

Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?

Linda Nochlin

Mohutný rozmach činnosti feministek v této zemi, k němuž v poslední době došlo, byl velmi osvobozující, nicméně jeho síla byla především emocionální – osobní, psychologická a subjektivní – a stejně jako v případě dalších příbuzných radikálních hnutí se soustředila spíše na přítomnost a na její bezprostřední potřeby než na historickou analýzu základních intelektuálních problémů, které feministickým útokem na *status quo* automaticky vznikají.¹ Jako kterákoli jiná revoluce se však i revoluce feministická bude muset nakonec začít vážně zabývat myšlenkovými a ideologickými základy různých intelektuálních či vědeckých oborů – historie, filosofie, sociologie, psychologie a dalších –, chce-li zpochybňovat ideologie současných společenských institucí. Jestliže skutečně máme sklon chápat vše, co je, jako přirozený běh věcí, jak to naznačuje John Stuart Mill, pak to nezbytně platí i pro oblast akademického bádání a pro naše společenské systémy: i v akademické oblasti je třeba zpochybňovat „přirozené“ premisy a vynést na světlo skutečnost, že většina takzvaných faktů se zakládá na mýtech. A právě zde může žena své okolnostmi vynucené postavení outsidera – tedy situace, v níž je za přirozený podmět všech vědeckých přisudků považován bílý muž či skrytý „on“ (*he*) – zužitkovat jako záměr a výhodu, místo aby se na ně neustále vylouvala jako na překážku či subjektivní deformaci. Namísto předpokládaného neutrálního „kohosi“ (*one*) může nastoupit vzpurná „ona“ (*she*).

V oblasti dějin umění může vyjít najevo – a také se tak děje –, že názor bílého západního muže, nevědomky považovaný za jediné možné stanovisko, jaké má historik umění zaujmout, je nedostatečný, a to nejen z morálního nebo etického hlediska anebo proto, že je elitářský, ale i z hledisek čistě intelektuálních. Při odhalování trhlin ve většině oblastí akademických dějin umění i dějin umění obecně feministická kritika informuje nejen o dosud opomíjeném hodnotovém systému či přímo o přítomnosti *vetřelce* v dějinném bádání, ale zároveň také o konceptuální samolibosti a metahistorické naivitě dosavadního pojetí dějin. V okamžiku, kdy si všechny vědecké obory začínají stále více uvědomovat svou skutečnou povahu i povahu svých postulátů, tak jak se projevují přímo v jazycích a strukturách různých vědeckých disciplín, může být nekritické přijímání všeho, „co je“, jako „přirozenost“ intelektuálně osudné. Stejně tak jako Mill považoval nadvládu mužů za jeden článek dlouhého řetězce společenských nespravedlností, jež je třeba překonat, pakliže má vzniknout skutečně spravedlivý společenský řád, můžeme i my považovat nepsanou nadvládu subjektivity bílého muže za jednu z řady intelektuálních deformací, které je třeba napravit, abychom dosáhli adekvátnějšího a přesnějšího pohledu na dějinné události.

Kulturně-ideologickými dobovými předsudky dokáže otrást právě jen takový angažovaný feministický intelekt, jakým disponoval John Stuart Mill, protože je schopen demaskovat všechny zábrany a nerovnosti – a to nejen při zkoumání ženské otázky, ale i při formulování klíčových otázek disciplíny jako celku. Proto se takzvaná ženská otázka – která zdaleka nepředstavuje jakýsi malý, okrajový a směšně provinciální podproblém povyšovaný na seriózní, zavedený vědní obor – může stát katalyzátorem, intelektuálním nástrojem, s jehož pomocí bude možné zpochybňovat ele-

mentární a „přirozené“ vědecké názory, a také paradigma-tem použitelným i v dalších oblastech hlubinného zkoumání; na oplátku může zprostředkovat vazby k paradigmátům, jež byla díky podobně radikálnímu přístupu nastolena v jiných vědeckých oborech. Jak uvidíme dále, dokonce i velmi prostá otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ – odpovíme-li na ni adekvátně – vyvolá řetězovou reakci, která ovlivní nejen zakořeněné presumce jediné disciplíny, tedy dějin umění, ale přesáhne i do dalších: do obecné historie a společenských věd či dokonce do psychologie a literatury. Tak budeme moci už od počátku vyvrátit názory, že tradiční struktura intelektuálního bádání je stále schopna adekvátním způsobem zkoumat důležité problémy současnosti a ne pouze problémy, které se jí hodí nebo které si sama vytvořila.

Pokusme se například podívat na důsledky a okolnosti oné věčné otázky: „Dobrá, pokud si jsou ženy skutečně rovny s muži, proč nikdy neexistovaly žádné velké umělkyně?“ Větu lze samozřejmě pozměnit a doplnit do ní téměř libovolnou sféru lidské činnosti: proč neexistovaly žádné význačné hudební skladatelky, matematicky či filosofky, anebo proč jich bylo tak málo?

Otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ se káravě ozývá na pozadí většiny diskusí o takzvaném ženském problému. Ale stejně jako řada jiných takzvaných otázek, jež tvoří součást feministické „kontroverze“, i tato zkresluje povahu problému a zároveň skrytě podsouvá vlastní odpověď: „Žádné velké umělkyně neexistovaly, protože ženy jednoduše nejsou schopny něčeho velkého dosáhnout.“

Názory, které k takové otázce vedou, se liší typem i intelektuální úrovní a pokrývají široké spektrum, počínaje „vědeckými“ důkazy, že lidské bytosti obdařené dělohou, na rozdíl od svých protějšků disponujících penisem, jsou jed-

noduše neschopny vytvořit něco významného, až po relativně tolerantní úžas nad tím, že ženy, přestože už tak dlouho žijí v téměř rovnocenném postavení – vždyť nakonec i řada mužů by mohla mluvit o různých nevýhodách –, ve výtvarném umění dosud nedosáhly ničeho, co by mělo výjimečný význam.

Obvyklou první reakcí feministky je spolknout návnadu i s navijákem a pokusit se otázku zodpovědět ve stejném duchu, jak byla položena: zapátrat v dějinách po příkladech a vytasit se s umělkyněmi, jež by zasluhovaly uznání a nikdy se jej nedočkaly, rehabilitovat neokázalé, zato však zajímavé a plodné umělecké osudy, „znovuobjevit“ zapomenuté malířky květinových zátiší či Davidovy následovnice a prezentovat je jako pozoruhodné, dokazovat, že Berthe Morisot byla na Manetovi ve skutečnosti mnohem méně závislá, než nás učili – jinými slovy reagovat tak, jak běžně reaguje každý specializovaný badatel toužící prosadit „toho svého“ opomíjeného či podružného favorita. Snahy tohoto typu jsou zcela oprávněné – ať už jde o ambiciózní, feministicky orientovaný článek o umělkyních, který se v roce 1858 objevil ve *Westminster Review*,² nebo o novější vědecké studie, zabývající se například malířkami Angelikou Kauffmann a Artemisií Genetileschi.³ Bezpochyby mají i svou cenu, neboť rozšiřují naše povědomí o tom, čeho ženy dosáhly v dějinách obecně a v dějinách umění konkrétně. Na druhou stranu ale nijak nepomáhají zpochybnit názory podepírající otázku „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“. Právě naopak – tím, že přistupují na její východiska, pouze mlčky podporují její negativní aspekty.

Další možností, jak danou otázku zodpovědět, je mírně pootočit úhel pohledu a v souladu s řadou současných feministek tvrdit, že pro ženské umění platí jiné parametry „velikosti“ než pro velké umění mužů – což postuluje existenci

jedinečného, jasně identifikovatelného ženského stylu, který se od stylu mužů liší jak formálními, tak výrazovými hodnotami a je založen na specifické situaci a zkušenosti žen.

Při povrchním pohledu to vypadá celkem rozumně: zkušenost žen a jejich situace ve společnosti – a tedy i v umění – jsou všeobecně opravdu jiné než zkušenost a situace mužů a není pochyb, že umění vytvářené skupinou žen, jež se s určitým jasným záměrem vědomě sdružily ve snaze zformovat a prosadit skupinové vědomí ženské zkušenosti, by bylo možné ze stylistického hlediska identifikovat jako umění feministické či dokonce femininní. Možné by to skutečně bylo, ale takové snahy se až dosud neobjevily. Zatímco umělce dunajské školy, následovníky Caravaggia, malíře z Gauguinova pontavenského okruhu, umělce ze skupiny Modrý jezdec nebo kubisty lze určit podle jasně definovaných stylistických nebo výrazových kvalit, nelze říci, že by dílům umělkyň byl společný nějaký obecný stylový rys „ženskosti“ – stejně jako to nelze tvrdit o spisovatelkách. Na pozadí většinou drtivých a také navzájem protikladných maskulinních kritických kliše to brilantně zdůvodňuje Mary Ellmann v knize *Thinking about Women* (Úvahy o ženách).⁴ Skutečně se nezdá, že by díla Artemisie Gentileschi, Mme Vigée-Lebrun, Angeliky Kauffmann, Rosy Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbary Hepworth, Georgie O'Keefe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou nebo Louisy Nevelson sdílela jakousi charakteristickou jemnou esenci ženskosti – a žádné takové pojítka nenajdeme ani mezi Sapphó, Marií de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virgínií Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvii Plath či Susan Sontag. Všechny umělkyně a spisovatelky jsou naopak ve všech ohledech

mnohem bližší umělcům a spisovatelům své doby a názoru než sobě navzájem.

Dalo by se namítnout, že ženy jsou při práci ve svém médiu niternější, jemnější a citlivější. Ale která z výše zmíněných umělkyň je niternější než Redon a která zachází s barevnými odstíny jemněji a s většími nuancemi než Corot? Je Fragonard ženštější než Mme Vigée-Lebrun, nebo ne? Anebo už neplatí, že celé francouzské rokoko 18. století bylo „zženštilé“, alespoň z hlediska binární škály „mužskosti“ versus „ženskosti“? Má-li k atributům ženského stylu patřit líbeznost, křehkost a vytríbenost, jak je potom možné, že na *Le Cheval juste* (Koňský trh) Rosy Bonheur rozhodně není nic křehkého a že stejně tak nenajdeme ani stín líbeznosti a introverze na obřích plátnech Heleny Frankenthaler? Jestliže se umělkyně zaměřily na malování výjevů z domácího života nebo dětí, stejným námětům se věnovali i Jan Steen, Chardin a impresionisté – muži Renoir a Monet, stejně jako ženy Morisot a Cassatt. Mezi volbou určité námětové sféry nebo námětové specializace a stylem, tím méně stylem, který by měl být bytostně ženský, nelze v žádném případě klást žádná rovnítka.

