

JANA ŠTĚPÁNOVÁ

TRANSGENDER IMAGE

A TENDENCE ZOBRAZENÍ
V SOUČASNÉ FOTOGRAFII



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, září 2003

JANA ŠTĚPÁNOVÁ

TRANSGENDER IMAGE

A TENDENCE ZOBRAZENÍ
V SOUČASNÉ FOTOGRAFII

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE



Obor tvůrčí fotografie

Vedoucí práce Věra Sokolová, PhD.

Oponent Doc. Mgr. Aleš Kuneš



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava, září 2003

Poděkování

Děkuji všem osloveným autorkám a autorům, kteří mi v rozhovorech věnovali svůj čas a nechali mě nahlédnout do svého soukromí.

Děkuji všem, kteří mi ochotně zapůjčili nebo darovali literaturu, již jsem mohla využít ke studiu problematiky genderu, transgenderu a vizuality. Zejména děkuji Věře Sokolové, Ann Snittow a Robertu Schafferovi, Martině Pachmanové, Nicole Borůvka a Haně Kulhánkové.

Moje práce by nevznikla, nebýt nekonečných hodin diskusí s vedoucí mé práce, Věrou Sokolovou, její velké ochoty a trpělivosti stále posouvat věci neočekávaným směrem, a schopnosti vidět dopředu cestu, na jejímž konci stojí tato práce. Za to jí patří můj velký dík.

Ráda bych poděkovala za podnětné rozhovory na téma transgender, vizualita a mocenské struktury ve společnosti, během nichž mi postupně docházelo, co všechno spolu souvisí, a v mé práci by nemělo chybět. Zejména děkuji Nicole Borůvka, Katce Nedbálkové, Ivetě Kratochvílové, Markétě Krausové, Janě Vinšové a Mirkovi Vodrážkovi.

Děkuji kolegovi Janu Zátorskému za nezištnou pomoc při zhotovení fotografií z KFF 2003, nezbytných pro tuto práci.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně, za použití zdrojů uvedených v seznamu literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna formou zařazení do knihovny FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF a tím zpřístupněna pro badatelské účely.

V Opavě, dne 20. září 2003

OBSAH ...

Kapitola 1. Úvod

I. Společnost mužů a žen: Hlavní teze práce	...	7
II. Proč právě transgender?	...	9
III. Struktura práce	...	14

Kapitola 2. Transgender a společnost

I. Úvod	...	15
II. Fotografie ve službách sociologie, fotografie nástrojem sociální kritiky	...	15
III. Stávání se subjektem: Království Nan Goldin	...	23
IV. Stávání se subjektem v Čechách	...	25

Kapitola 3. Transgender foto image v zahraničí

I. Úvod	...	27
II. Transsexuální znamená normální: Německo nového tisíciletí	...	28
III. Erotický potenciál transgender image v Itálii na fotografiích Attilia Solzi	...	32
IV. Transgender autoportrét těla a duše a Drag King subjekt: USA, Velká Británie	...	37
V. Shrnutí	...	41

Kapitola 4. Crossdressing a transgender image na fotografiích v Česku

I. Úvod: Fotí se u nás transgender nebo jde o něco zásadně jiného?	...	43
II. Stávání se mužem	...	43
III. Stávání se ženou	...	48
IV. Autorské reflexe	...	48
V. O čem je u nás transgender image?	...	51

Kapitola 5. Závěr

... 56

Přílohy

A. Seznam použité literatury	...	58
B. Seznam fotografií	...	61
C. Seznam rozhovorů s autory a autorkami fotografií	...	63



obr. č. 1: Del LaGrace Volcano, *Femme Pretender*.

Kapitola 1.

Ú V O D

„Na ničem netrvá „společnost“ tak rozhodně jako na tom, že jednotlivci musí mít a musí hrát-představovat jedno pohlaví, a sice to, které mají zapsáno napřed v rodném listu a později i v občanském průkazu. Pohlavní identita je úředně chápána jako jednotná identita a většina členů společnosti samozřejmě na svém pohlavním určení trvá (považuje je za „taken for granted“).“

Gerlinda Šmausová, FSS MUNI Brno

I. SPOLEČNOST MUŽŮ A ŽEN. HLAVNÍ TEZE PRÁCE

Člověk je buď muž a nebo žena. Alespoň je nám to neustále připomínáno. Vyplyvá to ze všeho, co kolem vidíme a slyšíme, jak jsme od mala socializováni, jak je naše společnost strukturovaná, apod. Kam jen oko dohlédne, je svět rozdělen do dvou jasných kategorií, do světa mužů a do světa žen, a my jako „neutrální“ občané se stáváme apatickými svědky této segregace, čímž zpětně potvrzujeme její oprávněnost. Celá společnost, od veřejných záchodků, přes regály v obchodech, po státní politiku funguje na základě předpokladu existence pouze dvou pohlaví, od nichž se odvíjí základní struktura společnosti. V drogerii si nemůžete koupit sprchový gel nebo parfém bez toho, abyste se podvědomě nedozvěděli, že je „for men“ nebo „for women“. „Obyčejné“, neboli genderově neutrální, trička, vitamíny, ale třeba i jídlo nebo pití, už téměř neexistuje. Většina produktů a vizuálních materiálů, kterým jsou naše oči – a tím pádem i mysl – denně vystaveny, je jasně genderově označená a segregovaná.¹

Marketingové strategie i kulturní a sociální politika státu nás neustále přesvědčují, že jsme *bud'* jedno *nebo* druhé pohlaví – jsme *bud'* ženy *nebo* muži. K tomu, že dokážeme genderově zaujatou řeč reklamy správně číst, přispívá vizualita, a fotografie zvláště, nezastupitelnou měrou. Komerční společnosti a reklamní agentury s touto informací velmi vědomě a velmi efektivně zacházejí a využívají ji k dosažení vlastních zájmů a cílů, a to tak rafinovaně, že si přítomnost genderově zaujatého vzkazu vlastně ani neuvědomujeme, dokonce jsme schopni ji popřít.²

Nad existencí dvou pohlaví se v reálném životě příliš nezamýšlíme. Bereme ji, jak výstižně argumentuje profesorka Šmausová, jako danou věc. Sami rozhodně trváme na tom, že toto rozdělení je pro nás zcela přirozené, protože vychází z nitra nás samých, a pro potvrzení této „přirozenosti“ si jdeme vypůjčit příklady do živočišné, někdy i rostlinné říše.³

¹ Claire Renzetti a Daniel Curran, *Women, Men & Society*. (Boston: Allyn & Bacon Press, 1999).

² Rozhovor s Čestmírem Kopeckým a Martinem Chocholouškem, viz kap. 4

³ Martin Paleček, „Muž a žena: otázky přirozenosti“. In: *Hlasý žien, aspekty ženskej politiky* (Bratislava: Aspekt, 2002).

Vizualita, jak již bylo řečeno, hraje v ukotvování bipolárního pohledu na svět naprosto zásadní roli. Patříme mezi společnosti, kde je na vizuální odlišnost žen a mužů kladen velký důraz, a kde se vizuální genderové rozdíly přímo pěstují. Dokonce je možné říci, že jako ženy nebo muži jsme společensky donuceni svou genderovou rozdílnost udržovat: výtvarnice a performerka Lenka Klodová, o níž bude řeč později, si dokonce myslí, že „ženství je vlastně uměle udržované. Kdyby si ženy nechávaly srostlé obočí, nevytrhávaly si vousy a neholily si chlupy na nohou, možná by byly mužům mnohem podobnější. Je to patrné hlavně u dětí a u starých lidí, u kterých ta podobnost ani nevádí. Doba, kdy se rozdíly mezi muži a ženami pěstují, je vlastně docela krátká.“⁴

Co se stane, když tyto rozdíly nebudeme následovat? Co se stane, jestliže si žena oblékne atributy mužského pohlaví? Které to vůbec jsou? Co dělá muže mužem a ženu ženou? Co přesně znamená, obléknout se či „vypadat“ jako druhé pohlaví? Jak to ovlivní naše sebepojetí? Jaké jsou reakce okolí a co se děje potom v nás? Jaké jsou naše motivace, čeho chceme dosáhnout?

To vše jsou otázky, které jsem si kladla v souvislosti s fotografií. Fotografie je jedním z velmi komunikativních a rozšířených způsobů, který používáme, když chceme podat zprávu o svém vidění a vnímání světa, o tom, jak okolní jevy interpretujeme. Podle teoretika fotografie Jaroslava Anděla se „fotografie stává průhledem do skutečného prostoru. Zobrazující je zde ztotožněno se zobrazovaným, zobrazení reality za samotnou realitu. (...) o fotografii se mluví jako o samotné realitě.“⁵ Fotografie odráží realitu, a záleží jen na vlastním autorském vkladu, čím realita je odražena. V dílech fotografky Nan Goldin se například setkáme s efektem zrcadla (projekt *I'll be your Mirror*), který odráží obrazy z její vlastní reality tak autenticky, že prožíváme voyeristickou slast vztahu divák a klíčová díрка.⁶

Účelem této práce není vyjmenovat a „zhodnotit“ fotografická díla všech fotografek a fotografů, kteří se v minulosti a současnosti zabývali nebo zabývají zobrazením transgender, transsexuálních lidí a crossdressingem. Cílem práce je poukázat na to, jakým způsobem se fotografie podílí na ukotvování a rozbíjení genderových stereotypů a zpětně, jakým způsobem genderové stereotypy (a jejich překračování právě ve formě transgenderu) ovlivňují fotografii – vznik a motivace fotografického subjektu a objektu, jejich vzájemný vztah a výsledný efekt fotografického projektu.

Zajímalo mě, jak se mění postoj k fotografii v souvislosti se společenskými změnami, jakým způsobem fotografie tyto společenské procesy odráží a – především – jaký sdělný potenciál v sobě nese transgender/transsexual/crossdressing fotografická image. Už z autorské podstaty vyplývá, že pokaždé je tento potenciál využíván jinak a k jiným účelům. Proto jsem se v odpovědích na své otázky zaměřila, a to zejména na české fotografické scéně, na zjišťování motivací autorek a autorů fotografií. Na fotografiích se samozřejmě neobjevuje jen zobrazovaný objekt, ale, jak též prezident mezinárodní asociace kurátorů moderního umění

⁴ Rozhovor s Lenkou Klodovou, viz Kap. č. 4

⁵ Jaroslav Anděl, „Proměny názoru na fotografii. Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy“. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů. Moravská galerie v Brně, 1974. In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).

⁶ Laura Mulvey, „Vizuální slast a narativní film“. In: Libora Oates-Indruchová, *Dívčí válka s ideologií* (Praha: SLON, 2000). Viz také Teresa deLauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Indiana U Press, 1994).



obr. č. 2: Nan Goldin, *C* v kostýmu, Bangkok 1992.

Peter Weiermair ve své předmluvě ke knize *Transsexuelle Menschen in Deutschland* trefně poznamenává: „Fotograf svými obrazy artikuluje svůj názor a vztah k zobrazovanému.“⁷ A to i když se jedná o fotografické autoportréty.

II. PROČ PRÁVĚ TRANSGENDER?

Transgender lidi vnímám jako osoby ženského a mužského pohlaví, které se buď odmítají zařadit do jedné ze dvou, společností uznávaných rodových (genderových), kategorií a nebo se do nich začlenit nemohou – např. vzhledem k jejich fyzickým dispozicím, které společenskému „čtení“ jejich údajného pohlaví neodpovídají. Jedná se jak o lidi, kteří se cítí transsexuálně (neboli jako muži „uvěznění“ v ženském těle a naopak) a díky oficiálně stanovené diagnóze žádají po lékařích operativní změnu pohlaví, tak o lidi, kteří se odmítají genderově vymezit podle svého biologického pohlaví.⁸ Nan Goldin ve svém projektu *The Other Side* pohled na transgender existenci charakterizuje následovně: „Mezi nimi [Drag Queens] byla rozvinuta celá paleta pohlavních identit. Jedny/i žily/i jako transsexuálové krátce před operací. Jiní, lvy například, se nikdy nechtěli stát ženami, ale pěstovali umění glamour, módy.

⁷ Peter Weiermair, „Dusollst Dir kein Bildniss machen“. In: *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).

⁸ Transsexualita je spíše lékařský pojem, který se někdy používá jako synonymum pro transgender, ale komunitou je víceméně odmítán. Tento termín je odrazem předpokladu dvoupohlavní společnosti, proto transsexualita. Transgender je naproti tomu spíše pojem sociologický, vycházející z předpokladu o sociální konstrukci pohlaví, tedy, že muži a ženy ve společnosti jsou v podstatě společenské konstrukce.



obr. č. 3: Nan Goldin, *Jimmy Paulette a Tabboo!* v koupelně, New York 1991.

*Pro Naomi bylo pohlaví veskrze natahovací pojem; jeden den byla Naomi a druhý den zase Frankie.*⁹ **Crossdressing** spočívá především v zájmu o oblečení druhého pohlaví nebo přímo v převlékání se „za“ druhé pohlaví. V dalších rovinách vypovídá o touhách, představách, splněných snech a „stavu svobody“,¹⁰ o něčem výjimečném, co nám navodí speciální pocity.

Transgender koncept je nejen zajímavým fotografickým tématem, ale především bohatým zdrojem informací o společnosti. Mirek Vodrážka ve své stati „Život mezi“ tvrdí, že: „*podle nejrozumnějších autobiografií je život transgendera životem „mezi“, neboť je si vědom, že tělo není totožné s „já“, které tímto tělem hýbe.*“¹¹ Život „mezi“ však může znamenat další prostor, tedy ani ten ženský ani mužský. Jde o nějaký „třetí“ prostor, který může avizovat i čtvrtý a pátý, protože jsme zvyklí myslet bi-polárně a antagonisticky. Podle Marcely Linkové „*osoba, která transgender transformací vzniká, nemůže být čistě muž či čistě žena vzhledem k předchozí, byť nepříjemné a nejisté, zkušenosti s druhým biologickým pohlavím – jde spíše o propojení obou genderů, obou sociálních zkušeností, se zkušeností naprosto jedinečnou, a tou je zkušenost sociální exkluze a marginalizace v důsledku vycítěné jinakosti transgenderu majoritní společností.*“¹² Život „na hranici“ tedy evokuje člověka, který je jednou nohou zapuštěn v jednom prostoru a druhou vstupuje do druhého, přičemž ani v jednom již „není doma“. Díky své zkušenosti s druhým přestává být výlučně spojen s prvním a stává se „cizincem“ v každém z nich.

⁹ Nan Goldin. *Die Andere Seite, 1972–1992* (Zürich: Der Alltag/Parkett bei Scalco Verlag, 1992).

¹⁰ Viz rozhovor s Martinem Chocholouškem v kapitole č. 4

¹¹ Mirek Vodrážka, „Život mezi“. In. *Gender, Rovné příležitosti, výzkum 3/2001* (Praha: SoÚ): 3-6.

¹² Marcela Linková, „Je gender transsexuální?“. In. *Gender, Rovné příležitosti, výzkum 3/2001* (Praha: SoÚ): 7.

Podobně to vyjádřila i Martina Pachmanová, když v úvodu ke své knize o historii vizuality napsala: „Někdy se těžko hledají ty pravé důvody některých rozhodnutí, vlivů a názorů, ale bylo to mimo jiné moje vykořenění a věčné cestovatelství, které mě před několika lety poprvé přimělo ptát se po vlastní identitě a po tom, co znamená být v tomto světě ženou. Bez dočasných a opakuujících se ztrát domova a mé mateřštiny by mě možná dnes netrápila otázka, kam patřím. (...) moje touhy by byly pravděpodobně spořádaně zakotveny v bezpečí dobře známého území.“¹³ Také profesorka moderního umění, historička a kritička umění Linda Nochlin podpořila tuto myšlenku bytí „na hranici“, když argumentovala, že „...být cizincem je možná těžké nebo dokonce hořké, ale je to také bohatý zdroj nového myšlení a velmi produktivní stav mysli.“¹⁴

Jak Nochlin a Pachmanová naznačují, bytí „cizincem“ v sobě nese „velmi produktivní stav mysli“ a potenciál zpochybňujících otázek o tom „kdo jsem a kam patřím“. Znamená to potenciál odstupů od obou prostorů (ženského i mužského), tedy zvýšenou schopnost informovat, jak jsou oba prostory konstruované a co je jejich obsahem.¹⁵ Jestliže transgender lidé využijí svého potenciálu „bytí mezi“, nebo chceme-li „cizinctví“ v mužské či ženské identitě, můžeme se mnoho o konstrukci ženství a mužství dozvědět právě od nich. Podobně bychom mohli uvažovat i o „virtuálně-reálných“ prostorech, které se nacházejí mezi polaritou heterosexuality-homosexuality. Například, kdo jiný, než společensky neexistující bi-sexuálové by měli mít zkušenost s konstrukcí sexuální orientace a sexuální identity? V tom vidím, na rozdíl od sexuoložky Hany Fífkové,¹⁶ která samotnou existenci bi-sexuality v realitě popírá, velký potenciál.

