblečení pro ni vybereme. V cyklu *V péči* se autorka fotografuje s vystřiženými nahými modelkami, které drží v rukou a hladí je, na jiném snímku přikládá tvář modelky ke své tváři a jemně ji tiskne. Cit erotický autorka zaměňuje za cit mateřský a místo touhy k objektu aplikuje něhu.

„*Zajímal mě kontakt reálného těla a obrázkového těla, vystřiženého z časopisu. Obrázek nahé modelky v mých reálných rukou. Je to střet, který porno časopis prochází neustále – živé tělo, versus tělo na obrázku.*“⁹¹

⁹⁰ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

⁹¹ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.



Obrázek 25: Lenka Klodová - V péči, 2001



Obrázek 26: Lenka Klodová - Scény, 2001

V instalaci *Ostrovny touhy* autorka vytvořila sérii betonových ostrůvků, které plní funkci soklů pro zvířátka, která jsou složena technikou origami, opět za pomoci obrázků žen z porno časopisů. Autorka vytvářela počítačově kaleidoskopickým způsobem dvourozměrnou látku, složenou z částí těl těchto žen tak, aby při složení vzešlo zvířátko s ženskou podobou. Hlava ženy se tak nachází v oblasti hlavy zvířete, její vlasy tvoří lví hřívu a tak dále. Vzniklo tak souostroví, v němž se nachází *Ostrov naivních velkookých jelínků*, *Ostrov elegantních žiraf*, *Ostrov krutých lvic* a *Ostrůvek bláznivé klokanice a zatrpklé supice*. *Ostrovny* jako by poukazovaly na jednotlivé typy žen a jejich prostředí. Oddělené světy povahových rysů, které nás charakterizují. Zároveň se však užitím porno postaviček nabízí interpretace domnělého mužského lovu žen, které se stávají jenom „dobytkem“ který slouží k triumfu mužské síly. Muž toužící pokořit tuto zvěř se vrhá připraven ulovit a následně odtáhnout svou kořist a zcela intuitivním způsobem si ji tvrdě podrobit. Zvířátka tak mohou představovat podobně jako plochy, z nichž jsou složena, jakousi kaleidoskopickou množinou možností, které se nabízí k lovu.

Poněkud kontroverzní by se mohla zdát další papírová panenka z roku 2002 nesoucí název *Rodička*. Dívka z pánského časopisu s obnaženým poprsím, zavřenýma očima a rozevřenými stehny zde odhaluje své genitálie. Klodová umístěním několika kloubů učinila nohy i paže pohyblivými a důmyslným mechanismem vytvořila z nahé panenky objekt, který počítá s interakcí diváka. Zatažením za provázek s korálkem umístěný mezi stehny zobrazené dívky, zdá se, jako by dívka s vypětím sil rodila, neboť z klína se

pomalou vynořuje děťátko. Zároveň se její končetiny napínají a její póza je tak ještě excentričtější.

„V porno časopisech si vlastně prohlížíme bránu cesty, kudy jsme přišli na svět. Občas by odtamtud mohlo nějaké miminko vykouknout. Po zatáhnutí za provázek papírové figury žena porodí dítě.“⁹²

„Klodové pornografické travestie nikdy nepostrádají kritický osten namířený proti zpředměťování ženského těla. Díky osobitému humoru a smyslu pro břitkou ironii autorka dokáže komentovat a podvracet na odiv stavěnou obscénnost, aniž by však poučovala či moralizovala.“⁹³ Vrcholem těchto „porno-hrátek“ je pak časopis *Ženin*. Ve kterém Klodová pracovala s ideou sestavení porno časopisu určeného ženám. Na všech stranách zde vidíme pouze jednoho muže a sled událostí je pomalý. Zahrnuje předeheru i projevy lásky a není v něm k vidění jediný ženský obličej. Ženy se tak mohou ztotožnit s představou, že zobrazovaný je zde pouze pro ně. Tvorba Lenky Klodové tak vyniká dokonalým spojením kritiky a současně lehkostí formy jejího rafinovaného ztvárnění.

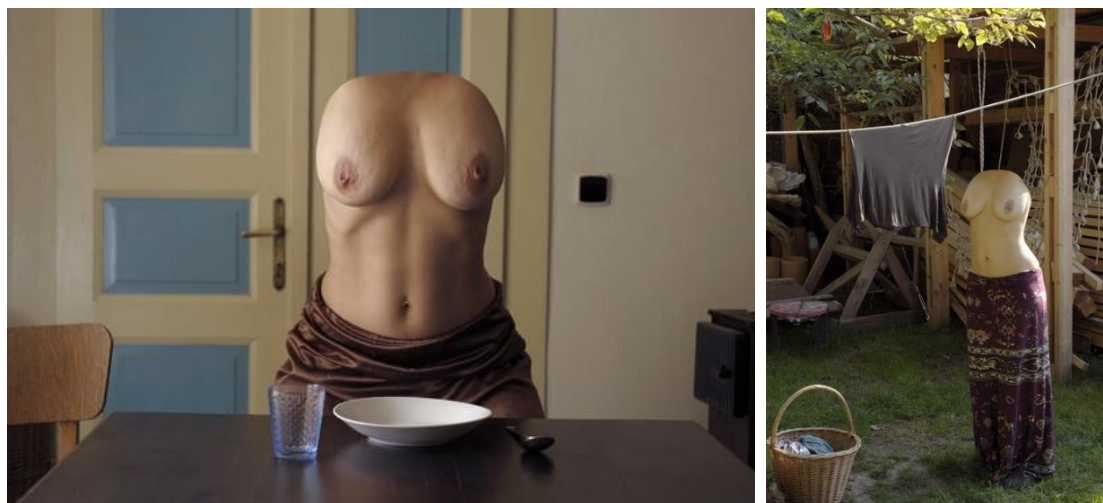
Dalším cyklem konfrontujícím ženské tělo s jeho obecným vnímáním je soubor fotografií s názvem *Pojmenuj mě nově* z roku 2008. Rozsáhlé na šířku téměř dvoumetrové tisky podporují svým rozměrem působení konceptu.⁹⁴ Ten je soustředěn na ženu, která však zůstává pouze svým torzem. Absence hlavy a horních končetin, dělá z ženy jakousi statickou sochu beze jména a identity. Touto neúplností dokonce bez myšlenek, či možnosti promlouvat, jak jazykem slov, tak jazykem těla. Vše co zůstává, jsou odhalená řadra a prostředí ve kterém tato žena ztrácí smysl. Sedí u stolu před prázdným talířem, na který si však nemůže nic nandat. I kdyby to snad dokázala, absence hlavy by jí neumožnila jíst. Sedí s knihou rozloženou na stehnech, nemůže ji však číst. Figura se stává statickou a zaklíčovanou v jakési neschopnosti čehokoli. Zdánlivě se zdá, že scéna vypovídá o nějaké činnosti, ta však ve skutečnosti nemůže být provedena. Soubor je surrealistickým zhmotněním životního údělu. Bez posunu, bez

⁹² KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?. ISBN 80-86450-38-4.

⁹³ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?, s. 86. ISBN 80-86450-38-4.

⁹⁴ ŠEBOROVÁ, Silvie. Lenka Klodová si hraje s torzy žen. In: *Artalk.cz: aktuálně o výtvarném umění* [online]. 2008 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: [http://www.artalk.cz/2008/10/13/lenka-klodova-si-hraje-s-torzy-zen/\(vyuzito](http://www.artalk.cz/2008/10/13/lenka-klodova-si-hraje-s-torzy-zen/(vyuzito) 28. 3. 2013).

možnosti artikulace a vyjádření. Žena zůstává pouhým obnaženým torzem sebe sama. Nenaplněným snem a potenciálem.



Obrázek 27: Lenka Klodová - *Pojmenuj mě nově*, 2008

Mladá autorka Barbora Bálková vypracovala sérii fotografií s názvem *Evě Adam*. Bálková pracovala s výše zmíněnou teorií Carla Junga o dvou složkách každého individua animovi a animě, tedy ženské a mužské esenci, které jsou v každé osobě přítomny, rozdíl je pouze v jejich poměru. Nechala ženy ve svém okolí, aby se přetvořily ve svého muže snů a poté je prostým způsobem portrétovala před bílým pozadím. V další fázi pak jednotlivé ženy dostaly za úkol zinscenovat ideální situaci, jež by odpovídala jejich představám o dokonalém soužití s tímto partnerem. Vousy všech žen, jež měly přispět k jejich metamorfóze v muže svých snů, pocházely z jejich pubického ochlupení.⁹⁵ Následovaly pak fotografie, kde byly tyto ženy počítačovou simulací umístěny na stejnou fotografii, jako nevěsty sebe samých v mužské roli. Tento dvojportrét ořezaný do oválu a umístěný v dřevěném rámu, měl být aluzí na historické svatební fotografie, jež jsme vídali nad postelemi našich babiček.

⁹⁵ Z rozhovoru s Bálkovou, místo: Praha Café NONA, datum: 3. 4. 2013.



Obrázek 28: Barbora Bálková - Evě Adam, 2006

Bálková tak do fotografií zasazuje dvakrát tutéž osobu, jednou však v podobě muže a podruhé v podobě ženy. Střetávají se zde dvě roviny lidské psýchy. Jde o harmonické páry, jejichž energie jsou vzájemně vyrovnané. Každá fotografie samotného muže, je opatřena jeho jménem. Ani tato jména nebyla dílem náhody, jedná se o jména, která byla vybrána rodiči portrétovaných žen v případě, že by se narodily jako chlapci.⁹⁶ Zinscenované ideální chvíle s partnery jsou fotografovány v prostředí domova těchto žen a jsou doplněné esenciálním výrokem jejich představy o tomto trávení času jako: „*Budeme si navzájem ukazovat svoje zvířátka...*“; „*On mi bude mazat jizvy tukem...*“; *My, spolu s dětmi, budeme spát...* či „*Budeme se dívat do očí...*“

Součástí projektu byla i Veronika Bromová, pod jejímž vedením Bálková studovala. Bromová k projektu řekla: „*Byl to pro mě pocitově zajímavý proces, ta změna z ženy na muže, z nevěsty na ženicha. Z nalíčené tváře nevěsty do odlíčené a naznačování vousů tužkou, do kterého se mi vůbec nechtělo, protože jsem se vnitřně spíš bránila podstoupit tu změnu, nechtělo se mi, bylo to divný. Při lepení vousů jsem se neviděla, až když to bylo hotové, bylo zajímavé to sžívání se se sebou jako s mužem, nacházení určitého zalíbení v nové kůži, moje ženské pohyby jsem musela jakoby odhodit a snažila se vžít do mužské psychiky a fyziognomie. Najednou jsem cítila, že mi schází pták...*“

⁹⁶ BÁLKOVÁ, Barbora. *Barbora Bálková: [fotoprojekty 2002/2009]*. [České Budějovice: Bazilika, 2009, s. 6. ISBN 978-80-254-4440-5.



Obrázek 29: Barbora Bálková - *Illuminata*, 2008

Další Bálkové manipulace, která pohledu diváka nabízí až holotropní účinek, je technika prosvícené fotografie souboru *Illuminata*. Autorka v cyklu devíti fotografií tenoučkou nitkou ze snu přede před divákem archetypální síť ženské podstaty. Obrazy vydechují symboly, které jsou akcentem vykořeněnosti našeho podvědomí. Ať je divák poučen o ikonografii či nikoli, atributy jsou stejně silně vypovídajícím jazykem jako slova. Jejich obsáhlost však významy ještě prohlubuje. Jednotlivé obrazy vypovídají o průběhu života v jeho časových rovinách, jež se překrývají a mísí v mystických architekturách chircovského bloumání.

Technika, která redukovala projev na svítící linie v temném pozadí, oprostila obraz od všech zbytečností. Jeho význam k diváku proudí skrze tenké jedovatě zelené a fialové odstíny, prosté všech objemů a čisté ve své schématické sdílnosti. Postupujeme v archetypálním příběhu přes prenatální období, zrození a dětství až k vyvinutí se v ženu, strážkyni moudra, milenku a její touhu vedoucí k naplnění podstaty mateřství, až k vědomí nekonečné budoucnosti všech časových rovin, abychom se dostali k vyústění v rozpad fyzického těla, a ubírání se duše upírající zrak kamsi do dále, kam nedohlédneme, ve svém nekonečném vzepětí, k novému cyklu.