Problém nespočívá ani tak v tom, jak některé feministky pojmají otázku, co je to ženskost, ale spíše v jejich mylné představě – sdílené většinou veřejnosti – ohledně toho, co je umění: v naivní myšlence, že umění je bezprostředním, niterným výrazem emocionální zkušenosti jednotlivce, přenesením soukromého života do vizuální sféry. Umění téměř nikdy ničím takovým není, a velké umění už vůbec ne. Věnovat se soustavně umění znamená rozvinout konzistentní jazyk formy, více či méně spjatý s určitými dobově definovanými konvencemi, schémata a systémy záznamu, které je třeba si osvojit nebo je rozvinout, ať už prostřednictvím studia, zaučení či letitého osobního experimentování. Z materiál-

nějšího hlediska se jazyk umění skládá z barvy a linie na plátne nebo papíře, v kameni nebo hlíně, v umělé hmotě nebo kovu. Není to ani slzavý příběh, ani důvěrný šepot.

Základním faktem zůstává, že alespoň pokud je nám známo, žádné převratně velké umělkyně skutečně neexistovaly, přestože známe řadu umělkyň velmi zajímavých a velmi dobrých, jejichž dílo dodnes nikdo dostatečně nezkoumal nebo nedocenil. Stejně tak se tu ale nikdy nevyskytoval žádný významný lotyšský jazzový pianista nebo eskymácký tenista, jakkoli horoucně bychom si to přáli. Je politováníhodné, že tomu tak je; nicméně ani sebeobratnější manipulace historickými či kritickými důkazy na této situaci nic nezmění – a nic na ní nezmění ani výpady a obvinění ze strany mužsky šovinistické, pokřivené interpretace dějin. Michelangelo a Rembrandt, Delacroix a Cézanne, Picasso a Matisse anebo, máme-li sáhnout do nedávné historie, de Kooning a Warhol jednoduše *nemají* ženské protějšky, stejně jako *nemají* protějšky v řadách Afroameričanů. Kdyby skutečně existovaly zástupy „skrytých“ velkých umělkyň nebo kdyby v ženském a mužském umění platila rozdílná měřítko – a obojí mít nelze –, zač potom feministky bojují? Kdyby se ženám v umění bývalo podařilo dosáhnout stejného postavení jako mužům, byl by dnešní *status quo* naprosto v pořádku.

Ale jak všichni víme, skutečná situace – v umění stejně jako ve stovkách dalších oblastí – byla a dosud je otupující, ponižující a pesimistická pro všechny, ženy nevyjímaje, kdo neměli to štěstí narodit se s bílou pletí, nejlépe do střední třídy, a především jako muži. Chybu nehledejte v našem horoskopu, našich hormonech či menstruačních cyklech ani v naší vnitřní prázdnotě, ale v našich institucích a v našem vzdělávání. Vzděláváním mám na mysli vše, co se nám stane od okamžiku, kdy se ocitneme ve světě sestávajícím z význa-

muplných symbolů, znaků a znamení. Dá se skutečně považovat za zázrak, že i navzdory všem drtivým překážkám a nevýhodám, jež musí ženy – podobně jako černoši – překonávat, dokázalo tolik příslušníků obou menšin vyniknout, a to i v oblastech, na něž mají výhradní či přednostní právo bílí muži; například ve vědě, politice anebo v umění.

Právě v okamžiku, kdy začneme zvažovat všechny důsledky otázky „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“, si také uvědomíme, nakolik je naše povědomí o tom, jak to na světě chodí, podmíněno – a nezřídka velmi zkresleno – pouhou skutečností, jak jsou ty nejzákladnější a nejdůležitější otázky postaveny. Máme už za samozřejmé, že existuje jakýsi východoasijský problém, problém chudoby, černošský problém – a také ženský problém. Musíme se však ptát, kdo a za jakým účelem tyto „problémy“ či „otázky“ postulují. (Při tom si lze oživit paměť konotacemi nacistické „židovské otázky“.) V dnešní éře bleskové komunikace se „problémy“ formulují velmi rychle, aby racionálně ospravedlnily špatné svědomí všech, kdo mají moc: proto se o problému vyvolaném Američany ve Vietnamu a Kambodži na americké straně hovoří jako o „východoasijském problému“, zatímco obyvatelé východní Asie jej mohou mnohem realističtěji vnímat spíš jako „americký problém“; proto by obyvatelé městských ghett nebo venkovských chudinských oblastí mohli takzvaný problém chudoby mnohem jednoznačněji vnímat jako „problém bohatství“. Toutéž ironií osudu se problém bělochů stává problémem černých a stejná převrácená logika stává na hlavu náš současný stav věcí, označovaný jako „ženský problém“.

Takzvaný ženský problém – stejně jako všechny lidské problémy (myšlenka říkat „problém“ všemu, co souvisí s lidmi, pochází samozřejmě z poměrně nedávné doby) – nemá „řešení“, neboť jedním z lidských problémů je i neustálá

snaha přeformulovat povahu situace nebo radikálně změnit stanovisko či program z hlediska „problému“ samotného. Právě proto nejsou ženy a jejich situace v umění nebo dalších oblastech „problémem“, který by měl být posuzován z hlediska dominantní mužské mocenské elity. Naopak: ženy samy se musí začít považovat za alespoň potenciálně, když už ne skutečně, rovnocenné; musí být ochotny postavit se čelem faktům vyplývajícím z jejich situace a zapomenout na sebelítost i pokušení nechat to být. Zároveň musí vyhodnotit vlastní situaci s takovým stupněm emocionálního a intelektuálního nasazení, aby vytvořily svět, v němž bude vše, o čem usilují, nejen možné, ale také aktivně podporované společenskými institucemi.

V žádném případě nepovažujme za realistickou naději, že většina mužů – ať už působí v umění, nebo v kterémkoli jiném oboru – náhle prohlédne a zjistí, že bude v jejich vlastním zájmu přiznat ženám bezvýhradnou rovnoprávnost, jak to optimisticky prosazuje řada feministek, anebo že si muži sami brzy uvědomí, že se vlastně svou nechutí vstoupit do tradičně „ženských“ sfér a emocí ochuzují. Vždyť bychom našli jen velmi málo oblastí, které by mužům skýtaly dostatečně transcendentní, zodpovědnou nebo uspokojivou úroveň působení a zároveň jim byly zapovězeny. Muži, kteří mají potřebu „žensky“ se zaobírat kojenci nebo dětmi, mohou dosáhnout společenské prestiže jako pediatři nebo dětští psychologové (za pomoci sestry, jež vykonává rutinnější práci), ti, kteří by se chtěli tvůrčím způsobem projevit v kuchyni, se mohou proslavit jako šéfkuchaři, a z těch, kteří touží po naplnění v oblastech obvykle označovaných za „zženštilé“, se mohou stát malíři nebo sochaři – mnohem spíše než muzejní průvodkyně pracující jako dobrovolnice nebo keramičky na půl úvazku, jak často končí jejich ženské protějšky. A co se týče vědy, kolik mužů v učitelských nebo badatelských

profesích by měnilo s uboze placenými asistentkami výzkumu na poloviční úvazek, s písáčkami nebo chůvami a s ženami zaměstnanými v domácnostech na plný úvazek?

Ti, kdo mají privilegia, na nich zarytě lpí, přestože jim jejich postavení poskytuje třeba jen marginální výhody. A lpí na nich až do chvíle, kdy jsou nuceni podřídit se silnějšímu.

Právě proto nelze v otázce ženské rovnoprávnosti – v umění nebo jinde – vycházet z relativní benevolence či nevěle mužů ani ze sebevědomí či servilnosti žen jako jednotlivců, ale z povahy našich institucionálních systémů a z pohledu na realitu, jež tyto instituce vtiskují lidem, kteří jsou jejich součástí. John Stuart Mill před více než sto lety podotkl: „Vše, co je obvyklé, se jeví jako přirozené. Jestliže je tedy podrobení žen mužům všeobecnou zvyklostí, jakákoli odchylka od ní se zcela přirozeně jeví nepřirozenou.“⁵ Většina mužů, i ti, kteří mají rovnoprávnosti plná ústa, se tohoto „přirozeného“ řádu věcí nehodlá jen tak vzdát – je přece tak výhodný a pohodlný! Pro situaci žen je daná otázka ještě komplikovanější v tom, že – jak na svou dobu odvážně podotýká i Mill – od nich muži na rozdíl od jiných potlačovaných skupin nebo kast vyžadují nejen podřízenost, ale i bezvýhradnou náklonnost. Proto ženy často oslabují nejen internalizované požadavky muži ovládané společnosti, ale i nadbytek materiálních statků a pohodlí. Žena ze středních tříd může ztratit daleko víc než jen své okovy.

Otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ představuje jen vrchol ledovce dezinterpretace a nepochopení. Tento vrchol podpírá temná masa chatrných *idées reçues* o povaze umění a jeho situačních průvodních jevů, o povaze lidských schopností obecně a zejména o lidské výjimečnosti a také o roli, kterou v tom všem hraje společenský řád. „Ženský problém“ jako takový je možná pouhým pseudo-problémem, ale nepochopení, jež je součástí otázky „Proč

neexistovaly žádné velké umělkyně?", poukazuje na hluboké intelektuální temno zapříčiněné specifickými politickými a ideologickými okolnostmi, jež v důsledku vedly k podřízenosti žen. V jádru naší otázky stojí až příliš mnoho naivních, scestných a nekritických názorů na uměleckou tvorbu obecně i velké umění konkrétně, v jejichž důsledku, ať vědomě, či nevědomě, se mohla v jediné škatulce „Velikánů“ setkat tak nesourodá skupina jako Michelangelo a van Gogh, Raffael a Jackson Pollock (jejichž velikost dokládá řada vědeckých monografií). Umělec-Velikán je samozřejmě chápán jako bytost obdařená „Géniem“ a jeho „Génius“ je zase považován za nadlidskou, nadčasovou a mysteriózní vlastnost, jež je jaksi nedílnou součástí osobnosti Umělce-Velikána.⁶ Tyto názory vycházejí z nikdy nezpochybňovaných a často nevědomých metahistorických premis, jejichž prostřednictvím se z rasově determinovaného historického myšlení Hippolyta Taina stává vrchol intelektuální vytríbenosti. Názory tohoto typu bohužel představují základ většiny umělecko-historických rozborů. Není náhodou, že klíčovou otázkou týkající se *obecných* podmínek, za nichž vzniká velké umění, se badatelé zabývají jen zřídka anebo že snaha zkoumat tak obecné problémy se až donedávna setkávala s opovržením: tyto problémy se zdály být příliš nevědecké, příliš obecné nebo představovaly jen okrajovou součást jiného vědního oboru, například sociologie. Kdybychom se více soustředili na objektivní, neosobní, sociologický a institucionálně zaměřený přístup, pomohlo by nám to jasně vidět celou romantickou a elitářskou substrukturu glorifikující jednotlivce a produkující monografie, na níž byly dějiny umění dosud založeny a kterou teprve velmi nedávno zpochybnila skupina mladších odpadlíků.

