Masarykova univerzita v Brně

Filozofická fakulta

Seminář dějin umění

Magisterská diplomová práce

ORLAN, (KYBER)FEMINISMUS: POSTMODERNÍ UTOPIE?

Autor: Eva Kubíčková

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D.

Brno 2010

Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně a použila pouze uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 21. dubna 2010

…….....

Děkuji doc. PhDr. Ladislavu Kesnerovi, Ph.D. za vedení této práce a věcné připomínky, Mgr. Zuzaně Štefkové, Ph.D. za užitečné tipy v oblasti kyberfeminismu, doc. PhDr. Ludmile Muchové, Ph.D. za přínosné debaty o etických a morálních hodnotách týkajících se nejen umělecké tvorby, a v neposlední řadě i rodině a přátelům, kteří mi v průběhu realizace této práce poskytovali potřebnou podporu.

Obsah

Úvod ……...5

1. Feminismus: témata a strategie ……7

1.1. Tělo jako příčina ……..7

1.2. Lacan a ženská identita ……...9

1.3. Postteorie ……..10

1.3.1. Postfeministická kritika esencialismu ……...10

1.3.2. Foucault, Derrida a co následovalo ……..12

1.3.3. Judith Butler ……..14

1.3.4. Luce Irigaray ……16

1.3.5. Julia Kristeva ……17

1.4. Strategie subverze ……18

2. Umělecké kontexty I.:

feministická performance, otázky, témata a díla ……..20

3. Kyberkultura: vývoj a koncepty ……36

3.1. Kyberpunková distopie versus kyberkulturní utopie ……37

3.2. Kyborg jako symbol ……....38

3.2.1. Post-genderový kyborg Donny Haraway …….....40

4. Vize kyberfeminismu ……...42

4.1. VNS Matrix: první rebélie ……43

4.2. Sadie Plant: historie kyberfeministickýma očima ……44

4.3. Old Boys Network: ustavení hnutí ……...45

5. Umělecké kontexty II.:

mezi uměním a technikou ……47

6. Orlan ……..53

6.1. La réincarnation de Sainte-Orlan ……..54

6.2. Témata tvorby a interpretace ……58

6.3. Plastické operace: téma kritiky i víry v lepší budoucnost ……61

6.4. Identita jako umělecký materiál ……68

6.5. Symboličtí rebelové budoucího věku ……...71

6.5.1. Bohyně ……..72

6.5.2. Kyborg ……..74

6.5.3. Transsexuál ……...77

6.5.4. Monstrum ……79

Závěr ……83

Seznam vyobrazení ……91

Použitá literatura ……..94

Annotation ……..99

ÚVOD

Tvorba současné umělkyně Orlan a zejména pak její cyklus performancí *La réincarnation de Sainte-Orlan* představuje pro mnohé až přespříliš radikální, nemorální, zvrácený, či zkrátka nepřijatelný výkřik postmoderní umělecké tvorby. Jakkoli může být čtenář této práce liberálním ve smyslu přijímání experimentálních projevů současného umění, pravděpodobně se podobně jako ostatní neubrání jistému odporu, který pohled na přímé záznamy Orlanina díla v člověku přirozeně vyvolává. Pokud by se pak dál tázal, zda její tvorba vůbec má být předmětem uměleckohistorické kritiky, tato práce by mu mohla být do jisté míry odpovědí.

V následujícím textu však nikterak není mým záměrem Orlaninu tvorbu obhajovat, avšak ani zavrhovat. Dílo Orlan a zvláště zmiňovaný cyklus performancí *La réincarnation de Sainte-Orlan* se tu naopak snažím nahlížet jako znak určitých kulturních fenoménů, jejichž zkoumání může být přínosné v pochopení témat, vztahů a rozporů naší vlastní participace v současné kultuře a jejím utváření. Z tohoto hlediska pak, jak uvidíme, její tvorba nabývá na zajímavosti. Při bližším zkoumání jejího společenského kontextu totiž skutečně vyvstávají témata a otázky, které se bezprostředně dotýkají nás samých. Jsou jimi zejména téma konstituování identity v rámci vztahů společnosti, možnosti aktivní účasti ve společenském i politickém systému v zájmu pozitivního definování mocenských (potažmo tedy i genderových) vztahů, problém vytváření a přijímání menšin, a v neposlední řadě i podněcování kritického pohledu na současné diskurzivní koncepty, které často nevědomě přímo definují naše vnímání skutečnosti i jednání jednotlivce.

Orlanino dílo se snažím uchopit zejména skrze teorie feminismu a kyberkultury, z jejichž základu tato tvorba přímo vyrůstá, a jež se rovněž zdají být základním klíčem k pochopení jejího smyslu. Ve značné části textu se tak věnuji nastínění těchto koncepcí, abych se následně pokusila Orlanino „karnální umění“ představit jako určitý koncentrát těchto myšlenek či jejich praktickou realizaci, která se zejména v souvislosti s feministickými strategiemi nezdá být plně uskutečnitelná jinde, než právě na poli umění.

Z uvedených teorií, které svou komplexností přirozeně přesahují rámec této práce, je zde s tímto záměrem představena pouze ta část, která je přínosná pro hlubší interpretaci Orlaniny tvorby. Jedná se zejména o psychoanalytický pohled na způsoby konstituování pohlavní identity, poststrukturalistické teorie definující mocenské vztahy v rámci společnosti, postfeministické koncepty subverzivních strategií, kyberkulturní vizionářství a kyberfeministické pokusy o jejich propojení v zájmu ženské emancipace.

Zároveň se snažím stručně nastínit i základní témata a vývoj feministické performance, ze které rovněž dílo Orlan přímo vyrůstá, stejně jako problemaiku propojování umění a techniky. Uvidíme, že její tvorba tu reprezentuje zejména tu část názorů, které v rámci feminsmu zavrhují koncepce návratu k symbolu ženy jako přírodní bohyně ve prospěch strategie subverzivních performativních aktů, jak byly definovány postfeministickou teorií. V rámci kyberkultury se pak její akce řadí spíše k těm hlasům, které propagují posthumanistický „redesign“ lidského těla, na rozdíl od kyberprostorového „rozpouštění“ tělesnosti.

V závěru se pokouším kriticky zhodnotit význam uvedených kulturních fenoménů, a zejména se táži po přínosu a účincích Orlaniny tvorby ve vztahu ke strategiím feminismu. Přestože toto zhodnocení jejího díla nemusí vyznívat příliš příznivě, pokusme se k nastíněným problémům a otázkám přistupovat jako k zajímavým tématům diskuse, která může leccos vypovědět i o nás samých jako přímých účastnících tohoto kulturního diskurzu.

1. FEMINISMUS: TÉMATA A STRATEGIE

1.1. Tělo jako příčina

Ještě než přistoupíme k úvahám o feministickém umění, je nutné alespoň ve stručnosti shrnout základní východiska a proudy feminismu rozvíjející se od 70. let 20. století až do současnosti. Jak totiž uvidíme v další kapitole, ženské performance a body-art obecně lze vnímat jako přímou ilustraci a v mnohých případech i nástroj tohoto hnutí. Následná interpretace samotného Orlanina díla se pak bez tohoto východiska ani nebude moci obejít.

Ústřední roli všech úvah o genderu hraje vždy tělo a tělesnost, a jejich význam pro konstituování mocenských vztahů mezi pohlavími. Zdá se totiž, že tělo, jeho nezměnitelná biologická danost a pohlavní určení, je příčinou odvěkého podřízeného postavení žen v lidské společnosti. Z historického hlediska feministky interpretují příčiny tohoto stavu tak, že žena jakožto rodička byla vždy vnímána v úzkém spojení s biologičnem, tělesností, přírodou a zemí (matkou zemí), na rozdíl od mužského pohlaví, kterému byla spíše připisována racionální, duchovní síla. Muži si ženské mateřské schopnosti a biologickou odlišnost vysvětlovali často ve spojitosti s jakýmisi temnými silami, které ovládají ženské tělo. Tomu byly připisovány obávané magické schopnosti (moc nad životem), ale rovněž nečistota, hříšnost a spojení s ďáblem. Typicky byly tyto vlastnosti přikládány děloze (tedy tomu, co je odlišné od mužského těla). Až do začátku 20. století se například věřilo, že děloha putuje ženským tělem, a je nejen původcem biologických cyklů a stvoření nového života, ale například i příčinou hysterie, nebo čarovných schopností.

Jill O´Bryan[1] v této souvislosti připomíná anatomická "představení" tradovaná od dob renesance až do 19. století, která se těšila značné oblibě široké veřejnosti. Typicky zde k pitvě byla používána těla kriminálníků nebo žen. Jak jsem již zmínila, věřilo se, že někde uvnitř těla ženy – hříšnice se skrývá původ jejích hříchů, a vnitřek ženského těla tak byl pro raně

[1] O´BRYAN, C. Jill. *Carnal Art: Orlan´s Refacing.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 40.

novověkého operatéra a jeho publikum výjimečně atraktivní. Typicky tak na dobových vyobrazeních veřejných pitev vidíme na stole ležící rozřezávané ženské tělo, kolem kterého se shromažďují muži, aby viděli, analyzovali podstatu hříšné ženské identity.

Co však novověký disektor po otevření těla spatřil, teorii o ženské monstróznosti pouze potvrzovalo: chaos a neohraničenost lidského masa, krve a orgánů, jež dají jen těžko uvěřit, že uvnitř se skrývá lidská duše: *"The merging of the outward and inner features into one offers an impossibility of viewing the other except as the monstrous other, that which is boundless, chaotic, uncontained, and therefore unrecognizable."*[2]

Jestliže se pak v souvislosti s osvícenskou filozofií znovu začalo hovořit o dichotomii duše a těla, žena představující již tradičně *tělo* musela být nutně chápána jako méněcenná oproti muži nadanému *duchem*.

Dalším tématem protestu feministek je i degradace ženy v pasivní objekt mužské touhy. Upozorňují na tradiční vztah "žena jako objekt dívání se" a "muž jako ten, který se dívá". Protesty se točí zejména kolem zobrazování ženské nahoty v uměleckých dílech, která jsou podle nich koncipována vždy pouze pro mužského diváka. Objektem kritiky je i populární kultura přinášející pokřivený mužský obraz ideální ženskosti. Obrovský boom obrazových médií ve 20. století – novin, časopisů, a zejména filmu a televize přináší záplavu populárních obrazů představujících ženu podle měřítek mužské touhy, ať už se jedná o její tělo, módu nebo normy chování. Feministky upozorňují na "produkty" této obrazové kultury, a jmenují postavy jako Dolly Parton, Elizabeth Taylor, Jane Fonda a další, které, přestože samy obětmi tohoto průmyslu, představují vzor ženské populace.[3] Feministická kritika je pak mířena i proti posedlosti tělesným vzhledem a s ní souvisejícími poruchami příjmu potravy, "fitnessmánií" nebo zkrášlujícími plastickými operacemi. Jak uvidíme později, právě dekonstrukce tvarosloví plastické chirurgie se v díle Orlan stane jedním z hlavních témat. Později si ukážeme, že zájem o tělo se bude projevovat téměř ve všech oblastech feministického umění.

[2] O´BRYAN, *Carnal Art: Orlan´s Refacing*, p. 40.

[3] BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism With a Difference.* In JONES, Amelia (ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003, p. 531.

1.2. Lacan a ženská identita

Východiskem pro celé pole feministických názorů je Lacanův pohled na genderové vztahy, který sice v základu pracuje s Freudovými názory týkajícími se preoidipální vývojové fáze, ovšem staví je nově do širšího kulturně společenského kontextu, a vyvazuje je tak z čistě psychoanalytické oblasti. Pro feminismus klíčová je tu zejména Lacanova teorie tzv. zrcadlové fáze („le stade du miroir", „mirror stage"), která je podle něj základem pro konstituování mužsko-ženských vztahů a potažmo ženské podřízenosti.

Lacan tvrdí, že zhruba kolem 6. měsíce věku dítěte jeho osobnost zažívá silný otřes. Dosud dítě vnímalo své tělo jako fragmentarizované (soubory potřeb, pocitů, vnímání jednotlivých částí těla, orgánů …) a totálně propojené s okolím (matčin prs). Nechápalo sama sebe jako celistvou jednotu, nevnímalo hranice svého těla, které by ho odlišovaly od vnějšího světa. V době, kdy je však dítě poprvé schopno rozeznat odraz v zrcadle jako svůj vlastní, začne si uvědomovat obrovskou propast mezi sebou (vnitřním pocitem sebe) a tím druhým (Lacan to druhé nazívá „Objet Petit a", v anglické literatuře užívané jako „the other", česky „objekt a") – tedy svým odrazem, který se, na rozdíl od vnitřního pocitu dítěte, které ještě není schopno dokonale koordinovat své pohyby, jeví jako celistvý. Dítě tak prožívá zásadní zážitek odcizení od okolí, potažmo i odcizení od matky (matčina těla), se kterým se dosud zdálo být spojeno v jediný celek. Zde se pak otevírá věčný lidský pocit odcizení a touhy po znovudosažení spojení a jednoty, která však už nikdy nemůže být navrácena. V této fázi je však nahrazen „radostí" z objevení sebe sama a schopnosti kontrolovat své tělo.

Tento zážitek je základem pro konstituování osobnosti (Ego), kterou je jedinec schopen vnímat jako uzavřenou, jednotnou a oddělenou od svého okolí. Zároveň je také klíčovým pro uvědomění si vztahů vnitřní / vnější (potažmo privátní / veřejné) a subjekt / objekt, které jsou nutně odvislé od pochopení jednoty vlastní osobnosti. Jedině na základě toho pak dítě může začít vnímat svou pozici uvnitř okolního světa a jeho vztahů.

Dítě se při nalézání své identity přirozeně musí identifikovat buď s matkou nebo otcem (na základě pohlaví). Jak tvrdí Lacan, symbolickou roli identifikace tu hraje falus. Chlapec poprvé vnímá svou odlišnost od matky, se kterou byl plně spojen v gestační a laktační fázi, a identifikuje ji jako postrádající falus. Je tedy symbolem neúplnosti, ztráty

(stále ve smyslu ztráty jednoty) a potažmo kastrace, jak rozvíjí zejména Freud. Jako vzor identifikace tu nastupuje otec, jenž symbolicky představuje falus a jazykově demonstruje vlastnictví ženy. Ze sémiotického hlediska je tak falus v tomto vztahu označujícím (signifier), a jazyk a symbolický řád jsou pak nutně definovány jako výhradně mužské. Děvče stejnou fázi prožívá poněkud odlišným způsobem. Na základě fyziologických i psychologických znaků se identifikuje s matkou, ovšem může tak činit rovněž jen pomocí symbolického jazyka, pomocí pojmenování. Děvče tak samo sebe identifikuje s tím jiným, neúplným (s matkou, ženou), a zároveň se automaticky podřizuje symbolickému mužskému řádu.

Jestliže tedy muž je „vlastníkem“ falu, a falus je v rámci systému označujícím (signifier), muž je zároveň „vlastníkem“ jazyka. Protože jazyk je jediným možným nástrojem uchopení vnějšího i vnitřního světa (vnímání, popis, pochopení), logicky je tak celé myšlení mužské. Mužský symbolický řád objímá, označuje vše. Z této teorie tedy vyplývá, že podřízenost ženského principu ve vztahu k mužskému je zakořeněná již v samotném procesu zrození a pochopení jednotlivce jako subjektu.

Lacanova teorie je feministkami často užívána jako základní nástroj analýzy genderových vztahů. Oceňována je zejména jeho zásluha na rozšíření freudovského modelu více na pole společenské a kulturní, nežli čistě psychologické, a zvláště vyvázání původní Freudovy teorie ze zatížení diskriminujícími názory. Objevují se však i kritické hlasy, reprezentované zejména významnou feministickou teoretičkou Luce Irigaray, která kritizuje Lacana, že svou teorií je opět typickým hlasem mužského systému a pouze tak utvrzuje ženskou podřízenost.

1.3. Postteorie

1.3.1. Postfeministická kritika esencialismu

Na základě přístupu k tělu a z něho vyplývající pohlavní identity je pak možné vysledovat dva základní přístupy feminismu, které na základě těchto názorů formují i odlišné možnosti feministické subverze. Podobně se, jak později uvidíme, projevují i v různých přístupech v rámci ženského umění.

Lze je charakterizovat jako přístup esencialistický a opoziční poststrukturalistický (také nazývaný fenomenologický nebo dekonstruktivní). Esencialistický přístup k problematice genderu vychází z předpokladu, že pohlavní identita je vrozená, přímo odvislá od těla. Při hledání možností pro emancipaci ženy pak logicky vidí cestu ve zdůrazňování typicky ženských témat jako je příroda, materialita, tělesnost a potažmo mateřství (oproti mužské racionalitě) nebo zdůraznění specificky ženského prožívání sexuality neodvislé od mužské. Obecně je tedy jejich snahou návrat k předpatriarchálnímu řádu - před nastolení moci, jež ženská těla inskribovala jako podřízená.

Takové přístupy jsou typické zejména pro období počátků feminismu v 70. letech, které bychom mohli symbolicky nazvat jako hnutí "ženy sobě". V té době totiž ženy začaly vést široké diskuse o diskriminaci a začaly zjišťovat, že osobní pocity a zážitky jsou často zážitkem většiny. Poprvé tak vznikala centra zaměřená na podporu ženského umění [4], které se, jak podrobněji uvidíme, často soustřeďovalo právě na typicky ženská témata a vracelo se zpět k tělu, zemi a specificky ženskému prožívání.

Již v 80. letech se však mezi feministkami zvedla ostrá vlna kritiky. Ta se rozvíjela zejména v návaznosti na poststrukturalistické teorie, které pro feminismus byly v mnohém inspirativní a nabízely určitý subverzivní potenciál. Poststrukturalismus novým způsobem zpracovával Saussurovu myšlenku, že jakýkoli znak (slovo) získává svůj význam nikoli na základě nějaké dané esence, ale prostřednictvím svého umístění v rámci vztahů mezi elementy systému – v rámci struktury.[5] Poststrukturalismus dále aplikuje a rozvíjí tuto teorii i v dalších oblastech zájmu než pouze lingvistických. Pro naše účely se jeví důležité zejména úvahy o redefinici pojmu identity právě v tomto smyslu. Z poststrukturalistického hlediska totiž pojem identity (podobně jako je tomu se znakem) nevychází z nějaké přirozené esence, vrozeného, stabilního, daného Já, ale konstituuje se v rámci diskurzu, na základě opakovaných aktů, reakcí, zvyklostí... Feministky právě tuto teorii přejímají při vysvětlení genderových vztahů a hledání možností jejich redefinice. Jestliže totiž identita není vrozenou esencí, znamená to rovněž, že člověk se nerodí primárně již jako žena (muž), ale ženou se stává – tzn. teprve v

[4] například centrum *Feminist Art Programs*, které založila Judy Chicago v Kalifornii bylo jednou z vlajkových lodí feminismu 70. let

[5] Tedy například slovo "stůl" si nelze nějak přirozeně, automaticky spojit s reálným objektem stolu. Naše porozumění slovu "stůl" vychází z obecného konsensu, opětovného používání tohoto výrazu pro objekt stolu.

rámci sociálních aktivit je jeho biologickému tělu připsán význam – ženská identita a všechny hodnoty z ní vyplývající.

1.3.2. Foucault, Derrida a co následovalo

Důležitými se v tomto smyslu staly zejména teorie Michela Foucaulta a Jacquese Derridy. Foucault se zabývá mimo jiné sítěmi mocenských vztahů, které vznikají vzájemnou interakcí jejich elementů, jež na sobě vzájemně vykonávají moc. V této neustále se měnící struktuře zdůrazňuje význam těla a potažmo identity jako nástroje těchto mocenských praktik. Tělo se podle něj rodí jako "tabula rasa", a teprve v rámci sociálních aktivit se do něj "vpisuje" význam, stejně jako identita: *"The body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas), the locus of a dissociated self (adopting the illusion of a substantial unity), and a volume in perpetual disintegration."*[6] Z feministické pozice je pak možné tuto teorii vykládat tak, že biologické pohlaví ženského těla samo o sobě nepředstavuje žádnou danou podstatu ženské identity, která by ženu automaticky diskvalifikovala v poměru k muži. Děje se tak teprve v rámci mocenského diskurzu, jenž kontroluje "užívání" pohlavních identit, které reguluje hierarchicky ve smyslu nadřazený muž / podřízená žena.

Derrida navíc zdůrazňuje, že identita (myšleno jako identita jakékoli entity, nikoli výhradně člověka) se konstituuje na základě exkluze – vytyčení toho, co je jiné.[7] Při pojmenování, uchopení světa se tak automaticky vytváří duality, vycházející z tohoto základního vztahu to (já) – to jiné (ten jiný), přičemž tyto dvojice jsou vždy vnímány hierarchicky. Identita se pak vytváří zavržením "jiného" a potvrzením sebe sama. Tento názor vystihuje feministická teoretička Elizabeth Grosz: *"Dichotomous thinking necessarily hierarchises and ranks the two polarized terms so that one becomes the privileged term and the other is suppressed, subordinated negative counterpart. The subordinated term is merely the negation or denial, the absence or privation of the primary term, its fall from grace; the*

[6] FOUCAULT, Michel. In RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, p. 83.

[7] Jednoduše si to opět můžeme ukázat na výše uvedeném příkladu stolu: význam pojmu "stůl" vychází rovněž z odlišení objektu stolu od dalších objektů – stůl není židle, pohovka ... Kdyby na světě existoval pouze jediný objekt – stůl, nebylo by možné ho od ničeho odlišit, a proto ani pojmenovat. Pokud by na světě existoval pouze stůl a jeden člověk, tento člověk by již definoval svou identitu jako "to, co není stůl".

primary term defines itself by expelling its other and in the process establishes its own boundary and border to create an identity for itself."[8] Z feministického pohledu se pak nabízí příklady těchto hierarchických dichotomií jako muž – žena, člověk – zvíře, člověk – stroj, ale i mnohé další jako duše – tělo, pravda – nepravda, jednota – chaos nebo i 1 - 0 atd.

Do značné míry pak tato teorie také odpovídá i zmiňované Lacanově definici genderových vztahů, kdy muž je na základě vlastnictví falu definován jako "to" (nadřazený termín) oproti ženě, která postrádá falus a z pohledu muže je tedy "to jiné" (méněcenné, nedostatečné). Zároveň je však identita muže jako nadřazená přímo odvislá od ženy, protože, jak již bylo řečeno, tato identita se formuje jedině na základě exkluze. Z feministického pohledu tak v tomto systému existuje pouze jediné pohlaví – muž, zatímco žena je definována pouze jako "to, co není muž", a předem je tak muži podřízena, přestože funguje jako podmínka definování jeho vlastní existence.

Derrida dále formuluje svou kritickou teorii dekonstrukce západní metafyziky a potažmo i základních hodnot našeho myšlení. Současný diskurz se z jeho pohledu zdá být pevně podchycen modernistickým způsobem nazírání světa, jak vychází z karteziánství. To ustanovilo pojem jedince jako jednotné, nezávislé, stálé osobnosti s privilegovanou pozicí mezi objekty světa, která je schopna tento svět racionálně plně uchopit a manipulovat s ním. Derrida (a obecně poststrukturalismus) zpochybňuje toto pojetí osobnosti a spíše zdůrazňuje zakotvenost subjektu v rámci proměnlivých diskurzů a vlivů historických paradigmat, z nichž subjekt přímo vyrůstá. Pojmy jako identita, pravda, přirozenost apod. pak z tohoto pohledu zcela ztrácí svou dosavadní pozici nedotknutelnosti, protože je již není možné chápat jako pevně danou, neměnnou esenci lidství. Identita se již nejeví jako "vrozená" podstata jedince, ale jako sociálně-historický konstrukt, který jedinec přijímá za svůj, aby mohl do daného diskurzu vstupovat. Veškeré akty jedince jsou pak umožněny a zároveň omezeny tímto diskurzem, který představuje jakousi normu, a udává pravidla zvýznamňování těchto aktů jako hodných pozornosti, legitimních, nelegitimních nebo i deviantních.

