

# MASARYKOVA UNIVERZITA

Fakulta sociálních studií  
Katedra sociologie



Diplomová bakalářská práce  
obor Genderová studia

**Tělo a tělesnost v díle Fridy Kahlo z pohledu genderové teorie Iris Marion Young**

**Kateřina Capoušková**

vedoucí práce: Kateřina Lišková, PhD.

Praha/Brno 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Tělo a tělesnost v díle Fridy Kahlo z pohledu genderové teorie Iris Marion Young, která čítá 76 309 znaků, vypracovala samostatně a všechny použité zdroje uvedla v seznamu literatury.

Praha 11. 12. 2011

.....  
Kateřina Capoušková

*„Women tend to project an existential barrier closed around them and discontinuous with the „over there“ in order to keep the other at a distance. The woman lives her space as confined and closed around her, at least in part as projecting some small area in which she can exist as a free subject.“ (Young 2005: 43)*

*Chtěla bych poděkovat především Kateřině Liškové, Ph.D., že se mi velmi trpělivě věnovala a pomohla mi s upřesněním a usměrněním práce. Dále pak rodině, která mi byla neutuchající oporou. V neposlední řadě pak děkuji Fridě Kahlo za nekonečně inspirující uměleckou tvorbu, jíž se během svého života věnovala a Iris Marion Young za to, že mi její teorie pomohla pochopit sebe samotnou.*

# Obsah

<b>OBSAH</b> .....	<b>4</b>
<b>1 ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>2 TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>7</b>
<b>2.1 Iris Marion Young</b> .....	<b>7</b>
2.1.1 Metodologický základ pro Young - fenomenologie.....	7
2.1.2 Merleau-Ponty jako teoretické východisko pro Iris Marion Young.....	8
2.1.3 Žitá tělesnost u Iris Marion Young .....	10
2.1.4 Pohyb a tělesné vnímání prostoru .....	12
2.1.5 Zvláštní situace tělesné zkušenosti – těhotenství .....	16
<b>3 PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>18</b>
<b>3.1 Analýza děl Fridy Kahlo pomocí teoretických konceptů Iris Marion Young</b> .....	<b>18</b>
3.1.1 Autoportrét – objektivizace vlastní existence .....	18
3.1.2 Ambivalentní transcendence - zrcadlení .....	21
3.1.3 Imanentní imobilita - distance.....	25
3.1.4 Naivní umění - prostorovost .....	28
3.1.5 Fikční světy- imanence .....	30
3.1.6 Barvy - subjektivita.....	33
3.1.7 Surrealismus - realita .....	34
3.1.8 Jednota těla a krása .....	37
<b>4 ZÁVĚR</b> .....	<b>39</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>41</b>
<b>JMENNÝ REJSTŘÍK</b> .....	<b>43</b>
<b>ANOTACE</b> .....	<b>44</b>
<b>OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA – MALBY FRIDY KAHLO</b> .....	<b>46</b>

# 1 Úvod

Ženské vnímání vlastního těla je velmi komplikovaným vztahem, který má více než dva činitele. Nejde jen o ženu samotnou a její zkušenost s vlastním tělem, ale také o sociální a společenské vlivy zvenčí. Iris Marion Young ve svém článku *Throwing, Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality* (2005) rozvrstňuje ženskou tělesnost do několika modalit, které popisuje a analyzuje. Onu ženskou delikátní zkušenost vlastního těla můžeme objevit i v uměleckých dílech autorek, protože i ony pociťují rozvětvenost způsobů své vlastní tělesné existence. Tato práce si klade za cíl využít pojetí tělesných modalit Iris Marion Young a aplikovat je v analýze uměleckých děl Fridy Kahlo. Malby Fridy Kahlo jsou pro praktickou část práce ideálním materiálem, neboť v nich autorka velmi zřetelně zdůraznila svůj vztah k vlastní tělesnosti. Frida Kahlo malovala především autoportréty, proto slouží jako ideální podklad, protože ve vyjevení sebe sama autorka také reflektovala svoji tělesnost a její prožívání.

Práce je rozdělena do dvou částí, z nichž ta první uvádí do teoretických východisek druhé praktické části, kde se nachází samotná analýza uměleckých děl Fridy Kahlo. Iris Marion Young propojuje dva základní teoretické směry a to filosofii fenomenologie a genderové antiesencialistické teorie. Young staví především na premisách Maurice Merleau-Pontyho, francouzského filozofa, jenž se zabýval fenomenologií těla. Merleau-Ponty ve své práci poukazuje na to, že tělo a duše nejsou oddělitelné jsoucnosti, ale jde o jednu ontologickou entitu, tedy existují dohromady. Konkrétně ve své knize *Phenomenology of Perception* (2002) popisuje pomocí příkladu vnímání živé tělo, které je součástí našeho vnímání a tedy i myslí.

Iris Marion Young pomocí fenomenologické metody zkoumá, jak žena zakouší svou tělesnost při hodu a poukazuje na to, že tato zkušenost je odlišná od té mužské (Young 2005). Právě Iris Marion Young vstupuje do debaty s novou tematikou věnující se genderové teorii těla a tělesnosti. Jejím hlavním cíle je vyvrátit esencialistické pojetí genderu, které po celá staletí přetrvávalo jako zásadní ideové stanovisko, podle kterého se řídily další teorie. Fenomenologická filozofie a především antiesencialistická

genderová teorie Iris Marion Young stojí jako teoretický základ pro další zkoumání v této práci.

Samotná praktická část, pomocí metody analýzy, propojuje pojetí tělesnosti Iris Marion Young s jednotlivými estetickými koncepty a pojmy na jednotlivých uměleckých dílech Fridy Kahlo. Hlavní otázkou zkoumání jsou pak jednotlivé motivy, které Frida ve svých obrazech použila, aby zobrazila narušenou ženskou tělesnou zkušenost, tak jak ji popisuje Young. Druhý úkol práce se soustředí na kunsthistorické analýzy Fridy Kahlo a jejich prohloubení či vyvrácení pomocí teorie Young. Jde tedy o vystihnutí toho, v čem je Young pro samotnou analýzu prospěšná a inspirativní. V závěru práce se nachází obrázková příloha, ve které jsou všechny obrazy, o nichž tato práce pojednává.

## 2 Teoretická část

### 2.1 Iris Marion Young

#### 2.1.1 Metodologický základ pro Young - fenomenologie

Teoretickým východiskem pozdější analýzy je Iris Marion Young, která ve své práci *Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body, Comportment, Motility, and Spatiality* (2005) zkoumá, jak již název napovídá, ženské tělesné, pohybové a prostorové chování. Pro své zkoumání zvolila fenomenologickou metodu, kdy jako svůj teoretický základ našeho sepětí s prostorem užívá teorii fenomenologa Maurice Merleau-Pontyho.

Young se zaměřuje na subjektivní prožívání vlastní tělesnosti každé ženy. V tomto zkoumání Young pomohla fenomenologická metoda, která se zaměřuje na subjektivní zkušenost. Subjektivní zkušenost může ve vědeckém zkoumání zapříčinit zkreslenost daného zkoumání, protože výsledky zkoumání u jednoho subjektu nemusí platit u druhého. Fenomenologie se snaží tento problém řešit pomocí zapojení reflexivní složky našeho zkoumání vztahu mezi námi a světem okolo nás (Blecha 2007). Díky reflektování mohou objektivně pozorovat, jak sám zakouším a také pozorovat, jak zakouší druhý. Reflexe je tedy důležitou složkou fenomenologické zkoumání.

Young reflexi používá při popisování tělesného prožitku ženy. Nejprve pomocí studie Erwina Strause *The Upright Posture* (1966) poukazuje na odlišné chování dívek ve věku pěti let od chlapců stejného věku při hod. „Dívka ve věku pěti let neužívá žádný boční prostor. Neprotahuje svou ruku stranou; neotáčí svým trupem; nehýbe svými nohami, které zůstávají vedle sebe“ (Young 2005: 27). Zatímco chlapec ve stejném věku plně užívá okolní prostor a své tělo v něm nechává volně působit, tedy hýbe se tak, aby byl jeho hod co nejefektivnější (Young 2005). Tímto začátkem Young nejprve vystihuje rozdílnost prostorového a tělesného chování mezi dívkami a chlapci a pak je následně aplikuje na ženské vnímání vlastní tělesnosti.

Pro Young je tedy, stejně jako pro fenomenologii, důležitá primární zkušenost našeho prožívání, která je oproštěná od objektivních faktů, která nám poskytuje především věda. Tím lépe vystihuje náš vztah ke světu, zde konkrétně k prostoru, který nás obklopuje. Jak již bylo řečeno, fenomenologie zapojuje koncept reflexe, který je schopný subjektivní prožívání objektivizovat a užít na další jednotlivce. Tento koncept stál předmětem mnoha zkoumání a analyzování. V této práci postačí, když zdůrazníme, že fenomenologická metoda byla pro Young důležitým základem, neboť jí umožnila poukázat na konkrétní aspekty ženského tělesného prožívání, aniž by vedla k přílišnému subjektivizování a tím i možnému ohrožení na obecné platnosti.

