

Ranu treba ponechať otvorenú¹ Inštitucionálna kritika z periférneho pohľadu, zo ženskej perspektívy

Retrospektívna výstava zameraná na genderové témy Ilony Németh, ktorá priniesla výber z jej tvorby za uplynulých dvadsať rokov a bola venovaná ženám a/alebo feminizmu, putovala z Budapešti do Košíc a ďalej do Brna (a čiastočne aj do Poznaňe). Všetky tri výstavy prezentovali (hoci v Budapešti len virtuálne) obrovskú železnú stavbu s plastovými stoličkami, ktorá pripomínala otvorenú tribúnu atletického štadióna. Interiérová konštrukcia z lešenia sa však nedá považovať za samostatnú sochu, keďže sa vždy upravovala na podmienky jednotlivých výstavných priestorov. Jej vnímanie ako miestne špecifickej inštalácie je tiež problematické, pretože je fyzicky oddelená od ostatných súčastí výstavy a zdaniivo sa dištancuje od jej ústrednej témy, ku ktorej boli vybrané všetky vystavené diela. Agresívna a zároveň zvädzajúca krása tejto stavby sa však už svojou rozmernosťou, rytmom a repetitívnou povahou nemôže považovať za obyčajnú dekoráciu, interiérový doplnok či zvonka zahalenú scénu, za niečo, čo presahuje vnútornú podstatu celkového diela. Určite ju nemožno – vzhľadom na jej rozmery a masívnosť – obviniť z neviditeľnosti. Napriek tomu sa nik, vrátane kritikov, neobťažoval premýšľať o jej význame a funkcii, dokonca ani o jej existencii vo vnútri výstavných siení.

Chcela by som sa zamerať na tento jediný, pravidelne sa opakujúci prvok putovních výstav, na jeho zvláštnosť; na jeho veľkosť a dominantnú fyzickú prítomnosť, ktorú nemožno ignorovať a na jeho neustále popieranie v interpretáciách. Teoretickým rámcom môjho východiska je Derridova dekonštrukcia kategórie *parergonu* (rámu), ktorú rozpracoval Kant vo svojom diele *Kritika súdnosti*. Obrovský „rám“, ochranný obal vystavovaných diel zostal v reakciách absolútne nerefektovaný. Akoby dokonale stelesňoval „strach pred kontamináciou zvonku“.² Z hľadiska diváckej recepcie dielo evidentne pôsobí ako lešenie, drevený rám či platforma, dočasná dohoda, ktorá zakrátko zmizne; lacná a rýchla provizórna konštrukcia, ktorá má zahaliť tajomstvo, treba ju čo najskôr prekonať a nechať za sebou, aby sme sa dostali k jadrú.

1 Názov vychádza z: Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982, s. 27.

2 Jacques Derrida: *The Parergon* (Preklad: Craig Owens). *Október*, č. 9. (Leto, 1979), s. 13.

Podľa Derridu je parergon niečo ako ornament „ozdoba a nie vnútorný konštituujúci prvok v celkovej reprezentácii objektu [*Zierathen*, dekorácia, okrasa, prikrášlenie] [...] nezostáva jednoducho mimo diela, ale svoj vplyv vyvíja zboku, popri diele (ergon)³. Reflektujúc na Kantovu interpretáciu parergonu konštatuje, že: „Filozofický diskurz je vždy proti parergonu. Ale proti čomu vlastne je? *Parergon* je proti, povedľa, nad a za *ergonom*, dielom vytvoreným popri skutočnosti. Nezapadá zaň, ale je s ním spojený, spolupracuje s ním zvonku. Nie je jednoducho vonku a nie je jednoducho vnútri. (...)“⁴ Na základe analýzy rôznych foriem parergonu (drapéria, stĺp) a ich vzťahov k centru a integrite reprezentácie tvrdí, že „parergá nekonštituuje ich exteriorita, ale naopak vnútorné štrukturálne spojenie, kvôli ktorému sú neoddeliteľné od absencie vo vnútri ergonu. A práve táto absencia vytvára jednotu ergonu. Bez ergonu by sme nepotrebovali parergon.“⁵