„Stanislav Grof se ve své práci dlouhodobě zabýval výzkumem pozměněných stavů vědomí. Zkoumal obsahy takto získaných vizí a všiml si, že často souvisejí s archetypy, které někdy nemohou pramenit z osobní historie zkoumaného jedince, ale zřejmě pocházejí z kolektivního nevědomí. Povšiml si také, že témata vizí často pramení ze zážitků blízkých smrti či souvisejících s průběhem vážných chorob, týrání, separace nebo

s předporodními zážitky a traumatem porodu, které si z té doby nelze podle dosavadních poznatků o mozku pamatovat, přesto jsou zapsána do podvědomí.“⁹⁷

Bálková využívá tyto vize, jež jsou nám společné k předání poselství, které je uzavřením cyklu, který však nikdy nekončí, cyklu vývoje, smrti a opětovného zrození. Pro Bálkovou je práce s hlubokou symbolikou charakteristická, její soubory jsou založeny na esenciálním spojení fyzických a nevědomých procesů, jejich zhmotnění či zapojování předmětů, které za sebe hovoří jazykem atributů.

„Uvědomění si anima či animy, to objevení pólu druhého pohlaví v naší vlastní bytosti, je důležitým krokem na cestě naší individuace. Animus se rovněž stává jedním z východisek k hledání si vlastního partnera, které se dá chápat i jako uskutečnění touhy nalézt svého anima ve fyzické podobě. Jung to popisuje například tak, že muž potkává ženu a jako by najednou z nějakých spodních vrátek přišla jeho anima, postaví se mezi tu ženu a mezi něho a on už neví: miluje svoji animu, nebo miluje tuto ženu? Jestliže je nějakou ženou okouzlen, zvláště takovým zcela podmanivým, iracionálním způsobem, je anima jistě při díle. Žena má rovněž svůj vrozený obraz muže, a poněvadž je tento obraz nevědomý, je stále nevědomě promítán do milované postavy a je jednou z nejdůležitějších příčin vášnivé přitažlivosti a jejího opaku.“⁹⁸

Podobným způsobem ztvárňuje Veronika Bromová podvědomé strachy a monstra spojené jako ve snu s naším reálným světem a imaginací přetvářející obavy do určité podoby mutace či ztráty. Proměna fyzického těla na snímcích ze souboru *Bytosti* z roku 1997 je počítačově zpracována. Bromová formuje tělesnou materii podobně, jako sochař hněte plastiku, a vytváří tak metamorfózy nadlidského charakteru, stále však s patrným znakovým odkazem vycházejícím z lidské tělesnosti. Dospělá žena a malé děvčátko jsou přetvořeny v hybrida, poškozenou a zmutovanou formu vzdálenou od

⁹⁷ BÁLKOVÁ, Barbora. *Barbora Bálková: [fotoprojekty 2002/2009]*. [České Budějovice: Bazilika, 2009, s. 72. ISBN 978-80-254-4440-5.

⁹⁸ BÁLKOVÁ, Barbora. *Barbora Bálková: [fotoprojekty 2002/2009]*. [České Budějovice: Bazilika, 2009, ISBN 978-80-254-4440-5.

původní podoby. Současně probíhající pokusy s genetickými mutacemi v devadesátých letech⁹⁹ tak Bromová aplikovala ve vyhocené destruktivní formě na ženské tělo.



Obrázek 30: Veronika Bromová - *Bytosti*, 1997

Žena, která se stává napůl zvířetem, hlodavcem, a napůl lidskou bytostí a jejíž tři hlavy z ní dělají jakousi mytickou apokalyptickou saň, je ve skutečnosti chabým organismem a obětí procesu, který nemohla ovlivnit.

Děvčátko s pahýly místo končetin a rudou kůží je odkázáno na soucit druhých. Není zde prostor pro rozhodnutí o vlastním osudu. Autorka se opakovaně vrací k dialogu mezi člověkem a zvířetem i v dalších pracích, jako je *Zemzoo* či *Kráska a zvíře*.

Instalace *Zemzoo* vznikla v roce 1998, kdy Bromová jako finalistka ceny Jindřicha Chalupického pobývala v New Yorku.¹⁰⁰ V zoo uviděla ledního medvěda, jak plave ve velkém akváriu a lidé se těší pohledem na zvíře, jemuž byla odebrána svoboda. Své pocity vykořenění v samotě a cizí zemi do tohoto medvěda projektovala a tak se rozhodla, že natočí místní návštěvníky, jak medvěda pozorují.

V ateliéru pak deformovala své tělo metry lepicí pásky, kterou vytvářela obtažením kolem kůže tukové polštáře na povrchu svého těla. Takto deformované tělo odražené v zrcadlově zvlněných plochách snímala a tím dospěla k ještě větší deformaci

⁹⁹ BROMOVÁ, Veronika. *Veronika Bromová: království = kingdoms : [Dům u Kamenného zvonu, 30. 10.2008-11. 1.2009]*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 30. ISBN 978-80-87164-13-6.

¹⁰⁰ BROMOVÁ, Veronika. *Veronika Bromová: království = kingdoms : [Dům u Kamenného zvonu, 30. 10.2008-11. 1.2009]*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 30. ISBN 978-80-87164-13-6.

původního figury, která jakoby se vznášela ve vodě či éteru. Fotografie, odrazné plochy a video, byly doplněny o velký bílý objekt z hebkého materiálu, který se vznášel interiérem a byl jakýmsi zpodobněním onoho ledního medvěda a jeho fascinujícího plynulého pohybu.¹⁰¹ *Zemzoo* v konfrontaci s ženskou postavou se nabízí také výkladu vztahu k vlastnímu tělu v prostoru. Tukové polštáře a deformovaná hmota zkresleného vnímání reality.



Obrázek 31: Veronika Bromová - *Zemzoo*, 1999

¹⁰¹ BROMOVÁ, Veronika. *Veronika Bromová: království = kingdoms : [Dům u Kamenného zvonu, 30. 10. 2008-11. 1.2009. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 33. ISBN 978-80-87164-13-6.*



Obrázek 32: Dorota Sadovská – *Corporalities*, 2003



Obrázek 33: Dorota Sadovská - *Pasožyt*, nr 49, 2002

Podobným způsobem s tělesností pracuje slovenská autorka Dorota Sadovská, jejíž transformace ženského těla do objektů, využívajících princip rytmického opakování detailů záhybů kůže, jsou obdobným přístupem k přijímání sebe sama v prostoru a materie naší tělesnosti.

Její práce *Messages To The Mirror*¹⁰² nás podobně jako práce Bromové přivádí k otázkám přijetí se v pokřivené podobě zrcadlového odrazu. Z ženské tělesnosti a jejích krajních mezí vychází Bromová také ve svém zřejmě nejznámějším souboru *Pohledy*, ve kterém autorka otevírá divákovi pohled do vnitřních struktur ženského těla, jež mu běžně zůstávají skryty. Tělo tak dostává do nových neznámých souvislostí. Jeho vnitřní části jsou výřezy odhaleny. Jedná se o jakousi absolutní nahotu, která však přestává tělo činit žádoucí.

Podobně jako Suzanne Lacy, která v 70. letech v USA performancí konfrontovala ženské tělo s vnitřnostmi, nejčastěji jehněte,¹⁰³ Bromová zde také konfrontuje ženské

¹⁰² Dorota Sadovská [online]. 2013 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.sadovska.sk/> (využito 15. 4. 2013).

¹⁰³ *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 153. ISBN 80-86356-16-7.

tělo a jeho erotickou symboliku s vnitřním konstruktem, působícím v porovnání s hladkou pokožkou dámy až odpudivě.



Obrázek 34: Veronika Bromová - Pohledy, 1996



Obrázek 35: Suzanne Lacy – Anatomy Lessons 2005

Lacy využívala konfrontace ženského a zvířecího těla v dialogu, podobně jako později Bromová v *Zemzoo či Kráska a zvíře*. Maso, kosti a šlachy, vše je v *Pohledech* odhaleno pro ještě detailnější nahotu, než jaká je nám běžně zprostředkována.

„Fotografie mozek a jazyk symbolicky poukazují i k významové vazbě myšlení a mluvení jako zdrojům a podmínkám komunikace, jež jsou zde nebezpečně odkryty, mysl je obnažena a slovo odhaleno. Na obou fotografiích jsou ústa široce rozevřena do bolestného výkřiku hrůzy z tohoto odhalení, ze ztráty smyslu soukromí, intimity.“¹⁰⁴

V pozdějších manipulovaných dílech se pak Bromová posouvá do mytičtější roviny, kdy podobně jako Bálková v *Illuminatech* zpodobňuje ženu jako nositelku magické moci. Soubory *Hathořina kabelka a Království* jsou zpodobněním ženské síly a pradávnych symbolů její moci.

Jak u Bromové, tak u Klodové i Bálkové se tak objevují tendence k zobrazování tělesnosti, do které autorky intravenují významy nejen ostentativního, ale i latentního charakteru. Míra s jakou dokáže divák dešifrovat jazyk díla je pak úměrná jeho vlastní projekci a recepci. Přijímáme poselství skrze vlastní tělo, tělo autorky nebo tělo obecné ženy beze jmen a přisudků? Přes všechny rozdílnosti tvorby těchto umělkyně, kdy Klodová používá jako médium anonymní ženy z porno časopisů a nadsázku, Bromová jde až na dřeň tělesných deformací a prožívá akt tvorby skrze sebe jako autor i objekt současně a Bálková skrze sebe zpodobňuje jakousi mýtickou představu o ženě a cyklu života, autorky zůstávají v úzké spojitosti a v dialogu. Jejich díla hovoří skrze subjektivitu ženy a její transformace v ženu jiného významu, obsáhlejšího a hůře dešifrovatelného, nežli existence konkrétního individua.

¹⁰⁴ BROMOVÁ, Veronika. *Veronika Bromová: království = kingdoms : [Dům u Kamenného zvonu, 30. 10. 2008-11. 1.2009. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 25. ISBN 978-80-87164-13-6.*

Intimní zátiší ve službách genderu

Použití médium zátiší k vyjádření intimních pocitů může být stejně vtahující a narativní jako využívat ke stejnému účelu portrét. Věci, jež jsou součástí našeho života, mají své vlastní příběhy a portréty. Jsou duší prostředí, ve kterém žijeme. Naším útočištěm, kde se schováváme před ostatními, naším soukromím. Tím, co dělá domov domovem, není jenom lokalita, tloušťka zdí a výška stropů, počet pokojů či vůně, jsou to především předměty, které nás obklopují a které pro nás mají upomínající hodnotu. Fotka dědečka, hrnek, který jsme drželi v rukou snad tisíckrát, obraz, jež jsme namalovali v dětském věku. Energie věcí, které nám dlouho sloužily a s nimiž máme spojeny dobré vzpomínky je silná a narativní ve své podstatě stejně hluboce, jako tváře, v nichž máme věkem vepsány vrásky radostí i smutků, jež jsme prožili.

Soubor Michaely Thelenové *Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno...*¹⁰⁵ využívá předmětů a zákoutí bytu jako prostředku k vyprávění partnerského příběhu. Dalo by se říci, že tento příběh není třeba oklešťovat na příběh konkrétní dvojice. Je možné ho chápat jako metaforu soužití muže a ženy, jako příběh všech párů, jež spolu žijí a prožívají vztah. Přesto, že se na několika snímcích nachází i část těla, převážně je v souboru využito jazyku zátiší, která rozehrávají tiché příběhy domácnosti.

¹⁰⁵ Soubor je z roku 2010, MICHAELA THELENOVÁ [online]. 2010 [cit. 2013-05-07]. Dostupné z: <http://www.thelenova.cz/> (využito 22. 3. 2013).



Obrázek 36: Michaela Thelenová - *Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno...*, 2010

První dvě fotografie zobrazující pečlivě vyskládaný komínek čistého prádla, který však v tomto případě tvoří komín rozměrů sahajících až po strop, a zátiší se zavařovacími skleničkami s geometricky precizně seřazenými meruňkami, jsou zpodobněním až jakési obsedantní touhy po dokonalosti. Ukázka skvělé práce této ženy by mohla sloužit jako obrazový materiál k brožuře, ze které si jednu takovou robotickou hospodyní můžete objednat.

Snímek zobrazující dva hrníčky s kávou, jež jsou přeplněny šlehačkou, která je tak objemná, že stéká na ubrus, by mohl sloužit jako asociace na hojnost, kterou tato žena chce svému muži dopřát. Je schopná zajistit tolik slasti, jako žádná jiná. To kde jiná má obvykle hranici, okraj hrnku, pro ni není překážkou. Je ochotná darovat mu ze sebe vše a mnohem více, než by se zdálo možné. Hranice její lásky nezná limity hrnků, nemá mezí.

Snímky kde žena vehementně smýčí celá zalezená pod postelí či s vervou povléká postel, až je v povlečení schovaná od hlavy po paty, ukazují její dobrovolné obětování.