Transsexuálové a transgender lidé jsou objektem fotografického zájmu již dlouho. Připomeňme si například americkou fotografku Diane Arbus, slavnou žačku neméně slavné pedagožky Lisette Model, kterou v 60. letech minulého století lidé s jinou pohlavní identitou zajímali a vyvolávali v ní téměř „loveckou“ vášeň. „Diane Arbus se snažila k těmto lidem, plna fascinace, co nejvíce přiblížit. Jako tomu bylo u prezentování jiných



obr. č. 4: Joel Peter Witkin

¹³ Martina Pachmanová, *Věrnost v pohybu: hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě* (Praha: One Woman Press, 2001), 18.

¹⁴ Linda Nochlin – osobní rozhovor s Martinou Pachmanovou. In: Martina Pachmanová, *Věrnost v pohybu: hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě* (Praha: One Woman Press, 2001), 18.

¹⁵ Věra Sokolová, „Moje tělo je ONA: Apríles 2003 a politika lesbického těla“. In: *Souvislosti* (podzim 2003, v tisku).

¹⁶ Hana Fífková, *O sexu s Hankou* (Praha: Grada, 1999). Fífková v mnoha rozhovorech tvrdí, že bi-sexualita je vlastně identita, která neexistuje v realitě, pouze jako virtuální stav. Hovoří to o nevyrovnaném přístupu k vlastní sexuální orientaci. Člověk se posléze vždy přikloní na jednu stranu – heterosexuální nebo homosexuální. Viz také Hana Fífková a kol. *Transsexualita* (Praha: Grada, 2003). Její názor je podpořen dalšími českými sexuology – Mašlovou-Pondělíčkovou, Pondělíčkem, Weisssem a jinými. Viz dále Antonín Brzek a Mašlová-Pondělíčková, *Třetí pohlaví?* (Praha: Scientia Medica, 1992).

skupin na okraji, šlo jí především o zobrazování temných stránek duše naší společnosti“, poznamenal k jejímu zájmu a stylu práce Peter Weiermair.¹⁷ Vzpomeňme dále na snímky Joel Peter Witkina, fotografa tématicky čerpajícího z lidského utrpení, strachu ze smrti a odkazů na Bibli, jehož fotografické instalace jsou podle Fernanda Rubia „strašlivé krásy, podané jako tabu, jsou hluboce rozrušující.“¹⁸ Co z jejich snímků vyplývá – tedy co je obsahem zobrazení – je především odhalení vlastní motivace autorů, jak oni chtěli tyto lidi zobrazit, potažmo jak je sami viděli.

Zvláště u Witkinova neobvyklého způsobu zobrazení si můžeme klást otázku, co vlastně použitím motivu transsexuálního člověka vyjadřoval (pro jaký účel jej použil). Jak říká teoretik fotografie Jerzy Olek „bohatsví fotografie je to, co na ní není, ale co my si do ní promítáme.“¹⁹

Každopádně – objekty obou autorů byly skutečně pouhými objekty, aniž by do fotografií vstupovali jako subjekt s vědomím vlastní identity, natož aby jim bylo autory umožněno artikulovat představu, jak se sami vidí. Americká kritička a teoretička fotografie, spisovatelka Susan Sontag dokonce fotografii vidí jako prostředek moci: „Fotografovat lidi znamená znásilňovat je viděním a poznáním, které se liší od toho, jak se vidí a znají oni sami. Fotografovat znamená proměňovat lidi v objekty“.²⁰

Další americká fotografka, Nan Goldin, v 70. letech 20. století také fotografovala transsexuály a transgender lidi, tzv. Drag Queens. Její výpověď, jak je zejména z následující kapitoly zřejmé, však v kontextu s Arbus a Witkinem vyznívá velmi odlišně. Dá se dokonce říci, že Goldin svou prací nastolila zcela nový trend pohledu na objekt ve fotografii.

V posledních letech se transgender/crossdressing/transsexuální image začaly objevovat i v České republice. Stalo se tak zejména prostřednictvím komerční fotografie, která je více nebo méně uvědoměle občas použila. I zde je třeba se ptát po motivaci a záměru autorů a sledovat kontext, do něhož jsou tyto fotografie zasazené. Mnoho nám řekne i to, co vyfotografováno není, o čem se nemluví, a co není vidět. Důležité je klást si otázku proč tomu tak je. Proč se u nás, na rozdíl od západního euroamerického světa, transgender image objevilo až teď a proč ne dřív? Uta Grosenick v úvodu ke své knize *Women Artists in the 20th and 21st Century* naznačuje možnou odpověď: „Gender-crossing nebo gender-surfing zahrnující cestování aktérů mezi gendery v sobě vytváří prostor pro přijetí – i když jen na krátkou dobu – role druhého genderu. To je momentálně jeden z aspektů genderových studií, které stojí v popředí zájmu a současně je to i téma vizuálního umění.“²¹ Grosenick říká, že pro genderová studia je tento proces ve společnosti, který je zároveň výtvarnými umělkyněmi a umělci v jejich dílech více či méně intuitivně reflektován, velmi významným ukazatelem posunu společenských definic o genderové a sexuální identitě člověka. Domnívám se, že genderová reflexe tohoto procesu též na úrovni společenských věd je nezbytná pro proces stávání se

¹⁷ Peter Weiermair, „Du solltest Dir kein Bildniss machen“. In: *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).

¹⁸ Fernando Rubio, *Joel Peter Witkin* (katalog PHE03 – Photo España 2003).

¹⁹ Jerzy Olek, „Fotografie jako moderní jazyk“. (Československá fotografie 1979, č. 10, s. 446). In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).

²⁰ Susan Sontag, „Fotografie“. In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).

²¹ Uta Grosenick, *Women artists: In the 20th and 21st century* (Köln: Taschen, 2001).



obr. č. 5: Geo Fuchs, Nicole H.

subjektem a zpětné potvrzování vlastní subjektivity²² jak transgender lidí, tak jiných skupin, které zatím zůstávají na okraji společnosti. Důležitost ukotvování „intuitivní“ fotografické reflexe reality ve společenských vědách potvrzuje i významný teoretik fotografie, profesor filosofie komunikace Vilém Flusser, když říká, že *„filosofie fotografie je nezbytná k tomu, aby fotografickou praxi uvedla ve vědomí (...)“*²³

To vše naznačuje, že transgender/crossdressing/transsexuální image v sobě nese velký potenciál reflektovat nejen změny v přístupu k fotografii, ale společenské změny vůbec, tedy reflektovat procesy, které probíhají přímo v nás.

I když v tomto procesu hraje vizualita, a fotografie zvláště, klíčovou roli, studií a prací, které fotografii a její vliv na společnost rozebírají z genderové perspektivy, u nás vzniká stále velmi málo. Největší přínos své práce tedy spatřuji právě v propojení těchto dvou stěžejních témat – genderu a fotografie – jako prostředku k zamyšlení se nad jejich potenciálem navzájem se obohatit a posunout tak hranice obou disciplín novým směrem.

²² „Vlastní subjektivita je staronový psychologický pojem, který vyjadřuje schopnost a právo společenské skupiny, stavu nebo zájmového uskupení i celé společnosti rozpoznávat vlastní potřeby a smysl a podle toho jednat – bez závislosti na někom, kdo by mohl být vnímán jako nějací oni.“ – Tereza Spencerová, „Subjektivita transgendera“, In: *Gender, Rovné příležitosti, Výzkum 3/2001* (Praha: SoÚ): s. 6.

²³ Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie* (Praha: Hynek, 1994).

III. STRUKTURA PRÁCE

První kapitola uvádí do problematiky a argumentace práce, prezentuje její hlavní teze a zasazuje ji do kontextu související odborné literatury.

Druhá kapitola se zaměřuje na fotografii jako efektivní prostředek kritiky společnosti a naznačuje nové směry mezioborové spolupráce – především sociologie a fotografie, které se staly zejména v 90. letech velmi oblíbenou formou analyzování a dokumentování společnosti. Na příkladech vybraných autorů a jejich publikací tyto tendence ilustrují.

V úvodu tato část práce přináší detailnější rozbor společenské situace v 70. a 80. letech minulého století, zejména revolučních změn v oblasti filosofie, antropologie a sociologie, které byly podmíněny nástupem jednak poststrukturalismu, postmodernismu a feminismu, jednak vznikem nových teorií jako genderové analýzy a feministické kritiky, které spolu s konceptem subjekt/objekt zásadním způsobem ovlivnily též vizuální umění a fotografii.

Třetí kapitola přináší zejména pohled na to, jak jsou fotograficky zobrazováni transgender/crossdressingová a transsexuální témata ve světě (euroamerický kontext). Současně pátrám po motivacích a cílech autorek a autorů fotografií a analyzuji je v kontextu výsledného efektu jejich práce.

Čtvrtá kapitola mapuje českou fotografickou scénu a zároveň srovnávám, jaké je užití transgender image ve světě a u nás. Mapuji výskyt transgender/crossdressing a transsexuálních obrazů ve fotografiích českých autorek a autorů, s nimiž jsem zároveň dělala osobní rozhovory a všímám si jejich motivací, cílů a výsledků jejich projektů. Sleduji rozdíly ve využití crossdressing a transgender konceptu v komerční a umělecké sféře, a proces stávání se subjektem, který probíhá (konečně!) i u nás.

Pátá kapitola práci zakončuje. Závěrečnou reflexí zde shrnuji celý projekt, jeho hlavní body a zjištění, které z něj vplynuly.

Kapitola 2.

TRANSGENDER A SPOLEČNOST

I. ÚVOD

K zásadnímu posunu ve vnímání vztahu mezi subjektem a objektem došlo v 70. a 80. letech 20. století v souvislosti s nástupem poststrukturalismu do všech oborů společenských věd. Poststrukturalistický přístup rozbil tradiční binární vnímání světa kolem nás, které bylo založené na neustálém kolování tohoto hierarchického vztahu, jehož mocenská asymetrie je uložena již v jeho samotné podstatě. Subjekt nemohl být objektem a objekt nemohl být subjektem. Lingvistický důraz na vliv jazyka při konstrukci reality, jinými slovy to, že jak mluvíme, ovlivňuje zpětně naše myšlenky, a reflexe antropologů na jejich superiorní pozici při studiu tzv. „primitivních“ či „exotických“ kultur, hrály velmi významnou roli při procesu změny pohledu západní společnosti na pozice subjekt-objekt ve všech sférách lidské činnosti.²⁴

Tento zásadní společenský a intelektuální proces samozřejmě ovlivnil i vizualitu a nevyhnul se ani fotografii. Znamená to, že zkoumal pozici fotografa jako subjektu, výběr objektů pro fotografování, genderově analyzoval pohled a vzájemné hierarchické vztahy pohledů, a nevynechal ani kritické společenské přijímání fotografie jako pouhého „odrazu“ reality.²⁵

Začaly se objevovat vizuální projekty, které záměrně tento posun reflektovaly ve své tvorbě a filmovým a fotografickým objektům dávaly prostor autorsky vypovídat sami o sobě. Tvůrci si začali vybírat taková témata, která by se zaměřovala na okraje a hranice společnosti, a která by podávala výpověď o nestabilitě a rozmanitosti údajně jasných fenoménů ve společnosti.²⁶

II. FOTOGRAFIE VE SLUŽBÁCH SOCIOLOGIE, FOTOGRAFIE NÁSTROJEM SOCIÁLNÍ KRITIKY

Fotografie, a zejména pak dokumentární a portrétní, se stávala čím dál nepostradatelnějším nástrojem mezioborové spolupráce, vznikající mezi sociologií a fotografií.²⁷

Zároveň se díky své vizuálně ukotvené podstatě rozvinula nová umělecká spolupráce mezi fotografií a výtvarným uměním a rozběhla se i s „mimouměleckými“ obory, např. typ-

²⁴ Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York: Routledge, 1972); Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction 2nd ed.* (University of Minnesota Press, 1996); Gilles Deleuze a Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (University of Minnesota Press, 1987).

²⁵ Laura Mulvey, „Vizuální slast a narativní film“. In: Libora Oates-Indruchová, *Dívčí válka s ideologií* (Praha: SLON, 2000). Viz také Teresa deLauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Indiana U Press, 1994).

²⁶ Reflexi podává např. Martina Pachmanová, „Periferní vidění“. Ve své přednášce k příležitosti IV. *Bienále mladého umění* Zvon 2002 (Dům u Zvonu, Praha, 2002).

²⁷ Martin Matějů, „Fotografie a sociologie. Revue fotografie, 1975, č. 2“ In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).



obr. č. 6: Jan Šibík, *Poslouchej obra*. Reprofoto: Reflex.

grafii, nebo reklamou.²⁸ Obohacena pozdějším vstupem nových médií, které umělci adoptovali (digitální fotografie, elektronické koláže, počítačově manipulované fotografie, video), fotografie se stala nepřehlédnutelným nástrojem sociální kritiky, neboť si zároveň stále uchovávala schopnost být „zrcadlem“ společnosti. V případě invaze pirátských vstupů street-artistů do textově vizuálních sdělení na bilboardech a v jiných veřejných prostorech se stala téměř „smrtící“ zbraní.²⁹

Na rozdíl od partnerského svazku fotografie a výtvarného umění, které, jak z historie fotografie víme, také nebylo vždy samozřejmé a prošlo si „krvavým“ vývojem emancipace, spojení „vědecké“ sociologie a „umělecké“ fotografie v sobě nese hierarchickou asymetrii. Od fotografie „ve službách“³⁰ vědy se očekávala a očekává značná ukázněnost, aby mohla „sloužit jako podklad pro ... velmi náročné metodologické operace.“³¹ Teoretici jako Gillo Dorfles připouštějí, že fotografie má značný potenciál vypovídací hodnoty o společnosti a pokud vidí „historický a sociální význam fotografie jako dokumentu, který vypráví, ilustruje a vykládá zvyky, vkus a módu určitého období“,³² může se fotografie stát předmětem akademického zájmu. „Fotografie umožňuje sociologii nejen sondáž zkoumaného prostředí, ale upozorňuje i na jinak přehlédnutelné detaily a navozuje a vytváří pocit osobního prožitku“,³³ argumentuje Martin Matějů ve své esejí Fotografie a sociologie z roku 1975 o možnosti jistého subjektivního přínosu fotografie. Akcentem na sociologa „s nímž fotograf v úzké spolupráci přistupuje k problému.“³⁴ však Matějů potvrzuje superiorní postavení vědy vzhledem k fotografii.

²⁸ např. v díle Barbary Kruger. In: Uta Grosenick, *Women artists: In the 20th and 21st century* (Köln: Taschen, 2001); dále tento stav reflektují ve svých recenzích výstavy „Odvěta Veroniky: Od Man Raye po Matthewa Barneyho“ Martina Pachmanová a Michal Janata. In: *Ateliér*, č. 18, 1998, s. 1 a 16. V Čechách též výstavy a programy výtvarné skupiny Podebal, např. v r. 2002 Politikum na Pražském Hradě.

²⁹ Kateřina Jungová, „Poslouchej obra“. In: *Reflex*, 2002, s. 47-54.

³⁰ Martin Matějů, „Fotografie a sociologie. Revue fotografie, 1975, č. 2.“ In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).

³¹ Martin Matějů, tamtéž.

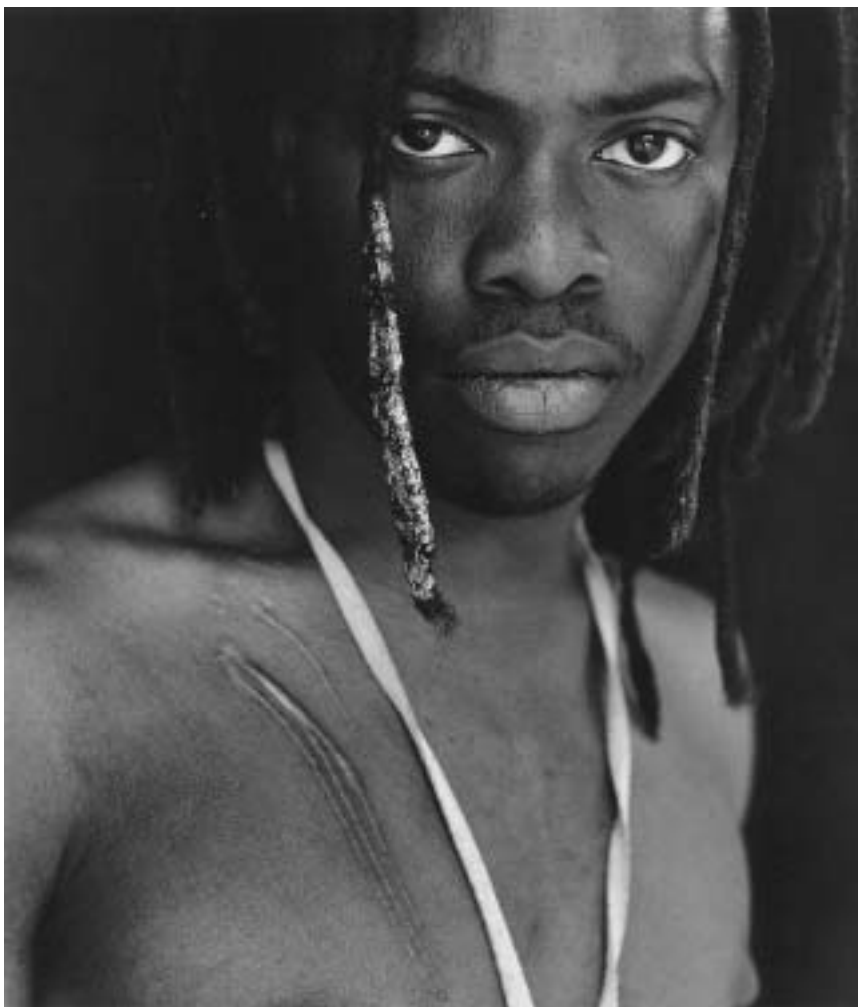
³² Gillo Dorfles, „Film, fotografie a změny zrakového vnímání, 1967.“ (Proměny umění. Odeon, Praha 1976, s. 178-179) In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).