O toto tvrdenie by som sa chcela oprieť v mojej ďalšej analýze, najmä preto, že jeho téza je v súlade s autorkinou vlastnou interpretáciou diela. Názov rozpínavej gigantckej priestorovej konštrukcie je *Hľadisko I.* a *Hľadisko II.* s príslušnými podtitulmi: *Pozdrav pre Bruca Naumana z Košíc* a *Pozdrav pre Bruca Naumana z Brna*, odkazujú na kresbu Bruca Naumana zobrazujúcu dve protihľlé betónové schodiská.⁶ Podľa výpovede autorky ju k tomuto usporiadaniu inšpirovala táto kresba a kresba Vladimíra Kokoliu. Ako hovorí samotná autorka: „Prostredníctvom tejto kresby som pochopila situáciu, keď sa stráca podstata „vecí“; keď je všetko dané, príležitosť, miesto, situácia, ale nedokážeme ich využiť, použiť. Skrátka chýba *obsah* vo všeobecnom zmysle.“⁷

Pokiaľ ide o opakovanú dôslednú neviditeľnosť rámu, podľa Derridu „...je *parergon* predsa takou formou, ktorá nebola tradične určená odlišením sa, ale naopak zmiznutím, prepadnutím sa, zaniknutím, rozpustením sa práve v okamihu, keď vyvinula najväčšiu energiu.“⁸ Na výstavách pohľad diváka zľahka prekázol po monštruóznej konštrukcii (ktorá akoby zmizla, prepadla sa, zanikla) možno preto, lebo ju považuje za súčasť interiéru (ako v Košiciach), alebo za dočasnú zlátaninu (ako v Brne), ktorá nemá nič spoločné s podstatou vecí a je iba znakom, ktorý vymedzuje hranice medzi rámom (*parergon*) a dielom (*ergon*).

3 Derrida 2001, s. 166.

4 Derrida 2001, s. 167.

5 Derrida 2001, s. 169.

6 Autorka na jednej z výstav v berlínskom Hamburger Bahnhof-e videla kresbu, ktorá bola súčasťou zbierky F. C. Flick Collection. Úryvok z e-mailu autorky umelcovi z 5. marca 2013.

7 Úryvok z e-mailu autorky umelcovi z 5. marca 2013.

8 Derrida 2001, s. 170.

Mojím hypotetickým východiskom je, že tento monštruózny „prílepok, dodatok, doplnok“⁹ či „prídavok mimo diela“¹⁰ navodzujúci pocit klaustrofóbie, akoby vystavené diela obaloval vatou či objímal – ako Derrida opisuje parergon na inom mieste – nie je hranicou poskytujúcou ochranu, ktorá nevpúšťa dovnútra nežiaduce súvislosti a prvky, ale práve naopak, v súlade s derridovskou interpretáciou parergonu prostredníctvom absencie – ktorú v podstate označuje – zomkýna jednotlivé voľne pospájané prvky asambláže. Inými slovami poskytuje kľúč k vnímaniu a pochopeniu neodbytné sa vracajúcich, pritom skrytých problémov. Slovom Derridu a v súlade s jeho myšlienkami si môžeme položiť otázku, ako vôbec dokáže táto „ozdoba“ fungovať zvonka, „z periférie“ v prípade všetkých troch výstav, a ešte nástojčivejšie, čo je tým vnútorným štruktúrnym prvkom, spojivom, prostredníctvom ktorého sa dokáže odhaliť absencia, a čo to vlastne znamená v kontexte mnohých rôznych diel. A napokon sa môžem pýtať aj na svoju vlastnú motiváciu rámoviť túto interpretáciu v „nákazlivej náklonnosti k detailom“¹¹