Košťe, které samo zametá uprostřed pokoje, aniž by ho žena držela, levituje v prostoru a poukazuje na fakt, že mnohdy úklid v domácnosti nebývá považován za plnohodnotnou práci. Viděl muž ve skutečnosti svou ženu něco dělat? Nebo považuje čistotu za přirozený stav bez námahy? Košťe samo zamete, nábytek se opráší a vše je jak má být, aniž by to vyžadovalo extrémní úsilí.

Fotografie nabádající k mazání chleba s otiskem tvarohu na zemi, jako by upomínala k úsloví „*Chleba padá na zem vždy namazanou stranou.*“ Touha po dokonalé domácnosti bez poskvrny se nám tak rozpadá a cyklus úklidu se opět opakuje. Odkud všechen ten nepořádek pochází? Z bytu nebo ze vztahu samotného? Sotva je úklid hotov, můžeme začít znovu. Proces se opakuje a my opět toužíme. Toužíme po dobrých vztazích, hrncích plných šlehačky, chlebu, blýskajících se podlahách a smíření se se sebou.

Je tento soubor více o muži a jeho nárocích a dominanci či o ženě a jejích obsesích vžitých s věky vštěpovanou rolí hospodyně? Opravdu je již rozdělení prací na mužské a ženské přežitkem? Může žena potěšit muže dokončením své disertační práce nebo v něm pouze vzbudí kastrální frustraci a touhu po matce s čistou podlahou a rajskou omáčkou?

„Zajímá mne průzkum a definice domácích systémů a schémat, princip jejich vytváření a hra s jejich určitou absurditou. Zároveň mne fascinují různé domácí jevy a úkazy, které ve své nenápadnosti často procházejí našimi domovy nezpozorovány. Inspirují mne reálné momenty a situace, které s jemnou nadsázkou rekonstruuji, zveličuji, přeháním a dovádím k hranicím perfekcionismu nebo naopak dokumentuji konkrétní okamžik poznamenaný dávkou jisté podivnosti či každodenního zázraku. V obou případech balancuji na hranici reálnosti konstrukce.“¹⁰⁶

Thelenová si je vědomá toho, že se soubor nabízí ke čtení ve feministickém duchu, sama však nevychází ze záměru kritizovat vztahy dominancí mezi muži a ženami.

¹⁰⁶ Michaela Thelenová: When you return home from work, it will all be nicely tidied up... / Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno... In: *Hunt kastner artworks* [online]. 2010 [cit. 2013-05-07]. Dostupné z: http://www.huntkastner.com/en/pdf/thelenova_tz2.pdf (využito 27. 4. 2013).

Připouští, že divák sám do velké míry recepcí ovlivňuje funkci díla na základě vlastních zkušeností.¹⁰⁷

Podobně jemné nuance za užití těla jako objektu, do nějž je divák schopen projektovat představy jakési univerzální osoby, je možno vidět v souboru *Úvahy manželky* (2008).



Obrázek 37: Michaela Thelenová - *Úvahy manželky*, 2008

Autorka v cyklu pěti fotografií zabírá detaily ženských rukou, které vykonávají symbolické práce v domácnosti, jež jsou tradičně spojovány se ženami. Dala by se zde najít jistá paralela se souborem *Rozprostřeno* Barbory Bálkové, který se ve stejném duchu drží v jemných odstínech bílé, která plní funkci čistoty a nevinnosti, a taktéž je zde žena spojena s prostředím interiéru jejího osobního prostoru v souvislosti s jejím symbolickým obsahem a naplněním hodnot. Fotografie rozdělená na dvě části je ze spodních dvou třetin doplněna textem, pojetím připomínajícím jakousi kvazi modlitbu.¹⁰⁸ Žena zde buď hovoří sama k sobě či k nějaké vyšší moci nebo je zde

¹⁰⁷ Z rozhovoru s Thelenovou, místo: písemně, datum: 12. 4. 2013.

¹⁰⁸ *Behind the velvet curtain: seven women artists from the Czech Republic : Erika Bornová, Milena Dopitová, Lenka Klodová, Zdena Kolečková, Alena Kotzmannová, Michaela Thelenová, Kateřina Vincourová: [American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington, D. C., April 3 - May 18, 2009. 1st ed. In Prague: Academy of Arts, Architecture and Design, c2009. M. ISBN 978-80-86863-29-0.*

obecně hovořeno o ženě jako takové, co je jejími chybami a čeho by se případně ve vztahu k muži či v domácnosti měla vyvarovat. Jsou zde předkládána její možná pochybení a je varována před jejich důsledky.

Na fotografiích jsou zachyceny detaily vykonávání jednotlivých dějů, jako utírání nádobí, šití, mazání chleba, rovnání límečku košile, smetání drobků ze stolu, které svou povahou zapadají do paradigmat obecné představy o dichotomii dělení pohlaví. Zároveň však tyto činnosti působí uklidňujícím dojmem symbolického naplnění podstat.

Chléb, který není nutno chápat pouze ve své křesťanské ikonografii těla Kristova¹⁰⁹, ale také v jeho prostší podstatě související s potravou, jako základem přežití lidského organismu. Chléb je tak určitým symbolem potravy nejenom materiálního, ale také duchovního charakteru. Stejně tak šití je možno interpretovat jako jakousi mateřskou lásku, pečující o rány svých blízkých. Soubor ve svém celku nepůsobí jen jako kritika předsudků a očekávání kladených na ženy, je také oslavou ženské péče a citlivosti, kořenů, které se předávají z matky na dceru¹¹⁰ a jejich hlubokého významu.

„Přestože pracuji s lidmi, záměrně se (až na výjimky) vyhýbám zobracení obličeje, protože chci fotografii oprostít od konkrétních představ o dané osobě. Domnívám se, že by se tomu divák nemohl ubránit. Pokud se tedy téma týká ženy, pracuji s ženským tělem nebo ženskýma rukama apod., ale nerozkrývám žádný další příběh o konkrétním člověku, který by mohl být evokován výrazem tváře, typem obličeje.“¹¹¹

„Pro mě je fotografie spíš jenom prostředek k vyjádření, protože kdyby to bylo nakreslené, tak to prostě nebude fungovat. Pro mě je v tom případě důležitá fotka. Ale je to jenom fotografické sdělení, není to ta fotografie.“¹¹²

¹⁰⁹ HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Vyd. 2., v Pasece 1. Praha: Paseka, 2008, s. 171. ISBN 978-80-7185-902-4.

¹¹⁰ Ruce na fotografiích jsou ruce dcery Michaely Thelenové, podobně jako části postavy v souboru *Až se vrátíš z práce domů, bude krásně uklizeno...*, byt ve kterém jsou fotografie pořízeny, také patří dceři autorky.

¹¹¹ Z rozhovoru s Thelenovou, místo: písemně, datum: 12. 4. 2013.

¹¹² ŠTEFKOVÁ, Zuzana. *Svědectví. Ženským hlasem: Rozhovory s českými a slovenskými umělkyněmi a teoretičkami umění*. Praha: VŠUP, 2013, s. 135. ISBN 978-80-86863-44-3.

Dalším autorem, který využívá médium zátiší, je Lukáš Houdek v projektu *Robin*. Projekt byl vystaven na druhém ročníku *Transgender me* v centru Dox (2012). Jedná se o uzavřený celek 11 fotografií, které vznikly ve spolupráci s transgender osobou. V této jediné práci Houdek kooperuje s osobou *female to male* na rozdíl od jeho předchozích prací, kde tomu vždy bylo naopak.

Houdek hovoří o tom, že byl touto osobou sám kontaktován, vzhledem ke svým předešlým aktivitám a zájmu o danou problematiku. Navrhl Robinovi, aby s ním spolupracoval na vzniku fotografií pro výstavu *Transgender me*. Tento soubor tak hovoří o vyrovnávání se s osudem transsexuála a umožňuje diváku náhled do myšlení subjektu, procházejícího v životě pocity nesouladu fyzického těla s psychickou rovinou.

Houdek zde užívá neutrálního osvětlení šedého podkladu a z nadhledu fotografuje osamělé předměty položené na tuto plochu. Jednotlivé předměty zde představují symboly Robinovi nevyrovnanosti se svým tělem, spouštěče jeho pocitu odcizení.

Houdek s Robinem absolvoval několik rozhovorů na toto téma a předměty na fotografiích tak byly záměrně zvoleny na základě Robinových osobních zkušeností. Fotografie jsou doplněny ručně psaným textem, jež byl Robinem vpisován dovnitř jednotlivých snímků a váže se na jeho pocity a zážitky s těmito symboly spojenými.

Vzhledem k tomu, že Robin neprošel coming outem ani žádnou hormonální léčbou, bylo jeho jméno zaměněno a forma jazyka zátiší tak vycházela i z nutné potřeby nezobrazovat Robina samotného.

Při rozhovoru s Robinem vyvstal poznatek, že texty jsou okleštěny pro jakousi schematickou a rychle působící zkratku při omezeném prostoru na fotografii. Ve skutečnosti byly odstavce delší až do rozměru rozsáhlého příběhu. Vpisované texty jsou tak puristicky očištěny a tvoří pouze esenci Robinových zkušeností.



Obrázek 38: Lukáš Houdek - Robin, 2012

Divák je zde konfrontován s příběhy transgenera jako dítěte či teenagera a na rozdíl od ostatních fotek, které mluví hlavně vizuální kulturou, zde hraje důležitý faktor jazyk – myšlenka sdělená skrze slovo. Daný atribut má mnohem větší výpovědní hodnotu, než jakou by mohlo poskytnout zobrazení Robinovi tváře. Divák má skrze soucit potřebu stvrdit své pochopení změnou negativního postoje v akceptování tohoto problému. Soubor tak výborně funguje i jako sociologický a psychologický výlet do hlubin něčeho neznámého. K tomuto faktu přispívá i to, že příběh je skutečný, nikoliv uměle vykonstruovanou metaforou člověka.

Jak Houdek v souboru *Robin*, tak Thelenová v obou výše zmíněných souborech záměrně předávají zjednodušenou zprávu prostřednictvím atributů, které podávají mnohem přímější informaci, okleštěnou od všech přebytečných vjemů, jež by ji narušovaly. Předměty zde hovoří samy za sebe a forma se stává podružnou obsahu.

Subjektivní dokument a gender

Soubor fotografií Lukáše Houdka *F.64.0._online* z roku 2011 je zajímavý nejen z vizuálního hlediska, ale obzvláště díky propracované zprávě, kterou se snaží sdělit. Houdek ho popisuje jako svůj první koncept zaměřený na transgender problematiku, což naznačuje i jeho prozatím odosobněná forma vzniku, kdy se sám autor s modelem neseťká v reálné situaci a podoba portrétovaného je filtrována přes jiné médium, obrazovku monitoru.¹¹³ Houdek, jež vystudoval romistiku na filozofické fakultě Univerzity Karlovy, zde upozorňuje na vyčleňování entity tentokrát rozdílné nikoli rasově, přesto však odpovídající marginální skupině, jež je širokou společností neakceptovaná. Tato skupina vymykající se obecnému vnímání normality je určována společenskou konstrukcí genderové diferenciaci do dvou kategorií, striktně vymezených biologickým určením muž – žena. Houdek hovoří o tom, že transgendeři jsou často považováni za úchylné a zvrácené a tak jim nezbyvá, než žít v sociálním odloučení, tedy „online“. *„Například ve Španělsku je 80% z nich nuceno žít se prostitutkami, jelikož jsou z důvodu vysoké diskriminace a předsudkům nezaměstnatelní. Důvodem toho je zejména neznalost problematiky a strach z něčeho cizího, dosud schovaného za oponou ticha.“*¹¹⁴

Fotografie pochází ze stránky, kde se scházejí lidé primárně kvůli kybersexu. Jeho zájem upoutalo, že se zde nachází i rubrika zaměřující se na kategorii transgender. Začal se o tuto rubriku zajímat a zjistil, že na rozdíl od jiných kategorií se zde lidé nescházeli kvůli kybersexu, ale kvůli potřebě sounáležitosti. Vzhledem k sociálnímu odvržení transgender osob až na samý okraj společnosti, tito lidé před kamerou téměř žili, neboť zde měli pocit, že jsou mezi svými a nemuseli se neustále vyrovnávat s negativním přijímáním jejich odlišnosti.¹¹⁵ Houdek nejdříve s těmito lidmi navázal kontakt a začal je fotografovat tak, že zrcadlovkou snímal povrch monitoru, při rozhovoru přes webkameru. Snímky tedy nejsou print screeny, ale skutečnými

¹¹³ Podobným způsobem pracuje Michaela Thelenová v souboru *Ženy*, kdy jako nenápadný pozorovatel za pomoci teleobjektivu fotografuje prostitutky postávající u silnic v okolí Krušných hor. Tento druh odosobnění je však díky nic netušícímu objektu ještě více extrémní až voyerský.

