

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Genderová identita v díle Claude Cahun
Gender Identity in the Work of Claude Cahun

Tereza Hapková

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Markéta Magidová, Ph.D.
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Genderová identita v díle Claude Cahun* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 7. 2023

.....

Tereza Hapková

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zabývá otázkou genderové identity v umělecké tvorbě francouzské umělkyně Claude Cahun. Teoretická část práce je zaměřena na pojetí pohlaví, genderu a identity v kontextu života Claude Cahun. Dále je důležitým tématem její mnohočetné já, které prezentuje ve svém díle skrze zašifrované zprávy. Ukrývá se ve svém zkonstruovaném světě plném masek, maškarád, zrcadel, dvojníků a inscenací, za jehož oponu pouštěla pouze svou partnerku Suzanne Malherbe. Didaktická část bakalářské práce je zaměřena na návrh využití techniky fotomontáže ve výuce výtvarné výchovy a její propojení s dalšími obory. Výchozí inspirací jsou fotomontáže obsažené v knize *Aveux non avenues* doplňující převážně autobiografický text Claude Cahun. Hlavním tématem knihy je hledání sebe sama a vlastní identity prostřednictvím textu a ilustrativních obrazů. Cahun v knize vytvořila vlastní svět díky přeskupování svých fotografií a utváření nových celků, čehož docílila právě prostřednictvím fotomontáže. Praktická část bakalářské práce je zaměřena na fotografickou tvorbu Claude Cahun. Nejprve se věnuji principům v jejím fotografickém díle a jejich obecnější analýze. Následně analyzuji tři konkrétní série fotografií či fotografie, ke kterým přidávám vlastní komentář prostřednictvím vlastního autorského fotografického projektu. V závěru práce se vracím ke světu, který si Claude Cahun zkonstruovala, a ve kterém se na rozdíl od společnosti mohla cítit bezpečně ve vlastním těle. Skrze tento svět a s ním spojená umělecká díla prezentovala svou identitu, a to nejen pro sebe, ale také pro svou životní partnerku a malé množství pozorovatelů.

KLÍČOVÁ SLOVA

Claude Cahun, fotografie, autoportrét, gender, identita, surrealismus, koláž, fotomontáž

ABSTRACT

The bachelor thesis deals with the question of gender identity in the artistic production of French artist Claude Cahun. The theoretical part of the thesis focuses on the concept of sex, gender and identity in the context of Claude Cahun's life. Furthermore, her multiple selves, which she presents in her work through encrypted messages, is an important topic. She hides in her constructed world full of masks, masquerades, mirrors, doubles and stagings, behind the curtain of which she only let her partner, Suzanne Malherbe. The didactic part of the bachelor's thesis is focused on the proposal of the use of the photomontage technique in art education and its connection with other disciplines. The initial inspiration comes from the photomontages contained in the book *Aveux non avenus*, complementing the mostly autobiographical text by Claude Cahun. The main theme of the book is the search for oneself and one's own identity through text and illustrative images. In the book, Cahun has created her own world by rearranging her photographs and forming new wholes, which she has achieved through photomontage. The practical part of the bachelor thesis is focused on the photographic work of Claude Cahun. I first discuss the principles in her photographic work and their more general analysis. I then analyse three specific series of photographs or photographs to which I add my own commentary through my own original photographic project. I conclude the thesis by returning to the world that Claude Cahun constructed for herself, and in which, unlike society, she could feel secure in her own body. Through this world and its associated artworks, she presented her identity, not only to herself, but also to her life partner and a small number of observers.

KEYWORDS

Claude Cahun, photography, self-portrait, gender, identity, surrealism, collage, photomontage

Obsah

Úvod.....	6
1 Teoretická část.....	7
1.1 Pohlaví, gender a identita.....	7
1.1.1 Pohlaví a gender	8
1.1.2 Imaginárno, symbolično a reálno	9
1.2 Mnohočetná já a jejich vliv na tvorbu Claude Cahun.....	11
1.2.1 Třetí pohlaví	12
1.2.2 Lesbický subjekt.....	13
1.2.3 Surrealistické tendence	14
1.2.4 Pojetí krásy	15
1.3 Zkonstruovaný svět Claude Cahun	16
1.3.1 Divadlo a inscenace	17
1.3.2 Podivný dvojník.....	19
1.3.3 Zrcadla	21
1.3.4 Masky	23
1.3.5 Maškaráda.....	25
1.4 Aveux non avendus.....	27
1.4.1 Fotomontáže	28
1.4.2 Kapitola 2: Já sama.....	31
1.4.3 Kapitola 9: I.O.U.	34
2 Didaktická část.....	37
2.1 Výtvarný úkol	37
2.1.1 Vazby na RVP G (2007).....	38
2.1.2 Vazby na Výtvarný obor – očekávané výstupy	38

2.1.3	Vazby na integrující téma Umění a kultury – očekávané výstupy	40
3	Praktická část.....	41
3.1	Principy ve fotografickém díle Claude Cahun.....	41
3.1.1	Technické aspekty fotografie.....	42
3.2	Autorský soubor prací.....	43
3.2.1	Keepsake (c. 1932)	44
3.2.2	I am in training don't kiss me (c. 1927)	48
3.2.3	Autoportrét se zrcadlem (c. 1927)	50
	Závěr	54
	Seznam použitých informačních zdrojů	55
	Seznam obrázků.....	57
	Seznam příloh	60

Úvod

„Cahun je fascinující a zároveň obtížné téma, (...). Její svůdné umění a literatura, její živá mysl, její nesobecká angažovanost ve prospěch sociální a politické spravedlnosti jsou aspekty osoby, která ve své psané i fotografické tvorbě zkoumá složitost identity a reprezentace; bolesti, rozkoše a tajemství, které možná nikdy plně nepochopíme.“¹ (Doy, 2007, s. 5). Claude Cahun je osobou plnou protikladů a zároveň plná subjektivní pravdy. Ve své tvorbě současně skrývá i odhaluje své já, svou osobní neuchopitelnou identitu. Je androgynní postavou bez jasných maskulinních či femininních rysů i přes to, že pro účely této práce o Cahun hovořím v ženském rodě.

¹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Cahun is both a fascinating and a difficult subject,(...). Her seductive art and literature, her lively mind, her unselfish commitment to social and political justice are aspects of a person who, in both her written and photographic work, explores the complexities of identity and representation; of pain, pleasure and mystery that may never be fully comprehended.“ (Doy, 2007, s. 5).

1 Teoretická část

Teoretická část bakalářské práce je zaměřena na pojetí pohlaví, genderu a identity v kontextu života Claude Cahun. Dále je důležitým tématem její mnohočetné já, které prezentuje ve svém díle skrze zašifrované zprávy. Ukrývá se ve svém zkonstruovaném světě plném masek, maškarád, zrcadel, dvojníků a inscenací, za jehož oponu pouštěla pouze svou partnerku Suzanne Malherbe.

1.1 Pohlaví, gender a identita

Pojmy pohlaví, gender a identita jsou ve *Velkém sociologickém slovníku* (1996) definovány následovně:

„*Pohlaví* – jedna ze dvou zákl. biol.-soc. charakteristik každého lidského jedince, běžně používaná jako primární třídící znak souborů obyv. ve statistikách i v s-gických výzkumech (vedle ukazatelů věku). Biol. se p. jedince určuje podle přítomnosti pohlavních chromozómů, ale existují i další kritéria (...). Tzv. sociální pohlaví je to, které má dotyčný úředně zapsáno. Uvedená vymezení p. se u většiny jedinců překrývají, tzn. shodně vedou ke stanovení, zda jde o muže, nebo o ženu“ (Petrušek et al., 1996, s. 781).

„*Gender* – termín používaný pro skupiny vlastností a chování formované kulturou a spojené s obrazem muže a ženy. (...) Nejbližším čes. ekvivalentem pojmu g. je termín „rod“. Toto označení však není zcela adekvátní a navozuje nepřesné souvislosti, proto se většinou pojem g. přejímá v původním tvaru. Koncepce g. zdůrazňuje kategorie kontrastujících charakteristik s označením „feminí“ či „maskulinní“, které odrážejí očekávání spjatá s rolími muže a ženy. Rozlišení, vzdálenost mezi „mužským“ a „ženským“ jsou z pohledu kategorie g. determinovány kult. a jsou vysoce variabilní“ (Petrušek et al., 1996, s. 339).

„*Identita* – (z lat. identicus = totožný, stejný) – obecně jednota vnitřního psych. života a jednání, která bývá též nazývána autentickým bytím. Pojem i. je ale používán v různých významových variantách“ (Petrušek et al., 1996, s. 414-415).

1.1.1 Pohlaví a gender

Oakley (2000, s. 121-129) v knize *Pohlaví, gender a společnost* shrnuje, že pojem pohlaví zahrnuje biologické aspekty jedince a pojem gender naopak psychologicko-kulturní, tudíž kulturní vymezení genderu jedince nemusí nutně odpovídat jeho biologicky určenému pohlaví. Jako příklad uvádí intersexualitu, kdy se člověk narodí s maskulinními i femininními pohlavními znaky, a tudíž jej nelze jednoznačně označit za muže či ženu. Gender, v tomto případě silně ovlivňuje sociální zázemí, výchova a očekávání rodičů, které hraje kritickou roli v genderové identifikaci dítěte. Genderová identita se vyvíjí ve stejném období, jako mateřský jazyk (tedy během prvních dvou let dítěte), a to jak u intersexuálních jedinců, tak také u jedinců s předurčeným pohlavím. Informace o utváření genderové identity a genderových rolí se odvíjí od procesu identifikace v dětství. Pokud se tedy například dívka silně identifikuje s mužským vzorem, může být důsledkem této identifikace ženská homosexualita či transsexualita. Oakley zdůrazňuje, že gender je „vymezený sociálně, ne biologicky“ a je proto rozpoznatelný sociální situací nebo viditelným souhrnem vlastností a chování konkrétního člověka, což ve své knize shrnuje slovy „gender je stále vidět, pohlaví ne.“

Butler (2006, s. 8-10) ve své knize *Gender Trouble* uvádí, že pojem pohlaví a gender, konkrétně jejich odlišení, mělo za účel zpochybnit biologii jako nadřazenou (*biology-is-destiny formulation*). Gender je kulturně konstruovaným pojmem, který můžeme chápat jako vícenásobnou interpretaci pohlaví. Nejedná se o důsledek pohlaví a také není zdánlivě tak neměnný. Rozlišení pohlaví a genderu naznačuje radikální diskontinuitu mezi pohlavními těly a kulturně konstruovanými pohlavími. „Pokud je konstruovaný status genderu teoreticky chápán jako radikálně nezávislý na pohlaví, stává se samotný gender volně se vznášejícím artefaktem, což má za následek, že muž a maskulinum může stejně snadno označovat ženské tělo jako mužské a žena a femininum mužské tělo stejně snadno jako ženské.“² Právě jeho vícenásobná interpretace pohlaví slouží podle Butler k argumentaci, že pohlaví je biologicky neuchopitelné. Zpochybníme-li neměnný charakter pohlaví, můžeme

² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called ‚sex‘ is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all.“ (Butler, 2006, s. 9).

pak polemizovat o konstrukt „pohlaví“ jako o kulturně konstruovaném pohlaví, kdy je jedním z možných východisek myšlenka, že rozdíl mezi pohlavím a genderem vůbec žádným rozdílem není, a tudíž nemá smysl definovat gender jako kulturní interpretaci pohlaví.

1.1.2 Imaginárno, symbolično a reálno

Francouzský psychoanalytik Jacques Lacan ve svých teoriích navazuje na psychoanalýzu Sigmunda Freuda. Základní triádou pojmů, kterou Lacan definoval jako nezbytnou pro pochopení psychického fungování, jsou sféry *imaginárna*, *symbolična* a *reálna*, které jsou vzájemně provázané (Pechar, 2013, s. 9-12).

Stadium zrcadla je ústředním bodem prvního období Lacanova myšlení. Probíhá od šestého měsíce narození dítěte, kdy dítě rozpoznává svůj vlastní odraz v zrcadle, což v něm vyvolá nejen fascinaci odrazem, ale také celou řadu gest. Formou hry pak prozkoumává možnosti odrazu ve vztahu k jeho osobě a k předmětům či osobám v jeho bezprostředním okolí. Ztotožňuje se se svým zrcadlovým obrazem, což Lacan označuje za praobraz jáského ideálu, ze kterého se tímto ztotožněním stává také základ sekundárních identifikací (Pechar, 2013, s. 29). Fascinace dítěte svým obrazem přechází v primární narcismus, kdy narcistické libido propojeno s destruktivními pudy, zcizující funkci Já a k agresivitě (Pechar, 2013, s. 30). Vlastní Já se od počátku vývoje utváří jako imago (obraz), se kterým se dítě ztotožňuje a ve kterém se zároveň odcizuje sobě samému, jelikož se nejedná o pravé Já. Takové Já je totiž fiktivní a proto nedovoluje, aby se plně krylo se skutečným subjektem, v jehož imitativní povaze je založená také nevyhnutelná agresivní rivalita proudící z touhy po propojení s idealizovaným obrazem, kdy „toto já nutně touží po tom, po čem vidí toužit druhého“ (Pechar, 2013, s. 32). Imaginárno je tedy Lacanem první definovaný osobnostně-formativní proces, při kterém se tvoří Já jedince složené z imaga a jeho skutečné osobnosti.

Koncepce stadia zrcadla byla Lacanem označena za „první strategický bod v jeho kritickém tažení proti roli připisované v psychoanalytické teorii domnělému autonomnímu Já“ (Pechar, 2013, s. 31-32). Navázal na ni sférou symbolična spjatou s řečí a užitím jazyka, čímž se propojuje s imaginárnem skrze socio-lingvistickou strukturu. Symboly v tomto

smyslu jsou pro Lacana takový „typ znaků, kdy vztah mezi nimi a tím, co je jimi vyjádřeno, není založen na podobnosti“ a bez jakékoliv vazby ve sféře reálna tak symbol „plodí sám od sebe své struktury a své organizace“ (Pechar, 2013, s. 37-38). Pracuje také s de Saussurovým pojmem signifikant, kde ve vztazích, které se v této rovině utvářejí, sídlí nevědomí. Pojem nevědomí, jak ho definoval Sigmund Freud, je tak podle Lacana řetězcem opakujících se signifikantů. Právě mechanismy určující režim nevědomí jsou centrem řeči – lidského jazyka, jehož hlavní charakteristikou je jeho symbolická funkce (Pechar, 2013, s. 41-43). Dítě se s řečí setkává již ve stadiu imaginárna skrze matku, která mu předává symboly beroucí na sebe „kvalitu zvukové matérie“ a podle Lacana můžeme mluvit právě proto, že nás symboly dělají člověkem (Pechar, 2013, s. 44-45).