Konštrukcia, tribúna a všetky jej archetypy – z hľadiska telesnosti: staroveké koloseum gladiátorských zápasov, aréna býčích zápasov či futbalový štadión, alebo z intelektuálneho hľadiska: amfiteáter, prednášková sála či operačná sála pre výučbu medikov a jej neskoršie metamorfózy, auditórium, súčasná vysokoškolská prednášková sála – sú už svojou povahou hierarchické priestory demonštrujúce silu, v ktorých je striktné oddelené centrum udalosti a pohľadu, čiže aktívna postava disponujúca fyzickou alebo intelektuálnou mocou resp. amorfná masa pasívnych, anonymných pozorovateľov diania. Konštrukcia, tribúna a všetky jej archetypy sú už svojím charakterom zároveň aj rodovo striktné determinovanými priestormi: historicky sú to priestory s dominantne maskulínnou konotáciou. Aréna vo fyzickom zmysle stelesňuje samotnú mužnosť prostredníctvom gladiátorov alebo toreádorov, kým menej transparentné, nie až tak prvoplánovo, skrytejšie fungujúce exkluzívne pánske kluby pre zasvätených predstavujú v patriarchálnych spoločnostiach priestor pre osvojenie si a uplatňovanie dominantných mužských rolí. Nech už ich berieme z ktorejkoľvek strany, tieto verejné priestory sú skrz-naskrz popretkávané mocenskými vzťahmi. Pri analýze umeleckého diela sa všetky tieto aspekty a konotácie aktivizujú a vstupujú do hry.

Asambláž evokujúca auditórium bola prvýkrát nainštalovaná v Ernst Múzeu v Budapešti a mala tvoriť pozadie k plánovanej prezentácii videozáznamu s príbehom starej matky známej maďarskej filozofky Ágnes Heller, prvej ženy, ktorá bola poslucháčkou Viedenskej univerzity. Pred necelými dvoma generáciami sa musela jediná

9 Derrida 2001, s. 69.

10 Derrida 2001, s. 167.

11 Derrida 1979, s. 33.

študentka univerzity schovávať za paraván, aby neodvádzala pozornosť ostatných študentov od ich povinností. Začiatkom 20. storočia boli teda poslucháči vykonávajúci serióznu intelektuálnu činnosť a poslucháčka, ktorá by eventuálne mohla ich pozornosť odvádzať resp. vyvolávať sexuálne vzrušenie, vo verejnom priestore od seba fyzicky prísne oddelení. Pomer mužov a žien a prístup k rôznym pohlaviom vo vysokoškolskom vzdelaní presne zodpovedal vedeckým názorom v 19. storočí na prirodzené rozdiely medzi mužmi a ženami a ich hierarchický vzťah. „19. storočie sa od predchádzajúcich storočí líšilo úsilím pochopiť tieto rozdiely pomocou vedy, empiricky ich dokázať a tieto dôkazy považovať za základ spoločenských vied [...] Ohromujúci výsledok, ku ktorému vedci v 19. storočí dospeli, spočíval v tom, že ženy nedisponujú vyššími mentálnymi funkciami, najmä nie abstraktne myslieť [...] Obávali sa, že rozvoj intelektuálnych kapacít žien by spätne vplýval na ich plodnosť a výrazne by znížil ich materské schopnosti. Preto považovali za žiaduce, aby sa intelektuálne vzdelávanie žien začiatkom puberty, keď je ich organizmus pripravený na reprodukčné funkcie, ukončilo.“¹²

Keďže „každodenný život vo Francúzsku bol v 19. storočí popretkávaný rôznymi lekáorskými teóriami, lekári boli spoľahlivými styčnými dôstojníkmi medzi laboratórnymi pokusmi a spoločenskými problémami“, chirurgický amfiteáter, lekárske kliniky a výukové operačné sály, čiže samotné vizuálne reprezentácie vzdelávacích inštitúcií poslucháčov medicíny sprostredkúvali rodové rozdiely so všetkými ich atribútmi. V populárnom žánri obrazov zachytávajúcej operácie sa objavuje nový typ moderného hrdinu, muža–chirurga, ktorého pacientkou bola vo väčšine prípadov žena, a ktorého výkon sa odohrával výlučne pred mužským publikom v prepĺnených amfiteátroch.¹³ V súlade so znakmi tohto žánru sa pohľad od hlavy po päty oblečeného mužského publika sústreďoval na bezmocnú polonahú ženu ležiacu v bezvedomí alebo uspanú pomocou najnovšie objavenej techniky¹⁴, alebo mŕtvu, ktorá nemá

12 Tamar Garb: *Gender and Representation*. In.: Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison: *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. Yale University Press & The Open University, New Haven and London, 1993, s. 279–280.