### **2.1.2 Merleau-Ponty jako teoretické východisko pro Iris Marion Young**

Iris Marion Young se v práci konkrétně opírá o zkoumání Maurice Merleau-Pontyho. Merleau-Ponty se ve své knize *Phenomenology of Perception* (2002) zabývá prvotní strukturou naší existence, která stojí základem celého našeho vztahu ke světu (Young 2005). Tímto prvotním pilířem našeho přístupu ke světu je tělo. Merleau-Ponty pojímá náš vztah ke světu, tedy jak ho zakoušíme, co si o něm myslíme, a jakými prostředky tohoto poznání docílujeme, skrze tělo. Merleau-Ponty, na rozdíl od svých filozofických předchůdců, subjektivitu neumístil do mysli či do vědomí, ale právě do těla (Young 2005). Touto změnou přinesl také novou teorii o subjektivním prožitku našeho těla a vyzdvihl nutnost zkoumat náš vztah ke světu pomocí žité tělesnosti. Žitá je zde ve smyslu interakce, která probíhá v určitém čase a na určitém místě.

Právě tato žitá tělesnost je v teorii Merleau-Pontyho uskutečňuje spojením percepce, smyslového vnímání, a pozice našeho těla. Podle toho, kde stojíme, tak také vnímáme svět kolem sebe. Prostor, v němž se nacházíme, určuje, jak ho vnímáme a zároveň, jak vnímáme sami sebe. „Věc a svět mi jsou dány spolu s částmi mého těla, ne žádnou „přírodní geometrií“, ale žitým spojením srovnatelným, či spíše identickým, s tím, co existuje mezi částmi mého těla samotného“ (Merleau-Ponty 2002: 237). Žité spojení zde znamená interaktivní vztah mezi mým tělem, světem okolo a věcí v něm, a mnou samotným.



Merleau-Ponty vytváří koncept žitého vědomí, tedy naší nutnosti vnímat svět skrze smysly, které patří k naší tělesnosti. Reakce našeho těla na okolí je naším primárním prostředkem zakoušení onoho světa okolo nás. Jednoduše díky tělesným prožitkům jsme schopni vztah mezi námi a světem vytvořit. Žité vědomí proto znamená to, co tělesné prožívání. Naše subjektivita, to kým jsme a jak se vnímáme, se projevuje díky vztahu mezi tělem, pro Merleau-Pontyho tedy i vědomím, a světem okolo.

„Ale tak nově zpracovaným kontaktem s tělem a se světem, bychom také měli znovu objevit sami sebe, jak jsme subjektem percepce“ (Merleau-Ponty 2002: 239). Merleau-Ponty poněkud radikálně spojil subjektivitu, vědomí sebe samotného, a tělesnost do jednoho aspektu lidské existence. Já žiju, chápu sám sebe a vytvářím si vztah k okolí pomocí svého těla, které je v poznání světa i sebe samotného důležitým činitelem.

### 2.1.3 Žitá tělesnost u Iris Marion Young

Pro Merleau-Pontyho je tělo hlavním činitelem naší vlastní existence, a proto mu věnoval podstatný význam ve své filozofii. Iris Marion Young používá jeho pojetí, které dále rozšiřuje. Jako základní pojem pro svou teorii používá termín žitá tělesnost.

Žitá tělesnost představuje ucelenou představu o fyzickém těle, které jedná a prožívá ve speciálním sociokulturním kontextu. Jde o tělo v situaci (Young 2002). A pokud zde mluvíme o situaci, tak tím myslíme všechny konkrétní detaily naší existence, které vystupují z pozadí našeho bytí, tedy konkrétně jde o jazyk, kterým mluvíme, o místo, kde jsme se narodili apod. Naše prožívání vlastní tělesnosti se tak vždy odehrává v rámci jistého vztahu mezi tělem a jeho prostředím.

Young definuje žitou tělesnost pomocí dvou důležitých termínů. Tím prvním je situace, neboť žitou tělesnost si uvědomujeme či prožíváme vždy v rámci určité situace. Situace ve své podstatě již ukrývá druhý pojem, kterým je fakticita, a také odkazuje ke svobodě. Fakticita je to samé co náš kontext, neboli naše prožívání vlastní tělesnosti v rámci určitého prostředí, které kapacity našeho těla determinují. Jak já prožívám své tělo, je také závislé na tom, kde a kdy ho tak zakouším. Všechny okolní vlivy, které toto moje prožívání vlastní tělesnosti ovlivňují, vytvářejí mou fakticitu (Young 2002).

Situace je pak naše svobodná reakce na fakticitu, kdy se snažím tělesně danému prostředí a všem okolnostem přizpůsobit. Situace popisuje naší svobodou konstrukci tělesné subjektivity, která je však ovlivněna vztahem k fakticitě, což znamená, že okolí nějak reflektujeme a snažíme se mu přizpůsobit. „Ona zjišťuje, že její pohyby jsou nevhodné ve vztahu k její touze tančit“ (Young 2002: 415). Situace má i svoji časovou vlastnost, to znamená, že se odvíjí v určitém časovém úseku a po nějaké době se mění. Situace má tedy časový i prostorový charakter a je podmínkou žité tělesnosti.

Žitá tělesnost jakožto sjednocující idea naší tělesnosti v situaci, se skládá z mnoha odlišných zážitků. Jde o to, jak je na nás pohlíženo, jak fyzicky prožíváme, jak prožíváme tělesné reakce druhých, a jak na ně reagujeme (Young 2002). Díky tomu, že je koncept žité tělesnosti složen z mnoha faktorů, které vycházejí z nás samotných, i které přicházejí zvenčí, tak je možné v něm spojit kulturu a přírodu. Svobodné jednání a

vlastní vnímání je formováno vnějšími vlivy, proto je žitá tělesnost vždycky enkulturována (Young 2002). To znamená, že velmi brzy učíme naše těla vyjadřovat vše, co se od nás jako od žen či mužů očekává. Jak se situace rozvíjí v čase, tak se více a více vztahujeme k prostředí a formujeme tak naši žitou tělesnost, která odpovídá kulturnímu standardu.

„Idea žité tělesnosti uznává, že naše subjektivita je podmíněna sociokulturními fakty, chováním a očekáváním druhých způsobem, který jsme si nevybrali. Zároveň také teorie žité tělesnosti říká, že každý člověk uchopuje a jedná ve vztahu k těmto nevybraným faktům svým vlastním způsobem“ (Young 2002: 417). Žitá tělesnost tedy předpokládá vliv zvenčí, který nás a naše chápání vlastního těla ovlivňuje, ale způsob, kterým se s danými fakty vyrovnáváme, je náš vlastní a pochází z nás samotných. Tím Young v konceptu žité tělesnosti spojuje vnější vliv s vlastní vůlí a oběma dává v našem tělesném prožívání určitou úlohu. Díky reakcím na naše prostředí je pak možné pozorovat to, jak na nás prostředí působí, což Young rozvíjí ve svých dalších studiích.

#### 2.1.4 Pohyb a tělesné vnímání prostoru

Žitá tělesnost je činitelem naší vlastní existence, tedy podílí se na tvorbě našeho vlastního já, což platí pro každého z nás individuálně. Pokud je žitá tělesnost narušena, a jak Young dále potvrzuje, tak u žen tomu tak opravdu je, pak nejsme schopni plně vnímat sami sebe, žít autonomně a prožívat vlastní subjektivitu.

Iris Marion Young v článku *Throwing, Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality* (2005) právě pojednává o narušené žité ženské tělesnosti. Tato narušenost spočívá v rozdvojeném vnímání těla, kdy je žena subjektem (jednající bytostí s osobitým prožíváním) a objektem, neboli předmětem, který je cílem pozornosti subjektu.

„Kultura a společnost, ve které žena žije, ji definuje jako „Druhou“, jako neesenciální korelát muže, jako pouhý objekt a imanenci. Ženě je proto kulturou i společností popřena subjektivita, autonomie a kreativita, které jsou v člověku neodvolatelné, a které jsou v patriarchální společnosti udělovány mužům“ (Young 2005: 31). Žena získává status neautonomní a nekreativní bytosti. Společenskými a kulturními hodnotami se ocitá na straně objektu, kdy její vlastní pohlížení na ni samotnou přichází z vnějšku, tedy kdy je jí určováno, jak se má sama cítit. Zároveň však nemůže zcela opustit svou lidskost, proto je zároveň i subjektem, který participuje v transcendenci (Young 2005).