V pozadí otázky o ženě jako umělkyni tedy nacházíme mýtus o Velkém umělci – jedinečném, božském námětu

stovky monografií – , jenž ve svém nitru už od narození nese záhadnou podstatu podobnou zrnku ryzího zlata zvanou Talent či Genialita, která stejně jako vražda vždy vyjde najevo bez ohledu na to, jak nepříznivé či málo slibné jsou k tomu podmínky.

Zázračná aura, jež obestírá zobrazující umění a jeho tvůrce, dávala vznikat mýtům už odpradáвна. Je zajímavé, že stejné zmínky o podivuhodných schopnostech, jaké v antice přisuzoval Plinius řeckému sochaři Lysippovi – jenž už v útlém mládí uposlechl záhadného volání ve svém nitru a neměl jiného učitele než Přírodu samu –, najdeme ještě v 19. století v monografii Maxe Buchona o Courbetovi. Téměř nadlidské schopnosti umělce napodobovat a jeho umění ovládat nespoutané, pravděpodobně velmi nebezpečné síly, měly v dějinách jediný účel: povýšit umělce nad druhé a učinit ho božským tvůrcem, který hněte Bytí z ničeho. Pohádka o tom, jak starší a zkušenější umělec nebo prozíravý mecenáš objevil Zázračného chlapce, většinou skrytého v šatu chudobného pasáčka, patřila ke klasickému inventáři umělecké mytologie od dob, kdy Vasari učinil nesmrtelným mladého Giotta. Toho našel veliký Cimabue v okamžiku, kdy spatřil, jak chlapec při hlídání jeho stáda kreslí ovce na kameni, a zcela okouzlen věrností jeho kresby jej bez váhání vyzval, aby se stal jeho žákem.⁷ Vlivem jakési záhadné shody náhod byla za podobných pastorálních okolností objevena i řada pozdějších umělců – Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán, Goya... Zdá se dokonce, že i když mladičká Velikán neměl to štěstí pohybovat se ve společnosti stáda ovcí, jeho talent se vždy projevil velmi záhy a nezávisle na jakékoli vnější podpoře: Filippo Lippi i Poussin, Courbet i Monet jsou známi tím, že si míst to studia po okrajích sešitů čmárali karikatury – třebaže se nikdy nedozvíme o chlapcích, kteří zanedbávali studium

a čmárali si po okrajích sešitů stejně jako oni, a přesto to v životě nedotáhli dál než na příručí v obchodních domech nebo na prodavače bot. Sám velký Michelangelo podle svého životopisce a žáka Vasariho v dětství víc kreslil než studoval. Jeho nadání bylo údajně tak výjimečné, že když mistr Ghirlandaio na okamžik zanechal práce na Santa Maria Novella a mladý adept umění jeho chvilkové nepřítomnosti využil ke kresbě „lešení, trojnožek, džberů s barvou, štětců a učňů při práci“, učinil tak s mírou obratnosti, kterou musel mistr po svém návratu komentovat slovy: „Ten chlapec je větší malíř než já.“

Přestože na takových příbězích může být něco pravdy, často odrážejí a zároveň konzervují přístupy, jež jsou v nich obsaženy. Tyto mýty jsou však zavádějící, byť jsou některé z nich skutečně založeny na faktech. Je například nepochybně pravda, že mladý Picasso v patnácti letech složil všechny přijímací zkoušky na barcelonskou a vzápětí madridskou Akademii za jediný den, zatímco všichni ostatní kandidáti pro tento náročný výkon potřebovali měsíční přípravu. Bylo by ale zajímavé dozvědět se něco víc o podobných předčasně vyspělých adeptech uměleckých akademií, kteří potom dosáhli pouhého průměru anebo vůbec neuspěli a o něž se umělečtí historikové pochopitelně nezajímají, nebo podrobněji prozkoumat, jakou roli sehrál Picassův otec, profesor umění, v rané umělecké zralosti svého syna. Co kdyby se byl Picasso býval narodil jako děvče? Věnoval by seňor Ruiz malé Pablitě stejnou pozornost a podporoval by stejně usilovně její ambice?

Všechny tyto příběhy vyzdvihují nepopíratelně zázračnou, neřízenou a asociální povahu umělecké tvorby. Toto zpola náboženské pojetí role umělce bylo povýšeno na hagiografii v 19. století, kdy umělečtí historici, kritici a v neposlední řadě i někteří umělci sami učinili z umělecké tvor-

by zástupné náboženství, poslední baštu vyšších hodnot v materialistickém světě. Umělec, jenž se v 19. století stal legendárním světcem, bojuje se zarputilým odporem rodičů i celé společnosti a jako pravý křesťanský mučedník odhodlaně snáší kamenování i šípy společenské pohany, až nakonec vzdor vši nepřizní osudu vítězí (obvykle bohužel až po smrti), neboť z jeho nejhlubšího nitra vyzařuje ona záhadná, posvátná záře: Genialita. Ať to byl šílený van Gogh, který svým štětcem kroužil slunečnice navzdory epileptickým záchvatům a hladovění, Cézanne, který se udatně vzepřel odporu rodičů a pohrdání celé společnosti, aby mohl vnést revoluci do malířství, Gauguin, jenž jediným existenciálním gestem zavrhl bezúhonnost a finanční zajištění a uposlechl volání tropů, nebo Toulouse-Lautrec, znetvořený trpaslík závislý na alkoholu, který obětoval své dědické právo špinavým čtvrtím, z nichž jediných čerpal inspiraci.

Žádný současný seriózní historik umění nebere takové evidentní pohádky doslova. Přesto se však právě na tomto typu bájesloví o umělecké tvorbě a na jeho průvodních jevech zakládají nevědomé či nezpochybňované úsudky vědců, třebaže několika droby se při tom dostane i na společenské okolnosti a vlivy, ekonomické krize atakdale. V pozadí všech nejsofistikovanějších pojednání o velkých umělcích – přesněji řečeno umělecko-historických monografií, které razí koncept velkého umělce jako primární aspekt, kdežto společenské a institucionální struktury, v jejichž rámci tito lidé žili a pracovali, jsou považovány za pouhé sekundární „vlivy“ či pouhé „zázemí“ – probleskuje teorie o zlatém zrnku umělecké geniality a pojetí úspěchu jednotlivce v duchu svobodného podnikání. Na základě toho lze skutečnost, že ženy v umění nikdy nedosáhly ničeho velkého, formulovat jako sylogismus: kdyby bylo v ženách ono zlaté zrnko opravdu skryto, pak by se zcela jistě muselo projevit. Nikdy se však

neprojevilo. *Quod erat demonstrandum*. Ženy v sobě zlaté zrnko uměleckého génia jednoduše nemají. Když to mohl dokázat i bezvýznamný pasáček Giotto nebo van Gogh se svými záchvaty, proč ne ženy?

Jakmile však ponecháme stranou svět pohádek a naplňujících se proroctví, objektivně se podíváme na okolnosti, za nichž se vyvíjela veškerá významná umělecká produkce, a vezmeme v potaz celé spektrum jejích společenských a institucionálních struktur, zjistíme, že právě ty otázky, jež se historikům jeví jako plodné nebo relevantní, získávají úplně jiné obrysy. Bylo by například zajímavé se dozvědět, z jakých společenských tříd, z jakých kast a podskupin v různých historických epochách umělci většinou pocházeli. Jaké procento malířů a sochařů, nebo ještě přesněji předních malířů a sochařů vyšlo z rodin, jejichž otcové či blízcí příbuzní pracovali ve stejných nebo příbuzných profesích? Nikolaus Pevsner ve svém pojednání o Francouzské akademii 17. a 18. století upozorňuje na skutečnost, že v této době se umělecká profese dědila z otce na syna zcela automaticky (viz Coypelové, Coustousové, van Loosové atd.) a synové akademiků byli dokonce zproštěni povinnosti platit poplatky za umělecké školení.⁸ Pomineme-li pozoruhodné a vysoce úspěšné příklady *révoltés* 19. století, kteří své otce zapřeli, téměř by se zdálo, že v dobách, kdy syn chodíval v otcových stopách, se většina velkých i méně významných umělců narodila profesionálním umělcům. Z řad těch největších se ihned vybaví jména Holbein a Dürer, Raffael a Bernini, a obrátíme-li se do méně vzdálené historie, z uměleckých rodin pocházeli i Picasso, Calder, Giacometti či Wyeth.