13 Gabriel von Max: *The Anatomist*, 1869, Neue Pinakothek, München; Thomas Eakins: *Portrait of Dr Samuel D. Gross (The Gross Clinic)*, 1875, Philadelphia Museum of Art; Henri Gervex: *Before the Operation*, 1887, Musée d'Orsay, Párizs; Thomas Eakins: *The Agnew Clinic*, 1889, John Morgan Building at the University of Pennsylvania, Philadelphia

14 Mark S. Schreiner, MD: Eakins as Witness. The Birth of Modern Surgery, 1844–89. In Kathleen A. Foster, Mark S. Tucker, An Eakins (eds.) *Masterpiece Restored: Seeing The Gross Clinic Anew*. New Haven and London: Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, 2012, s. 17–34.

šancu mať situáciu pod kontrolou. Kto však má situáciu aj ženu na týchto obrazoch pod kontrolou, je muž, chirurg, ktorý seriózne pracuje na nesprávne fungujúcom „predmete“ vyzbrojený posväcujúcimi nástrojmi vedy. Ako konštatuje Jennifer Doyle v súvislosti so slávnou maľbou Thomasa Eakinsa (*The Agnew Clinic*, 1889) zobrazujúcou filadelfského chirurga vo svojej vynikajúcej prípadovej štúdii venovanej ďalšiemu majstrovskému dielu tohto amerického maliara (*The Gross Clinic*, 1875), nahá pacientka ležiaca na chrbte pod skalpelom „evokuje pocit, že ženské telo je čosi, čo sa musí ovládať nožom“.¹⁵

Aj napriek rozvinutému lekárskeму diskurzu, ktorý si vyhradzoval právo vedeckej nadradenosti a nespochybniteľnej autority a hlásal „nezainteresovanst“ v ničom mimo čistej vedy (v danom prípade dôslednú absenciu libidálneho záujmu o nahé telo), sa vo vizuálnej reprezentácii objavujú znaky, ktoré sú v protiklade s jazykom „scientia sexualis“ a popierajú aj dobové predpisy upravujúce verejné operácie. V prípade operácie prsníkov „môže byť úplne odhalená len operovaná strana a druhá strana musí byť zľahka prikrýťá“ – predpisuje lekársku etiketu D. Hayes Agnew vo svojej vysokoškolskej učebnici s názvom *Teória a prax chirurgie*.¹⁶ Napriek tomu sú však na Eakinsovom obraze kliniky Agnew odhalené oba prsníky, podobne ako aj na maľbe Henriho Gervexa s názvom *Pred operáciou* (1887). Lekársky voyeurizmus sa ešte výraznejšie prejavuje na maľbe Gabriela von Maxa z názvom *Anatomista* (1896), na ktorom pohľad lekára neskrývane spočíva na prsiach mŕtvej mladej ženy. Tento sexuálny lekársky pohľad, ktorý sa prelína s inými potvrdzujúcimi spoločenskými diskurzmi, je ústrednou koncepciou diela Ilony Németh s názvom *Súkromná gynekologická ambulancia*, ktorá prostredníctvom rôznych materiálov pokrývajúcich gynekologickú pomôcku evokujú rôzne konotácie ženského tela (červený zamat symbolizuje krv, v najnečistjšom ponímaní menštruáciu, kráľičia koža plodnosť a mach identifikáciu ženského tela s prírodou v protiklade s mužskou identifikáciou s vedou¹⁷).

V populárnom žánri chirurgických obrazov sa síce vyskytuje aj niekoľko vedľajších ženských postáv, ktorých prítomnosť je však v dokonalom súlade s rolami ženy stanovenými v západných spoločnostiach v 19. storočí: mníška na maľbe Gervexa symbolizuje panenstvo (najvyššiu ženskú cnosť) a asexualitu (absenciu libida); zdravotná sestra je na obrazoch Gervexa aj Eakinsa na rovnakej úrovni ako pacientka,

15 Jennifer Doyle, „Sex, Scandal, and Thomas Eakins’s *The Gross Clinic*,“ *Representations*, 1999, No. 68, 13.

16 *Principles and Practice of Surgery*. Ld. Schreiner 2012.