Symbolický řád je v naší společnosti nastolen díky oidipovskému komplexu, jak ho popsal Freud. Dítě si s matkou, dárkyní řeči, vytvořilo narcistní vztah a nemůže tak samo překonat imaginární zcizení spojené s agresí bez zásahu třetí strany, která bude „modelem určité harmonie založené na distanci.“ Skrze oidipovský komplex se tak dítě (syn) srovnává s faktem, že matka patří otci a jeho výsledkem pak není vzájemná rivalita, ale zařazení do společenského řádu díky otci a pojmenovatelné identitě (Pechar, 2013, s. 45-46). Symbolično skrze Lacanovo pojetí Druhého představuje univerzální diskurs, do kterého je subjekt vřazen a je jím předurčen. Jeho rolí je pokračování v tomto předem určeném diskursu, který předem determinoval nejen jeho společenské postavení (Pechar, 2013, s. 49).

Předešlé sféry Lacan doplňuje sférou reálna uskutečňující se před stadiem zrcadla (od narození dítěte do zhruba šestého měsíce). Je potřeba odlišit pojem reálno od pojmu realita, jelikož realita je ustanovená spojením imaginárna a symbolična, zatímco reálno lze vysvětlit jako nepřítomnost subjektu, něco nepředstavitelného (Pechar, 2013, s. 53-54). „Ve vztahu imaginárna a reálna a v konstituci světa, tak jak z něj vyplývá, všechno právě závisí na situaci subjektu, která je charakterizována jeho místem v symbolickém světě, jinak řečeno ve světě promluvy“ (Pechar, 2013, s. 54). Sféra reálna je spojena s problematikou psychóz a traumat. Psychóza je způsobena tím, že „subjekt není integrován v rejstříku signifikantu,“ což zapříčiňuje ztrátu reality. Proto je potřeba oidipovský komplex nastolující symbolický řád, jelikož absence symbolické struktury může vést k rozvinutí psychotických onemocnění u subjektu. Reálno může prostupovat do symbolična prostřednictvím traumat, které se

mohou projevovat ve snech. Traumata je potřeba vysvětlit pomocí symbolů, díky čemuž budou součástí symbolického řádu (Pechar, 2013, s. 54-55).

1.2 Mnohočetná já a jejich vliv na tvorbu Claude Cahun

Hlavní otázky ohledně lidského bytí se týkají *těla, duše, já a identity*. Tyto zmíněné faktory se staly významnými pro umělkyně druhé vlny feminismu, které přehodnocovaly své vlastní místo ve společnosti. Identita se stala postupem od ochrany k projekci – (vlastní) tělo se pro umělce stalo obsesí a často nahrazovalo já, které v průběhu šlo ruku v ruce se společností při vytváření identity a po smrti se z těla stala pouhá mrtvola implikující existenci duše. Dříve bylo tělo považováno za pouhou schránku pro duši a konkrétně na ženské tělo se nahlíželo jako na něco méně, než bylo to mužské. V průběhu let se teorie o tyto teorie proměňovaly a v období 19. století se věřilo, že individuální já se uvolnilo z duše a usadilo se právě v těle, kde ho našlo feministické hnutí. Tělo, jakkoliv teoreticky či objektivně zkoumáno, je tím nejintimnějším a nejosobnějším, co každý z nás má, čímž se ze své podstaty stává také velmi zranitelným. Je také nejvěřejnější součástí, kterou promítáme do světa; je tím, „co všichni ostatní vidí a myslí si, že znají“³ (Lippard, 1999, s. 27).

Ačkoliv se tělo mění na základě vlastních podmínek a je poměrně obtížné ho ovládat, „já je konstituováno změnou, definováno změnou, podléhá změně, je otevřené změně, je prostředkem transformace.“⁴ Vztah mezi těmito dvěma subjekty se neustále proměňuje. Nejprve tělo určuje já a následně já určuje postavení těla i jeho fyzické vlastnosti. Protipólem tomuto je identita, která je nejčastěji utvářena vnitřními a vnějšími potřebami jedince a požadavky společnosti (Lippard, 1999, s. 28).

Já se promítalo prostřednictvím obrazů sebe sama, kdy ženy užívaly vlastní tělo a prostřednictvím umění jej transformovaly z objektu na subjekt, což se stalo významným mezníkem feministického umění v 70. letech minulého století. Člověk nejprve musel poznat

³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „It is what everyone else sees and thinks they know.“ (Lippard, 1999, s. 27).

⁴ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) the self is constituted of change, defined by change, subject to change, open to change, a vehicle for transformation.“ (Lippard, 1999, s. 28).

sám sebe, aby mohl změnit společnost. K tomu však nemohlo dojít bez propojení identity a já (Lippard, 1999, s. 31).

1.2.1 Třetí pohlaví

Myšlení Cahun silně ovlivnil britský spisovatel a teoretik Havellock Ellis, který ve svých textech navrhoval možnost existence třetího pohlaví. Nenese jasné známky feminity ani maskulinity, ale naopak propojuje schopnosti obou pohlaví (Rice, 1999, s. 21). Ellis uváděl, že pohlaví je proměnlivé a jeho hranice jsou často nejisté, jelikož mezi úplným mužem a úplnou ženou existuje mnoho stádií. (Knafo, 2001, s. 38) Tyto změny myšlení lze zaznamenat v dochovaných fotografiích a záznamech. V autoportrétech se neustále proměňovala, což se projevilo také ve změnách pseudonymů, které používala (Rice, 1999, s. 21). Narodena jako Lucy Renée Mathilde Schwob, v roce 1914 publikovala texty nejprve pod pseudonymem Claude Courlis a následně od roku 1917 užívala jméno Claude Cahun, což krom své psané tvorby používala také v dalších uměleckých sférách (Doy, 2007, s. xv).

Nespadala do tehdejší společnosti předurčených kategorií a využívala svou tvorbu jako formu vzpoury proti těmto ideám. Její umělecká tvorba byla výstřední, nejednoznačná a narušovala omezující představy o pohlaví, společenské identitě i ženskosti. Vyhýbala se společenské kategorizaci, a proto používala spíše genderově neutrální oslovení⁵ (Rice, 1999, s. 21). Cahun o sobě sama napsala: „Maskulinní? Femininní? Ale to záleží na situaci. Jediné pohlaví, které mi vždy vyhovuje, je neutrální⁶.“⁷ Někdy je oblečená jako muž v obleku, námořník či zvedá činky, jindy je nalíčená jako panenka nebo se stane dítětem schouleným ve skříni. Představuje perfektní příklad pojetí genderové identity podle Butler jako performativního a fluidního konstruktů v opozici k původnímu biologickému pohlaví. „Vymyslela hybridní kulturní identitu, kterou nebylo snadné asimilovat v rámci přehnaně determinovaných kategorií mužského a ženského pohlaví“⁸ (Knafo, 2001, s. 30-38).

⁵ Anglické oslovení *they/them*, v českém jazyce jako *oni/jim*.

⁶ Dalším možným překladem slova je současný pojem *nebinární*.

⁷ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Masculine? Feminine? But it depends on the situation. Neuter is the only gender that always suits me.“ (Knafo, 2001, s. 29).

⁸ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „She conceived a hybrid cultural identity not easily assimilable within the overdetermined categories of masculine and feminine.“ (Knafo, 2001, s. 38).

1.2.2 Lesbický subjekt

Solomon-Godeau (1999, s. 117-119) navrhuje považování lesbismu Cahun jako jednoho z mnoha formujících prvků jejího umění. Ona sama ale v žádném ze svých textů identitu lesby nepřijímá ani nepotvrzuje i přes to, že v dobovém diskurzu o homosexualitě orientovala nejen skrze překlady děl Havellocka Ellise. Odmítnutí této kategorizace, pokud lesbu definujeme jako ženu toužící po ženách, není v jejím případě natolik zvláštní. Tato kategorie je aplikovatelná pouze do takové míry, do jaké se Cahun cítila být ženou, což také souvisí s ženstvím jako maškarádou⁹. „Cahun je umělkyní, pro kterou je sexuální politika, na rozdíl od sexuálního těla, oblastí, kterou je třeba vědomě, záměrně a skutečně intelektuálně zkoumat, což je mnohem jiný úkol než oslava anarchického a osvobozujícího potenciálu erosu a erotiky v surrealismu.“¹⁰ Solomon-Godeau (1999, s. 114) také pokládá důležité otázky týkající se kontextualizace díla Cahun. Lze její dílo lépe chápat v kontextu surrealistického hnutí dvacátých a třicátých let minulého století? Lze na dílo nahlížet z hlediska jejího lesbismu? Měli bychom na její dílo nahlížet spíše skrze tematiku postmoderního umění? Nebo snad skrze feministické myšlení o identitě, pohlaví a sexuální odlišnosti?

Lesbismus jako téma v díle Cahun nebyl natolik kriticky zpracován jako její soukromý život. Kromě mnohočetných identit Cahun hrála v jejím životě ústřední roli Suzanne Malherbe, se kterou žila od svých dvaceti let až do své smrti. Malherbe byla výtvarnice a ilustrátorka, která se aktivně podílela na tvorbě Cahun. O samotné Malherbe není známo tolik informací, a proto není možné s jistotou říci, jak velký vliv měla na uměleckou tvorbu Cahun. Víme ale, že také ona ve svém životě převzala genderově neutrální pseudonym a používala označení Marcel Moore. Byla nevlastní sestrou Cahun, její partnerkou a celoživotní společnicí. Neobvyklá povaha jejich vztahu se odrážela v uměleckých tématech, jakými je například zdvojování, zrcadlení, hra s alter egy, maskami, maškarádou a mnoho

⁹ Více o pojetí ženství a maškarádě v kapitole *Maškaráda*.

¹⁰ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Cahun is an artist for whom sexual politics, as opposed to the sexual body, is a domain to consciously, deliberately, indeed intellectually investigate, a far different enterprise than surrealism's celebration of the anarchic and liberating potential of eros and eroticism.“ (Solomon-Godeau, 1999, s. 119).

dalších. Malherbe byla prvním divákem a často také pořizovatelem mnoha fotografií. Můžeme proto spekulovat, zda byly pořízené fotografie určeny pouze pohledu umělecké dvojice či také širšímu poli diváků, než byly ony samy. Solomon-Godeau dále navrhuje za vhodné „považovat tyto snímky za částečně sestávající z oslovení druhého, spíše než o nich uvažovat pouze v rámci kategorie sebe prezentace v jejím solipsistickém smyslu.“¹¹ Tento přístup k inscenaci fotografií podporuje také skutečnost, že mimo ilustrace vlastních knih své fotografie nevystavovala (Solomon-Godeau, 1999, s. 116).

1.2.3 Surrealistické tendence

Cahun, kterou přitahovaly zásady a tendence surrealismu, se po přestěhování se svou partnerkou do Paříže ve 20. letech dvacátého století připojila k surrealistickému hnutí vedeného André Bretonem. „Surrealismus jako umělecké hnutí usiloval o odhalení a proniknutí do reality, která je základem světa zdání – nevědomí, iracionálna, říše snů. Surrealisté věřili, že sen je nadřazen bdělému stavu, fantazie je silnější než realita a nevědomí je objevnější než vědomé myšlení.“¹² Ve svém díle se proto stejně jako další surrealisté zaměřila na pozvednutí významu nevědomí a jako inspirace jí sloužilo iracionálno a nevědomí skrze které nahlížela na ženské tělo. „Funkce a obraz ženy v surrealistických kruzích často přebíraly konvenční mytologickou či alegorickou podobu múz, dětí nebo femme fatale.“¹³ Manipulaci s ženským tělem v díle mužských surrealistů, kteří často ženské akty prezentovali v podobě připomínající falus¹⁴, lze chápat jako vizuální a estetický projev perverze. Narozdíl od jejích mužských kolegů nevytvářela fotografie, které by byly kastrovní či fetišistické. Autoportréty, na kterých je vyobrazena zároveň jako umělkyně i modelka,

¹¹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „It would thus seem appropriate to consider these pictures as consisting in part of an address to the other, rather than considering them solely within the category of self-representation in its more solipsistic sense.“ (Solomon-Godeau, 1999, s. 116).

¹² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Surrealism aimed to tap into and reveal the reality that underlies the world of appearances – the unconscious, the irrational, the realm of dreams. For the Surrealists, the dream was believed to be superior to the waking state, fantasy more potent than reality, and the unconscious mind more revealing than conscious thought.“ (Knafo, 2001, s. 35).

¹³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „The function and image of women in the Surrealist circle (...) frequently assumed the conventional mythological or allegorical roles of muse, child, or femme fatale.“ (Knafo, 2001, s. 35).

¹⁴ Vyobrazení ženy ve falické podobě reprezentuje tzv. umělecké řešení kastrovní úzkosti. Sigmund Freud ve své knize *Fetishism* (1927) tvrdil, že nahé ženské tělo v mužích vyvolává strach z kastrace kvůli chybějícímu penisu, a tento strach může být u mužů rozptýlen fetišem (Knafo, 2001, s. 36).

jsou osobité. Skrze narušení dosavadní společenské a sexuální hierarchie, v níž je umělec z hlavní podstaty muž a jeho objektem žena, zpochybňují pohled, který si zvykl ženy objektivizovat a také konvenční vztah mezi pohlavím, diváctvím a uměleckým dílem (Knafo, 2001, s. 34-36). Složitý vztah Cahun se surrealistickým hnutím spočívá právě v odlišném vyobrazování ženského těla, které v jádru nečerpá z krásy a feminity a namísto toho zpochybňuje konvenční pojetí krásy (Topdjian, 2007, s. 72).

1.2.4 Pojetí krásy

Přesto že existuje běžná představa o tom, co to znamená být ženou, pojmy *žena* a *femininita* nejsou snadno definovatelné. Na ženské tělo se nejčastěji nahlíží „s idealizovanými projevy ženskosti, plodnosti, erotiky, štíhlosti, mladistvosti a především krásy.“¹⁵ Cahun ve svém díle narušuje hranice krásy a genderu, čímž se vymyká dominantnímu chápání krásy. Podle Immanuela Kanta můžeme ženské pohlaví odlišit od mužského *znakem krásného*, což je podle něj prožitek neřídící se poznáním a předmětem tohoto potěšení je krásno. Friedrich Nietzsche také kategorizoval krásno jako ženské a vysvětloval, že jeho funkcí je „reprezentace esenciální přirozenosti – ideálu tělesné podstaty, který nás přivádí do vytržení.“ Krásno se tedy podle Nietzscheho nacházelo ve zdobené ženě, která se zkrášlovala za účelem idealizace muži (Topdjian, 2007, s. 66-67).