Koncept transcendence Young užívá ve stejném smyslu, v jakém jej teoretizovala Simone de Beauvoir. Transcendence spočívá v projektu jedince, který si stanoví svůj cíl a vůči němu tak jedná. Jde tedy o vyjádření vlastní svobody a stanovení vlastních cílů, jichž chceme dosáhnout. Transcendence popisuje naši svobodu jednání, která přichází zevnitř nás samotných, z naší spontánní individuality. Na rozdíl od toho stojí právě imanence, která je vlastností objektu, který je ovládán z vnějšku. Imanence je protikladem svévolného chování, vystihuje naopak manipulovatelnost, kdy cíle jsou kladeny vnější institucí či autoritou.

Stejně tak transcendenci a imanenci vyjadřuje vztah subjektu a objektu, který je určen zaměřením (intencionalitou) subjektu vůči objektu. Subjekt je jednající, zatímco

objekt je pasivní, je uchopovaný. Žena je ve svém tělesném prožitku subjektem, ale zároveň také objektem. Rozkol mezi tělem jako věcí a tělem jako kapacitou má za následek tři odlišné módy ženské pohyblivosti v prostoru. Tyto způsoby jsou ve své podstatě protikladné a tím vzniká narušená jednota s vlastním tělem a vlastní identitou. Young mluví o ambivalentní transcendenci, potlačené intencionalitě a diskontinuitní jednotě.

#### **2.1.4.1 Ambivalentní transcendence**

Ambivalentní transcendence vyjadřuje rozpor mezi záměrem dosáhnout k tělesnému poznání světa kolem nás, ke splnutí s ním pomocí dynamické interakce a mezi pasivní danou časoprostorovostí, která nás drží v nehybném momentě. Pro Merleau-Pontyho živé tělo, které směřuje své akce vůči určitému cíli v okolí, míří k transcendenci. Jde o tělesnou akci, prožívání, směřování. V imanenci je tělo naopak pasivní, zůstává na jednom místě. Ambivalentní transcendence vystihuje rozpolcenost, kterou žena prožívá jako subjekt i objekt zároveň. „Spíš než jen začíná v imanenci, ženská tělesná existence zůstává v imanenci, nebo lépe je zavalena imanencí, i přesto když se hýbe směrem ke světu, uchopuje nebo manipuluje“ (Young 2005: 36).

Přirozený pohyb sice začíná v imanenci, tedy v pasivitě na jednom místě, neboť se tělo nemůže nikdy zcela zbavit své hmotné stránky, která je upoutána k určitému místu a času, ale postupem v čase se v akci dostává do pohybu a překonává pasivitu. Tělo tak směřuje k transcendenci, která je vyjádřená dynamickým vztahem k okolí, kdy tělo působí na okolí a stejně tak okolí působí na něj. Žena ale ve svém pohybu nikdy imanenci zcela neopustí, je stále připoutaná na jedno místo. To se projevu především pohybem jen některých částí těla, kdy ostatní zůstávají nehybné. Zároveň také žena své tělo chápe jako nedostatečné na to, aby se plně zaangažovala ve vztahu k okolním věcem (Young 2005). Tedy své tělesné možnosti plně nevyužívá a zůstává tak tělesně uzavřená dalšímu kontaktu s okolím.

#### 2.1.4.2 Inhibovaná intencionalita

Inhibovaná intencionalita znamená směřování někam, které je brzděno a vraceno zpátky do své výchozí pozice. Intencionalita může být vyjádřena jako směřování k projektovanému cíli – já můžu, ale v ženské tělesné existenci se objevuje inhibiční aspekt, který v rámci sníženého tělesného sebevědomí samotné směřování brzdí, a říká – já nemůžu (Young 2005). Žena má tělesný cíl, ke kterému směřuje, ale zároveň nevěří kapacitám svého těla a má pocit, že tohoto cíle nemůže nikdy dosáhnout.

„V provádění fyzického úkonu ženské tělo směřuje k zamýšlenému cíli často ne snadno a přímo, ale nepřímou se zbytečným pohybem způsobeným pokusem o testování a orientaci, které jsou častým důsledkem ženského otálení“ (Young 2005: 37).

Žena nevnímá možnosti ve světě, ke kterým může dosáhnout, přímo, ale nejprve zkouší své vlastní tělesné možnosti a až poté vnímá možnosti ve světě. Sama Young popisuje případ, kdy si ze své vlastní zkušenosti vzpomíná na to, jak několikrát brzdila skupinu na horské vycházce. Nebyla si jistá, zda může přírodní překážku překonat, i přesto že muži v její skupině s ní neměli žádný problém. Ona sama nejprve musela vyzkoušet, že fyzicky zvládne překážku překonat. Žena nejprve prověří své fyzické schopnosti a až poté může vyjít vstříc okolí, avšak ani v této fázi nepřestává reflektovat limity svého těla, které jí drží v určitém stupni pasivity.

U inhibované intencionality Young také zmiňuje následek, který díky narušení žité tělesnosti vyvstává. Díky projektování cíle, ke kterému tělo směřuje, se sjednocuje se svým okolím. Vytváří si vztah mezi určitými věcmi v okolí, se kterými je poté spjato. „Tělesný pohyb a orientace uspořádávají okolní prostor jako plynulé prodloužení svého vlastního bytí“ (Young 2005: 38). Ve stejnou chvíli, v jakou tělo sjednocuje okolí, tak také sjednocuje samo sebe. Pokud tedy žena nenaváže úplný vztah se svým okolím, díky své nerozhodnosti a omezené pohyblivosti, pak i její vlastní identita, která se tímto akce tvoří, není úplná. To znamená, že žena nedosáhne úplného autonomního statutu. Je stále závislou jednotkou, se kterou mohou ostatní manipulovat. V tomto případě se opět dostáváme k původní ideji, kdy je žena nejen subjektem, ale zároveň i objektem.

### 2.1.4.3 Diskontinuitní jednota

Diskontinuitní jednota spočívá v tělesném pohybu, kdy se žena hýbe, ale jen jednou částí svého těla a zbytek těla je ponechán relativně nehybný (Young 2005). Veliká část pohybu tak zůstává nevyužita, protože se neprojeví v dalších částech těla. Například při hodů chlapec roztáhne paži dozadu a nakročí si. Při hodů využije dynamiku celého těla. Dívka jen pokrčí paži, ale pohyb nevede do dalších částí jejího těla. Pohyb je tak náhle přerušen (Young 2005).

„Ona musí rozdělit svou pozornost mezi úkol, který chce provést, a mezi tělo, které musí být přemluveno a vmanipulováno do výkonu“ (Young 2005: 39). Žena neprožívá své tělo plynule v symbióze, ale uvažuje o něm jako o nástroji, který je třeba také ovládat. To jí zaneprázdňuje, a proto potřebuje více času na vykonání aktu než muž, který své tělo vnímá přirozeně ve smyslu žité tělesnosti. Muž se tedy pohybuje přirozeně, plánuje své cíle a k nim dospívá. Diskontinuitní či přerušovaná jednota vyjadřuje tělesnou jednotu, která je díky nepokračujícímu pohybu v těle narušena.

### 2.1.4.4 Ženská prostorovost

Výše uvedené pojmy v sobě zahrnují i femininní vztah k vlastnímu prostoru. Žena vnímá za svůj prostor, ve kterém se může hýbat, jen v bezprostřední blízkosti sebe samotné. Vzdálenější prostor je pro ni již nedosažitelný. Žena tak zůstává omezená ve svém prostoru a tím i volném pohybu. Young mluví o dvojí prostorovosti, kdy odlišuje prostor „tady“ a „onde“. Prostoru „tady“ se ženy užívají a obývají, zatímco prostor „onde“ je pro ně nedosažitelný. Young zdůrazňuje, že prostor „tady“ je pro ženy mnohem menší než prostor, který je pro ně fyzicky dostupný. Prostor „onde“ je charakterizován tím, že žena vnímá, že se v něm někdo může hýbat, ale nikoliv ona sama (Young 2005).

Žena také nahlíží na svou existenci v prostoru jako na „umístěna v“. Young uvádí příklad Merleau-Pontyho, který prostor definuje skrze tělo. Tělo je činitel prostoru, bez těla není možné prostor určit. Proto nelze říci, že člověk je v prostoru,

protože ho sám vytváří. Ženská prostorovost se tak ocitá v rozporu, kdy sama tvoří prostor, ale kdy je také prostorově tvořena, kdy jí tvaruje okolní prostor (Young 2005).

Žena se cítí zakořeněna v prostoru, je v něm pevně ukotvena. Z jednoho místa se tak lépe vytváří dojem, že existuje zde, kde jsem já, a tam, kam již nemohu. Při vlastní konstituci prostoru je jedinec s okolím mnohem více spjatý a nevytváří dva protilehlé prostory, ale sjednocuje prostor se svým tělem, jak to vystihuje koncept žité tělesnosti.