¹¹⁴ F64.0._online. In: *Fotografie Lukáše Houdka* [online]. 2011 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/vytvarne-projekty/f64.0._online/ (využito 15. 12. 2012).

¹¹⁵ Z rozhovoru s Houdkem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

fotografiemi, jakými *kyberfotografiemi*. Každý snímek je doplněn prostými informacemi ve formátu jméno, země a věk fotografované/ho. Houdek nechává portrétované osoby, aby samy nastavily, co vše chtějí přes webkameru ukázat a co ukazují běžně lidem, se kterými hovoří. Některé scény tak dovolují snímat pouze detail obličeje, zatímco jiné odhalují těla, interiéry bytů, pohovky a gesta zobrazovaných. Celá akce přitom probíhala specifickým způsobem. Houdek byl připojen a integrován do hovoru aktérky s další osobou. Pozoroval objekt při běžné situaci rozhovoru s někým dalším po delší čas, aby tak získal snímek, který vyjadřuje v gestu či výrazu fotografovanou osobu, nepostížený křečí a stylizací, aby tak dosáhl zcela pravdivého charakteru.¹¹⁶ Všechny zobrazované osoby jsou *male to female*, nevychází to však z autorovy selekce, nýbrž z faktu, že s opačným principem se autor v tomto kyberprostoru nesetkal. Selekcce tak nebyla záměrem, ale přirozeným výsledkem možností.



Obrázek 39: Lukáš Houdek - F64_0_online, 2011

Snímek *Yvi, Německo, 45 let* nás spravuje o světě dámy na úrovni, kde si lze ze zobrazovaných předmětů lehce domyslet záměr Yvi o jistý druh sebe prezentace. Dáma z Německa je zachycena uprostřed telefonátu, pečlivě upravená a její tělo je výrazně zdobeno šperky, jež hovoří o luxusu. Její gesto a výraz ve tváři vyvolávají dojem distinguovanosti a jisté dávky šarmantní mondénnosti, kterou potvrzují předměty, jež

¹¹⁶ Z rozhovoru s Houdkem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

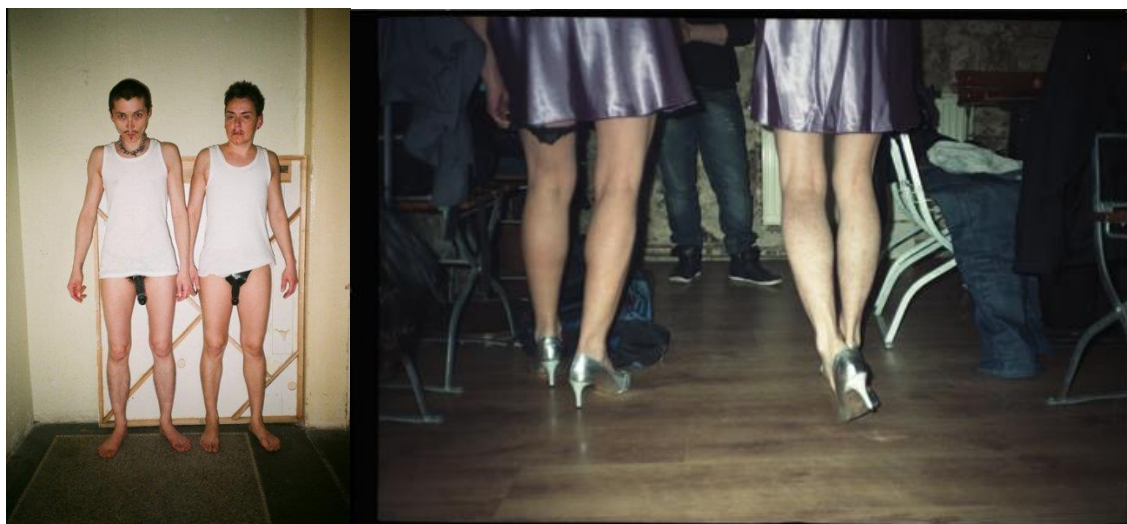
jsou rozmístěny na polici již má za zády. Nachází se zde subtilní černý střívěček na vysokém jehlovém podpatku, doplněný o lahvičku parfému, který koresponduje s představou Yvi jako dámy, která si potrpí na kvalitu a nadstandard. Pečlivě vyskládané knihy ve spodní polici pak nesou informaci o její inteligenci a zájmu. Z toho lze usoudit, že Yvi poměrně otevřeně manipuluje představu o své osobnosti a její prezentaci před volajícími a volanými a tudíž i podobu jejího zachycení Houdkem. Oproti tomu na snímku *Ava, Filipíny, 23 let* vidíme pouze tvář portrétované, kde jsme absencí prostředí provokováni k myšlenkám, zda Ava již naplno žije život *MtF*, jak je to patrné na snímku Yvi, která má v domácnosti ostentativně vystavené prvky svého přiznaného ženství, nebo ještě neprodělala svůj coming out a v jejím pokoji by bylo patrné, že se jedná o prostředí „maskulinního“ charakteru. Příběh se otevírá imaginaci diváka, který se tak může pokusit z něžného gesta ruky a jemného citlivého výrazu vyvozovat mnoho různých variant toho, co obraz sděluje či může sdělovat, budeme-li chtít. Soubor tak rozehrává několik možných rovin interpretací různých snímků, právě díky nestejně šíři záběru určujícího míru odhalení, který je diktován portrétovanými subjekty. Soubor *F.64.0_online* byl poprvé veřejně prezentován v galerii NoD na prvním ročníku výstavy *Transgender me* v rámci programu *Prague Pride*.¹¹⁷ Spolu s ním a s ostatními soubory zde byla také prezentována bakalářská práce Josefa Rabary s názvem *Maty a Dany*.

Dokumentární soubor zaznamenává hormonální proces změny pohlaví a ablaci sekundárních pohlavních znaků dvou transgender osob Matyho a Danyho. Tyto dvě ženy, původně vystupující v travesti kabaretní show, se rozhodly, pro podstoupení změny pohlaví za pomoci hormonální léčby. Po celou dobu tohoto procesu dovolili Maty a Dany Rabarovi, aby je fotografoval v jednotlivých stádiích transformace i v intimním prostředí domova.¹¹⁸ Práce se od Houdkových souborů výrazně liší obzvláště zasazením přímo do našeho střeoevropského prostoru a časosběrným sledováním jednotlivého případu. Rabara našel původně Matyho a Danyho se zájmem vytvořit malý videoprojekt. Natočil záznam, připomínající pohyblivý portrét Matyho a Danyho jednotlivě. Figury jsou usazeny na židli před tmavě modrým pozadím a

¹¹⁷NOD: *Transgender me* [online]. 2013 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://nod.roxy.cz/program?id=204> (využito 14. 3. 2013).

¹¹⁸ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

kamerou zabírány do úrovně poprsí. Pokyvují hlavou, olizují si rty, prozpěvují si a poskakují, přičemž v pozadí je z desky pouštěna barokní hudba podbarvená zpěvem kastrátů. Sedící Maty a Dany představující hermafrodita, androgynní osobnost s poetickým hlasem znějícím okolo a nejsou nijak manipulováni k jakémukoli projevu. Je jim ponechána svoboda v reakci na hudbu a zpěv eunuchů, která zní ateliérem. Maty a Dany se na záznamu nacházejí v počátcích své hormonální léčby v okamžiku „mezi“ oběma pohlavími, kdy si nejsme jisti, zda před sebou máme jemného muže či maskulinně působící ženu. Víme, že něco v obraze nás zneklidňuje, ale nejsme si zcela jisti, co je konkrétním zdrojem tohoto pocitu. Zkoumáme rysy a mimiku osoby před námi a nedokážeme ji genderově zařadit. Maty i Dany se tak stávají múzickým hermafroditem, neboť není snadno rozeznatelné, zda se jedná o transsexuála male to female, nebo female to male. Obsahují v sobě všechny gendery a jejich znaky jsou „třetím pohlavím“. Video projekty vycházející z tématiky genderu a transgenderu se zabývají také Mark Ther, Tamara Moyzes či Eva Pandulová.

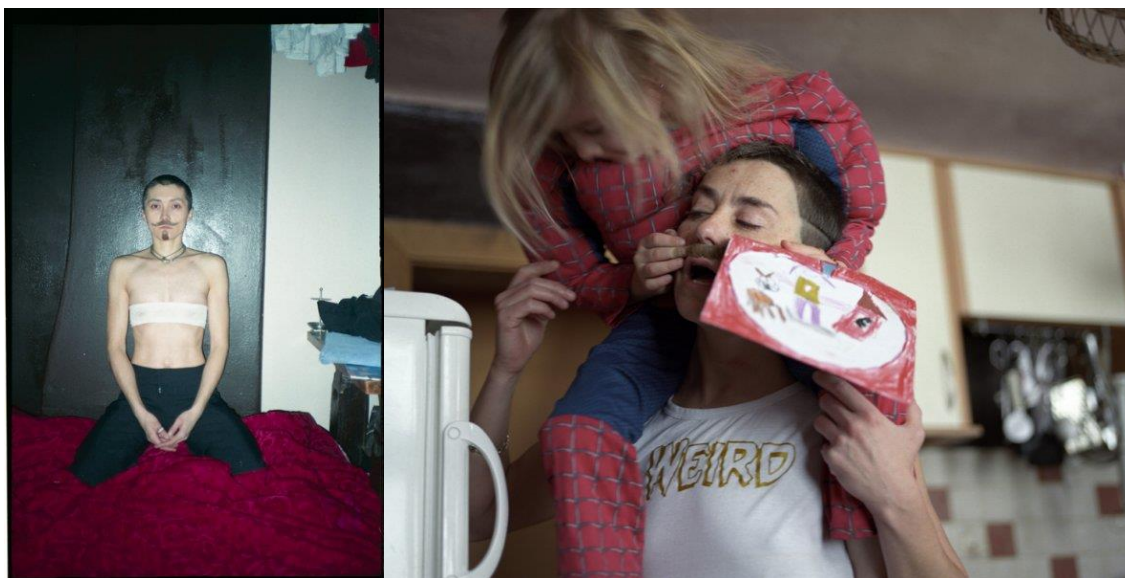


Obrázek 40: Josef Rabara - Maty a Dany, 2010/2011

Rabara popisuje, že k přelomu původně zamýšlené práce v dokument došlo prakticky ihned poté, co poprvé vstoupil do Matyho bytu. Byl fascinován náhledem do tehdy ještě „jejího“ soukromí, kdy Maty jako matka čtyř dětí stála u plotny a vařila, do toho mu povídala o sobě a k samotnému focení se vlastně ani nedostali.¹¹⁹ Rabara ihned pochopil, že vypovídající hodnota skutečnosti je mnohem zajímavější, než jeho

¹¹⁹ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

plánovaný inscenovaný záměr. Toužil vyfotografovat Matyho denní realitu, jeho surový život, neoklešťující Matyho pouze na „toho transsexuála“, ale vypovídající o jeho opravdovém světě, který není jen v mnohém od „normálních“ lidí odlišný, ale v mnohém je mu také velmi podobný. Soubor není ve skutečnosti manipulovaným dokumentem, ale sérií portrétů, vidících nikoli dva transsexuály, ale člověka Matyho a člověka Danyho v jejich skutečnosti. Zachycuje tak jejich proměnu zcela specifickým způsobem.¹²⁰



Obrázek 41: Josef Rabara - Maty a Dany, 2010/2011

Maty a Dany jsou zachyceni ve všech svých každodenních situacích, s dětmi na procházce i v kabaretu s připnutými umělými penisy, v nemocnici po zákroku či na posteli v maskulinním gestu sportovního kulturisty. Dokumentace jejich procesu změny pohlaví v současné době pokračuje již napříč třemi lety, přičemž ale Matymu a Danymu již nejsou kladeny zásahy do soukromí, jsou fotografováni pouze jednou za čas, přičemž na každém z portrétů je hmatatelný vývoj jejich transformace. Neurčitá androgynnost je nahrazena maskulinní určitostí a dokument tak svou časosběrnou sondou nabývá mnohem větších rozměrů a hlubších asociací, o kterých autor v době vzniku bakalářské práce ještě sám netušil.¹²¹ Na posledních fotografiích je již cyklus téměř uzavřen. Soubor se tak zároveň s Matym a Danym postupně přetváří a nabývá jiné podoby. Rabara nesklouzává k lacinému obdivu a ostentativní prezentaci odlišnosti, zároveň

¹²⁰ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

¹²¹ Z rozhovoru s Rabarou, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

však ani nic záměrně nevynechává, aby odlišnost zmírnil. Podařilo se mu přesvědčivě vypovědět příběh dvou žen, jež prošly změnou v muže, aniž by záměrně kalkuloval a držel moc nad vnímáním diváka. Maty i Dany již v tomto čase vypadají zcela jako muži.