Feministická teorie v poststrukturalismu přirozeně nalezla významný prostředek vlastní kritiky. Vládnoucí diskurz, který určuje pozice a vztahy jednotlivců, vnímá jako výsledek mužského racionálního pohledu na svět. Ten ustanovuje "falogocentrický řád", v rámci něhož je žena automaticky diskriminována. Co však poststrukturalistický pohled na

[8] GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism.* St. Leonards: Allen & Unwin, 1994, p. 3.

genderové vztahy feminismu zeména přináší, je možnost subverze tohoto systému. Poststrukturalismus totiž vztahy a pozice v rámci diskurzu považuje za nestabilní a potenciálně proměnitelné. Jestliže pak identitu (potažmo pohlavní identitu) považuje za konstrukt vycházející z diskurzivních vztahů, zkoumáním principů těchto vztahů, jejich převracením, narušováním a záměrnou proměnou, je pak možné proměňovat i normy této pohlavní identity a její hodnotu v rámci tohoto systému.

Dřívější návraty k podstatě ženství, ženskému tělu a symbolu přírodní bohyně z tohoto hlediska již nenesou žádný subverzivní potenciál, protože jsou jako hodnoty samy generovány daným diskurzivním systémem: "*Operating within the larger symbol system of contemporary western society, a system based on patriarchal and capitalist principles, images of women inevitably function as signifiers of male ownership, no matter who deploys them or how."*[9] Řešením se pro feministky z tohoto pohledu naopak zdá být využití vlastních jazykových her v rámci diskurzu, jež by ho dekonstruovaly zevnitř, tak jak to v jiných souvislostech navrhuje Derrida. Dá se říci, že od 80. let se tato metoda stala převládajícím názorem ve feministických strategiích, přestože její aplikace v praxi se do značné míry mohou různit, a i zde se často objevují různé kritické hlasy.

Pro formování postfeministických praktik podkopávajících diskriminující systém, jsou klíčové zejména názory teoretiček Judith Butler, Luce Irigaray a Julie Kristevy. V následujícím oddíle si alespoň hrubě načrtneme jejich přístupy, abychom mohli lépe pochopit současné feministické strategie a později jejich projevy na poli umění.

1.3.3. Judith Butler

Široce uznávanými jsou teorie americké filozofky Judith Butler. Ta v návaznosti na poststrukturalismus přichází s rozšířením vztahu základní dvojice definující genderové vztahy - biologické pohlaví (anglicky „sex") versus pohlavní identita (anglicky „gender") - o třetí proměnnou – „gender performance", kterou je možné chápat jako jednání jedince v zájmu

[9] MEYER, Laura. Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain. In JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 330.

splnění společenských pravidel definujících ženskost / mužskost.[10] Butler tu poststrukturalistické chápání těla jako kulturního znaku převádí i do oblasti genderu, a obhajuje již zmíněný názor, že pohlaví jedince není vrozenou daností, ale konstituuje se teprve v rámci diskurzivních praktik: *„…gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetititon of acts."*[11] Těmito "performativními akty" jsou vnější stylizace a opakování vzorců chování přisuzované ženské či mužské pohlavní identitě.

Logicky pak Butler vidí možnost podkopávání zažitých mocenských vztahů a ženské diskriminace v narušování těchto performativních aktů, ve využívání jejich tvarosloví pokřiveným způsobem a v subverzi z jejich vlastního vnitřku – v jejich dekonstrukci. Symbolicky představují pro Butler subverzivní potenciál všechna hraniční pole. Jakékoli hranice jsou totiž vždy nutně součástí každého systému: jsou uvnitř, ale zároveň i vně, a představují tak pole pro infiltraci alternativních názorů z oblasti vyloučení do oblasti systému, protože ten je právě kvůli jejich vyloučenosti není schopen uchopit, pojmenovat, tedy ovládnout: "*The task is to refigure this necessary "outside" as a future horizon, one in which the violence of exclusion is perpetually in the process of being overcome. But of equal importance is the preservation of the outside, the site where discourse meets its limits, where the opacity of what is not included in a given regime of truth acts as a disruptive site of linguistic impropriety and unrepresentability, illuminating the violent and contingent boundaries of that normative regime precisely through the inability of that regime to represent that which might pose a fundamental threat to its continuity."*[12] Symbolické překračování hranic nebo akce na hraničním poli se, jak uvidíme v následujících kapitolách, stanou (nejen) pro feministické performance typickými, a Orlan svou tvorbou bude přímo

[10] BUTLER, Judith. *Gender Trouble.* Abingdon: Routledge, 2006, p. 187.

[11] BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomoenology and Feminist Theory. In JONES, *The Feminism and Visual Culture Reader*, p. 392.

[12] BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex"*. London: Routledge, 1993, p. 53.

záměrně balancovat na hranicích opozičních pojmů jako je subjekt / objekt, vnitřní / vnější, identita / tělesnost ad.

1.3.4. Luce Irigaray

Do značné míry opoziční názory tu reprezentuje již zmiňovaná teoretička Luce Irigaray, která rovněž vychází z lacanovské psychoanalýzy a poststrukturálních teorií. Psychoanalýzu však chápe pouze jako další výkřik patriarchálního systému a kritizuje ji. Svou kritiku propojuje i s marxistickou teorií vykořisťování, a tvrdí, že žena v tomto systému představuje pouze směnné zboží cirkulující mezi muži v zájmu zachování jejich rodu.

Genderové vztahy podle jejího názoru nelze definovat v podobě opozice pohlaví muž – žena. Ve skutečnosti podle ní existuje pouze jediné pohlaví – muž (člověk), zatímco žena v tomto řádu nepředstavuje opačné pohlaví, ale žádné pohlaví. Existuje pouze jako zrcadlo mužské identity, která se jedině díky ní může potvrzovat jako vládnoucí, ona sama však v hierarchii nezastává žádné místo (ani opoziční), a stejně tak je vyloučena i z celého symbolického řádu, filozofie a obecně západního myšlení založeného na racionalitě. Protože žena nezaujímá žádné místo v tomto systému, logicky do něj nemůže nikterak zasahovat, a jakékoli subverzivní snahy v rámci falogocentrického řádu jsou tak podle ní od počátku odsouzeny k zániku. Možnost aktivního podkopávání tohoto systému vidí pouze v konstituování vlastního čistě ženského systému, jež se bude zcela vymykat jakémukoli racionálnímu, symbolickému myšlení, a bude se konstituovat na základě pojmů, které falogocentrický systém není s to jazykově obsáhnout, pojmenovat, a tedy ovládnout.

Její přístup tak, přestože rovněž přebírá mnohé z poststrukturalistických praktik, může být přiřazen ke zmiňovanému esencialistickému proudu feminismu, protože biologické tělo a jeho pohlaví pro ni představují nezměnitelnou danost, nikoli něco, co by se konstituovalo až v rámci diskurzivních praktik.

1.3.5. Julia Kristeva

Se zcela specifickými názory přichází francouzská feministka Julia Kristeva, na kterou i Orlan ve svých performancích často přímo odkazuje. Jako základní princip ve své teorii používá rovněž psychoanalýzu a Lacanovu teorii ve spojení s poststrukturalistickým myšlením. Přebírá rovněž strukturalistické pojmy "symbolické" a "sémiotické", ale ve své feministické strategii s nimi operuje zcela specifickým způsobem: "Symbolické" pro ni představuje celý falogocentrický systém, to jest obecně lidskou kulturu, která vychází z Lacanem definovaných oidipálních vztahů a potažmo jazyka, jak jsem popsala výše. Jazyk se tu jeví jako výchozí a naprosto definující nástroj systému: představuje racionální falogocentrické uspořádání, jež pojmenovává – tedy formuje celou kulturu.

Opozičním pojmem je podle Kristevy "sémiotické": to je vše, co předchází inskripci oidipální fáze – tedy mateřství, raná fáze vývoje dítěte a logicky to, co je ženské (zatím nepoznamenané mužským systémem). Kromě toho sem Kristeva zařazuje "chyby" v racionálním systému – všechna pole a hranice v rámci řádu (zejména jazyka nebo obecně označujícího systému), které se nějakým způsobem vymykají jeho pravidlům. Těmito poli jsou podle ní šílenost, svatost a poezie. Kristeva pak na tomto základě hledá potenciální možnosti subverze systému. Ta podle ní tedy může vyjít jedině z jeho vnitřku.[13]

Subverzivní potenciál Kristeva vidí především v poezii. Ta je sice druhem jazyka, tedy "symbolického", ale představuje právě jedno ze zmíněných svobodných polí tohoto systému, protože se nezakládá na racionalitě a logice, a nabízí vždy více významů a možností výkladu. Je ji tak možné charakterizovat jako ženskou spíše než mužskou, a zároveň i splňuje požadavek Kristevy na podkopání systému z jeho samotného vnitřku. Určitý rozpor je však možné vidět v Kristevině tvrzení, že falogocentrický řád může být podkopáván výhradně muži, protože jedině ti v něm zastávají pozici hovořícího subjektu: "*It is only those who actually occupy the position of speaking/representing subject who can undermine or subvert the limits of representation. If women are not positioned as speaking subjects (but as spoken-*

[13] Její teorii je tedy možné chápat tak, že například na rozdíl od Irigaray pro Kristevu neexistuje nějaké pole mimo systém. Existují pouze „díry", chyby **uvnitř** systému.

for objects), it is not surprising that they are not in any position to transgress the limits of such an order."[14]

Právě tento moment v Kristevině teorii kritizuje Judith Butler, které se nelíbí, že ženy jsou podle Kristevy vpodstatě zcela vyloučeny z jakékoli možnosti aktivního jednání. Rovněž pak připomíná, že zaujmeme-li jen o trochu jiný úhel pohledu, můžeme lehce dojít k názoru, že Kristevin pojem "sémiotické" je vlastně stále součástí systému jazyka, to znamená mužského řádu, a žádný subverzivní potenciál tak nést nemůže.

1.4. Strategie subverze

Podle pochopení nastíněných témat pak jednotlivé feministické proudy formují svůj názor na možnosti subverze, které se ženám jako diskriminované skupině nabízejí, a které jsou pak často aplikovatelné i obecněji jako subverzivní cesty pro další minoritní skupiny diskriminované na základě barvy pleti, jiných tělesných znaků nebo sexuality.

Anglická kulturní teoretička Janet Wolff v tomto kontextu představuje základní feministické techniky subverze, jak je lze shrnout na základě všech uvedených feministických pohledů a teorií. Jsou to podle ní groteska, symbolická postava monstra a „L´écriture féminine":[15]

Groteska

V tomto případě se jedná o parodické užití symbolů ženské diskriminace, například kladení důrazu na tabuizované stránky ženskosti nebo převracení a přehánění vzorců chování.

[14] GROSZ, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction.* London: Routledge, 1990, p. 164.

[15] WOLFF, Janet. Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics. In In JONES, *The Feminism and Visual Culture Reader*, p. 419-420.

Později si podrobněji ukážeme, že právě i Orlaniny performance do značné míry staví na této strategii, když se z každého z jejích představení záměrně stává doslova karnevalový spektákl.

Symbolická postava monstra

V tomto smyslu feministky vychází z výše popsaného názoru, že žena svou biologickou podstatou tradičně představuje hříšnost, spojení se zemí a nečistou tělesnost. Freud dále připojuje i teorii o kastračním komplexu, který je ve vztahu muže k ženě vždy zakořeněn. Žena tu tak symbolicky vystupuje jako obávané „monstrum“. Tuto strategii si budeme moci jasněji ukázat v dílech umělkyň v následující kapitole, a podrobně ji rozebereme opět v souvislosti s dílem Orlan.

“L´écriture féminine”

Třetí strategií, kterou Wolff jmenuje, je již popsaná teorie Julie Kristevy, která subverzivní potenciál vidí v “psaní mimo symbolický systém”, tedy v diskurzivních praktikách, které by falogocentrický systém nabourávaly z jeho vnitřku využitím “děr” v jeho symbolické moci. Wolff to nazývá “writing from the body”, což chápe jako vyjadřování specificky ženské zkušenosti, která se vymyká diskurzivní moci mužského kulturního systému, a často se vrací právě ke zkušenosti specifického vztahu matky a dítětě před Lacanem popsanou zrcadlovou fází.

Pro naše účely analýzy konkrétních feministických děl pak bude důležité kromě symbolické postavy monstra využít i symbol bohyně, která se stala inspirativní zejména ve smyslu propojení s přírodou a vyjadřování specificky ženské zkušenosti. Později v textu v souvislosti s kyberfeminismem odhalíme i potenciál vizí o postavě kyborga nebo transsexuála (hermafrodita). Těchto několik vzájemně se prolínajících strategií feministické subverze nám může sloužit jako dobré vodítko při čtení následujících textů, zabývajících se konkrétními výtvarnými díly.

2. UMĚLECKÉ KONTEXTY I:

Feministická performance, otázky, témata a díla

Poté, co jsme si alespoň ve stručnosti charakterizovali základní feministické strategie, budeme si nyní moci na konkrétních příkladech ženského akčního umění ukázat, jak tyto strategie byly aplikovány v praxi.

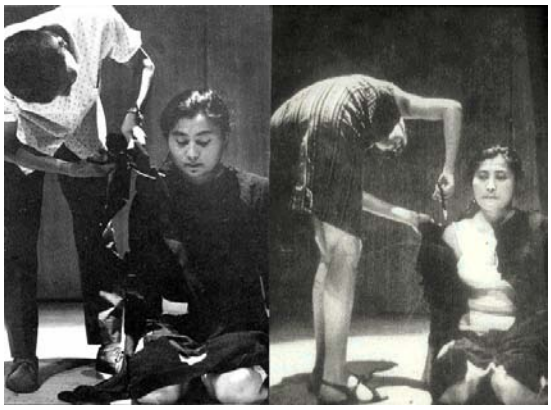
Umění performance již na počátku 60. let představovalo pro umělce obecně revoluční žánr, jenž mohl umožnit oprostit se od dosavadních konvencí a uměleckého systému, který začal být považován za zkostnatělý. Otevřelo se široké pole dosud neprozkoumaných možností tvorby, která se konečně nemusela vázat na prostředí galerií a uměleckého obchodu, protože svou podstatou je zcela neobjektová a efemérní. Skrze takovou tvorbu pak konečně mohlo dojít k přímé kritice zažitých uměleckých struktur, protože na nich již tato tvorba nemusela být nikterak závislá. Zároveň si akční umění vyžadovalo zcela nové vyjadřovací prostředky a nástroje, které umožňovaly silnější a bezprostřednější prožitek umění než kdykoli předtím. Není tedy divu, že performance byla chápána jako nové pole umělecké svobody, umožňující promlouvat k tématům dosud potlačovaným, a právě pro feministické umělkyně tak představovala ideální způsob vyjádření.

Nacházíme se totiž právě v době, kdy se ve Spojených státech začalo nově formovat feministické hnutí usilující o emancipaci žen ve všech oblastech společenského života. Přirozeně se začaly ozývat i hlasy kritizující nedostatečné zapojení žen v uměleckém životě a označující celý modernismus za výsadně mužskou formální a symbolickou hru. Umění performance a současně i body-art se tak právě již svou novostí a neposkvrněností dosavadním systémem zdály být ideálním polem nejen pro ženské vyjádření, ale i obecně pro kritické a subverzivní snahy. Helen Potkin hovoří o nových možnostech, které akční umění přineslo nejen ve feministickém kontextu: „*Implicit in this position is a rejection of modernist forms of practice and systems of power perceived as masculine and a resistance to established hierarchies and the notion of art as commodity. Its ephemeral nature, its focus on*

the body of the artist, on action, and on speaking rather than on traditional concerns of production of an object are the basis on which such claims are made."[16]

V prvních fázích performance obecně dominovala především autobiografická témata, osobní výpovědi, které se často dotýkaly identity. Právě umění akce totiž bylo schopno zprostředkovat autentický divácký prožitek, který se nezakládal ani tak na vizuální struktuře díla, jako spíše na performerově osobnosti a jednorázové akci.

V 60. letech však skutečná feministická témata v oblasti performance byla pouze prvními vlaštovkami. Jednou z těch zásadních však může být zcela jistě *Cut Piece,* který Yoko Ono předvedla v roce 1964, kdy se dala všanc vůli diváků, když jim nabídla nůžky, aby přímo na ní rozstříhali oblečení. Ono si pohrává s reakcí diváků, kteří se tu stávají "spolupachateli" ve vztahu definujícím ženu jako pasivní objekt nejen jejich "zírání" ale i akce přímo asociující násilí, přestože se samotného těla performerky přímo nedotknou. Svým dílem tak odpovídá feministické kritice genderových vztahů, které podle nich degradují ženu na pasivní objekt dívání se oproti aktivnímu muži – voyeurovi. Kromě toho však Yoko Ono otevírá i kontroverzní témata násilí a masochismu, které se v body-artu obecně budou objevovat velmi často, a extrémní podobu naleznou například v akcích Vídeňských akcionistů, Vita Acconciho, Boba Flanagana a dalších. Feministické umělkyně tuto metodu často využívaly jako kritiku mocenských vztahů mezi pohlavími i jako návrat k tématu konstituování identity. Jak později uvidíme, i Orlan ve svých akcích s těmito tématy přímo pracuje.



Obr. č. 1: **Yoko Ono**: *Cut Piece*, 1964

[16] POTKIN, Helen. Performance Art. In CARSON, Fiona – PAJACZKOWSKA, Claire (eds.). *Feminist Visual Culture.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 72.

Americká teoretička Kathy O´Dell se tímto problémem podrobněji zabývá v souvislosti s mnohými dalšími performancemi, a snaží se vysvětlit jeho původ. Připomíná, že tématem masochistického jednání obecně je často balancování na hranici mezi vnímáním vlastního těla jako neoddělitelné součásti vnitřního já a zároveň stavem, kdy se člověk sám sobě může stát objektem. Právě skrze zraňování vlastního těla se jedinec jakoby odpoutává od své osobnosti a manipuluje s ní jako s předmětem. Masochistické jednání tak O´Dell v návaznosti na Freuda vykládá jako *„a sign of the circular ability of the body to acknowledge its material presence – its objecthood – through its own consumption, and vice versa."*[17] Z tohoto pohledu pak můžeme vykládat i tento aspekt podobných performancí jako extrémní metaforu degradace ženy na objekt, ale zároveň i problematizaci vztahu mezi vnitřním já a vnější tělesností.

Důležitým aspektem v masochistickém jednání je vždy právě participace diváka. Jak říká O´Dell, v masochisticko-sadistickém vztahu je klíčová existence diváka jako toho, který i tím, že se pasivně dívá, jako by souhlasil s tím, co se děje, a aktu se tak nepopiratelně přímo účastnil.[18] I tento vztah je v tomto druhu performancí vědomě rozehráván, když diváci sice většinou považují celou podívanou za odpornou, ale zároveň se dále dívají, protože z podstaty lidské existence jsou k takovému konání přitahováni.

Mohli bychom nalézt celou řadu performancí, jež s těmito tématy pracují. Jednou z nejvýraznějších umělkyň je v tomto kontextu bezesporu Marina Abramović, která ve svých performancích často hovořila právě k tématu ženy jako objektu mužského pohledu a obecně k mužsko-ženským vztahům, ale i vztahu publika k objektu ve skrytě mocenské hře "dívání se". Ve své performanci *Rhythm 0* uskutečněné v roce 1974 dále rozvíjela myšlenku, kterou nastolila Yoko Ono ve zmíněném *Cut Piece*. V performanci, která trvala celých 6 hodin, se proměnila ve zcela pasivní objekt, se kterým mohli diváci za pomoci přiložených objektů zcela dle chuti manipulovat. Pro svou "hru" tu mohli nalézt nástroje jako modrou barvu, hřeben, rtěnku, květinu, parfém ale i kapesní nůž, zbraň a kulku, sirky, provaz, nůžky, pouta, jehlu nebo polaroidový fotoaparát a mnoho dalšího. Jak můžeme dnes vysledovat z fotografií,

[17] O´DELL, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 19.

[18] Ibid., p. 4.

celá akce se skutečně rozvinula ve více či méně skrytě násilnické divadlo, které bylo ukončeno až v momentě, kdy jeden z diváků nabitou pistolí mířil na její spánek.



Obr. č. 2: **Marina Abramović**: *Rhythm 0*, 1974

Do kategorie děl, která pracují s patologickými projevy spojenými s "díváním se" jako je masochismus, sadismus a voyeurismus pracovala i velmi kontroverzní umělkyně Gina Pane. Ve svých dramatických akcích, jejichž ústředním dějem bylo sebepoškozování různými prostředky, opět balancuje na tenké hranici normálních a patologických vztahů diváka a objektu dívání se, stejně jako vztahu subjekt – objekt a významu těla a jeho vztahu k identitě, jak jsem již popsala výše.

70. léta přinesla doslova rozkvět performance a body-artu. Právě feminismus se v této době dostává do obecného povědomí a feministická performance zažívá doslova boom. Rebecca Schneider výstižně definuje základní témata, jež se v tomto období ve feministickém

akčním umění typicky objevují[19]: téma genderu a případně i rasismu demonstrované skrze autentické tělo stigmatizované historickými předsudky, kritika vztahu mezi ženou jako pasivním objektem dívání se a mužem jako nadřazeným pozorovatelem, a komodifikace kulturních i uměleckých vztahů. My bychom mohli dále dodat i témata specifické ženské sexuality a vztah k symbolu ženy jako přírodní bohyně.



Obr. č. 3: **Orlan**: *Strip-tease occasionnel à l´aide des draps du trousseau*, 1974-1975

Na tomto místě můžeme připomenout i rané dílo Orlan, která se k těmto základním feministickým tématům vyjadřovala v průběhu 70. let. Jedna z jejích prvních fotografických sérií *Strip-tease occasionnel à l´aide des draps du trousseau* (1974-75) představuje Orlan zahalenou v tradičním francouzském panenském rouchu "trousseau" pózující jako těhotná

[19] SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance.* London: Routledge, 1997, p. 3.

Panna Marie, Svatá Tereza a postupně se odhalující do podoby Botticelliho Venuše, až nakonec zůstane zcela nahá. Vyjadřuje se tak k ikonickým ženským postavám, které spoluutvářely evropskou kulturu, přejímá jejich rysy a symbolicky se tak stává jednou z nich, aby nakonec tyto symbolické postavy duchovnosti přetavila v postavu prostitutky. Balancuje tak mezi jejich charakteristikami jako je svatost, vznešenost, krása, nevinnost, až nakonec zůstane syrově nahou ženou - hříšnicí. Již zde se tak zcela jasně rýsuje cesta k pozdějším plastickým operacím, kterými bude přímo přebírat rysy bohyň, a dotazovat se po hodnotě jejich symbolu a smyslu ženství v rámci evropské kultury.

Přímo k problému ženské diskriminace se vyjadřuje v performancích nazvaných *MesuRAGEs* (1972 - 83). V nejrůznějších významných institucích (např. Centre Georges Pompidou v Paříži) vlastním tělem měří, "kolikrát se do nich vejde žena". Symbolicky se tak táže, nakolik žena zapadá do typicky mužsky institucionalizovaného systému. Následně plní lahve vodou, v níž vyprala roucho "trousseau" zašpiněné během této akce jako relikt symbolizující "pošpinění" žen mužským řádem.



Obr. č. 4: **Orlan**: *MesuRAGE du Vatican*, 1974

Při jiných akcích prodává za pět franků polibek umělce - svůj vlastní (*Le baiser de l´artiste*, 1977) nebo přímo tematizuje uměleckou "prostituci", když obchodníkům s uměním nabízí během své výstavy v galerii *la Difference* v Nice sexuální služby. Feministický pohled na svět a šokující způsob vyjádření jsou jí tak zjevně vlastní již od počátků její tvorby.