Ideál zdobné ženy jako krásna kritizovala Simone de Beauvoir, která ve své knize *Druhé pohlaví* tento filosofický přístup kategorizovala jako způsob společenské kontroly ženy spojený spíše s kulturní umělostí než s esenciální krásou. Cahun si nejspíše byla vědoma myšlenek své současnice, což se v jejím díle promítalo přehnaným naplňováním Kantova filosofického pojetí krásna skrze teatrální nošení genderového zařazení a maškarádu. V jiných případech se proti této estetice ohrazovala absencí umělosti ženské krásy v nejednoznačně genderově definovaných fotografiích (Topdjian, 2007, s. 67).

V současné době fotografie vytvářejí to, co podle Kanta považujeme za krásno a staly se jeho měřítkem. Krásno a atraktivita se odvíjí od toho, jak na fotografii vypadáme, jelikož

¹⁵ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) idealized manifestations of femininity, fertility, eroticism, thinness, youthfulness, and, above all, beauty.“ (Topdjian, 2007, s. 66).

fotoaparát je považován za nástroj zaznamenávání objektivní skutečnosti. Fotografie se stává prostředníkem vidění sebe sama a ve své sociální funkci je hlavním zdrojem našeho poznání. Její funkcí je zrcadlení skutečnosti, ať už s využitím zkrášlení či nikoliv, a zprostředkovává záznam našeho tělesného já. Jak už bylo zmíněno, Cahun využívá fotografii v opozici k západní estetické tradici spojující feminitu a krásu. Pokouší se tuto tradici rozvrátit pomocí parodování krásna a vyobrazování svého těla v maskovaných a nebinárních polohách. „Fotografie sice naznačuje, že se jedná o reprezentaci reality, která by měla být krásná, ale samotná reprezentace je příliš inscenovaná nebo vágní z hlediska významu pohlaví/krásy, než aby byla věrohodná.“¹⁶ Také genderová performativita, kterou zahrnuje do svých fotografií, je záměrně chybná a vytváří nepřirozený druh bytí, portréty svého nepřirozeného já, „rozvracející kulturní narativ o krásném, femininním, ženském těle.“¹⁷ Dílo Claude Cahun je plné takových paradoxů. Jedním z hlavních rysů portrétní fotografie je zachycení podstaty portrétované osoby, což je aspekt chybějící v jejím díle i přes to, že je plné významů. Na fotografiích je sice přítomná jako subjekt, její skutečné já na nich ale nalézt nelze, což může svědčit o prezentaci druhého či smyšleného dvojníka (Topdjian, 2007, s. 70-72).

1.3 Zkonstruovaný svět Claude Cahun

Témata, které se v její tvorbě často objevují jsou například masky, maškaráda, zrcadla, inscenace, vícenásobné já, dvojí identita, realita a přetvářka. Jsou to také témata objevující se v literárních dílech jejího strýce Marcela Schwoba, ke kterému vzhlížela více než k vlastnímu otci. Jeho svět byl založen na symbolismu, na znacích znaků. Zpochybňoval ale, zda se vůbec za znaky obrazů a slov skrývá skutečnost, zda je skutečná tvář větším či menším znakem než znak masky a toho, co se skrývá pod ní. Ze Schwobova díla tedy vyvstává otázka, zda může existovat vztah mezi já a já, nebo já a druhým já bez určitého výchozího bodu, kterým může být například maska či zrcadlo. Jedná se o výchozí nástroje, skrze které

¹⁶ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „While the photograph indicates that this is a representation of reality that should be beautiful, the representation itself is too staged or vague in terms of gender/beauty signification to be credible.“ (Topdjian, 2007, s. 71).

¹⁷ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) unravels the cultural narrative of the beautiful, feminine, female body.“ (Topdjian, 2007, s. 72).

se svou identitu pokouší prezentovat také Cahun (Doy, 2007, s. 23-38). Doy (2007, s. 37) k tématu identity dodává, že „já není jen vědomým činitelem, ale skládá se z nevědomých a potlačených tužeb, motivací a vzpomínek, které hrají svou vlastní roli v měnící se a rozvíjející se subjektivitě, která existuje ve vztahu k druhým.“¹⁸

Umělecká tvorba Claude Cahun proto může v divákovi vyvolat řadu otázek. Přebírá ve svém díle více rolí z důvodu hraní si s hranicemi svého já a identity nebo je to z toho důvodu, že skrze přetvářku hledá své pravé já? Můžeme se v jejím případě přiklonit k postmodernímu chápání identity, že soudržné já neexistuje a identita člověka se neustále proměňuje a je pouze záležitostí konstrukce a vnímání? Lze ji považovat za feministickou hrdinku, která převzala svůj obraz do vlastních rukou nebo se pouze skrývá za maskami? (Knafo, 2001, s. 30).

1.3.1 Divadlo a inscenace

Fotografie se stala privilegovaným médiem postmoderního umění a jedním z charakteristických znaků doby. Byla (a stále je) zprostředkovatelem kultury a ideologie, jejíž ústředním prvkem se stalo hraní rolí. V ateliérových fotografiích devatenáctého století bylo povzbuzováno pózování skrze přijetí divadelních rolí a kostýmů, jelikož velké množství lidí nebylo na tento nový způsob fotografování zvyklých a možnost stát se někým jiným celý proces usnadňovala (Gumpert, 1999, s. ix).

Divadelní aspekty fotografického portréту a vyobrazování se v různých podobách, skutečných i imaginárních rolích, můžeme vidět také v díle Claude Cahun. Identita vyobrazovaná v jejích fotografiích je projektována skrze fiktivní já, které na sebe umělkyně přebírá. I když se skrývá v kostýmech, odhaluje tím nejen svá mnohá já, ale také odkrývá proměnlivé a vyvíjející se pojetí identity. Můžeme v tomto případě užít výraz *persona*, který vyvolává divadelní konotace často spojené s jejími díly. „Slovo ‚persona‘, odvozené z latinského *per*, což znamená ‚skrze‘, a *sonare*, ‚znít‘, označovalo jak herce, tak masky, které

¹⁸ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „The self is not just a conscious agent but is made up of unconscious and repressed desires, motivations and memories that play their own part in a changing and developing subjectivity that exists in relation to others.“ (Doy, 2007, s. 37).

se nosily v různých rolích. Mluvením skrze masku herec přebíral roli.¹⁹ Můžeme proto říci, že fotografie a divadlo mají společného více než pouze funkce uměleckých forem, jelikož základem obou je neustálé kolísání mezi iluzí a realitou. Divadlo je umělým představením reálných herců a fotografie je současně iluzí objektivitu a realitou nevyhnutelné subjektivity. Tyto protipóly můžeme vidět také v díle Cahun – fiktivní může být reálným a reálné fiktivním, vnitřní může být vnějším a vnější zase vnitřním. Napomáhá tomu také fakt, že se účastnila experimentálního divadla a je tak možné, že některé ze svých rolí projektovala také do fotografií. Kostýmy a různé převleky byly nedílnou součástí jejího díla a sebe samu za ně skrývala. Ze všech podob, které na sebe převzala, vyzařuje jistota, díky čemuž to působí jakoby role, kterou přejímá a její osoba byly jedno (Gumpert, 1999, s. x-xi).

Ve dvacátých letech minulého století kladla Cahun důraz na své tělo, tvář, oblečení a gesta, které skrývají její původní já v mnohočetných obrazech a mnohočetných já projektovaných ve fotografiích. Se svými autoportréty zacházela jako s prostředníkem, který ji umožňoval nesčetné proměny do rolí, které jí byly ve společenském světě odepřeny. Skrze ně můžeme nahlédnout do jejího snového světa, jak sama uvedla: „Nejšťastnější okamžiky mého života? Snění. Představa, že jsem někdo jiný. Hraní mé oblíbené role.“²⁰ (Rice, 1999, s. 21-22).

Lippard (1999, s. 33-38) na tyto aspekty její tvorby nahlíží v kontextu 70. let dvacátého století, kdy se v ženském pojetí prolamovaly hranice mezi já a projekcí. V umění se objevovaly prvky transformace a performance, výběr sebe sama jako objektu, odražející izolaci umělkyně a internalizaci ženského pohledu, využití těla jako objeveného i odhalujícího subjektu (v intelektuálním, psychologickém i sexuálním smyslu) a pohledy do kamery stejně jako do zrcadla. V 80. letech pak byly kostýmy, převleky a cross-dressing považovány za způsoby rozšiřování sebe sama, redefinování identity skrze destrukci stereotypů. Tvorba Claude Cahun byla objevena až v 90. letech, kvůli čemuž se o ní často hovoří v kontextu postmoderního umění. Propojení decentrovaného subjektu a identity jako proměnlivé a podmíněné v souvislosti s jejími díly zastínilo složitost a rozporuplnost jejích prací

¹⁹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Derived from the Latin *per*; meaning ‚through‘, and *sonare*, ‚to sound‘, the word ‚persona‘ designated both the actor and the masks worn in different roles. It was by speaking through the mask that the actor assumed the role.“ (Gumpert, 1999, s. x).

²⁰ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „The happiest moments of my life? Dreaming. Imagining I'm someone else. Playing my favourite part.“ (Shelley, 1999, s. 21-22).

zobrazujících konfliktní identity. Cahun je ve svém díle přítomná, registruje existenci diváka a nechává jej nahlédnout na svá mnohočetná já. Spíše než o skutečné identitě skryté za falešnou, můžeme hovořit o nejednotnosti já, které je flexibilní a proměnlivé a skrývá se právě za změnami kostýmů a nejrůznějších osobností, které na sebe Cahun přejímá (Rice, 1999, s. 19-20).

1.3.2 Podivný dvojník

Claude Cahun měla ke svým rodičům ambivalentní vztah – idealizovala otce a opovrhovala matkou, od které se pokoušela distancovat. Otec, Maurice Schwob, pocházel ze zámožné židovské a literárně činné rodiny, ale o její matce, Marie-Antoinette Courbelaise, z dochovaných dokumentů a pramenů není příliš známo. Jejich manželství bylo od počátku problematické a když byly Cahun čtyři roky, Marie-Antoinette se psychicky zhroutila a byla na neurčito umístěna do psychiatrické léčebny. Maurice se obával, že jeho dcera mohla zdědit matčiny sklony k šílenství, jejichž příčina nebyla známa. Cahun na matku vzpomínala v jednom z textů: „Vzpomínám si na ni s výrazem polovičaté dětské nonšalantní veselosti... smála se skrz slzy i během krize“²¹ (Knafo, 2001, s. 32-41).

Hledání autenticity bylo cestou k sebeutváření, které ji přivedlo k umělecky inovativnímu fiktivnímu já, často odcizenému jejímu pravému já. Její tvorba je plná transformací sebe sama, jako by se pokoušela znovuzrodit bez pomoci vlastní matky a být sama zodpovědná za své vlastní stvoření. Právě tyto tendence, ve kterých ji lze ztotožnit s mateřstvím, s tvůrkyní sebe sama, ji paradoxně přiblížily k vlastní matce. Čím více ale přebírala identitu své matky a jejího šílenství, tím více její fotografie navozovaly podivnou atmosféru vedoucí k tomu, co je pro ni důvěrně známé a přejaté z minulosti. Freud tvrdil, že to může vyvolat úzkost utvářející záměnu mezi symbolickým a reálným prostřednictvím dvojníka – postavy určitým způsobem totožné či zaměnitelné s vlastním já. Dvojník odkazuje do doby, kdy se ego nevymezovalo vůči ostatním lidem a vnějšímu světu, a proto se podle něj jedná o jeden z nejnepokojivějších příkladů nadpřirozena (Knafo, 2001, s. 41-44).

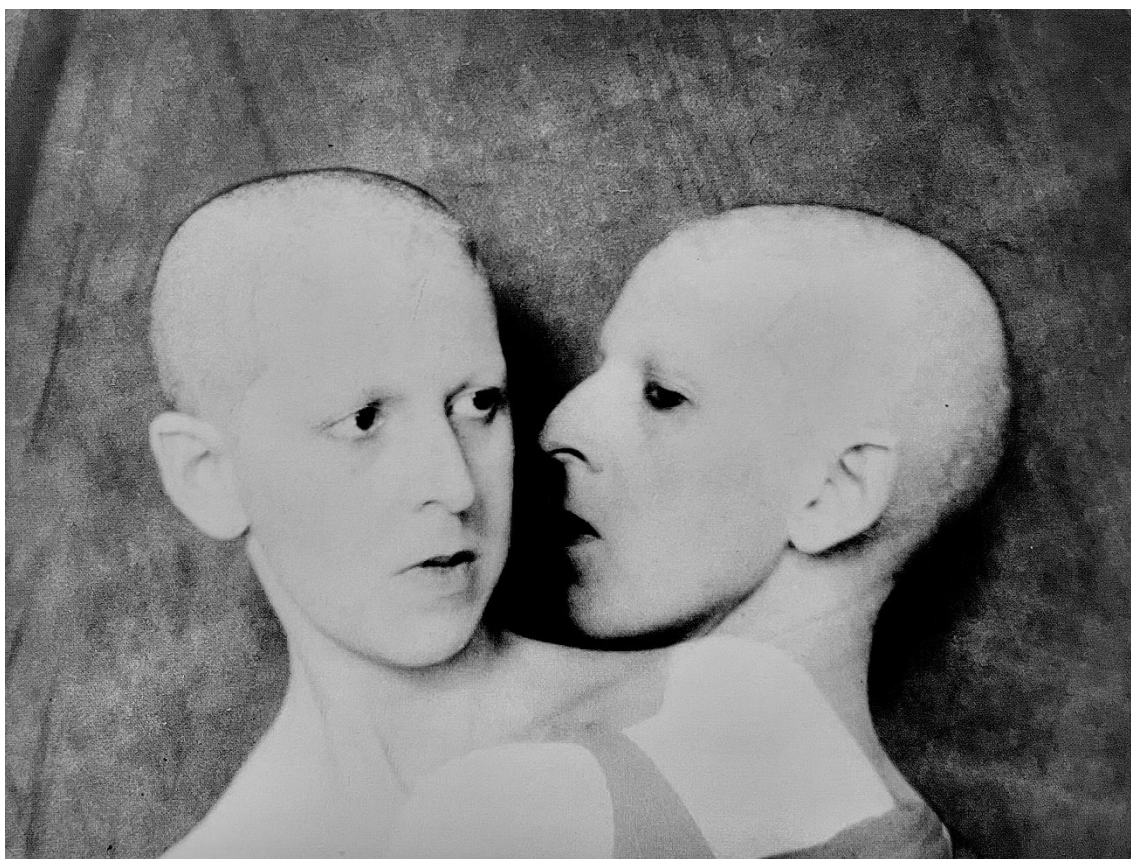
²¹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „My memory of her was the expression of a half-childish nonchalant gaiety... laughing through her tears even during a crisis.“ (Knafo, 2001, s. 32).