Úzce spjata byla se svým souborem také Petra Steinerová, která v cyklu fotografií nazvaných *táta*, fotografovala ženu ve středních letech. Název však napovídal, že se nejedná o běžnou dámu, ale o autorčina otce, který se postupně proměňuje před očima své dcery v jinou osobu.

Snímky jsou pořizovány těsně před plánovanou operativní změnou pohlaví.¹²² Steinerová zachycuje běžné scény ze života, které jsou však prodchnuty atmosférou bídy a unavenosti. Jako by změna, která na sebe nechala tak dlouho čekat a proběhne až v pokročilém věku, nemohla zvrátit nešťastnou existenci bytí, které až dosud bylo hluboce potlačeno. Na *tátovi* je patrná únava a odevzdanost s absencí vitality. Interiér bytu je ponurý a neudržovaný. Samota a odcizení od rodiny a blízkých je cítit z oprýskaných zdí pokoje. Proměna s nadějí na lepší život? Steinerová sbírala materiál k souboru *táta* několik let¹²³ a podobně jako v Rabarově souboru *Maty a Dany* je pojetí velmi portrétního charakteru.



Obrázek 42: Petra Steinerová - *Táta*, 2006

Steinarová, Rabara i Houdek ve výše zmíněných souborech pracují s jim známými objekty, skrze které přinášejí subjektivně uchopenou výpovědní hodnotu svých vlastních postojů k lidským osudům, které spadají mimo obecně vnímanou

¹²² ŽŮREK, Radim. *Mladé české fotografky*. Opava, 2010. Bakalářská práce. Filosoficko-přírodovědecká fakulta Slezské Univerzity v Opavě Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

¹²³ PĚCHOUČEK, Michal. Práce Petry Steinerové. In: *Časopis Fotograf* [online]. 2009 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=54&katid=4&claid=376> (využito 1. 4. 2013).

„normalitu“. Všechny výše zmíněné dokumenty jsou výrazně portrétního charakteru a pojednávají o přijímání nového těla a života bez přetvářky.

Sociologický dokument a gender

Fotografie měla ve službách sociologie od počátku jejího vynálezu své nezastupitelné místo. Slovo, ať už jakkoli podložené, nemohlo mít nikdy samo o sobě takovou výpovědní hodnotu přímého zúčastnění, jako vizuální důkaz viděný „na vlastní oči“. Fotografie přinášející nepopíratelné svědectví tak posunula sociologii výrazně vpřed. Nezřídka kdy se pak stávalo, že se sociologové sami chopili aparátů, byť v první moment hnání touhou přinést svědectví a s absencí jakýchkoli tužeb po estetice a kompozici.¹²⁴ Zde se nabízí zmínit původně socioložku a dnes již slavnou fotografku Markétu Luskačovou, která začala fotografovat z popudu doplnění své religiózní práce vizuálním záznamem.¹²⁵ Podobná myšlenka dovedla k fotografii i Lukáše Houdka, studenta romistiky, o kterém bylo již hovořeno výše a jehož další soubory v této kapitole představím.

To, že se Lukáš Houdek zajímá o romskou kulturu i jiné kultury na okraji společnosti, dokládá i jeho práce v časopise pro multikulturní mládež *Romano vod'ori*, kde působil mezi lety 2009-2012 jako šéfredaktor. A dále jeho činnost v oblasti podpory a rozvíjení romské literární tvorby v neziskovém nakladatelství *KHER*, které roku 2012 spoluzaložil a které se specializuje na vydávání literatury psané romskými autory.¹²⁶ Toto propojení obou oblastí zájmu o marginální skupiny - transgender a romskou - vyústilo cestou do Indie, kde se autor zajímal o indické subkultury spojené s transgender problematikou. Během několika měsíců tak vznikly soubory *Lilie*, *Píjár*, *Ritika* a *Daisies*, které jsou dokumentárního charakteru a navazují na jeho předešlé práce. V souborech z Indie se však Houdek dostává blíže svému modelu a celé komunitě, což deklaruje zcela jiným způsobem zobrazování než v předchozích cyklech *F64.0_online* a *Robin*. Soubor *Píjár* zobrazuje komunitu několika crossdresserů a transsexuálních osob, které žijí v jedné domácnosti v jižním Dillí. Název *Píjár* vychází z internetové seznamky, na kterou tito

¹²⁴ Zde můžeme zmínit slavnou Markétu Luskačovou, českou socioložku a následně fotografku, která podobně jako Houdek povstala z jiného oboru.

¹²⁵ BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, s. 156. ISBN 978-80-7437-026-7.

¹²⁶ *Fotografie Lukáše Houdka* [online]. 2013 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.lukashoudek.cz/> (využito 22. 4. 2013).

lidé chodí a jsou k ní připojeni prakticky 24 hodin denně.¹²⁷ Houdek se dostává do této komunity přes Ritiku, kterou již dříve fotografoval a pro prokázání úcty se nechává od komunity oblékat do ženských šatů a nanést na tváře makeup, aby tak byl pomyslně přetvořen v ženu. Díky tomu se Houdkovi podařilo proniknout do osobního prostoru těchto transgenderů a mohl tak zobrazované fotografovat v jejich zcela přirozených činnostech a prostředí.¹²⁸



Obrázek 43: Lukáš Houdek - Pijár, 2012

K souboru jsou také připojeny pásy po 4 fotografiích, jež byly požadovány od aktérů na oplátku, aby je mohli umístit právě na seznamku Pijár. Ač jsou tyto fotografie banální a popisné, právě díky režii, jež byla zcela přenechána objektu transgendera, se stávají dokonalou sociální sondou do prostředí této komunity a charakteru i způsob, jakým chtějí být jednotliví aktéři zobrazeni a následně viděni, o nich mnoho vypovídá.



Obrázek 44: Lukáš Houdek - Pijár, 2012

¹²⁷ Z rozhovoru s Houdkem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

¹²⁸ Z rozhovoru s Houdkem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.



Obrázek 45: Lukáš Houdek - *Pjár*, 2012

Důstojná vznešenost Hidžri v Sári ostře kontrastuje s rafinovanou smyslností a erotickými pózami Hidžri v síťovaných punčochách s černými lodičkami a roztomilým sportovně pojatým temperamentem crossdressera v průsvitné růžové košilce. Soubor tak obsahuje patřičné napětí, způsobené rozložením do dvou částí. První vypovídá o tom, jak vnímá zobrazované Houdek v jejich přirozeném prostředí, a druhá jak vidí a prezentují zobrazovaní sami sebe.

V souboru *Ritika* Houdek dokumentuje příběh Hidžri, která pracuje v neziskové organizaci jako terénní pracovnice. Ritika vyhledává prostitutky z různých skupin Hidžer v Kóti a západní Dillí. Paradoxně ale sama Ritika musí občasně prostituovat, aby podle tradice jako nejstarší syn uživila rodinu.¹²⁹

Houdek v těchto souborech výrazně pracuje se svým sociokulturním zaměřením, kdy fotografie jsou doplňovány texty, jež jsou vykreslením vztahů vůči Hidžrám v Indii. Mnohé ze snímků se zdají být až ilustrativního charakteru a co se uměleckého dojmu týče, dá se mluvit o tom, že by souboru prospělo jejich vyřazení. Budeme-li však hovořit o formulaci sociální otázky, zdá se jejich zachování pro příběh podstatné.

Vizuálně tak soubor trpí rozkolísanou kvalitou, dokonale však vypovídá o problematice, kterou dokumentuje. Soubory *Lilie a Daisies* k sobě vzájemně tvoří jakési paralely. Formálně se oba věnují transgender osobám. Houdek přenechal jako ostatně doposud pokaždé dějiště fotografování na jednotlivých zobrazovaných, kteří si měli

¹²⁹ Z rozhovoru s Houdkem, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

vybrat místo s nimi spjaté, jež v mnohých případech představuje „jejich zed“, tedy místo kde prodávají svá těla. V případě *Daises* se jedná o komunitu, jež užívá sebe označení Kóthí. Tato komunita vyznává specifický styl života. Přes den se tito muži věnují zabezpečení své rodiny, oblékají mužské šaty a vykonávají klasické profese odpovídající jejich postavení. Večer se však schází v komunitě se svými „sestrami“ a stávají se ženami.¹³⁰ Oslovují se ženskými jmény, nanáší si make-up a oblékají dámské šaty, podobně jako Hidžri. Pořádají soukromé módní přehlídky i kurzy líčení. Vedou tento duální život zcela paralelně jako muži i ženy dohromady a mnozí z nich si přivydělávají prostitucí.¹³¹

Oproti tomu soubor *Lilie* zobrazuje komunitu Hidžer, které jsou svébytnou skupinou indické společnosti a soustřeďují se do komunit se striktně hierarchizovaným vnitrokomunitním systémem. Jak uvádí sám Houdek v textu doplňujícím fotografie souboru: *„Často jsou označovány jako třetí pohlaví nebo osoby, které nejsou ani mužem ani ženou, případně jako Eunuši nebo Kastráti. Zjednodušeně řečeno se jedná o biologické muže, kteří oblékají ženské oblečení a touží po odstranění svých genitálií, jelikož se cítí jako členové opačného pohlaví. Hidžri věří, že po kastraci dojde k propojení s jednou z indických bohyně (častěji Bedhradž Mátá) a ony tak získají magickou moc... V našem kontextu bychom je patrně označili za transsexuální nebo transgender osoby, ale v Indii se pojem Hidžra vyznačuje kumulací dalších sociokulturních a religiozních významů.“*¹³²

Oba soubory mají totožný koncept, zachycují vždy stojící postavu v exteriéru, obvykle u zdi, jež zaujímá určitou pózu. K póze však nebyl zobrazovaný vybízen, ale podobně jako prostředím je jeho osobním přínosem do fotografie. Houdek zde potlačuje svůj autorský vklad na minimum a zcela se podřizuje vlastní prezentaci jednotlivých osob, aby tak dosáhl co nejpravdivější výpovědi. Vytvořením jakési vlastní scény a image se

¹³⁰ HOUDEK, Lukáš. *Daises*. In: *Fotografie Lukáše Houdka* [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/dokumentarni-projekty/daises/> (využito 12. 12. 2012).

¹³¹ HOUDEK, Lukáš. *Daises*. In: *Fotografie Lukáše Houdka* [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/dokumentarni-projekty/daises/> (využito 12. 12. 2012).

¹³² HOUDEK, Lukáš. *Lilie*. In: *Fotografie Lukáše Houdka* [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/dokumentarni-projekty/lilie/> (využito 12. 12. 2012).

jednotlivý členové Kóthí či jednotlivé Hidžri prezentují tak, jak sami chtějí a obraz tak nese znaky, z nichž lze vyčíst jejich charaktery.



Obrázek 46: Lukáš Houdek - *Lilie*, 2012

Mužský princip transgender, tedy civilně vyfocení členové Kóthí, je interpretován barevnou fotografií koncipovanou na výšku, zatímco ženský princip Hidžer v *Liliích* je pojat v černobílé škále koncipované na výšku.



Obrázek 47: Lukáš Houdek - *Daisies*, 2012

Oba soubory se vyznačují velmi citlivě zachycenými portréty, kdy v případě *Daisies* je divák konfrontován s civilní podobou Kóthí a hledá nepatrné náznaky toho, jak tyto muže odlišit od mužů spadajících do společenského měřítka „normálních“ jedinců. Dá

se hledat klíč ve výrazu tváře, ladném postoji těla, nápadně vyzývavé póze či přehnané péči o vzhled? Divák se cítí podveden a zaskočen, když vidí, jak je valná část těchto mužů v běžném životě zcela neidentifikovatelná od jakýchkoli jiných mužů, se všemi svými maskulinními projevy, a zároveň jsou mu ukazováni muži, jejichž postoje a tváře jasně hovoří o jejich odlišnosti a odklonu od maskulinity k feminitě. Stává se tak pochybujícím, neboť něco, co považoval za tak lehce definovatelné, se stává neuchopitelným. Je možné, že někdo v naší blízkosti pociťuje podobné stavy, aniž bychom o nich věděli?