17 Pozri aj: András Edit: A test reprezentációja a kortás Magyar művészetben. In. ****Erotika és szexualitás a magyar művészetben*. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest, 1999, s. 61-62.

odkázaná na lekárov a považovaná za menejcenný predmet.¹⁸ Ešte výraznejšie sa to prejavuje na obraze z názvom *The Gross Clinic*, v popredí ktorého si postava pravdepodobne matky prehnane dramatickým až hysterickým gestom zakrýva oči, aby nevidela tú krvavú a brutálnu scénu, čím potvrdzuje všeobecný názor, že sa nedokáže zúčastniť noblesného procesu liečenia, z ktorého sa sama vylučuje v dôsledku vlastnej neschopnosti, čím tvorí zjavný kontrast v porovnaní so sústredene pracujúcim, resp. pozorujúcim chirurgom, asistentmi a mladými medikmi. „Príčinu predpokladaných slabých mentálnych schopností žien nachádzali v štruktúre ženského mozgu, ktorý v porovnaní s mužským mozgom považovali za mozog „s menším počtom závitov a brázd... menej krásny a s menšou hmotnosťou“. Bola všeobecne rozšírená predstava, že mentálna kapacita žien musí byť zakrpatená, aby dokázali plniť svoje materské povinnosti.“¹⁹

Ilona Németh na všetkých výstavných miestach nechala vyvýšenú platformu „hládiska“ prázdnu, čím vylúčila akýchkoľvek privilegovaných divákov. Stavba, ktorá sa na budapeštianskej výstave v Ernst Múzeu objavila len virtuálne prostredníctvom videonahrávky s názvom **Poznámka pod čiarou*, poskytla platformu samotnej umelkyni, ktorá sa s potenciálnymi návštevníkmi výstavy podelila o svoje umelecké názory a dilemy, resp. slovami autorky „vytvorila fórum pre dialóg“.²⁰ Na ďalších dvoch výstavách bolo *Hľadisko* takmer rozprávacím objektom;²¹ keď divák zazrie toto gigantickú stavbu týčiacu sa nad jeho hlavou, okamžite začuje hlas Ágnes Heller, ktorá hovorí o relatívne krátkej, preto zraniteľnej a krehkej genealógii nového fenoménu vstupujúceho do ríše vied – žien intelektuálok. Ohromujúci príbeh Ágnes Heller rezonuje v akoby gréckom zbore silných žien zo širšej rodiny autorky zaznievajúcich ako memento, ktoré síce prišli o mužov – otcov, manželov a synov v rodine, ale postavili sa na vlastné nohy.

Väčšina prípadových štúdií zaoberajúcich sa Eakinsovou malbou s názvom *The Gross Clinic* sa zameriava na riešenie genderovej otázky vynárajúcej sa v súvislosti s týmto obrazom, keďže Eakins „sa rozhodol zahaliť vystavené pacientovo telo

18 D. Hayes Agnew, populárny chirurg z Philadelphie mal viktoriánske názory na ženy a bol striktné proti vzdelávaniu mladých žien, bol radikálne proti ich prijímaniu do vzdelávacej inštitúcie a radšej dal výpoveď, než by mal učiť koedukované triedy. Hlásal, že žena má zostať v domácnosti a „musí sa naučiť starať sa o domácnosť, hygienu a písať listy“. Pritom však podporoval rolu zdravotných sestier pri opatovaní chorých. Schreiner 2012, s. 30.

19 Garb 1993, s. 280.

20 Úryvok z e-mailu autorky umelcovi z 5. marca 2013.

21 Konceptia rozprávacjúceho a spievajúceho objektu v podobe zvukovej inštalácie nie je autorky cudzia. (Patria sem: *Lahni si! Polyfunkčná žena*, 1996; *Pozametajme pod koberec*, 1997 (s Ágnes Deli); *Dýchajúca podlaha*, 1998; *Lavica*, 2000; *Pozvania na návštevu*; 2001; *Kód*, 2002; *27 metrov*, 2004-06; *Záhada*, 2010)