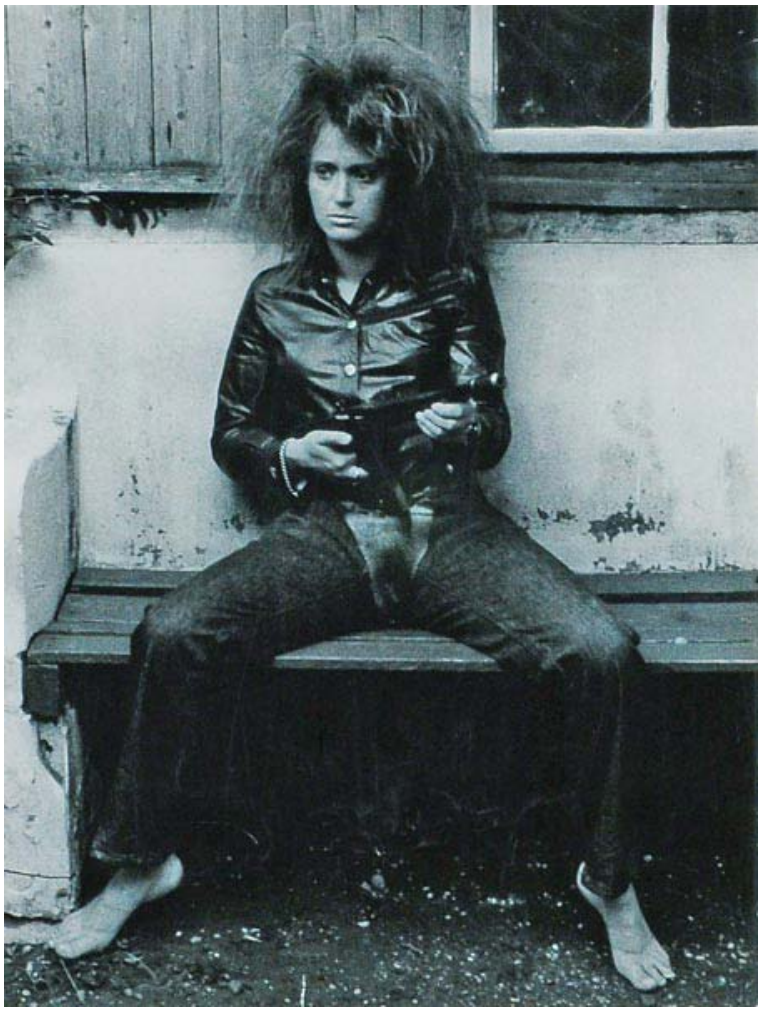


Obr. č. 5: **Orlan**: *Le baiser de l´artiste*, 1977

V kontextu feministických performancí 70. let se zároveň stále více začal objevovat požadavek autentické ženské tvorby zaměřený na specificky ženskou psychologii a prožívání, otevření tabuizovaných témat ženské sexuality a typicky ženská témata spojená se stigmatizovaným tělem jako je znásilnění, menstruace, těhotenství nebo mateřství. Tento druh tvorby pak byl zároveň vnímán i z formálního hlediska jako protipól mužskému

formalistickému a racionálnímu uměleckému vyjádření. Právě tímto otevřením dosud zcela osobních oblastí spojených s ženskostí začaly být feministické performance vnímány velmi ambivalentně, protože často zahrnovaly šokující okamžiky vyvolávající odpor publika. Svým radikálním postojem a velmi neuhlazeným výtvarným jazykem však zároveň proměňovaly zmíněné tradiční vnímání vztahu muže jako "mluvícího", aktivního subjektu, a ženy jako pasivního objektu v pravý opak. Dostáváme se tu tak k typickým feministickým strategiím práce se symbolem ženy / monstra a groteskní, přehnanou prezentací, jak byly popsány v předchozí kapitole.

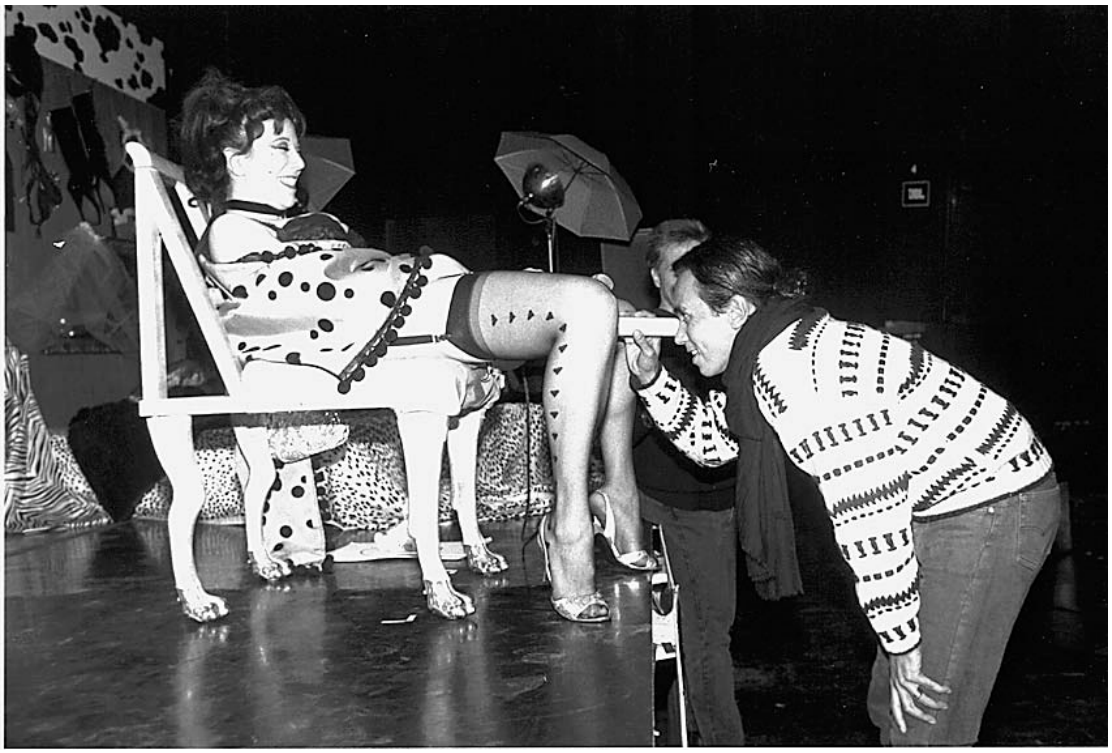
Metodu šoku a exhibicionistické podívané můžeme nalézt například v performancích rakouské umělkyně Valie Export. Již v roce 1969 vystoupila se svou veřejnou pouliční akcí *Aktionshose: Genitalpanik*, kdy v rebelském oblečení s prostřiženým rozkrokem a samopalem v ruce vkráčela do jednoho z populárních mnichovských kin. Šokující akce měla být narážkou



Obr. č. 6: **Valie Export**: *Aktionshose: Genitalplastik*, 1969

na konvenční představu spořádané upravené ženy, jak byla běžně prezentována v tehdejší filmové produkci. Export tu naopak vystupuje jako dominantní ozbrojená rebelka bez ostychu stavící na odiv své přirození. Jak bylo předpokládáno, mnozí z kolemjdoucích při pohledu na "ženskou přirozenost" skutečně s hrůzou utíkali pryč.

Téma ženské sexuality se ve feministické performanci objevovalo za použití šokujícího a silně parodického tvarosloví, které často stálo až na pomezí pornografie. Typickými jsou tu akce Annie Sprinkle – bývalé pornohvězdy, která v 90. letech prezentovala performance, jejichž tématem byla výhradně ženská sexualita a odhalování tabuizovaných témat s ní spojených. Například ve své performanci *Post-Porn Modernist Show* v roce 1992 nejprve s publikem otevřeně hovořila o svém povolání pornoherečky, striptérky a prostitutky, masturbovala na jevišti, a následně pozvala diváky, aby si gynekologickým zrcátkem prohlédli její vaginu. Sprinkle tak natolik nadsadila tradiční mužský toužící a zkoumající pohled na podřízenou ženu, že celý vztah převrátila v naprostý opak.



Obr. č. 7: **Annie Sprinkle**: *Post-Porn Modernist Show*, 1992

Právě tento druh performancí, podobně jako pozdější akce Orlan, pochopitelně vyvolával i silnou negativní odezvu publika, která může být chápána jako dříve zmíněná "chyba" metod dekonstrukce a parodie, které natolik balancují na hranici reality, nadsázky a zavržení, že mnohdy brání dalšímu zhodnocení díla, které by vyžadovalo oprostit se od prvotního šokujícího vystoupení.

Feministické performance však přinášejí i další témata, která již nutně nemusí být natolik radikální. Umělkyně se ve svých akcích rovněž vyjadřovaly k tématům kolektivní ženské zkušenosti a k představám a klišé s ženstvím souvisejícími, jak jsem je popisovala přímo v souvislosti s feministickou kritikou v minulé kapitole.

Přímo s tématem ženské krásy, adorace ženy i osobnosti umělce pracovala ve své performanci *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* z roku 1975 již zmiňovaná Marina Abramović. Během hodinové performance tu kovovým hřebenem bez přestávky česala své vlasy, dokud si je zcela nepoškodila a na jejím čele se neobjevily potůčky krve. Stejně jako postava ženy, i postava umělce je tu představena jako pouhý objekt manipulace a komodifikace.



Obr. č. 8: **Marina Abramović**: *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*, 1975

S podobnými tématy pracovala například i americká performerka Faith Wilding, když se při akci nazvané *Waiting* v roce 1971 monotónně pohupovala vpřed a vzad, a zároveň odříkávala jakousi litanii pasivního ženského života, který se neustále točí kolem čekání na něco. Od čekání "až mě někdo nakrmí, čekání až mě někdo vezme ven, až ze mě bude krásná dívka, až budu moci nosit podprsenku, až si mě všimne, až mě pozve na první rande, až mě poprvé políbí, až mě požádá o ruku, až se mi narodí dítě, po až mi zešediví první vlas, až mě přejde bolest a až usnu". Život ženy tu tak prezentuje jako pasivní kontinuum událostí beze smyslu, jako monotónně plynoucí čekání a plnění rolí a úkolů, které jsou od ní očekávány.



Obr. č. 9: **Vanessa Beecroft**: *VB 45 (VB 45.107.DR) Kunsthalle Wien*, 2001

Do tohoto kontextu patří i akce současné umělkyně Vanessy Beecroft. Svá díla vytváří jako živé instalace skupin modelek identicky stylizovaných, oblečených jen do spodního prádla nebo zcela nahých, ovšem vždy s neodmyslitelnými botami s vysokým podpatkem. Ať už pak tyto živé ženské figury nehybně stojí v galerijním prostoru, nebo se podle předepsaných osnov pohybují, vždy je ústředním motivem naprostá podobnost jejich těl, které ve své nahotě vyvolávají dojem odlidštělé armády robotů – dokonalých žen. Beecroft tu

poukazuje na nesmyslný diktát ženskosti, jak je představován současnou kulturou, a jehož výsledkem je doslova unifikace ženských těl i chování. Vždy přítomný jehlový podpatek, který ve spojení s nahotou těla vystupuje ještě výrazněji, je jasnou připomínkou podrobení žen požadavku na jejich vždy krásné a erotické vzezření. Ve své nepřikrášlené nahotě však modelky Vanessy Beecroft naopak rozvrací obraz ženy jako sexuálního objektu a parodují již mnohokrát zmiňovaný vztah muže k ženě jako pasivnímu, erotizovanému objektu dívání se.

Silnou osobní a "neretušovanou" výpovědí o ženském životě a prožívání je i známé dílo umělkyně Hannah Wilke. Ta se již od 70. let věnovala ve své tvorbě feministickým tématům, ale pro její "až příliš krásné" vzezření jí byla vytýkána nepravost a prázdný exhibicionismus. Wilke tehdy prezentovala fotografie, kde nahá pózovala v záměrně přehnaně vyzývavých pozicích, a mnohým se zdálo, že tak pouze narcisticky prezentuje vlastní krásu.



Obr. č. 10: **Hannah Wilke**: *So Help Me Hannah*, 1978

Amelia Jones ve své známé knize *Body Art: Performing the Subject* podrobně analyzuje dílo Wilke a přináší odlišný pohled na její kontroverzní dílo.[20] Obhajuje je naopak jako dokonalý příklad feministické dekonstrukce zažitého klišé ženy jako objektu mužského voyeuristického pohledu. Tím, že Wilke ve svých fotografiích záměrně pózuje – tedy sama sebe vědomě prezentuje jako pasivní obraz, převrací tento zakořeněný vztah žena / tělo / objekt versus muž / mysl / subjekt, a divákovi předestírá, nakolik je zakořeněn i v jeho způsobu vnímání ženy. Nového zhodnocení umělecké veřejnosti však dílo Wilke došlo až v souvislosti s jejím výtvarným dokumentem *Intra-Venus Series* z let 1992-1993. Nemocná rakovinou tehdy postupně dokumentovala doslovný rozklad svého těla. Syrové snímky zobrazující postupné upadání ženského těla, na kterých však Wilke nadále pózuje často v "klasicky ženských" pozicích, jako jsme je vídali na jejích dřívějších fotografiích. Zde se tak její poselství stává již zcela zjevným: konfrontace našeho přirozeného očekávání obrazu erotizovaného ženského těla, jež je nahrazeno drastickým obrazem těla zdevastovaného, umírajícího. Zvláště tím, že nadále pózuje v tradičních vyzývavých pozicích, ukazuje nám realitu a "zvrácenost" našeho pohledu v ostrém světle.



Obr. č. 11: **Hannah Wilke**: *Intra-Venus*, 1993

[20] JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 152-194.

Posledním tématem, které je v souvislosti s feministickým uměním potřeba zmínit, je kritika nebo naopak návrat k symbolu ženy – bohyně. Jak si podrobněji ukážeme později, Orlan se ve své tvorbě k tomuto tématu staví kriticky a spíše je paroduje. Našli bychom však mnohé další, které naopak v návratu k symbolické ženské podstatě a přirozenosti viděly určitý ideál. Tématem těchto umělkyň se často stával vztah k zemi a přírodě, kolektivní paměť, rituál a specifické ženské psychické síly, jak to můžeme sledovat například v celém díle kubánsko-americké umělkyně Any Mendiety. Ta v průběhu 70. let uskutečňovala akce v přírodě, ve kterých zapojovala hlínu, oheň, rostliny a vlastní tělo do jakéhosi meditativního rozjímání o návratu ke kořenům. Typicky se tu tak projevuje symbol přírodní bohyně, ke kterému se feministky obracely ve smyslu tradičního chápání ženy – dárkyně života a jejího propojení se zemí a magickými silami.



Obr. č. 12: **Ana Mendieta**: *Imagen de Yagul Ana Mendieta*, 1973

Poněkud radikálnější polohu tu pak může představovat například Carolee Schneemann a její *Interior Scroll* z roku 1975. Schneeman během performance, při níž si nejprve pomazala nahé tělo bahnem, předčítala text z knihy, aby následně vytáhla papírek s textem ze své vaginy a pokračovala ve čtení. Narážela tu tak na specificky ženské kolektivní vědění přisuzované symbolicky bohyni / čarodějnici, jež má vycházet z nitra jejích ženských orgánů.



Obr. č. 13: **Carolee Schneemann**: *Interior Scroll*, 1975

Dosud jsme si tu tedy zhruba nastínili základní témata a projevy feministické performance a body-artu v 70. a 80. letech, do nichž, jak jsme si ukázali, svou ranou tvorbou patřila i Orlan. V období přelomu 80. a 90. let bychom se však s naším historickým vyprávěním měli zastavit. Zatímco zbytek uměleckého světa performance se bude věnovat

nově aktuálním tématům postkolonialismu, hrozbě AIDS a dalším, my se spolu s částí feministických umělkyň včetně Orlan vydáme zcela novým směrem, jež byl rovněž silně reflektován feministickou teorií. Tímto myšlenkovým i uměleckým směrem, který nabízel zcela nový potenciál, se stal kyberfeminismus.

3. KYBERKULTURA: VÝVOJ A KONCEPTY

Ukázali jsme si doposud základní koncepty feministických strategií, jak se vyvíjely v teorii i jak byly reflektovány v akčním umění od šedesátých do počátku devadesátých let. Právě v této době se však zrodila nová myšlenka strategického propojení žen a informačních technologií, která vyrůstala z aktuálního proudu kyberkultury a dala vzniknout novému feministickému hnutí kyberfeminismu. Je to právě v této době počátku 90. let, kdy – jak později uvidíme – Orlan započala svůj nejznámější projekt karnálního umění a performancí *La réincarnation de Sainte-Orlan*, který je možné interpretovat jako jeden z projevů kyberkulturních vizí ve spojení s feministickými tématy. Následující kapitola nás tedy stručně provede vizemi kyberkultury a kyberfeminismu, jejichž pochopení nám umožní číst Orlanino dílo v obecnějším kulturním kontextu 90. let.

Počátky kyberkulturního hnutí je možné hledat již někdy v 50. letech ve studentském prostředí amerického MIT institutu, kde studenti informačních technologií pracující s prvními verzemi počítačů a jejich sítí začali rozvíjet technooptimistické vize budoucnosti. Postupně se během 60. let rozvinuly první hackerské komunity, které prozkoumávaly potenciál prvních počítačů – využitím technologie jinak než k jejímu původnímu určení (což je původní smysl hackerství) posouvali hranice možností těchto technologií. Již tehdy začínali hovořit o revolučním potenciálu naprosté svobody informačního toku, který v budoucnu povede k decentralizaci státní a korporátní moci ve prospěch posílení jednotlivce, kterému bude od nynějška umožněn přístup k informacím a potažmo moci. Již první hackerské komunity se tak formovaly jako undergroundové hnutí s cílem subverze centralizované moci. Svobodná „hra“ s počítačem a sítí zde měla být hlavním nástrojem.

Pohybujeme se však stále v období 60. a 70. let, kdy přístup k těmto technologiím byl umožněn skutečně pouze expertům, vědcům a studentům. Přestože technooptimističtí teoretici jako Marshall McLuhan, Timothy Leary, nebo Jean Baudrillard již formulovali své názory na nová média a kulturní dopady informačních technologií, komunita undergroundových „technonadšenců“ prozatím zůstávala výsadou hrstky přátel z amerických univerzit, a až

během 80. a 90. let se v souvislosti s rozšířením osobních počítačů vyvinula ve skutečný popkulturní „mainstream“. Andrew Ross toto hnutí definuje jako další z řady undergroundových nebo subverzivních hnutí mladé generace, tak jak se rozvíjela od 50. let: *„…, like the J. D. Rebel without a cause of the 1950s, the disaffiliated student dropout of the 1960s, and the negationist punk of the 1970s, the hacker of the 1980s has come to serve as a visible, public example of moral maladjustment, a hegemonic test case for redefining the dominant ethics in an advanced technocratic society.”*[21]

3.1. Kyberpunková distopie versus kyberkulturní utopie

Klíčovým pro rozšíření kyberkultury se stalo zejména literární kyberpunkové hnutí, které si v 80. získalo širokou základnu čtenářů a fanoušků. Typické příběhy kyberpunku představují distopickou vizi budoucnosti, kdy životní prostředí je již zcela zaplaveno technickým odpadem, a nadnárodní koncerny informačních a komunikačních technologií kontrolují životy technicky mutovaných lidí, jejichž život se již často zcela odehrává pouze v kyberprostoru. Hlavním hrdinou je pak typicky mladý hacker vycházející ze společenské spodiny, který bojuje proti této politické / průmyslové / společenské mašinérii. Příběhy autorů jako Bruce Sterlinga, Williama Gibsona nebo Rudyho Ruckera se stanou ikonami kyberkultury, která vyznává nonkonformní využití informačních technologií a představuje své vize budoucnosti.

Paradoxně však na rozdíl od zkázy hypertechnizované společnosti, jak ji popisovali kyberpunkoví autoři, kyberkultura lidskou budoucnost ve spojení s technologiemi vidí naopak zcela pozitivně. Typické vize hovoří o potenciálu naprosté svobody individua, decentralizaci

[21] ROSS, Andrew. Hacking Away at the Counter-Culture. In BELL, David – KENNEDY, Barbara M. (eds.). *The Cybercultures Reader*. London: Routledge, 2000, p. 258.

moci, a zejména pak v souvislosti s informační sítí a kyberprostorem o nové egalitářské společnosti. Zdá se totiž, že kyberprostor umožní naprosté oproštění od tělesnosti – tedy i barvy pleti, pohlaví, národnosti apod. Arturo Escobar ve své kritice kyberkultury trefně shrnuje její vize takto: *„…the new technologies will make the body obsolete, destroy subjectivity, create new worlds and universes, change the economic and political future of humanity, and even lead to a posthuman order..."*[22] Přemístění lidské mysli do kyberprostoru informační sítě je v rámci kyberkultury vnímáno jako možnost opustit konečně svou obtížnou a často diskriminující tělesnost ve prospěch čistého a téměř nevinného propojení mysli s technologií, které nejenže člověku nabídne zcela novou svobodu, ale potenciálně i nesmrtelnost. Výroky o zastaralosti nebo nepotřebě lidského těla se staly mottem kyberkultury. Té se podařilo utopické vize sicence fiction efektivně přenést do reality, kde se jako představa světlé budoucnosti uhnízdila především i díky typické postmoderní ztrátě ideových jistot, sounáležitosti a komunity. Kyberprostor by měl být místem vzniku nové pospolitosti, kde díky nepřítomnosti těl bude vládnout rovnost a svoboda.

3.2. Kyborg jako symbol

Důležitou symbolickou postavou, kterou však kyberkultura přejala z dosud čistě technického prostředí a oživila novým kulturním potenciálem, je postava kyborga. Kyborg původně jako zcela technický termín pro **kyb**ernetický **org**anismus vznikl poprvé v 60. letech jako idea zakládající se na poznatcích začínajícího vědního oboru kybernetiky, která již v období po 2. světové válce (mimo jiné) definovala lidský organismus jako informační systém. Tato myšlenka pak umožnila rozvoj dalšího bádání v oblasti organického propojení člověka a stroje. Zmíněný kyborg měl najít uplatnění při tělesné adaptaci astronauta ve vesmírném

[22] ESCOBAR, Arturo. Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture. In BELL – KENNEDY, *The Cybercultures Reader*, p. 61.

prostředí, kde by řízení základního fungování jeho organismu měl převzít právě stroj, který by zajišťoval funkci homeostáze.[23]

Koncept kyborga se však v rukách kyberpunku od svého původního praktického záměru změnil v kulturní symbol: *„Měl-li být původní Clynesův a Klineho kyborg způsobem adaptace na fyzicky nepřátelské či nebezpečné prostředí, kyberpunkový kyborg je (v antiautoritativním duchu) adaptací na nepřátelské prostředí hypertechnizované společnosti …“*[24] Ať už se jedná o kyberpunkové příběhy, populární komiksy nebo filmy jako *Blade Runner* nebo *Terminátor*, populárně kulturní protředí 80. a 90. let se kyborgovskými naracemi doslova hemží. Pro mladé počítačové nadšence a hackery se kyborg stal metaforou jejich způsobu života, jejich myšleným vzorem. Svojí rétorikou všechny tyto příběhy odpovídaly rebelským snahám teenagerů i utopickým snům jejich o něco starších kolegů, a kyberpunk a potažmo kyberkultura tak našla v době technologického boomu živnou půdu, která dala vyrůst celému širokému hnutí. To sice hovořilo plamenným jazykem společenské i politické subverze a slibovalo nové zítřky, ve skutečnosti však nadále zůstávalo plně zakotveno jako zábavná kratochvíle mladé rebelující generace, která rozpouští hranice mezi realitou a fikcí, a skutečná společensko-politická kritika zůstává spíše jejím snem než skutečností.

Jak jsme si již mohli povšimnout, tělesnost je v kyberkulturních vizích zcela klíčovým tématm. Poněkud paradoxně však názory přecházejí od extrémního zavržení těla v případě vize budoucnosti, kdy se naše existence plně přesune do kyberprostoru, k mýtům o kyborgovi, jehož technicky modifikované tělo by mělo být silnější a odolnější než tomu mohlo být kdy dříve. Srovnejme jen nablýskanou muskulaturu zmiňovaného Terminátora s kybernetickým hrdinstvím Case v Gibsonově *Neuromancerovi* a uvidíme, že se jedná o dva veskrze protichůdné koncepty.

Další z kyberkulturních konceptů pak hovoří v duchu posthumanismu o budoucím technologickém vývoji, který přirozeně propojí člověka (jeho mysl) se zcela technicky konstruovaným tělem v jakéhosi inteligentního robota (či chceteli androida nebo replikanta).