### 2.1.5 Zvláštní situace tělesné zkušenosti – těhotenství

V článku *Pregnand Embodiment: Subjectivity and Alienation*<sup>1</sup> (1984) Iris Marion Young doplňuje svou teorii o ženské žité tělesnosti o zvláštní případ či o situaci, kdy je žena těhotná. V těhotenství prožívá své tělo zcela jedinečně. Young mluví o decentralizované, rozdělené a dvojité zkušenosti. Žena prožívá své tělo jako její a zároveň jako cizí. Jako příklad slouží vnitřní pohyby, které patří jiné lidské bytosti, ale které se zároveň odehrávají uvnitř jejího vlastního těla. Těhotenství také obsahuje zvláštní časové vnímání procesu, kdy si žena uvědomuje rozdělenost vlastní existence mezi minulostí a budoucností. Těhotenství nastiňuje paradigma lidské existence, ve které se jednota jáství rozpouští, a ve které tělo (jakožto reprezentant já podle fenomenologické filozofie) se zaměřuje samo na sebe, a ve které je zároveň schopno dosahovat svých cílů (Young 1984).

Young zde spojuje dva filozofické koncepty, které v dřívější literatuře byly stavěny proti sobě. Jde o sebepojetí, které je vnímáno jako objektivizovatelný konstrukt, a netematické sebeporozumění, které funguje v každodenním životě, kdy se zaměřují na své cíle a ty pomocí svého těla a mysli plním. Tento speciální existenciální mód Young nazývá zdvojenou intencionalitou (doubled intencionality), kdy se ženská subjektivita (prožívání sebe sama) rozděluje mezi vědomí o sobě jako o těle a mezi vědomí mých cílů a projektů.

Medicína a technika však dobu těhotenství a její prožívání samotnými těhotnými ženami objektivizovaly. Young to definuje takto: „Zde odcizení znamená objektivizaci nebo přivlastnění si těla, akce nebo produktu akce subjektu jiným subjektem, kdy si

---

<sup>1</sup> „Tělesnost v těhotenství: subjektivita a odcizení“ (přel. K.C.).



původní subjekt není vědom, že tato objektivizace má původ v jeho vlastní zkušenosti.“ (Young 1984: 55). Medicína si tedy přisvojuje těla těhotných žen a manipuluje s nimi. Proto těhotné ženy nabývají pocitu, že těhotenství je objektivním pozorovatelným faktem, který nepodléhá subjektivnímu prožívání. Young zároveň upozorňuje, že těhotenství je stále v medicíně chápáno jako mimořádný stav, který je srovnatelný s nemocí. Jde o nestandardní situaci, kterou medicína sama musí řešit, tedy spadá to pod její kompetenci léčby.

Young v tomto článku sice výslovně mluví o těhotných ženách a jejich žité zkušenosti, nicméně medicínská objektivizace, odcizení a odklon od normy dopadají na prožívání vlastního těla u všech žen. Jde také o menstruační cyklus, který je často jakoby léčen a upravován mnohými antikoncepčními prostředky, i přesto že jejich primární funkcí je ochrana před početím, a který prožívá každá zdravá žena v produktivním věku. I zde se odráží základní idea, kdy žena je objektem a na její tělo je nahlíženo jako na věc. Kdy ona sama plně neprožívá žitou tělesnost, ale kdy se u ní vyskytují módy narušené tělesné pohyblivosti a prostorovosti.

## 3 Praktická část

### 3.1 *Analýza děl Fridy Kahlo pomocí teoretických konceptů Iris Marion Young*

#### 3.1.1 **Autoportrét – objektivizace vlastní existence**

Frida Kahlo velmi často jako námět ke svým obrazům používala sama sebe jako objekt. Autoportrét slouží jako vyjevení vnitřních proudů a myšlenek skrze tělesnou schránku. V autoportrétu je možné zdůraznit rysy na lidském obličejí, které nejsou v běžné každodenní percepci výrazné. Malíř dostává prostor k tomu, aby vyjádřil na plátne, kým je a co cítí. Frida Kahlo se ve svých autoportrétech vyobrazila velmi pasivně. Poloha hlavy je téměř vždy shodná a výraz v obličejí nenapovídá žádnému vzrušení. Na autoportrétech Kahlo není možné postřehnout žádný pohyb. Nejen nehybný výraz v obličejí, ale také postavení dalších částí těla nenaznačují, že by se Frida Kahlo mohla a chtěla výrazně hýbat. Díky této nehybnosti sama sebe mohla zobrazit jako objekt. Nepůsobí jako živá bytost, která by niterně prožívala vlastní subjektivitu, ale spíše jako objekt, který je věcí, se kterou lze manipulovat.

Young ve své teorii využívá definici vztahu subjektu k jeho světu, tento vztah je tvořen směřováním těla k věcem a k samotnému prostředí (Young 2005). Tělo je základním nástrojem k našemu poznávání světa a zároveň utváření následného vztahu k němu. Pokud bychom postrádali pohyb, pak nemůžeme ani adekvátně prozkoumat své okolí a vytvořit si k němu patřičný vztah. Iris Marion Young ještě dodává nutnost uvědomění si, že kultura a společnost, ve které se ženy nacházejí, je samotné definuje jako objekty – ty druhé (v originále „Other“). U žen je tedy společensky a kulturně popírána subjektivita, autonomie a kreativita. Tyto atributy jsou pak připisovány v patriarchální společnosti mužům.

Na obrazech Fridy Kahlo jde tento koncept snadno vyčíst. Tím, že se sama zobrazila, ze sebe vytvořila objekt. Objekt hodný další teoretické analýzy. I při vlastním zobrazování se musela podívat do zrcadla a vidět se zvenčí – objektivizovat vnímání

sebe samotné a popřít subjektivitu. Právě samotné tvoření autoportrétu je pro analýzu jeho obsahu také zajímavé. Tvůrce musí nahlédnout své bytí z jiné perspektivy. Autor reflektuje sám sebe, tedy dostává prostor ke zpětné vazbě a zároveň před ním vyvstávají otázky na osách protikladů virtuální - reálný, jevení - esence, zrcadlový obraz - ikonický znak, já - druhý, bytí - nastávání atd. (Zuska 2002). Tvůrce si v přítomnosti svého odrazu v zrcadle (za předpokladu, že maluje autoportrét právě metodou odrazu v zrcadle, což je případ Fridy Kahlo) uvědomuje svoje „Já“ v situovanosti ve světě. Přistihuje sám sebe v jedné časoprostorové danosti. Musí vytvořit vztah já a ten druhý, který je vyjeven v zrcadle, a který se stane objektem k malířskému vyjádření.

Při malování autoportrétů se tvůrce nejen zvětčuje a tím se dostává do jiné časové dimenze, ale také si pro sebe vytváří novou realitu. Najednou máme dvě Fridy, tu která žije na svých autoportrétech a tu, která žije každodenní život. Když se umělec vidí v zrcadle, tak jeho odraz vypadá jako skutečný. Jako by umělec byl najednou na dvou místech zároveň – před zrcadlem a za ním. Stejnost a rozdíl zde najednou neoperují jako binární opozice. Dále vyvstává otázka, co je ve skutečnosti realita a co je reprodukce (Haynes 2006).

Reprodukce reality, vyjevení sám sebe pomocí uměleckého díla, akt podobání se, imitace, reprezentace a mimikry jsou obsaženy v estetickém konceptu mimesis<sup>2</sup>. Právě otázka, zdali umění zpodobňuje realitu a jakým způsobem, spadá pod mimesis. Tato mimetická otázka pak naznačuje, že při tvorbě autoportrétu se umělec znovu navrácí sám k sobě a vytváří se u něj nové sebepoznání. Autor také musí oscilovat mezi zrcadlovým odrazem a vznikajícím autoportrétem na plátně. Při tvorbě autoportrétu se Frida Kahlo musela vložit do omezeného prostoru, který poskytoval rozměr plátna, na které malovala. Tímto se zarámovala a vyčlenila se z okolí. Zarámováním ze sebe učinila pouhý objekt. Objektivizovala se pro druhé a také pro sebe samotnou.

Při vlastní tvorbě a vyčleňování se z okolního prostředí, v rámci procesu objektivizace se Frida sama uchopila jako pouhý objekt. Na svých obrazech se vložila někam, nechala na sebe „sahat“ a podpořila svou rozdvojenou tělesnou existenci.

---

<sup>2</sup> Mimesis je řecké slovo odpovídající naší imitaci. V estetické teorii jde o složitější fenomén zabývající se otázkami, co přesně je imitace vyobrazená v umění, jaký má vztah ke skutečnosti a za jakých okolností stále mluvíme o imitaci.

Rámování musí proběhnout vždy, když chceme uchopit nějaký objekt a je jedno, zdali jde o uchopení fyzické či psychické. Na autoportrétech se Frida záměrně stylizuje do role, kterou teoretizuje Young. Jde o přerušenu jednotu. Ta je zakořeněná ve faktu, že ženská tělesná existence je často subjektem a také objektem pro sebe samotnou v jednom čase a v referenci ke stejnému aktu. Ženská tělesná existence často není jen čistou přítomností ve světě, protože odkazuje k sobě, stejně tak jako odkazuje k možnostem ve světě (Young 2005).