Knafo (2001, s. 44-45) pokládá otázku, zda se tedy mateřská těla nedají považovat za prototyp všech podivných dvojníků. Dvojitě autoportréty Cahun se podle ní dají interpretovat jako způsob hledání a pokus o propojení se s matkou, o určitou formu fetiše vycházejícího z niterné potřeby právě „hledání řešení pro své odmítání odloučení od matky a její ztráty.“²² Navrhla proto termín *umělecká transference* pro zobrazení raného vztahu matky a dítěte a pokusy Cahun o obnovení a reparaci tohoto vztahu skrze tvorbu uměleckých děl.

Dvojí obrazy odkazující na důležitost vnímání a uvědomování si sebe sama se objevují v celé tvorbě. Já je složitým uspořádáním stejnosti a jinakosti podporující dialog mezi svými částmi a nejedná se o jednotný koncept, což nám i sama Cahun sděluje prostřednictvím svých děl. V jednom ze svých dvojitých autoportrétů nazvaném *Que me veux-tu? (Co ode mě chcete?)* jsou vyobrazeny dva záběry její oholené hlavy vyzdvihující její židovský původ. Jeden záběr hlavy je zachycen z profilu, druhý ze tříčtvrtečního pohledu a propojení hlav u krku připomíná pohled na siamská dvojčata, která vypadají, jako by jedna té druhé šeptala odpověď na položenou otázku. „V tomto silném dvojitém autoportrétu je Cahun symbioticky spjata spíše sama se sebou než se svou matkou a prostřednictvím dvojnice hledá odpovědi na otázky týkající se její identity“²³ (Knafo, 2001, s. 45-46). Howgate (2019, s. 55) k tomuto dílu dodává, že se jedná o propojení dvou autoportrétů, jednoho převzatého (vpravo) a druhého přepracovaného (vlevo). V obraze se prolínají témata duality a zrcadlení naznačující dvě verze mnoha identit autorky vyobrazené skrze androgynní charakter portrétu.

²² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) as the solution she found for her denial of separation from and loss of her mother.“ (Knafo, 2001, s. 45).

²³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „In this powerful double self-portrait, Cahun is symbiotically tied to herself rather than to her mother and she searches, through the process of twinship, for answers to questions about her identity.“ (Knafo, 2001, s. 46).



Obr. 1 Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928

Existence dvojníka má ochrannou funkci před ztrátou sebe sama, kdy podle Otta Ranka je právě zdvojení já popřením myšlenky smrti. Jedním z možných důvodů, proč si Cahun vytvořila svou druhou podobu může být právě její identifikace s matkou, její nemocí a šílenstvím. Vytvoření dvojníka by zamezilo ztrátě vlastního já, druhé-stvořené já by tuto nemoc přežilo i v případě autorčiny smrti. Za dalšího dvojníka, nebo alespoň jeho projekci, lze považovat její partnerku Suzanne Malherbe, kterou Cahun považovala za své alter ego a odkazovala k ní jako ke svému druhému já (Knafo, 2001, s. 46).

1.3.3 Zrcadla

Zrcadlo je spojováno s mnoha aspekty. Umělci využívají zrcadlo nejen jako pomůcku k vytvoření obrazu sebe sama, ale také k nahlédnutí na sebe jako objekt. Tento pohled je spojen zejména s ženskými umělkyněmi, pro které je zrcadlo nástrojem k vytvoření vlastního obrazu v kontextu sociálních a kulturních vztahů doby. Zrcadlo je také spojeno

s plochými a statickými obrazy, jakými jsou například umělecké obrazy či fotografie, ve kterých se nemůžeme příliš pohybovat bez ztráty svého zrcadlového obrazu, pokud bychom vyšli z jeho rámu. Ačkoliv nám pohled do zrcadla může nabídnout pohled do hloubky sebe sama, proražení jeho povrchové slupky mezerou či dírou může nás obraz také narušit (Doy, 2007, s. 57). „Často se říká, že se staneme tím, na co se díváme. Claude Cahun se zase zoufale obávala, že uvízne v deformacích zrcadlových ploch“²⁴ (Rice, 1999, s. 25).

Doy (2007, s. 56-57) cituje z knihy E. Lynn Linton *Modern Women (Moderní ženy)*, kde stojí, že moderní ženy „žijí stále před svým sklem a nastavují zrcadlo své existenci“²⁵ a v případě ženského sebevědomí se nejedná o vědomí „sebe samých v sobě, ale svého odrazu v druhých.“²⁶ V období života Cahun bylo běžné nahlížet na ženy jako na osoby starající se o svůj vzhled. Zrcadlo může figurovat jako metafora i fyzické vnímání rozpolcenosti mezi sebou samým a svým obrazem odráženým v zrcadle a vytvářet tak divadelní scénu, na které se každý pokouší stvořit sám sebe ze vzájemně podporujících se aspektů, kterými jsou imaginární projekce, sociální a estetické modely a vzhled.

Zrcadlo také může figurovat jako metafora pro obraz subjektivity a jáství, které jsou spojené Lacanovou teorií stádia zrcadla²⁷ a formováním ega. Lacan ve své pozdější formulaci teorie tvrdí, že funkcí stádia zrcadla je odvrácení rozpolcenosti vlastního sebeobrazu a subjektivity a oddělení dítěte od okolního světa a matky a z toho důvodu má toto stadium narcisistickou povahu. Já v tomto případě figuruje jako pozice v realitě a ego jako pomyslné místo opory, jež je ve skutečnosti „místem nesprávného poznání a při vnímání toho, co považuje za sjednocený nebo jednotný obraz sebe sama, pravděpodobně v zrcadle, ale možná i v láskyplném pohledu matky, začíná dítě oddělovat koncept svého já od okolního světa.“²⁸ Ego a zrcadlový obraz spojuje mylný pocit ucelené identity, který je podle

²⁴ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „It is often said that we will become what we behold. Claude Cahun, for her part, was desperately worried about getting trapped in the distortions of the mirror's reflective surfaces.“ (Rice, 1999, s. 25).

²⁵ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) woman, we suspect, lives always before her glass, and makes a mirror of existence.“ (Doy, 2007, s. 56).

²⁶ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) a consciousness not of themselves in themselves, but of the reflection of themselves in others.“ (Doy, 2007, s. 56-57).

²⁷ Detailnější rozbor Lacanovy teorie je uveden v kapitole *Imaginárno, symbolično a reálno*.

²⁸ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „The ego is a site of misrecognition, however, and in perceiving what it takes to be a unified or unitary self-image, probably in the mirror, but perhaps in the loving gaze of the mother, the child begins to separate a concept of her / his self from the contingent world.“ (Doy, 2007, s. 60).

Lacana patří nastraženou obrazem na pohled subjektu. Tato iluzorní identifikace vzniká spojením uceleného obrazu a touhy po sobě samém (narcismu), a proto od tohoto stadia vnímá lidský subjekt svou identitu jako jinou (Doy, 2007, s. 58-60).

Zrcadla a odrazy v nich jsou častým námětem ve fotografiích a textech Claude Cahun. V jednom ze svých textů nazvaném *Les Jeux Uraniens*²⁹ (*Uranové hry*) „používá zrcadlo k vyjádření myšlenek o sobě a druhém, bytí, reprezentaci a identifikaci.“³⁰ „Tady jsou myšlenky, které mě napadly včera, když jsem se zblízka dívala na své oči v oválném zrcadle... Přišla jsi ke mně zezadu, sklonila ses mi nad rameno; najednou se na zmatněném zrcadle srazil rozmazaný závan tvého dechu, a když se ten kulatý obláček vypařil, tvůj obraz nahradil můj.“³¹

1.3.4 Masky

Claude Cahun v jedné ze svých esejí, ve které navazuje na symbolistické tendence svého strýce a která nese název *Carnaval en Chambre* (*Karneval v ložnici*), debatuje o maskách ve vztahu k problematice identity, já, společnosti a vědění. Masky nemusí být nutně určeny pouze pro účely karnevalu, ale mohou také sloužit jako forma skrývání se pro ty, kteří nechtějí mít jasně čitelné úmysly na tváři. „Dodává, že hra s maskami brzy vede k tomu, že člověk nemůže způsobit bolest, nebo možná ani nemůže pořádně žít, protože je nepřítomný, oddělený od existence; mince, která byla vyřazena z oběhu a která už nemá žádnou společenskou hodnotu. Jednoho dne si před zrcadlem nasadíte masku až příliš nadšeně a ta se vám zakousne do kůže. Po slavnosti zvednete její malý rožek, abyste se podívali; s hrůzou zjistíte, že kůže a její zakrytí (maska) se staly neoddělitelnými. S trochou slin ji opět přilepíte. Podobně je to s líčidly. Když se je snažíte setřít z tváře, odstraňujete i svou kůži. Proč se

²⁹ *Uraniens* je termín označující homosexuály, lesby a bisexuály, čehož si Cahun byla vědoma (Shaw, 2006, s. 36).

³⁰ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) Cahun uses the mirror to express ideas about self and other, being, representation and identification.“ (Doy, 2007, s. 58).

³¹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Here are the thoughts I had yesterday, looking close up at my eyes in an oval mirror... You came up behind me, you bent over my shoulder; suddenly, the blur of your breath condensed on the dulled mirror, and when this round cloud evaporated, your image had replaced mine.“ (Doy, 2007, s. 58).

snažit sundat masku přírody, abyste pronikli do jejích tajemství? Na opravu našich těl a duší je už pozdě, píše Cahun³² (Doy, 2007, s. 41-43).



Obr. 2 Claude Cahun, *Autoportrét (celoplošná postava v plášti s maskou)*, c. 1928

³² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „She adds that the game of masking soon leads to a situation where you cannot cause hurt, or perhaps cannot even live properly, as you are absent, detached from existence, a coin that has been taken out of circulation which no longer has any social value. In front of the mirror one day, you put on your mask a little too enthusiastically and it bites your skin. After the festival you lift up a little corner of it to look; you discover to your horror that the flesh and its concealment have become inseparable. With a bit of saliva, you stick it down again. Similarly with make-up. When you try to rub it off, you remove your skin too. Why try to take off the mask of nature to penetrate her mysteries? It is too late to repair our bodies and souls, writes Cahun.“ (Doy, 2007, s. 41-43).

Masky pro ni nebyly pouze zajímavým předmětem, ale v souvislosti s její fotografickou tvorbou měly funkci převleku, odhalení a teatrálnosti. Ačkoliv se Cahun skrze fotografie ráda dívala na diváka, mnoho z masek neodhalují její oči. Záměrně tím přerušuje napětí mezi pohledem, často spojovaným s poznáním, a skrze masku tak zakrývá odcizení. Francouzský antropolog Claude Lévi-Strauss propojuje užití masky s rozštěpenou reprezentací, kterou lze vysvětlit jako rozštěpení osobnosti, čímž odkazuje na dualismus, rozdělení těla a mysli. Claude Cahun o sobě v *Aveux non Avenus* napsala: „Pod touto maskou je další maska. Nikdy neskončím se sundáváním všech těchto tváří“³³ (Doy, 2007, s. 43-49).

1.3.5 Maškaráda

V díle Cahun, která ve svém životě hrála mnoho rolí, je obsažena jedinečná individualita prostupující všemi jejími rolemi navzdory neustálému zapojování se do her plných masek a maškarád (Knafo, 2001, s. 31-32). Sama autorka ve své knize *Heroines* (1925)³⁴ napsala: „Nalíčit se, nanést falešný nos – seškrábat, grimasa se znovu objeví, žena se pod ní vždy skrývá!“³⁵ (Cahun, 1925. In: Shaw, 1999, s. 77).

Doy ve své knize uvádí hned několik teorií a pohledů na feminitu a maškarádu. Podle Jacquese Lacana si pouze lidé umí s pomocí masek hrát s tím, co je ukryto za jejich pohledem. Pouze ty umožňují setkání dvou různých protipólů – mužství a ženství, aby se setkaly a ženy na sebe právě skrze masky braly podobu toho, čím budou pro muže přijatelné jako žena (Doy, 2007, s. 12).

Další z možných pohledů je uveden ve článku *Womanliness as a Masquerade* (*Ženství jako maškaráda*) napsaném Joan Rivière. Ve své práci navázala na výzkum Ernesta Jonese, který ve svém článku *The Early Development of Female Sexuality* (*Ranný vývoj ženské sexuality*) analyzoval schéma typů ženského vývoje, které rozdělil do heterosexuální a

³³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Under this mask another mask. I will never be done taking off/lifting up all these faces.“ (Doy, 2007, s. 47).

³⁴ Jedná se o sérii esejí publikovaných v časopisech *Mercur de France* a *Journal Littéraire* vycházející z příběhu Bible, Homéra, pohádek a dětské literatury. Cahun se v nich zabývá mytologií ženskosti a přepisuje příběhy známých hrdinek v sebevědomé, bystré a silné ženské postavy (Shaw, 2017, s. 73). První ucelené vydání esejí v anglickém jazyce bylo publikováno v knize *Inverted Odyseys*.

³⁵ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Put on some make-up, apply a false nose – scrape away, the grimace reappears, the woman is always underneath!“ (Cahun, 1925. In: Shaw, 1999, s. 77).

homosexuální kategorie a dalších navrhovaných mezitypů. Výzkum Rivière se týkal právě lidí, kteří do jednoho z těchto mezitypů spadali. Jedná se o muže a ženy projevující výrazné rysy druhého pohlaví a můžeme je proto kategorizovat jako bisexuální, což je orientace, se kterou se podle Freuda rodíme. Podle její analýzy jsou heterosexuální či homosexuální rysy a sexuální projevy výsledkem konfliktů a rozdíl ve vývoji těchto orientací spočívá v rozdílech v míře úzkosti v kombinaci s odpovídajícím vlivem, který to má na vývoj. Ve své studii žen dochází k závěru, že ženskost může být přijata formou masky k zakrytí mužnosti, aby byla odvrácena úzkost a strach z odplaty, které se obávají od mužů a nastává v případě jejího zjištění. Maškaráda se může v každodenním životě projevovat v nejrůznějších formách, což ilustruje v mnoha případech žen, které analyzovala. Dále uvádí, že její návrh této teorie nespočívá ve vymezení hranice mezi skutečným ženstvím a maškarádou, jedná se o totožné pojmy jejichž schopnost lze nalézt i v plně homosexuální ženě. Oba typy žen, „normální“ i homosexuální, vychází ze stejných principů – touží po otcově penisu a bouří se proti frustraci či kastraci. Jedním z rozdílů je však míra sadismu a míra úzkosti jím vyvolaná (Rivière, 1929, s. 303-313).