Význam Houdkových souborů z Indie je v našem středoevropském kontextu vzdálen od plného pochopení skrze sociokulturní odlišnost, přesto však vypovídá o něčem nadnárodním, co je přítomné v každé společnosti. Lidé, jež na venek nemohou otevřeně fungovat svobodně, neboť společnost s nimi není ztotožněná a tyto jedince nepřijímá. Ti si následně osvojí jednotlivé role, jež jim společnost přisuzuje, a svoji pravou identitu často tají nejen před cizími lidmi, ale i před vlastními rodinami. Jsou odkázáni k duálnímu životu, k životu „*po setmění*“. Toto šokující uvědomění je pak pro člověka, jež se s podobnými odlišnostmi špatně srovnává, zcela klíčové, neboť zjišťuje, že tito lidé nejsou chorobnou menšinou, ukrývající se na kraji společnosti, se kterou nikdy nepřichází do styku, ale jsou to lidé z masa a kostí, kteří se denně pohybují mezi námi a jsou integrováni do sociálního života, kde jsou však neustále nuceni předstírat a úzkostlivě se vměštnávat do společensky platných kategorií, jež dogmaticky lpí na bipolárnosti a jasné diferenciaci pohlaví na mužské a ženské. Odlišnosti se nepřipouští. Ve chvíli, kdy je člověk konfrontován s touto skutečností, je pro něj přístupnější myšlenka se podobnou problematikou zabývat, neboť „věc“ již přestala být něčím cizím/neznámým a začala být reálným a pozorovatelným faktem, se kterým se můžeme střetávat v našem přirozeném prostředí.

Transgender osoby jsou kolem nás, ať si to chceme připustit či ne. Jsou to naši kadeřníci, prodavačky, lékaři, učitelé našich dětí a fotografie společně se sociologií je o nich schopná přinášet svědectví, které již nelze dále ignorovat. Tito lidé tak mají do budoucna šanci jít se svou pravou tváří „ven“. Přestat být otroky frustrace z nenaplnění vlastní podstaty.

Kvalita jednotlivých snímků v souboru opět kolísá, vzhledem ke světelným podmínkám i kompozicím, jež jsou pro dané prostředí charakteristické. Houdek dokonce nekoriguje ani pohled zobrazovaných. Přesto, že koncepce zachycení postavy v prostředí, které si sama zvolí, a v póze, kterou sama uzná za hodnou zachycení, je u všech snímků stejná, jsou v jednotlivých fotografiích velké rozdíly.

Postavy jsou zachycovány s přímým pohledem do kamery, do země či s očima upřenými do dálky, ze tří čtvrtin i frontálně, s dobyt看 na dvoře či ve vyzývavé póze v parku. To dodává souboru jakousi vnitřní roztržitost, která však slouží vyššímu ideálu svobodné prezentace jednotlivých Hidžer a příslušníků Khótí.

Podobně jako u Kóthí cítíme nejistotu, neboť se pohybujeme na hranici detektivní práce a hledáme jemné nuance napovídající o jejich zvláštnosti, v souboru *Lilii* jsme stejně nenápadně vystaveni portrétům dam, na nichž nás něco nepatrně zneklidňuje. Při bližším zkoumání si uvědomíme skutečnost a badáme po detailech, jako je stavba kostry, ostřejší brada či svalstvo na pažích. Hidžri zde nejsou ztvárněny šokujícím způsobem s důrazem na jejich odlišnost a polovičatost či neurčitost příslušnosti ke konkrétnímu genderu, ale jako běžné indické ženy ve svém přirozeném gestu, oděvu a prostředí, jako součást společenské škály této země.

Autorkami, které se zabývaly fotografií v sociologickém kontextu dávno před Houdekem, jsou také výrazné osobnosti Jana Štěpánová a Gabriela Kontra, které spolu po určitou dobu spolupracovaly a jejichž soubory spolu byly často vystavovány právě pro podobný klíč v nich obsažený. Základ, pro obě fotografky společný, je zájem o rodiny, jež nespádají do klasického modelu obsahujícího matku, otce a děti, který potkáme na všech reklamních prospektech i v televizních seriálech. Autorky se zaměřovaly na rodiny, které se těmito paradigmatům vymykají a snažily se tuto skutečnost v co nejobjektivnějším charakteru zachytit. Kontra zachycuje v cyklu *Rodinná mapa* portréty českých domácností, které obsahují obrovskou směsici nejrůznějších možností¹³³, Štěpánová navíc tento koncept rozšiřuje o práci s lidmi

¹³³ Z rozhovoru s Kontra, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

různých zemí a z každého rodinného modelu je výstupem sedm dokumentárních fotografií zachycujících denní realitu tohoto soužití.¹³⁴

V pracích se objevují lidé žijící single, ve spolubydlení v jedné domácnosti s prarodiči a rodiny lidí spadajících do kategorie *LGBT*. Část práce Jany Štěpánové zachycující rodinné modely obsahující transgender osoby z projektu *Věrní zůstaneme*, byla vystavena na druhém ročníku výstavy *Transgender me* v rámci *Prague Pride* v centru DOX.



Obrázek 48: Jana Štěpánová - *Věrní zůstaneme*, od roku 2004

„Hannesovi bylo 26, když se přestěhoval z Německa do Švýcarska. Neuplynul ani rok, seznámil se s Christophem a oběma bylo jasné, že jsou si souzeni. Vystudovaný psycholog, úspěšný divadelní režisér Hannes a katolický teolog Christoph měli svatbu. Před pár měsíci Hannes porodil syna. Jak je to možné? Hannes je totiž biologicky žena. Jejich syn Martin tedy dostal dva báječné otce. Jeden z nich ho kojil a druhý ho krmil z lahvičky. Za pár měsíců začne Hannes opět režírovat. Christoph pak půjde na čtyřtydenní otcovskou „dovolenou“.“¹³⁵

„Myslet si, že fotíte realitu „takhle to bylo“, je iluze. Fotografie je výsek s vlastním výběrem, který se na realitě pouze zakládá.“¹³⁶

Štěpánová se již od devadesátých let zabývá prací založenou na nejasném genderovém zařazení například v souboru *QueerDance*. Sama autorka hovoří o pojmu *queer*, který

¹³⁴ ŠTĚPÁNOVÁ, Jana. *Věrní zůstaneme/Rodinná mapa. Souvislosti 2/2011*. 2011, č. 2, s. 78.

¹³⁵ ŠTĚPÁNOVÁ, Jana. *Věrní zůstaneme/Rodinná mapa. Souvislosti 2/2011*. 2011, č. 2, s. 72.

¹³⁶ ŠTEFKOVÁ, Zuzana. *Svědectví. Ženským hlasem: Rozhovory s českými a slovenskými umělkyněmi a teoretičkami umění*. Praha: VŠUP, 2013, s. 96. ISBN 978-80-86863-44-3.

byl často náplní jejích fotografií jako o „Označení lidí, kteří jsou nekonformní a nevejdou se do jednoznačně transsexuální, homosexuální nebo heterosexuální škatulky. Mohou mít proměnlivou pohlavní i sexuální identitu. Může jít o společenské postoje. A to jak prakticky, tak teoreticky.“¹³⁷

Kontra hovoří o tom, že na ní leželo břímě ztvárnění i klasického modelu matka, otec a děti, aby cyklus různých rodin byl úplný. Aby ulevila svému svědomí, vzhledem k tomu, že se rozhodla zveřejňovat soukromí ostatních, zvolila pro ztvárnění tohoto modelu rodinu vlastní.

„V té době jsme bydleli v šíleném bytě a problém s oloupanou barvou na zdi jsme vyřešili tak, že jsme je expresivně pocákali barevnými fleky. Navíc v tu dobu měl manžel dredy. Takže přesto, že jsme tam jako příklad toho nejklašičtějšího glorifikovaného modelu domácnosti, nejsme až zase takovým klišé.“¹³⁸



Obrázek 49: Gabriela Kontra - Rodinná mapa, 2008

V této souvislosti se nabízí zmínit také výstavu *Různé rodiny, stejná práva*, která se uskutečnila v rámci Prague Pride 2012 v Piazzettě Národního divadla v Praze. Autory fotografií *queer* rodin s dětmi jsou Jan Zátorský a Josef Rabara.¹³⁹ Nejedná se však o

¹³⁷ ŠTEFKOVÁ, Zuzana. *Svědectví. Ženským hlasem: Rozhovory s českými a slovenskými umělkyněmi a teoretičkami umění*. Praha: VŠUP, 2013, s. 101. ISBN 978-80-86863-44-3.

¹³⁸ Z rozhovoru s Kontra, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

¹³⁹ VERNISÁŽ VÝSTAVY RŮZNÉ RODINY, STEJNÁ PRÁVA. In: *Národní divadlo: Nová scéna* [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.novascena.cz/cs/repertoar/763.html> (využito 25. 4. 2013).

jejich vlastní koncept. Ten pocházel z občanského sdružení *PROUD*¹⁴⁰ a *Prague Pride*. Fotografie zachycující *queer* rodiny, které mezi námi běžně žijí a mají děti, měly upozorňovat na fakt, že české právo prozatím existenci stejnopohlavních rodin neuznává a adopce dětí zůstává párům jednotného pohlaví zapovězená. Organizátoři se tak snažili veřejnosti zprostředkovat, že tyto rodiny jsou stejně funkční a zodpovědné jako jakékoli jiné rodiny a prožívají obdobné starsti.

Jana Štěpánová, Gabriela Kontra i Lukáš Houdek svými fotografiemi nabourávají tradiční stereotypy spojené s transgender osobami a ukazují jejich kontext v široké společnosti, jejíž jsou nedílnou součástí. Houdek navíc pracuje i s pro nás odlišnou kulturou Indie a tak v duchu postmodernismu decentralizuje europocentrický status, jako jediný platný model.

V pracích Štěpánové a Kontra považují za nejpřínosnější faktor obzvláště to, že zařazují *LGBT* osoby do širokého kontextu společnosti a ukazují tak kontextuální souvislost, která je v tomto ohledu zcela přirozená. Vyvracejí tak stereotypy o přeceňované a zveličované odlišnosti a ukazují, že podobní lidé mezi námi běžně žijí a jsou integrovaní ve společnosti stejně tak jako například senioři, děti či jinak definované skupiny. Houdek pak přináší propojení etnické a genderové odlišnosti, tedy jakési odlišnosti na druhou, která rozšiřuje českou fotografii o nové poznatky mimo obvyklé oblasti zájmu. Sám hovoří o tom, že na dalším ročníku výstavy *Transgender me* by rád zahrnul do výstavy i mnoho jiných kultur, které nám nemusí být tak blízké jako kultury zemí vycházejících z euroamerického kontextu.

¹⁴⁰ PROUD-platforma pro rovnoprávnost, uznání a diverzitu

Bože žena!

„Tento měsíc menstruuji“

Stejnomená výstava, jež proběhla v prostorách Gallery Art Factory v únoru roku 2004 dala vzniknout dílům vyrovnávajícím se s tabuizací menstruačního cyklu. Výstavu na popud rozhovoru se socioložkou Jiřinou Šiklovou uspořádaly ženy z instituce Gender studies, kterou sama Šiklová zakládala.¹⁴¹ K účasti na výstavě se přihlásilo na třicet umělců a umělkyně, z nichž každý zvolil svůj vlastní přístup. Výsledky práce i záběr způsobů, jaké si jednotlivé osobnosti vybraly pro ztvárnění tohoto tématu, tak byl velmi široký.¹⁴² V této stati se však věnujeme fotografii, proto zde představíme pouze část vystavovaných děl, jež mají co dočinění právě s fotografií.



Obrázek 50: Gabriela Kontra - *Návod*, 2004

Velmi naturalisticky téma menstruace pojala autorka Gabriela Kontra, která vytvořila fotografický návod na použití tamponu. Záběry na kterých je zachycen ženský klín a jednotlivé fáze výměny tamponu ukazují vše naprosto naturalisticky a bez jakéhokoli přikrášlování či stylizace.

Pohled na tento fotografický seriál může na mnohého diváka působit nejen neesteticky, ba přímo odporově. Kontra se opět, tak jak je pro její tvorbu specifické, nehodlá vmístit do žádné estetické či společensky vyhledávané mutace přirozených procesů do čistších a krásnějších podob. Předvádí realitu ve své absolutní hodnotě, ať je esteticky libá či nikoli. Divák muž se zde otevřeně střetává s realitou, jež mu nikdy nebyla umožněna vidět. Divačka žena pak stojí tváří v tvář tomu, co sice zcela přirozené

¹⁴¹ Výstava "Tento měsíc menstruuji" se blíží!. In: *Feminismus: O ženách, mužích, feminismu a gender studies* [online]. 2004 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/fulltext.shtml?x=161300>

¹⁴² GENDER STUDIES O.P.S NEORGANIZOVANÁ SKUPINA UMĚLKYNĚ. *Tento měsíc menstruuji*. Gallery Art Factory, 2004.

prožívá také, je však z hlediska kulturní zvyklosti vhodně tuto „špinavou“ součást jejího cyklu pečlivě schovávat a tajit. Její tajemství je odhaleno, jeho představy o dokonalé ženě narušeny.