Na obraze „Self-Portrait“ 1926 („Autoportrét“) je tělo Fridy Kahlo vyobrazeno v nepřírozené poloze, především pak její pravá ruka a prsty. Abnormální úhel, ve kterém je ruka namalována, evokuje zlomeninu, která je v sádře, tedy která se nehýbá a která nevykonává svou funkci. V běžném životě velmi těžko držíme při sedu ruku takto vysoko, protože je to poměrně namáhavé a nepohodlné. Frida pomocí tohoto portrétu vyjádřila svoje vědomí nepohyblivosti, vytyčení z běžného vztahu ke svému prostředí, ze vztahu, který není standardní. Na obraze Frida působí jako věc, která nemá žádný vztah ke svému okolí, naopak je z něj vyčleněna. Jde o jasné sebeuvědomění se, kdy zde je její prostor, který obývá, ale nenavazuje hlubší sepětí s okolním prostorem, které je k dalšímu subjektivnímu prožívání a následné sebereflexe také velmi důležité. Frida ve své malbě zůstává pouze v první fázi sebepoznání a sebe-definice. Jde o jakousi rozdvojenost, kterou ženy podle Young zakouší.

Prvním motivem, který Frida použila, aby znázornila tělesnou rozdvojenost a upozornila na fakt, že ženy jsou, jak nám říká Young, subjektem a objektem zároveň, je nehybný autoportrét. Autoportrét, který svojí produkcí i výsledkem upozorňuje na nové vnímání sebe samotné, kdy je žena subjektem a zároveň objektem.

## 3.1.2 Ambivalentní transcendence - zrcadlení

### 3.1.2.1 Kořeny

Young rozdvojenost (ambivalenci) pojímá ve svém konceptu ambivalentní transcendence (v originále „ambiguous transcendence“). Jde o transcendenci, tedy živé a tělesné dosahování vnějšího světa pomocí pohybu, které je však obtěžkané imanencí, vnitřní příslušností, která nepřekonává pasivní setrvání na jednom místě. Imanence je zakotvenost v jednom determinujícím časoprostoru. Každé tělo je svou hmotnou podstatou upoutáno k imanenci, tedy k jednomu místu a času. Ovšem tato imanence je pouze první fází, na kterou navazuje dynamické pohybování se ve světě, tedy fáze transcendence, která je příznačná poznáváním a navazováním vztahu s okolím, kdy se vzdává určující imanentní pasivity. Ovšem ženská tělesná zkušenost ve své paradoxní existenci vykazuje znaky úplné pasivity, kdy je tělo dotýkáno, což referuje k zakoušené dvojznačnosti ženské žité tělesnosti (Young 2005). Žena je držena v imanenci a fáze úplné samostatné transcendence jí je upřena.

Žena nemůže čistě vystoupit ze své imanence, ze své danosti v čase a prostoru, neboť zakouší právě onu ambivalentní transcendenci. To je právě případ existence Fridy Kahlo, která je vyobrazená na jejím plátně. Zůstává pouze jen v prvním stupni, ale nejde dál. Sama se dotýká, ale je také dotýkána. Podléhá pasivitě, je s ní manipulováno stejně tak jako ona sama manipuluje. V Youngovských pojmech Frida Kahlo na svých obrazech nepřekonává tíhu imanence, čímž zároveň ztrácí návaznost na žitou tělesnou transcendenci.

Frida Kahlo tuto ambivalentní transcendenci vyjadřuje také v obraze „The Roots“ 1943 („Kořeny“). Opět je to autoportrét, ovšem není jen odleskem v zrcadle. Frida se na něm vyobrazila jako prorostlá kořeny, zapuštěná v zemi na jednom místě. Je ukotvená a nemůže dosáhnout na okolní prostor. Přibitá k jednomu místu, které jí neumožňuje své tělo skutečně prožít a tím vystoupit z oné imanence. Právě naopak je držena kořeny, svázána, kořeny jí objímají jako věc, se kterou lze manipulovat. Právě na tomto obraze je patrné dvojí rozpoložení, o kterém mluví Young – Frida se dotýká, ale

je také dotýkána. Kořeny vystupují ze zadu dopředu, takže jí znemožňují jakýkoliv pohyb. Zároveň vycházejí z jejího nitra. Na místě, kde máme vnitřnosti, tedy naše tělesné jádro, které má na starost výživu a chod celého organismu, je na tomto obraze znázorněno jako prázdné, jen z něj vycházejí kořeny rostliny. Nejde jen o vnější vliv, který by s Fridou manipuloval bez jejího osobního zapříčinění, ale vychází z ní samotné. Ona sama si uvědomuje protikladnost své vlastní existence.

Zároveň prázdný prostor v jejím bříše, ze kterého kořeny vyrůstají, splývá s pozadím. Tím naznačuje, že při přizemnosti a nemožnosti se hýbat s každodenní bitvou o překonání dvojznačnosti transcendence, se její existence zdá prázdná, dostatečně nenaplněná. Její žité tělo nedosahuje takové zkušenosti, kterou by mohlo dosáhnout s čistou transcendencí, bez nutnosti ohlížet se zpět k určující a tížící imanenci. Právě prázdnota, v tomto případě vnitřní nenaplněnost, stojí za ambivalencí transcendence tak, jak jí pojímá Young.

S myšlenkou transcendence, ačkoliv explicitně nevyřčenou, pracuje také kunsthistorička María A. Castro-Sethness v článku *Frida Kahlo's Spiritual World: The Influence of Mexican Retablo and Ex-voto Painting on Her Art* (2004-2005), ovšem u ní transcendence nabývá jiného náboženského významu. Castro-Sethness analyzuje díla Fridy Kahlo srze symboliku náboženských uměleckých děl. Ve své analýze popisuje také obraz „The Roots“, kde vyzdvihuje symboliku vinných listů, které vyjadřují pokání a poctu přírodě. Kahlo se podle ní pomocí kořenů, které metaforicky zastupují krev, snaží vyjevit spasení skrze obětní dar, který představuje ona sama. „Mystická, nadpřirozená síla sjednocuje život a smrt a zachovává je v kruhovém, harmonickém pohybu. Tato nerozdělitelná jednota, ústřední v mexické filozofii, je smíšena s křesťanskou vírou, kde smrt představuje vykoupení, zemi a lidské znovuzrození“ (Castro-Sethness 2004-2005: 24).

Castro-Sethness připisuje obrazu „The Roots“ myšlenku, že Frida v něm směřuje k transcendentnu, ovšem k tomu náboženskému, kdy vyjadřuje ideu boha jako nehmotného, za kterým hmotné lidské tělo směřuje skrze své obětování a tím dosahuje vykoupení. V tomto pojetí je lidské tělo břemenem, které nás upíná a nedovoluje nám jít dál k vyšší duchovní sféře. Tento úděl však patří všem lidským bytostem, na rozdíl od pojetí Young, které ambivalentní transcendenci jako úděl připisuje ženám.

Na obraze „The Roots“ však žádné náboženské motivy nelze najít. Frida je na něm připoutána k zemi, tedy k jednomu bodu, ke svému určenému prostoru. Nesměřuje ani náznakem k nebi, jak tomu u nábožensky laděných děl bývá, kdy transcendentno v božském a nehmotném smyslu bývá umisťováno právě nad lidské bytosti, aby umístění symbolizovalo nedosažitelnost. Zároveň Fridin výraz ve tváři na obraze nenaznačuje, že by šlo o vyobrazení obětování se, spíše jde o rezignované přijímání skutečnosti, jak ji sama cítí. Pro interpretaci obrazu „The Roots“ se tak teorie Youngové zdá mnohem příznačnější. I přesto, že bychom přijali ideu Castro-Sethness, že Frida v něm vzdává holt přírodě, tak je to také proto, že ona k ní nemůže tělesně dospět, neboť je stále brzděna ve své žité tělesnosti imanencí a její dynamický pohyb k přírodě není úplný. Frida je prožívá ambivalentní transcendenci, kdy je ve svém tělesném projevu pasivní, ukotvená k jednomu místu a pohyb směrem k vnějšímu světu, kdy by dosáhla Youngovské transcendence nenastává, a tím je i ochuzena o poznání přírody samotné.

### **3.1.2.2 Dvě Fridy a dvoje šaty**

Dalším obrazem, kterým Frida Kahlo vyjádřila svojí rozpolcenost a dvojitou tělesnou existenci, je „The Two Fridas“ 1939 („Dvě Fridy“). Frida je na plátně namalována dvakrát. Dvě Fridy sedí vedle sebe a jsou spojeny žilami, které vedou přímo z jejich srdcí. Dvě Fridy značí ambivalentní transcendenci, kdy se Frida chce hýbat a prozkoumávat, ale místo dynamického pohybu se dostane opět jen na jedno místo, kde nadále zůstává ukotvená a nehybná. Jedna zobrazená Frida krvácí z žíly a také ze srdce. Jde o projev vnitřní nespokojenosti, rozervanosti díky dvojitě ženské tělesné existenci, kdy se chce hýbat, ale jako ženě jí bylo vnuknuto, že má zůstat ve svém malém prostoru pokud možno nehybně.