Tento článek se stal výchozím zdrojem pro mnohé postmoderní a post-feministické teoretiky, mezi které patřila také Judith Butler. Vychází z myšlenky Rivière, že za předstíráním ženskosti skrze masku se neskryvala bytostná ženskost, a aplikuje její poznatky na svou teorii performativity genderu. Podle Butler je performativita normou a nejedná se tedy o jednorázovou vědomou performanci genderové identity, za kterou by stál vědomý ženský činitel. V kontextu článku Rivière se často zmiňuje také Friedrich Nietzsche, podle kterého za maskou nelze objevit žádnou skutečnost, jelikož za přetvářkou ženy a její umělosti se nic neskryvá. Tuto myšlenku zakládá na neřešitelném rozporu. Žena musí neustále nosit masku ženskosti, aby byla rozpoznána jako žena, z čehož podle Nietzscheho vyplývá, že žena jako taková neexistuje, jelikož za její maskou se nic neskryvá. Pozorovatel, kterému maškarádu předvádí, nesprávně interpretuje masku ženskosti jako pravdivou, způsobující zachování touhy pozorovatele. Z toho vyplývá, že „touha nebo identita nikdy

není založena na relativní pravdě, upřímnosti nebo otevřenosti, ať už žijeme v jakémkoli typu společnosti“³⁶ (Doy, 2007, s. 49-51).

Cahun byla nucena nosit masku ženskosti jako formu převleku v období, kdy navzdory zákonné toleranci nebyla homosexualita společností přijímána. Nepokoušela se ale chovat jako muž, ani nepředstavovala přehnanou ženskost. „Postavy, které si vymýšlí, jsou nezařaditelné. Napodobuje, imituje, inscenuje, předvádí a paroduje, ale vždy je to Claude Cahun, která se vydává za toho či onoho“³⁷ (Doy, 2007, s. 47-54).

1.4 Aveux non avenues

„Když byla Cahun vyzvána k napsání své autobiografie, napsala místo toho knihu *Aveux non avenues*. Ve stejném duchu proto nemůžeme předpokládat, že její autoportréty byly přímým odrazem jí samé“³⁸ (Howgate, 2019, s. 99). Jedná se o knihu, ve které se vzájemně prolíná obsažený text a obrazové ilustrace v podobě fotomontáží, které společně zkoumají hlavní téma knihy, jímž je definice sebe sama. Samotný název knihy vypovídá o jejím obsahu plném tajemství a nejasností. *Aveux* lze přeložit jako přiznání či doznání a *non avenues* odkazuje k právnímu termínu neplatný, čímž autorka prohlašuje, že cokoliv v textu dozná, bude automaticky považováno za neplatné. Nejedná se o pouhá vyprávění, ale o myšlenky a činy Cahun, ke kterými má ambivalentní vztah a skrze text je nejen prosazuje, ale také na ně navazuje silnou potřebou trestu (Knafo, 2001, s. 48).

V celé knize se Cahun prezentuje jako skutečná, ale zároveň to vyvrací. Prezentuje se jako žena, ale krásu a aspekty ženství odmítá. Lze tedy říci, že je „skutečně falešná“³⁹, jelikož skrývá své touhy a skutečné já a současně nám vše odkrývá. „Spíše, než aby jednoduše dekonstruovala sebe a svůj život, vytvořila identitu, po které nejvíce toužila: identitu Claude Cahun, která je přítomna ve fotomontážích *Aveux non Avenues*. Prostřednictvím poetického

³⁶ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) no one's desire or identity is ever based on relative truth, honesty or openness, whatever type of society we live in.“ (Doy, 2007, s. 50-51).

³⁷ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „The personae she fabricates are unclassifiable. She mimics, mimes, stages, performs and parodies, but it is always Claude Cahun posing as this or that.“ (Doy, 2007, s. 54).

³⁸ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „When Cahun was invited to write her autobiography she refused to make it autobiographical and instead wrote *Aveux non avenues*. In the same spirit we cannot assume that her self-portraits are direct reflections of herself.“ (Howgate, 2019, s. 99).

³⁹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „truly false“ (Pustarfi, 2020, s. 709).

psaní a symbolických fotografických obrazů se Cahun a Moore vzpíraly zavedeným binaritám, které byly přítomny v jejich osobních životech, aby v rámci *Aveux non Avenus* vytvořily utopický svět, v němž mohou feminita a maskulinita koexistovat v jednom prostoru“⁴⁰ (Pustarfi, 2020, s. 709).



Obr. 3 Marcel Moore a Claude Cahun, *titulní strana knihy Aveux non avenues*, 1930



Obr. 4 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 1. kapitole nazvané R.C.S.*, v *Aveux non avenues*, 1930

1.4.1 Fotomontáže

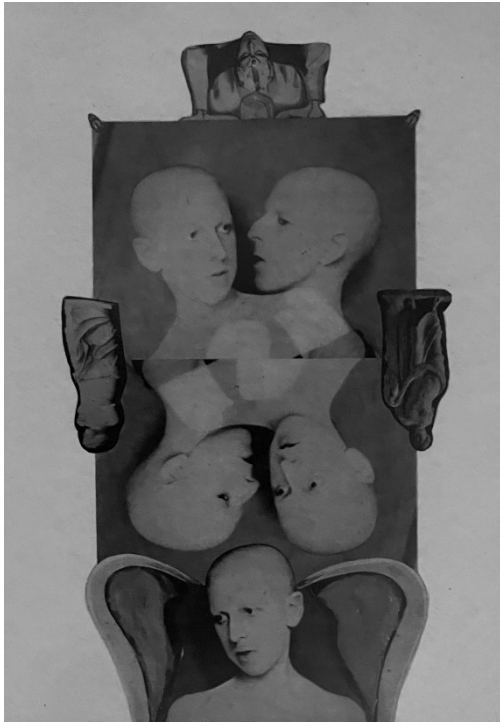
Koláž či montáž se stala hlavním transformačním nástrojem v umění minulého století, právě díky možnosti přeskupování částí a vytváření nových celků. Cahun tak s využitím fotografií, dříve všeobecně považovaných za nositele pravdy, vytvořila svůj vlastní svět. Skrze tuto stvořenou realitu otevřela nové množství možností, které jí ve každodenním životě nebyly dostupné a díky kterým zůstala její identita nedotčená (Lippard, 1999, s. 28).

⁴⁰ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Rather than simply deconstructing herself and her life, she created an identity that she most desired: the identity of Claude Cahun that is present in *Aveux non Avenues*'s photomontages. Through the use of poetic writing and symbolic photographic images, Cahun and Moore defied the established binaries that were present through their personal lives to create a utopic world within *Aveux non Avenues* where feminine and masculine could co-exist within a single space.“ (Pustarfi, 2020, s. 709).

Součástí publikace *Aveux non avenues* je celkem deset černobílých fotomontáží využívajících symboliku děl Cahun. Pracovala na nich společně se svou partnerkou a jsou považovány za jedny z nejsilnějších a nejvíce nadčasových děl (Knafo, 2001, s. 49). Jsou vytvořené z jediných autoportrétů, které za svého života publikovala⁴¹ a objevují se v nich fragmenty a zmnoženiny fotografií, skrze které narušením vlastního obrazu poskytuje komentář k identitě a feminitě (Shelley, 1999, s. 22). „Otevřela v nich Pandořinu skříňku svého nevědomí a v podstatě shromáždila kousky fotografických autoportrétů, rozstříhala je jako papírové panenky a uspořádala je do obrazů zrození, lůna, zrcadel, beztělých rtů a očí. Současně ilustrovala svou potřebu orálního a vizuálního uspokojení a vyjadřovala svůj hněv a úzkost prostřednictvím dezintegrace a fragmentace. Cahun dekonstruovala své já, aby ho znovu rekonstruovala; to, co bylo jednou zničeno, je znovu vytvořeno, znovu integrováno, a nakonec opět získáno“⁴² (Knafo, 2001, s. 49).

⁴¹ Kromě jedné fotografie publikované v časopise *Bifur* v roce 1930. (Shelley, 1999, s. 22)

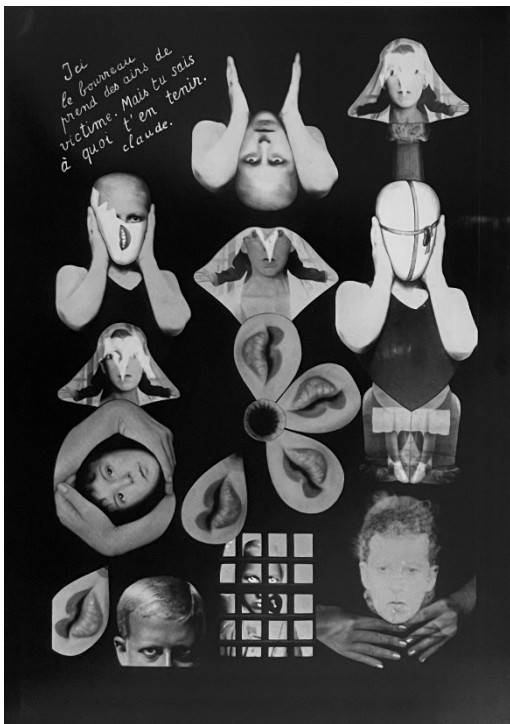
⁴² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „In them, she opened up the Pandora's box of her unconscious and essentially gathered bits and pieces of photographic self-portraits, cut them up like paper dolls, and arranged them to form images of birth, wombs, mirrors, disembodied lips and eyes. She simultaneously illustrated her need for oral and visual satisfaction and expressed her anger and anxiety through disintegration and fragmentation. Cahun deconstructed the self in order to reconstruct it anew; what was once destroyed is recreated, reintegrated, and, ultimately, regained.“ (Knafo, 2001, s. 49).



Obr. 5 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 3. kapitole nazvané E.D.M.*, v *Aveux non avenues*, 1930



Obr. 6 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 4. kapitole nazvané C.M.C.*, v *Aveux non avenues*, 1930



Obr. 7 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 5. kapitole nazvané M.R.M.*, v *Aveux non avenues*, 1930



Obr. 8 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 6. kapitole nazvané X.Y.Z.*, v *Aveux non avenues*, 1930



Obr. 9 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 7. kapitole nazvané H.U.M.*, v *Aveux non avenues*, 1930



Obr. 10 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 8. kapitole nazvané N.O.S.*, v *Aveux non avenues*, 1930

1.4.2 Kapitola 2: Já sama

Druhá kapitola v knize *Aveux non avenues* nazvaná *Moi-même (Já sama)* „využívá vzpomínky na dětství k zamyšlení nad pojetím homosexuality a ženské krásy a je v koláži znázorněna pomocí zrcadel a očí.“⁴³ Cahun se v textu odděluje od své mužské i ženské identity a odsuzuje vystavování se společnosti za účelem zalíbení se, čímž odsuzuje tradiční pojetí krásy a stává se tak komfortní ve své vlastní nebinaritě. Toto její myšlení se odráží v textu kapitoly: „Guillotínové okno. Skleněná deska. Kam mám uložit stříbro? Tady nebo tam; před nebo za okno? ...Za. Stejně tak se uzavřu do sebe. Nebudu vědět nic o tom, co se odehrává venku. Alespoň budu znát svou tvář – a možná to bude ke spokojenosti stačit.“⁴⁴

⁴³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) uses childhood memories to look at notions of homosexuality and feminine beauty and is represented in the collage by using mirrors and eyes.“ (Pustarfi, 2020, s. 697).

⁴⁴ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Guillotine window. A sheet of glass. Where shall I put the silver? Here or there; in front of or behind the window? ...Behind. I shut myself in just as much. I will know nothing of what is outside. At least I will know my face – and maybe that will be enough to please me.“ (Pustarfi, 2020, s. 704).

co je trapné nebo nepříjemné na pohled – břicho, vaječníky, mozek, uvědomělý a pokrytý cystami,⁴⁵ napsala Cahun. Zmínky o orgánech a částech těla naznačují nespokojenost se sexualizací jejího vlastního těla i přes to, že své tělo a identitu stavěla do různých rovin. Komplikuje vnímání vlastního těla a nesouhlasí s označeními *ženské* či *krásné* (Pustarfi, 2020, s. 704-705).

Věnuje se také problematice sebelásky, kterou v textu reflektuje skrze mytologický příběh Narcise (Narkissos), muže zamilovaného do vlastního odrazu a krásy. Ve fotomontáži je sebeláska proto vyobrazena prostřednictvím zrcadla jako ukazatele ženské marnivosti a narcismu odkazující k řeckému mýtu. Zrcadlo bylo také oblíbeným symbolem v surrealistickém hnutí odkazujícím na „přirozenost vidění, realitu sebeobrazu a pravdivý odraz sebe sama“⁴⁶ (Pustarfi, 2020, s. 703-704). V odkazu k Narcisovi Cahun uvádí: „Individualismus? Narcismus? Samozřejmě. Je to můj nejsilnější sklon, jediná věc, které jsem schopna být záměrně věrná. Ty nechceš nic z toho. Předtím jsem lhala: na to se příliš rozptyluji.“⁴⁷ Postava Narcise u symbolistických spisovatelů byla zdrojem stvoření a absolutního já, z čehož má vzniknout umělecké dílo vyžadující sebekontemplaci i v případě, že je nemožné poznat své pravé já. Cahun využila této postavy ke kritice smýšlení symbolistů, podle kterých bylo hledání subjektivity nemožným a zároveň neustále sledovaným zápasem umělce, pro jehož cestu byl podstatný prvotní absolutismus. „Symbolistické zkoumání Narcise tak představovalo absolutní já, které by bylo zdrojem stvoření, ale dále rušilo představu o autonomii mužské subjektivity.“⁴⁸ Cesta Cahun k absolutnímu prostřednictvím sebe sama je dlážděná vážností, skepticismem a posměšky. Vytvořila čtenáři návod, jak s absolutnem zacházet: „Já jsem (,já‘ je) výsledkem Boha

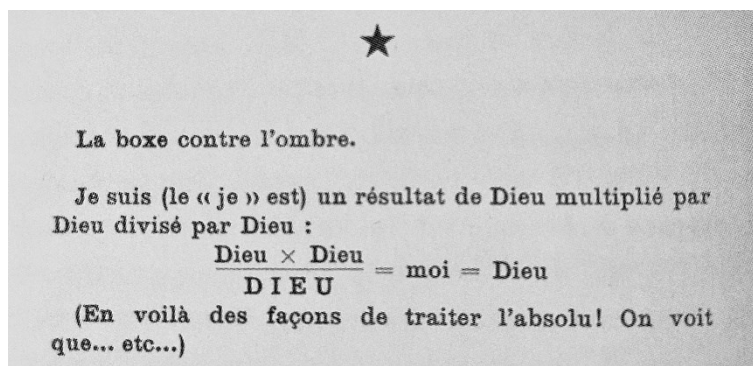
⁴⁵ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Already as a child I was playing this game of being an invalid... This is not without an ulterior motive... I shave my head, wrench out my teeth, my breasts – anything that is embarrassing or annoying to look at – stomach, ovaries, the brain, conscious and covered in cysts.“ (Pustarfi, 2020, s. 704).