Zkoumáme-li souvislost mezi uměleckým povoláním a společenskou třídou, zajímavé paradigma k otázce „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ může poskytnout pokus zodpovědět otázku „Proč neexistovali žádní velcí umělci

z řad aristokracie?". Alespoň v dobách před antitradiciona-
listickým 19. stoletím bychom v kruzích nadřazených vysoké
buržoazii hledali umělce marně, a co se týče století devate-
náctého, pak dokonce i Degas vyšel z nižší aristokracie, jež
byla svou povahou ve skutečnosti bližší velkoburžoazii než
aristokracii samotné. Jediný umělec, který nepopíratelně
pocházel ze vznešenějšího ranku, byl Toulouse-Lautrec, od-
sunutý na okraj vinou svého náhodného handicapu. Aristo-
kracie vždy měla svůj podíl na uměleckém patronátu a z jejích
řad se také rekrutovala podstatná část uměleckého publika –
nakonec podobně se chová i bohatá aristokracie v demokra-
tické současnosti –, ale k rozvoji umělecké tvorby, nepočítá-
me-li v to počiny amatérů, přispěla jen minimálně. A to ne-
hledě na skutečnost, že aristokraté měli (stejně jako řada
žen) nezanedbatelné výhody: kvalitní vzdělání a přemíru
volného času a – opět stejně jako ženy – mohli se uměním
amatérsky zabývat. Nejednou se z nich také skutečně stali ob-
stojní amatérští malíři, jako v případě princezny Matildy,
sestřenky Napoleona III., která vystavovala na oficiálních
pařížských Salonech, nebo královny Viktorie, která společ-
ně s princem Albertem nemohla studovat umění u nikoho
menšího, než byl sir Edwin Landseer. Je možné, že aristo-
kratickému ustrojení se onoho zlatého zrnka – geniality –
nedostává stejně jako ženské psýše? Anebo je to spíš tak, že
vlivem nároků a očekávání kladených stejnou měrou na aris-
tokracii i ženy – času nezbytného k plnění předepsaných
a vyžadovaných společenských funkcí – bylo mimo jakouko-
li diskusi či přímo nemyslitelné věnovat se umělecké tvorbě
naplno a profesionálně, takže genialita a talent nehrály ro-
li, ať už se jednalo o aristokraty, aristokratky nebo o ženy
obecně?

Když položíme ty správné otázky týkající se podmínek
umělecké tvorby, jejímž podtématem je velká umělecká tvor-

ba, nepochy-
jevech intel-
kém geni-
gích zdár-
a představ-
nost, které
víc dynam-
vitou dan-
zkumů z
ligence se
šího děts-
mu pros-
pozorov-
ponechá-
zřejmě
pojetí
tvorbu
O
zatím
nomn
nostm
vrchn
- jak
jeho
k nec
kují
jsou
o bo

ba, nepochybně dojde na diskusi o situačních průvodních jevech inteligence a nadání obecně, a ne pouze o uměleckém géniu. Piaget a další ve svých genetických epistemologických zdůrazňují, že při rozvoji rozumových schopností a představivosti u malých dětí je inteligence – tedy schopnost, kterou jsme se rozhodli nazývat genialitou – mnohem víc dynamickou aktivitou než statickou podstatou, a to aktivitou daného subjektu *v dané situaci*. Jak vyplývá z dalších výzkumů z oblasti dětského vývoje, tato schopnost či tato inteligence se vyvíjí nepřetržitě, krok za krokem, už od nejtělejšího dětství a subjekt si může vzorce přizpůsobení se danému prostředí osvojit tak záhy, že se mohou nezkušenému pozorovateli skutečně *jevit* jako přirozené. Dokonce i když ponecháme stranou metahistorické argumenty, vědci budou zřejmě nuceni opustit vědomě formulované či nevědomé pojetí geniality jednotlivce jako bytostné a pro uměleckou tvorbu primární vlastnosti.⁹

Otázka „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“ nás zatím dovedla k závěru, že umění není svobodnou, autonomní činností jednotlivce nadaného nadlidskými schopnostmi, „ovlivněného“ umělci před ním a neurčitěji a povrchněji také „společenskými silami“, ale že umělecká tvorba – jak z hlediska vývoje tvůrce, tak z hlediska povahy a hodnot jeho díla – probíhá v určitém společenském kontextu, patří k nedílným prvkům této společenské struktury a zprostředkují ji a určují konkrétní a jasně definovatelné instituce, ať jsou to akademie umění, systémy patronátu nebo mýty o božském tvůrci, umělci jako muži či vyvrheli společnosti.

Akt jako tabu

Nyní můžeme k naší otázce přistoupit z rozumnějšího hlediska: zdá se totiž pravděpodobné, že odpověď na to, proč neexistovaly žádné velké umělkyně, vůbec nesouvisí s genialitou či její absencí, ale se společenskými institucemi a s tím, co tyto instituce jednotlivým třídám nebo skupinám v dějinách zakazovaly nebo jakým způsobem je naopak podporovaly. Nejdříve prozkoumáme velmi jednoduchý, ale klíčový problém: dostupnost nahého modelu pro aspirující umělkyně v dlouhém období od renesance téměř až po konec 19. století. V tomto období bylo pečlivé a dlouhodobé studium nahého modelu neodmyslitelnou součástí průpravy každého mladého umělce, naprostým základem veškeré tvorby usilující o dosažení vrcholných kvalit a také jádrem historické malby, všeobecně považované za nejvyšší umělecký žánr. Zastánci tradičního malířství v 19. století tvrdili, že na skutečně velkém obraze „nemůže býti oděných postav“, neboť oděv nevyhnutelně ničí jak pozemskou univerzalitu, tak klasickou idealizaci vyžadovanou velkým uměním. Je třeba podotknout, že základem výuky na akademiích od jejich počátků na přelomu 16. a 17. století bylo kreslení aktu podle živého, obvykle mužského modelu. Za stejným účelem se skupiny umělců a jejich žáků scházely i v soukromých ateliérech. A přestože soukromé akademie i umělci sami využívali také řadu modelek, na všech veřejných uměleckých školách byl ženský akt ještě v 50. letech 19. století i později zakázán. Pevsner tuto situaci právem označuje za „stěží uvěřitelnou“.¹⁰ Mnohem uvěřitelnější byla bohužel naprostá nedostupnost jakýchkoli nahých modelů – mužských i ženských – pro studentky umění. „Dámám studentkám“ na londýnské Královské akademii nebylo povoleno kreslit podle živého modelu

až do roku 1893, a dokonce i po tomto datu musel být model „dílem zahalen“.

Zmiňme jen stručně několik výjevů z tvorby podle živého modelu: výhradně mužská klientela kreslí podle nahé modelky v Rembrandtově ateliéru, muži pracují podle nahých modelů na ilustracích z příruček haagské a vídeňské Akademie z 18. století, muži pracují podle sedícího nahého mužského modelu (na Boillyho půvabném plátně z počátku 19. století, zobrazujícím vnitřek Houdonova ateliéru), skupina mladíků příčinlivě kreslí či maluje podle mužského nahého modelu, jehož narychlo zuté boty se povalují před stupínkem (na úzkostlivě veristickém *L'Atelier du peintre David* [Ateliér malíře Davida] Léona-Mathieu Cochereaua, vystaveném na Salonu v roce 1814).

Právě bezpočet „akademii“ – vzdělání vyžadujícího pečlivé, podrobné studium těla podle nahého modelu v ateliéru, jež v uměleckých dílech mladíků platilo nejen do dob Seuratových, ale i hluboko do 20. století – dokládá, jak ústřední význam mělo toto odvětví studia nejen pro samotnou pedagogiku, ale i pro rozvoj talentovaného adepta. Formální akademická výuka umění měla pevnou strukturu: postupovalo se od kopírování kreseb a rytin přes kreslení podle odlitků slavných sochařských děl až po kreslení podle živého modelu. Ty, kdo k tomuto nejvyššímu stupni školení neměly přístup, nemohly ani vytvářet významná umělecká díla – pokud ovšem nešlo o vskutku výjimečně nadanou mladou dámu nebo pokud se nakonec, jako ostatně většina malířek, neomezily na „podřadná“ odvětví: portrét, žánr, krajinu či zátiší. Je to stejné, jako by byla medikovi odepřena možnost pitvat nebo dokonce jen zkoumat nahé lidské tělo.

Pokud vím, v dějinách se nenajde ani jediné zobrazení mužů kreslících podle nahého ženského modelu, na němž by se ženy vyskytovaly v jiné roli než jako nahé modelky. Ta-

to skutečnost je zajímavou ilustrací pravidel přípustného chování: bylo zcela v pořádku, když se žena („nízkého původu“, jak jinak) do naha svlékla před skupinou mužů, na druhou stranu však nikterak nesměla studovat či zpodobovat tělo nahého muže – a dokonce ani ženy – v roli objektu. Humorný příklad tohoto tabu ohledně konfrontace oděné dámy s nahým mužem představuje skupinový portrét členů londýnské Královské akademie z roku 1772, na němž Johann Zoffany vyobrazil akademiky shromážděné ve společenské místnosti přede dvěma nahými modely: přítomni jsou všichni význační členové až na jednu pozoruhodnou výjimku – jedinou ženu v Akademii, proslulou Angeliku Kauffmann, která se, aby bylo slušnosti učiněno zadost, účastní členského setkání zástupně, ve formě portrétu visícího na zdi. Jen o málo starší kresba *Malende Damen mit Modell* (Malující dámy s modelem) od pruského malíře Daniela Chodowieckeho představuje dámy v ateliéru, portrétující spore oděnou příslušnici jejich vlastního pohlaví. Na litografii, jež se datuje do relativně svobodomyšlné éry následující po Francouzské revoluci, zobrazil Marlet ve skupině studentů pracujících podle nahého mužského modelu několik ženských kreslířek; model je ovšem cudně zahalen čímsi, co připomíná koupací úbor, a co tedy může jen stěží napomoci k povznesení smyslů v klasickém pojetí. Tato umělecká licence musela být na svou dobu velmi odvážná a zobrazené mladé dámy byly zcela jistě podezírány z lehkých mravů, nicméně ani tyto relativně svobodné poměry netrvaly dlouho. Už na anglickém stereoskopickém barevném pohledu do vnitřku ateliéru z doby kolem roku 1865 je stojící vousatý mužský model zahalen tak důkladně, že jeho diskrétní tóga až na odhalené rameno a paži neprozradí ani kousíček jeho anatomie. Model má navíc tolik slušnosti, aby v přítomnosti mladých kreslířek v krinolínách odvrátil pohled stranou.