[23] CLYNES, Manfred E. – KLINE, Nathan S. . Cyborgs and Space, Astronautics. 1960. In FEATHERSTONE, Mike – BURROWS, Roger (eds.). *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk.* London: Sage Publications, 1998, p. 27.

[24] MACEK, Jakub. Tělesnost a kyberkultura. In *Revue pro média: Média a digitalizace* [online]. Březen 2003, č. 5, s. 6. <http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue05/macek-telesnost_a_kyberprostor.pdf> [cit. 2010-04-20].

Jeden z hlavních vizionářů tohoto proudu Hans Moravec představuje budoucnost, kdy lidské vědomí (pro něj redukováno na informační tok usídlený v mozku) bude moci být "nahráno" do nového robotického těla nebo počítače, a člověk se tak stane nesmrtelným.

Ať už technonadšenci 80. a 90. let vyznávali jakoukoli z těchto vizí nebo spojovali všechny dohromady, jejich názory vykazují často zcela nekritické mísení vědy, fikce a reality s romantickým snem o subverzi existujícího systému a nastolení svobody.

3.2.1. Post-genderový kyborg Donny Haraway

Osobností, která poprvé přetaví kyberkulturní koncepty a zejména symbolickou postavu kyborga v revolučním feministickém duchu, bude Donna Haraway. Ve svém proslulém *Manifestu kyborgů* (1985) představuje koncept kyborga jako nové identity, která by nabídla východisko pro feminismus, ale potažmo pro všechny subverzivní snahy. Jestliže si nyní připomeneme feministické úvahy o genderu, snahy o oproštění se od determinace ženského těla ve prospěch jakési volné, svobodné identity, kterou by jedinec mohl formovat na základě vlastního rozhodnutí, pak právě symbolická postava kyborga se v teorii Donny Haraway stává ztělesněním těchto úvah.

Identita kyborga Donny Haraway by nebyla pohlavně definována nijak a zároveň se mohla pohybovat mezi pohlavími jakýmikoli (ne pouze heterosexuálně definovanou opoziční dvojicí žena / muž) a nastolila jakýsi "post-genderový" systém. Svou myšlenkou umělého stvoření – kyborga - Haraway vlastně nachází možné východisko z Lacanem definovaného systému, který se dosud zdál být zacyklen sám v sebe, a pro feministky představoval jeden ze základních problémů. Již narozením, příchodem na svět se člověk neodvratně stává součástí symbolického řádu, který se dále potvrzuje s jeho nalezenou identitou, která se nutně buď identifikuje s vládnoucím Zákonem otce – Tím, nebo naopak s ženstvím jakožto věčnou opozicí – tím Druhým, tím Jiným.

Kyborg Donny Haraway tento zákon svým sebestvořením (nikoli zrozením) překonává. Neřadí se již mezi vládnoucí muže ani podřízené ženy (nebo v mimogenderovém smyslu mezi bílé heterosexuální vzdělané muže střední třídy anglosaského původu, ani všechny ty, kteří do těchto kategorií nezapadají, a jsou ve větší či měnší míře odsouzeni k

diskriminiaci), protože jeho tělo a původ již není determinující a jeho identita se zakládá na svobodném výběru. Kyborg je tak z tohoto pohledu postavou veskrze politickou, jeho identita strategická.

Kyborg Donny Haraway již nehledá ztracenou jednotu, netouží po návratu k přírodě a kořenům, k předpatriarchální společnosti, jak o tom feministky hovořili v 70. letech. Uvědomuje si svou minulost, je si vědom mocenských praktik uvnitř společenských vztahů a umí se v jejich rámci pohybovat. Nesnaží se vytvořit novou ideologii závaznou pro celé lidstvo, protože si je vědom jejich nefunkčnosti. Neusiluje o dokonalou komunikaci, o řeč kódující významy v rámci falogocentrického řádu. Jeho nástrojem je naopak ironie, hra, dekonstrukce a perverze: *"The cyborg is a creature in a post-gender world; it has no truck with bisexuality, pre-oedipal symbiosis, unalienated labour, or other seductions to organic wholeness through a final appropriation of all the powers of the parts into a higher unity. In a sense, the cyborg has no origin story in the Western sense..." ... "The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence."*[25]

Manifest kyborgů Donny Haraway tak představuje koncentrát feministických teorií, jak jsme o nich hovořili v minulých kapitolách. Vychází rovněž z poststrukturalistického pohledu na společnost (a potažmo genderové vztahy), kde lidská identita není jakousi vrozenou esencí, ale je formována v rámci diskurzivních her a mocenských vztahů, a je tak potenciálně měnitelná. Jak sama říká "*...identities seem contradictory, partial, and strategic. With the hard-won recognition of their social and historical constitution, gender, race, and class cannot provide the basis for blief in "essential" unity."*[26] Staví se tak jasně proti původním feministickým strategiím návratu k jednotě, přírodě a "přirozené" ženské identitě, jak byly formulovány zejména v 70. letech. Kyborg pro ni naopak má být symbolem nové vědomě konstruované identity se strategickým potenciálem proměny společnosti.

[25] HARAWAY. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In Eadem, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, p. 150-151.

[26] Ibidem, p. 155.

4. VIZE KYBERFEMINISMU

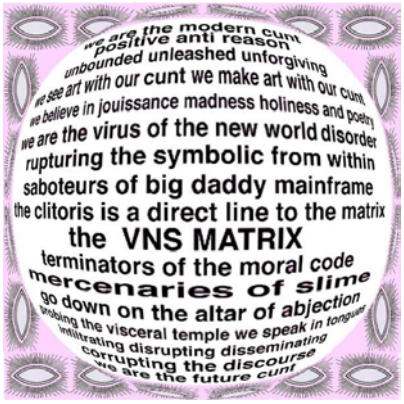
S kyborgem Donny Haraway tak byl poprvé ve feministické teorii představen potenciál spojení žen a techniky, která byla dosud feministkami považována za typický nástroj mužské nadvlády.[27] Zejména s rozšířením počítačů a internetu si pak feministky začaly uvědomovat možnosti, které jim tyto nové technologie nabízí. Hackerské sny o životě v kyberprostoru, oproštění se od tělesnosti a díky tomu nové svobodě se totiž v souvislosti s feministickými snahami ukazovaly jako atraktivní řešení. Ať už feministky hovořily o podkopání falogocentrického řádu z jeho vnitřku taktickým přeformulováním vztahů v jeho struktuře, vytváření jakýchsi zón ženské svobody mimo tento systém, nebo přímo propagovaly poezii, hysterii a šílenství, jejich ústředním tématem byla vždy snaha o "přepsání" vztahů definujících ženskou identitu. Jak jsme si ukázali, není to totiž podle postfeminismu tělo, které diskriminuje ženu, ale mocenské praktiky a diskurz, který určuje její identitu v rámci struktury vztahů jako podřízenou.

Kyborg Donny Haraway se v rozšířeném smyslu jako symbol proměnlivé identity stal vzorem nových úvah. Pro feministky totiž nesl nový subverzivní potenciál, navíc značně politicky orientovaný, což dosud ve feministických teoriích často scházelo a nyní představovalo možnost výraznějšího propojení teorie s reálnou praxí. Kromě toho se inspirativním stal i jazyk Donny Haraway, který v *Manifestu kyborgů* osciluje na pomezí revolučních zvolání a poezie, což je přesně to, po čem feministiky často volaly: představuje totiž konečně ženský jazyk nezávislý na logice a racionalitě mužsky definované řeči. Uvidíme i později, že mnohé feministické texty přejímají tento manifestační styl řeči, který často postrádá kritický odstup nebo logickou argumentaci.

[27] Srov. například „podchycení" ženského těla v medicínském prostředí, medikalizace porodů atd.: WAJCMAN, Judy. *Feminism Confronts Technology*. Cambridge: Polity Press, 1991.

4.1. VNS Matrix: první rebélie

Počátkem devadesátých let se začal šířit zájem feministek o využití možností nových technologií, které, jak se zdálo, přinášely konenčně svobodný prostor pro ženské vyjádření nezávislé na genderových předsudcích, a potenciálně tedy i pro rozvinutí feministických aktivit. V roce 1991 vystoupila čtveřice australských feministických aktivistek pod názvem *VNS Matrix*[28] se svým *Kyberfeministickým manifestem pro 21. století*, který poprvé zavedl termín kyberfeminismu jako nového feministického proudu, jenž využívá nové technologie k prosazení svých cílů. Manifest zapálenou revoluční řečí hlásal hesla, o kterých předtím feministky teoretizovaly na všech rovinách: *"we believe in juissance madness holiness and poetry"*, *"we are the virus of the new world disorder, rupturing the symbolic from within"*.[29] V jejich manifestu se tak jasně ozývají hlasy Kristevy, Derridy i Haraway, a svým provoláváním *"we see art with our cunt and we make art with our cunt"* nebo *"the clitoris is a direct line to the matrix"* odkazují i k "estetice vaginy" jako jednomu z ústředních témat feministického umění předchozích let. Svým obscénním jazykem navíc dávají najevo sebevědomí rebelek, které svou sexualitu hrdě staví na odiv, a přispívají tak k proklamacím "grrrls" aktivistek, které v té době radikální řečí rebelovaly za práva žen.



Obr. č. 14: **VNS Matrix**: *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*, 1991

[28] "VNS" je v angličtině vyslovováno stejně jako "Venus", zatímco latinský výraz "Matrix" kromě později zprofanovaného stejnojmenného sci-fi filmu odkazuje i k děloze. Název skupiny tak vlastně lze číst jako "venušina děloha".

[29] VNS Matrix. *Cyberfeminist Manifesto for the 21st century* [online]. Adelaide, Sidney: 1991. <http://www.sterneck.net/cyber/vns-matrix/index.php> [cit. 2010-04-20].

4.2. Sadie Plant:

Historie kyberfeministickýma očima

Ve stejné době se podobnými tématy začala zabývat i jedna z vedoucích osobností kyberfeminismu - anglická teoretička Sadie Plant, jež v podstatě sepsala historii propojení žen a technologie (stroje, robota, počítače), která se jejíma očima zdá být samozřejmou součástí ženského já. Ve své známé knize *Zeros and Ones* představuje na několika rovinách toto přirozené "příbuzenství" ženy a počítače. Dokládá to jednak pozapomenutými příběhy ženských vynálezkyň jako byla v 19. století Ada Lovelace, která značně přispěla k vytvoření Babageova analytického stroje (jakéhosi pra-počítače), Grace Murray Hopper, která ve 40. letech vyvinula první programátorský jazyk, nebo Mary Shelley – autorka příběhu o Frankensteinovi, který stvoří monstrózního kyborga. Stejně tak i Alan Turing podle ní došel ke svým nejobjevnějším výsledkům díky tomu, že po odkrytí jeho homosexuality mu byly jako lék podávány ženské hormony. Typickou ženskou vlastností, která vede k těmto mimořádným objevům je totiž podle Plant schopnost nalézat spojitost tam, kde zdánlivě žádná neexistuje, což je psychology často označováno jako hysterie. Plant však právě tuto vlastnost ve feministickém duchu vnímá zcela pozitivně.

Zvláštní spřízněnost žen a strojů dokládá podle ní i to, že stroje stejně jako ženy odjakživa sloužily vládnoucímu muži bez nároku na osobní svobodu. V užším smyslu například počítače stejně jako ženy nenesou žádné speciální určení činnosti, jsou zkrátka nástrojem muže pro vykonání čehokoli, co si bude přát. Zajímavá je i její myšlenka, že pro ženy je internet zcela přirozeným prostorem. Podstatou samotného slova "internet" je totiž síť ("net"), která je symbolem typické ženské činnosti pletení. Síť a pletení tu však Plant chápe v širším smyslu i jako rozvíjení sítí nehierarchických vztahů vzájemným, často nelogickým propojováním jejích částí, díky kterému vznikají objevné výsledky. Stejně tak je žena svou přirozenou neracionální a spíše emotivní nebo intuitivní komunikací lépe uzpůsobena novým podmínkám komunikace skrze informační technologie. Poslední argumentem Plant pak je, že informační technologie konečně překódovaly zažitou hierarchickou binaritu 1 – 0 (paralelně ve smyslu muž (ten) – žena (ta která není žádná, protože postrádá falus) v rovnocenné elementy, protože ve funkcích binární číselné soustavy je nula stejně aktivním činitelem jako

jednička. Stroje a technologie tak podle Plant sice představují produkt mužského snažení, který se jim ovšem vymkl z rukou a ukázal se jako veskrze ženský: "*Like women, any thinking machines are admitted on the understanding that they are duty-bound to honour and obey the members of the species to which they were enslaved: the members, the male ones, the family of man. But sefl-organizing processes proliferate, connections are continually made, and complexity becomes increasingly complex. In spite of its best intentions, patriarchy is subsumed by the processes which served it so well.*"[30]

4.3. Old Boys Network: ustavení hnutí

Přestože teorie Sadie Plant si i mezi samotnými feministkami našla množství kritiky související zejména s jejím totalizujícím pohledem na ženskou zkušenost a historii, její texty se staly inspirací mnohým dalším, a napomohly rozšířit hnutí kyberfeminismu v celosvětovou známost. V roce 1997 byla v Německu založena další významná kyberfeministická skupina *Old Boys Network*, která v září stejného roku v rámci konání desáté *Dokumenty* v Kasselu uspořádala *První kyberfeministickou internacionálu* jako konferenci, jež měla zhodnotit dosavadní výsledky kyberfeminismu a podpořit jeho další vývoj. U této příležitosti byla nastolena otázka vlastní definice kyberfeminismu, jež se doposud zdál být spíše nesourodým hnutím. Z tohoto popudu pak typicky vznikl dokument *100 anti-theses*, protože nejenže nebylo možné nalézt shodu v jednotné definici, ale jakékoli definování pojmu by se jevilo jako protichůdné vlastním rebelským myšlenkám kyberfeminismu, a zároveň by se navracelo k mužskému, racionálnímu, zažitému způsobu pohledu na skutečnost: analyzovat, rozebrat a vyextrahovat esenci. Mezi anti-definicemi tak můžeme číst mimo jiné: *"cyberfeminism is not ideology, cyberfeminismus ist keine theorie, cyberfeminismus ist keine praxis, cyberfeminismus ist keine tradition, cyberfeminism is not complete, cyberfeminism is not anti-male, cyberfeminism is not a structure, cyberfeminismus ist nicht modern, cyberfeminismus ist*

[30] PLANT, Sadie. On the Matrix: Cyberfeminist Simulations. In BELL – KENNEDY, *The Cybercultures Reader*, p. 329.

nicht post-modern, cyberfeminism is not essentialist, cyberfeminism is not natural, cyberfeminisme n'est pas une pipe, cyberfeminism is not a lack, cyberfeminism is not lacanian, cyberfeminismo no es rock 'n roll, cyberfeminism is not stable, cyberfeminism has not only one language,...”[31]

Jak je patrné, antidefinice kyberfeminismu se v poststrukturalistickém duchu staví proti všem ideologiím, totalizujícím názorům, omezujícím definicím ale i proti struktuře samotné. Nechce být teorií, ideologií ani praxí, nechce být zařazován k moderně ani postmoderně, nesměřuje k jednotnému názoru, netouží po návratu k ženské podstatě ani přírodě. To vše, jak se zdá, neprohlašuje ani tak z nějakého hlubokého přesvědčení (které už by samotné bylo podezřelé), ale spíše tak trochu natruc, z ironického postoje, který nedává docela jasně rozeznat, jestli hovoří vážně či nevážně, jestli mluví akademickým jazykem, manifestačními frázemi nebo řečí poezie. Zároveň jsou v manifestu zařazeny nesmyslná prohlášení (*“kyberfeminismus není rock ´n roll”*), úsměvné odkazy k uměleckým dílům (Magrittova dýmka), promíchané s antidefinicemi v různých jazycích.

Pokud bychom si však na závěr naší exkurze na pole kyberfeminismu přesto mohli alespoň pro sebe utvořit jeho stručnou definici, můžeme říci, že přímo vyrůstá z postfeministických teorií, jimž nabízí řešení genderové diskriminace v podobě nových komunikačních technologií, které v duchu kyberkulturního opojení vnímá značně optimisticky, a nekriticky jim často přisuzuje potenciál politické subverze, rozvrácení dosavadních hierarchií a nastolení individuální svobody. Tu má přinést zejména možnost redefinice identity v kyberprostoru, který umožňuje zbavit se svého těla úplně, nebo vytvořit jakýsi avatar, jehož pohlavní identita a vlastnosti jsou zcela na našem rozhodnutí. Tyto myšlenky pak ztělesňuje symbolická postava kyborga, která splňuje sen o nezávislém sebestvoření a oproštění se od genderové danosti ve prospěch jakýchsi nestabilních, plujících, svobodných identit.

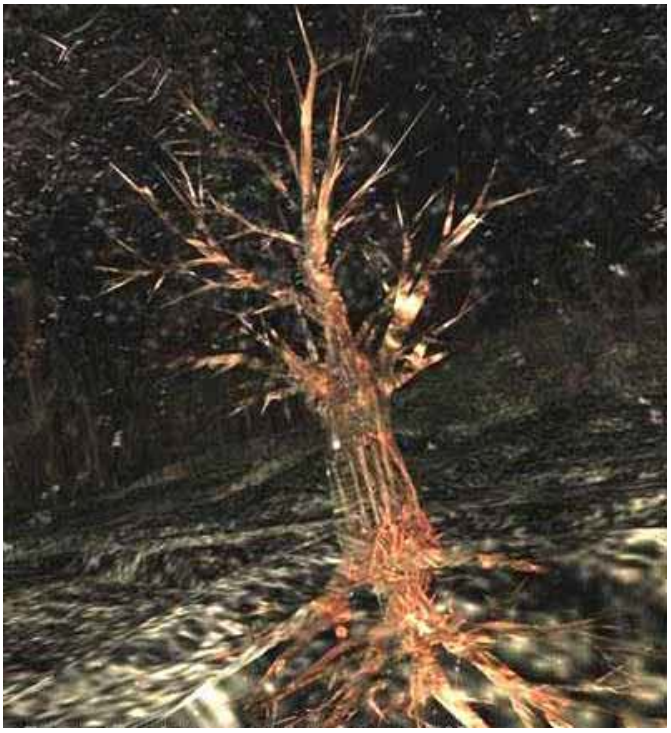
[31] Old Boys Network. *100 anti-theses* [online]. <http://www.obn.org/inhalt_index.html> [cit. 2010-04-20].

5. UMĚLECKÉ KONTEXTY II.:

Mezi uměním a technikou

Podobné snahy si přirozeně našly svou živnou půdu zejména na poli umění. V 90. letech byly experimenty propojující umění a nové technologie další oblastí, která mohla uměleckému vyjádření nabídnout zcela nové možnosti. Zatímco díla z počátku 90. let se spíše soustředí na prozkoumávání technologie samotné, během několika let se již můžeme setkat s komplexními projekty, jež zahrnují spolupráci techno- a bioexpertů s umělci na nejrůznějších rovinách. Protože rozsah této práce ani její zaměření nám nenabízí dostatek prostoru k plnému zmapování těchto nových druhů umění, bude pro naše účely vhodné alespoň stručně rozčlenit tyto umělecké projevy do několika základních směrů, jež se přímo odvíjejí od kyberkulturních vizí, jak jsme o nich hovořili výše. Je to tedy zejména imerze a rozpouštění těla v kyberprostoru, politicky a sociálně subverzivní potenciál internetu, vize nových svobodných společenství, kyborgovské „vylepšování" lidského těla novými technologiemi a výtvarné využití bioinženýrství. Na několika příkladech si zde nyní ukážeme umělecké zpracování těchto témat, abychom následně mohli přistoupit k dílu Orlan, které do tohoto kontextu rovněž zapadá.

Již v kyberkulturních teoriích jsme mohli sledovat koncepty oproštění od tělesnosti, imerze do kyberprostoru a nových druhů komunikace, jež nové technologie nabízí. Stejným způsobem pak byly tyto myšlenky reflektovány a realizovány i v oblasti umění. Setkáváme se tak s projekty, které staví na možnostech imerzivních technologií, jež za pomoci datarukavic a helmy umožňují zcela se ponořit do počítačově generovaného světa. Jedním z nejznámějších projektů je tu například *Osmose* Charlotte Davies (1995), který divákovi nabízí interaktivní vnoření do přírodního světa, kterým může "beztělně" prostupovat od buněčné úrovně, přes rostliny, krajinu až po kosmos.





Obr. č. 15a, 15b: **Charlotte Davies**: *Osmose*, 1995

Politicky aktivistický potenciál nových technologií se snaží využít například Ingo Günther v projektu *Refugee Republic*, který funguje od roku 1995. Günther zde pracuje s myšlenkou dát všem uprchlíkům světa vlastní, národně a politicky nezávislý stát, který bude realizován jejich vzájemným propojením na síti. Internetová komunikace a diskuse by tak mohly přinést jakousi novou pospolitost – mimopolitický, soukromý "stát" nebo domov realizovaný v kyberprostoru, jak jsme o tom teoreticky uvažovali již výše.

Možnosti interaktivní celosvětové komunikace využíval například i"robotický zahradník" Kena Goldberga v díle *Telegarden* (1996). Robotická ruka tu pracovala na základě příkazů internetových uživatelů, kteří tak mohli společně na dálku sledovat a pěstovat svou společnou reálnou minizahrádku.

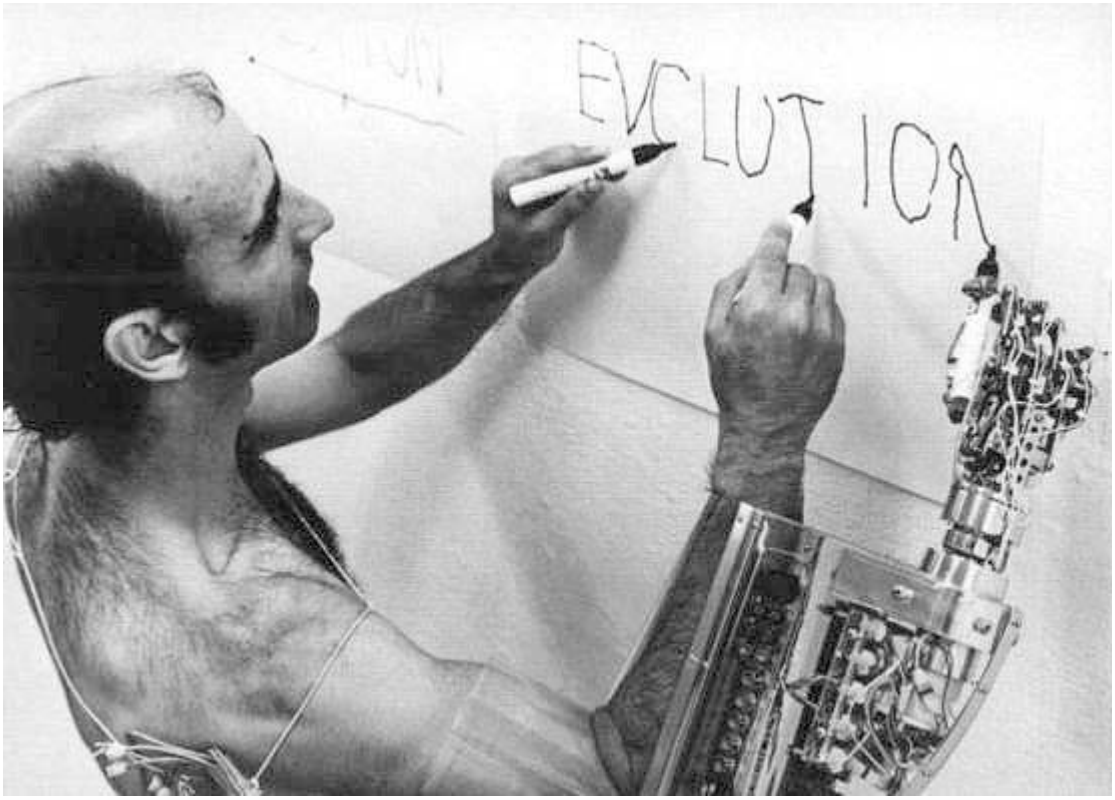


Obr. č. 16: **Ken Goldberg**: *Telegarden*, 1996

Co nás však v souvislosti s naším tématem bude spíše zajímat, je druhý pól využití nových technologií, který pracuje s pojmem kyborga a transhumanistickými možnostmi technického "vylepšení" lidského těla, možná až do podoby živoucího uměleckého díla.