³³ Martin Matějů, „Fotografie a sociologie. Revue fotografie, 1975, č. 2.“ In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).

³⁴ Martin Matějů, tamtéž.

Přes tuto velmi omezenou možnost fotografie rozehrát svůj vlastní potenciál se stalo spojení sociolog-fotograf v průběhu 80. a 90. let minulého století velmi populárním – a pro obě strany přínosným.

V zájmu odborníků se samozřejmě ocitly i ty části společnosti, které dříve vůbec nebyly reflektované nebo byly diskreditované jako patologie a deviace. „*Hledala jsem tenkrát ve veřejných knihovnách cokoliv, co by bylo napsaného o ženách, které se zamilovávají do Drag Queens. V jedné knize z padesátých let jsem našla kapitolu o psychických anomáliích, kde stálo, že jsme příliš perverzní na to, abychom byly vůbec ještě někam zařazované*“, píše ve své předmluvě k *The Other Side* americká fotografka Nan Goldin.³⁵



obr. č. 7: Howard Schatz, *Homeless*.

Posun pohledu na fotografovaný objekt ohlašuje i nedávný projekt fotografa Howarda Schatze z USA, který dlouhodobě fotografoval americké bezdomovce.³⁶ Svůj fotografický koncept postavil na středoformátových portrétech bezdomovců z ulic amerických velkoměst a doprovodných textech, které tvoří nedílnou součást zobrazovaného jedince, protože se jedná o jejich vlastní hlasy. Jak sám Schatz v předmluvě k *Homeless: portraits of Americans*

³⁵ Nan Goldin, *Die Andere Seite, 1972-1992* (Zürich: Der Alltag/Parkett bei Scalo Verlag, 1992).

³⁶ Howard Schatz, *Homeless: portraits of Americans in hard times* (San Francisco: 1993).

in hard times říká, fotografoval zásadně jen ty, kteří se do projektu chtěli sami zapojit a zásadně v jejich vlastním oblečení, aniž by je jakkoli instruoval. Někteří stáli, někteří seděli, někteří si přinesli s sebou spoustu rekvizit, někteří ukázali své potetované nebo zjizvené tělo. Prostředí ulice je potlačeno černým pozadím, které vždy fotograf nainstaloval do volného prostoru. Schatz každého ze subjektů požádal, aby o sobě něco sami řekli. Někdo popsal svůj životní příběh, někdo dal báseň, někdo řekl jen svou přezdívku. Vznikla tak kolekce velice autentických a individuálních výpovědí lidí, kteří jsou součástí všech velkoměst na celém světě a které jsme si zvykli vnímat jako neviditelnou, ale stále přítomnou masu.



obr. č. 8: Howard Schatz, *Homeless*.



obr. č. 9: Howard Schatz, *Homeless*.

Schatzovy působivé fotografie nás – diváky – rozhodně nenechají v klidu dojít náš nedělní steak. Pohled do očí těch, od nichž raději pozornost odvracíme, v nás vyvolá nejednu myšlenku, týkající se naší vlastní existence v kontextu společnosti. Svou sociální kritiku, kterou fotografiemi a hlasy zobrazených Schatz prezentuje, neobrací na nějakou imaginární společnost, ale na všechny, kteří ji tvoří, tedy i na nás, kteří se „jen“ díváme. Stejně jako fotograf, zobrazení subjekty, i my jsme součástí společnosti a na jejích mocenských strukturách a mechanismech se podílíme.

Podobný projekt, ovšem bez širší sociologické reflexe a koncepce, vznikl i v Čechách v 80. letech minulého století. Trojice fotografů Jan Malý, Ivan Lutterer a Jiří Poláček se rozhodli cestovat po českých krajích a v improvizovaném fotografickém stanu fotografovali obyvatele Česka.³⁷ Hlavní důraz kladli na osobní přínos fotografovaného objektu, na to, jak si přál, aby byl vyfotografován, to znamená ve vlastním oblečení a s vlastními rekvizitami. Na fotografiích se tak například objevují lidé s nákupními taškami, bicyklem, domácím zvířet-

³⁷ Jan Malý, Ivan Lutterer a Jiří Poláček, *Český člověk: fotografie z let 1982-1996* (Lomnice nad Popelkou, 1997).

vem apod. – právě tak, jak je fotografové oslovili v místě jejich momentálního působení. V projektu *Český člověk*, jak jej autoři nazvali, jsou zobrazené zásadně celé postavy, stojící čelem k divákovi, bez složitého aranžmá nadhledů i podhledů nebo průhledů do krajiny. Prostředí je, stejně jako u *Homeless*, kvůli lepší koncentraci na typologii postav vyloučeno nekonečným pozadím v tmavé barvě.

Projekt *Český člověk* vznikl více než patnáct let a díky své sdělnosti se stal důležitým vizuálním materiálem dokumentujícím stav české společnosti, která mezi lety 1982 a 2000 procházela zásadními proměnami.³⁸ Do jisté míry souhlasím s teoretičkou fotografie Annou Fárovou, která si ve své recenzi z r. 2001 na výstavu *Český člověk* pochvaluje, že „...[způsobem zobrazení] je vyzdvihnout „kdokoliv“, je vyjmut z ulice, z přirozeného prostředí a předveden na neutrální podklad jako objekt výzkumu. Je tak na něho lépe vidět, nemůže nám nic zakrývat a nic nebrání ho pozorovat.“³⁹



obr. č. 10 a 11: Jan Malý, Ivan Lutterer a Jiří Poláček, *Český člověk*.

Tím, že Fárová klade důraz na možnost nerušeně pozorovat fotografované objekty a nekonečné pozadí asociuje s „neutrálním“ podkladem výzkumné laboratoře, celkem nevinně odhaluje podstatu asymetrické hierarchie vztahu subjekt-objekt, která s projektem *Český člověk* částečně souvisí. Co vlastně Fárová neříká, ale z jejího tvrzení se dá snadno odvodit, je do značné míry neposkrvněnost české odborné i umělecké scény intelektuálním přínosem poststrukturalismu, což naznačuje míru izolace České republiky od světových trendů, a to nejen za minulého režimu, ale i v současnosti.

³⁸ Jak Anna Fárová ve své recenzi k *Českému člověku* uvádí: „Vyskytují se tu atributy, předměty, které bychom na zakázkovém ateliérovém portrétu marně hledali a které hovoří nejen o tom každém člověku, ale také o době. Tašky, nářadí, kočárky, helmy, hračky, svářečské brýle, zvířata, pracovní obleky, oblečení všedního dne, atd.“ Anna Fárová, „Český člověk“, In: www.gallery, Osobnosti v síti, Artforum. 2001.

³⁹ Anna Fárová, „Český člověk“, In: www.gallery, Osobnosti v síti, Artforum. 2001, Recenze k výstavě *Český člověk*.

Jeden z nejvýznamnějších současných německých sociologů profesor Ulrich Beck před několika lety představil svůj nový projekt *Vlastní život: výlety do neznámé společnosti, v níž žijeme* (*Das eigene Leben: Ausflüge in eine unbekannte Gesellschaft, in der wir leben*).⁴⁰ V tomto projektu Beck prezentuje významné posuny v sociologickém zkoumání současné společnosti, které maximálně zohledňují život, představy a touhy jedince ve společnosti. Co se obsahu, pojetí a zpracování celé látky týče, jedná se do značné míry o zlomovou publikaci. Za svůj úspěch, neskrývaný odbornou i laickou veřejností, vděčí Beck právě mezioborové spolupráci sociologie a fotografie. Rozhovory s dotazovanými jednotlivci realizoval spoluprací s jedním z předních německých novinářů. Na celostránkových černobílých fotografiích můžeme nahlédnout do soukromí zobrazených aktérů, kteří se stali pro Becka významným studijním materiálem. Na základě analýzy jejich životních strategií prezentuje zásadní posuny ve společnosti, ve smyslu individualizace společnosti. Jinými slovy, Beck poukazuje na to, jak si dotazovaní určují svůj vlastní život, jaké mají představy a touhy, jaké používají způsoby k jejich dosažení apod. Protože současnou německou populaci netvoří zdaleka jen „etničtí“ Němci, zabývá se Beck ve svém projektu i otázkami migrace, globalizace, rasové problematiky a xenofobie. Beckova analýza současné německé společnosti svým celkovým pojetím reflektuje nejdůležitější myšlenkové změny, které se odehrály ve společnosti, jak již bylo řečeno na začátku této kapitoly, v 70. a 80. letech minulého století.

Fotografie a rozhovory s dotázanými v Beckově publikaci rozhodně nehrají „druhou“ ani posluhovací roli, jak se o tom můžeme přesvědčit i u obou předchozích publikací – *Homeless* a *Český člověk*. Prostor publikace je rozčleněn rovnoměrně a nevytváří pocit nesymetrického hierarchického vztahu. Naopak, fotografie i rozhovory s hlavními aktéry hrají zásadní roli u sociologického projektu, jehož akcent spočívá na individualitě.

Co však Beckovo pojetí zásadně odlišuje od *Českého člověka* i *Homeless* je fakt, že sociální fotografie, která by měla podávat obraz o společnosti, se neobejde bez kvalitního sociologického rozboru stavu společnosti a stejně tak současná sociologie bez fotografie. Toto těsné spojení fotografie a sociologie, jako je tomu u Beckovy publikace o německé společnosti, je do značné míry zlomové a předznamenává nový vývojový trend. Beckovo pojetí sociologie vlastně říká, že analýza společnosti se již nedá postavit pouze na údajích nebo rozhovorech. Důležitou součástí subjektu ve společnosti je také jeho vlastní vizuální prezentace.

⁴⁰ Ulrich Beck, Wilhelm Vossenkuhl, Ulf Erdman Ziegler mit Fotos von Timm Rautert, *Das eigene Leben: Ausflüge in eine unbekannte Gesellschaft, in der wir leben* (C.H.Beck, 1997).



obr. č. 12: Nan Goldin, Ivy, Boston 1973.

III. STÁVÁNÍ SE SUBJEKTEM: KRÁLOVSTVÍ NAN GOLDIN

V souvislosti s fotografií genderové a sexuální identity se dá říci, že proces stávání se subjektem ve fotografii „nastartovala“ americká fotografka Nan Goldin svým rozsáhlým projektem *The Other Side*, jehož výstavu měli diváci možnost shlédnout v Berlíně v roce 1992. Projekt zahrnuje fotografie z období dvaceti let (1972–1992)⁴¹ a jak Goldin říká v úvodu své knihy, „je o kráse. A o lásce k mým přítelkyním.“ Fotografie Nan Goldin – její další dlouhodobý projekt – *I'll be your Mirror*, v němž se objevila část cyklu *The Other Side*, jsme měli možnost shlédnout v Čechách až v r. 1999, v galerii pražského Rudolfinu.

V cyklu *The Other Side* šlo zejména o způsob, jakým Goldin představovala transgendery. Nebyly to „sociální portréty“ lidí z okraje společnosti, ani objekty exoticko-voyerského zájmu, jako v případě Diany Arbus. Goldin transgendery fotografovala jako součást svého života: „Během mé první noci v baru *The Other Side* (v 70. letech „*Ten*“ bar pro Drag Queens v Bostonu) jsem se znovu narodila. Zamilovala jsem se do jedné z Queen. Bylo mi osmnáct a cítila jsem, že také já jsem Queen. S mými přítelkyněmi jsem byla velmi těsně spojená. Byly celý můj svět. (...) Nikdy jsem je neviděla jako muže, kteří se převlékají za ženy, ale jako úplně jiné, jako třetí pohlaví, které vypadá, že dává víc smyslu, než ty dvě zbývající. Brala jsem je tak, jak se samy/i viděly/i, necítila jsem žádnou potřebu je svým fotoaparátem demaskovat.“⁴² Ačkoliv to vypadá, že v té době nebyl v USA problém žít svou transgender nebo cross-

obr. č. 13: Nan Goldin, *Toon, So a Yogo, Bangkok, 1992.*



⁴¹ Nan Goldin, *Die Andere Seite, 1972-1992* (Zürich: Der Alltag/Parkett bei Scalco Verlag, 1992).

⁴² Nan Goldin, tamtéž.



obr. č. 14: Nan Goldin, Greer na cestě do New Jersey, 1986.

dressingovou identitu, Goldin popisuje, že například najít práci jako člověk s „nejasnou“ pohlavní identitou bylo velmi obtížné. Mnoho pochopení transgendereři nenalezli ani v komunitě homosexuálů, kterou jejich nazařaditelnost do jednoho ze dvou genderů také znejišťovala.

V 90. letech se „společenská situace ... změnila“, referuje Goldin o posunu společenských postojů v USA k Drag Queens: „... Queens už nejsou společensky tak odmítané jako v sedmdesátých letech, jsou mnohem integrovanější v homosexuální scéně a homosexuály jsou přijímanější. Mnoho Queens mají práci v barech, klubech, jako vizážistky nebo kadeřnice. Některé pracují jako modelky, také pro Vogue“.⁴³

Způsob, jímž Goldin transgendery zobrazuje, odráží nejen společenské změny, které se dotkly transgender komunity. Ve svých obrazech jako by předvídala také posun hranic společenského nahlížení na transgendery. Jedná se o určitou „de-exotizaci“ transgender image. Tím, že je společnost postupně začíná vnímat jako svou integrální součást, mění se jednak pozice transgenderů jako pouhých objektů, a jednak může dojít k oné změně a posunu myšlení ve společnosti, o které hovoří Vodrážka, Nochlin, Sokolová, Pachmanová, i samotná Goldin: „Bylo uvolňující, když jsem se setkala s lidmi, kteří přestoupili hranice svého vlastního pohlaví. Většina lidí dostane strach, když nemohou ty druhé zařadit do kategorií, ať je to na základě rasy, věku nebo – a to zvláště – podle jejich pohlaví. (...) Lidé na mých fotografiích jsou skutečně revolucionáři. Jsou vítězi v boji pohlaví, protože bojovou arénu prostě opusťili.“⁴⁴ Vodrážka to vidí velmi podobně, když říká, že „...každý může být svým vlastním vítězem bitvy pohlaví, pokud však dokáže vystoupit z jejího ringu.“⁴⁵

⁴³ Nan Goldin, tamtéž.

⁴⁴ Nan Goldin, tamtéž.

⁴⁵ Mirek Vodrážka, „Třetí pohlaví v umění a kultuře“. In. Ateliér 20/1999.

IV. STÁVÁNÍ SE SUBJEKTEM V ČECHÁCH

Na jarním festivalu ženské a lesbické kultury *Apriles 2003* měli diváci možnost shlédnout dva dokumenty o životě a prožívání lesbických žen v České republice.⁴⁶ Jeden natočila profesionální režisérka Helena Třeštíková a druhý pocházel z amatérské dílny zevnitř komunity od Ivety Kratochvílové a Terezy Kodíčkové. Na rozdíl od profesionálního filmu, který byl přijat s určitými rozpaky, amatérský film měl mezi návštěvnicemi a návštěvníky festivalu obrovský úspěch. Po shlédnutí obou filmů mě, stejně jako Helenu Třeštíkovou, která se svým obdivem též netajila, napadla podobná myšlenka. Na rozdíl ode mě ji Třeštíková vyslovila: „...*Za chvíli to naše řemeslo nebude důležité, protože lidi z komunit, které jsme doted' natáčeli my, vezmou kamery sami do rukou a natočí si všechno sami.*“⁴⁷

Co vlastně tento výrok vyjadřuje a proč je tak závažný? Z nadšené a zároveň trochu starostlivé úvahy Třeštíkové vyplývá, že české lesby přestaly být pouhým objektem prezentace a reprezentace ostatních. Uvědomění si jejich vlastní subjektivity znamená, že již nejsou závislé na pozornosti a hodnocení jiných, naopak dokáží vypovídat o své identitě samy. Znamená to, že když se (bývalý) objekt stane subjektem a začne reprezentovat sám sebe, bere kontrolu nad konstrukcí vlastní subjektivity a image do svých rukou. Nejzajímavější je, co Třeštíková vlastně neříká, ale co se dá snadno v jejím komentáři vystopovat. Jako subjekt s monopolním společenským postavením vyplývajícím z asymetrického rozdělení moci ve společnosti – jako profesionálka s většinovou sexuální orientací a vyhraněnou genderovou identitou – předvídá ztrátu moci subjektu nad bez-mocným objektem: objekt se stává sám subjektem, a (bývalý výhradní) subjekt může tento proces jen bezmocně sledovat.