Studentkám Ženského sochařského ateliéru na Pennsylvania Academy však byla očividně upřena i takto omezená možnost studia. Na fotografii Thomase Eakinse z doby kolem roku 1885 tyto ženy modelují snad podle krávy, možná i býka nebo vola – inkriminované partie jsou na fotografii rozmlžené –, každopádně podle nahého dobytka. Když si uvědomíme, že v oněch dobách navlékali do volánků i nohy od piana, byla to možná velká troufalost. (Nápad použít místo lidského modelu dobytek pochází od Courbeta, který v 60. letech 19. století přivedl do své ateliérové akademie, jež mimochodem netrvala dlouho, býka.) Obrazy studentek umění pracujících neomezeně podle nahého modelu – jak jinak než ženského – ve společnosti mužů najdeme až na samém konci 19. století, v relativně svobodné a otevřené atmosféře Repinova ateliéru a okruhu v Rusku. Ale i v tomto případě je třeba podotknout, že některé fotografie z tohoto „uvolněného“ uměleckého prostředí dokumentují situaci, kdy se skupina kreslířek soukromě sešla v domě jedné z umělkyň; na další fotografii je živý model zahalen drapérií a velký skupinový portrét, společná práce dvou Repinových studentů a dvou studentek, není skutečným pohledem do ateliéru, ale pouhým imaginárním výjevem o setkání všech žáků slavného realisty.

Problémem dostupnosti nahého modelu, tedy jednoho aspektu automatické, institucionálně udržované diskriminace žen, jsem se podrobně zabývala proto, abych názorně dokázala jednak skutečnost, že ženy byly v minulosti diskriminovány všestranně, a jednak že i tento jediný aspekt umělecké průpravy, nezbytný k dosažení alespoň odborných znalostí – a to zdaleka ne velikosti –, měl velmi dlouho mnohem více institucionální než individuální charakter. Stejně tak bychom mohli zkoumat řadu dalších aspektů situace, například systém učitel-žák – akademický vzdělávací vzorec,

který byl, zejména ve Francii, téměř jediným klíčem k úspěchu. Vyznačoval se pevnou hierarchií a pevně stanoveným systémem zkoušek a soutěží (vrcholem byla Římská cena, jejímž prostřednictvím mladý vítěz získal příležitost pracovat na Francouzské akademii). Pro ženy to ovšem byla záležitost zhola nemyslitelná: nesměly usilovat ani o samotnou Římskou cenu, a to až do konce 19. století, kdy už ale celý akademický systém beztak úplně ztratil na významu.

Máme-li jako názorný příklad použít právě Francii 19. století (tedy zemi, v níž – alespoň z hlediska procentuálního zastoupení žen v celkovém počtu umělců vystavujících na oficiálním Salonu – zřejmě žil největší počet umělkyň), zdá se zřejmé, že „ženy nebyly akceptovány jako profesionální malíři“.¹² V polovině 19. století bylo ve Francii jen třikrát méně umělkyň než umělců, ale i tato mírně optimistická statistika je zavádějící, když uvážíme, že žádná žena z tohoto relativně skrovného počtu nenavštěvovala největší odrazový můstek k uměleckému úspěchu, École des Beaux-Arts, že pouhých sedm procent z nich získalo nějakou oficiální zakázku či zastávalo nějaký oficiální úřad – což mohlo zahrnovat i velmi podřadné práce –, že pouhých sedm procent získalo na Salonu medaili a že žádné z nich nikdy nebyl udělen Řád čestné legie.¹³ S ohledem na mizivou podporu ze strany společnosti i vzdělávacích institucí se zdá téměř neuvěřitelné, že určité procento žen vytrvalo a zvolilo si umění jako svou profesi.

Zároveň s tím začíná být zřejmé, proč byly ženy schopny za mnohem rovnějších podmínek konkurovat mužům – a dokonce se stát průkopnicemi – v literatuře. Kariéra ve sféře výtvarného umění nezbytně a tradičně vyžadovala, aby si autor osvojil specifické techniky a dovednosti, a to v dané posloupnosti a v rámci institucionálního systému mimo domov, a seznámil se se specifickým slovníkem ikonografie



Schulklasse der Kunstschule (Výuka v umělecké škole), 1901

a motivů. Nic takového ale neplatilo pro básníky ani romanopisce: jazyk se musel naučit každý, dokonce i žena; každý se mohl naučit číst a psát a každý mohl svěřit své osobní zkušenosti papíru v soukromí svého pokoje. Zde přirozeně velmi zjednodušuji; potíže a překážky související s kvalitní či velkou literární tvorbou, ať mužskou, nebo ženskou, byly ve skutečnosti mnohem složitější, ale přesto zde můžeme najít určité východisko, jímž lze vysvětlit existenci Emily Brontë či Emily Dickinson a nedostatek jejich protějšků ve výtvarném umění, alespoň až do nedávné doby.

Samozřejmě jsme se tu nezabývali „hraničními“ požadavky kladenými na přední umělce, jež byly ženám z psychologického i společenského hlediska většinou zcela nedostupné, přestože hypoteticky vzato i ony ve svém řemesle mohly dosáhnout velkolepých výkonů: od dob renesance se mohl kaž-

dý velký umělec vedle své působnosti na Akademii zároveň sblížit s příslušníky humanistických kruhů a vyměňovat si svobodně a často cestovat; někteří umělci se věnovali politice a diplomacii. Nehovořili jsme ani o tom, jak vysoké inteligence a jakých schopností bylo třeba k vedení velké a proslulé dílny, například Rubensovy. Velký *chef d'école* musel mít nesmírné sebevědomí a přehled, musel být zcestovalý a dobře informovaný a musel být schopen nenásilně uplatňovat své zasloužené vůdčí schopnosti, kterých bylo potřeba jak při produkci, tak při vedení početných studentů a pomocníků.

Ambiciózní dáma

Jako protiklad cílevědomosti a odpovědnosti, vyžadovaných od *chef d'école*, lze postavit pojem „dámy malířky“, jak jej v 19. století zavedly příručky o etiketě a který dále rozvíjela dobová literatura. Právě důraz na skromný, zdatný, sebezlehčující amatérismus, který měl být jedinou ambicí „přináležející“ dobře vychované mladé ženě s přirozeným cílem pečovat o druhé – rodinu a manžela –, byl a dosud je největší překážkou, která ženám bránila dosáhnout jakéhokoli úspěchu. Důraz na tyto vlastnosti mění každou cílevědomost a zodpovědnost ve frivolní nestřídmost a nevázanost či pouhou pracovní terapii. Proto se v předměstských baštách *feminine mystique*, ženské mystiky – dnes více než kdykoli dřív – daří pokřiveným představám o tom, co je umění a jaká je jeho společenská role. V příručce *The Family Monitor and Domestic Guide* (Rodinný rádce a průvodce domácností), vydané před polovinou 19. století a oblíbené rovným dílem ve Spojených státech i v Anglii, autorka tohoto svěžího dílka, paní Ellis, čtenářky nabádá, aby se vystříhaly pokušení vyniknout:

Neočekávejte, že autorka bude obhajovati názor, že ženám má býti vlastní jakkoli výjimečná míra intelektuálních schopností, zejména má-li býti vázána na jediný studijní obor. „Toužím vyniknouti v tom a tom“ je častým a do jisté míry i chvályhodným prohlášením – avšak z čeho pramení a k čemu směřuje? Schopnost vykonávati mnoho věcí uspokojivě má pro ženu nekonečně větší hodnotu, než kdyby vynikala v jediné. Zvolí-li první cestu, může se státi osobou obecně užitečnou; zvolí-li druhou, může oslniti na pouhou hodinu. Bude-li šikovná a dostatečně cvičená ve všem, může se postavit každé životní situaci s důstojností a lehkostí; pokud však zasvěti všechn svůj čas tomu, aby úplně vynikla v jednom, ve všem ostatním se střetne s neúspěchem.

Potud, pokud chytrost, učenost a znalost přispívají k morálním kvalitám ženy, jsou žádoucí, avšak ničeho víc. Vše, co by upoutávalo její mysl na úkor lepších věcí, vše, co by ji opřádalo pavučinami lichotek a obdivu, vše, co by mohlo odvésti její myšlenky od druhých a způsobilo by, že by se zaměřila jen na samu sebe – tohoto všeho měla by se vystríhati jakožto nežádoucího, jakkoli oslňujícím či přitažlivým se to může zdát.¹⁴

Kdybychom se snad chtěli ještě zasmát, můžeme se osvěžit současnějšími ukázkami v témže duchu. Najdeme je na stránkách populárních ženských časopisů a jejich kritiku pak v knize Betty Friedan *Feminine Mystique*.

Všechny rady tohoto typu opisují známý kruh: poučení trochou freudismu a několika klišé ze společenských věd o vyrovnané osobnosti, nutnost přípravy na nejdůležitější povolání (poslání) ženy, tedy manželství, důraz na skutečnost, jak neženské je dát přednost práci před sexem – to vše dodnes tvoří hlavní oporu ženské mystiky. Tyto názory pomáhají chránit muže před nechtěnou konkurencí v jejich „seriózních“ profesích a ujišťují je o „vyrovnané“ podpoře na jejich domácí frontě, tak aby mohli mít nádavkem k po-

citu naplnění, který jim skýtají jejich vlastní specializované obory, i sex a rodinu.

Když u paní Ellis dojde na malířství, dozvídáme se, že pro mladou dámu má tento obor oproti konkurenční hudbě jednu bezprostřední výhodu – je tichý a nikoho neruší (toto negativum samozřejmě neplatí pro sochařství; nikoho by zřejmě ani nenapadlo, že se slabší pohlaví může ohánět kladivem a dlátem). A navíc, jak paní Ellis podotýká: „Kreslení patří k činnostem, jež mysl oprošťují od zbytečných starostí... Kreslení brání tomu, aby se mysl nepřiměřeně zaobírala sama sebou, a ... napomáhá k uchování veselé myslí, jež patří ke společenským a domácím povinnostem...“ A dodává: „Také je lze odložit na později, pakliže tak okolnosti či nálada velí...“¹⁵ A opět, kdybychom se snad měly začít opájet mylným dojmem, že jsme během uplynulého století něčeho dosáhly, dovolte mi poznámku na adresu jednoho současného mladého lékaře. Ten úspěšný mladý muž v okamžiku, kdy se konverzace stočila na jeho manželku a její přítelkyně, které „fušují“ do umění, pohrdavě odtušil: „Alespoň nebudou vyvádět blbosti!“ Situace je stejná jako v 19. století – amatérismus bez zodpovědnosti a nasazení, snobství a slepé kopírování módních trendů ze strany žen věnujících se svým uměleckým „koníčkům“ pouze živí opovržení úspěšných, profesionálně zodpovědných a „skutečně“ pracujících mužů, kteří se tak – do jisté míry oprávněně – mohou pohoršovat, jak nedůsledně a bezstarostně se jejich manželka staví ke své umělecké činnosti. Takoví muži si myslí, že žena skutečně „pracuje“, jen když se přímo či nepřímo věnuje rodině; cokoli mimo tuto kategorii je označováno jako zpronevěra, sobeckost, egománie anebo, na nevyšlovené extrémní úrovni, kastrace. Je to bludný kruh, v němž se navzájem umocňuje přízemní šosáctví a povrchní lehkovážnost.