Ženám je podáváno, že si musí dávat pozor, aby si neublížily, aby se neumazaly, aby si neroztrhaly šaty a že úkony, které by chtěly provádět, jsou pro ně nebezpečné. Tím si žena buduje tělesnou plachost, která vzrůstá s věkem. Žena se sama vnímá jako velmi zranitelná (Young 2005). První Frida v obraze „Dvě Fridy“ je zraněná. Má na sobě čistě bílé šaty, které znázorňují ženskou křehkost. Frida zde zrcadlí pojetí Young,

že ženská tělesnost je vnímání mnohem delikátněji než ta mužská. Frida je pasivní, drží si svůj prostor, je sice subjektem, ale zároveň i objektem.

Motivu šatů si všímají i další kunsthistorické články. Jedním z nich je článek Oriany Baddeley nazvaný *Her Dress Hangs Here: De-Frocking the Kahlo Cult* (1991). Baddley si všímá významu šatů, ve kterých se Frida na svých obrazech ztvárnila. Jde o domorodé mexické šaty tzv. „Tehuana“, které jsou symbolem silné indiánské ženy a odkazují tak k matriarchální společnosti původního předrevolučního Mexika. V obrazech, na kterých je Frida oblečená do evropských šatů, je pasivní, slabá a neschopná kontrolovat svůj vlastní osud. V „Tehuana“ šatech je Frida silná, mocná a plná naděje (Baddeley 1991).

Na obraze „Two Fridas“ má Frida na sobě vpravo mexické domorodé šaty a vlevo evropské šaty. Pozice, ve kterých sedí, jsou však stejné. Výrazy v obličejích jsou také totožné a ani jedna z namalovaných Fríd není pohybově aktivnější více než ta druhá. Jediným rozdílem, který je mezi Fridami patrný, je zobrazení srdce, které je u evropsky oblečené Fridy otevřené, poraněné a které krvácí, zatímco u mexicky oblečené Fridy je srdce zacelené. Motiv srdce může naznačovat, že Frida sympatizovala s předrevoluční mexickou kulturou, která byla silně matriarchální. Zatímco evropská kultura, která se vyznačuje maskulinní technologií, jak ji popisuje Baddley (1991), představuje ženské utrpení (Baddley 1991). Ačkoliv Frida vyjádřila, že mexická kultura jí byla bližší, tak kromě šatů a srdce nevyjádřila mezi dvěma Frídami jiný rozdíl, proto lze předpokládat, že si byla vědoma své ženské tělesné existence, která odpovídala Youngovskému pojetí, a prahla po návratu k feminní před-koloniální indiánské kultuře.



### 3.1.3 Imanentní imobilita - distance

#### 3.1.3.1 Rozbitý sloup

V jednom z autoportrétů nazvaném „The Broken Column“ 1944 („Rozbitý sloup“) Frida Kahlo použila metaforu sloupu, který je rozbitý a neslouží tedy své primární funkci. Sloup je umístěn doprostřed jejího těla, jakoby i ona byla jen pouhým sloupem. Objektem, který pozbyl své původní funkce. Na tomto autoportrétu je Fridino tělo propíchnáno hřebíky a ona sama pláče. Slzy však stékají po tváři, která nedává najevo žádnou emoci. Jakoby slzy jen svévolně stékaly po obličejí, který však pozorovateli neposkytne žádnou další indicii o vnitřních pocitech malířky. Hřebíky symbolizují bolest, která může mít fyzickou, ale také zároveň psychickou příčinu. Hřebíky však také vytvářejí iluzi, že je Frida přibita k pozadí jako obraz na stěně. Tím se opět objektivizuje, stává se předmětem, který je přibit na pozadí a jenž ostatní obdivují a nahlížejí ze vzdálenosti.

Zde tedy nalézáme koncept, který Iris Marion Young pojmenovala immanentní imobilitou (Young 2005). Naším základním intencionálním aktem<sup>3</sup> je pohyb těla vůči jeho okolí. Tato myšlenka však nutně vede k determinaci našeho poznání okolního světa limitami těla. Pokud nám není umožněno tělesné predispozice patřičně využít, náš vztah k okolí, naše identita a zároveň subjektivita jsou neadekvátní a modifikované. Pohybu či spíše akce mají zásadní úlohu v rámci transcendence. Právě ona pohyblivá akce nás posouvá dál, a z nehybné imanence se dostáváme do pohyblivé transcendence (Young 2005).

Ženy však při pohybu zpravidla hýbou jen částí těla a zbytek zůstává nehybný. Nemohou se tedy celkově vymanit z imanence, ale naopak v ní nadále přebývají. Žena proto prožívá své tělo jako břemeno, které jí neumožňuje se dostat z oné imanence. Tělo jako břemeno je vystiženo i ve Fridině obraze „The Broken Column“, kde je její torzo

---

<sup>3</sup> Podle fenomenologické filozofie intencionalita znamená zaměření se k světu. V dřívějších fenomenologických publikacích je intencionalita vázaná na mysl, Merleau-Ponty však přináší nový náhled, kdy zkoumáme svět a vytváříme si k němu vztah pomocí těla.

svázáno bílými popruhy. Nemůže se tedy hýbat a tělo se stává překážkou k volnému pohybu.

Sharyn R. Udall v článku *Frida Kahlo's Mexican Body: History, Identity, and Artistic Aspiration* (2003-2004) popisuje sloup jako řecký rýhovaný sloup iónského typu, který sloužil jako vnitřní opora, a který představoval tradiční asociaci s ženskými fyzickými proporcemi. Motiv sloupu jako ženské tělesné stavby a jeho narušení koresponduje s Young a její pojetí narušené ženské tělesnosti. Ženské tělo zde nevykonává svou funkci, pomocí které nám má sloužit, ale naopak svojí narušeností celou subjektivní existenci komplikuje, tedy díky tělesné narušenosti se náš vztah k sobě samé stává spletitějším.

### 3.1.3.2 Vozíčkové křeslo a autorita

Na obraze „Self-Portrait With The Portrait Of Doctor Farill“ 1951 (Autoportrét s portrétem doktora Farilla) se Frida Kahlo vyobrazila na vozíčkovém křesle. Nemůže se hýbat, její tělo jí nedovolí prozkoumávat, překročit svou transcendenci, proto maluje. Paleta symbolizuje srdce, tedy Frida do své malby vkládá srdce a zároveň říká, že jí malba umožňuje to, co nedokáže se svým tělem – volně se pohybovat.

Namalovaný doktor Farill, který se na skutečné malbě objevuje také na plátně, tedy jeho zpodobnění je dvojnásobné, se na Fridu dívá velmi autoritativním pohledem, jakoby jí zakazoval se hýbat. Ona je jeho objektem, se kterým on sám může manipulovat. Frida jej však vystihla jako malbu, tím se s touto mužskou autoritou vypořádala a alespoň jednou přisoudila jemu roli objektu. Frida je k portrétu pana Farilla otočená bokem, zatímco on se na ni dívá zpřímá. Frida tak symbolicky odporuje jeho nadřazenosti a přisnosti, která z jeho výrazu ve tváři číší.

Na Autoportrétu s portrétem doktora Farilla Frida využila dva motivy, které lze interpretovat pomocí Iris Marion Young. Jde o vozíčkové křeslo, které brání ženě ve volném pohybu a které ji ukotvuje v jednom místě, tedy nedovoluje ji odpoutaně poznávat a splývat s okolím. Druhým motivem je doktor Farill, který znázorňuje motiv mužské autority, která na ženu pohlíží jako na objekt. Zároveň pan Farill slouží jako motiv doktora, který je ztělesněním medicíny, která ženské tělo objektivizuje a ženě

upírá vlastní subjektivní prožívání. Young popsala speciální případ ženské tělesnosti během těhotenství, kdy medicína přistupuje k těhotné ženě jako k věci a kdy jí upírá subjektivní ráz, tedy žena je zbavena pocitu, že těhotenství je stav, který prožívá jen ona sama. I přesto, že Frida na tomto obraze není těhotná, tak myšlenku medicínské autority lze aplikovat i v tomto případě. Tělo Fridy jí autonomně nepatří a podléhá vnějším autoritám, které jsou zde reprezentované pomocí doktora Farilla.