⁴⁶ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) reference to the nature of vision, the reality of self-image, the true reflection of the self.“ (Pustarfi, 2020, s. 704).

⁴⁷ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Individualism? Narcissism? Certainly. It’s my strongest tendency, the only thing to which I am able to be intentionally faithful. You want none of it. I lied before: I scatter myself too much for that.“ (Shaw, 2006, s. 33).

⁴⁸ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „The symbolist exploration of Narcissus thus posited an absolute self which would be the source of creation, but went on to undo the notion that male subjectivity was autonomous.“ (Shaw, 2006, s. 36).

násobeného Bohem děleným Bohem. („Takové jsou způsoby,“ říká, „jak zacházet s absolutnem!“)⁴⁹ (Shaw, 2006, s. 33-38).



Obr. 12 Claude Cahun, *Vzorec pro absolutní Já, v Aveux non avenus*, 1930

1.4.3 Kapitola 9: I.O.U.

Jedna z posledních kapitol knihy *Aveux non avenus* nazvaná *I.O.U.* „se soustředí na intimní vztahy, zejména na vztah Cahun s Moore, přičemž fotomontáž využívá masky k demonstraci mnohočetnosti vlastní identity.“⁵⁰ Jedním z témat objevujícím se v kapitole je sebeúcta, na které Cahun ve fotomontáži poukazuje skrze kostýmy a masky⁵¹. Předává poselství o skrytém já pod maskou bez otvoru na oči, čímž vyzdvihuje napětí mezi pohledem a vzhledem. Pod každou maskou se ukrývá jiné já, jiná identita autorky, což naznačuje také jedenácti hlavami vycházejícími z jednoho krku. Vše doplňuje již zmíněným textem v levé části fotomontáže – pod každou maskou se skrývá další, jedná se o nikdy nekončící cyklus. Můžeme se domnívat, že Cahun měla nutkavou potřebu „skrývat své pravé já pod různými tvářemi ve snaze dosáhnout plného porozumění, stejně jako touhu vyrovnat se svému vnějšího vzhledu spolu s její vnitřní identitou“⁵² (Pustarfi, 2020, s. 697-706).

⁴⁹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „I am (the ‚I‘ is) a result of God multiplied by God divided by God. („Such are the ways,“ she says, „of treating the absolute!“)“ (Shaw, 2006, s. 33).

⁵⁰ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) is centered on intimate relationships, notably Cahun’s relationship with Moore, while the photomontage uses masks to demonstrate the multiplicity of self-identity.“ (Pustarfi, 2020, s. 697).

⁵¹ O maskách, maškarádě a divadelních aspektech díla Cahun se blíže rozepisují v kapitole *Zkonstruovaný svět Claude Cahun*.

⁵² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) to hide her true self underneath different faces in the attempt to gain full understanding, as well as the desire to match her external appearance with her internal identity.“ (Pustarfi, 2020, s. 705-706).



Obr. 13 Marcel Moore a Claude Cahun, *fotomontáž k 9. kapitole nazvané I.O.U., v Aveux non avendus*, 1930

Cahun věřila, že osobní vlastnosti a charakteristiky každého jedince se vytvářejí při narození a v průběhu celého života se neustále proměňují. V jednom ze svých textů se vyjadřovala o omezeném fyzickém vzhledu bez možnosti jeho volby, ve kterém zmiňuje například čáru života v kontextu čtení z ruky jako ukazatele kvality života. Konkrétně se v textu objevuje zmínka o běhu kolem palce, čímž odkazuje k vytvoření nekonečného obíhajícího kruhu jako linie bez začátku a konce. Vzhled člověka považuje za něco

průměrného až nežádoucího, ale i přes to předurčeného a nekonečného (Pustarfi, 2020, s. 706-707).

„Popis

Průměrné čelo

Průměrné oči

Průměrná inteligence

Citlivost – není příliš patrná

Velké uši

Výrazné rty, ohebný jazyk

Hbité ruce, ruce žongléra – pro Olympii či kapsářství

ODLIŠUJÍCÍ ZNAK: Záchranné lano vedoucí kolem palce.

Na této linii věčnosti, bez začátku a konce, kde se přesto objevují a mizí celé světy, začal závod sedmidenních okruhů tak dávno, že Slunce a Měsíc (rozhodčí a běžci) ztratili přehled o tom, kolikrát kolem sebe proběhli“⁵³ (Pustarfi, 2020, s. 706-707).

Propojením teoretických a politických textů s fotomontážemi vytvořila Claude Cahun vizuální reprezentaci svého zkonstruovaného světa plného zrcadel, masek, maškarády, či snových aspektů. Právě díky využití fotomontáží mohla snadno propojit filosofickou a psychoanalytickou teorii „chápání sebe sama v termínech genderu, sexuality, třídy, rasy a náboženství.“⁵⁴ Prostřednictvím kostýmů a inscenace se osvobožovala ve svém snovém zkonstruovaném světě a současně ukryvala před realitou (Pustarfi, 2020, s. 708-709).

⁵³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Description // Average forehead // Average eyes // Average intelligence // Sensitivity – not very apparent // Big ears // Expressive lips, flexible tongue // Agile hands, hands of a juggler – for Olympia or pickpocketing // DISTINGUISHING FEATURE: A lifeline running right round the thumb. // On this line of eternity, without beginning or end, where nevertheless whole worlds appear and disappear, the race of seven-day circuits began so long ago that the sun and the moon (referees and runners) have lost count of how many times they’ve been around.“ (Pustarfi, 2020, s. 706-707).

⁵⁴ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) understanding of the self in terms of gender, sexuality, class, race, and religion.“ (Pustarfi, 2020, s. 709).

2 Didaktická část

Didaktická část bakalářské práce je zaměřena na návrh využití techniky fotomontáže ve výuce výtvarné výchovy a její propojení s dalšími obory. Výchozí inspirací jsou fotomontáže obsažené v knize *Aveux non avenues* doplňující převážně autobiografický text Claude Cahun. Hlavním tématem knihy je hledání sebe sama a vlastní identity prostřednictvím textu a ilustrativních obrazů. Cahun v knize vytvořila vlastní svět díky přeskupování svých fotografií a utváření nových celků, čehož docílila právě prostřednictvím fotomontáže.

Výsledkem návrhu zpracování tématu by mělo být propojení aspektů díla Cahun s ohledem na identitu studenta. Charakteristické aspekty jejího díla, které lze využít při didaktickém zpracování tématu, jsou symbolismus, surrealismus, práce s vlastním vzhledem (inscenace), důraz na vymyšlení a komponování scén.

2.1 Výtvarný úkol

Námět: Fotomontáž

Časový rozsah: tři vyučovací hodiny (135 minut)

Klíčová slova: Claude Cahun, *Aveux non avenues*, identita, gender, fotografie, fotomontáž

Motivace: úvodní seznámení s dílem Claude Cahun a knihu *Aveux non avenues*, genderovou problematikou a pojetím identity ve vizuálním umění

Technika: mobilní telefon, fotografie, práce v editoru fotografií (např. Photoshop CC, Zoner X, Affinity Photo), fotomontáž

Výtvarný problém: vyjádření vlastní identity prostřednictvím fotomontáže

Výtvarný úkol: Vytvoření konceptové mapy analyzující klíčové aspekty identity studenta. Využití vlastních fotografií k sestavení montáže. Převedení fotografií do editoru fotografií a jejich úprava. Vytvoření fotomontáže.

Výtvarná kultura: Claude Cahun, pojetí genderu v umění, pojetí identity v umění

Cíl osobnostně-sociální: Hledání vlastního pojetí identity, individualita při řešení výtvarného úkolu.

Cíl vzdělávací: Využití mezioborových vazeb při vytváření úkolu, využití počítačového editoru fotografií, nauka o genderu, nauka o identitě a sebepojetí.

Mezipředmětové vazby: Literatura, Občanská nauka (Filozofie, Sociologie, Psychologie), Genderová studia, Dramatická výchova, Mediální výchova

2.1.1 Vazby na RVP G (2007)

Propojení s dalšími vzdělávacími oblastmi (RVP G, 2007)

Informatika a informační a komunikační technologie, Jazyk a jazyková komunikace (Český jazyk a literatura), Občanský a společenskovední základ

Průřezová témata: Osobnostní a sociální výchova, Multikulturní výchova, Mediální výchova.

Klíčové kompetence (RVP G, 2007, s. 9-10)

Kompetence k učení, kompetence k řešení problémů, kompetence komunikativní a kompetence sociální a personální.

2.1.2 Vazby na Výtvarný obor – očekávané výstupy

Obrazové znakové systémy (RVP G, 2007, s. 54)

Rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci.

Objasní roli autora, příjemce a interpreta při utváření obsahu a komunikačního účinku vizuálně obrazného vyjádření.

Na příkladech vizuálně obrazných vyjádření uvede, rozliší a porovná osobní a společenské zdroje tvorby, identifikuje je při vlastní tvorbě.

Na příkladech uvede vliv společenských kontextů a jejich proměn na interpretaci obsahu vizuálně obrazného vyjádření a jeho účinku v procesu komunikace.

Pojmenuje účinky vizuálně obrazných vyjádření na smyslové vnímání, vědomě s nimi pracuje při vlastní tvorbě za účelem rozšíření citlivosti svého smyslového vnímání.

Při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření.

Na příkladech objasní vliv procesu komunikace na přijetí a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření; aktivně vstupuje do procesu komunikace a respektuje jeho pluralitu.

Znakové systémy výtvarného umění (RVP G, 2007, s. 54-55)

Nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů.

Využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy.

Charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků.

Své aktivní kontakty a získané poznatky z výtvarného umění uvádí do vztahů jak s aktuálními i historickými uměleckými výtvarnými projevy, tak s ostatními vizuálně obraznými vyjádřeními, uplatňovanými v běžné komunikaci.

Na konkrétních příkladech vysvětlí, jak umělecká vizuálně obrazná vyjádření působí v rovině smyslové, subjektivní i sociální a jaký vliv má toto působení na utváření postojů a hodnot.

Vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií.

Samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky, při vlastní tvorbě uplatňuje také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění.

2.1.3 Vazby na integrující téma Umění a kultury – očekávané výstupy

Umělecká tvorba a komunikace (RVP G, 2007, s. 55-56)

Vědomě uplatňuje tvořivost při vlastních aktivitách a chápe ji jako základní faktor rozvoje své osobnosti; dokáže objasnit její význam v procesu umělecké tvorby i v životě.

Vysvětlí umělecký znakový systém jako systém vnitřně diferencovaný a dokáže v něm rozpoznat a nalézt umělecké znaky od objevných až po konvenční.

Na příkladech vysvětlí umělecký výraz jako neukončený a nedefinitivní ve svém významu; uvědomuje si vztah mezi subjektivním obsahem znaku a významem získaným v komunikaci.

Uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí.

3 Praktická část

Praktická část bakalářské práce je zaměřena na fotografickou tvorbu Claude Cahun. Nejprve se věnuji principům v jejím fotografickém díle a jejich obecnější analýze. Následně analyzuji tři konkrétní série fotografií či fotografie, ke kterým přidávám vlastní komentář prostřednictvím vlastního autorského fotografického projektu.

3.1 Principy ve fotografickém díle Claude Cahun

Claude Cahun se po znovuobjevení jejího díla proslavila především svými autoportréty, které „byly revoluční v tom, že zpochybňovaly tradiční pojetí pohlaví, rasy, sexuality a identity“⁵⁵ (Knafo, 2001, s. 30). Její autoportréty představují silný autonomní ženský pohled, kterého se zmocňuje, ovládá jej a vrací divákovi. Oproti jiným umělcům a umělkyním dvacátých a třicátých let 20. století nepodléhá objektivizaci a fetišizaci ženského těla. Tvoří v opozici těmto obrazům a „zpochybňuje vidění jako prostředek kontroly a kategorizace v sexuologických a psychoanalytických diskurzích své doby.“⁵⁶ Ve své tvorbě využívá aspekty ironie a černého humoru, objevuje a vyvrací dominantní kulturní témata a využívá samu sebe jako objekt k hledání druhého. Mimo surrealistické tendence ve své tvorbě využívá také symbolismus a dekadentní tradici převzatou vlivem své rodiny (Bailey & Thynne, 2005, s. 135-136).

Ve své tvorbě se Claude Cahun prezentuje jako androgynní postava, osoba třetího pohlaví⁵⁷. Tento pojem sloužil k označení osob odchylojících se od „normativních genderových rolí a sexuálních projevů“⁵⁸ na základě vizuální kategorizace. V autoportrétech Cahun se vyskytuje bezpočet osobností, čímž zpochybňuje esenciální povahu sexuologie poukázáním na performativní charakter genderu. Já zachycené na fotografiích nemá jednotný charakter, což využívá k zpochybnění konvenčního ideálu ženské krásy a

⁵⁵ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) self-portraits were revolutionary in their challenge of traditional notions of gender, race, sexuality, and identity.“ (Knafo, 2001, s. 30).

⁵⁶ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) she interrogates vision as a means of control and categorisation in the sexological and psychoanalytical discourses of her time.“ (Bailey & Thynne, 2005, s. 135).

⁵⁷ Viz. kapitola *Třetí pohlaví*.

⁵⁸ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) normative gender roles and sexual expressions.“ (Bailey & Thynne, 2005, s. 141).

vyobrazuje převládající obavy a úzkosti společnosti. Její „hlavní taktikou je evokovat nereprezentovatelné rozvracením reprezentace zevnitř“⁵⁹ skrze performance, využití masek a maškarády či hraní si s hranicemi genderu a identity (Bailey & Thynne, 2005, s. 141-147).

3.1.1 Technické aspekty fotografie

Z dochovaných negativů a fotografických tisků není možné zcela jistě analyzovat její fotografickou techniku. Studium originálních negativů a existujících fotografií lze však dojít k určitým závěrům. V dochovaných záznamech o této autorce také není zmínka o tom, že by za svého života uspořádala výstavu svých fotografií. Můžeme se proto domnívat, že nebyla profesionální fotografkou a fotoaparát používala spíše k zaznamenávání své umělecké tvorby, performancí a literárního umění. Ve dvacátých a třicátých letech u ní převažuje psaná forma umění a fotografii využívala převážně pro soukromé účely či jako doplnění k textu v podobě reprodukce, jako například v knize *Aveux non avenues* (Stevenson, 2006, s. 46).