Proč je menstruace stále společenským tabu? Proč je vnímána jako něco nečistého a hanebného? Je symbolem ženského nenaplnění vyšších podstat? Opravdu mají-li muži penis, jež je symbolem jejich úplnosti, máme my ženy jako symbol úplnosti právě těhotenství?¹⁴³ Přináší nám jedině ono pocit naplnění našeho poslání a celosti našeho symbolického významu? Stává se žena, která odrodila, opět jen závistivou vůči mužskému falu? Nebo je snad na čase Freuda překonat?

V autorčinu návodu na použití se střetáváme hned se dvěma výzvami zároveň. Chceme opravdu, aby umění bylo jen estetické, i za cenu toho, že nebude disponovat obsahem, či chceme umění, které nás přivede k přemýšlení a změně diskurzu, třeba i za cenu nepříjemného zážitku, útočícího na naše estetické ideály?

To stejné je možné reflektovat v realitě každého dne. Chceme skrývat naši přirozenost, abychom nedovolili společnosti vidět naši „nečistotu“ či se odhodlaně pustíme do vod přirozenosti a uděláme z ní konečně královnu krásy? Stylizace nebo realita? Čistá krása nebo „špinavé“ přiznání? A především, proč je neustále přirozenosti kladen odpor pečlivým schováváním jakýchkoli jejích náznaků? Odstraňování nepatrných znamének, plastika poprsí, depilace, ondulace... Co všechno skrýváme sami a dobrovolně a co všechno je ukryto kvůli podprahovému i ostentativnímu nátlaku médií a vizuálních vjemů, jež na nás odevšad útočí?

Krásná a štíhlá, jemná a bez chloupků, neslíbatelná, pocit čistoty a pohodlí i ve „vašich dnech“. Zatímco v reklamě na prací prášek či mycí prostředek se se špinavým nádobím či prádlem setkáme zcela běžně, v reklamě na ženské hygienické potřeby krev zahlédneme stěží. Dokonce i ve spotech s čisticími prostředky jsme v mnohých případech svědky záběru na „špinu“ samotnou s následným prostřihem, ve kterém kamery zabírají upravenou ženu s čisticím prostředkem a úsměvem na tváři. Veřejné

¹⁴³ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3.

spojení ženy s nečistotou je všeobecně nežádoucí, zůstává před zraky diváka úzkostlivě skryto.

Každá kultura se s cyklem ženy vyrovnává jinak, zatímco v euroamerickém kontextu se dívky za menstruaci spíše stydí a pod tlakem reklamy na hygienické potřeby jsou vyzívány, aby se osvobodily od pocitu vědomí, že právě menstrují¹⁴⁴, kupříkladu na Bali menstruace není ničím tabuizovaným a veřejně se o ní hovoří.

V Bengálsku žijící Baulové menstruační krev dokonce požívají a považují ji za mocnou a léčivou tekutinu.¹⁴⁵ Krista Feigl-Procházková hovoří o tom, že roku 1827 kdy se vědci, samozřejmě mužští, jak jinak, konečně dobrali k ženské vaječné buňce, byla jednou provždy rozluštěna záhada ženské menstruace.¹⁴⁶ Tímto objevem tak byl vyvrácen mýtus o samoplodivé síle mužského semene. Tisíciletí patologických výkladů tohoto jevu však ve společnosti zanechala hlubokou stigmatizaci.¹⁴⁷

Další autorkou, která vytvořila dílo, pro výstavu *Tento měsíc menstruuji*, je Lenka Klodová. Její objekt *Demonstrace* nese pro autorku typické znaky humoru a absurdity, zároveň se však jedná o umění břitké politické podstaty.

Autorka opět využívá obstřižené fotografie lepené na karton, tentokráté však nikoli zpodobňující vilné „nahotinky“, ale ženy ve vysokém stupni těhotenství. Zástup žen zde stojí s odhodlanými výrazy a transparenty v ruce, které hlásají fundamentální slogany typu „Menstruace nikdy více“ či „Menstruace – metla lidstva“.¹⁴⁸

Klodová dává gravidním ženám, které by se měly takzvaně „šetřit“ do rukou politickou aktivitu a naléhavost jejich prezentování vlastních názorů.

¹⁴⁴ GENDER STUDIES O.P.S NEORGANIZOVANÁ SKUPINA UMĚLKYNĚ. *Tento měsíc menstruuji*. Gallery Art Factory, 2004. (Krista Feigl-Procházková, Menstruace a civilizační proces.)

¹⁴⁵ GENDER STUDIES O.P.S NEORGANIZOVANÁ SKUPINA UMĚLKYNĚ. *Tento měsíc menstruuji*. Gallery Art Factory, 2004. (Martina Kolářová, Menstruace v jiných kulturách)

¹⁴⁶ GENDER STUDIES O.P.S NEORGANIZOVANÁ SKUPINA UMĚLKYNĚ. *Tento měsíc menstruuji*. Gallery Art Factory, 2004. (Krista Feigl-Procházková, Menstruace a civilizační proces.)

¹⁴⁷ GENDER STUDIES O.P.S NEORGANIZOVANÁ SKUPINA UMĚLKYNĚ. *Tento měsíc menstruuji*. Gallery Art Factory, 2004. (Krista Feigl-Procházková, Menstruace a civilizační proces.)

¹⁴⁸ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?, s. 86. ISBN 80-86450-38-4.

„Menstruace se dá z určitého pohledu chápat jako neštěstí, jako promarněná šance, jako plýtvání potenciálem. Udělala jsem v rámci výstavy *Tento měsíc menstruuji* model demonstrace těhotných žen proti menstruaci, ale důsledky jejich boje nechci domýšlet.“¹⁴⁹



Obrázek 51: Lenka Klodová - *Demonstrace*, 2001



Obrázek 52: Jana Štěpánová - *ReCycle*, 2004

Jako další představitelka umění spojeného s ženstvím a jeho tělesností se zde představila Veronika Bromová. Autorka vystavila sérii fotografií s prostým názvem *Menstruace*. Na jednotlivých snímcích modeluje rukama své poprsí a výrazy v její tváři se proměňují podobně jako hnětená materie autorčiných ňader. Tělo se přetváří, mění své proporce a navrácí zpět k původnímu tvaru. Procesy, které se odehrávají uvnitř, jsou charakterizovány i ve vnějším světě. Nabízí se zde srovnání s pracemi Doroty Sadovské či s *Brožurou* Lenky Klodové. Materie prsou se stává tvárnou hmotou, se kterou je intuitivně pracováno.

Fotografka Jana Štěpánová spolu s Ivetou Kratochvílovou vystavila jakousi fiktivní kampaň na „recyklovatelnou vložku“¹⁵⁰; jejíž součástí byl reklamní plakát a videoprojekce. Práce s názvem *ReCycle* jak je zřejmé pracuje i s jazykovým konstruktem

¹⁴⁹ KLODOVÁ, Lenka. *Klodová: pregnant songs*. Praha: Divus, 2004?, s. 86. ISBN 80-86450-38-4.

¹⁵⁰ GENDER STUDIES O.P.S NEORGANIZOVANÁ SKUPINA UMĚLKYNĚ. *Tento měsíc menstruuji*. Gallery Art Factory, 2004. (Krista Feigl-Procházková, Menstruace a civilizační proces.)

slova recyklovat a předponou „Re“, kterou lze vyložit ve významu opět či znovu. Reaguje tak na stále se opakující ženský cyklus, jehož rytmus koloběhu taktéž funguje v uzavřeném sledu po sobě jdoucích úkonů.

Díla vzniklá v rámci výstavy *Tento měsíc menstruuji*, ač se stejným námětem, přinesla hned několik způsobů uchopení. Klodová jak je v její tvorbě časté, se zaměřuje na absurditu, těhotenství a sílu slova. Bromová opět pracuje s vlastní tělesností a formováním vnitřních procesů do vnějších forem. Štěpánová pak předkládá fiktivní kampaň, podobně jako v jejím projektu *Nevěsty*¹⁵¹, který je reakcí na v té době se neustále vlekoucí schválení zákona o registrovaném partnerství. V časopise *Nevěsty se* s žádným ženichem nepočítalo. Na své ano se zde připravovaly dvě ženy.

¹⁵¹ ŠTEFKOVÁ, Zuzana. *Svědectví. Ženským hlasem: Rozhovory s českými a slovenskými umělkyněmi a teoretičkami umění*. Praha: VŠUP, 2013, s. 102. ISBN 978-80-86863-44-3.

Závěr

V práci jsem se soustředila na pochopení skutečnosti, že problematika genderu a transgenderu u nás začala být reflektována s velkým zpožděním a na objasnění, proč tomu tak bylo. Vycházela jsem přitom ze sociokulturních podmínek na našem území, které podstatně určovaly a stále určují společenský diskurz v tomto ohledu. Přičemž jsem na příkladu Indie zmínila, jakým způsobem se vztah k marginálním skupinám může právě na základě změny sociokulturních podmínek výrazně proměnit. Nastínila jsem zde historii ženského hnutí v našich zeměpisných šířkách a proměny, kterými prošlo. Upozornila jsem na specifickou platformu emancipace žen u nás, která by byla do velké míry ovlivněna nutností společnosti řešit vlastenecké otázky v dobách Rakouska -Uherska a následně otázku svobody v době socialismu, kdy byla feministická základna žen vykořeněna a přeformována do mocenské a ideologické instituce Československého svazu žen.

Nastínila jsem, jak lehce se dalo skrze ideologii pracovní morálky v dobách komunismu vykládat postavení našich žen jako rovné mužům, přestože skutečnost hovořila o tom, že rovnoprávnost byla jen zdánlivá. Soustředila jsem se na tezi Lindy Nochlin, pocházející ze slavné eseje *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?*, a vztáhla jsem tuto tezi k absenci projevů genderových témat ve fotografii v České republice. Objasnila jsem, jakým způsobem během let změnil pojem gender svůj obsah a do jakých kontextů se dostává ve vztahu k odlišné sexuální orientaci a transgenderu. Dotkla jsem se zde vývoje hnutí feminismu v souvislosti s postmodernismem, který přinesl kritiku strukturalismu a decentralizaci dějin umění a zmínila výrazné představitelky feministického umění, které od sedmdesátých let dvacátého století pracovaly se svým tělem. Dále jsem hovořila o postupné změně diskurzu a vyvíjení odborné teorie, která začala připouštět i jiná východiska, nežli pouhé vykořisťování žen pohledem. Mluvila jsem o překonání těchto konstruktů a jejich vývoji směřujícím ke kritice esencialismu feministického umění a opuštění kategorie „žena“, tak jako o tom hovoří Natalie Boymell Kampen.

Taktéž jsem vztahovala pojem gender k jeho širším souvislostem, tedy k východisku, kdy gender obsahuje jak rozdílné sociální třídy, tak rasy či odlišné sexuální projevy.

Zmiňuji zde podstatný přínos otevření genderové problematiky v České republice výstavami *Transgender me*, které proběhly v rámci akce *Prague Pride* a výrazně dopomohly k zprostředkování tohoto tématu širší veřejnosti. Zároveň však upozorňuji na fakt, že okruh návštěvníků galerií nebude nikdy tak výrazný, aby se dal považovat za plnohodnotný vzorek společnosti a dala se podle něj vyzorovat změna všeobecného diskurzu. To také považuji za jeden ze základních problémů, který by bylo v budoucnu třeba řešit. Hledat způsoby, jak obeznámit s touto problematikou širší společnost, otevřít vizuální projekty na toto téma veřejnosti. Jedním z možných řešení by bylo dostat umění s genderovou tematikou do veřejného prostoru a učinit z něj přiznané politické umění apelující na proměnu myšlení. Cesta jakou upozorňoval kupříkladu Michal Michelle Siml na otázky spojené s minulostí českého národa v souvislosti se skupinou *Pode Bal*, by se dala využít i v zájmu šíření uvědomění o problematice transgenderu a jiných otázek spojených se společenským konstruktem „mužské“ a „ženské“. Otázkou pak zůstává, zda je k těmto proměnám společnost již nakročena či by se podobný umělecký *coming out* genderové problematiky z uzavřených galerií do ulic a veřejného prostoru setkal s vlnou odporu. Jaké možnosti veřejné komunikace nabídne další ročník *Prague Pride* zjistíme teprve záhy, doufejme tedy, že podobně jako probíhala ve veřejném prostranství výstava *Jiné rodiny, stejná práva*, dočkáme se v budoucnu i veřejné výstavy s tematikou transgenderu.