tieňom.“²² „Napätá dramatická kompozícia s dominantným autoritatívnym starším mužom a otravnou, precitlivenou stárnoucou ženou a navyše aj s dvoma »synmi« – figúry samotného Eakinsa a pacienta, ktorého práve operujú” je v interpretácii popredného modernistického kunsthistorika Michaela Frieda freudovsky ponímanou „rodinnou romancou“, kde je otvorená a krvácajúca rana kľúčom k vyriešeniu záhady, ktorú interpretuje ako strach pred kastráciou, ktorý sa prostredníctvom „novej sublimácie“ prejavuje realisticky. Podľa interpretácie Thomasa Weskela na obraze kulminuje pomyselný teror vyvierajúci zo strachu z kastrácie a upokojujúci pocit diváka identifikujúceho sa s »paternálnou« mocou.²³ V interpretácii Jennifer Doyle krvácajúca rana nahrádza ženskú sexualitu v ostrom protiklade so západnou tradíciou aktu,²⁴ pre ktorú nie je príznačná silná sexuálna prítomnosť ženy. „Najnásilnejším útokom proti aktu na obraze je substitúcia sexuálneho rozdielu obrazom samotnej rany. Strašidelným znakom sexuálnej odlišnosti je vaginálny otvor na stehne, ktorý je však poškodený a oddelený od rodovo špecifického (genderového) tela – akoby pacient stelesňoval presne len a len to, čo má podľa estetickéj tradície akt transcendovať.“²⁵ Na základe Friedovho stanoviska postaveného na konštrukcii a produkcii mužského subjektu, Doyle tvrdí, že „v kastrovnom naratívne pozícia ženského subjektu nemá miesto“.²⁶ Svoju argumentáciu v súvislosti s rodovou hádankou, ktorú ponúka tento obraz, uzatvára konštatovaním, že si v podstate „vyžaduje prítomnosť ženy: heroický výkon mužskej moci sa odohráva na pozadí abjekcie a pokorenia ženy“.²⁷

Ilona Németh ako ženská autorka vo svojich raných dielach objavovala vlastné telo v protiklade so sociálne konštruovaným, fetišizovaným a idealizovaným ženským telom – aktom, ktorý je zbavený vlastnej sexualitu, a zaoberala sa sexualizovaným ženským telom, ktoré v našej kultúrnej tradícii existovalo ako abjektne.²⁸ Diváka/diváčku to núti konfrontovať sa so sociálnymi konštruktmi vlastnej pohlavnej identity a s ňou súvisiacimi túžbami, obavami a strachom. Jej raná inštalácia s názvom *Brána* (1992) vedie návštevníkov do strašidelnej úzkej pasáže, z ktorej vnútorných stien vytŕčajú nože – podobne ako pri psychologickej liečbe fóbií, ktorej zásadou je „čím si sa

22 Michael Fried: Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins's Gross Clinic, with a Postscript on Stephen Crane's Upturned Faces. *Representations*, 1985, č. 9. s. 37.

23 Fried 1985, i.m. 73-74.

24 Ld. Kenneth Clark: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina kiadó, Budapest, 1986; Lynda Need: *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge, London – New York, 1992

25 Doyle 1999, s. 22.

26 Doyle 1999, s. 24.

27 Doyle 1999, s. 29.

28 Kristeva 1996

pokazil, tým sa naprav“, čiže: ak chceme zvládnuť to, čoho sa najviac bojíme, musíme sa tomu postaviť priamo. *Elementárny objekt I.* navodzuje pomocou vetvičiek a nožov pocity strachu spojené s obavou z kastrácie a zo straty penisu a falu ako jeho symbolického mocenského ekvivalentu falu.²⁹ *Elementárny objekt II.* je doslova otvorenou ranou, zárezom v zemi, hrobom, ktorý sa asociuje s prírodou, smrťou a ženskou vagínou, a so všetkými spoločenskými významami, ktoré súvisia so ženou ako pohlavnou bytosťou. V jej prázdnych chirurgických divadlách nie je žiadne publikum, v ich strede však nie je nič, niet tam čo vidieť, len samotná rana, len samotná absencia. Návštevník/čka musí prejsť cez javisko, ktoré sa opäť scvrklo na úzky priechod, bez toho, aby vnímal, že v centre pozornosti je tu zarámovaný jeho/jej vlastný sociálny konštrukt a jeho vývoj; že ide o jeho/jej vlastnú (genderovú) sociálnu bytosť.

Eakinsovu tvorbu mnohí interpretujú ako alegorický prejav moci samotného umelca. Fried považuje jeho chirurgické obrazy za autoportréty na základe stotožnenia chirurga a maliara a poukazuje na diskurz o maskulinite vo freudovskej terminológii, teda na oidipovskú rodinnú drámu, v ktorej sa umelec musí popasovať s otcovskou autoritou. Obraz *The Gross Clinic* považuje za „nepriamu či metaforickú reprezentáciu maliarstva ako povolania“³⁰ a dáva ho do súvislosti s dielami ako Eakinsov obraz *William Rush vyrezáva alegorickú postavu rieky*, Velazquezove *Las Meninas* či Courbetov *Maliarsky ateliér*.