Stevenson (2006, s. 47-51) blíže analyzoval fotografickou techniku, negativy, vyvolané fotografie a fotoaparáty, které Cahun používala. Svou analýzu prováděl ve sbírce *Jersey Heritage Trust*. Autorství většiny předmětů v této sbírce je přiřazováno Claude Cahun, mimo 64 fotografií, u kterých není s jistotou znám jejich autor a autorství těchto nezařazených fotografií je často přiřazováno Marcel Moore. Velké množství fotografií nacházejících se v této sbírce, mezi které patří převážně autoportréty a portréty, je osvětlena pouze denním světlem. Jedná se jak o exteriérové fotografie, tak také o interiérové, často pořízené v období jejího života v Paříži ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Zbylých několik desítek fotografií sbírky je nejspíše uměle osvětlených a patří mezi ně z velké části objektové fotografie. Důvodem, proč fotografovala hlavně v podmínkách přirozeného osvětlení může být její nezkušenost s výpočtem expozice. Vzhledem k dochovaným negativům Stevenson navrhl využití techniky expozičního bracketingu, což je „proces fotografování série snímků s různou expozicí.“⁶⁰ Došel k závěru, že Cahun „ukládala pouze ty negativy, které

⁵⁹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) major tactic is to evoke the unrepresentable by subverting representation from within (...)“ (Bailey & Thynne, 2005, s. 147).

⁶⁰ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) process of shooting a series of images with different exposures (...)“ (Stevenson, 2006, s. 50).

odpovídaly dobré úrovni expozice a které si zasloužily uložení pro pozdější tisk.“⁶¹ Není pravděpodobné, že by fotografie vyvolávala sama, z čehož usuzuje na základě velkého počtu nalezených „obálek s negativy a tisky z laboratoří na zpracování fotografií v Paříži a na Normanských ostrovech“⁶², které jsou součástí již zmíněné sbírky.

Mimo analýzu techniky Stevenson (2006, s. 51-55) navrhuje, že by Cahun neměla být považována za fotografku v profesionálním smyslu, jelikož pro ni fotografování nebylo primárním zdrojem obživy, na rozdíl od jejího literárního angažmá. Popularitu si získala hlavně díky svým osobitým autoportrétům, u kterých ale můžeme klást otázky založené na pochybnosti o jejich autorství. Fotoaparát, který Cahun používala, neměl zabudovanou samospoušť, která by jí dovolila být objektem i fotografem současně. Stevenson ale navrhuje připsání autorství Cahun právě z toho důvodu, že figuruje jako objekt fotografií. I přes to, že u velkého množství autoportrétů s největší pravděpodobností obsluhovala spoušť Moore, byla Cahun osobou, která vytvářela umělecký záměr fotografií. To lze prokázat srovnáním s negativy pořízenými Moore po smrti své partnerky, jelikož tyto fotografie postrádají uměleckou hodnotu, což dokazuje nedostatek jejích fotografických uměleckých dovedností. Stevenson dodává, že „bez ohledu na to, kdo tehdy stiskl spoušť fotoaparátu, můžeme konstatovat, že umělcem byla Cahun a díla lze právem považovat za autoportréty.“⁶³

3.2 Autorský soubor prací

V autorském přepracování fotografického díla Claude Cahun se zaměřuji na tři konkrétní fotografie či série fotografií. První sérií je *Keepsake*, ve které přepracovávám pojetí krásy vyobrazené v díle. Druhou fotografií je fotografie ze série *I am in training don't kiss me*, což je série propojená stejným oděvem Cahun odkazující k genderové nebinaritě autorky. Poslední fotografií je autoportrét před zrcadlem odkazující k Lacanově pojetí vývoje individuality skrze projití si stádiem zrcadla v dětství.

⁶¹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) she only saved those negatives which conformed to a good level of exposure and which merited saving for later printing.“ (Stevenson, 2006, s. 50).

⁶² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) many negative and print envelopes from photographic-processing laboratories in Paris and the Channel Islands.“ (Stevenson, 2006, s. 51).

⁶³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Regardless of who then pressed the shutter, we can conclude that Cahun was the artist and the works can rightly be considered to be self-portraits.“ (Stevenson, 2006, s. 55).

3.2.1 Keepsake (c. 1932)

Na rozdíl od většiny mužských surrealistů, kteří na ženy nahlíželi pouze jako na erotické objekty⁶⁴, autoportréty Claude Cahun „prozkoumávají ženskou identitu jako konstruovanou a mnohotvárnou“⁶⁵ (Howgate, 2019, s. 54). Dominantou surrealisticky laděných fotografií ze série *Keepsake*⁶⁶ je vystavená hlava Claude Cahun uzavřené oválné nádobě působící jako vitrína. Její hlava, zdánlivě useknutá, vychází se surrealistického tropu nadpřirozena jako oživený neživý předmět. Tato série, která stejně jako mnoho dalších fotografií vznikla za pomoci Marcel Moore, skrze fotografie vyvolává a zároveň se vyhrazuje k myšlence na ženu jako na krásný objekt. Na Cahun můžeme vidět známky feminity, které současně popírá – skrze tmavé rty, úzké a zdánlivě ostré obočí a vlasy sčesané dozadu na první pohled nepůsobí jako vyobrazení typického vnímání ženskosti ve 30. letech dvacátého století. Tuto myšlenku také podněcují různorodé výrazy Cahun na těchto fotografiích pohybující se od svádění a koketování až po neživý a nezaujatý výraz ve tváři (Shaw, 2017, s. 139-141).

Howgate (2019, s. 54) k sérii dodává, že Cahun sebe samu v autoportrétech objektivizuje vytvořením téměř dokonalého ženského obrazu. Sklenici tak interpretuje jako symbol past její vlastní femininní identity, uzamčení já. Nachází paralelu v boji s duševní chorobou zděděnou po matce Cahun spolu s příběhem poloautobiografického románu *The Bell Jar (Pod skleněným zvonem)* napsaném Silvií Plath. Hlavní hrdinka knihy také zápasí s vlastním duševním zdravím a „skleněný zvon v názvu knihy tak figuruje jako metafora duševního rozpoložení její postavy, která bojuje o dech a obává se ztráty svého nitra v utlačovatelské patriarchální společnosti.“⁶⁷

⁶⁴ Viz. kapitola *Surrealistické tendence*.

⁶⁵ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „Cahun's self-portraits explore female identity as constructed and multifaceted.“ (Howgate, 2019, s. 54).

⁶⁶ Howgate (2019, s. 60-61) fotografickou sérii datuje rokem 1925. Shaw (2017, s. 140) uvádí rok vzniku fotografií 1932. Rok 1932 potvrzuje Downie (2006, s. 120-121) s poznámkou, že fotografie byly nalezeny v obálce nadepsané „Jersey 1932“.

⁶⁷ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „The bell jar of the title is a metaphor for her character's state of mind, struggling for breath, with fears of losing her inner self in an oppressive patriarchal society.“ (Howgate, 2019, s. 54)



Obr. 14 Claude Cahun, *Autoportrét ze série „Keepsake“*,
c. 1932



Obr. 15 Claude Cahun, *Autoportrét ze série „Keepsake“*,
c. 1932



Obr. 16 Claude Cahun, *Autoportrét ze série „Keepsake“*,
c. 1932



Obr. 17 Claude Cahun, *Autoportrét ze série „Keepsake“*,
c. 1932

Ve vlastní interpretaci vybrané série navazuji na koncept krásy⁶⁸ a jejího vnímání. Pomocí surrealistického zpracování tématu se pokouším prezentovat ženu jako představitelku krásna skrze výstavní nádobu, stejně jako Cahun. Výstavní nádobou se pro mě stal skleník, kde krásný objekt roste za podpory uzavřeného ekosystému, který jej sice udržuje na živu, ale současně je také důvodem jeho rozkladu. Společenské vnímání krásy je v dnešní době velmi proměnlivé a podléhá konkrétním nestálým trendům, které se každou chvílí obměňují. Pokud se proto o objekt ve vitríně nebudeme starat a „přihnojovat“ jej na základě aktuálních trendů, tento konkrétní ideál dovedeme k jeho nevyhnutelnému zániku. Krása uvězněná ve skleněné nádobě je proto zároveň živým i neživým předmětem.

⁶⁸ Koncept krásy a krásna je blíže rozebrán v kapitole *Pojetí krásy*.



Obr. 18 Tereza Hapková, *Beauty Is Dead*, 2022



Obr. 19 Tereza Hapková, *Beauty Is Dead*, 2022



Obr. 20 Tereza Hapková, *Beauty Is Dead*, 2022



Obr. 21 Tereza Hapková, *Beauty Is Dead*, 2022

3.2.2 I am in training don't kiss me (c. 1927)

Claude Cahun se na nás dívá upřeným pohledem v kostýmu kulturisty, kterého svým tělem paroduje. Bílé tričko zdůrazňující pohled na bradavky má vyobrazovat posilujícího muže s holým hrudníkem. Na tričku má nápis *I am in training, don't kiss me* (*Trénuji, nelibujte mě*), což stojí v opozici k dalším znakům, vyjadřujícím opak jejího tvrzení – ústa vyobrazená pod nápisem na tričku, rty namalované do tvaru srdce a líčení na tvářích ve stejném tvaru, vše odkazující k lásce. Na svém klíně ladně přidržuje velkou činku se jmény „populárních komiksových hrdinů Totor a Topola (z Hergého komiksu, který byl předchůdcem Tintina)“⁶⁹ a autoportrétu tak dodává charakter komiksu přítomností femininních i maskulinních rysů parodujících přílišnou maskulinitu (Shaw, 2017, s. 84-87).

V tomto autoportrétu zpochybňuje jak koncept feminity, tak také maskulinity a nahlíží na ně s porcí ironie. Kudrliny ve vlasech a přehnaně nalíčený obličej v kombinaci s vizáží bodybuildera a činkami. Androgynní postava se zvýrazněnými bradavkami, které jsou na rozdíl od mužů na ženách sexualizovány, v kombinaci s kostýmem vytváří „nepřirozenou bytost, která je v rozporu s kulturním narativem krásného, femininního a erotizovaného ženského těla,“⁷⁰ podporuje narativ Butler o performativitě genderu. Její kostýmy a převleky naznačují, jak i samotné oblečení může vytvářet genderovou nejednoznačnost a nejasnost ve čtení oblečení jako znaků definujících genderovou identitu jedince. Cahun si s tímto principem pohrávala neustálým prolínáním přehnané ženskosti a mužskosti ve svém snovém světě, který nám prezentovala skrze své fotografie a ve kterém „mohlo její maskované a kostýmované já existovat bez narušení a kontroly, k nimž by došlo, pokud by byla Cahun na veřejnosti plně sama sebou a skrývala svou homosexualitu a podivínství před realitou, která ji obklopovala“⁷¹ (Pustarfi, 2020, s. 707-708).

⁶⁹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) marked with the names of popular comic-book heroes Totor and Popol (from a comic by Hergé that was the precursor to Tintin).“ (Shaw, 2017, s. 87).

⁷⁰ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) unnatural being that conflicts with the cultural narrative of the beautiful, feminine, and eroticized female body.“ (Pustarfi, 2020, s. 707).

⁷¹ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) her masked and costumed self could exist without the disruption and scrutiny that would occur if Cahun were fully herself in public, hiding her homosexuality and oddity from the reality that surround her.“ (Pustarfi, 2020, s. 708).



Obr. 22 Claude Cahun, *Autoportrét ze série „I am in training don't kiss me“*, c. 1927

Ve svém přepracování fotografie Cahun se zaměřuji na propojování feminity a maskulinity, které je jasně viditelné v jejím díle. Cahun má androgynní rysy, které jí umožňují jednoduché prolínání těchto aspektů. Já mám naopak spíše ženské rysy, které jsem se proto v autoportrétu pokoušela doplnit mužskými znaky. Na rozdíl od Cahun se v kontrastu s nápisem na jejím tričku nepokouším o svádění femininním subjektem zaobaleném v maškarádě. Zaujímám nezaujatý až napjatý výraz a sečkávám, co se bude dále dít.



Obr. 23 Tereza Hapková, *Don't*, 2023

3.2.3 Autoportrét se zrcadlem (c. 1927)

Na snímku stojí Claude Cahun před zrcadlem, na sobě má kostkovaný kabát a se zdviženým límcem se vytáčí na kameru. Právě kostkovaný kabát dodává snímku „Cahunovskou“ zvláštnost a díky zdviženému límci si pozorovatel není jistý, zda si kabát svléká, aby nám odhalila své já, nebo se naopak více zahaluje tajemstvím. Kostky kabátu diváka dovedou až k dominantě fotografie, kterou je obličej autorky doplněn neústupným pohledem, a dvojníkem Cahun, který je ukrytý v zrcadlovém obraze. Odraz v zrcadle nabízí

pohled na její krk, který před přímým pohledem kamery zakrývá. Krční jamka ve tvaru „V“ může divákovi nabídnout svůdný či erotický obraz. Samotný krk je ale mužný a působí falicky. Cahun skrze límec „odhaluje zranitelnost vztyčeného krku tím, že diváka vede dolů do jeho prohlubně.“⁷² Její krk je maskulinní i femininní současně, což nejspíš autorka chtěla odhalit i skrýt zároveň (Topdjian, 2007, s. 73).

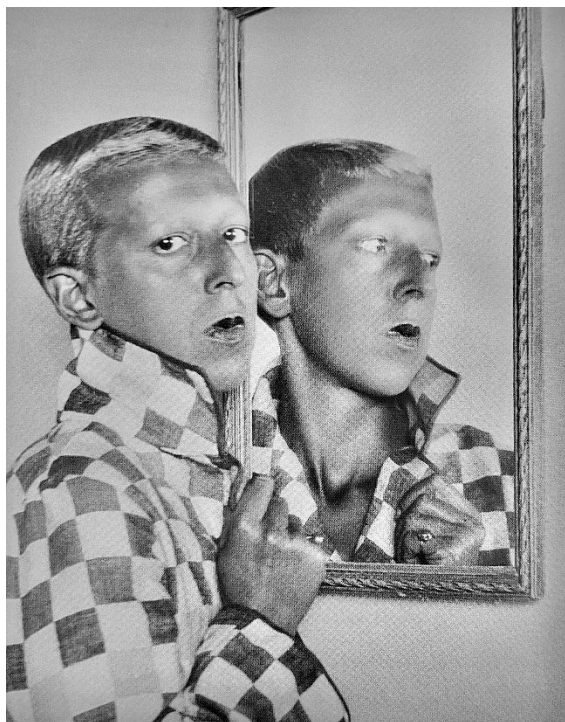
Na fotografii je jasně vidět kontrast mezi obnaženým a zdánlivě ztraceným já v odrazu a sebevědomým já dívajícím se přímo do objektivu fotoaparátu. Oči Cahun se upírají na diváka, zatímco její odraz se sleduje jiný bod. „Na odraženém obraze se vyzývavě odvracejí jak od diváka, tak od ní samotné v odmítnutí do sebe zahleděného narcistního sebehodnocení“⁷³ (Shaw, 2017, s. 105). Z obou pohledů to ale působí, že autorka svými světlými krátkými vlasy, chybějícím obočím a zdánlivě nalíčenými rty narušuje tradiční charakteristiky krásy. Zrcadlo, tradičně používané k hodnocení krásy, uniká pohledu Cahun a posuzovatelem krásy se tak stává divák. Hodnotit toto androgynní tělo, které nelze snadno kategorizovat jako mužské či ženské, reálné či kopii, je složitým úkolem (Topdjian, 2007, s. 74).