Jak jsme již viděli u Nan Goldin a dále budeme sledovat ve třetí kapitole, stejný proces, který Třeštíková předpovídá ve filmu, a zejména u dokumentu typu výpověď/zpověď, který má nahlížet do vnitřního života člověka (nebo části společnosti, která je většinou skrytá), postihuje od 90. let 20. století i fotografii. Lidé z menšin díky postupující emancipaci a procesu sebeuvědomování **přestávají být objektem** profesionálních záznamovačů (voyerů) a určovatelů identity (a diagnózy), tzn. lékařů a jiných odborníků z většinové populace a **stávají se subjektem**. Jejich subjektivita jim následně umožňuje stát se zpětně zároveň i objektem svého vlastního zkoumání, zaznamenávání a své vlastní interpretace. Tentokrát již ale k této objektivaci, a to je zásadní, dochází z jejich vlastní vůle a rozhodnutí. Podávají o sobě svou vlastní zprávu. Oni sami, stávající se subjektem, nazírají na sebe jako na lidské bytosti s vlastní subjektivitou a zaujímají stanoviska ke svému bytí.⁴⁸

⁴⁶ Festival ženské a lesbické kultury. Koná se každý rok v Praze, zpravidla v dubnu. Trvá většinou 3 dny – prodloužený víkend. V roce 2003 proběhl již 9. ročník. In: www.apriles.cz.

⁴⁷ Rozhovor s Helenou Třeštíkovou, nedatováno.

⁴⁸ Judith Butler, *Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1999).



obr. č. 15: Daniel Fuchs, Jutta E., *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper.*

Kapitola 3.

TRANSGENDER FOTO IMAGE V ZAHRANIČÍ

I. ÚVOD

S postupující emancipací a uznáním práv sexuálních menšin ve světě se pozornost na jedince a skupiny z okraje společnosti začala přesouvat od odborníků „na nemoce“ – lékařů, psychiatrů, sexuologů či psychologů – k odborníkům z oboru sociologie. Skupiny homosexuálně a transsexuálně orientovaných lidí začaly být mapovány, počítány, označovány a analyzovány. Fotografie byla tedy velmi vhodným a důležitým prostředkem k vizuálnímu určení toho, „kdo je kdo“ ve společnosti, abychom získali pocit, že teď již víme, jak rozpoznáme „typického“ homosexuála, lesbickou ženu nebo transsexuála. Je nutno podotknout, že o tento typ zmapování a zaznamenání stáli i sami členové zmíněných komunit, protože to byla jedna z možností, jak se alespoň stát objektem zájmu, jak začít pro společnost existovat. Je pravdou, že touha říci světu Jsem tady!, často vedla přes stránky masově konzumovaných deníků a časopisů a rutinně sledovaných televizních kanálů. U nás jsme tuto explozi témat sexuálních menšin zaznamenali především v první polovině 90. let, kdy se například v pořadu Tabu televize NOVA transgender/transsexuální a homosexuální lidé objevovali v uzavřené budce. V zájmu „dobré věci“ se tito lidé nechávali filmovat, fotografovat a ochotně odpovídali na rafinované otázky tazatelů, kteří ne vždy s čistými úmysly přistupovali k tématu. „Nezřídká se za maskou pochopení skrýval čirý voyerismus“, říká Peter Weiermair ve své předmluvě ke knize o transsexuálech v Německu, nazvané „Nedělej si předčasný úsudek“.⁴⁹

V této kapitole sleduji tendence zobrazení transgender/transsexuálních a crossdressing image ve světě, protože, jak vyplývá z dalšího, vývoj zobrazení těchto image v Česku se buď ubírá jinou cestou, nebo není na stejné úrovni. Z množství fotografických projektů vznikajících jak ze stále osvědčenější mezioborové spolupráce sociologie-fotografie, případně žurnalistika-fotografie, jsem vybrala ty, které vypovídají o trendech zobrazení charakteristických pro danou zemi, a zároveň poukazují na širokou paletu možných přístupů k zobrazení. Fotografické projekty, které jsem sledovala, nezahrnují např. asijský nebo africký kontext. Pro srovnání s Českou republikou se zaměřuji výhradně na euroamerický kontext.

⁴⁹ Peter Weiermair, „Du sollst Dir kein Bildniss machen“. In: *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).

II. TRANSSEXUÁLNÍ ZNAMENÁ NORMÁLNÍ: NĚMECKO NOVÉHO TISÍČLETÍ

Transsexuelle Menschen in Deutschland (*Transsexuální lidé v Německu*) je jednou z publikací, které spojuje téma sociologické sondy a vizuální zprávy o určité části společnosti.⁵⁰ Na jejím vzniku se podíleli dva muži – sociolog Geo Fuchs a profesionální fotograf Daniel Fuchs. Tato kniha byla sestavena s velkým přispěním a pochopením transgender a transsexuálních lidí žijících v Německu (ne ale cizinců) a její závažnost je podpořena ještě předmluvami významného sexuologa, který napsal knihu o změně pohlaví,⁵¹ a doktorky filosofie,⁵² která si nechala pohlaví operativně změnit. Každému člověku uvedenému v publikaci je věnována jedna strana textu, který na základě osobního rozhovoru zpracoval sociolog a 1–3 strany celostránkových portrétů, které zaznamenal fotograf. Černobílé, kultivované snímky jsou fotografované v přirozeném prostředí zobrazovaných, s rodinnými příslušníky nebo bez, a důraz je kladen na jednoduchou kompozici a zachycení domácího, přátelského prostředí. Všechny objekty jsou oblečené do svých obvyklých šatů, a až na jednoho muže, který leží s odkrytým hrudníkem s jizvami po ablaci prsou v nemocniční posteli, není nikdo zobrazen



obr. č. 16: Daniel Fuchs, Sebastian E., *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper*.

⁵⁰ Daniel Fuchs, Geo Fuchs, *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).

⁵¹ Volkmarr Sigusch, *Geschlechtswechsel* (Hamburg: Rotbuch Verlag, Hamburg, 1995).

⁵² Waltraud Schiffels, Dr. phil., nar. 1944, vedoucí odborného oddělení na Vyšší škole v Saarbrückenu. Operativní změnu pohlaví podstoupila v r. 1989.

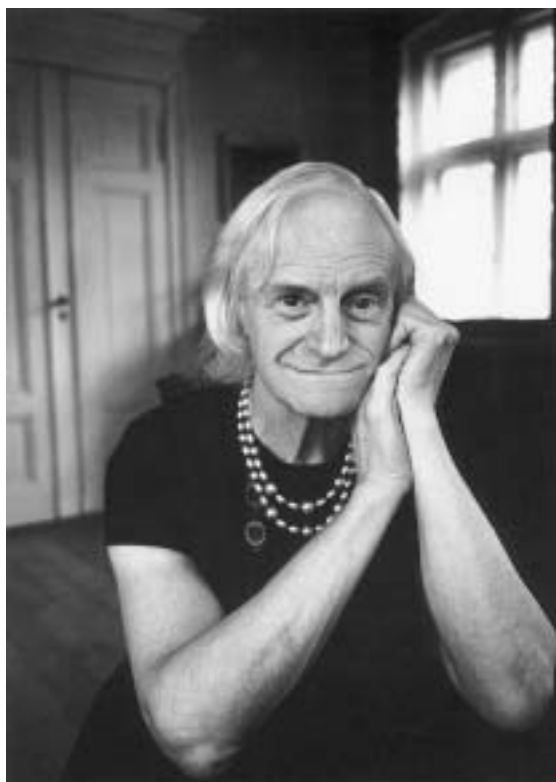


obr. č. 17: Daniel Fuchs, Jacqueline I., *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper*.

nahý, nebo s poloodhaleným tělem. Nikde není ani známka po senzačním, vzrušujícím, teatrálním a tajném vnitřním prostoru lidí, kteří vybočují z dvoupohlavního uspořádání světa, jak jsme tomu zvyklí třeba z travesty show nebo průvodů Gay Pride Days. Zobrazované objekty udržují kontakt s divákem přímým pohledem z očí do očí, a těm, kdo se dívají, klidně a sebevědomě sdělují: Tady jsem.

Fotograficko-sociologický projekt Gea a Daniela Fuchse z období 1992–95 je oborově velmi vyvážený a jemný, na první pohled bez zjevných znaků snahy vnutit objektům na fotografii svou vůli a snažit se je interpretovat po svém. Jeví se jako jeden z projektů, o nichž jsem na začátku kapitoly psala, že se ubírají cestou reflexe společenských změn a vzájemného vytvoření prostoru pro autorský vstup subjektu do života objektu, přičemž je zachována integrita objektu i autenticita jeho vlastní výpovědi.

Při podrobnějším zkoumání však vystoupí z Fuchsových klidných černobílých snímků transgenderů něco znepokojujícího. Potenciál, který transgender fotografie mají, a o němž jsem dříve mluvila, se v tomto způsobu zobrazení vlastně neprojeví. Na jednu stranu snímky sice říkají ono subjektivní „tady jsem – to jsem já“, jako například v již zmíněném projektu *Homeless*, na druhou stranu, a to je oproti Schatzovým *Homeless* podstatný rozdíl, se Fuchsovy objekty „zpovídají“ ve smyslu ospravedlnění své vlastní existence. Následující výrok Owena Edwardse, který k *Homeless* napsal předmluvu přesně popisuje, jak vnímám rozdíl



obr. č. 18 a 19: Daniel Fuchs, Charlotte von Mahlsdorf a Evet S. v *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper*.

mezi Fuchsovým a Schatzovým konceptem: „[Schatze] nezajímá jen, kdo jsou [bezdomovci], ale jak si oni sami přejí být viděni.“⁵³

Kunsthistorik Weiermair ve své předmluvě k *Transsexuálům v Německu* v jedné větě sice uvádí, že „pro modely se mohou snímky stát i možností seberealizace, (...) možností sebezobrazení a sebeinscenování“, ale vzápětí tuto možnost „modelům“ opět odebírá: „Fotograf svými obrazy artikuluje svůj názor a vztah k zobrazovanému.“⁵⁴ Modely by možná měly možnost ovlivnit, jak budou zobrazeny, ale muselo by se stát něco podstatného s tím, kdo drží fotografický přístroj, nebo s tím, kdo objekty interpretuje v textu; pak by se z objektů mohly stát subjekty s vlastní sebereflexí. Schatzovým přínosem je právě tento posun. Na oprávněnost existence bezdomovců nepotřebuje odborníky, protože bezdomovce vnímá jako individuality s vlastní subjektivitou. Navíc jim dává možnost zveřejnit svůj hlas tím, že si sami zvolí, co o sobě řeknou a co ne. U Fuchsových transsexuálů se naopak setkáme především s odbornou (sexuologickou) interpretací objektů.

Další problém vidím v tom, že v publikaci o transsexuálech v Německu nejde ani tak o to, jak se transsexuálové sami vidí, ale aby byli vůbec vidět; a pokud mají být viděni jako součást společnosti, je nutné tomu přizpůsobit vizuální sdělení. Způsob zobrazení tedy ukazuje, že transsexuálové jsou „normální“, stejní jako my (nosí kabát, když je zima, chodí do práce, nakupují, mají přátele...), mohou se tedy stát součástí společnosti, měli bychom je přijmout

⁵³ Owen Edwards, „Foreword“. In: *Homeless: portraits of Americans in hard times* (San Francisco: Chronicle Books, 1993).

⁵⁴ Peter Weiermair, „Du sollst Dir kein Bildniss machen“. In: *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper*. (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).

mezi sebe. Kdo ovšem tvoří skupinu My? Co znamená být normální? Kdo určuje hranice „normality“? To jsou otázky, na které sice publikace neodpovídá přímo, ale způsob zobrazení a celá koncepce knihy to nepřímo vyjadřuje. Sešel se zde tvůrčí a vědecký tým, který tvoří skupinu „my“ a zkoumá skupinu „oni“. Skupina „oni“ je ráda, že je alespoň objektem zájmu, a tak nechává ochotně nahlédnout do svého soukromí. Nakonec zobrazeno není to, co skupinu „oni“ odlišuje od skupiny „my“, zato se objekty zkoumání mohou stát součástí společnosti. Otázka je, za jakou cenu? Ve hře není nic menšího, než ztráta nebo zamlčení vlastní subjektivity. Je tedy podmínkou pro členství ve společnosti, být stejný a neodlišovat se? Musejí transgendereři asimilovat jako na Fuchsových snímcích, aby byli přijatelní?

Fuchsovy snímky říkají, jak on a přizvaní odborníci chápou koncept transgender: pokud se transgender lidé nepřikloní ani k jednomu ze dvou (nabízených) pohlaví, znamenají pro dvoupohlavní systém společnosti a heterosexuální, které tvoří základní strukturu společnosti, ohrožení. „Heterosexuální“ je synonymum pro „normální“ a vstupenkou do normality je zařadit se buď mezi ženy nebo muže. To dokládá nadřazenost konceptu heterosexuality a systému dvou pohlaví, který požadavek na „normalitu“ transsexuálů vytváří. Tato normalita spočívá právě v tom, že i když jsou tito lidé transsexuálové, jsou jedním nebo druhým pohlavím, popřípadě na cestě „mezi“, tam ale zůstat nemohou.

Podle mě ani Fuchs ani další odborníci nemohou z této pozice podat pohled, tedy ani zobrazení, kde se by tento požadavek „normality“ neprojevil.

Dokládá to i alibistická předmluva sexuologa Sigusche, podle nějž jsou transsexuálové lidé „jako my“, kteří se jen „narodili ve špatném těle“, jak uvádí podtitul knihy. Profesor Sigusch, který se „problematikou“ transsexuálů z pohledu své sexuologické praxe zabývá, nás přesvědčuje, že „všichni někde uvnitř víme o existenci tolika pohlaví, kolik je lidí, protože žádná ženskost se nerovná jiné a žádná mužskost není identická s jinou“, a dokonce tvrdí že „v podstatě jsou tu jen ženomужи a mužoženy a nekonečné množství variant mezi tím.“ Tím však jeho pochopení transgenderů končí, protože „skutečnost nás nutí, abychom patřili k jednomu nebo druhému pohlaví.“ Podle něj se totiž cítíme „jistí, jen když můžeme bezpečně prohlásit To je žena! A to je muž!“.⁵⁵ Cítíme se tedy jinými slovy jisti, když člověka s nejasnou genderovou identitou vůbec nepotkáme, protože bychom si mohli začít klást znepokojivé otázky o celém systému společnosti a možná hlavně sami o sobě. Podle autorů publikace by se transgendereři raději měli sami zařadit mezi jedno nebo druhé pohlaví, protože jen tak je možné tento značně křehký systém udržet.

⁵⁵ Volkmar Sigusch, „Sind wir alle transsexuell? – Vorwort“. In: Daniel Fuchs, Geo Fuchs, *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).

III. EROTICKÝ POTENCIÁL TRANSGENDER IMAGE V ITÁLII NA FOTOGRAFIÍCH ATTILIA SOLZI

Projekt italského reportážního fotografa Attilia Solzi a novinářky Carlotty Mismetti Capua nazvaný *WO-MEN* vyšel knižně v roce 2002 a je až na úvodní rozhovor postaven výhradně na barevných fotografiích reportážního typu.⁵⁶ *WO-MEN*, jak vyplývá ze snímků a jediného textu v publikaci, kterým je rozhovor novinářky a jedné transgender ženy, jsou lidé s nejasnou genderovou identitou, kteří zacházejí se svým tělem jako s komoditou. Kromě rozhovoru nenajdeme v publikaci žádný další text, který by přibližoval záměr a cíle konceptu, takže „běžný“ divák se musí spolehnout na své vlastní interpretační schopnosti, aby pochopil, proč před ním leží barevná záplava polonahých těl se znaky obou pohlaví v otevřeně erotických pózách.



obr. č. 20: Attilio Solzi, *WO-MEN*.

Jak již bylo uvedeno, fotografie nejsou neutrálním pohledem na realitu, ale prezentují vztah subjektu k objektu, tedy vztah zobrazovaného k zobrazenému. Autor fotografií a novinářka divákům tedy především vizuálně sdělují, kdo si myslí, že transgendereři jsou: lidé, kteří mají jak prsa, tak penis a jsou stále eroticky naladěni. Jsou to dle původního biologického pohlaví muži, tzv. MtF (male to female) transsexuálové, a rádi ukazují své druhotné pohlavní ženské znaky i mužské genitálie. Autoři projektu věnují zvýšenou pozornost pohledům na

⁵⁶ Attilio Solzi, *WO-MEN* (Firenze: Cal.co Editore, 2002).



obr. č. 21: Attilio Solzi, WO-MEN.

štíhlá nebo dobře udržovaná těla a méně ukazují těla vybočující z požadavků na současnou společenskou normu ženské krásy. Rozhodně není bez zajímavosti, že konceptem FtM (female to male) transsexuálů se autoři vůbec nezabývají. Proč si vybrali zobrazení pouze MtF transsexuálů v úvodním rozhovoru ani v jiné části knihy nesdělují.