Nejznámějším příkladem je zde zřejmě australský performer Stelarc. Ve svých projektech jako *Third Hand* (1982) nebo *Extra Ear* (2006-2007) zkoumá možnosti kreativního využití prostetických technických nebo biologických komponent napojených přímo na své tělo. Zároveň provokativně hlásá *"The body is obsolete"*[32] a realizuje tak sny technoutopických vizí o lidském těle "vylepšeném" pro život v globálním světě technologií. V performanci *Fractal Flesh* (1995) naopak tematizuje ztrátu svobody ve vztahu k technologiím, když účastníky na síti nechává pomocí dálkově řízených elektrických výbojů pohybovat jeho vlastním tělem dle uvážení, aniž by byl schopen svůj pohyb sám kontrolovat.

[32] Stelarc tuto větu používá jako jakési motto své tvorby, jež se objevuje například i na titulní straně jeho webových stránek: <http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html>



Obr. č. 17: **Stelarc**: *Third Hand*, performance *Handswriting*, 1982

S tématem kyborgovských vizí pak naopak spíše v ironickém duchu pracuje i umělkyně Andreja Kuluncic, která na internetové stránce *Cyborg Web Shop*[33] nabízí k objednání komponenty jako eliminátor stresu voperovatelný do mozku, stejně jako například regulátor emocí, paměťový čip nebo zabraňovač stárnutí. Protože navenek se stránka tváří jako skutečný obchod s reálným zbožím, Kuluncic tak návštěvníky dovádí k úvahám, zda to vše je již skutečně možné, a nakolik jsou případně takové produkty pro člověka žádoucí.

V umělecké oblasti však mnohdy nachází svůj ohlas i poslední objevy bioinženýrství. Jednou ze specializovaných laboratoří, která propojuje práci vědců s uměleckými projekty je i *SymbioticA*, která funguje při Západoaustralské univerzitě. V její dílně vznikají projekty zkoumající umělé vytváření skutečných živých organismů, jejich modifikace a možnosti využití nejen oblasti umění. Nastolují tak otázku, zde je možné i živoucí organismus (a potenciálně živou bytost) utvářet jako umělecké dílo. Právě s touto laboratoří spolupracuje i Orlan ve svých posledních projektech, které přechází na pole bio-artu.

[33] Dostupné z: <http://www.cyborg.com.hr>

Otázky kolem možnosti stvoření umělého života podněcují i díla Patricie Piccinini. Instalace jako *Game Boys Advanced* (2002), projekty s podivně životně vypadajícím umělým zvířetem *Siren Mole* nebo instalace hyperrealistických, ale poněkud strašlivě působících biotechnologických stvoření *We are Family* (2002-2003) otevírají problematiku estetiky a zejména etiky klonování.



Obr. č. 18: **Patricia Piccinini**: *We Are Family*, 2002-2003

Tématice Orlaniných performancí se do jisté míry blíží i projekty Natashi Vity-More, která ve svých dílech představuje sebe sama jako vizi posthumanismu. Její radikální "tělesný design" a transhumanistické proklamace však opět spíše vyvolávají hrůzu než světlou vizi budoucích zítřků.

Nastínili jsme si tu tak alespoň stručně škálu insipirativních myšlenek, které kyberkultura a její teze přinesly do oblasti výtvarného umění. Znovu vidíme, že tělesnost je zde ústředním tématem, ať už se rozpouští v kyberprostoru nebo je naopak přetvářena do podoby hybridních bytostí mezi člověkem a strojem. Bioinženýrství a jeho etika se jeví jako jedna z ožehavých otázek budoucích možností vědy i umění. Stejně tak se znovu objevují

otázky subverzivního potenciálu aktivit na síti, nebo vytváření nových komunit, jak jsme o nich již hovořili výše.

Přestože dílo Orlan, jak si budeme moci zakrátko ukázat, z myšlenkové základny kyberkultury rovněž vyrůstá, v mnohých ohledech je předchozím dílům zcela nepodobné. Jeho hlavní myšlenkou je totiž propojení feministických teorií s kyborgovskými vizemi, ze kterého krystalizuje série jejích performancí *La réincarnation de Sainte-Orlan,* která se zdá být přímou výtvarnou realizací těchto tezí. Spíše než jako na umělecké dílo je tak možné na ně často nahlížet jako na jedinečný koncentrát myšlenek feminismu, kyberkultury a posthumanismu. Zdá se totiž, že to, po čem feministky mnohdy teoretizovaly bez většího spojení s praxí, se v Orlanině díle stává realitou.

6. ORLAN

Nikoli „slovo se stalo tělem“, ale „tělo se stalo slovem“, prohlašuje performerka Orlan ve svém manifestu karnálního umění [34], a zcela přiléhavě tak vystihuje své umění. Orlan si za materiál svého umění vybírá své vlastní tělo v jeho nejbiologičtější podstatě – jeho kůži, maso, tuk i krev formuje jako sochař modeluje svůj objekt. Její tělo se tak stává samo poselstvím jejího umění.

Jak jsme si již ukázali v předchozích kapitolách, takovému druhu uměleckého vyjádření předcházela dlouhá cesta feministicky angažovaných performancí, které Orlan prováděla od druhé poloviny 60. let. Přijmutím uměleckého pseudonymu Sainte Orlan v roce 1971 již naznačila svou cestu: přídomek „svatá“ v tomto kontextu může být chápán jako parodické vyjádření, které její dílo předurčuje k mučednickému spektáklu, který má vyvolat bouřlivou společenskou debatu. Základní témata - postavení ženy ve společnosti (v přímé návaznosti na feministické teorie), problém autenticity a originálu v umění či role tělesnosti při konstituování lidské identity nastolila již v počátcích tvorby, aby se postupně radikalizovala až do extrémní podoby karnálního umění, které právě zde bude středem našeho zájmu. Ukážeme si, že velmi přiléhavě odpovídá na teoretické vize feminismu, svou rétorikou zapadá do kyberkulturního hnutí, a pokusíme se na jejím příkladě zhodnotit kulturní potenciál těchto hnutí na přelomu 20. století, a rovněž provést kritickou reflexi jejich metod.

[34] ORLAN. *Manifesto of Carnal Art* [online]. <http://www.orlan.net/texts.php> [cit. 2010-04-20].

6.1. La réincarnation de Sainte-Orlan

Klíčovým okamžikem pro Orlanino budoucí dílo se stal náhodný zdravotní problém, kvůli kterému musela být během lyonského sympózia performance v roce 1978 převezena do nemocnice. Poprvé ji tehdy napadlo, že její tělo jako by si samo při této příležitosti vyžadovalo pozornost. Přinesla tedy s sebou na operační sál kameru a fotoaparát, aby proces zaznamenala, a začala uvažovat, jak s tímto tématem dále pracovat.[35]

To trvalo několik dalších let. 30. května 1990 pak Orlan poprvé během uměleckého festivalu v anglickém Newcastlu přestavila svůj koncept *La réincarnation de Sainte-Orlan*, když vystavila obraz svého obličeje s rysy převzatými z historických uměleckých vyobrazení Venuše, Psyché, Diany, Európy a Mony Lisy. Zároveň vydala svůj Manifest karnálního umění, který její dílo představoval jako radikální „autoportrét", jež je realizován přímo na vlastním těle.

Již o necelé dva měsíce později - 21. července 1990 Orlan vedla chirurgovy ruce a dirigovala operaci vlastního těla při performanci nazvané *Art Charnel*. V groteskně vyzdobeném operačním sále si nechala odsát podkožní tuk z obličeje a stehen, který byl následně uzavřen do pryskyřicových relikviářů formovaných do tvaru rukou a nohou „svaté" Orlan.

Hned o několik dní později se konala operace již přímo naplňující vizi *La réincarnation de Sainte-Orlan*, kdy byl do jejího obličeje voperován první implantát napodobující bradu Botticeliho Venuše. Během performance Orlan předčítala texty Le Moine-Luccioni *La Robe* a *Pouvoirs de l´horror* Julie Kristevy, a záměrně se tak již stavěla do feministického kontextu.

[35] ORLAN. Conference. In McCORQUONDALE, Duncan (ed.). *This Is My Body … This Is My Software … .* London: Black Dog Publishing, 1996, p.88.



Obr. č. 19: **Orlan**: *Art Charnel*, 1990

V září 1990 podstoupila další menší úpravy obličeje, zatímco na operační stůl byl promítán videozáznam její první operace. Tato operace byla jedinou, během které nebyla povolena pouze lokální anestezie, a Orlan tak nemohla do průběhu akce více zasahovat. Po výměně plastického chirurga mohla ve svých performancích pokračovat již opět bez celkové narkózy v prosinci 1991, kdy uskutečnila velkolepou *Opération réussie*, během níž byly Orlaniny rty proměněny podle Moreauovi Európy. Paco Rabanne pro její groteskní show navrhl metalické kostýmy, zatímco operační sál byl vyzdoben mísami umělého ovoce. Orlan pak dle vzoru vyobrazení svatých absolvovala operaci s jedním prsem odhaleným, třímající v rukou černý a bílý kříž, které používala již během svých dřívějších performancí.

V červenci 1991 v harlekýnském kostýmu absolvovala liposukci stehen a chodidel. Z odsátého tuku následně vytvořila 20 relikviářů s vyrytým textem francouzského filozofa Michela Serrese. V únoru 1992 podstoupila další menší zákroky během festivalu v belgickém Liége.



Obr. č. 20: **Orlan**: *Opération réussie*, 1991


Obr. č. 21: **Orlan**: *Le Manteau d´Arlequin*, 1991

Nejznámější performance nazvaná *Omnipresence* se pak konala 21. listopadu 1993 v New Yorku, ovšem její záznam byl zároveň v reálném čase přenášen do galerií po celém světě, a Orlan tak mohla během operace živě komunikovat s diváky. Poprvé zde spolupracovala s chirurgem ženského pohlaví – feministkou Marjorie Cramer. Tato operace Orlanin vzhled změnila zcela zásadním způsobem, a více než všechny předchozí dala jejímu obličeji zřetelně hybridní vzhled: kromě implantátů vložených do oblasti brady a lícních kostí byly extrémně zvětšeny nadočnicové oblouky. Již o týden později se konala další menší operace, a vzápětí poslední – devátá, za účelem vytvoření další série relikviářů s Orlaniným tukem, krvavých otisků obličeje a kreseb krví.



Obr. č. 22: **Orlan**: *Omnipresence*, 1993

Tuto její nejslavnější sérii performancí je možné považovat za zřejmě nejextrémnější bod její umělecké kariéry, přestože tématům feminismu, hybridní ženské krásy, klonování a rozpouštění hranic mezi umělým a biologickým se věnuje dodnes v mnohých dalších dílech. Pro náš účel však zůstaneme u *La réincarnation de Sainte-Orlan,* na které si budeme moci nejzřetelněji ukázat poselství tohoto druhu umění, budeme-li ho tak vůbec ochotni nazývat.



Obr. č. 23: **Orlan**: *Omnipresence*, 1993

6.2. Témata tvorby a interpretace

Pokud se nyní budeme chtít nad Orlaniným dílem zamyslet hlouběji, dojdeme k několika základním problémům, které Orlan ve své tvorbě tematizuje. Na základě jejich zkoumání se budeme moci v dalších kapitolách vydat dále - zasadit její dílo do širších souvislostí a zejména se pokusit o vysvětlení kořenů a významu takového druhu umění v kontextu současné společnosti.

V Orlanině tvorbě bychom tedy mohli definovat následující podstatné vnější znaky, z nichž některé jsme již zmiňovali dříve v souvislosti s feministickou performance 70. a 80. let. Jsou jimi:

tematizace genderu a otevřené odkazování k teoriím feminismu,

upření pozornosti na tělo jako objekt významu,

masochistické tendence a s nimi spojené zpochybňování role diváka / voyeura,

záměrné překračování hranice mezi vysokým a nízkým uměním formou vizuálního spektáklu a parodie,

dekonstrukce jako metoda tvorby a kritiky.

Feminismus

Jak již tedy bylo řečeno výše, jedním ze základních Orlaniných témat je ženská diskriminace a její důsledky – uměle konstruovaná krása podle mužsky definovaných kánonů, potažmo tedy i kritika plastické chirurgie jako nástroje „kontroly“ ženského zevnějšku v případě, že se takovým pravidlům vymyká. Při této kritice Orlan vědomě navazuje na feministické myšlení. Dalo by se dokonce říci, že současné feministické teorie svým dílem přímo demonstruje, a i předčítáním feministických textů se záměrně staví do tohoto kontextu.

Tělesnost

Téma genderu se však nutně propojuje i se zkoumáním lidské identity a jejího propojení s tělesností – tedy i vztahu vnitřního a vnějšího. Ukážeme si, že Orlanino radikální přetváření těla nutně vede i k proměnám vnitřní identity, a odpovídá tak na feministické volání po osvobození ženského já. Zároveň i představuje určitou realizaci postmoderních, či chcete-li posthumanistických myšlenek o člověku jako nové bytosti, ať už propojující se úzce s technikou, využívající své tělo jako subverzivní prostředek proti zažitému systému nebo naopak naprosto oproštěné od své determinující tělesnosti. Logicky tak dojdeme i k dalšímu znaku Orlaniny tvorby – snaze překračovat dosud zažité hranice ostře definující naši existenci – hranice mezi vnitřním / vnějším, já / jiným, lidským / umělým, krásným / monstrózním, a hledání nového prostoru pro svobodnou existenci vyvázanou ze staletých společenských konvencí, který by právě na hranicích těchto opozičních pojmů mohl vzniknout.

Masochismus

Jako důležitý aspekt při zkoumání Orlaniných performancí však nelze opomenout ani poněkud brutální způsob jejího vyjádření. Fenomén masochistických prvků v performance

jsme již detailněji analyzovali v kontextu performance 70. a 80. let. V případě Orlan však toto téma nabývá již poněkud odlišné podoby. Lehce se domýšlíme, že řada dosti náročných plastických operací absolvovaných v tak krátké době nutně ohrožuje její zdraví a evidentně i způsobuje značné fyzické utrpení. Orlan sama se však ostentativně vyjadřuje proti bolesti a během svých vystoupení ji nikterak nedává najevo. Přirozeně však chápeme, že se od ní při vší snaze oprostit nemůže. I samotné sledování Orlaniných akcí právě z tohoto důvodu u diváků vyvolává hrůzu a odpor.

Nabízí se tu otázka, nakolik je využití masochistické podívané záměrnou kritikou posunuté hranice mezi aktivním „díváním se“ publika a ponižujícím „civěním“ voyeura, který se stává dobrovolným účastníkem mocenské hry, jako jsme to často viděli u jiných feministických umělkyň. V kontextu kyborgovských narací a posthumanismu obecně však toto tvarosloví může znamenat spíše snahu eliminovat „nepohodlně lidské“ vlastnosti jako je vnímání bolesti, projev slabosti, emocí a podobně. Necítit bolest přece velmi dobře zapadá do posthumanistických proklamací o zastaralém těle, a navíc je i důkazem maximálního převzetí kontroly nad sebou. Významnou roli tu však samozřejmě hraje i metoda šoku, kterou Orlan využívá jako určitý způsob upoutání pozornosti k přehlíženým tématům, a zároveň i připomenutí naší povolné účasti na nesmyslném spektáklu současného medializovaného světa.

Spektákl

Jak jasně vyplývá ze záznamů jejích performancí, Orlan tuto svou šokující podívanou představuje vždy silně parodickým uměleckým jazykem. Ze svého díla vytváří opulentní spektákl, který spojuje přebujelé dekorace hýřící barvami a groteskní kostýmy s brutální podívanou otevřeného masa, crčící krve, podlitin a jizev. Když pak divákovi po tomto zážitku zůstává pocit šílené cirkusové show, která ztratila smysl pro zdravé uvažování, odpovídá tak přesně na Orlanin záměr. Její extrémně parodické vyjádření stírá hranici mezi parodujícím a parodovaným, a nechává diváka tápat ve změti vjemů, aby byl nucen sám se tázat, kde je realita a kde již umělecká nadsázka.

Dekonstrukce

Jak jsme si již ukázali v souvislosti s feministickými teoriemi, poststrukturalistická metoda dekonstrukce se v kulturně subverzivních snahách často jeví jako atraktivní způsob narušování zažitého systému a prostředek k vyvolání diskuse nad tématy, jež se dosud zcela

vymykala pozornosti. Judith Butler právě v systematické dekonstrukci vztahů falogocentrického řádu vidí pozitivní potenciál pro ženskou emancipaci: *"If subversion is possible, it will be a sbuversion from within the terms of the law, through the possibilities that emerge when the law turns against itself and spawns unexpected permutations of itself. The culturally constructed body will then be liberated, neither to its "natural" past, nor to its original pleasures, but to an open future of cultural possiblities."*[36] Je to pak právě metoda dekonstrukce, kterou lze číst i v pozadí Orlaniných snah: převracením smyslu základních hodnot, které ustanovují představu identity, lidství a společenských vztahů radikálním způsobem provokuje otázky po jejich smyslu, aniž by při tom často bylo rozeznatelné, zda svou tvorbou hovoří vážně, přechází ve vědomou parodii nebo i zcela nesmyslný spektákl.

6.3. Plastické operace:

téma kritiky i víry v lepší budoucnost

Tématem, kterému se v souvislosti s performancemi Orlan musíme věnovat, je bezesporu problém samotných plastických operací. Již několikrát jsme se v textu zabývali feministickou kritikou ženské podřízenosti mužskému pohledu a požadavkům krásy. Plastické operace jsou pak v tomto kontextu frekventovaným tématem. Na příkladu jejich reflexe se však zejména zajímavě ukazuje feministický spor mezi esencialistickým přístupem "návratu k tělu a přírodě" a kyberfeministickým, nebo obecně posthumanistickým voláním po převzetí osudu do vlastních rukou, nové nezávislosti na biologických predispozicích a možnostech stvoření "lepšího" člověka za pomoci nových technologií.

Nejzjevněji si feministické názory budeme moci ukázat na základě případových studií, které přinášejí analýzy výpovědí přímo z řad běžných pacientek "zkrášlujících" plastických

[36] BUTLER, *Gender Trouble, p. 127.*

operací. Jedním z velmi citovaných je výzkum Kathy Davis.[37] Na základě výpovědí konkrétních žen, jež plastické operace podstoupily, došla k výsledkům, kterými se snaží vyvrátit feministickou kritiku plastických operací jako nástroje podrobení žen mužskému diktátu atraktivity. Naprostá většina žen v její studii vypověděla, že plastickou operaci zvolila jako možnost dosáhnout normality fyzického vzhledu, nikoli primárně s přáním stát se krásnější nebo atraktivnější. Davis popisuje mnohé případy žen, které líčí psychické utrpení způsobené jejich fyzickou abnormalitou, ať už jde o ztrátu sebevědomí, diskriminaci v zaměstnání nebo sníženou možnost nalézt partnera. K rozhodnutí podstoupit plastickou operaci často dojdou jako k - podle jejich slov - jedinému možnému řešení situace, kterou vnímají jako extrémně trýznivou a dále neúnosnou.

V jejím výzkumu ženy často hovořili o svém "poznamenaném" těle jako fatálním činiteli. Jejich tělo jako by nepasovalo k jejich "normálnímu" já, které je tak nevyhnutelně stigmatizované. Plastická operace se jim pak zdála být východiskem z bludného kruhu: umožňuje přeformovat tělo do podoby, která odpovídá jejich identitě. "*Cosmetic surgery is not about beauty, but about identity. For a woman who feels trapped in a body which does not fit her sense of who she is, cosmetic surgery becomes a way to renegotiate identity through her body."*[38] Nové tělo, které ženy po zákroku získávají, jako by bylo ve vztahu k jejich vnitřní osobnosti "pravdivějším" než to původní, přírodně dané.

Davis pak ve své studii hlouběji analyzuje případ ženy, která podstoupila extrémně rozsáhlou plastickou operaci obličeje, který považovala za nepohledný. Její podoba byla změněna doslova k nepoznání. Jak uvádí Davis, zmíněná pacientka operaci vnímá jako osvobozující akt, který ji zbavil dle jejích pocitů nekončící diskriminace a zvídavých pohledů, které jí neustále konfrontovaly s fyzickou abnormalitou jejího obličeje, a který jí umožnil v klidu žít běžný život. Stejně jako téměř všechny dotazované ženy, i ona své rozhodnutí hrdě posuzuje jako rozhodný čin, který jí umožnil zvrátit její osud, vzít svůj život do vlastních rukou a stát se tím, kým skutečně je: "*By having her face remade, she has not only obtained an acceptable appearance (...), but she can enjoy the kick which accompanies the experience of taking a step which alters her life**. She portrays herself as an agent who acts upon the***

[37] DAVIS, Kathy. *Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery.* London: Routledge, 1995.

[38] Ibidem, p. 163.

world rather than an object to be acted upon by others.”[39] Samotná rétorika klinik plastické chirurgie i žen, které operace podstupují skutečně říká: Udělejte něco pro sebe! Jak tedy z výpovědí všech zúčastněných zdánlivě vyplývá, ženy plastické operace podstupují jako výraz vlastní moci vzepřít se nepřízni situace a od základu změnit svůj život.

Jedna z nejznámějších feministických kritiček plastických operací Susan Bordo tuto rétoriku typicky glosuje, když říká, že za větou “dělám to pro sebe” by ještě mělo následovat “ano, dělám to pro sebe, proto, abych se dokázala cítit dobře (normálně) v kultuře, která mé tělo označila za nedostatečné”.[40] Bordo svými názory naopak představuje převažující feministický názor a kritiku plastických operací. Na argument Kathy Davis, že ženy zpravidla nepodstupují operace, aby se staly krásnějšími, ale aby dosáhly normálního vzhledu, její kritičky odpovídají, že před uzavřením takového soudu je zejména nutné položit si otázku po kritériích této normality. Dochází pak k názoru, že je to právě patriarchální nadřazenost spolu s popkulturou a médii, které zcela posunuly vnímání tělesné normality.

Jakkoli by se pak podstoupení plastické operace z individuálního hlediska mohlo zdát aktivním, samostatným činem v zájmu vlastní lepší budoucnosti, z objektivního pohledu se feministkám jeví jako slepé přitakání předepsané normě. Typickým příkladem jsou tu názory feministické teoretičky Kathryn Pauly Morgan. Ženy podle ní podstoupením plastické operace pouze potvrzují svou podřízenost konformitě ženského vzhledu, jak je definován muži: “*Cosmetic surgery is the public display of the male-identified woman to the hypothetical male viewer and, more generally, to the norms of compulsory heterosexuality.(...) In short, cosmetic surgery is not about self-creation, but about conformity.”*[41]

Susan Bordo v tomto kontextu zdůrazňuje, že se navíc jedná o normu nejen genderově, ale zejména i rasově a třídně podmíněnou – za účelem dosažení konvenčního standardu “krásy” bílé aktivní ženy euroamerického původu: *“Does anyone in this culture have his or her nose reshaped to look more “African” or “Jewish”? The answer, of course, is*

[39] Ibidem, p. 103.

[40] BORDO, Susan. “Agency,” Consumer Culture, and the Proliferation of Defect. 1997. In HEYES, Cressida J. – JONES, Meredith (eds.). *Cosmetic Surgery: A Feminist Primer*. Farnham: Ashgate Publishing, 2009, p. 23.