Na stejném místě pózuje v kostýmu námořníka také Marcel Moore. Lze se domnívat, že obě fotografie byly pořízeny ve stejný den. Moore se na rozdíl od své partnerky dívá do objektivu skrze odraz v zrcadle, čímž nám umožňuje vidět svůdný pohled mířený na pozorovatele. Tato fotografie se také odlišuje od tradičních obrazů žen před zrcadlem, které jsou typické mimo svůdný pohled také vyzývacím tělem, jelikož kostým Moore zakrývá její tělo i vlasy (Shaw, 2017, s. 105). Pokud se na fotografie obou umělkyně podíváme společně, vypadá to, že jejich pohledy do zrcadla nebo mimo něj nejsou náhodné a Moore i Cahun takto vedou společný dialog. Zdá se, že Moore pozoruje svou partnerku skrze zrcadlo a vyzývací pohled Cahun divákovi pak lze interpretovat spíše jako odstrašující (Shaw, 2017, s. 105-106). „Tyto shodné autoportréty nám ukazují blízkost partnerek, povahu jejich

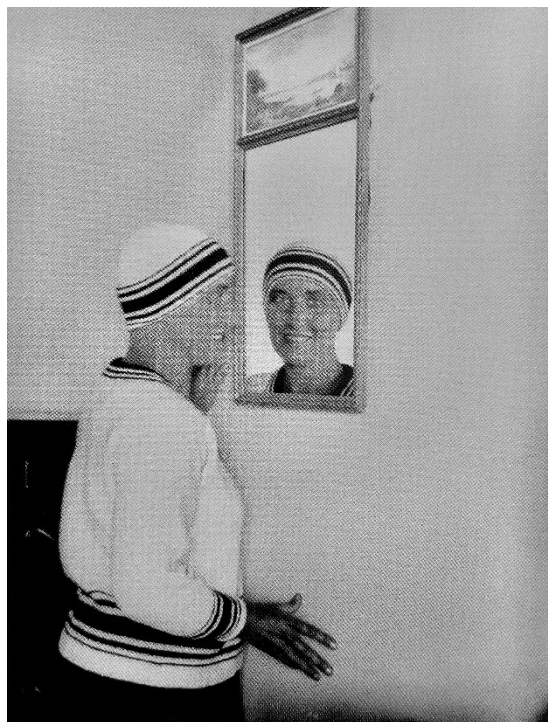
⁷² Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) exposes the vulnerability of the erect neck by leading the viewer down to its hollow.“ (Topdjian, 2007, s. 73).

⁷³ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „(...) in the reflected image turn away defiantly both from the viewer and from herself in a rejection of self-absorbed narcissistic self-regard.“ (Shaw, 2017, s. 105).

společné praxe a zároveň jejich vlastní individuální ‚pohled‘ na tyto postupy a sebekonstrukce“⁷⁴ (Doy, 2007, s. 58).



Obr. 24 Claude Cahun, *Autoportrét (odraz v zrcadle s kostkovanou bundou)*, c. 1927⁷⁵



Obr. 25 Claude Cahun, *Marcel Moore (odraz v zrcadle)*, c. 1928

Ve autorském přepracování autoportrétu Cahun se prezentují jako objekt pokoušející se vymanit ze spárů maškarády. Namísto toho, abych přímo sledovala diváka, upírám pohled nejdříve na sebe, a na pozorovatele nahlížím skrze zrcadlo. Je v něm uvězněn můj dvojník (či snad mé pravé já?), kterého nebaví se nadále prezentovat jako femininní subjekt v dámských květovaných šatech. Pokouší se zachytit pohled pozorovatele, ale marně.

⁷⁴ Přeloženo autorkou práce podle originálu: „These matching self-portraits show us the closeness of the partners, the nature of their collaborative practice, but also their own individual ‘take’ on these practices and self-constructions.“ (Doy, 2007, s. 58).

⁷⁵ Downie (2006, s. 120-121) fotografii datuje rokem 1928.



Obr. 26 Tereza Hapková, *Mirror, Mirror*, 2023

Závěr

Ačkoliv se Claude Cahun na většině svých fotek prezentuje jako objekt skrývající se za mnoha maskami, lze zpoza velkého množství šifer rozluštit, co se divákovi pokouší říci. Sama uvedla, že se necítí být ani ženou, ani mužem. Nejlépe na ni lze tedy nahlížet jako androgynní osobu vymykající se tehdejšími společenskými škatulkám. Právě její nebinární osobnost projevená skrze umění, které vytvářela, jakožto jediného místa bez společenských předsudků, ji činí výjimečnou osobností nejen její doby.

Rozsáhlé dílo, které Cahun za svého života vytvořila bylo nejen v tehdejších poměrech nadčasové. Od znovuobjevení jejích mnohých knih, článků a hlavně fotografií, kritici hodnotí její dílo jako velmi přínosné pro mnohá umělecká období. Nezáleží, zda se jedná o její dílo v kontextu například postmoderního či feministického umění, vždy se v kontextu Cahun bude jednat o aktuální témata související s dobou.

I přes to, že sebe prezentace Cahun probíhala převážně v bezpečí jejího zkonstruovaného světa, mimo tento zašifrovaný svět je její dílo stejně relevantní, jako v něm.

Seznam použitých informačních zdrojů

- BAILEY, Laura L.; THYNNE, Lizzie. Beyond Representation: Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making. *History of photography*. 2005, **29**(2), 135-148. ISSN 0308-7298.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-38955-6.
- CAHUN, Claude. Heroines (1925). In: RICE, Shelley (ed.). *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge: MIT Press, 1999. ISBN 978-0-26268-106-3.
- DOY, Gen. *Claude Cahun: a Sensual Politics of Photography*. Abingdon: Taylor & Francis Ltd, 2007. ISBN 978-1-84511-551-7.
- GUMPERT, Lynn. Introduction. In: RICE, Shelley (ed.). *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge: MIT Press, 1999. ISBN 978-0-26268-106-3.
- HOWGATE, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask*. Princeton: Princeton University Press, 2019. ISBN 978-0-69117-662-8.
- KNAFO, Danielle. Claude Cahun: The Third Sex. *Studies in Gender and Sexuality*. 2001, **2**(1), 29-61. ISSN 1524-0657.
- LIPPARD, Lucy R. Scattering Selves. In: RICE, Shelley (ed.). *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge: MIT Press, 1999. ISBN 978-0-26268-106-3.
- OAKLEY, Ann. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-403-6.
- PECHAR, Jiří. *Lacan a Freud*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2013. ISBN 978-80-7419-153-4.
- PETRUSEK, Miloslav et al. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-311-3.
- PUSTARFI, Erin F. Constructed Realities: Claude Cahun's Created World in Avenir Non Avenir. *Journal of homosexuality*. 2020, **67**(5), 697-711. ISSN 0091-8369.

Rámcový vzdělávací program pro gymnázia [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický, 2007 [cit. 2023-29-03]. ISBN 978-80-87000-11-3. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcove-vzdelavaci-programy-progymnazia-rvp-g/>

RICE, Shelley. Inverted Odysseys. In: RICE, Shelley (ed.). *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge: MIT Press, 1999. ISBN 978-0-26268-106-3.

RIVIÈRE, Joan. Womanliness as a masquerade. *International Journal of Psycho-Analysis*. 1929, 10, 303-313.

SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2.

SHAW, Jennifer L. Narcissus and the Magical Mirror. In: DOWNIE, Louise (ed.). *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. New York: Aperture Foundation, 2006. ISBN 978-1-59711-025-9.

STEVENSON, James. Claude Cahun: An Analysis of Her Photographic Technique. In: DOWNIE, Louise (ed.). *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. New York: Aperture Foundation, 2006. ISBN 978-1-59711-025-9.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. The Equivocal „I“: Claude Cahun as Lesbian Subject. In: RICE, Shelley (ed.). *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge: MIT Press, 1999. ISBN 978-0-26268-106-3.

TOPDJIAN, Carolyne. Shape-Shifting Beauty: The Body, Gender and Subjectivity in The Photographs of Claude Cahun. *Resources for Feminist Research*. 2007, 32(3/4), 63-86. ISSN 0707-8412.

Seznam obrázků

Pokud není uvedeno jinak, obrázky pocházejí z vlastního zdroje.

- Obr. 1** Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928..... 21
CAHUN, Claude. *Que me veux-tu? (What do you want from me?)*. In: HOWGATE, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask*. Princeton: Princeton University Press, 2019. ISBN 978-0-69117-662-8. S. 62.
- Obr. 2** Claude Cahun, *Autoportrét (celoplošná postava v plášti s maskou)*, c. 1928 24
CAHUN, Claude. *Self-portrait (full-length masked figure in cloak with mask)*. In: HOWGATE, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask*. Princeton: Princeton University Press, 2019. ISBN 978-0-69117-662-8. S. 102.
- Obr. 3** Marcel Moore a Claude Cahun, titulní strana knihy *Aveux non avenues*, 1930..... 28
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. *Frontispiece to Aveux non avenues*. In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 108.
- Obr. 4** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 1. kapitole nazvané R.C.S., v *Aveux non avenues*, 1930 28
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. *Photomontage introducing Chapter 1 (R.C.S.)*. In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 113.
- Obr. 5** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 3. kapitole nazvané E.D.M., v *Aveux non avenues*, 1930 30
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. *Photomontage introducing Chapter 3 (E.D.M.)*. In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 119.
- Obr. 6** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 4. kapitole nazvané C.M.C., v *Aveux non avenues*, 1930 30
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. *Photomontage introducing Chapter 4 (C.M.C.)*. In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 120.

- Obr. 7** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 5. kapitole nazvané M.R.M., v *Aveux non avenues*, 1930 30
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. Photomontage introducing Chapter 5 (M.R.M.). In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 121.
- Obr. 8** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 6. kapitole nazvané X.Y.Z., v *Aveux non avenues*, 1930 30
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. Photomontage introducing Chapter 6 (X.Y.Z.). In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 123.
- Obr. 9** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 7. kapitole nazvané H.U.M., v *Aveux non avenues*, 1930 31
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. Photomontage introducing Chapter 7 (H.U.M.). In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 124.
- Obr. 10** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 8. kapitole nazvané N.O.S., v *Aveux non avenues*, 1930 31
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. Photomontage introducing Chapter 8 (N.O.S.). In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 125.
- Obr. 11** Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 2. kapitole nazvané *Moi-même* (Já sama), v *Aveux non avenues*, 1930 32
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. Photomontage introducing Chapter 2 (*Moi-même*). In: SHAW, Jennifer L. *Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun*. London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 116.
- Obr. 12** Claude Cahun, Vzorec pro absolutní Já, v *Aveux non avenues*, 1930 34
CLAUDE, Cahun. Formula for the Absolute Self. In: SHAW, Jennifer L. *Narcissus and the Magical Mirror*. In: DOWNIE, Louise (ed.). *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. New York: Aperture Foundation, 2006. ISBN 978-1-59711-025-9. S. 38.

Obr. 13 Marcel Moore a Claude Cahun, fotomontáž k 9. kapitole nazvané I.O.U., v Aveux non avenues, 1930	35
MOORE, Marcel; CLAUDE, Cahun. Photomontage introducing Chapter 9 (I.O.U.). In: SHAW, Jennifer L. <i>Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun</i> . London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 127.	
Obr. 14 Claude Cahun, Autoportrét ze série „Keepsake“, c. 1932.....	45
CAHUN, Claude. From the series Keepsake. In: SHAW, Jennifer L. <i>Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun</i> . London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 140.	
Obr. 15 Claude Cahun, Autoportrét ze série „Keepsake“, c. 1932.....	45
CAHUN, Claude. From the series Keepsake. In: SHAW, Jennifer L. <i>Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun</i> . London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 140.	
Obr. 16 Claude Cahun, Autoportrét ze série „Keepsake“, c. 1932.....	45
CAHUN, Claude. From the series Keepsake. In: SHAW, Jennifer L. <i>Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun</i> . London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 140.	
Obr. 17 Claude Cahun, Autoportrét ze série „Keepsake“, c. 1932.....	45
CAHUN, Claude. From the series Keepsake. In: SHAW, Jennifer L. <i>Exist Otherwise: The Life and Works of Claude Cahun</i> . London: Reaktion Books Ltd, 2017. ISBN 978-1-78023-728-2. S. 140.	
Obr. 18 Tereza Hapková, Beauty Is Dead, 2022	47
Archiv autorky práce.	
Obr. 19 Tereza Hapková, Beauty Is Dead, 2022	47
Archiv autorky práce.	
Obr. 20 Tereza Hapková, Beauty Is Dead, 2022	47
Archiv autorky práce.	
Obr. 21 Tereza Hapková, Beauty Is Dead, 2022	47
Archiv autorky práce.	

- Obr. 22** Claude Cahun, Autoportrét ze série „I am in training don't kiss me“, c. 1927..... 49
 CAHUN, Claude. Self-portrait from 'I am in training don't kiss me'. In: HOWGATE, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask*. Princeton: Princeton University Press, 2019. ISBN 978-0-69117-662-8. S. 14.
- Obr. 23** Tereza Hapková, Don't, 2023 50
 Archiv autorky práce.
- Obr. 24** Claude Cahun, Autoportrét (odraz v zrcadle s kostkovanou bundou), c. 1927..... 52
 CAHUN, Claude. Self-portrait (reflected image in mirror with chequered jacket). In: HOWGATE, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask*. Princeton: Princeton University Press, 2019. ISBN 978-0-69117-662-8. S. 128.
- Obr. 25** Claude Cahun, Marcel Moore (odraz v zrcadle), c. 1928 52
 CAHUN, Claude. Marcel Moore (reflected in mirror). In: HOWGATE, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask*. Princeton: Princeton University Press, 2019. ISBN 978-0-69117-662-8. S. 117.
- Obr. 26** Tereza Hapková, Mirror, Mirror, 2023 53
 Archiv autorky práce.

Seznam příloh

Příloha 1 – Autorské fotografie