O tělech objektů, která polehávají na sofách, sedí u kuchyňských stolů, vylézají z vany, právě se převlékají, nebo postávají na schodišti anonymního domu a odhalují svá prsa, a pod., se dozvíme hodně. Méně už o tom, kdo zobrazené objekty jsou, jak žijí, jak samy sebe vidí, jaké je jejich společenské postavení a co znamená jejich nejasná pohlavní identita pro ně samotné i pro jejich okolí. Jak již bylo řečeno, autoři bez jakékoliv hlubší reflexe celý koncept ponechávají na obsahu jediného rozhovoru s aktérkou, která navíc není pro knihu nejdůležitější, možná ani nejrepresentativnější, je jen součástí skupiny zobrazovaných (těl). Z prostorově nevyvážené spolupráce fotografa a novinářky lze číst zejména zájem autorů prodat erotický potenciál transgenderů, a to co nejvíce šokujícím způsobem. Na rozdíl od možnosti Fuchsových *Transsexuálů* sdělit ono subjektivní „vidíte nás – tady jsme, a jsme normální“, ze Solziho snímků spíše čteme „vidíme vás – to jsou oni, jsou šokující“. Ani zde není nutné se dlouho zamýšlet nad tím, kdo jsou „My“, s nimiž se oba autoři ztotožňují, a kdo jsou „Oni“. Toto binární uspořádání nás nenechává na pochybách, že My jsme ti všichni, kdo nejsme jako Oni: jako opravdové ženy máme opravdová prsa a jako opravdoví muži máme opravdové penisy, ale ne dohromady. Vztah My-Oni nás, jako u *Transsexuálů v Německu*, též nás informuje o tom, čí pozice má pro společnost větší hodnotu a kdo má v rukou moc určovat, co je „správné“.



obr. č. 22: Attilio Solzi, WO-MEN.

Jak již bylo naznačeno, Solzi si svými snímky všímá erotického potenciálu transgenderů. Netvrdím, že transgender image nemůže a nebo by nemělo být eroticky stimulující, pouze odkrývám motivace autorů, kteří s transgender image ve fotografii pracují a interpretují jejich různorodé zájmy. Způsob, jakým transgendery nabízí divákům Solzi, hovoří podle mého názoru o stereotypních mužských erotických představách o exotickém sexu se ženami, které mají penis, což pravděpodobně úzce souvisí s jeho vlastní erotickou fantazií.

Erotizace transgenderových a crossdressingových image není neznámým jevem hlavně v marketingových strategiích obchodujících s vizualitou. O raketovém nástupu a potenciálu překračování genderových hranic „rockových hvězd (mužů) se rtěnkou“ jako byli David Bowie, Boy George, Michel Jackson, the Plasmatics, Guns n' roses, Nirvana nebo Aerosmith už ve svém článku *Třetí pohlaví v umění a kultuře* informuje Mirek Vodrážka.⁵⁷ Rtěnka podle něj „není nevinným instrumentem estetizace těla, ale je pokusitelským nástrojem, který svádí každé pohlaví k ochutnání pověstného jablka poznání v genderovém ráji.“ Gordene Olga McKenzie ve své knize *Transgender Nation* vyzdvihuje především obchodovatelný erotický náboj transgenderových image „rockových hvězd-mužů se rtěnkou“.⁵⁸ Módní návrhář Calvin Klein, podle McKenzie, vidí potenciál transgenderismu a crossdressingu jako „neuvěřitelně sexy“, a designuje dámské spodní prádlo ve stylu pánského.⁵⁹ Jak však vyplývá z ko-

⁵⁸ Gordene Olga McKenzie, *Transgender Nation* (Bowling Green Ohion State U. Press, 1994).

⁵⁹ Gordene Olga McKenzie, tamtéž.

mentáře McKenzie o transgender/transsexual a crossdressingových image, v rukou marketingových stratégů a obchodníků se nejen nenaplnuje předpověď „genderového ráje“, jak slibuje Vodrážka, ale dokonce dochází ke zdůrazňování existence dvou pohlaví ve společnosti: „Většina transgender obrazů v populární kultuře funguje jako posilovače a vyzdvihovaly myšlenky, že pohlaví a gendery jsou oddělené a antagonistické kategorie, čímž jen dále ukotvují existenci dvoupohlavního systému.“⁶⁰

Transgender image ve službách show-businessu jednak „může vytvořit šok“ a profitovat z něj, jak shrnuje McKenzie, jednak ukotvuje sociální stereotypy bipolárního genderového uspořádání společnosti, a produkuje „negativní stereotypy o transgenderech, které posilují sociální mýty o genderu“.⁶¹ Domnívám se, že veškerý potenciál překračování genderových hranic, který v sobě transgender image obsahují, nemůže být ve spojení show-business – transgender naplněn, protože toto spojení úplně opomíjí vlastní realitu subjektu a obsah využívá pouze pro své účely zvýšení produkce a prodeje. Solziho fotografie jsou na rozdíl od Fuchsových snímků, podle mého názoru, způsobem zobrazení i výběrem objektů ve službách marketingu, i když se jedná o uměleckou fotografii. Obě na potenciál transgender konceptu i na subjektivitu zobrazených též rezignují, avšak na rozdíl od Fuchse, Solziho fotografie chtějí zaujmout šokem, a díky tomu se lépe prodat. Transgender lidé jsou zde kvůli autorově vlastnímu zviditelnění – Solzi vyzdvihuje jejich exotiku (ne-normalitu) a staví na jejím erotickém potenciálu. Jeho podání transgenderů jednak posiluje společenské mýty o transgenderech, jednak genderové stereotypy o „normalitě“, a tím – jak říká McKenzie – ukotvuje existenci dvoupohlavního společenského systému.



obr. č. 23: Attilio Solzi, WO-MEN.

⁶⁰ Gordene Olga McKenzie, *Transgender Nation* (Bowling Green Ohio State U. Press, 1994).

⁶¹ Gordene Olga McKenzie, tamtéž.



obr. č. 24: Del LaGrace Volcano, Mo B Dick, 1997 v *The Drag King Book*

IV. TRANSGENDER AUTOPORTRÉT TĚLA A DUŠE A DRAG KING SUBJEKT: USA, VELKÁ BRITÁNIE

Fotograficko-sociologický projekt Del LaGrace Volcano a Judith (Jack) Halberstam *The Drag King Book* vznikl dva roky a čerpá především z anglo-americké scény.⁶² Zobrazuje jak FtM transgendery, tedy muže, jejichž biologické pohlaví bylo ženské, tak transgender ženy, které žádnou chirurgickou změnou pohlaví neprošly. Koncept Drag King spočívá v performaci maskulinity v různých jemných odstínech, jak o tom informuje Halberstam v *The Drag King Book* i ve své předchozí publikaci *Ženská maskulinita (Female Masculinity)*.⁶³ Když se Halberstam pustí do vysvětlování identity jednak své a jednak svých kolegyň/kolegů, roztrhne se s identitami v pravém slova smyslu pytel. Setkáváme se tu (možná poprvé) s pojmy jako trans-butch, drag-butch, hermaphrodyke, transman nebo butch woman. Těchto identit je podle Halberstam mnohem víc a hlavně jsou tyto kategorie „self-constructed“ – zkonstruované



obr. č. 25: Del LaGrace Volcano, East Village Homeboyz, New York City, 1997 v *The Drag King Book*

⁶² Del LaGrace Volcano a Judith (Jack) Halberstam *The Drag King Book* (London: Serpent Tail, 1999).

⁶³ Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham: Duke University Press, 1998).

subjektem samým. Rozvíjí to, k čemu jen v omezené formě dochází sexuolog Sigusch, který v předmluvě k *Transsexuálům* říká, že „na poli sexuálních identit“, existují „ženomужи a mužo-ženy a nekonečné množství variant mezi tím“. ⁶⁴ Halberstam nás seznamuje s možností existence tolika genderových identit, kolik je lidí. Sigusch sice hovoří o nekonečném množství pohlavních identit, ale jeho obzory končí argumentem o důležitosti existence pouze dvou pohlaví. Halberstam naopak na nekonečném množství genderových identit ve spojení s transgender konceptem trvá, a tím potvrzuje jeho potenciál vystoupit ze stereotypů bipolární genderové i sexuální identity a schopnost transgender lidí definovat si obsah a hranice jejich identity subjektivně a podle vlastního svobodného rozhodnutí.

Halberstam a Volcano jsou jedni z těch autorů, kterých se režisérka Třeštíková obává na začátku kapitoly o Stávání se subjektem. Dvojice Volcano-Halberstam patří sama do komunity lidí, o kterých píše, s nimiž dělají rozhovory a které fotografují. Jejich motivace z tohoto faktu vyplývá a zároveň jim otevírá dveře všech uzamčených prostorů, o jejichž existenci přesvědčený heterosexuál ani nemůže tušit. Díky specifickému vzhledu Halberstam a Volcana do potřeb, tužeb a životních představ Drag Kingů se dozvídáme množství informací o konstrukci maskulinity ve společnosti a její funkčnosti, která se nejlépe ukazuje na ženském těle.

I když se Volcanovy snímky, na rozdíl od Solziho, obejdou bez zobrazování nahých těl aktérů, nelze si nevšimnout erotického náboje, který je téměř fyzicky přítomen na všech snímcích. Halberstam k Volcanovým snímkům říká: „[Volcano] chce, aby divák toužil po modelu a obdivoval jej; chce aby model sváděl diváka tak, jak on sám [Volcano] byl sveden. (...)“



obr. č. 26: Del LaGrace Volcano Hans a Jordy, Londýn, 1995, v *The Drag King Book*

⁶⁴ Volkmar Sigusch, „Sind wir alle transsexuell? – Vorwort“. In: Daniel Fuchs, Geo Fuchs, *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (WiesbadenVerlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).



obr. č. 27: Del LaGrace Volcano Murray Hill for Mayor, New York City, 1997, v *The Drag King Book*

*chce aby model vnímal kameru jako zrcadlo, aby odrážela jeho touhu i krásu (...) jeho snímky jsou poctou maskulinitě, kterou Del miluje, a diváka chce svést k tomu, aby si ji zamiloval také“.*⁶⁵

Hlavní rozdíl mezi erotickým nábojem transgender image, který popisuje McKenzie v souvislosti s marketingovými strategiemi, a erotickým nábojem, který se objevuje na Volcanových snímcích, spatřuji právě v motivaci autorských záměrů. V případě show-businessu jde o zprostředkování šoku a „sexy“ exotiky za účelem zaujmout a zvýšit prodej, aniž by byl narušen koncept dvoupohlavního rozdělení světa. V případě subjektu z komunity transgenderů jde o autentickou výpověď typu subjekt (objekt)-subjekt, jak výstižně popisuje Halberstam

⁶⁵ Del LaGrace Volcano a Judith (Jack) Halberstam, *The Drag King Book* (London: Serpent Tail, 1999).

(viz další odstavec), v níž leží potenciál rozkrýt mechanismy konstrukce maskulinity, resp. femininity ve společnosti.

Zvláštní přínos publikace *The Drag King Book* spočívá nejen v ojedinělém zmapování terénu performované ženské maskulinity v angloamerickém kontextu, ale též v tom, jak samozřejmě počítá se subjektivitou zobrazovaných osobností, které určují, kdo jsou a jak si přejí být viděny. Volcano se podle Halberstam „odmítá prosadit jako subjekt tím, že z ostatních udělá objekt ... sám je svým nejoblíbenějším objektem.“⁶⁶ Stejně tak Halberstam, vědom/a si možných rizik plynoucích z pozice tazatele, se snaží respektovat subjektivitu tázaného a velmi otevřeně přiznává své vlastní posuny ve strukturách myšlení a limity, jejichž hranice se snaží vědomě rozpouštět.



obr. č. 28: Loren Cameron, *Body Alchemy: transsexual portraits*.

⁶⁶ Del LaGrace Volcano a Judith (Jack) Halberstam, *The Drag King Book* (London: Serpent Tail, 1999).

Další velmi zajímavý a ojedinělý americký projekt *Body Alchemy* (*Alchymie těla*) je postaven na autobiografickém příběhu fotografa Lorena Camerona a jeho fyzickém procesu stávání se mužem.⁶⁷ Jeho velmi autentické černobílé snímky komponované do promyšlených vizuálních kompozic a jednoduchá a přitom výrazná grafická úprava hovoří o vysokých estetických ambicích subjektu, který o sobě prostřednictvím publikace podává zprávu.

Na skoro padesáti snímcích procházíme spolu s Cameronem životní příběh jeho vlastního transformačního procesu od sebeuvědomování, přes pochybnosti, problémy se sebeidentifikací a sebezařazením, reakcemi okolí až po jednotlivé postupy operativní přeměny pohlaví. Tím jeho cesta, jak by se mohlo zdát, ale nekončí, protože, jak si poctivě sám uvědomuje, operativní změna pohlaví a testosteron neřeší jednoznačné zařazení se mezi muže. Zkoumání jeho vlastní identity a obsah nově získané maskulinity, jej zaměstnávají nadále, i když o ní už nemusí stále podávat důkazy a uměle ji udržovat.

Publikace je svého druhu naprosto jedinečná; sice didaktická, zato velmi otevřeně popisující jevy, které bych označila spíš než za specifické procesy spojené se stáváním se mužem, za stávání se sebou samým. Spojení procesů stávání se mužem a stávání se sebou samým prostřednictvím fotografie v souvislosti s tématem transgenderismu může znamenat rozšíření potenciálu stát se díky transgender identitě subjektem.



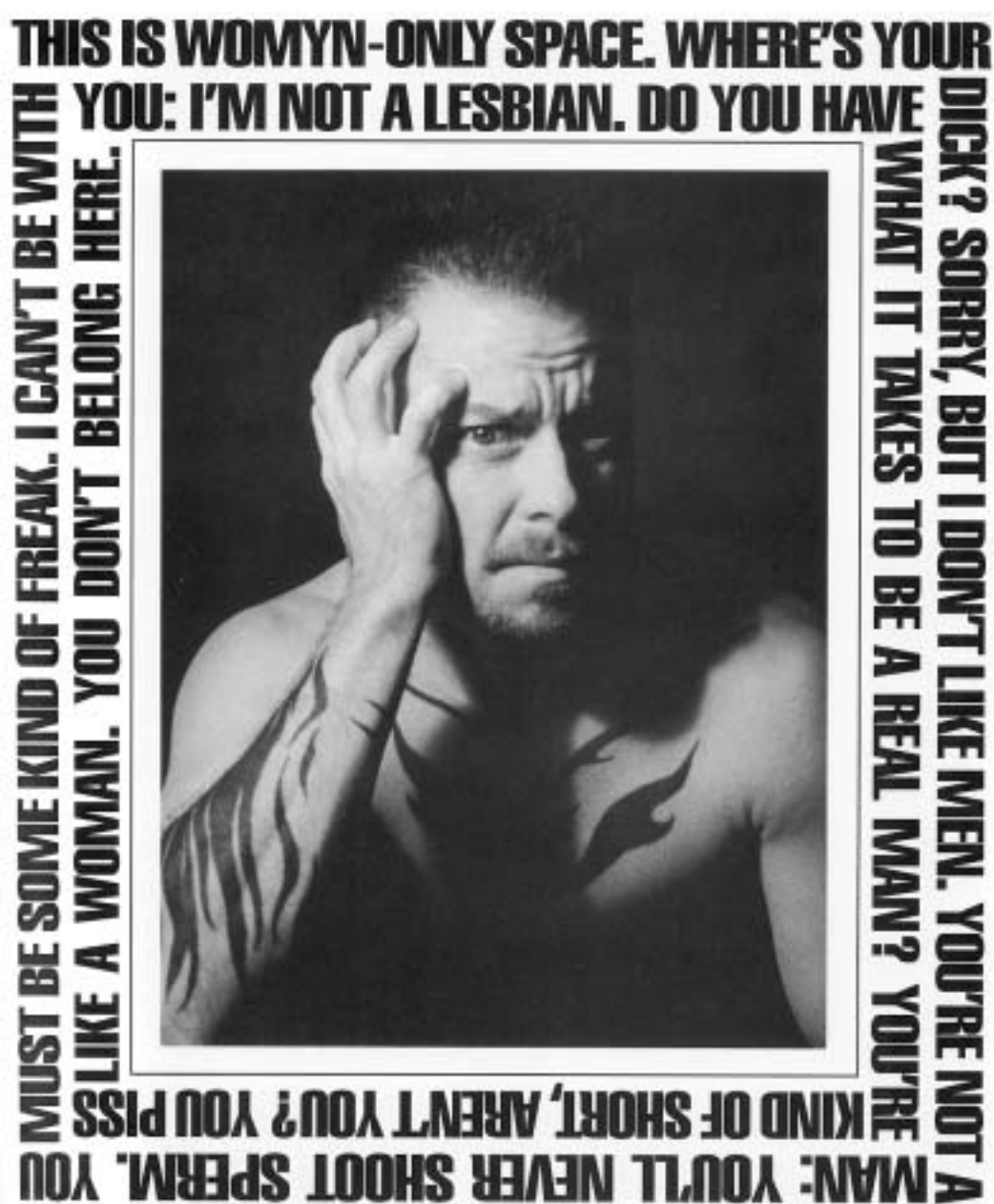
obr. č. 29 a 30: Loren Cameron, *Body Alchemy: transsexual portraits*.