[41] DAVIS, *Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery, p. 164.*

no. Given our history of racism – ... – how can we regard these choices as merely "individual preferences"?"[42]

Pokud se nyní vrátíme k dílu Orlan, uvidíme, že její *La réincarnation de Sainte-Orlan* představuje přímou feministickou kritiku zažitých konceptů ženské krásy a atraktivity. Jak říká: *„My work is not a stand against cosmetic surgery, but against the standards of beauty, against the dictates of a dominant ideology that impresses itself more and more on feminine (as well as masculine) flesh. Cosmetic surgery si one of the areas in which man´s power over the body of woman can inscribe itself most strongly."*[43] Sama při této kritice využívá extrémních možností medicínských technologií, které jí umožňují doslova dle vlastní představy a přání definovat podobu svého těla. Přestože množství operativních zásahů se mnohdy vůbec neliší od praxe běžných pacientek, její operace jsou považovány za přehnané a skandální. Důvod tedy zdaleka není v rozsahu transformací jejího těla, ale ve způsobu jejich provedení a výsledku, který neodpovídá normě krásy, jak jsme si ji popsali výše. Její práce tak zakořeněnost těchto standardů a norem aplikovaných na ženská těla přímo dokazuje.

Feministickou kritickou metodou na tomto poli, jak je patrné, pak může být převrácení jazyka plastické chirurgie a jeho parodování. Takovou strategii v její extrémní podobě nabízí i Kathryn Pauly Morgan, která ve svém pamfletu o plastických operacích navrhuje jako extrémní odpověď mužské kolonizaci ženských těl apropriaci nástrojů plastické chirurgie proti jejich vlastnímu smyslu: aplikace vrásek do mladého obličeje, chirurgické zploštění prsou nebo tukové implantáty, které by měly parodicky podkopávat zažitou mašinérii krásy z jejího vnitřku.[44] Přestože je text Morgan nutné vnímat jako silně nadsazené a spíše kreativní vyjádření, Orlanino použití prostředků plastické chirurgie se tu zdá přímou praktickou odpovědí na taková provolání. Orlan užívá plastické chirurgie proti jejímu vlastnímu smyslu. Děje se tak hned na několika rovinách:

Jednak už samotný fakt, že její operace jsou veřejnou podívanou, jde proti zažitému standartu. V kontextu běžných plastických operací obvykle funguje jakési tajemství, které

[42] BORDO, Twenty Years in the Twilight Zone. 1988. In HEYES – JONES, *Cosmetic Surgery: A Feminist Primer*, p. 22.

[43] ORLAN. Conference. In McCORQUONDALE, *This Is My Body … This Is My Software …*, p. 91.

[44] MORGAN, Kathryn Pauly. Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women´s Bodies. In *Hypatia: A Jurnal of Feminist Philosophy.* Fall 1991, Vol. 6, No. 3, p. 46.

celý proces obestírá. Jednak se tak děje ze strany samotných kosmetických klinik, které svou práci prezentují způsobem proměny "ošklivého káčátka" v krásku během jediného dne. Tvarosloví "před a po" je často esencí sdělení, která naprosto vynechávají jakékoli zmínky o celém procesu, kterým pacient prochází, ať už se jedná o náročná vyšetření, která zákroku předcházejí, samotnou operaci, jež je často poměrně obtížná, tak ale zejména extrémně bolestivou fázi hojení a rekonvalescence, kdy je pacient často několik týdnů upoután na lůžko. Stejně tak ale i samotné pacientky většinou jednají v tichosti, protože nechtějí své okolí zbytečně upozorňovat na svůj problém a obhajovat své rozhodnutí. Plastická operace se tak může zdát jako mávnutí kouzelného proutku. Právě na tomto poli svými performancemi pracuje Orlan, která nejenže prezentuje celý průběh operace, ale zaznamenává a vystavuje i často zdrcující portréty z období její rekonvalescence. Obrazy zjizveného obličeje, podlitin a otoků podávají šokující zprávu o cestě, která "dokonalému" vzhledu předchází.



Obr. č. 24: **Orlan**: po performanci *Omnipresence*, 1993

O´Bryan rovněž v souvislosti s operacemi upozorňuje na tradiční roli pacienta jako nehybného (spícího), pasivního subjektu, který je zcela a dobrovolně podřízen vůli lékaře.[45] Ten tu figuruje jako vědoucí autorita držící v rukou život a zdraví jeho oddaného protějšku. Stejně tak i v případě plastických operací je možné proces typicky popsat jako pomoc vědoucího lékaře, jenž rozumí problému trpící ženy a představuje spásnou naději na dosáhnutí normy - "správného" zevnějšku. Orlan se zcela staví proti tomuto zažitému koloběhu. Její vystoupení často šokují právě způsobem, jakým celou operaci řídí. Všechny své zákroky podstupuje výhradně v lokální anestezii, aby mohla aktivně zasahovat do jejich průběhu. Z operací se stává spektákl plný barvitých kostýmů, obrazů a propriet, doprovázený Orlaniným čtením teorií, jež se tématu proměny identity dotýkají. Přes svou vizuální příbuznost se tedy nikterak nepodobá již zmiňovaným anatomickým lekcím, které demonstrovaly "neukázněné" tělo ženy, ani průběhu kosmetických plastických operací, při nichž lékař "napravuje" pasivně oddané ženské tělo, které se vymklo pravidlům. Orlan se naopak stává organizátorem a režisérem operací, které neusměrňují její tělo dle kritérií normality, ale naopak proti těmto kritériím bojují.

Jak víme, Orlan svými operacemi přejímá rysy ženských postav vyobrazených na notoricky známých malbách z průběhu dějin umění. Ať už je to Venušina brada z Botticelliho *Zrození Venuše*, nos Psyché Francoise Gérarda z obrazu *Amor a Psyché*, oči bohyně lovu Diany ze stejnojmenné sochy neznámého autora školy Fontainebleau, rty z Moreauovy malby *Únos Európy* nebo obočí Leonardovy *Mony Lisy*, vždy se jedná o postavy reprezentující mužskou představu ženské krásy a dokonalosti. Orlanin obličej by pak po takovém zákroku měl logicky být tím nejkrásnějším z nejkrásnějších, a takřka reprezentovat esenci ženské krásy. Opak je však pravdou. Z jejího obličeje zbývá hrozivá karikatura, jež postrádá vztah k normalitě a ukazuje nesmyslnost bezchybné krásy. Ta se ve své extrémní podobě stává groteskní podívanou, která se blíží monstru. Orlan tu tedy opět využívá zkrášlujících metod plastické chirurgie, ale zároveň je převrací v jejich pravý opak, a snaží se tak podrývat základní západní koncepty ženské krásy.

[45] O´BRYAN, *Carnal Art: Orlan´s Refacing*, p. 72.

Orlan však sama upozorňuje, že rysy těchto božských ženských postav nepřejímá pouze pro jejich samotný vzhled, ale rovněž pro jejich kulturní a historické pozadí: Venuši vybírá pro její plodnost a kreativitu, Psyché pro její potřebu lásky a duševní krásy, Dianu představující silnou ženu nepodřízenou muži, Moreauovu Európu, protože na obraze vzhlíží k novému kontinentu, a toto jeho plátno zůstalo nedokončené, a konečně Monu Lisu pro její androgynní identitu vycházející z pochybností o Leonardově autoportrétu.[46] Orlan symbolicky přejímá identitu těchto postav, aby ji přetvořila v novou – žijící a konající. Co Orlan u těchto symbolických postav zdůrazňuje, je tedy otevřenost budoucnosti a všemu novému, kreativita a symbolické utváření identity. Právě kreativní proměny identity, jak si nyní ukážeme, jsou pro Orlan v návaznosti na feministické subverzivní teorie polem pro redefinici postavení ženy, ale i obecně pro konstituování „nového svobodného člověka“.



Obr. č. 25: **portrét Orlan**

[46] ORLAN. Conference. In McCORQUONDALE, *This Is My Body … This Is My Software …*, p. 88-89.

6.4. Identita jako umělecký materiál

Jak jsme si již ukázali, nástrojem Orlanina umění je její vlastní tělo, materiálem, který je "hněten" do nové podoby, jak nyní uvidíme, je však zejména její identita.

Již z příkladů a studií zmiňovaných dříve jasně vyplývá, že podstoupení plastické operace, která výrazným způsobem ovlivňuje vzhled těla a zejména obličeje, si zároveň vynucuje i přehodnocení a v jistém smyslu znovunalezení identity. K podobným výsledkům došla ve své studii i Kathy Davis, která vyzdvihuje význam vztahu lidského obličeje a identity: *"Faces are partiucularly powerful cultural symbols of identity. The face is alternately regarded as representing who a person really is (...) or as distorting or disguising a person´s true character. This mirror / mask dichotomy belongs to Western notions about the relationship between the face and the self. Thus, a major alteration of the face will presumably effect a person´s sense of herself in dramatic ways as well."*[47]

Právě obličej jako část těla nesoucí klíčový význam pro definování identity, se stává Orlaniným polem tvorby. Orlan nechává svůj obličej tvarovat dle notoricky známých postav z uměleckých děl, a přejímá tak několik symbolických identit zároveň. Pod nánosem různě propojených vykonstruovaných "vrstev" obličeje se zcela rozplývá nejen Orlanin původní vzhled, ale potažmo i její skutečné Já (jestliže ještě nějaké skutečné, původní Já existuje). Hluboce zakořeněný vztah pojmu vnitřního Já přímo vázaného na vnější podobu je tak zásadně narušen, a její vlastní identita nám paradoxně zůstává zcela skryta. Orlan nás nechává tápat na hranici mezi pouhou reprezentací (historickými obrazy) a skutečností - jejím vzhledem, (který však zároveň není jejím, protože právě tyto historické obrazy kopíruje).

V tomto světle pak nabývá významu právě i mnohými kritizovaná forma Orlanina díla, jehož podstatou není ani tak konečný (respektive nekonečný) výsledek plastických operací, ale právě operace samy o sobě v podobě živé nebo on-line performance, a rovněž následná prezentace jejího díla nikoli pouze jako obličeje (výsledku operací), ale videozáznamu jejich průběhu. Klíčový je tu totiž moment, kdy operatér doslova odřezává Orlanin obličej od zbytku těla a divákovi připravuje zdrcující zážitek, kdy člověk pro něj dosud chápaný jako

[47] DAVIS, *Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery*, p. 99.

neoddělitelné spojení vnějšího těla a vnitřního Já, se přímo před jeho očima stává pouhým kusem masa, tělem bez obličeje – tedy bez identity. O´Bryan právě na tento moment poukazuje v souvislosti s významem lidského obličeje jako metaforické masky, která symbolizuje identitu: *"The facelessness, manifest at the moment the skin is removed and*

revealed as a malleable mask, doubles as an act of unveiling the interior of the live face. From the beholder´s perspective, watching various segments of the video documentation, the opened body is sometimes identifiable as Orlan´s and sometimes unidentifiable as belonging to one individual. The opened body lies on the cusp of identity."[48]



Obr. č. 26: **Orlan**: *Omnipresence*, 1993

O´Bryan v tomto kontextu také připomíná příbuznost s antickým mýtem o Marsyasovi, který se zdá být symbolickým představením této nezvratné dichotomie vnějšího a vnitřního – identity a její reprezentace. Stažením z kůže Marsyas ztrácí reálnou reprezentaci své identity. Již zde není kůže, aby ukrývala jeho Já, naopak vnitřek se stává vnějškem, který

[48] O´BRYAN, *Carnal Art: Orlan´s Refacing*, p. 97.

však nic nereprezentuje, k ničemu nepoukazuje. Stejným způsobem k nám hovoří právě i Orlaniny performance. Její postavu lze popsat jako identitu bez obličeje, bez konkrétního vnějšího výrazu. Orlan tak ve zcela postmoderním duchu polemizuje nad otázkami identity a možnostmi rozvracení jejího tradičního chápání za účelem vytvoření svobodného prostoru pro redefinici postavení jednotlivce v rámci mocenských vztahů.

Jak jsme si již ukázali v minulých kapitolách, otázka identity a její dekonstrukce je v rámci postmoderních teorií zcela zásadním tématem. Modernistický model identity jako celistvého, vědomého, (plně) poznatelného Já, založený na karteziánské filozofii, je v těchto teoriích kritizován a nahrazován postmoderním pojmem subjektu. Ten reprezentuje Já, které je naopak plně konstituováno a rozvíjeno v rámci sociálních vztahů, či chcete-li vztahů mocenských, a je od nich přímo odvislé. V tomto smyslu tak již nelze hovořit o jáství jako reálné, stabilní kategorii a esenci člověka, ale o Já jako přímém produktu diskurzivních praktik. Jak již bylo řečeno dříve, otevřenost tohoto konstruktu osobnosti představuje strategické pole právě pro feminismus. Jestliže totiž zavrhneme neměnnou danost identity, potažmo je rozvrácen i pojem pohlaví jako podstaty této identity. Na základě toho je pak v rámci diskurzivních praktik možno Já redefinovat jako genderově nezávislé. Orlanino balancování na hranicích svého jáství na tyto názory přímo odpovídá. Jasné hranice její identity jsou plastickými operacemi rozpuštěny, a před divákem stojí Orlan – uměle zkonstruovaná identita, jež nikterak nedává poznat původní Já.

Jak ve své analýze podotýká O´Bryan, Orlan se tak svým dílem přímo dotýká i opozičního vztahu já / jiné, potažmo vnitřní / vnější, a jejich souvislosti s konstituováním osobnosti, jak již bylo popsáno dříve. „*She collides the self/other binary by performing the process of becoming other without completing her reincarnation, thus placing her fluctuating identity either between self and other or possibly outside of the binary structure altogether.*”[49]

Orlan tedy stojí na půl cesty mezi svým původním Já a novým Já, ovšem tato cesta záměrně nikdy nemá dojít cíle. Jak sama říká[50], důležitý pro ni není výsledek plastických operací, ale samotný proces – nekonečná proměna těla a identity, která nemá být nikdy završena. Tato záměrná “nekonečnost” procesu tak zároveň může být chápána jako metafora ženství tradičně definovaného termíny neúplnost, ztráta, chybění nebo to druhé, to jiné (ve

[49] Ibidem, p. 84.

[50] ORLAN. *Manifesto of Carnal Art* [online]. <http://www.orlan.net/texts.php> [cit. 2010-04-20].

vztahu k falu). Orlan se vzdaluje od svého Já, ale zároveň nikdy plně nedojde k "tomu druhému". Metaforicky se tak vymaňuje z definice ženství jako "toho jiného" oproti mužskému "tomu", protože není ani jedním z nich – je identitou zcela mimo prostor definovaný těmito binárními vztahy.

Zároveň v této snaze o „sebezrození" nezávisle na biologické přirozenosti můžeme číst i touhu po vyvázání z hierarchických genderových vztahů, jak je popsal Lacan. Orlan se tím, že stvoří sebe sama, jakoby vrací před zrcadlovou fázi, před inskripci mocenskými vztahy muž – žena, tedy i před zajetí jazykem, který je, jak jsme si již vysvětlili, vnímám jako vždy mužský. To jí dovolí nově hovořit vlastním, zcela nezávislým jazykem, který pak nese potenciál subverze. Ne náhodou tedy Orlan během svých performancí předčítá z textů Julie Kristevy. Pokud si totiž připomeneme její pohled na možnosti feministické subverze, právě falogocentrický řád, který objímá vše, brání ženě účinně „promluvit" z její vyloučené pozice. Pokud se ale Orlan daří sebestvořením vymanit z této předurčené pozice mlčení, může svým vlastním jazykem kriticky hovořit a narušovat patriarchální řád. Je to pak právě tento Kristevin „jazyk poezie a šílenství", který Orlan používá při kritice falogocentrického systému. "Nová" Orlan tak již není spojena s predispozicí patriarchálního řádu, ale sama sebe definuje zcela mimo toto mocenské pole, a nabývá tak pozici, ze které již, podle teorie Kristevy, může hovořit a tedy narušovat tento řád.

6.5. Symboličtí rebelové budoucího věku

Nina Lykke v souvislosti s feministickými strategiemi hovoří o třech symbolických identitách, které pro ženy představují určitý subverzivní potenciál: bohyně, kyborg a monstrum. Pokud si připomeneme myšlenkové proudy feminismu, jak jsme si je popsali v minulých kapitolách, tyto základní koncepty v nich, stejně jako ve feministickém umění, můžeme snadno pozorovat. V případě první názorové skupiny Lykke hovoří o "Bohyni" navracející se k přírodnímu předpatriarchálnímu řádu, zatímco pro druhý proud kyborgovských narací je naopak typické odmítání přírodních kořenů a snaha o vytváření

fluktuující identit nezávislých na biologickém pohlaví: "*They* (goddesses and cyborgs) *blur the boundaries between human and non-human, between the material world and the semiotic world of signs and meanings, in different ways. The cyborg of virtual reality tends to absorb the material into the semiotic. The material is constructed as potentially changeable by semiotic, sign-producing acts, by programming and reprogramming. The goddess is different. When she represents a mythical reality to her adherents, the goddess is not just a name, a semiotic device; she IS."*[51] K postavám bohyně a kyborga pak doplňme ještě postavu monstra, která se jako třetí strategická identita vrací k falogocentrickému definování ženy jako jiné, postrádající falus, a tedy pro muže obávané, jak to již popisoval Freud v souvislosti s kastračním komplexem.

6.5.1. Bohyně

V Orlanině díle můžeme v metaforické rovině pozorovat vyjádření všech těchto konceptů. Se symbolem bohyně Orlan pracuje poněkud odlišným způsobem, než jak jsme to mohli pozorovat u ostatních feministických umělkyň. Ty se, jak jsme si ukázaly, spíše navracely k přírodním a magickým silám, které byly tradičně ženě přisuzovány. Vzpomeňme v této souvislosti například typické přírodní rituály Any Mendiety. Orlan si naopak se symbolem bohyně pohrává jako s mužským mýtickým pojmenováním ideální ženskosti, kterou ve svém díle dekonstruuje spíše do podoby její karikatury. Jak jsme si již ukázali dříve, postavy Venuše, Diany, Psyché, Európy nebo Mony Lisy sice vnímá jako inspirativní ženské identity, zároveň však kritizuje jejich historická zobrazení jako vyjádření mužského diktátu nadreálné ženské dokonalosti.

[51] LYKKE, Nina. Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science. In LYKKE, Nina – BRAIDOTTI, Rosi (eds.). *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace.* London: Zed Books, 1996, p. 27.

Do tohoto tematického okruhu bychom zároveň mohli zařadit i Orlaninu práci s tématem svatosti. Nejen její umělecké jméno Sainte-Orlan prozrazuje tuto návaznost. Ve své rané tvorbě se přímo vypořádává se symbolikou ženské svatosti a vztahu k transcendenci, jak to můžeme vidět ve fotografických sériích jako *Étude documentaire: le drapé le baroque* (1979-1980), *Skaï and Sky and Video* (1983) nebo *Madone au Garage* (1990). Symbol svaté tu přechází od nevinnosti k barokně extatickému opojení až do podoby ďábelské hříšnosti. Orlan se tak vyjadřuje k historicky tradované symbolice ženy, jež vždy osciluje mezi neposkvrněností (Madony nebo Venuše) a hříšností tradičně spojenou s ženskou tělesností. Feministický koncept návratu k bohyni tak Orlan ve své tvorbě spíše zpochybňuje, než by pracovala v jeho duchu. Zároveň však odpovídá na teorii Julie Kristevy, jejíž texty během svých performancí často přímo cituje. Kristevina feministická strategie subverze mužského symbolického systému skrze svatost, poezii a šílenství, je v Orlanině díle přímo realizována.



Obr. č. 27a: **Orlan**: *Skaï and Sky and Video*, 1983



Obr. č. 27b: **Orlan:** *Skaï and Sky and Video*, 1983

6.5.2. Kyborg

Jako nejsilnější inspirace se v Orlaniných performancích 90. let projevuje zejména již mnohokrát zmiňovaná postava kyborga, která byla feministickou teorií přejata z kyberkulturního prostředí, a přetavena v symbol nové svobodně konstruované identity.

Haraway symbolicky vyjadřuje kyborgův původ: "*In the beginning was the copy.*"[52] a vytváří tak metaforu této konstruované identity. Kyborg Donny Haraway totiž již netíhne k návratu k počátku, netouží po jedinečnosti svého já, nezajímá ho originál: jeho tělo i jeho individualita jsou odvozené a vznikají jedině v závislosti na provždy zkaženém řádu. Pro kyborga na počátku nebylo slovo (symbol a nástroj falogocentrického systému), ale kopie – bez potřeby hledání originálu a původu: *"...; bodies are maps of power and identity. Cyborgs*

[52] HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, p.216.

are no exception. A cyborg body is not innocent; it was not born in a garden; it does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualism without end (or until the world ends); it takes irony for granted.“[53]

Stejně jako kyborg Donny Haraway, i Orlan ve své tvorbě nastupuje cestu sebestvoření (nepřírodního zrození), protože právě tímto aktem jakoby vystoupí ze zacyklených mocenských vztahů, jak je chápe feministická teorie, a otevře se jí tak široké pole k subverzi. Již apropriací obličejových rysů převzatých z historických vyobrazení významných ženských postav (a tedy i jejich identity) odpovídá na kyborgovské: nikoli “Na počátku bylo slovo”, ale “Na počátku byla kopie”. Své nové Já nechává formovat jako koláž, kopii několika historických ženských identit, jež byly svořeny právě muži a jako výtvarná hodnota předávány v rámci západní kultury. Orlanin původ tedy stejně jako ten kyborgův není nevinný, nevrací se k čistotě před Zákonem otce, ale naopak přiznává svůj původ v rámci mužského vládnoucího řádu.

Orlanina nová identita tedy nevzniká z předpatriarchální nevinnosti, jak to žádaly esencialistické feministické teorie 70. let. Je naopak vědomě spojena s falogocentrickou mocenskou minulostí, zároveň však svými technikami “boje” zcela patří do kyborgovské budoucnosti. Je to právě tento postoj, který připouští (a zpracovává) minulost a zároveň již mluví poněkud futuristickým jazykem a hledí do často utopické budoucnosti, který Orlaninu tvorbu pojí s kyberkulturními naracemi: “*Standing at the treshold separating the human from the posthuman, the cyborg looks to the past as well as the future. It is precisely this double nature that allows cyborg stories to be imbricated within cultural narratives while still wrenching them in a new direction.”*[54] Biologický původ svého těla Orlan ve feministicko-kyborgovském duchu nechápe jako fatálně determinující, ale naopak s ním zachází jako s tvárnou hmotou formovanou nejnovějšími technologiemi lékařství. Postava Orlan je tak i přímou ilustrací posthumanistického uvažování zakotveného v kyberkulturních vizích.

[53] Ibidem, p. 180.

[54] HAYLES, Katherine N. The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman. In GRAY, Chris Hables – MENTOR, Steven – FIGUEROA-SARRIERA, Heidi J. (eds.). *The Cyborg Handbook.* London: Routledge, 1995, p. 322.

Kromě možností svobodně konstruovaných kyborgovských identit Donna Haraway ve svém *Manifestu kyborgů*[55] hovoří i o společenské a politické změně, kterou by toto nové posthumanistické uspořádání mělo přinášet. Klíčová je tu myšlenka překračování hranic dosud zažitých dualismů. Podobné myšlenky jsme již zaznamenali v souvislosti s postfeministickými teoriemi, které si kladly za cíl dekonstruovat základní opoziční dvojici "to – to jiné" (myšleno muž – žena), a v souvislosti s poststrukturalistickým uvažováním i například pravda – nepravda, duše – tělo atd. Haraway hovoří o překračování hranic pojmů jako je:

hloubka, integrita x povrch, rozhraní, jež vyjadřuje zmiňované odmítnutí návratu k jednotě, celistvosti a nevinnosti ve prospěch boření hranic

reprodukce x replikace, které hovoří o odmítnutí negativně predestinujícího přírodního zrození, a preferuje umělé stvoření, které se vymaňuje ze symbolického řádu

veřejné / osobní x kyborgovské občanství, jež značí přechod od systému samostatně fungujících jednotek plně ovládaných vládnoucím systémem k politické participaci, která je pro kyborgovskou identitu základním předpokladem

příroda / kultura x pole různorodosti, které poukazují k rozpuštění hranic mezi biologickým a technickým, jež umožňuje nekonečnou pestrost kyborgovských identit.

Identita kyborga se tedy přímo zakládá na dekonstrukci rozhraní a stírá tak i nejzákladnější rozdíl mezi mužským a ženským v zájmu vytvoření jakési třetí pohlavní identity vycházející ze svobodného výběru. Podobně se v identitě kyborga propojuje organické tělo se strojem, aby nakonec kyborg mohl prohlásit: nejsem člověkem, zvířetem ani strojem, jsem kyborg – identita, která rovněž nezná hranice mezi osobním a veřejným, protože dekonstrukcí vlastního Já zároveň dekonstruuje i společnost a její vládnoucí řád.