### 3.1.4 Naivní umění - prostorovost

#### 3.1.4.1 Plochost

Umění Fridy Kahlo je často označováno jako tzv. naivní umění. To se vyznačuje tím, že porušuje tři základní pravidla perspektivy. Tato pravidla mají zajistit iluzi prostorovosti plátna, které je jinak ploché. Jde o: 1) zmenšení objektů proporcionálně vůči vzdálenosti, 2) oslabení barev se vzdáleností, 3) snížení preciznosti detailů se vzdáleností. Pokud jsou tato pravidla porušena, pak vznikají tři základní jevy: 1) efekty perspektivy jsou chybné, 2) silné používání vzorů, barvy nejsou oslabovány se vzdáleností a 3) zůstává stejně kladený důraz na všechny detaily, i ty, které by měly být se vzdáleností oslabovány (Brodskaya 2000).

Narušením perspektivy se mění i naše vnímání obrazu samotného. Tím, že detaily nejsou oslabovány se vzdáleností, je jim přikládána stejná důležitost. Barvy vypadají nerealisticky a většinou jsou pestřejší než na jiných dílech, které dbají pravidel perspektivy. Absence perspektivy tak i u Fridy Kahlo vytváří iluzi plochosti. Ona na svých autoportrétech nevypadá jako třídídimenzionální subjekt, ale jako plochý objekt. A objekt, který je jen dvojdimenzionální, se může jen stěží samostatně hýbat. Její tělo je na plátně drženo ve své imanenci. Díky formě naivního umění tak Frida Kahlo vyobrazila své prožívání a chápání.

Vlastní představení jako objektu navazuje na Iris Marion Young, která říká, že „způsoby ženské existence mají kořeny ve faktu, kdy ženská existence zakouší tělo pouze jako věc – křehkou věc, která musí být zvednuta a přemluvena k pohybu, věc, která existuje jako *nahlížená a přizpůsobená*“ (Young 2005: 39). Samotná ženská prostorovost se díky snížené pohyblivosti mění. Ženy používají méně prostoru, než je fyzicky dostupný. Ženská existence předpokládá prostorové omezení, vytváří zvláštní vztah mezi sebou a obklopujícím prostředím, tedy prostor, který jí patří a který je pro ni dostupný, pro využití je zúžený. Prostor za ní není pro její pohyb dostupný vůbec (Young 2005).

Frida Kahlo se jako žena hýbala jinak a omezeněji než muži, proto i její zakoušení prostoru okolo bylo jiné. Ve svých obrazech je proto vždy ztuhlá, nehybná a nacházející se v dvojdimenzionálním prostoru, kde neexistuje dozadu a dopředu. Neexistující perspektiva zdůrazňuje vnímání prostoru okolo malíčky samotné. Prostor za ní jakoby jí nepatřil, proto jeho hloubku nezdůraznila ani ve svých obrazech.

Young zdůrazňuje jednotu těla, které při úkonu směřujícím k transcendenci vytváří okamžitou spojitost mezi tělem a okolním prostorem (Young 2005). Vytváří se tím tak spojitost mezi prostorem, který je pro nás a naše vnímání tady, a prostorem, který leží jinde – tam. Ženská existence ovšem tuto kontinuitu mezi prostorem tady a tam narušuje. Nedostatečným využíváním prostoru a pohybu se ne zcela vymaňuje ze své imanence a velmi těžko navazuje na tuto transcendenci, která může dva odlišné prostory propojit. V ženské existenci proto existuje dvojitá prostorovost (double spatiality v originále), kde prostor tady a prostor tam jsou dvě odlišné entity (Young 2004).

Frida Kahlo díky porušení perspektivy prostorovou návaznost mezi prostorem tady a tam ve svých obrazech úplně odstranila. Všechno je buď tady, v prostoru, kde se nachází ona sama, či onde, ale chybí prostorové propojení, které dodává právě perspektiva. U tradiční perspektivy se linie obrazu v nejbližším bodě střetávají a tím se prostory tady a tam propojují v jeden celek. U naivního umění tato sounáležitost nefunguje a stejně tak u Fridy. Její prostor působí více jako divadelní kulisy, které jsou plochy vrstveny za sebou, ale nevytvářejí ucelený dojem jednoho třidimenzionálního prostoru.

Právě navrhnutá idea divadelnosti vytváří iluzi, že svět, ve kterém Frida žila, nebyl reálný. Pestrobarevné kulisy znázorněné na jejích obrazech vytvářejí dojem snovosti a iluzivnosti. Nereálnost či sladkohořká patetičnost jejích fikčních světů, které vyvstaly pomocí autorčiných obrazů, upozorňuje na fakt, že svět, ve kterém žijeme, není ideální a je proto dobré z něj uniknout. Fikční světy představují ideální prostředí, kde lze probudit k životu skryté touhy a přání, zároveň však poskytují mnoho prostoru pro nadnesení a zvýraznění toho, co je v reálném světě chybné. Frida Kahlo alespoň na obrazech přehnaně zdůrazňuje tělesnou determinující imanenci, ze které jako žena podle Young nemůže nikdy dostatečně uniknout. Frida se snaží skrze své obrazy nejen

zdůraznit tíži, kterou ženy ve spojení se svým tělem dennodenně prožívají, ale také upozorňuje na rigidní společenské konvence, které ženy nutí se jim tělesně i psychicky podrobovat. Její malby tedy mají hodnotu jako kritikové společenských pravidel.

### 3.1.5 Fikční světy- imanence

Fikční světy se dělí na žánry (kategorie) podle toho, jaký mají vztah k reálnému světu. Podle pravidel konstrukce můžeme fikční světy dělit do žánrů a subžánrů, což pomáhá vnímateli lépe porozumět danému fikčnímu světu (Ryan 1991). Pokud bychom tato pravidla nepoužívali, naše percepce uměleckých děl by byla mnohem složitější a k výslednému sdělení, které nám má předat, bychom dorazili mnohem později. Nutné je dodat, že fikční světy nezaujímají jen vztah k reálnému světu, ale také k jiným fikčním světům.

V obrazech Fridy Kahlo je vztah reálného světa a fikčního světa velmi křehký. Frida ve svých dílech popírá přírodní zákony, některé vyobrazené objekty jsou v reálném světě neznámé, její objekty nemývají stejné vlastnosti jako totožné objekty v reálném světě, prostor a čas neodpovídá prostoru a času v reálném světě. Tím se vyzdvihují charakteristiky jak reálného světa, tak také fikčního světa. Reálný svět není světem, ve kterém by Frida Kahlo chtěla žít. Znázorňuje hlubokou odlišnost a propast mezi světy. Její fikční svět naznačuje silnou nespokojenost s reálným světem.

Na obraze „Without Hope“ 1945 („Bez naděje“) Frida vyjádřila, že reálný svět je tíživý, neukojitelný. Tím, že především jídlo, které je poskládáno v kornoutu, vystupuje z jejího hrdla, naznačuje hlavně tíživost tělesného života. Zároveň s masnými produkty v trychtýři spočívá lebka, tedy symbol smrti. Bez jídla nemůže její tělo dále existovat a s ním umírá i lidská duše. Tím Frida vyjádřila nerozlučitelnost těla a duše. Co sním je také duševní potravou a naopak. Duševní stav se odrazí na těle.

Vztah reálného světa a fikčního světa Frida Kahlo vyjádřila v obraze „My Nurse and I“ 1937 („Má chůva a já“). Frida je zde v roli dítěte, které kojí chůva. Chůva má však na hlavě nasazenou masku s nepříjemným výrazem. Masku je symbolem

přetvářky, falešnosti, nepravosti, hry a herectví. Maskování má za úkolu vyzdvihnout pokrytectví, které v reálném světě kolem Fridy vládne. Ona sama je pak dítětem, které se ze sociálních konstrukcí, jež jsou vzdálené přirozenosti, napájí. Frida sama důvěřivě jako dítě saje z prostředí okolo ní. Hlava zobrazené Fridy je ve standardní velikosti dospělého jedince, zatímco její tělo je mnohem menší. Tělo a tělesné projevy sama neovládá, proto je menší a pasivně se podrobuje řádu, který ztělesňuje kojící chůva.

„Jako člověk je (ona) svobodným subjektem, který se účastní v transcendenci, ale její situace jakožto ženy jí odepírá tuto subjektivitu a transcendenci. Můj návrh je, že modalita ženského tělesného chování, pohybu a prostorovosti představují stejnou tenzi mezi transcendencí a imanencí, mezi subjektivitou a objektivitou a pouhým objektem“ (Young 2005: 32).

Žena svými tělesnými projevy, pohybem a prostorovostí vykonává a ustanovuje protiklady ženské tělesné existence. Tím, že se žena tělesně chová jako žena, že se pohybuje jako žena a že prostor využívá jako žena, tak potvrzuje tento specifický ženský přístup k vlastnímu tělu a k subjektivitě. Frida na obraze má hlavu ve velikosti dospělé ženy, ale tělo je malé, tedy chová se jako ženské tělo, které je objektem, se kterým se hýbe, stejně jako s dítětem. Ženské tělo se musí krmit a být drženo v náručí. Na tomto obraze konkrétně v náručí společenské přetvářky. Frida na obraze „Chůva a já“ živě vykládá a promlouvá skrze tělesné znázornění, že se tělem musí chovat jako žena a tím je její tělo v rozloučení s myslí, která symbolicky sídlí v hlavě. Hlava zde slouží jako subjektivita a transcendence, zatímco tělo předvádí objektivitu a imanenci.