V tomto bode sa stretáva retrospektívna asambláž genderových diel Ilony Németh s parergonom, neviditeľným rámom, *Hľadiskom*. Putovné výstavy a všetky ich prvky ako celok vypovedajú vizuálnym jazykom o tej istej dileme – o ktorej sa verbálne hovorí vo videu **Poznámka pod čiarou – „o umení ako povolani“*, uviaznutom v pasci prepolitizovaného a manipulovaného inštitucionálneho systému v dobe búrlivého postsocialistického nacionalizmu. Okrem konkrétnych lokálnych a špecifických okolností, ktoré sa diskutujú vo videách, spočíva jadro dilemy v určení, kde je hranica, ohraničenie umelcovho pôsobenia, a čo sa stane, ak sa táto hranica odhalí a spochybní sa tak privilegovaná pozícia umelca, ktorý stojí mimo a nad spoločensko-politickým kontextom? Má umelec inú možnosť, než sa prispôbiť mechanizmu určovanému umeleckým trhom či politickým systémom, môže vystúpiť spomedzi jeho koordinát? A predovšetkým, aká je pozícia umelkyne – ženy v súčasnej spoločnosti, ktorá sa síce výrazne líši od viktoriánskych podmienok, ale v oblasti rodových odlišností je dodnes nositeľom ich mentálneho

29 Pozri aj: Jacques Lacan: The Signification of the Phallus. [1958] In.: Lacan. *Écrits: A Selection*. Routledge, London, 1977, s. 281-91.; Ernst van Alphen: *Strategies of identification*. In.: Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (ed.): *Visual Culture. Images and Interpretations*. Wesleyan University Press, Hanover-London, 1994, s. 260-271.

30 Fried 1985, s. 44.

dedičstva, hoci nie sú tak zjavne a brutálne prezentované ako vtedy? Dielo vypovedá o tomto skrytom, ale dodnes máajúcom dedičstve z pozície ženského subjektu, nárokuje si pôsobenie vo verejnom priestore manifestáciou ženského pohľadu (gaze) upriameného na inštitucionálny rámec umeleckej činnosti, ktorý funguje práve ako parergon. Z feministickej perspektívy má inštitucionálna kritika sformulovaná ženou-umelkyňou korene práve v otvorení rany, hoci len na krátku chvíľku, v symbolickom akte, ktorý sa stavia proti jadrú *per se*. Ako Julia Kristeva formulovala feministickú adaptáciu Derridovej predstavy parergonu ako *abjekciu*: „Treba ponechať otvorenú ranu, čo bolí tam, kde podstupujeme dobrodružstvo analýzy – ranu, ktorú stavovské zriadenie spolu s cynizmom doby a inštitúcií raz-dva zahoja.“³¹

Pokiaľ ide o moju osobnú motiváciu, obsesívne ma zaujímal najmä kľúč k tejto monštruóznej stavbe, ktorá sa tak tvrdohlavo bránila relevantnému zapojeniu do interpretácie, ktorá vždy vyklzla spod kontroly, ktorá sa raz tlačila do popredia, raz stávala neviditeľnou, zapadajúc do pozadia a oscillovala medzi jadrom a hranicou. Chrobáka do hlavy mi vložila svojim radikálnym vyhlásením jedna kunsthistorička (náhodou tiež žena), keď výstavu v Ernst Múzeu v Budapešti označila za „najfeministickejšie dielo posledných rokov“ (pravdepodobne myslela v Maďarsku), pričom prívlastok „feministický“ považovala za potrebné dať do úvodzoviek kvôli jeho ambivalencii a lokálnej debate o ňom (smerujúcej viac k popieraniu či zosmiešňovaniu než k akceptácii), pričom sa prívlastku ani použitým úvodzovkám nedostalo náležitého vysvetlenia.³²

Preklad: Anna Antalová

31 Kristeva 1982, 182.

32 Baglyas Erika: Kettős látás. *Műértő*, 2012, č. 1. s. 5. vid'. v tejto edícii s. 304-305.