V. SHRUTÍ

Z prezentace různých fotografických přístupů a motivací, které jsem v této kapitole uvedla, vyplývá, že hlavní potenciál transgenderu – překračování genderových hranic, tedy možnost jejich posouvání a možnost stát se subjektem, zprostředkovaný vizuálním sdělením fotografie, může buď být využit a stát se pak nástrojem společenské kritiky, nebo může zůstat nepovšimnut a sociální genderové stereotypy naopak ukotví. Záleží na motivaci a cílech autorů transgender konceptu a na jejich vztahu k fotografovanému. V každém případě má způsob zobrazení velkou schopnost odhalit vzájemnosti vztahu subjekt-objekt a skrze optiku motivace, které se dají z image vyčíst, vypovídá především o subjektu, který mačká spoušť fotoaparátu.

⁶⁷ Loren Cameron, *Body Alchemy: transsexual portraits* (San Francisco: Cleiss press, 1996).

Nejvíce publikací a obrazových odkazů, které odrážejí vlastní subjektivitu transgenderu a zhodnocují jeho potenciál, jsem našla v angloamerickém kontextu, což není náhoda. Z analýzy v této kapitole vyplývá, že pro samotnou existenci transgender image ve fotografii, i pro různé roviny jejího zpracování, je zapotřebí daleko více než jen fotoaparát. K tomu, aby se transgender image mohla vůbec objevit, o jejím kritickém potenciálu ani nemluvě, je nutný určitý stupeň společenského vývoje a uvědomění společnosti, který například u nás neměl v období totality možnost proběhnout. Fotografická transgender image ve světě tedy odráží nejen fotografické trendy v jednotlivých zemích a kulturně-uměleckých kontextech, ale, a to možná především, vztah a vnímavost společnosti k otázkám genderové a sexuální identity.



obr. č. 31: Loren Cameron, *Body Alchemy: transsexual portraits*.

Kapitola 4.

CROSSDRESSING A TRANSGENDER IMAGE NA FOTOGRAFIÍCH V ČESKU

I. ÚVOD

FOTÍ SE U NÁS TRANSGENDER NEBO JDE O NĚCO ZÁSADNĚ JINÉHO?

Dá se na českých fotografiích, které překračují genderové hranice dvou jasně vymezených a rozpoznatelných pohlaví hovořit o transgenderu? Jsou motivace i následný efekt stejné jako v zahraničí, jak jsme to měli možnost sledovat v minulé kapitole? Jak se u nás stávají muži ženami a ženy muži? Je zásadně jiné stát se mužem a stát se ženou, nebo se jedná o stejný, pouze otočený, proces?

Následující kapitola se zabývá vnímáním genderových hranic, jejich (fotografickým) překračováním a produkcí a zpracováním transgender image v Česku. Všímá si též rozdílů využití transgender tématu v umělecké a reklamní fotografii. Jedná se především o analýzu fotografií a image s tematikou crossdressingu, neboť, jak argumentuji v průběhu kapitoly, tendence vnímání i způsob práce s transgender image je v našem prostředí zásadně jiné, než ve světě. Moje analýza české crossdressing/transgender vizuality je postavena na osobních rozhovorech, které jsem měla možnost s tvůrci fotografií a fotografických konceptů v průběhu práce udělat.



obr. č. 32: Petra Pětiletá, Večer, 2003.

II. STÁVÁNÍ SE MUŽEM

„Když se žena chce stát mužem, ve Spojených státech si vezme penis a u nás kravatu.“⁶⁸

Petra Pětiletá, studentka pátého ročníku AVU, Ateliéru nových médií u Veroniky Bromové, prezentovala v r. 2002 soubor autobiografických fotografií, na nichž vystupuje jako muž.

Stávání se mužem je pro ni v jejím fotografickém pojetí spojeno výhradně s atributem pánského obleku, stejně tak, jak to ve svém rozhovoru potvrzuje i Martin Chocholoušek a jak to Loren Cameron uvádí na některých svých fotografiích.

⁶⁸ Z rozhovorů s Věrou Sokolovou.

Chocholoušek svoje představy dále rozvíjí a argumentuje, že „u ženy by to [stát se mužem]... muselo být dotaženější, nejde jen o to, aby si ženská na sebe vzala frak. Musel by to být dokonalý pinguin.“⁶⁹

Má na mysli něco takového?



obr. č. 33: Loren Cameron, *Body Alchemy: transsexual portraits*.

Nebo takového? >>

Nevinný komentář pod obrazem české topmodelky Evy Herzigové jakoby smazával podstatu vizuálního sdělení. Eva se „nám“ sice převlékla za muže, ale nic se neděje; ženou, a to ještě šarmantnější, být nepřestala! Velké titulky týkající se sumy, kterou za crossdressing image obdržela nám, divákům, mají zřejmě navodit představu šíře utrpení a sebeobětování, které musela během fotosession podstoupit, a proto za něj dostala tak tučné „bolestné“.⁷⁰ Může se v nich ale také skrývat sdělení, že společenské postavení Herzigové i výše jejího platu, jsou nám, „obyčej-

obr. č. 34: Eva Herzigová, *Blesk*, 2002.



⁶⁹ Rozhovor s Martinem Chocholouškem, 6. září 2003, nahráno a uloženo v archivu autorky.

⁷⁰ *Blesk*, (hec). „Herzigová za toto foto shrábla 170 milionů Kč“. (*Blesk*, 2002).

ným lidem“ natolik vzdálené, že se nemůžeme/nemusíme se zobrazeným image ztotožnit. Naznačuje to též asymetrickou hierarchickou vztahovost subjekt-objekt, přičemž subjekt (Herzigová), který si určuje sám svou vlastní subjektivitu, si může dovolit i převléknout se za muže. Běžný konzument *Blesku* se naproti tomu stává objektem bez možnosti sebeurčení; nemůže tedy čerpat z výhod plynoucích z pozice subjektu. Děje se tak díky vlastnímu uvědomění si nadřazenosti a nedosažitelnosti společenského postavení Herzigové, které je zde prezentováno jako společenská hodnota a manifestováno výší platu.

S ohledem na navzájem se podporující mechanismy, které vysvětlují naši realitu jako dvoupohlavní, je pro člověka, který tuto realitu nezpochybňuje, image Herzigové šokující, tedy upoutávající. Jak z předchozí kapitoly vyplývá, může být i eroticky zajímavá, a to vše jsou faktory, s nimiž marketingoví producenti kalkulují. Herzigová samozřejmě své biologické pohlaví nezpochybňuje tím, že se převlékne za muže. Jde pouze o promyšlený marketingový tah, jak oživit reklamní kampaně na nová auta. Je důležité ptát se, kdo je cílovou skupinou kampaně na novou Lancii. Pro ni bylo totiž crossdressingové image vymyšleno.

Invazi crossdressingových image na poli světového módního a reklamního businessu a erotizaci objektu jako jednoho ze základních kamenů marketingových strategií, popisuje McKenzie. „*Jak vyplývá ze statistik populárního tisku, Spojené Státy byly od začátku do poloviny 80. let pod lavinou image osob s neurčenou genderovou identitou. Populární časopisy a noviny byly tehdy zaplněny fotografiemi, klepy o mediálně známých osobnostech a pop-teoriemi, tento fenomén popisujících.*“⁷¹ Skutečnost nasycení trhu crossdressingovými erotickými obrazy známých osobností popisuje i Judith Halberstam v *The Drag King Book*: „*...Drag King image se před nedávnem objevovalo všude – v Marie Claire, New York Post, London Times, Penthouse magazine, The Face a v mnoha dalších eklektických publikacích.*“⁷² Fotograf *Drag King Book* Del La Grace Volcano rozšiřuje výčet známých osobností o topmodelky: „*Linda Evangelista, Cindy Crawford, Christy Turlington a Naomi Campbell všechny pózovaly jako Drag Kingové (Pirelli kalendář 1994).*“⁷³

V Čechách žádná podobná vlna crossdressingových image v mediálním prostoru populárních časopisů a novin neproběhla ani v 80. ani v 90. letech. Možná proto vzbuzuje ojedinělý výskyt těchto image u nás takový rozruch, jaký proběhl v souvislosti s projektem výtvarnice Lenky Klodové, která se nejen převlékla za muže, ale v převleku též nakojila ve veřejném prostoru své vlastní dítě.

⁷¹ Gordane Olga McKenzie, *Transgender Nation* (Bowling Green Ohio State University Press, 1994).

⁷² Del LaGrace Volcano a Judith (Jack) Halberstam *The Drag King Book* (London: Serpent Tail, 1999).

⁷³ Del LaGrace Volcano a Judith (Jack) Halberstam *The Drag King Book* (London: Serpent Tail, 1999).



obr. č. 35: Lenka Klodová, titulní strana časopisu Umělec

Způsob, jak se stát prostřednictvím oblečení mužem, vidí Klodová přes jinou formu obleku, než jak ji popisují Chocholoušek a Pětiletá. Jedná se též o určitou uniformu, tedy stereotyp oblečení, což sama přiznává: „*Já jsem si myslela, že se převlékám obecně za chlapa a ukázalo se, že jsem si vytáhla nějaký stereotyp. Že to musejí být černé texasky, kožená bunda, kapsička, sombrero, cigáro. (...) Martina Pachmanová o mě někde napsala, že se převlékám za takového frajírka, desperáta. (...) I když jsem si myslela, že se převlékám za typického muže, vyšla z toho jakási směs frajírka a kovboje.*“

Nicméně stát se mužem není jen otázka převleku, souhlasně doplňují vlastní zkušenosti obě výtvarnice, Pětiletá i Klodová. Jde o specifická gesta (Pětiletá), chůzi a postoje (Klodová), které jsou spjaty s maskulinními projevy. Klodová dokonce prozrazuje, jak na bytí mužem „trénovala“: „*když jsem si doma nacvičovala chůzi, musela jsem si například vzít*



obr. č. 36: Lenka Klodová, vnitřní strana časopisu Umělec

větší boty, abych měla „těžký“ krok, v obličeji jsem musela omezit mimiku, abych se neprozradila. Trénovala jsem, jak se správně tápá cigareta.“⁷⁵

Bylo již řečeno, že stávání se mužem je spojeno se vstupem do „zakázaného území“, a Klodová to jen potvrzuje, když říká, že to může být dokonce „lákavé“. Toto překračování genderových hranic v sobě samozřejmě nese potenciál něčeho nedovoleného, tedy příslibu vzrušujícího zážitku, protože díky naší genderové socializaci ji už jako děti víme, kde jsou hranice ženského a mužského prostoru, a hlavně, že není vhodné nebo je dokonce zakázané tyto hranice překračovat. Reakce okolí pak mohou být velmi různé – od přijetí přes zdrženlivost až k odmítnutí.

⁷⁵ Rozhovor s Lenkou Klodovou, 7. září 2003, nahráno a uloženo v archívu autorky.

Klodová svou zkušenost s reakcí okolí popisuje následovně: „Celkově mě to potěšilo a cítila jsem se velmi příjemně. Dostala jsem dokonce i poklony, že mi to za chlapa sluší. (...) Můj manžel byl na rozpacích, říkal, že neví, jestli mi teď může dát pusu. (...) Spoustu lidí to úplně zmátlo, nevěděli, jak se ke mně mají chovat, když se umím takhle přeměňovat. Nečekali, že z té ženskosti zbylo tak málo. (...) Jediný prvek, jak bylo poznat, že ten, kdo je na fotce, není muž, ale žena, byly ruce. Prý to byly ženské ruce.“

Jedním ze žádoucích prvků crossdresingu, tedy proč se člověk může chtít převléknout za jiné pohlaví, je možnost – alespoň na chvíli – se jím stát, jak dokumentuje Uta Grosenick v úvodu ke knize *Women artists*.⁷⁶ Vizuálně jde tedy o co nejdokonalejší proměnu, což se Klodové, jak z reakcí okolí vyplývá, zdařilo. V čem tedy spočívají rozpaky okolí nad tím, že z její „ženskosti zbylo tak málo“? Proč je možné, že u Herzigové a jiných modelek nás jejich crossdressingové image nejen neznejišťuje, ale navíc je nás schopné eroticky stimulovat, zatímco v případě Klodové projevuje její manžel pochybnosti a transformace vlastní ženy jej ohrožuje? Tyto ambivalentní postoje jednoznačně poukazují na přítomnost lákavé a přitom nebezpečné možnosti překročení zakázaných hranic druhého genderu, příslib „genderového ráje“,⁷⁶ který v sobě transgender image obsahuje a k němuž nám převlek Klodové ukazuje dveře.

Zároveň tyto obavy ale také naznačují, že i crossdressing má (u nás) své hranice. Reakce okolí jakoby říkála, hrajte si, ale dejte pozor, abyste se nezatoulali příliš daleko. Jinými slovy, dokud je jednoznačně rozeznatelné, že žena si na muže pouze hraje, tzn. její image je vytvořená tak, aby bylo stále vidět, že je žena, jako tomu je v případě Herzigové, je vše v pořádku. Jakmile tuto hranici ale žena překročí a vizuální ženskost již není jednoznačně viditelná, jak je tomu u Klodové, legrace končí. Implikace tohoto vnímání jsou jasné – překračování hranic je přijatelné pouze pokud není myšleno vážně.⁷⁸

III. STÁVÁNÍ SE ŽENOU

Možnosti konceptu crossdresingu, které by se dalo nazvat stávání se ženou, u nás za poslední dva roky fotograficky využili například Martin Chocholoušek, hlavní architekt letošního Karlovarského filmového festivalu, a Standa Merhout, fotograf hudební skupiny MIG 21.

Jak Chocholoušek sám potvrdil, jeho motivace nechat vyfotografovat postaršího muže – maskota festivalu – v téměř esenciálně ženské uniformě baletního úboru, byla jednoznačná: splnit zadaný úkol, vyvolat kontrast a šokovat diváka.

Crossdressingové image vzniklo v tomto případě podle Chocholouška náhodou: „nemohl jsem zobrazit nahé tělo, to byla podmínka sponzorů, tak jsem ho musel do něčeho obléct. ... [maskot festivalu] měl vlastně být taková degasovská baletka. ... trochu je to náhoda, nebylo to cílený, ten člověk neměl vyznít jako transvestita, tam by to nemělo být hozený. Jestliže

⁷⁶ Uta Grosenick, *Women artists: In the 20th and 21st century* (Köln: Taschen, 2001).

⁷⁷ Mirek Vodrážka, „Třetí pohlaví v umění a kultuře“. In: *Ateliér* 20/1999.

⁷⁸ Věra Sokolová, argument z připravovaného článku o překračování genderových hranic v Čechách.



obr. č. 37 a 38: Martin Chocholoušek, KFF 3003.
Foto: Jan Zátorský

to tak vypadá, tak to nevyšlo, byl to samozřejmě risk.“⁷⁹ Podle něj má motiv několik rovin. Jde o zobrazení splněného snu, prvek divadelního převleku a o tanec. Převlek má být prostředkem k dosažení snu, má objektu k něčemu pomoci: „třeba mu to pomůže k těm baletním krokům“.

Chocholoušek samozřejmě popírá, že by šlo o převlek za baletku a „baletní sukýnku“ považuje za genderově neutrální znak. „Je to úplně normální člověk, ta baletní sukýnka je typický znak pro balet jako takový.“ Zároveň uvádí kvality baletní sukýnky jako „kultivovanější, jemný... křehký“. Pánský baletní trikot jako znak pro tanec je pro něj esteticky nepřijatelný: „na chlapovi je to něco odporného“. Baletní sukýnka na mužském těle v Chocholouškově zobrazení nezpochybňuje biologické pohlaví objektu, podle něj je to jen kultivovaná a jemná forma převleku. O transgenderovém potenciálu nemá image referovat, protože „to není o travesty“ – [tedy o převlecích do kostýmů druhého pohlaví...]. Celý koncept zobrazení je v souladu s motivem filmové znělky festivalu (ten samý „maskot“ tančí nahý na jevišti prázdného divadla), nebo je dokonce jeho překročením. Je o osobní odvaze zkusit si splnit, po čem toužíme, o čem sníme, i kdyby to mělo znamenat „vylézt na jeviště, svlíknout se a zatančit tam“, říká Chocholoušek. Bylo by také o splnění snu, kdyby to znamenalo obléknout se do šatů druhého pohlaví a zatančit si na jevišti? Chocholoušek si není úplně jistý, co to znamená, ale nakonec prohlašuje, že převlékání může být o svobodě.⁸⁰

⁸⁰ Rozhovor s Martinem Chocholouškem, 6. září 2003, nahráno a uloženo v archivu autorky.

U baletek z bookletu populární skupiny MIG 21 se dá předpokládat podobná motivace jako u Chocholouška, tedy cílené, ale genderově neuvědomělé použití crossdressingového konceptu. Na rozdíl od Chocholouškovy snahy navázat na festivalovou znělku v tomto případě nelze vystopovat ani z textů písní uvedeném na albu, ani z historie kapely, s čímž titulní image vlastně souvisí. Z textu „*Udělal se nám jasno*“ spíš zaznívá velká nejasnost spojení obrazu a textu. Napadá mě tedy jen, že šlo o snahu – jakkoliv – zaujmout.



obr. č. 39 a 40: Standa Merhout, booklet kapely MIG 21.