Jak se tedy zdá, hranice, jež se dosud zdály nezměnitelné, a nesmiřitelné opoziční dvojice, se ve feministické postavě kyborga rozpouští a propojují do jediného celku. Záleží pouze na úhlu pohledu: je možné je chápat jako protiklady, nebo naopak jako doplněk jeden druhého, jako zrcadlo, které dokáže spojit opačné v dokonalou jednotu.

[55] HARAWAY. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In Eadem, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, p. 161-163.

Orlan ve svých performancích rovněž pracuje s dekonstrukcí těchto opozičních pojmů, které se z feministického pohledu zdají svazovat svobodnou indentitu do rámce falogocentrického řádu. Jak jsme si již ukázali, Orlan svou tvorbou překračuje hranice mezi technickým a přírodním, když své vlastní tělo proměňuje do podoby, která již nedává znát, co je původní, přirozené, a co je medicínsky modifikované. Podobným způsobem zpochybňuje hranice mezi osobním a veřejným, když vnitřek jejího těla – maso, orgány, kosti a krev jsou během performancí doslova vystavovány, vnitřní se stává nějším, privátní je senzací. Její tělo je tu redukováno v umělecký materiál, který je pojímán jako měnící se kostým, jenž jako by sám o sobě nenesl žádný význam, byl pouhým převlekem, uměleckým objektem. Na druhé straně se však její "hry" s tělesností zároveň neustále vrací k tématu identity, protože právě tu Orlan nechává v průběhu svých performancí mizet přímo před očima diváků. Přispívá tak rovněž do diskuse o vztahu těla a duše (identity), přičemž její vlastní postoj v sobě zachovává tento neřešitelný rozpor v hyperbolické podobě.

Zdá se tedy, že Orlan svou tvorbou v radikálním duchu realizovala utopii kyborgovské subverzivní identity, jak o ní v 80. letech poprvé hovořila Donna Haraway a po ní i hnutí kyberfeminismu. Potenciál nových technologií k přeměně struktury hierarchických genderových vztahů pomocí proměňující se identity je v případě Orlan realizován již mimo toto výhradně teoretické pole.

6.5.3. Transsexuál

Kromě radikální subverzivní identity kyborga však feminismus nabízí i o něco reálnější příklad transsexuální identity, který se zdá na feministické snahy odpovídat podobným způsobem. Jak jsme již popsali v dřívějších kapitolách, klíčovou pro redefinici genderových vztahů je teorie Judith Butler, která navrhuje podkopávání hierarchického genderového řádu přeměnou vztahů mezi zmiňovanou triádou "sex – gender – gender performance", kde právě „gender performance" (performativní akty) – tedy jakési hraní genderových rolí - se jeví jako nejvýznamnější činitel tohoto řádu. Právě jejich proměňováním by pak bylo možné otupit hrany tradičního definování pohlavní duality a směřovat tak k nové identitě, která již nebude touto zátěží poznamenána.

Jak rozvádí Butler, případy transsexuality, homosexuality nebo jiných nestandardních identit se tomuto systému založenému na neustálém "přehrávání" vzorců genderových identit ukazují jako nebezpečná "chyba".[56] Feministky tuto myšlenku logicky využívají k formování teorií o nových možných identitách, které by mohly rozvracet zažitý řád opozice muž – žena. Transsexualita tak představuje určitý symbol transformace genderových vztahů. Skrývá v sobě dvojí rozpor: biologické pohlaví je naprosto v rozporu s pohlavní identitou, a zároveň i "performativní akty" odporují biologickému pohlaví. Judith Butler pak v tomto kontextu logicky nastoluje otázku: Jestliže vše se zdá být iluzí, kde je v této hře možné hledat originál? Dochází k názoru, že originál sám je tu iluzí – originál neexistuje. To, co se zdá být originálem (tedy tím "pravým" mužem nebo tou "pravou" ženou) je podle ní pouze "genderová parodie". To by znamenalo, že neexistuje žádná esence ženství nebo mužství, podle které bychom přímo definovali svou identitu. Pouze bychom tak přejímali zvyklosti genderového jednání („performativních aktů"), jak je vidíme u svého okolí, a jak nám je předepisuje kultura: "*In the place of an original identification which serves as a determining cause, gender identity might be reconceived as a personal/cultural history of received meanings subject to a set of imitative practices which refer laterally to other imitations and which, jointly, costruct the illusion of a primary and interior gendered self or parody the mechanism of that construction."*[57]

Sama Orlan v diskusích nad svým dílem prohlašuje, že se cítí být transsexuálem ženy v ženu[58] a vědomě tak naráží přímo na zmíněné teorie. Orlan jako by byla ženou proměněnou v novou ženu – zcela nezávislou na patriarchální inskripci. Jestliže jsou totiž "performativní akty" přímo vázány na tělo a zdánlivou přirozenost pohlavní identity, Orlan právě radikálními přeměnami svého těla tento vztah narušuje. V jejím případě již tyto „performativní akty" nemůžou odkazovat k žádné (i když zdánlivé) původní přirozené identitě, protože ta je v jejích performancích systematicky proměňována a rozvracena. Její tělo a identita již nejsou "originálem", ale kopií, ke které se nelze nostalgicky navracet. Již Donna Haraway předesílala: *„One is too few, and two is only one possibility."*[59] a kriticky tak narážela na

[56] BUTLER, *Gender Trouble*, p. 176-192.

[57] Ibidem, 188.

[58] ORLAN. Conference. In McCORQUONDALE, *This Is My Body … This Is My Software …*, p. 88.

[59] HARAWAY. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In Eadem, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, p. 180.

genderové vztahy, které definují muže jako „to“ a ženu jako „nic“, stejně jako se z jejího pohledu nezdá být dostatečným uznat ženu jako druhou možnou identitu (i když rovnocennou). Nejlepší možností se pro ni zdá být přecházení mezi pohlavími nejrůznějšími.

V tomto feministickém kontextu se tak v případě tématu transsexuality nejedná ani tak o konkrétní vyjádření vnitřní pohlavní identity změnou biologického pohlaví a apropriací příslušných “performativních aktů”, ale spíše o transsexuála jako metaforickou postavu symbolizující postmoderní možnosti modifikace dosud zažité pohlavní duality v mnohem pestřejší pole individualit. Orlanin výrok, že se cítí být transsexuálem ženy v ženu pak nabývá jasnějšího významu, a odpovídá na feministické volání po vyvázání se z nevyhnutelně diskriminujícího genderového zařazení.

6.5.4. Monstrum

Kromě symbolu bohyně, kyborga Donny Haraway a částečně i transsexuála je však významnou symbolickou postavou feministických subverzivních snah i postava monstra. I ta tu představuje jednu z možných metaforických identit, skrze které lze číst Orlanino dílo.

Pokud se nejprve zamyslíme nad otázkou, jak jsou monstra v západní kultuře tradičně definována a jaké vlastnosti se jim připisují, dojdeme k několika společným bodům: základní charakteristika je jejich tělesná nebo duševní odlišnost od normality, která často přechází hranici mezi lidským a zvířecím, popřípadě lidským a strojovým. Monstra jsou zároveň vždy chápána negativně, vzbuzují hrůzu, ale zároveň přitahují zvědavý pohled obecenstva, které je vždy lačné po zážitku děsu. Vzpomeňme v tomto smyslu například cirkusové předvádění monstrózních postav jako typické atrakce 19. století, jejichž obětí byli často tělesně handicapovaní, nebo ve zcela jiném kontextu lidsko-technická monstra klasických komiksů či hororové postavy jako různé mimozemské kreatury nebo psychicky vyšinuté zabijáky. Monstrózní děsí i přitahuje zároveň, každopádně je však vždy objektem mimořádné pozornosti.

Rosi Braidotti popisuje základní schémata odlišnosti a tedy potenciální monstrozity takto: “*The traditional – historically constant – categories of otherness are sexual difference and sexual deviation (especially homosexuality and hermaphroditism); race and ethnicity; the non-human, either on an upward trajectory (the divine, or sacred) or a downward one (the*

natural environment, the anima, the degenerate, the mutant). A case apart is that of the inorganic other; that is, the machine or technological body-double, the relation of which to the monstrous body is strong."[60] Jak je patrné, nejvlastnější podstatou monster je překračování hranic, pravidel a systému a odlišnost od většiny.

Abychom však mohli pochopit, na čem se zakládá monstrozita Orlan, musíme ji opět analyzovat jazykem feminismu. Zajímavý pohled na přestavu ženy jako monstra se nabízí ve spojení s psychoanalýzou. Jak jsem již zmiňovala v minulých kapitolách, z lacanovského pohledu na genderové vztahy vyplývá, že žena je vždy definována jako Ten jiný, Ten druhý, tedy odlišný od Toho – od muže. Představuje tak zároveň vše to, co je odlišné od mužského symbolického chápání – tedy iracionalitu, neuspořádanost (chaos), nečistotu nebo tělesnost. Rosi Braidotti navíc v této souvislosti připomíná ženskou schopnost zrození, která je v patriarchálním řádu tradičně spojována s nadpozemskými silami, které se vymykají racionálnímu chápání: "*Monsters are linked to the female body in scientific discourse through the question of biological reproduction. Theories of conception of monsters are at times extreme versions of the deep-seated anxiety that surrounds the issue of women´s maternal power of procreation in a patriarchal society."*[61] Právě tyto vlastnosti unikají jazykovému uchopení, rozebrání a pojmenování – tedy ovládnutí v rámci falogocentrického řádu, a pro tento řád pak potenciálně představují hrozbu - stávají se symbolickým monstrem.

Monstrózní charakteristku navíc ženskému tělu z mužského pohledu, jak píše Freud, dává i její vagina, která muži připomíná kastrační komplex (jako pohlaví postrádající falus) a je tak zároveň objektem touhy i hrůzy. Příkladem takové monstrózní ženy, monstrózní vaginy, je tu pradávný symbol hlavy Medúzy[62], jež je navíc obdařena vlasy v podobě spleti hadů – podle Freuda typického falického symbolu. Jak praví báje, kdo se na Medúzinu hlavu podívá, zkamení. Medúza (vagina) je tu tak hrůzným objektem, který přemůže i největšího hrdinu.

Pro feminismus pak logicky identita monstra představuje potenciál subverze: pohybuje se v rámci patriarchálního řádu, ale zároveň již překračuje jeho hranice. Je postavou, která se

[60] BRAIDOTTI, Rosi. Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences. In LYKKE – BRAIDOTTI, *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, p.141.

[61] Ibidem, p. 139.

[62] FREUD, Sigmund. Medusa´s Head. 1922. In STRACHEY, James (ed.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth, 1953-74, Vol. 18, p. 273-274.

vymkla jeho kontrole: "*The peculiarity of the organic monster is that s/he is both Same and Other. The monster is neither a total stranger nor completely familiar; s/he exists in an in-between zone.*"[63]

I Orlaninu monstrozitu lze považovat za vědomý, strategický prvek. Je možné ji vystopovat hned na několika úrovních jejího díla. Již ve své rané tvorbě Orlan na zmíněný Freudův esej přímo reagovala performancí *Documentary Study: The Head of Medusa* (1978), kdy nechávala diváky škvírou v potřísněném tradičním panenském plátně trousseau skrze zvětšovací sklo pohlédnout na její menstruující pohlaví. Zároveň byl před, během a po "zážitku" natáčen obličej diváků. Orlan tak publikum více než z blízka konfrontovala s nejhorší představou ženské monstrozity, spojované s "kastrovaným" pohlavím ženy (Lacanova "femme castratrice") a menstruační krví jako symbolu ženské nečistoty. Důležitá zde však byla zejména rakce diváků a možnost vidět sebe sama tváří v tvář monstru. Jak píše O´Bryan, "*Orlan´s piece Documentary Study: The Head of Medusa makes known to the viewers something about their own reaction to* ***seeing too much*** *that may prove even more terrifying than the actual sight of the magnified vulva.*"[64]

Hru se symbolickou ženskou monstrozitou je však možné jasně vystopovat i v performancích *La réincarnation de Sainte-Orlan*. Orlan zde chirurgicky proměňuje především svůj obličej, jehož deformace – nenormalita přirozeně nejvíc poutá lidskou pozornost a vzbuzuje odpor. Nejvýraznější z deformací jejího obličeje jsou zřejmě čelní implantáty, jež byly voperovány během její sedmé performance (21. listopadu 1993) a více než všechny ostatní proměnily Orlanin vzhled do skutečně monstrózní podoby. Orlan tedy jasně užívá plastických operací zcela opačnou cestou, než je tomu obvykle. Demonstruje tak hranici mezi celistvým vnějškem dokonalého tvaru a děsivým chaotickým vnitřkem ženského těla. Otevíráním a vystavováním vnitřku vlastního těla tak hyperbolicky odpovídá na tradiční mužský zíravý pohled, doslova se svléká z kůže a naopak vzbuzuje odpor a desexualizuje svůj vzhled. Staví se tak na hranici mezi těžce dobývanou dokonalou ženskou krásu a monstrozitu jako dvě polarity mužského pohledu na ženu.

[63] BRAIDOTTI, Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences. In LYKKE – BRAIDOTTI, *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, p.141.

[64] O´BRYAN, *Carnal Art: Orlan´s Refacing*, p. 116.

Nelze však ani opomenout samotnou podobu jejích performancí a jejich působení na diváka. Detaily skalpelu rozřezávajího maso, crčící krve a zhyzděného Orlanina obličeje u diváků přirozeně vyvolávají silné psychické pohnutí a doslova tělesné reakce zhnusení. Nejednou diváci při sledování záznamů omdlévají nebo nevydrží pohled na drastickou podívanou a odcházejí, při následných diskusích s umělkyní pak často padají ostrá slova a rozvíjí se plamenné diskuse znechucených diváků. Reálný zážitek z jejich sledování je tak skutečně na pomezí hrůzy a odporu. Lze však s jistotou říci, že právě to je moment, se kterým Orlan dopředu počítá a sama prohlašuje, že divák během jejích performancí trpí více než ona sama.[65]

Orlan se tak pohybuje doslova na hraně mezi uměním a brutálním spektáklem zároveň. Je těžké posoudit, zda cesta, kterou se takto vydává, je správná. Co by však v této úvaze znamenalo správná? Morální, humánní, přiměřená – tedy opět zapadající do rámce zažitého řádu a kategorií normality. Z pohledu feministických subverzivních teorií by se pak postup, který Orlan volí, zdál obhajitelný, protože právě tyto kategorie záměrně rozvrací. Na závěr si nyní budeme moci ukázat možné pohledy na toto kontroverzní vyjádření a kriticky zhodnotit, kde můžeme vnímat jeho přínos, a kde naopak překračuje možnosti uměleckého vnímání.



Obr. č. 28: **Orlan** (monstrum): *Omnipresence*, 1993

[65] ORLAN. Conference. In McCORQUONDALE, *This Is My Body … This Is My Software …*, p. 92.

ZÁVĚR

V samém počátku našeho uvažování o umělkyni Orlan a (kyber)feminismu stojí otázka: Představují tyto projevy propojující feminsmus, kyberkulturu a umění skutečně novou možnost subverze stávajícího systému ve jménu lepší budoucnosti, nebo jsou pouze poslední v řadě utopií 20. století? Mnohokrát jsme již slyšeli, že samou podstatou postmoderního pohledu na skutečnost je zavržení univerzálních pravd a utopií. Urputné hledání cest k lepší budoucnosti oproštěné od hierarchických mocenských vztahů, diskriminace i lidských nedokonalostí nás přesto provázelo všemi tématy, kterých jsme se zde dotýkali. Ať už jde o feministické subverzivní snahy spřádající teorie o způsobech systematického narušování falogocentrického řádu, kyberkulturní hledání nových zón svobody a společenství v kyberprostoru, nebo Orlanino směřování k postčlověku, vždy zde stojíme na tenkém pomezí oddělujícím žitou realitu a sen o lepší budoucnosti. Právě toto balancování na nejasných hranicích mezi realitou a utopickou vizí, ale i setrvávání na poli komplikovaných teorií bez jasnějšího vztahu k praxi, či utopické politické vizionářství, které však ke skutečné politické subverzi nenalézá vztah, může být centrem naší kritiky tohoto tématu.

Přestože se totiž všechny tyto postmoderní snahy zásadně vymezují proti modernitě ve prospěch nové plurality názorů, při bližším zkoumání se naopak zdají často slepě pokračovat v modernistickém diskurzu založeném na víře v individualitu a pokrok. Technika je v kyberkulturních vizích směšována s představou evoluce, přirozeného, nevyhnutelného vývoje, v jehož nynější vývojové fázi se biologická lidská podstata zdá nepřiměřeně zastaralou. Propojení člověka a stroje jako by z tohoto pohledu bylo nutným vývojovým článkem. Takové uvažování se projevuje ve všech kyberkulturních konceptech postčlověka, jak jsme si je nastínili v minulých kapitolách. Ať už jde o využívání prostetických technologií za jejichž pomoci je lidského tělo rozšiřováno, či chcete-li „vylepšováno“ do podoby kyborga, nebo vize rozplynutí tělesnosti v kyberprostoru, dosavadní člověk jako by byl nedostatečný, a jeho naprostá proměna byla nutností pro konstituování lepší budoucnosti. Přestože ústřední tezí je vždy směřování ke spravedlivější společnosti a nové svobodě individua, jež je často proklamováno jako politicky subverzivní koncept, kyberkulturní a

posthumanistické narace spíše představují společensko-politický eskapismus nežli reálný potenciál změny.

Stejný problém bychom pak mohli vytýkat i přímo kyberfeminismu, který z kyberkultury vyrůstá, a za jehož produkt je možné považovat i Orlaninu tvorbu. Jak upozorňuje i kritička kyberfeminismu Alison Adam[66], problematickým se jeví již samotné úzké spojení kyberfeminismu s kyberkulturou a potažmo sci-fi nebo kyberpunkem, které jsou jakožto kulturní proudy ve své podstatě apolitické a feminismu tedy přímo žádný politický potenciál nepřinášejí. Levicově politicky orientované teze *Manifestu kyborgů* Donny Haraway se tak v kyberfeministickém kontextu rozpouští spíše do podoby uměleckého vyjádření, které sice hovoří o změně společenských dogmat, ale nadále zůstává spíše manifestačním provoláním bez většího propojení s realitou. Postava kyborga tu sice nabízí zajímavou metaforu subverzivní identity, jež by měla překračovat dosavadní hranice mezi pohlavími, mocenskými silami i společenskými dogmaty, ovšem Donna Haraway ani další teoretičky kyberkulturního hnutí s žádným konkrétním návrhem společenského aktivismu, který by k takovým cílům mohl vést, nepřichází.

Důvod je zřejmě možné hledat v samotné podstatě kyberfeministických naracích, které se v návaznosti na předchozí feministické teorie Julie Kristevy, Luce Irigaray ale i Donny Haraway staví proti tradičně racionálnímu vědeckému vyjádření ve prospěch „poetického jazyka“.[67] Jak jsme si již mohli povšimnout dříve, *Kyberfeministický manifest* skupiny *VNS Matrix* je skutečně veskrze uměleckým vyjádřením, podobně jako texty přední osobnosti kyberfeminismu Sadie Plant. V jejím podání historie propojení žen a technologií je jasně cítit, že tato historie je poněkud upravena. Nemusíme pochybovat, že tak Plant činí zcela vědomě a záměrně, stejně jako manifestační řeč *Kyberfeministického manifestu* i *100 antitezí* kyberfeminismu nejsou výsledkem vědecké negramotnosti jejich autorek. Jakkoli však tento bojovný jazyk odpovídá feministickým prostředkům proti dogmatismu falogocentrického řádu, reálná účinnost takových proklamací mimo jejich čistě teoreticé pole je nutně sporná. Aby provolání jako *„…we are the virus of the new world disorder, rupturing the symbolic*

[66] ADAM, Alison. The ethical dimension of cyberfeminism. In FLANAGAN, Mary – BOOTH, Austin (eds.). *Reload: Rethinking Women and Cyberculture*. London: The MIT Press, 2000, p. 166.

[67] Zde myšleno v širším smyslu tak, jak o něm hovořila zejména Julia Kristeva.

from within…"[68]*, „The body is obsolete"* nebo sebedefinování kyberfeminismu jako opozice esencialismu, tradici, modernismu i postmodernismu, separatismu nebo ideologii[69] mohla být v tomto falogocentrickém řádu reálně účinná, museli bychom se přesto v jeho intencích ptát: proč, za jakým cílem, jak konkrétně, na základě jakých předpokladů? Na to však kyberkulturní narace skutečně odpověd nedávají, a jsou tak chtě nechtě omezeny svým kulturním polem, bez jasnějšího vztahu k reálným možnostem proměny skutečnosti.

V tomto smyslu je možné vnímat i fakt, že kyberfeministické vize často zcela opomíjejí nejen reálné možnosti nových technologií, ale i skutečnou praxi jejich využívání. Jak je možné zjistit z běžných statistik, ve využívání informačních technologií i jejich samotném technickém vývoji nadále počet mužů daleko přesahuje ženské uživatele. Nejenže z tohoto faktu vyplývá přizpůsobení obsahu a možností využití těchto technologií mužským požadavkům spíše než požadavkům žen, ale nejednou se setkáváme i s usurpováním ženské menšiny v internetových komunitách. Možnost komunikace, aniž by si její účastníci pohlédli tváří v tvář tak často spíše rozpouští společenské bariéry slušnosti, a vede k sexistickým poznámkám, vtipům i agresivním útokům na adresu uživatelek[70], a nikterak tak nepřispívá k rekonstituování genderových vztahů, jak bylo často slibováno.

Rovněž feminismem tradičně kritizovaná dichotomní dvojice tělo-mysl, která je podle těchto teorií, jak jsme si ukázali, jednou z příčin podřízeného postavení ženy (reprezentující tělo) ve vztahu k muži (reprezentujícímu mysl), se naopak zdá v kyberkulturních vizích spíše zostřovat. Představa „uploadování" mysli do prostředí kyberprostoru v zájmu oproštění se od nedokonalého, nečistého těla funguje jako jedna z hlavních vizí kyberkultury, která se představuje jako veskrze mužská vize budoucnosti.

Nelze rovněž opomenout, že samotná ostře liberální rétorika technooptimistů opomíná všechny ty, kteří do kontaktu s technologií nevstupují za tak ideálních podmínek jako oni sami. Užívání nových technologií jako svého druhu „hračky" přinášející dobrodružství nových možností komunikace se zcela odlišuje například od továrenské praxe, která zaměstnává statisíce lidí při výrobě i kompletaci součástek. Jejich propojení s technologií a

[68] VNS Matrix. *Cyberfeminist Manifesto for the 21st century*.

[69] Old Boys Network. *100 anti-theses*.

[70] KUNI, Verena. The Future is Femail. In SOLLFRANK, Cornelia – Old Boys Network (ed.). *First Cyberfeminist International* [online]. <http://www.obn.org/inhalt_index.html> [cit. 2010-04-20], p. 13.

robotickými zařízením je skutečně možno označit za dokonalé, těžko bychom však u nich mohli očekávat jakýkoli technooptimismus spojený s vizí osvobození člověka. Kyberkulturní narace se tak v tomto světle jeví jako silně elitistické. Vize svobody a rovnosti umožněné novými technologiemi (a to i v případe kyberfeministických ideí) se tak zdá být značně omezenou ve smyslu svobody a rovnosti „pouze pro některé".

Feministická antropoložka Kira Hall[71] ve své studii zabývající se kyberfeministickými aktivitami na internetu rovněž připomíná, že ani genderové stereotypy se v tomto prostředí nikterak nestírají, jak kyberkulturní teorie často provolávají, ale jsou naopak zintenzivňovány. Příčina leží v přirozené potřebě dát své identitě v kyberprostoru určitý rod, který je možné vyjádřit pouze prostřednictvím komunikace, protože tělo zde už jako určující znak není přítomno. Je sice pravdou, že díky nepřítomnosti těla je možné zvolit si identitu opačného pohlaví, ovšem jak vyplývá z jejího výzkumu, vyjádření této identity se naopak ještě striktněji drží zažitých stereotypů mužnosti nebo ženskosti právě proto, že verbální komunikace je zde jediným jejím indikátorem. Z důvodu nepřítomnosti těla se tak aktéři této komunikace snaží vyjádřit svou pohlavní identitu maximálně srozumitelným způsobem, který má přirozenou tendenci ke stereotypním charakteristikám.