V literatuře, stejně jako v životě, se i od ženy, která své odhodlání věnovat se umění myslela zcela vážně, očekávalo, že se své kariéry vzdá v zájmu lásky a manželství. Dnes stejně jako v 19. století je tato lekce dívkám vědomě i nevědomě vštěpována od okamžiku, kdy se narodily – dokonce i odhodlané hrdince a úspěšné mladé umělkyni Olive ze stejnojmenného románu paní Craik z poloviny 19. století. Tato mladá žena žije sama, touží po úspěchu a nezávislosti a žíví se uměním – tak neženské chování lze částečně ospravedlnit skutečností, že hrdinka je fyzicky postižená, a tudíž samozřejmě soudí, že jí manželství zůstane navždy odepřeno. Leč dokonce i Olive nakonec uvízne v tenatech lásky a manželství. Máme-li parafrázovat slova Patricie Thomson v práci *The Victorian Heroine* (Viktoriánská hrdinka), paní Craik nakonec nechá svou hrdinku, o jejíž výjimečnosti nesmí čtenář v průběhu děje ani na okamžik zapochybovat, pozvolna poklesnout do stavu manželského. „Paní Craik s neochvějným klidem tvrdí, že vinou Olivina manžela bude Skotská akademie ochuzena o 'kdovíkolik skvělých obrazů'.“¹⁶ Třebaže dnes už jsou muži „tolerantnější“, zdá se, že žena vždy musí volit mezi manželstvím a kariérou. Buď za úspěch zaplatí samotou, nebo může mít sex a blízkost druhého člověka za cenu toho, že se vzdá profesionální kariéry.

Dosáhnout úspěchu v umělecké oblasti stejně jako v kterémkoli jiném oboru si bezpochyby vyžaduje boj a oběti, a zcela jistě to platilo po polovině 19. století, kdy tradiční instituce umělecké podpory a patronance přestaly plnit svůj obvyklý úkol. Stačí pomyslet na Delacroixe, Courbeta, Degase, van Gogha a Toulouse-Lautreca jako na příklady velkých umělců, kteří se – někteří alespoň zčásti – vzdali příjemných stránek i závazků rodinného života, aby se mohli plně soustředit na svou uměleckou kariéru. A přesto ani jednomu z nich na základě této volby nebyly automaticky



Emily Mary Osborn, Nameless and Friendless (Bezejmenná a osamělá), 1857

odepřeny ani rozkoše sexu, ani potěšení sdílet život s někým blízkým. Stejně tak jim nikdy nepřišlo na mysl, že na základě cílevědomé snahy dosáhnout profesního naplnění obětotovali svou mužnost nebo svou sexuální roli. Kdyby však žili v ženské kůži, k nepopiratelným těžkostem vyplývajícím z existence umělce v moderním světě by přibylo celé jedno tisíciletí pocitů viny, pochyb a neustálého zpředmětňování.

Obraz *Nameless and Friendless* (Bezejmenná a osamělá) od Emily Mary Osborn z roku 1857 zachycuje ctižadostivou umělkyni poloviny 19. století – chudou, leč půvabnou a bezúhonnou mladou dívku – v krámě londýnského obchodníka s uměním. Za bezostyšného přihlížení dvou „milovníků umění“ dívka nervózně čeká, až nadutý majitel vynese verdikt o hodnotě jejích pláten. Nevědomý přídech dráždivosti, který tento upřímně míněný obraz obestírá, se svou pod-

statou příliš neliší od oplzlého Bompardova obrazu *Le Debut de la modèle* (Modelčin debut). Námětem obou děl má být nevinnost – kouzelná ženská nevinnost vystavená zrakům světa. Skutečným námětem obrazu Emily Mary Osborn je však okouzující zranitelnost mladé umělkyně, respektive nesmělé, váhající modelky, a rozhodně ne hodnota díla mladé ženy nebo její hrdost na ně: námět je, jako obvykle, sexuální, a ne seriózní. Vždy modelka, ale nikdy umělkyně – toto tvrzení by velmi dobře obstálo jako motto mladé ženy 19. století, která se naprosto vážně snaží uspět v umění.

Úspěchy

Co však ona skupinka hrdinek, které v dějinách navzdory všem překážkám dosáhly vynikajících úspěchů, když už ne velikosti Michelangela, Rembrandta či Picassa? Dají se u nich najít nějaké vlastnosti, jež by je charakterizovaly jako skupinu a jako jednotlivce? Na tomto omezeném prostoru nemohu tento problém zkoumat podrobně, ale upozorním alespoň na několik pozoruhodných společných rysů umělkyně obecně: téměř všechny bez výjimky byly dcerami otců-umělců, anebo měly, co se týče 19. a 20. století, blízký osobní vztah k silnější či dominantnější mužské umělecké osobnosti. Jak jsme už naznačili výše při zmínce o synech pocházejících z uměleckého prostředí, obojí samozřejmě nebylo neobvyklé ani v případě mužů-umělců, nicméně přinejmenším do nedávné doby to téměř bez výjimky platilo pro jejich ženské protějšky. Počínaje legendární sochařkou 13. století Sabinou von Steinbach, která podle místní tradice vytvořila sousoší na jižním portálu katedrály ve Štrasburku, až po Rosu Bonheur, nejslavnější malířku zvířecích výjevů 19. století, anebo význačné umělkyně, jakými byly Marietta



Mary Cassatt, *Young Women Picking Fruit* (Mladé ženy trhající ovoce), 1891-92

Robusti (Tintorettova dcera), Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Elizabeth Chéron, Mme Vigée-Lebrun a Angelica Kauffmann – všechny tyto ženy byly dcerami umělců. Zůstaneme-li v 19. století, Berthe Morisot se blízce přátelila s Manetem a později se vdala za jeho bratra, a Mary Cassatt ve své tvorbě většinou vycházela ze stylu svého blízkého přítele Degase. Když se v 2. polovině 19. století muži-umělci rozhodli přerušit tradiční vazby a odhodit po staletí uznávané a vžité praktiky, aby si zvolili jinou životní dráhu než jejich otcové, totéž učinily i ženy, jen se při tom samozřejmě potýkaly s poněkud většími překážkami. Řada umělkyně z no-

vější doby, například Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz či Louise Nevelson už pocházela či pochází z neuměleckého prostředí, přestože mnohé současné či téměř současné umělkyně se provdaly za umělce.

Bylo by zajímavé prozkoumat, jakou roli sehráli v uměleckém vývoji žen jejich otcové, kteří rozhodnutí svých dcer sice nemuseli přímo podporovat, ale byli k nim alespoň tolerantní: například Käthe Kollwitz i Barbara Hepworth vzpomínají, jak nesmírně je v jejich uměleckém počínání ovlivnila nevídaná podpora a sympatie jejich otců. Pro nedostatek důkladného výzkumu máme k dispozici jen velmi neúplné údaje o existenci či neexistenci vzpoury umělkyň proti rodičovské autoritě a o tom, zda se jí dopouštěly častěji než jejich mužští kolegové či naopak. Jedno je však jasné: k tomu, aby si žena zvolila jakoukoli kariéru, tím spíše kariéru uměleckou, byla odjakživa potřebná určitá míra nekonvenčnosti. Příliš nezáleží na tom, jestli se musela své rodině postavit, anebo z ní čerpala podporu: když už se žena rozhodne prorazit ve světě umění, místo aby se podrobila společensky uznávané roli manželky a matky – jediné roli, kterou jí automaticky podsouvají veškeré společenské instituce –, musí mít v povaze velkou dávku rebelantství. Ženy mohou na umělecké scéně uspět jen tak, že si, byť jakkoli skrytě, osvojí „maskulinní“ atributy – cílevědomost, soustředěnost, houževnatost, zaujetí vlastními ideály a rozhodnutí dosáhnout řemeslné dokonalosti.

Rosa Bonheur

Bude poučné zmínit se zde podrobněji o Rose Bonheur (1822-1899), jedné z nejúspěšnějších a nejschopnějších malířek všech dob, jejíž tvorbu i navzdory dobovým promě-

nám vkusu a určité nepopíratelné monotónnosti vysoce hodnotí všichni, kdo se zajímají o umění 19. století a o dějiny vkusu obecně. Za to, že v tvorbě a životě Rosy Bonheur obzvlášť zřetelně vyvstávají všemožné konflikty, vnitřní i vnější sváry a nesnáze typické pro její pohlaví a profesi, vděčí umělkyně z velké části právě věhlasu, kterého se jí dostalo.