Stejně jako Chocholouškovo zobrazení ani Merhoutovo nesignalizuje, že by autoři použili crossdressing, aby něco sdělili o možnostech překračování genderových hranic. Muž oblečený do nevinně bílé baletní sukýnky nezpochybňuje své biologické pohlaví, naopak, z jeho póz i jeho zobrazeného těla vyplývá, že mužem stále zůstává. Ve hře zůstává tedy jen nepřipravenost konzumenta na zásah prvním momentem překvapení, který je již popsán u image modelky Herzigové v první části této kapitoly.

Jak se však zdá, českým marketingovým stratégům, mezi něž autory konceptů Chocholouška i Marhoutu počítám, dochází dech. Jen za poslední rok jsem podobných image umírající labutě s pánskýma nohama nashromáždila víc, což indikuje, že efekt momentu překvapení se tedy poněkud rozplývá v nudný stereotyp.



obr. č. 41: Mladý Svět č. 37/2003

IV. AUTORSKÉ REFLEXE

Fotografické image, zobrazující crossdressing u nás jsou si v jednom podobné – zpravidla nejde o zpochybnění biologického pohlaví fotografovaného jedince. Spíše naopak. Důkaz, že se jedná „jen“ o crossdressing spočívá u mužů na explicitně viditelných pohlavních znacích jako jsou vousy nebo tělesné ochlupení. Ženy musejí naopak deklarovat, že se za muže „jen převlékly“. Nabízí se tedy otázka, jaký potenciál takto koncipovaná zobrazení crossdressingu mají: zda se jedná o pouhou strategii přilákání pozornosti a šoku, která ale ve své podstatě nijak stereotypy a přemýšlení společnosti nenabourává, nebo zda taková fotografie má i hlubší potenciál společenské kritiky.

Pětiletá říká: *„Našla jsem ve skříni oblek mého bývalého přítele, oblékla jsem ho na sebe, vzala jsem na sebe jeho kostým, jeho roli, a dívala jsem se do zrcadla na sebe jakoby jeho očima, s tím, že stejně jsem to já. Ať si budu hrát na cokoli, vycházelo ze mě, že jsem to stejně nakonec já. Celé to vlastně bylo jen o tom procesu reminiscence, který se vázal na příběh s bývalým přítelem: vzala jsem si na sebe jeho oblek, vžila jsem se do toho kluka, dělala jsem takové ty mužské pózy, vžila jsem se do mužského uvažování a tak jsem se na sebe i dívala. Pak jsem se ale samozřejmě zastavila a oblek jsem si sundala, protože jsem věděla, že stejně jsem to já.“*⁸¹ Neustálým potvrzováním „stejně jsem to já“ Pětiletá vlastně podává důkaz o své nezpochybnitelné genderové a pohlavní identitě, která je ženská.

Zajímavou myšlenku, kterou jsem již představila v úvodu práce, vyslovila Klodová, když vyjádřila, že vizuální znaky ženství je potřeba si udržovat, protože se mohou změnit do podoby univerzálního člověka: *„ke stárí se ženy mění a začínají se podobat mužům. Jako děťátka jsou si taky podobní. Vlastně ty rozdíly, jak ženy a muži vypadají, trvají v lidském životě jen chvíli.“*⁸² Pak se podle Klodové stávají lidé vizuálně jakýmsi univerzálním člověkem. Její názory mají celkem provokativní implikace: Vyjádřila jimi obavu z „bezpohlavnosti“ dětství a stárí? Přestává snad v těchto obdobích působit magická přitažlivost „zakázaných území“? A co by to pak znamenalo?

Koncept crossdressingu v sobě nese jak dráždivé, lákavé vstupování do „zakázaných území“ vyhrazených pouze pro druhé pohlaví, které popisuje Klodová, tak možnost odmítnutí a společenského zavržení, které naznačují Pětiletá a Chocholoušek. Aby nedošlo k „přiznání“, že navštívili „zakázané území“, oba mají potřebu svůj koncept zbagatelizovat slovy „nemám problém“ (Chocholoušek) „se sexuální identitou“ (dodává Pětiletá), „je to normální“ (Chocholoušek), „přirozené“ (Pětiletá) a důkaz o své neproblematické, tj. přijatelné sexuální identitě podpoří slovy „stejně jsem to já“ (Pětiletá). Navzdory z možného odmítnutí či zavržení ale převlékání (crossdressing) může podle Chocholouška být symbolem svobody: *„baletní sukýnka je spíš symbolem svobody,“* a posléze dodává, že *„převlékání v podstatě je o svobodě“*.

Nicméně Vodrážka ve svém článku o transgenderismu a crossdressingu *„Život mezi“* spolu s Judith Butler říká, že nic není nevinné: *„Nošení ženských šatů muži zcela rozvrací rozdíl mezi vnitřním a vnějším psychickým prostorem a účinně zesměšňuje jak expresivní*

⁸¹ Rozhovor s Petrou Pětiletou, 9. září 2003, nahráno a uloženo v archivu autorky.

⁸² Rozhovor s Petrou Pětiletou, 9. září 2003, nahráno a uloženo v archivu autorky.

modelu rodu, tak i představu pravé rodové identity.“⁸³ Prostor „pravé rodové identity“, jak jej zmiňuje Butler, a Chocholoušková myšlenka „svobody“ spolu souvisejí. Setkávají se právě v momentě možného spojení, tedy naplnění potenciálu překročení hranic prostoru jasně vymezeného jednomu pohlaví. Jejich spojením vzniká ono „uvolnění“, o kterém nás informuje Nan Goldin a „svoboda“, kterou artikuluje Chocholoušek.

IV. O ČEM JE U NÁS TRANSGENDER (FOTOGRAFICKÁ) IMAGE

Možná by bylo lépe nazvat tuto kapitolu „O čem u nás transgender fotografická image není“, protože fotografie s transgenderovým vzkazem jsou u nás k vidění velmi zřídka, a dalo by se říci, že ještě méně než je tomu u crossdressingu. Z několika málo fotografií, na nichž pro novinaře pózují 3–4 mediálně známé osobnosti z české komunity transgenderů, lze vyčíst jen to, že v Česku také transgenderé žijí. Lépe by bylo specifikovat a říct, že z toho vyplývá, že v Česku žijí MtF – male to female transgenderé, protože obraz transgenderových mužů (neboli FtM) u nás prakticky neexistuje. Přesto jsem však objevila několik málo náznaků, které mohou znamenat začátek českého transgenderového vizuálního diskursu.

Jedním příkladem je plakát k českému filmu *Nuda v Brně*, jehož producentem je Čestmír Kopecký. Plakát, tedy vizuální pozvánka do kina, se děje prostřednictvím černobílé koláže několika figur, které se ve filmu objevují. Ústřední postavu tvoří stojící nahý mužské tělo s televizní obrazovkou, která je umístěna tak, aby zakrývala jeho (mužské) pohlaví. Na obrazovce sice vidíme tu část těla, která je v reálu televizí zakrytá, takže koláž vytváří zdání, že je protagonista nahý, tělo na obrazovce ovšem nemá penis. Zda se jedná o zastrčený penis či „ženský klín“, jinými slovy ženské či mužské pohlaví, je ponecháno na divákovi. Film *Nuda v Brně* natočil režisér Michal Morávek a výtvarníkem celého konceptu je Martin Kaiser. Film je u nás v distribuci od léta 2003.



obr. č. 42: booklet kapely ŽENY: *K smrti vylekán*

Další příklad je booklet avantgardní kapely nazvané ŽENY, jejichž CD *„K smrti vylekán“* vyšlo v r. 1997 u hudebního vydavatelství Black Point Music. Na titulní straně bookletu, jak je patrné z obrázku, stojí čelem k divákovi pět nahých mužů pouze v ponožkách, s nohama u sebe, mezi nimiž nechávají „zmizet“ svá pohlaví.

Stejně jako u předchozího materiálu, jsem i u těchto image zjišťovala motivace autorů, respektive pouze motivaci producenta filmu *Nuda v Brně*. Booklet avantgardní kapely ŽENY v tomto případě funguje jako srovnání vizuálního vyznění genderového vzkazu. Jak bylo již několikrát řečeno, autorské interpretace se mohou různit a stejně vypadající image nemusí znamenat stejný autorský záměr. Do hry samozřejmě vstupuje i subjektivní interpretace diváka-konzumenta vizuální zprávy, která může být,

⁸³ Mirek Vodrážka, „Třetí pohlaví v umění a kultuře“, In: *Ateliér* 20/1999.

jak doložím na následujících řádcích, zcela odlišná od autorského vkladu.

Jednoduchou analýzou bookletu kapely ŽENY jsem došla k závěru, že jde o muže, kteří se – na chvíli fotografování a pro účely marketingové strategie – stali ženami tím, že nechali zmizet svůj penis. Název CD „K smrti vylekán“ se může k tomuto faktu vázat. Možná interpretace je, že jde o zhmotnělý kastráčnický komplex, který podle Freuda prožívá každý chlapec, když poprvé spatří ženské pohlaví a uvědomí si, že ženské pohlaví penis nemá. Na tomto podkladu se podle Freuda rozvíjí komplikovaná mužská identita, která už navždy strach ze ztráty penisu obsahuje. „K smrti vylekán“ může být tedy muž, kterému, stejně jako členům (výhradně mužské) kapely, zmizí jeho základní znak mužskosti, jímž se odlišuje od žen: jeho penis. Základní genderový vizuální vzkaz bookletu tedy zní: stát se ženou = vylekat se k smrti.⁸⁴

Analýza filmového plakátu už není tak jednoduchá, protože myšlenkový vzkaz nahého muže, který se prostřednictvím zmizení penisu stává ženou, není zcela jasný. Důležitou roli by mohla sehrát (zapnutá) televizní obrazovka, skrze kterou se transformace z muže na ženu



obr. č. 43 a 44: Nuda v Brně, plakát k filmu.

děje. Producent Kopecký však na tuto otázku odmítá reagovat a tvrdí, že se jedná o nahodilé souvislosti, čímž obrazovou analýzu nedělá jednodušší.

„Je to spíš náhoda“, tvrdí Kopecký o image nahého muže s televizorem, v němž je mužský klín nahrazen ženským klínem. „Nevzniklo to jako nějaká koncepce. Výtvarníkovi přišlo blbý, ta šedá obrazovka, tak do ní něco dal. Když v tom budete něco hledat, tak se obávám, že to nevzniklo záměrně, spíš to byla náhoda., takový nápad ...“⁸⁵

⁸⁴ Nejlepší výklad Freudových argumentů týkajících se rodové identity a sexuality dostupný v češtině podává Pavel Barša ve své nové knize *Panství muže a touha ženy: feminismus a psychoanalýza* (Praha: SLON, 2003).

Jedna z možných interpretací toho, co se Kopecký snaží sdělit, je, že vizuální vzkaz plakátu k filmu, který produkuje, je genderově neutrální a je v pořádku. Je v pořádku vidět na plakátě nahého muže s ženským klínem, chceme-li, se zmizelým penisem, protože díky nahodilému vzniku to nic neznamená. Kopecký je možná dobrý marketingový stratég, ale uniká mu, že ve vizualitě nefungují jen vztahy subjekt-objekt, ale také subjekt-subjekt. Jinými slovy, to, co do vizuálního vzkazu vložila tvůrčí skupina Kopeckého, nemusí být to, co si ze vzkazu vezme divák. A já, v pozici konzumentky tohoto vzkazu, která subjektivně vnímá realitu, vidím nahého muže bez penisu.

Kopecký kupodivu přiznává, že jeho záměrem je film prodat a tomu přizpůsobil i vizualitu – tedy reklamu na film. *„Plakát by měl diváky dostat do kina ...je to komedie o sexu ...Udělal jsem z legrace zkoušku. Nalepil jsem plakát na ohradu domu v Jičíně, kde mám barák, a pozoroval jsem místní pubertáky, kteří se scházeli okolo a viděl jsem, že si to čtou, že se smějou, že to některým přijde vtipný. Prohlíželi a četli si plakát, jako by to bylo tablo jejich třídy. Důležitý bylo, že u toho chvíli vydrželi, že je to zaujalo.“*⁸⁵ Šlo tedy o marketingový záměr zaujmout (šokovat), pobavit a eroticky stimulovat, jako je to známé u crossdressingových image? Je hlavní pointou transgenderového zobrazení, které je k vidění v Česku bud upoutat a pobavit diváka nebo šokovat a vylekat diváka?

Jak Kopecký dále tvrdošíjně prosazuje, *„nešlo o to schovat ten penis, ale zobrazit ženský klín ... měl by tam být mužský klín, je tam ženský. Ale není to ženský, je to chlap, který předvádí ženský klín.“* Co to znamená? Na jednu stranu se Kopecký snaží zbagatelizovat genderový vzkaz tím, že podtrhuje náhodnost jeho vzniku, na druhou stranu se snaží zvrátit směr vizuálního efektu image, když potvrzuje, že zobrazený objekt je muž a mužem zůstává. Ženský klín „jen předvádí“.

Na rozdíl od transgender image ve světě, kde transgendeři sami o sobě podávají autentické výpovědi, jsou u nás transgender image odkázány na „náhodné“ souvislosti a jejich charakteristickým znakem je to, že genderové hranice nejen nezpochybňují, ale naopak je ukotvují.

Z analýzy transgender i crossdressingových image u nás, vyplývá, že paradoxně nesmějí zpochybňovat dvoupohlavní systém a jeho genderové hranice. Na každé „ženě“ musí zůstat něco „ženského“ a každý „muž“ musí ukázat „mužské“ znaky. Pokud vše zůstane jen při zábavné hře, která nenaznačuje žádnou subverzi a nepodkopává systém, na němž tu všichni vedle sebe fungujeme, je vše v pořádku. Jde o to, jak dlouho u nás vydrží samotní genderoví cestovatelé tvářit se, že neexistují, a jak dlouho vydrží o sobě nepodávat žádné zprávy.

Ve světě, jak popisují v předchozí kapitole, na rozdíl od českého vizuálního vzkazu existuje celá plejáda různých pojetí transgender image. Především tam však transgender lidé nemusejí bojovat se svou vlastní společenskou neviditelností, jako je tomu u nás. Zdá se tedy, že na české vizuální scéně mají transgender lidé ještě mnoho příležitostí, jak objevit dveře k prostorům vlastní subjektivity. Nicméně i zde se dá očekávat stejný trend sebeuvědomovacího procesu, jak vyplývá z výše uvedených příkladů. Znamená to, že transgendeři nebudou potřebovat prostředníky a interprety k tomu, aby se dozvěděli, kdo jsou, a dveře k prostoru vlastní subjektivity začnou otevírat sami.

⁸⁵ Rozhovor s Čestmírem Kopeckým, 2. září 2003, nahráno a uloženo v archivu autorky.

⁸⁶ Rozhovor s Čestmírem Kopeckým, 2. září 2003, nahráno a uloženo v archivu autorky.



obr. č. 45: Del LaGrace Volcano, Judith (Jack) Halberstam, *The Drag King Book*

Kapitola V.

Z Á V Ě R

Na začátku této práce jsem konstatovala, že žijeme ve společnosti mužů a žen. S ohledem na nasbírané poznatky a otázky, které během práce vyvstaly, by bylo možná lepší za tento výrok dát otazník a zeptat se, zda stále ještě platí, že žijeme ve společnosti, která se skládá výhradně z mužů a žen. Zda je možné svět jednoduše do těchto dvou kategorií rozdělit a pomocí „konturovací tužky“,⁸⁷ jak říká Vodrážka nebo „dělicí čáry“,⁸⁸ jak říká Sokolová, vyznačit hranice dvou od sebe oddělených skupin. Již samotná existence transgenderu ve společnosti nás ovšem informuje o tom, že jsou ve společnosti žen a mužů ještě lidé, kteří se buď sami odmítají do jedné ze dvou skupin zařadit, nebo je společnost sama z těchto kategorií vyřazuje. Je tedy na čase si položit otázku, co nám přítomnost transgenderu ve společnosti říká o světě dvou přesně vymezených pohlaví, protože to spíš vypadá, že tento koncept od základu zpochybňuje. Je třeba se i zeptat, jaký je sdělný potenciál transgenderu a co nám říká o struktuře a fungování společnosti: o konstrukci genderové a sexuální identity, o vzájemně propojených mocenských vztazích, o kontrole a moci definovat a o bezmoci být definován – tedy o přítomnosti subjektu a objektu v základních společenských strukturách a mechanismech, které je udržují, o společenských normách a důsledcích jejich překračování.

Ve své práci jsem sledovala výskyt transgender konceptu a formy jeho vizuálního zpracování ve fotografii. Snažila jsem se popsat procesy, kterými působí transgender potenciál na společnost a jak společnost zpětně reaguje.