Z uvedených pohledů se pak zdá snaha propojit feministické snahy s kyberkulturním přístupem spíše překvapující. Přestože kyberkulturní vize mohou nabídnout určitou inspiraci v definování nových možností sociální participace a aktivismu, je nutné mít vždy na paměti, že pole těchto vizí nevzniká v jakémsi vakuu bez vztahu k minulosti a realitě současného světa. Pozitivní změny ve smyslu individální svobody a spravedlivější společnosti v kyberprostoru totiž nelze uskutečnit, aniž by se v pozitivním smyslu proměnily i vztahy v realitě. Kyberfeministické očekávání postgenderových nehierarchických vztahů umožňené novými komunikačními technologii se nikdy nemůže stát skutečností, dokud tyto vztahy nebudou redefinovány v žité skutečnosti.

I feministické koncepce, jak jsme o nich hovořili v souvislosti s Judith Butler, Luce Irigaray a Julií Kristevou, však rovněž často zůstávají spíše na poli teorie bez jasnější vize reálně uskutečnitelných strategických akcí. Julia Kristeva, jak jsme si již ukázali, sice přisuzuje určitý potenciál zcela specifickým druhům poetického vyjádření, inspiraci nachází i

[71] HALL, Kira. Cyberfeminism. In HERRING, Susan C. (ed.). *Computer-mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-cultural Perspectives*. Philadelphia: Johns Benjamins Publishing, 1996, p. 165.

ve stavech šílenství a svatosti, které se zdají unikat racionálnímu falogocentrickému řádu, ovšem sama vpodstatě nenachází pro ženu možnost dostat se do pozice hovořícího subjektu a mít tak možnost tuto realitu jakkoli proměňovat. Stejně tak Luce Irigaray popisuje nevyhnutelnou vládu mužského systému, a pro ženy nalézá jedinou možnost svobodné existence v jakési zóně mimo tento systém. O možnostech a způsobech jejího vytváření v rámci žité skutečnosti však již nehovoří. Teorií nejvíce se pojící k realitě se zdá být strategie nestandardního přehrávání performativních aktů, jak ji definovala Judith Butler. Zdá se, že tyto individuální subverzivní akce skutečně nesou určitý potenciál přeměny vztahů v hierarchické struktuře společnosti.

Zároveň je však i zde nutné dbát opatrnosti. Postfeministické postoje, tak jak jsou prezentovány těmito teoriemi, se vždy více či méně zakládají na poststrukturalistickém pohledu na skutečnost. Vnímání společnosti jako struktury (pohyblivých) mocenských vztahů je však v jistém smyslu rovněž omezující, a strategie, jež se zakládají na redefinici této struktury a jejích vlastností, se v případě jiného pohledu na realitu již nemusí zdát účinné. Jestliže podstatou poststrukturalistických strategií Jacquese Derridy je dekonstrukce neotřesitelných pravd, pohledů na skutečnost a filozofií, které konstituují naše vnímání a životní zkušenost, pak je ovšem nutné tento kritický přístup zachovat i v případě dekonstrukce samotné. Právě v tomto bodě je možné nacházet jednu ze slabin postfeministických teorií a jejich strategií.

Podobně o tom například uvažuje Dianne Currier[72], a přichází s myšlenkou, která již nepočítá s konceptem struktury jako základu uvažování. Inspiruje se naopak pojmem asambláže, jak ji vnímají Deleuze a Guattari, a skutečně dochází k poněkud jinému pohledu na skutečnost, včetně genderových vztahů i vztahu k technologiím. Currier považuje za nesprávné vnímání struktury jako souboru jednotek, z nichž každá je definována jako určitá „identita“[73], která se vždy nutně vyhraňuje na základě exkluze jinakosti.[74] Pojem identity je podle ní v teoretizování o (nejen) genderových vztazích omezující, protože předpokládá

[72] CURRIER, Dianne. Assembling bodies in cyberspace: technologies, bodies, and sexual difference. In FLANAGAN – BOOTH, *Reload: Rethinking Women and Cyberculture*, p. 530-536.

[73] Tuto „identitu“ zde chápejme v širším smyslu, tedy vztahující se nikoli pouze k lidské osobnosti, ale obecně k jakémukoli prvku struktury, tak jak jsme o tom již hovořili v souvislosti s poststrukturalismem.

[74] Připomeňme si pouze, že jsou to právě principy definování identity a potažmo vyhraňování se proti „tomu jinému“, co je výchozím bodem pro feministickou kritiku genderových vztahů.

existenci určité pevné jednoty, která se vymezuje proti jiné pevné jednotě, a ze své podstaty tak nedovoluje volné promíchávání těchto jednotek. Koncept asambláže Deleuze a Guattariho tento pojem identity zcela vynechává, a spíše pojímá každou jednotku jako „multiplicitní" prvek, který organicky vytváří nejrůznější vztahy k dalším prvkům. Asambláž pak není určitou matiční jednotkou objímající soubor jednotek jako tomu bylo u struktury, ale je rovněž „multiplicitním" prvkem, který se nachází v neustálém pohybu redefinice vztahů. Z tohoto pohledu rezignujícího na koncept identity by pak bylo možné na skutečnost nahlížet zcela novým způsobem oproštěným od nekončící binarity pojmů a vztahů, které podle postfeministek konstiuují genderovou hierarchii. Dosud navrhované feministické strategie by pak při takovém pohledu přestaly fungovat.

Na základě tohoto výkladu však nikterak není nutné se domnívat, že poststrukturalistické nebo postfeministické vnímání vztahů je nesprávné. Důležité je pouze si uvědomit, že jakákoli podobná komplexní koncepce skutečnosti si vyžaduje určitý kritický odstup a zejména vztah k žité realitě, která sama o sobě představuje korektiv této teorie. Právě ne zcela jasná souvztažnost postfeministických teoretických strategií k reálný subverzivním snahám se tak jeví problematickou.

Podobným způsobem pak můžeme hovořit i o některých projevech feministického umění a zejména tvorby Orlan, kterou jsme zde hlouběji analyzovali. Tvorba těchto umělkyň se od začátku (sebe)definuje jako feministická a činí tak úkrok z bezpečného pole „čistého" výtvarného vyjádření směrem k sociálně kritické nebo přímo politické výpovědi. Z tohoto faktu pak mimo jiné vyplývá obtížnost jejich vnímání a interpretace. Z umělecko-kritického hlediska můžeme slýchat názory jako „Toto přece není Umění!", a skutečně jim do jisté míry musíme dát za pravdu. Na druhé straně však takové výtvarné projevy nemají ani dostatečné prostředky, aby mohly být plně akceptovány jako politický nebo společenský aktivismus, a jejich účinek se pak na tomto „poli nikoho" snadno rozplývá.

Problematické se tu však zdá být opět i umělecké využití metod vycházejících z feministických teoretických strategií, jež se zakládají na poststrukturalismu, a zvláště přímo metody dekonstrukce. Toto dekonstruování systému z jeho samého vnitřku, jeho vlastními prostředky jsme mohli pozorovat u mnohých umělkyň, o kterých jsme hovořili. Vzpomeňme si například na Annie Sprinkle a její *Post-Porn Modernist Show* (1992). Sprinkle tu kritizuje tradiční mužský zíravý pohled upíraný k ženě tak, že jeho podstatu převrátí naruby: nedá

pouze uvidět kousek žádaného těla, ale nechá uvidět skutečně vše až do té míry, že si do vaginy zavede spekulum a nechá mužské oko nahlédnout i do nitra svých ženských orgánů. Není už doslova možné vidět více, a přesto, nebo spíš právě proto, se tato podívaná zcela desexualizuje a spíše působí odpudivě. Stejným způsobem i Orlan v *La réincarnation de Sainte-Orlan* odhaluje vše, když se doslova svléká z kůže. Účinek, která tato díla mají na diváka je (záměrně) znechucení, děs a často opovržení právě proto, že takové projevy pro mnohé překračují hranice etiky.

Orlan tuto metodu využívá na všech úrovních svého díla: Kritizuje plastické operace na ženách tak, že sama ze sebe učiní extrémní příklad jejich využití. Kritizuje mužsky definované kánony ženské krásy, proto přímo aplikuje jejich „nejkrásnější" rysy na svůj vlastní obličej, ale dostane tak poněkud děsivou podobu monstra. Strohé a sterilní prostředí operačního sálu proměňuje ve spektakulární show. Orlan tak svou tvorbou přímo odpovídá na postfeministické strategie, jak jsme o nich hovořili výše: ironie, parodování, simulace a fraškovité přehrávání toho, co sama kritizuje. *La réincarnation de Sainte-Orlan* se pak dokonce zdá nalézat i strategický potenciál oné šílenosti, hysterie a svatosti ve spojení s jazykem poezie. Podobně je možné vnímat například i extrémní provolání autorek *Kyberfeministického manifestu*: *„we see art with our cunt we make art with our cunt"*[75], nebo například zmiňovanou akci Valie Export *Aktionshose: Genitalplastik* (1969) a další. Feministická strategie „přehrávání" performativních aktů do extrému nebo v jejich pokřivené podobě, jak byla definována v teorii, tu dostává reálnou podobu.

Sám Derrida však vždy upozorňoval na nebezpečí, které s sebou dekonstrukce vždy přináší – totiž sklouznutí ke zcela opačnému výsledku, který nebude kritikou určité „pravdy", ale jejím utvrzením. Právě zde narážíme na úskalí, které Orlanino dílo (a potažmo mnohé jiné feministické výtvarné projevy) často nedokázalo překonat. Svou radikální parodií a extrémním přehráváním vztahů, které kritizuje, stírá hranice a rozeznatelnost této parodie. Přes své téměř dokonalé metaforické vyjádření postfeministických subverzivních snah zůstává stát na pomezí výtvarného a sociálně-kritického vyjádření, jehož pochopení, jak jsme sami mohli vidět, vyžaduje značnou orientaci ve feministických teoriích, ale i uměleckém kontextu. Zdá se tedy, že právě ono nebezpečí převrácení dekonstrukce v pravý opak z jisté nekritické neopatrnosti dostává v díle Orlan reálnou podobu, a její tvorba je tak nutně

[75] VNS Matrix. *Cyberfeminist Manifesto for the 21st century*.

pochopena zcela opačným způsobem: Žena dále zůstává onou „neposlušnou, hysterickou, hrozivou a tělesně hříšnou“ polovičkou v hierarchii genderové dvojice.

Seznam vyobrazení:

Obr. č. 1: **Yoko Ono**: *Cut Piece*, 1964

Převzato z: http://camp-er.net/teaching/sp09/foundations/wp-content/uploads/2009/03/onocutpiece64b.jpg

Obr. č. 2: **Marina Abramović**: *Rhythm 0*, 1974

Převzato z: http://www.theslideprojector.com/images/art6/chapter12-feminstartinnorthamericaandgreatbritain/rhythmo.jpg

Obr. č. 3: **Orlan**: *Strip-tease occasionnel à l´aide des draps du trousseau*, 1974-1975

Převzato z: http://www.orlan.net/images/performance/stripteaseoccasionnel/striptease1.jpg

Obr. č. 4: **Orlan**: *MesuRAGE du Vatican*, 1974

Převzato z: http://www.orlan.net/images/performance/mesuragesdinstitutions/vatican/prev_vatican1.jpg

Obr. č. 5: **Orlan**: *Le baiser de l´artiste*, 1977

Převzato z: http://www.orlan.net/baiserartiste.php

Obr. č. 6: **Valie Export**: *Aktionshose: Genitalplastik*, 1969

Převzato z: http://www.kultur-online.net/files/exhibition/export_0.jpg

Obr. č. 7: **Annie Sprinkle**: *Post-Porn Modernist Show*, 1992

Převzato z: http://www.theoccidentalobserver.net/authors/SprinkleCervixExam.jpg

Obr. č. 8: **Marina Abramović**: *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*, 1975

Převzato z: http://arttattler.com/Images/Europe/Switzerland/Geneva/Galerie%20Guy%20Bartschl/Marina%20Abramovic/AbramovicBeautiful.jpg

Obr. č. 9: **Vanessa Beecroft**: *VB 45 (VB 45.107.DR) Kunsthalle Wien*, 2001

Převzato z: http://images.artnet.com/artwork_images_424063138_410425_vanessa-beecroft.jpg

Obr. č. 10: **Hannah Wilke**: *So Help Me Hannah*, 1978

Převzato z: http://images.artnet.com/artwork_images/373/19410.jpg

Obr. č. 11: **Hannah Wilke**: *Intra-Venus*, 1993

Převzato z: http://afilosofia.no.sapo.pt/HannahWilkeIntraVenus.jpg

Obr. č. 12: **Ana Mendieta**: *Imagen de Yagul Ana Mendieta*, 1973

Převzato z: http://www.newinspirationalmovement.org/blog/wp-content/uploads/2007/01/imagen-de-yagul.jpg

Obr. č. 13: **Carolee Schneemann**: *Interior Scroll*, 1975

Převzato z: http://www.brooklynmuseum.org/images/eascfa/dinner_party/essay_500px/essay_13_Schneemann.jpg

Obr. č. 14: **VNS Matrix**: *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*, 1991

Převzato z: http://www.sysx.org/gashgirl/VNS/GRAF/PINKMAN2.JPG

Obr. č. 15a: **Charlotte Davies**: *Osmose*, 1995

Převzato z: http://www.installationart.net/Images/Davies,CharTree.jpg

Obr. č. 15b: **Charlotte Davies**: *Osmose*, 1995

Převzato z: http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/1859/bild.jpg

Obr. č. 16: **Ken Goldberg**: *Telegarden*, 1996

Převzato z: http://interactive.usc.edu/members/naimark/archives/tgarden.jpg

Obr. č. 17: Obr. č. 17: **Stelarc**: *Third Hand*, performance *Handswriting*, 1982

Převzato z: http://crossings.tcd.ie/issues/1.2/Longavesne/stelarc.jpg

Obr. č. 18: **Patricia Piccinini**: *We Are Family*, 2002-2003

Převzato z: http://images.coilhouse.net/wp-content/uploads/2008/11/pp2.jpg

Obr. č. 19: **Orlan**: *Art Charnel*, 1990

Převzato z: http://www.orlan.net/operationrobe.php

Obr. č. 20: **Orlan**: *Opération réussie*, 1991

Převzato z: http://www.orlan.net/opereussie.php

Obr. č. 21: **Orlan**: *Le Manteau d´Arlequin*, 1991

Převzato z: http://www.orlan.net/opereussie.php

Obr. č. 22: **Orlan**: *Omnipresence*, 1993

Převzato z: http://www.orlan.net/opeomnipresence.php

Obr. č. 23: **Orlan**: *Omnipresence*, 1993

Převzato z: http://www.orlan.net/opeomnipresence.php

Obr. č. 24: **Orlan**: po performanci *Omnipresence*, 1993

Převzato z: http://telemaquetime.free.fr/Orlan/11.jpg

Obr. č. 25: **portrét Orlan**

Převzato z:
http://i175.photobucket.com/albums/w140/lostandfoundstudio/orlan.jpg

Obr. č. 26: **Orlan**: *Omnipresence*, 1993

Převzato z: http://www.orlan.net/opeomnipresence.php

Obr. č. 27a,b: **Orlan**: *Skaï and Sky and Video,* 1983

Převzato z: http://www.orlan.net/skaiandsky.php

Obr. č. 28: **Orlan** (monstrum): *Omnipresence*, 1993

Převzato z: http://www.orlan.net/opeomnipresence.php

Použitá literatura:

- ADAM, Alison. What Should we do with Cyberfeminism? In LANDER, Rachel – ADAM, Alison (eds.). *Women in Computing*. Exeter: Intellect Books, 1997, p. 17-27.
- AUGSBURG, Tanya. Orlan´s Performative Transformations of Subjectivity. In PHELAN, Peggy – LANE, Jill (eds.). *The Ends of Performance.* New York: New York University Press, 1998, p. 285-314.
- BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy: Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002.
- BELL, David – KENNEDY, Barbara M. (eds.). *The Cybercultures Reader*. London: Routledge, 2000.
- BURNHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture.* New York: NY Braziller, 1967.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. London: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble.* Abingdon: Routledge, 2006.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction.* London: Routledge, 2004.
- CARSON, Fiona – PAJACZKOWSKA, Claire (eds.). *Feminist Visual Culture.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Centre national de la photographie, Paris - et al. *Valie Export* (kat. výst.). Montreuil: Éditions de l´oeil, 2003.
- ČAPEK, Josef. *Ledacos, Umělý člověk.* Praha: Dauphin, 1997.
- DAVIS, Kathy (ed.). *Embodied Practices: Feminist Perspective on the Body.* London: SAGE Publications, 1997.
- DAVIS, Kathy. *Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery.* London: Routledge, 1995.
- DERRIDA, Jacques. Deconstruction and the Other. In KEARNEY, Richard (ed.). *Debates in Continental Philosophy: Conversations with Contemporary Thinkers*. New York: Fordham University Press, 2004, p. 139-156.
- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. London: Johns Hopkins University Press, 1997.

- DOOLEY, Mark – KAVANAGH, Liam. *The Philosophy of Derrida*. Stocksfield: Acumen, 2007.
- FEATHERSTONE, Mike – BURROWS, Roger (eds.). *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk.* London: Sage Publications, 1998.
- FLANAGAN, Mary – BOOTH, Austin (eds.). *Reload: Rethinking Women and Cyberculture*. London: The MIT Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. Medusa´s Head. 1922. In STRACHEY, James (ed.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth, 1953-74, Vol. 18, p. 273-274.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present.* London: Thames and Hudson, 2001.
- GRAY, Chris Hables – MENTOR, Steven – FIGUEROA-SARRIERA, Heidi J. (eds.). *The Cyborg Handbook.* London: Routledge, 1995.
- GROSZ, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction.* London: Routledge, 1990.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism.* St. Leonards: Allen & Unwin, 1994.
- HALBERSTAM, Judith – LIVINGSTON, Ira (eds.). *Posthuman Bodies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Universtiy Press, 1995.
- HALL, Kira. Cyberfeminism. In HERRING, Susan C. (ed.). *Computer-mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-cultural Perspectives*. Philadelphia: Johns Benjamins Publishing, 1996, p. 147-170.
- HARAWAY, J. Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature.* London: Free Association Books, 1991.
- HAYLES, Catherine. *How we Became Posthuman.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- HEYES, Cressida J. – JONES, Meredith (eds.). *Cosmetic Surgery: A Feminist Primer*. Farnham: Ashgate Publishing, 2009.
- *Imaging her Erotics: Carolee Schneemann: Essays, Interviews, Projects.* London: The MIT Press, 2002.
- INCE, Kate. *Orlan: Millennial Female.* Oxford: Berg, 2000.

- JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- JONES, Amelia (ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.
- JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- KELEMEN, Jozef. *Kybergolem: Eseje o cestě Adama ke Kyborgovi*. Olomouc: Votobia, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1982.
- Kunstmuseum Bern. *Marina Abramović: Artist Body* (kat. výst.). Milano: Edizioni Charta, 1998.
- LUTHER, H. Martin – GUTMAN, Huck – HUTTON, Patrick H. (eds.). *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault.* Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.
- LYKKE, Nina – BRAIDOTTI, Rosi (eds.). *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. London: Zed Books, 1996.
- MACEK, Jakub. Tělesnost a kyberkultura. In *Revue pro média: Média a digitalizace* [online]. Březen 2003, č. 5, s. 2-12. <http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue05/macek-telesnost_a_kyberprostor.pdf> [cit. 2010-04-20].
- McCORQUDALE, Duncan (ed.). *This Is My Body ... This Is My Software ...* . London: Black Dog Publishing, 1996.
- McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota, 2000.
- MORGAN, Kathryn Pauly. Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women´s Bodies. In *Hypatia: A Jurnal of Feminist Philosophy*. Fall 1991, Vol. 6, No. 3, p. 25-53.
- Neue Gesellschaft für bildende Kunst und Haus am Kleistpark, Berlin. *Hannah Wilke 1940-1993* (kat. výst.). Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 2000.
- O´BRYAN, C. Jill. *Carnal Art: Orlan´s Refacing.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- O´DELL, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

- Old Boys Network. *100 anti-theses* [online]. <http://www.obn.org/inhalt_index.html> [cit. 2010-04-20].
- ORLAN. Conference. In McCORQUONDALE, Duncan (ed.). *This Is My Body … This Is My Software … .* London: Black Dog Publishing, 1996, p. 82-93.
- ORLAN. *Manifesto of Carnal Art* [online]. <http://www.orlan.net/texts.php> [cit. 2010-04-20].
- PLANT, Sadie. *Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture*. London: Fourth Estate, 1998.
- PLANT, Sadie. *On the Matrix: Cyberfeminist Simulations*. In SHIELDS, Rob (ed.). *Cultures of Internet: Virtual Spaces, Real Histories, Living Bodies*. London: Sage Publications, 1996, p. 170-183.
- RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984.
- REICHLE, Claudia – KUNI, Verena (eds.). *Cyberfeminism: Next Protocols.* New York: Autonomedia, 2004.
- ROBINS, Kevin. Kyberprostor a svět, ve kterém žijeme. In *Revue pro média: Média a digitalizace* [online]. Březen 2003, č. 5, s. 15-34. <http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue05/preklad_robins_rpm5.pdf> [cit. 2010-04-20].
- SAPPINGTON, Rodney – STALLINGS, Tyler (eds.). *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture.* Seattle: Bay Press, 1994.
- SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance.* London: Routledge, 1997.
- SOLLFRANK, Cornelia – Old Boys Network (ed.). *First Cyberfeminist International* [online]. <http://www.obn.org/inhalt_index.html> [cit. 2010-04-20].
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde.* London: Harvard University Press, 1990.
- VNS Matrix. *Cyberfeminist Manifesto for the 21st century* [online]. Adelaide, Sidney: 1991. <http://www.sterneck.net/cyber/vns-matrix/index.php> [cit. 2010-04-20].
- VOLKART, Yvonne. *Technics of Cyberfeminism: Strategic Sexualisations, Between Method and Fantasy* [online]. <http://www.obn.org/inhalt_index.html> [cit. 2010-04-20].
- WAJCMAN, Judy. *Feminism Confronts Technology*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- WARR, Tracey (ed.). *The Artist´s Body*. London: Phaidon Press, 2000.

- WILDING, Faith. *Where is Feminism in Cyberfeminism?* [online]. <http://www.obn.org/inhalt_index.html> [cit. 2010-04-20].
- ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: Poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009.
- ZIMA, Peter V. *Deconstruction and Critical Theory*. London: Turnshare, 2007.

Annotation

In this theses I am trying to take a critical standpoint to the work of the controversial performance artist Orlan, particularly the series *La réincarnation de Sainte-Orlan*, which she performed from the early 1990s, and which consisted of a series of cosmetic surgeries of her own body. This multilayered work got broadly known especially by its abhorrent appearance combined with a parodic, grotesque show, and rose questions regarding the limits of contemporary art.

In my text I am analysing Orlan´s work as an integral part of the (1990s) social and cultural issues, which seem to offer a key to a deeper understanding of her work. In this regard I am especially focusing on the post-feminst theories and their strategies of women´s emancipation, and I am broadly discussing the ways Orlan artistically and metaphorically responses to them. At the same time I am trying to see Orlan´s work in the context of 1980s and 1990s cyberculture, which provides a background of utopian futuristic visions of human (or post-human) embodiment.

In this context, the work of Orlan seems to be a direct realization of the feminist and cybercultural ideas, and so steps far beyond the borders of artistic creation to the field of social or cultural activism. After all it is particularly this feature of her work, which from my point of view often doesn´t allow to consider her work adequately in neither of these fields, and causes inacceptance in the art-critical area, and at the same time lack of effectivity in the actual social-activist field.