Další možností, jak dostat informace ke společnosti, je cesta, kterou považuji za naprosto základní a klíčovou, a to je vzdělání. Je s podivem, že přesto, že gender je jedním ze základů z jakých vychází uspořádání naší společnosti, doposud jsem se nesečkala s žádným školním předmětem, který by byl na tuto problematiku zaměřen a nemusela bych jej sama cíleně vyhledat. V práci bych se dále mohla zaměřit na velmi podstatné působení a využívání genderu v jeho vizualizované podobě k marketingovým účelům. To jakým způsobem gender ve fotografii prodává a manipuluje se spotřebiteli či na ně cíleně míří, by mohlo být dalším předmětem práce. Pro rozsáhlost tohoto tématu však nebylo možné se jím zde zabývat. Podrobné rozvětvení této tematiky by

se případně nabízelo k uchopení například při navázání v magisterské práci. Jedním z cílů práce bylo také definovat jednotlivé tendence v uchopení tématu genderu a transgenderu v současné české fotografii. Najít společné rysy a východiska, která se na našem území při zpracování těchto témat objevují a případně i jejich vztažení k pracím zahraničních autorů. Cílem práce tedy nebylo představit všechna fotografická díla a autory, kteří se kdy tematiky genderu dotkli, ale najít společné tendence projevující se na našem území a přiblížení možnosti způsobu výkladů a podrobnějšího čtení jazyka vybraných děl jednotlivých autorů. Jsou zde také zprostředkovány vzájemné souvislosti i odlišnosti mezi autory spadajícími do stejného okruhu tvorby.

Seznam použitých pramenů a literatury

ANDĚL Jaroslav, Myšlení o fotografii I – průvodce modernitou v antologii textů, AMU, Praha 2012, ISBN 978-80-7331-235-0

STURKEN Marita, CARTWRIGHT Lisa Studia vizuální kultury, Portal, Praha 2009, ISBN 978-80-7367-556-1

KOLÁŘOVÁ Kateřina, SOKOLOVÁ Věra Gender & generation, Litteraria Pragensia, Praha 2007, ISBN 978-80-7308-184-3

ROBINSON Hilary, Feminism Art theory – An Anthology 1968 – 2000, Blackwell publishers, USA 2001, ISBN 0-631-20849-6

FIFKOVÁ Hanka, O sexus Hankou – psychologie pro každého, Grada publishing, Praha 1998, ISBN 80-7169-673-0

BRZEK Antonín, Pondělíčková-Mašlová Jaroslava Třetí pohlaví, Scientia medica, Praha 1992, ISBN 80-85526-03-4

Kolektiv autorů, Behind the Velvet Curtain, VŠUP, Praha 2009, ISBN 978-80-86863-29-0

Kolektiv autorů, Pregnant songs, Divus, Praha, ISBN 80-86450-38-4

Kolektiv autorů, Artwall, Centrum pro současné umění Praha, Praha 2006, ISBN 80-239-8460-8

Kolektiv autorů, Bromová Veronika Království/Kingdoms, Arbor vitae, Praha 2008, ISBN 978-80-87164-13-6

VOLF Petr, Vzrušení – rozhovory o umění z let 1995-2005, BB/art, Brno 2006, ISBN 80-7341-729-4

ŠTEFKOVÁ Zuzana, Svědectví ženským hlasem, VŠUP, Praha 2012, ISBN 978-80-86863-44-3

FEINBERG Leslie, Pohlavní štvanci, G plus G, Praha 2000, ISBN 80-86103-32-3

Kolektiv autorů, Společnost žen a mužů z aspektu gender – sborník studií, Open society fund Praha, Praha 1999

JUNG Carl Gustav, Výbor z díla svazek 2 – archetypy a nevědomí, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno 1997, ISBN 80-85880-16-4

OAKLEYOVÁ Ann, Pohlaví, gender a společnost, Portál, Praha 2000, ISBN 80-7178-403-6

KUNEŠ Aleš, POSPĚCH Tomáš, Čítanka z teorie fotografie, Opava 2003

PETŘÍČEK Miroslav, Myšlení obrazem – průvodce současným fylosofickým myšlením pro středně pokročilé, Herrmann & synové, Praha 2009, ISBN 978-80-87054-18-5

PACHMANOVÁ Martina, Neviditelná žena – antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě, One woman press, Praha 2002, ISBN 80-86356-16-7

BIRGUS Vladimír, MLČOCH Jan, Česká fotografie 20. století, KANT, Praha 2009, ISBN 978-80-7437-026-7

Tento měsíc menstruuji, Gender studies o.p.s., 2004

MRÁZ Bohumír, Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, Praha 2002, ISBN 80-85970-39-2

WRIGHT, Elizabeth. *Lacan a postfeminismus*, Triton, Praha 2003, ISBN 8072543695

Internetové zdroje:

Z výpovědi Edy Kriseové, archiv ČT; Historie.cs: České modré punčochy. In: Česká televize [online]. 2013 [cit. 2013-05-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10150778447-historie-cs/213452801400009/>

Hidžra - třetí pohlaví v Indii. Wwww.topweb.vesmir.cz [online]. 2001, č. 12 [cit. 2013-05-03]. Dostupné z: <http://www.topweb.vesmir.cz/clanek/hidzra-treti-pohlavi-v-indii>

Lilie. In: Lukáš Houdek [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/dokumentarni-projekty/lilie/>

LEADERSHIPAID: (ber to osobně) [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://leadershipaid.cz/cz/inspiruji-nas>

ŠEBOROVÁ, Silvie. Lenka Klodová si hraje s torzy žen. In: Artalk.cz: aktuálně o výtvarném umění [online]. 2008 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.artalk.cz/2008/10/13/lenka-klodova-si-hraje-s-torzy-zen/>

Dorota Sadovská [online]. 2013 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://www.sadovska.sk/>

MICHAELA THELENOVÁ [online]. 2010 [cit. 2013-05-07]. Dostupné z: <http://www.thelenova.cz/>

Michaela Thelenová: When you return home from work, it will all be nicely tidied up... / Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno... In: Hunt kastner artworks [online]. 2010 [cit. 2013-05-07]. Dostupné z: http://www.huntkastner.com/en/pdf/thelenova_tz2.pdf

F64.0._online. In: Fotografie Lukáše Houdka [online]. 2011 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/vytvarne-projekty/f64.0._online/

NOD: Transgender me [online]. 2013 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z: <http://nod.roxy.cz/program?id=204>

PĚCHOUČEK, Michal. Práce Petry Steinerové. In: Časopis Fotograf [online]. 2009 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z:

<http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=54&katid=4&claid=376>

Fotografie Lukáše Houdka [online]. 2013 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z:

<http://www.lukashoudek.cz/>

HOUDEK, Lukáš. Daises. In: Fotografie Lukáše Houdka [online]. 2012 [cit. 2013-05-06].

Dostupné z: <http://www.lukashoudek.cz/fotoalbum/dokumentarni-projekty/daises/>

VERNISÁŽ VÝSTAVY RŮZNÉ RODINY, STEJNÁ PRÁVA. In: Národní divadlo: Nová scéna [online]. 2012 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z:

<http://www.novascena.cz/cs/repertoar/763.html>

Výstava "Tento měsíc menstruuji" se blíží!. In: Feminismus: O ženách, mužích, feminismu a gender studies [online]. 2004 [cit. 2013-05-06]. Dostupné z:

<http://www.feminismus.cz/fulltext.shtml?x=161300>

Rozhovory

Zpovídáný: Josef Rabara, místo: Praha Mamacoffee, datum: 30. 11. 2012.

Zpovídáný: Lukáš Houdek, místo: Praha, datum: 30. 11. 2012.

Zpovídáný: Michal Šiml, místo: písemně, datum: 9. 4. 2013.

Zpovídáný: Michaela Thelenová, místo: písemně, datum: 12. 4. 2013.

Zpovídáný: Barbora Bálková, místo: Praha Café NONA, datum: 3. 4. 2013.

Zpovídáný: Gabriela Kontra, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

Zpovídáný: Lenka Klodová, místo: Praha Leica Gallery, datum: 14. 3. 2013.

Slovník pojmů

Gender: Původně termín označující rod. V sedmdesátých letech dvacátého století se začal užívat jako pojem zastřešující analýzu pohlavní odlišnosti a zkoumání konstruktů *mužský* a *ženský*. Zatímco pro pojem pohlaví je signifikantní biologická odlišnost mezi mužem a ženou, pojem gender vychází z předpokladu, že maskulinita a feminita jsou uměle vytvořenou sociální konstrukcí, která vychází z mocenských struktur.

Diskurz: Je způsob vyjadřování a formulací používaných v dané době a oboru, který se promítá do jazyka, přičemž způsob a forma jakou o věcech hovoříme, naše názory činí srozumitelnými, současně je však svou strukturou omezuje. Každý forma jazyku nám současně něco umožňuje vyjádřit, zatímco něco dalšího nám naopak vyjádřit nedovoluje.

Esencialismus: Je způsob myšlení, které nadřazuje biologickou determinaci pohlaví nad sociální konstrukci a považuje dělení na *mužské* a *ženské* za přirozeně danou a nezpochybnitelnou pravdu.

Queer: pojem původně hanebného významu, kterým se označovalo podivínské chování. Toto označení postupně přijala lesbická a gay komunita. Jedná se o jakýsi *diskurz naruby*, jak o něm hovoří Michel Foucault, kdy přisvojením si výrazu vykazujícího stereotypní a homofobní myšlení, dochází k dekonstrukci jeho významu. Dnes je tedy výraz vžitý pro označení sexuálních menšin, které nespádají do kategorie heteronormativní.

Feministické umění: Umění politického charakteru, jež má upozorňovat na útlak žen patriarchální společností a jejich zobrazování jako pasivních objektů touhy. Obsahuje však mnoho rozličných přístupů od kritizovaného esencialistického umění žen v americe sedmdesátých let, kdy si umělkyně přisvojily jako výrazové prostředky domácí práce, přihlásily se ke svému ženství a začaly využívat jazyka svého těla, po postfeminismus, kritizující jednotnou kategorii „žena“ jako nedostačující a odvádějící od skutečného poslání feminismu, kterým je dekonstrukce vžitého řazení do kategorií, podle biologického pohlaví.

Postfeminismus: Původně hlásaný novinami jako konec feminismu, který dosáhl své mety rovnoprávnosti. Později převzat a užíván jako výraz anti-esencialistického přístupu k umění.

Mužskost/ženskost: Pojmy označující společenskou konstrukci vycházející z předpokladu, že jsme determinováni příslušenstvím k biologickému pohlaví, které vykazuje shodné znaky. Na základě pohlaví jsou pak přisuzovány lidem vlastnosti, schopnosti a způsoby myšlení.

Jmenný rejstřík

- Bálková Barbora, 15, 20, 21, 30, 54, 55, 56, 57, 62, 66
Barbora Bálková, 57
Benglis Lynda, 14
Bergler John, 26
Bromová Veronika, 15, 20, 22, 48, 55, 57, 58, 60, 62, 90, 91
Feigl Procházková Krista, 89
Feinberg Leslie, 15
Foucault, 17
Freud, 17, 35
Goldin Nan, 14, 23
Grof Stanislav, 56
Haeckel Ernst, 35
Horáková Milada, 12
Houdek Lukáš, 23, 25, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 86
Jana Štěpánová, 23, 44
Josef Rabara, 44
Jung, 20
Kampen Boymell Natalie, 18, 92
Klodová Lenka, 20, 22, 32, 33, 34, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 62, 89, 90, 91
Kontra Gabriela, 83, 86, 87
Krásnohorská Elliška, 12
Krista Feigl-Procházková, 89, 90
Lacy Suzanne, 14, 15, 32, 60
Lancan, 17
Lenka Klodová, 20, 32, 33, 34, 45, 48
Lukáš Houdek, 77
Mattlethorpe Robert, 26
Mendieta Ana, 14, 27, 48
Michaela Thelenová, 67
Michal Šiml, 40
Moyzes Tamara, 73
Nochlin Linda, 8, 22, 23, 92
Pachmanová Martina, 36
Pandulová Eva, 73
Plamínková Vlasta, 12
Rabara Josef, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 72, 73, 74, 75, 85
Sadovská Dorota, 48, 60, 90
Sherman Cindy, 14
Schneemann Carolee, 14, 15, 32
Silverman Kaja, 18
Steinerová Petra, 75
Světla Karolína, 12
Šiklová Jiřina, 13, 87
Šiml Michal, 21, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 93
Štěpánová Jana, 22, 83, 84, 86, 90, 91
Thelenová Michaela, 15, 63, 65, 69
Ther Mark, 73
Válka Leoš, 25
Wilke Hannah, 14, 32
Zátorský Jan, 85