Ve druhé kapitole jsem argumentovala, jak důležitou roli sehrála právě fotografie při transformaci společenských změn v posledních desetiletích minulého století. Mezioborová spolupráce, jak jsem demonstrovala zejména na příkladu sociologie a fotografie a doložila analýzou řady publikací, má obrovský společenský i akademický potenciál, a aby byl využit, je nutné udržet v tomto vztahu rovnocennost a specifickou přístupů obou oborů. Dále jsem argumentovala významem posunu společenského vnímání subjektu, což má zpětně vliv na zobrazování, tedy i na fotografii. Je rozdíl, jak dokládám, když fotograf vstupuje do procesu fotografování ze vztahu subjekt-objekt a když se bývalý subjekt stane subjektem a sám o sobě podává (vizuální) zprávu.

Proces stávání se subjektem jsem na příkladech mezioborové spolupráce rozvinula zejména ve třetí kapitole, která se věnovala zobrazení transgenderů ve světě (euroamerickém kontextu). Ukázala jsem, že existuje celá řada přístupů, jak s potenciálem transgender konceptu zacházet, a že ne v každém pojetí se jeho možnosti rozvíjejí. Už jen škála možností, jak pojmout transgender image, implikuje, že transgender existuje, a že má nezanedbatelný potenciál. Jasně to též dokládá nutnost určité politické a sociální vyspělosti společnosti k tomu, aby dokázala reflektovat svou vlastní rozmanitost, aniž by byla pro ni zásadně ohrožující.

⁸⁷ Mirek Vodrážka, „Třetí pohlaví v umění a kultuře“. In: Ateliér 20/1999.

⁸⁸ Věra Sokolová, „Moje tělo je ONA!: Apríles 2003 a politika lesbického těla“. In: Souvislosti (podzim 2003, v tisku).

Čtvrtá kapitola, zaměřená na české prostředí, doložila, že naše společnost v tomto bodě vývoje ještě není. Fotografické zpracování transgender tématiky u nás odhalilo limity genderového vnímání naší společnosti, které se zpětně odráží i do možností fotografie daný předmět zpracovat určitým způsobem. Srovnání českého a zahraničního kontextu transgender fotografie také ukázalo, že zatímco ve světě fotografické tendence transgenderu tíhnou spíše směrem ke společenské kritice, u nás se pohybují (zatím stále) spíše na poli marketingových strategií a šokových upoutávek. S tímto momentem také souvisí schopnost transgenderů vzít do ruky fotoaparát a začít se přes vizualitu definovat sami. Znamenalo by to nejen vykročit z bezpečí neviditelnosti a stát se vlastním subjektem, ale též využít svůj vlastní potenciál a zpochybňovat genderové stereotypy společnosti.

Jeden z nejdůležitějších argumentů, který vystoupil z mé práce, je skutečnost, že naše společnost je od základu genderovaná, tedy ne pohlavně neutrální, a hledisko genderu funguje jako základní organizační princip ve společnosti. Vyplyvá z toho, jak těsné je propojení vizuality a genderu, tedy že vizualita a gender jsou od sebe navzájem neoddělitelné. Toto sdělení, jak jsem v práci doložila, platí stejně ve světě dvou, tří nebo stovek dalších pohlaví. Je tedy více než významné sledovat vzájemné procesy konstrukce vizuality a genderu ve společnosti. Jinými slovy je nutné sledovat to, co vidíme my sami, tedy jakou vizuální realitu si subjektivně vytváříme, a to, co nám zpět realita odráží o nás samých.

Argument, který z konstatování propojení vizuality a genderu vyplývá, je, že fotografie jako médium hraje v konstrukci vizuality, a tím pádem i genderu, naprosto zásadní roli. Práce postupně ukázala, že fotografie má jednak schopnost odrážet nejrůznější autorské motivace a realitu subjektu a jednak odráží konstrukci všech společenských struktur a procesů, které ve společnosti probíhají. Fotografie má tedy jednoznačnou schopnost informovat o konstrukci reality a to jak subjektivní, tak společenské. Na mnoha místech jsem v práci doložila, že realita není neutrální, ani není jen subjektivní nebo objektivní. Jak z předchozího vyplývá, už v samém okamžiku vzniku je genderovaná.

Další argument, který z práce vyplynul, je, že genderově motivované jsou i jiné než zobrazovací aspekty fotografie: například, kdo koho fotografuje a proč, jaké možnosti mají různé skupiny lidí ve společnosti fotografovat a být fotografováni, jak se fotografie vyučuje a nevyučuje, jaký vliv na to má společensko kulturní situace v různých zemích světa, jaké skupiny ve společnosti vystavují fotografie a proč, proč některá vizuální témata jsou společensky „hodnotnější“ atd. Žádný z těchto procesů není ani „jasný“, ani „přirozený“, ani neutrální, protože všechny jsou výsledkem naší genderované podstaty společnosti a toho, jak vnímáme svět kolem nás.

Moje práce tedy dokládá těsné propojení genderu a vizuality, respektive genderu a fotografie, kterou vnímám jako médium s vysokým sdělovacím potenciálem. Proto, jak z práce vyplývá, je nezbytné zařadit gender jako analytickou kategorii do všech společenských oborů, které s vizualitou pracují, tedy i do fotografie jako studijního předmětu. Je v podstatě zarážející, že součástí studia fotografie na českých vysokých školách gender dosud není. Pokud nebereme studium fotografie pouze jako studium fotografické techniky a vnímáme jej též jako zobrazování a vytváření reality, je gender, jak jsem v průběhu práce ukázala, pro studium fotografie nejen obohacující, ale vlastně nezbytný.

Příloha A.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Anděl, Jaroslav. „Proměny názoru na fotografii. Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy“. *Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů*. Moravská galerie v Brně, 1974. In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch. *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).
- Barša, Pavel. *Panství muže a touha ženy: feminismus a psychoanalýza* (Praha: SLON, 2003).
- Beck, Ulrich, Wilhelm Vossenkuhl, Ulf Erdman Ziegler mit Fotos von Timm Rautert. *Das eigene Leben: Ausflüge in eine unbekannte Gesellschaft, in der wir leben* (C.H.Beck, 1997).
- Brzek, Antonín a Jaroslava Pondělíčková-Mašlová. *Třetí pohlaví?* (Praha: Scientia Medica, 1992).
- Blackwood, Evelyn and Saskia Wieringa, eds. *Female Desires: Transgender Practices Across Cultures* (New York: Columbia University Press, 1999).
- Bornstein, Kate. *Gender Outlaw* (New York: Vintage, 1994).
- Butler, Judith. *Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1999).
- Cameron, Loren. *Body Alchemy: Transsexual Portraits* (San Francisco: Cleis Press Inc., 1996).
- de Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Indiana University Press, 1994).
- Deleuze, Gilles, a Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).
- Dorfles, Gillo. „Film, fotografie a změny zrakového vnímání“, 1967. (*Proměny umění*. Odeon, Praha 1976, s. 178-179) In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch. *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction 2nd ed.* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
- Edwards, Owen. „Foreword“. In: *Homeless: portraits of Americans in hard times* (San Francisco: Chronicle Books, 1993).
- Fárová, Anna. „Český člověk“. In: *Osobnosti v síti*, Artfórum, výstava. 2001, www.gallery.cz
- Feinberg, Leslie. *Pohlavní štvanci* (Praha: GG Press, 2000).
- Fifková, Hana. *O sexu s Hankou* (Praha: Grada, 1999).
- Fifková, Hana, Petr Weiss, a Ivo Procházka. *Transsexualita* (Praha: SLON, 2003).

- Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie* (Praha: Hynek, 1994).
- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge* (New York: Routledge, 1972).
- Fuchs, Daniel, a Geo Fuchs. *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).
- Goldin, Nan. *Die Andere Seite, 1972-1992* (Zürich: Der Alltag/Parkett bei Scalo Verlag, 1992).
- Grosenick, Uta. *Women artists: In the 20th and 21th century* (Köln: Taschen, 2001).
- Halbestram, Judith. *Female Masculinity* (Durham: Duke University Press, 1998).
- Hemmings, Claire. *Bisexual Spaces* (London: Routledge, 2001).
- Jungová, Kateřina. „Poslouchej obra“. In: *Reflex*, 2002. s. 47-54.
- Kuneš, Aleš, a Tomáš Pospěch. *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).
- Lacqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).
- Linková, Marcela. „Je gender transsexuální?“. In: *Gender, Rovné příležitosti, Výzkum 3/2001* (Praha: SoÚ): 7-8.
- Malý Jan, Ivan Lutterer, a Jiří Poláček. *Český člověk: Fotografie z let 1982-1996* (Lomnice nad Popelkou, 1997).
- McKenzie, Gordene Olga. *Transgender Nation* (Bowling Green Ohion State University Press, 1994).
- Matějů, Martin. „Fotografie a sociologie“. *Revue fotografie*, 1975, č. 2 In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch. *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).
- McNay, Louis. *Gender and Agency* (New York: Polity Press, 2000).
- Mulvey, Laura. „Vizuální slast a narativní film“. In: Libora Oates-Indruchová, ed. *Dívčí válka s ideologií* (Praha: SLON, 2000).
- Olek, Jerzy. „Fotografie jako moderní jazyk“. (*Československá fotografie* 1979, č. 10, s. 446). In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch. *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).
- Oates-Indruchová, Libora, ed. *Dívčí válka s ideologií* (Praha: SLON, 2000).
- Pachmanová, Martina. „Je libo umění?“. In: *Umělec*, roč. 6, 2002/2.
- Pachmanová, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě* (Praha: One Woman Press, 2001).
- Pachmanová, Martina, a Michal Janata. „Odveta Veroniky: Od Man Raye po Matthewa Barneyho“. In: *Ateliér*, č. 18, 1998, s. 1 a 16.
- Paleček, Martin. „Muž a žena: otázky přirozenosti“. In: *Hlasy žien, aspekty ženskej politiky* (Bratislava: Aspekt, 2002).
- Penley, Constance, ed. *Feminism and Film Theory* (New York: Routledge, 1998).

- Prosser, Jay. *Second Skins: Narratives of Transsexual Practices* (New York: Columbia U Press, 1998).
- Renzetti, Claire, a Daniel Curran. *Women, Men & Society* (Boston: Allyn&Bacon Press, 1999).
- Rubio, Fernando. *Joel Peter Witkin* (katalog PHE03 – Photo España 2003).
- Rupp, Leila, a Verta Taylor. *Drag Queens and the 801 Cabaret* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).
- Sigusch, Volkmar. „Sind wir alle transsexuell? – Vorwort“. In: Daniel Fuchs a Geo Fuchs. *Transsexuelle Menschen in Deutschland, Im falschen Körper* (Wiesbaden: Verlag Martina Rueger, někdy okolo r. 2000; nedatováno).
- Sigusch, Volkmar. *Geschlechtswechsel* (Hamburg: Rotbuch Verlag, 1995).
- Solzi, Attilio. *WO-MEN: Photo Essays* (Firenze: Cal Co, 2003).
- Sokolová, Věra. „'Moje tělo je ONA': Apriles 2003 a politika lesbického těla“. In: *Souvislosti* (podzim 2003, v tisku).
- Sontag, Susan. „Fotografie“. In: Aleš Kuneš a Tomáš Pospěch. *Čítanka z teorie fotografie* (ITF, SLU Opava, 2003).
- Spencerová, Tereza. „Subjektivita transgendera“. In: *Gender, Rovné příležitosti, Výzkum 3/2001* (Praha: SoÚ): s. 6
- Stacey, J. „From male gaze to the female spectator.“ In *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London: Routledge, 1994).
- Šmejkalová, Jiřina. „Gender as an Analytical Category of Post-Communist Studies,“ in Gabriele Jahnert, Jana Gohrisch, Daphne Hahn, Hildegard Maria Nickel, Iris Peinl and Katrin Schafgen, eds. *Gender in Transition in Eastern and Central Europe Proceedings* (Berlin: Trafo Verlag, 2001).
- Věšínová-Kalivodová, Eva a Hana Maříková, eds. *Společnost žen a mužů z aspektu gender* (Praha: Open Society Fund, 1999).
- Vodrážka, Mirek. „Třetí pohlaví v umění a kultuře“. In: *Ateliér 20/1999*.
- Vodrážka, Mirek. „Život mezi“. In: *Gender, Rovné příležitosti, Výzkum 3/2001* (Praha: SoÚ): 3–6.
- Volcano, Del LaGrace, a Judith (Jack) Halberstam. *The Drag King Book* (London: Serpent Tail, 1999).

Příloha B.

SEZNAM FOTOGRAFIÍ

1. Del LaGrace Volcano, „Femme Pretender“, v <i>The Drag King Book</i>	...	6
2. Nan Goldin, „C in der Garderobe“, Bangkok 1992	...	9
3. Nan Goldin, „Jimmy Paulette a Tabboo! v koupelně“, New York 1991	...	10
4. Joel Peter Witkin	...	11
5. Geo Fuchs, „Nicole H.“ v <i>Transsexuelle Menschen in Deutschland</i>	...	13
6. Jan Šibík, „Poslouchej Obra“, Reprofoto: <i>Reflex</i>	...	16
7. Howard Schatz, <i>Homeless</i>	...	17
8. Howard Schatz, <i>Homeless</i>	...	18
9. Howard Schatz, <i>Homeless</i>	...	19
10. Jan Malý, Ivan Lutterer a Jiří Poláček, <i>Český člověk</i>	...	20
11. Jan Malý, Ivan Lutterer a Jiří Poláček, <i>Český člověk</i>	...	20
12. Nan Goldin, „Ivy“, Boston 1973	...	22
13. Nan Goldin, „Toon, So a Yogo“, Bangkok 1992	...	23
14. Nan Goldin, „Greer na cestě do New Jersey“, 1986	...	24
15. Daniel Fuchs, „Jutta E.“, v <i>Transsexuelle Menschen in Deutschland</i>	...	26
16. Daniel Fuchs, „Sebastian E.“, v <i>Transsexuelle Menschen in Deutschland</i>	...	28
17. Daniel Fuchs, „Jacqueline I.“, v <i>Transsexuelle Menschen in Deutschland</i>	...	29
18. Daniel Fuchs, „Charlotte von Mahlsdorf“, v <i>Transsexuelle Menschen in D.</i>	...	30
19. Daniel Fuchs, „Evet S.!“ v <i>Transsexuelle Menschen in Deutschland</i>	...	30
20. Attlio Solzi, <i>WO-MEN</i>	...	32
21. Attlio Solzi, <i>WO-MEN</i>	...	33
22. Attlio Solzi, <i>WO-MEN</i>	...	34
23. Attlio Solzi, <i>WO-MEN</i>	...	35
24. Del LaGrace Volcano, „Mo B Dick“, NYC 1997, v <i>The Drag King Book</i>	...	36
25. Del LaGrace Volcano, „East Village Homeboyz“, NYC 1997, v <i>Drag King Book</i>	...	37
26. Del LaGrace Volcano, „Hans a Jordy“, Londýn 1995, v <i>The Drag King Book</i>	...	38
27. Del LaGrace Volcano, „Hill Murray for Mayor“, NYC 1997, v <i>Drag King Book</i>	...	39
28. Loren Cameron, <i>Body Alchemy: transsexual portraits</i>	...	40

29. Loren Cameron, <i>Body Alchemy: transsexual portraits</i>	... 41
30. Loren Cameron, <i>Body Alchemy: transsexual portraits</i>	... 41
31. Loren Cameron, <i>Body Alchemy: transsexual portraits</i>	... 42
32. Petra Pětiletá, „Večer“, 2003	... 43
33. Loren Cameron, <i>Body Alchemy: transsexual portraits</i>	... 44
34. Eva Herzigová, <i>Blesk</i> , 2002.	... 44
35. Lenka Klodová, titulní strana časopisu <i>Umělec</i>	... 46
36. Lenka Klodová, vnitřní strana časopisu <i>Umělec</i>	... 47
37. Martin Chocholoušek, MFF KV 2003, Foto: Jan Zátorský	... 49
38. Martin Chocholoušek, MFF KV 2003, Foto: Jan Zátorský	... 49
39. Standa Merhout, booklet kapely MIG 21	... 50
40. Standa Merhout, booklet kapely MIG 21	... 50
41. <i>Mladý svět</i> č. 37/2003	... 50
42. Booklet kapely ŽENY: „K smrti vylekán“	... 52
43. <i>Nuda v Brně</i> , plakát k filmu	... 53
44. <i>Nuda v Brně</i> , plakát k filmu	... 53
45. Del LaGrace Volcano, „Judith (Jack Halberstam)“, v <i>The Drag King Book</i>	... 55

Příloha C.

SEZNAM ROZHOVORŮ RELEVANTNÍCH K TÉMATU TRANSGENDER

1. Čestmír Kopecký	2. září 2003	uloženo v archivu autorky
2. Martin Chocholoušek	6. září 2003	uloženo v archivu autorky
3. Lenka Klodová	7. září 2003	uloženo v archivu autorky
4. Petra Pětiletá	9. září 2003	uloženo v archivu autorky
5. Mirek Vodrážka	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
6. Věra Sokolová	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
7. Nicole Borůvka	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
8. Iveta Kratochvílová	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
8. Jana Vinšová	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
9. Petr (Petula) Cílek	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
10. Míla Šubrtová	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
11. Vlasta Nomenů	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno
12. Helena Třeštíková	nedatováno	osobní rozhovory, nezaznamenáno