Úspěch Rosy Bonheur výstižně ilustruje skutečnost, že role institucí a institucionální změna jsou nezbytnou, ne-li dostatečnou příčinou uměleckého úspěchu. Dalo by se říci, že Bonheur si ke vstupu na uměleckou scénu zvolila ten nejlepší okamžik, uvážíme-li, že měla zároveň nevýhodu v tom, že byla žena: polovinu 19. století, tedy dobu, kdy v souboji mezi tradičním žánrem historické malby a méně okázalým a neformálnějším žánrovým malířstvím, krajinářstvím a zátiším nesporně zvítězila druhá skupina. Toto období také přineslo výrazné změny ve společenské a institucionální podpoře umění obecně: s rozvojem buržoazie a s pádem kultivované aristokracie vzrůstala poptávka po menších obrazech a po námětech z každodenního života a zájem o grandiózní mytologické či náboženské výjevy naopak dramaticky poklesl. Whiteovi o tom píší: „Mohlo tu být na tři sta provinčních muzeí, mohly tu být státní zakázky na veřejná díla, ale jedinými reálnými placenými destinacemi pro stále rostoucí počet pláten byly domy buržoazie. V salonech středních tříd se historické náměty nikdy nemohly zabydlet tak, jak se to podařilo 'nižším' formám obrazného umění: žánru, krajině a zátiší.“¹⁷ Podobně jako v Holandsku 17. století se i francouzští umělci poloviny století devatenáctého snažili zajistit si v nejisté tržní situaci jakous takous finanční stabilitu tím, že svou kariéru založili na specializaci na určitý námět. Jak poznamenávají Whiteovi, velmi frekventovaným žánrem se staly obrazy zvířat, a právě Rose Bonheur se

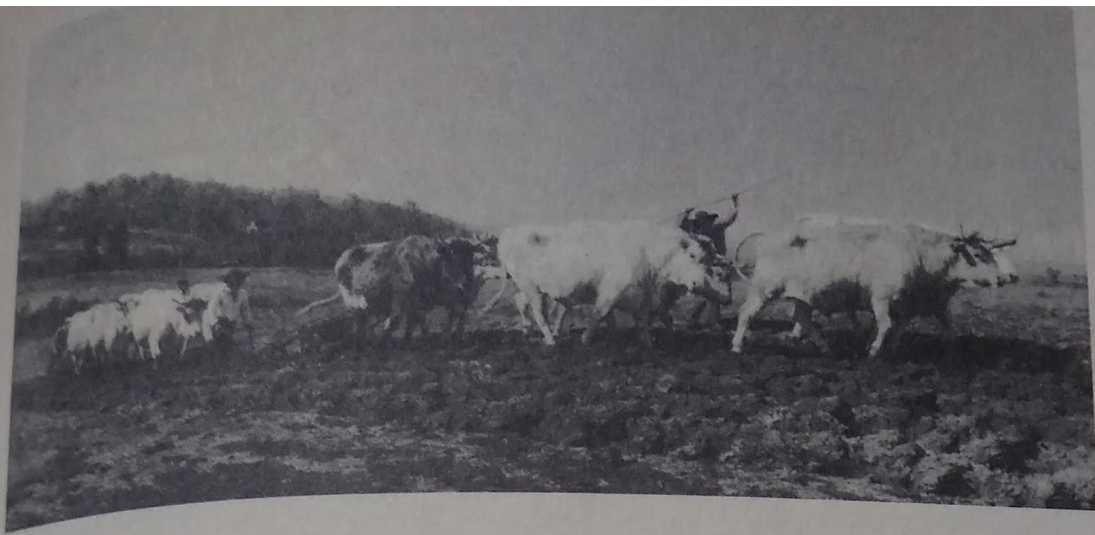
v tomto oboru nepochybně podařilo dosáhnout největší popularity a zručnosti; v oblíbenosti se jí vyrovnal už jen malíř barbizonské školy Troyon (který měl v jednom období tolik zakázek na své obrazy krav, že musel pro malbu pozadí obvykle najímat jiné umělce). Hvězda Rosy Bonheur stoupala zároveň s většinou barbizonských krajinářů a v jejím vzestupu ji podporovali předvídaví obchodníci s uměním Durand-Ruelové, kteří se později přeorientovali na impresionisty. Durand-Ruelové patřili k prvním, kteří, měli-li použít terminologii Whiteových, úspěšně obchodovali na expandujícím trhu s „dekorativními předměty“ pro střední třídy. Naturalismus Rosy Bonheur a její schopnost věrně postihnout jedinečnost – dokonce snad i „duši“ – zvířecích modelů dokonale souzněly s dobovým buržoazním vkusem. Stejná kombinace vlastností, ovšem okořeněná mnohem větší dávkou sentimentu a falešného patosu, se zasloužila o úspěch jejího anglického soupeřníka *animalier* Landseera.

Rosa Bonheur, dcera zchudlého učitele kreslení, začala vcelku pochopitelně projevovat zájem o umění už v útlém věku a od počátku v sobě nezapřela značnou dávku nezávislého ducha i chování, jimiž si rychle vysloužila pověst větroplacha. Sama později napsala, že její „maskulinní protest“ se objevil velmi záhy; můžeme se ovšem jen dohadovat, do jaké míry mohl být jakýkoli projev vytrvalosti, tvrdohlavosti a průraznosti v první polovině 19. století považován za „maskulinní“. K otci měla Rosa Bonheur poněkud dvojznačný vztah: na jednu stranu si uvědomovala, že ji výrazně ovlivnil a směřoval v její celoživotní práci, na druhou stranu mu však nepokrytě zazlívala bezohledné chování k její milované matce. Ve svých vzpomínkách si také téměř láskyplně tropí žerty z jeho bizarního sociálního idealismu. Raimond Bonheur byl aktivním členem společenství, které v 30. letech 19. století založil v Menilmontantu Saint-Simonův následovník

„Otec“ Enfantin, ale jež se záhy rozpadlo. Přestože o řadu let později se Rosa některým přemrštěným výstřelkům členů této sekty vysmívala a otevřeně odsuzovala skutečnost, že apoštolát jejího otce znamenal pro její beztak už přetíženou matku ještě větší vypětí, je zřejmé, že saintsimonský ideál ženské rovnosti na ni v dětství učinil velký dojem a s velkou pravděpodobností ovlivnil i její další vývoj. Členové sekty se stavěli proti manželství, jejich dámský kalhotový kostým byl symbolem emancipace a „Otec“ Enfantin, duchovní vůdce společenství, vyvinul nesmírné úsilí, aby našel Mesiášku, s níž by mohl společně vládnout.

„Proč bych neměla být hrdá na to, že jsem žena?“, prohlásila Bonheur v jednom rozhovoru. „Můj otec mi jako pravý zapálený apoštol lidstva opakovaně zdůrazňoval, že posláním ženy je povznést lidské pokolení a že Mesiášem dalších staletí bude žena. Právě jeho teoriím vděčím za onu vysokou, ušlechtilou ctižádost, kterou jsem přisoudila pohlaví, jež hrdě vyhlašuji za své a jehož nezávislost budu obhajovat do posledního dechu...“¹⁸ Ještě v době, kdy byla sotva větší než dítě, v ní otec vzbudil ambice překonat proslulou Mme Vigée-Lebrun, nepochybně největší vzor hodný následování, a na této cestě ji od počátku všemožně povzbuzoval. Rosino rozhodnutí stát se paní vlastního osudu a nikdy neotročit manželovi a dětem však možná mnohem víc ovlivnil pohled na mlčky strádající, trpělivou matku, která jí scházela před očima, přepracovaná a umořená bídou. Z moderního feministického hlediska je obzvláště zajímavá schopnost, s jakou se Rose Bonheur dařilo skloubit velmi energický a nesmlouvavý maskulinní protest s protikladnými tvrzeními o „elementární“ ženskosti, jež hlásala bez sebe-menších rozpaků.

V oněch bezelstně přímočarých předfreudovských dobách ještě mohla Bonheur svému životopisci vysvětlit, že



Rosa Bonheur, Labourage Nivernais (Orba v Nivernais), 1848

nikdy nechtěla vdát z obav ze ztráty vlastní nezávislosti, a prohlásit, že už příliš mnoho mladých děvčat se nechalo odvést k oltáři jako ovce na porážku. Ale přestože sama manželství odmítala a tvrdila, že každá žena sňatkem nevyhnutelně obětuje vlastní osobnost, na rozdíl od saintsimonovců považovala manželský svazek za „svátost, jež je pro společenské uspořádání nenahraditelná“.

K nabídkám k sňatku zůstávala chladná, navázala však celoživotní a zdá se i bezproblémový a zřejmě také platonický vztah s uměleckou kolegyní Nathalií Micas, u níž očividně našla potřebnou blízkost, přátelství a vřelý cit. Je evidentní, že ve svazku se stejně smýšlející a účastnou přítelkyní nemusela obětovat svou práci, jak by to od ní vyžadovalo manželství: v dobách před vynálezem spolehlivé antikoncepce měl takový systém pro ženy, které se nechtěly rozptylovat výchovou dětí, nepopíratelné výhody.

I přes upřímný odpor ke konvenční roli, jakou ženě přisuzovala tehdejší doba, Rosu Bonheur nepřestalo přitahovat to, čemu Betty Friedan říká „syndrom blůzy s volánky“ – ona neškodná verze ženského protestu, která dokonce

i v dnešní době vede úspěšné psychiatricky nebo profesorky k tomu, aby si na sebe oblékly něco přemrštěně ženského nebo se snažily dokázat, že umějí upéct báječný dort.²⁰ Přestože si Rosa Bonheur velmi brzy ostříhala vlasy a po vzoru George Sand, jejíž venkovský romantismus jí zřejmě hluboce inspiroval, se začala běžně oblékat jako muž, v rozhovorech se svým životopiscem tvrdila – a také tomu nepochybně věřila –, že to dělá jen proto, že to vyžaduje její profese. Rozhořčeně popírala zvěsti, že v mládí pobíhala po Paříži převlečená za chlapce, a svému životopisci se hrdě vytasila s daguerrotypii, na níž je ve svých šestnácti letech zachycena jako naprosto konvenčně oděná dívka, nebýt vlasů bizarně okudlaných nakrátko. Tuto okolnost vysvětlila jako čisté praktické opatření po smrti matky. Trvala na svém: „Kdo by se mi staral o lokýnky?“²⁰

Pokud jde o mužské oblečení, rázně popřela tvrzení, že nosí kalhoty jako symbol emancipace: „Hluboce odsuzují všechny ženy, jež zavrhly obvyklý způsob oblékání v touze vyrovnat se mužům,“ prohlašovala. „Kdybych zjistila, že mému pohlaví vyhovují kalhoty, bez váhání bych se zbavila všech sukni, ale tak to není, a svým sestrám malířkám jsem nikdy neradila, aby v běžném životě nosily mužské šaty. Tak, jak jsem teď, se neoblékám proto, že bych chtěla být zajímavá, o což se pokoušelo už tolik žen, jednoduše si to žádá má práce. Uvědomte si, že byly doby, kdy jsem trávila celé dny na jatkách. Musíte své umění opravdu milovat, abyste dokázali žít v kalužích krve... Fascinovali mě také koně – a kde chcete tato zvířata studovat lépe než na trzích? Neměla jsem jinou možnost než připustit, že oděv přináležející mému pohlaví by mi byl jen pro zlost... Proto jsem se rozhodla požádat policejního prefekta o povolení obléci se jako muž.“²¹ Mužské oblečení, které nosím, je však pouhý pracovní oděv nic víc. Na poznámky pošetilců jsem nikdy nedbala. Nath

lí [její družce] jsou pro smích stejně jako mně. Vůbec jí ne-
vadí, když mě vidí oblečenou jako muže, avšak pokud vás to
nějak vyvádí z míry, jsem zcela připravena obléci si sukni –
vždyť mi stačí jen otevřít šatník a vybrat si z celé plejády žen-
ských šatů.“²²

Zároveň byla Bonheur nucena připustit, že jí kalhoty
„mnohokrát ochránily... Už tolikrát jsem děkovala Bohu
i sobě, že jsem našla odvahu rozžehnat se s tradicemi, jejichž
povinou bych se musela zdržet určitých druhů práce kvůli po-
vinnosti vláčet se všude s těmi sukněmi...“ Přesto se však
známá umělkyně opět cítila povinna ospravedlnit své
upřímné doznání špatně předstíranou „ženskostí“: „Bez
ohledu na mé převleky byste nenašli jedinou dceru Evinu,
jež by se těšila z příjemných stránek ženskosti víc než já; má
prudká a snad i mírně nespolečenská povaha mi nikdy ne-
bránila, abych v srdci zůstala celou ženou.“²³

Je trochu smutné, že tato nesmírně úspěšná umělkyně,
která s neúnavností a pečlivostí sobě vlastní studovala zvíře-
cí anatomii, vytrvale chodila za svými dobytčími a koňskými
náměty na ta nejméně příjemná místa a během své dlouhé
kariéry pilně malovala jeden oblíbený obraz za druhým, ta-
to pevná, sebejistá a ve svém malířském stylu nevyvratitelně
maskulinní žena, jež jako první umělkyně získala medaili na
oficiálním pařížském Salonu a byla držitelkou Řádu Čestné
legie, komandérkou Řádu Isabely Kastilské a Řádu Leopold-
da Belgického a přítelkyní královny Viktorie – že tato světo-
vě uznávaná žena měla na sklonku života bůhvíproč potřebu
ospravedlňovat a vysvětlovat, že si naprosto opodstatněně
osvojila mužské způsoby, a zároveň jen pro klid vlastního
svědomí napadat své méně skromné kolegyně v kalhotách.
Bez ohledu na podporu otce, nekonvenční chování a celo-
světové pocty ji totiž její svědomí až do konce sužovalo za to,
že nebyla „dost ženská“.

Obtíže vyplývající z takových požadavků ztěžují už beztak
nesnadné postavení ženy-umělkyně dodnes. Zmiňme na-
příklad naši současnici Louise Nevelson, jejíž zcela „nežen-
ské“ pracovní nasazení ostře kontrastuje s jejími přehnaně
„ženskými“ falešnými řasami a s přiznáním, že se vdala
v sedmnácti, protože jí „celý svět říkal 'vdej se'“, i když ni-
kdy ani na okamžik nezapochybovala, že bez umění nedoká-
že žít.²⁴ Dokonce i v těchto vynikajících umělkyních – ať se
náám *Le Cheval* juste líbí, nebo ne, je třeba uznat, že Rosa Bon-
heur byla z uměleckého hlediska obdivuhodně profesionál-
ní – dokázal hlas ženské mystiky se svou směsí internalizova-
ného ambivalentního narcismu a viny jemně nahlodat onu
neochvějnou vnitřní jistotu, ono pevné vnitřní přesvědčení
a pocit morálního i estetického sebeurčení, kterých je třeba
k vytvoření každého velkého a objevného uměleckého díla.

Závěrem

Pokusila jsem se zde zodpovědět jednu z věčných otázek, kte-
ré problematizují touhu žen po skutečné a ne pouze symbo-
lické rovnosti, tím, že jsem zkoumala celou pomýlenou in-
telektuální strukturu, na níž je postavena otázka „Proč ne-
existovaly žádné velké umělkyně?“, tím, že jsem zpochybni-
la platnost formulace takzvaných problémů obecně a speci-
ficky pak „ženského problému“, a také tím, že jsem se sna-
žila uvést na pravou míru některé předsudky a omezení sa-
motného oboru dějin umění. Důrazem na *institucionální* – te-
dy veřejné – místo na *individuální* – soukromé – předpoklady
uměleckého úspěchu či neúspěchu jsem chtěla předložit pa-
radigma ke zkoumání dalších oblastí v oboru dějin umění.
Když jsem zde poněkud podrobněji rozebírala specifický
příklad nedostatků nebo nevýhod – nedostupnost nahých

modelů pr
ných pod
hlediska
úspěchu,
ho talen
argumen
když už r
popřít e
úspěchu
ho úspě
těžší a v
dábly n
svém ni
ze stran
skutečr

Dí

realitě

mlouv

hodný

platný

děnců

užit a

obecn

A při

začít

ké sk

žum

podr

Tento

modelů pro adeptky umění —, chtěla jsem ukázat, že za stejných podmínek, jaké měli muži, bylo ženám z institucionálního hlediska skutečně znemožňováno dosáhnout uměleckého úspěchu, a to zcela bez ohledu na potenciální míru jejich takzvaného talentu či geniality. Tuto skutečnost nemůže popřít ani argument, že v dějinách existovalo několik málo úspěšných, když už ne vyloženě velikých umělkyně, stejně jako ji nemůže popřít existence hrstky superstars či vzorových exemplářů úspěchu v případě jakékoli jiné menšiny. Dosáhnout velkého úspěchu je vzácné a přinejmenším těžké. Je to však o to těžší a vzácnější, když při své práci musíte bojovat s dvěma ďábly najednou — s ďáblem pochybností a pocitů viny ve svém nitru a s ďábly posměchu nebo blahosklonné podpory ze strany společnosti —, přičemž ani jeden nijak nesouvisí se skutečnou hodnotou toho, co děláte.

Důležité je, aby se ženy neohroženě postavily tváří v tvář realitě svých dějin a své současné situace a přestaly se vymlouvat nebo zveličovat a prosazovat průměrnost. Nevýhodným postavením lze ospravedlnit mnohé, ale není to platný intelektuální postoj. Ženy mohou své pozice vyděděnců z říše velikosti a outsiderů v říši ideologie naopak využít a uplatnit ji jako východisko — pomůže jim to odhalit obecné institucionální a intelektuální slabé stránky systému. A při této destrukci falešných předsudků a názorů se mohou začít podílet na budování institucí, v nichž se myšlení — a také skutečná velikost — stanou výzvou dostupnou všem, mužům i ženám; jednoduše každému, komu nechybí odvaha podniknout nezbytná rizika a vykročit do neznáma.

Tento text vyšel pod názvem „Why Have There Been No Great Women Artists?“ v časopise *Artnews* v lednu 1971, přeložila L. V.

1. Pozoruhodné výjimky představují knihy Kate Millett, *Sexual Politics*. New York 1970, a Mary Ellman, *Thinking about Women*. New York 1968.
2. „Women Artists“, recenze knihy Ernsta Guhla *Die Frauen in die Kunstgeschichte*, in: *The Westminster Review* (americká edice), LXX, červen 1858, s. 91-104. Za upozornění na tuto recenzi děkuji Elaine Showalter.
3. Angelica Kauffmann viz například vynikající studie Petera S. Walcha nebo jeho nepublikovaná doktorská dizertace „Angelica Kauffmann“. Princeton University, Princeton 1968; Artemisia Gentileschi viz R. Ward Bissell, „Artemisia Gentileschi – A New Documented Chronology“, *Art Bulletin*, červen 1968, s. 153-168.
4. New York 1968.
5. John Stuart Mill, „The Subjection of Women“ (1869), in: *Three Essays by John Stuart Mill*. World's Classic Series, London 1966, s. 441. Výběr z této knihy vyšel v češtině pod názvem *Divčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Libora Oates-Indruchová (ed.). SLON, Praha 1998, přel. Kateřina Hilská, s. 31.
6. Relativně nedávná geneze důrazu na umělce jako nexus estetické zkušenosti viz M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York 1953, a Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Mass., 1961.
7. Porovnání s paralelním mýtem pro ženy, pohádkou o Popelce, je značně výmluvné: Popelka dosáhne vyššího společenského postavení na základě uplatnění pasivního atributu „sexuálního objektu“ – malé nožky –, zatímco Zázračný chlapec se vždy prosadí aktivně. Detailní studium mýtů o umělcích viz Ernst Kris a Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Vienna 1934.
8. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge 1940, s. 96f.
9. Současné směry – earthworks, konceptuální umění, umění jako in-formace atd. – se zcela nepochybně odvracejí od důrazu na genialitu

jednotlivce a na jeho prodejné produkty. Kniha Harrisona C. a Cynthie A. Whiteových, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York 1965, v dějinách umění otevírá nový směr zkoumání, podobně jako to učinila průkopnická kniha *Academies of Art* Nikolause Pevsnera. Ernst Gombrich a Pierre Francastel, třebaže velmi odlišným způsobem, vždy považovali umění a umělce za součást celkové situace, místo aby je viděli v jakési povýšené izolaci.

10. Modelky se při výuce poprvé objevily v Berlíně v roce 1875, ve Stockholmu v roce 1839, v Neapoli v roce 1870 a na Royal College of Art v Londýně po roce 1875. Pevsner, op. cit., s. 231. Modelky na Pennsylvania Academy of the Fine Arts nosily masky, které skrývaly jejich identitu, přinejmenším až do roku 1866, ne-li ještě déle – dokládá to i uhlová kresba Thomase Eakinse.
11. Pevsner, op. cit., s. 231.
12. Whiteovi, op. cit., s. 51.
13. Ibid.
14. Mrs. Ellis, *The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities* (1844), in: *The Family Monitor*. New York 1844, s. 35.
15. Ibid., s. 38-39.
16. Patricia Thomson, *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*. London 1956, s. 77.
17. Whiteovi, op. cit., s. 91.
18. Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: Sa Vie, son oeuvre*. Paris 1908, s. 311.
19. Betty Friedan, *Feminine Mystique*, Pragma, Praha 2002, přel. Jaroslava Kočová.
20. Klumpke, op. cit., s. 166.
21. Paříž – stejně jako dodnes mnohá města – se řídila zákony trestajícími cross-dressing.
22. Klumpke, op. cit., s. 308-309.
23. Ibid., s. 310-311.
24. Cit. in: Elizabeth Fisher, „The Woman as Artist, Louise Nevelson“, *Aphra I*, jaro 1970, s. 32.