### **3.1.5.1 Incest**

Dvou výše uvedených obrazů „Without Hope“ a „My Nurse and I“ si ve své práci všímá i Evelyn Torton Beck ve svém článku *Kahlo's World Split Open* (2006). V něm uvádí, že z bibliografických údajů, které o Fridě Kahlo máme a z jejích obrazů lze vyčíst, že byla pohlavně zneužita svým otcem. Její práce nabízí alternativní interpretaci několika Fridiných obrazů, mezi něž patří právě „Without Hope“ a „My Nurse and I“. Na těchto obrazech se objevují „krvavé rány“, jak o nich mluví Torton Beck, které pocházejí z Fridina dospívání v přísně patriarchální kultuře, kde ženy a

dívky historicky nevlastnily svoje tělo, a kde bývaly často obětmi sexuálního zneužívání jak ve veřejné, tak také v soukromé sféře (Torton Beck 2006).

Jako důkaz možného incestu Torton Beck popisuje prostředí, ve kterém Frida vyrůstala. Rodinné uspořádání bylo silně patriarchální, kde byla jasně genderově uspořádána práce. Matce příslušely práce v soukromé sféře domova, zatímco otec reprezentoval rodinu ve veřejné sféře a zajišťoval tak finanční zázemí. Jako další důkaz Torton Beck uvádí nezvykle úzké sepětí mezi Fridou a jejím otcem, který ji ošetřoval během její nemoci, a který měl tak možnost s ní trávit spoustu času v intimním prostředí její ložnice, kde mohlo dojít ke zneužití bezbranné Fridy. Zároveň také zdůrazňuje motivy z obrazů, které jakoby divákovi říkaly, co jinak muselo zůstat utajené (Torton Beck 2006) a tím poukazují na možný nestandardní vztah mezi otcem a Fridou.

Torton Beck interpretuje obraz „My Nurse and I“ tak, že pomyslná ošetřovatelka či chůva na obraze je vlastně Fridin otec, který má maskou překrytý obličej, aby jeho identita nebyla prozrazena. Ještě extrémnější je podle Torton Beck obraz „Without Hope“, který v sobě ukrývá symboliku nechtěné felace a mikroskopické obrazce na posteli znamenající sperma. Torton Beck uznává, že taková interpretace se může zdát přehnaná, nicméně je potřeba ji brát v potaz (Torton Beck 2006).

Torton Beck vyzdvihuje ve své analýze možnost incestu mezi Fridou a jejím otcem. Tedy i ona si všímá Fridiny práce s vlastním tělem a jeho zobrazením v uměleckých dílech. Fridino tělo je pro ni pasivní, nehybné, zneužitě. Otec jakoby k Fridě přistupoval jako k předmětu, jehož je vlastníkem, a se kterým může svobodně nakládat. I pokud Torton Beck nemá pravdu, co se sexuálního zneužívání týče, tak její interpretace Fridiny tělesnosti koresponduje s teorií Young a vyzdvihuje motivy, které symbolizují narušenou ženskou tělesnost, která je zvenčí objektivizována, a nedostává se jí tak dostatečný prostor k vlastnímu tělesnému prožívání.



### 3.1.6 Barvy - subjektivita

Výrazné barvy, které také popírají jakoukoliv perspektivu a tím i hlubší prostor, působí velmi expresivně a zdůrazňují sdělení, které malířka skrze své obrazy vnímatelům předává. Frida Kahlo barvy nezvýrazňovala či nezeslabovala podle pomyslné vzdálenosti barevných předmětů či ploch od vnímatele, tedy nepoužila pravidel perspektivy. Proto obrazy působí ploše a barvy hrají jedna vedle druhé. Výrazné barvy jsou naskládány vedle sebe a žádná nedostává zvláštní postavení tím, že by ji Frida znázornila výrazněji. Tím je samozřejmě také podpořena iluze plochosti, stejně tak jako je tomu v případě celkové perspektivy. Plochost považuje Young za jeden z rysů femininní existence. Ženský prostor je limitován, ženy při pohybu ignorují prostor za sebou. Ženy tendují k podceňování vlastních tělesných schopností a tím se i snižuje jejich ochota vykonávat tělesné úkony, protože je mají za nesplnitelné (Young 2005). Barvy na obrazech Fridy Kahlo přispívají k jejich celkové plochosti a zároveň zvýrazňují minimální pohyblivost své autorky.

Barvy na plátnech Fridy Kahlo působí velmi agresivně, na svého vnímatele doslovně křičí a jakoby vyjadřují vnitřní nespokojenost a nestabilitu autorky. Zároveň nekorespondují s barvami v reálném světě a tím jen podtrhují snový diskurs všech děl, která Frida Kahlo namalovala. Na obrazech převládá výrazná červená, žlutá a oranžová. Červená barva působí velmi vášnivě a expresivně, zatímco oranžová je spíše uklidňující, ale také velmi výrazná. Všechny tyto tři barvy jsou připisovány ženám. Stereotypizace určitých barev jako ženských a mužských pak vytváří jasnou dichotomii všech objektů, které jsou v určité barvě. Fridiny obrazy mohou být vnímány jako výrazně femininní. Barvy jakožto forma ve Fridiných obrazech podporují obsah a vyjadřují stejné sdělení, že Frida cítila svůj prostor jako velmi omezený a stísněný.

### 3.1.7 Surrealismus - realita

Další nálepkou, kterou je dílo Fridy Kahlo kunsthistoriky označováno je surrealismus. Směr 20. let 20. století, který vyzdvihoval sny, nadrealitu, freudovské myšlenky, podvědomí a osvobození mysli. Surrealismus sloužil jako protest proti reálnému světu tak, jak se nám zdá být. Právě, zdá se nám být, ale co když je ve skutečnosti úplně jiný. To jsou surrealistické otázky. Surrealismus se ve svém projevu snaží podívat se dovnitř umělcovy duše a pomocí umění vyřknout to jediné, co pro nás skutečně existuje – naše nitro. Breton ve svém „Manifestu surrealismu“ umělecký a pro něj zároveň myšlenkový směr definuje takto: „Psychický automatismus ve své čisté určenosti, kterým jeden navrhuje vyřknout – verbálně, prostředky psaného slova, nebo jiným způsobem – aktuální fungování nebo myšlenku. Diktovaný myšlenkou, v absenci jakékoliv kontroly rozumu, osvobozený od jakékoliv estetické nebo morální starosti“ (Breton 1924).

Pro surrealismus je důležité volné tvoření, které je prosté racionální kontroly. Jde o vyjádření vnitřních pocitů a tužeb bez cenzury rozumu, který by pragmaticky měnil obsah na esteticky a morálně přijatelný. Díky automaticnosti se surrealistická díla mohou opírat o svět nad (z franc. sur), tedy „nadmyšlenkový“, „nadracionální“ fikční svět uvnitř nás. Frida Kahlo vyjádřila svůj vnitřní svět i v obraze „Henry Ford Hospital (The Flying Bed)“ 1932 (Nemocnice Henryho Forda (Létající postel)). Frida Kahlo na obraze leží v nemocniční posteli, která se vznáší v prostoru, který je prázdný a na obzoru se nacházejí industriální budovy. Fridino tělo je tenkými žilami připoutáno k šesti objektům. Tělo, jehož vnitřnosti jsou na obraze rozestý do volného okolí. Snaží se expandovat z poskytnutého prostoru dál. Tyto předměty zobrazují části ženského pohlavního ústrojí, pánevní kost a symbol ženské plodnosti orchidej. Mezi šesti zobrazenými předměty se nachází nedonošený zárodek, který nemá ještě zcela vyvinuté všechny orgány, chirurgický nástroj a šnek. Ženské tělo je na tomto obraze pojato jako stroj na děti.

Zároveň v pozadí, ovšem patřičně distancovaném, aby bylo jasné, že se v tomto prostoru autorka necítí dobře, se nachází silně industrializované město. Toto pozadí

implikuje sériovou výrobu, kterou lze přenést i na rození dětí. Ženské tělo je povinno produkovat co nejvyšší možný počet potomků. Zkrvavená postel a nedovyvinutý plod na Fridině obraze značí, že jí samotné se tato „produkce“ nepovedla. Tato vyobrazená situace odpovídá tomu, co Young pojímá jako esenciální část situace bytí ženou, kdy je na ní nazíráno jako na pouhé tělo, které se prezentuje jako potencionální objekt pro jiné subjektivní intence a manipulace (Young 2005). Frida na tomto obraze vystupuje jako tělo, tělo které má produkovat, ovšem neprodukuje. Tím selhává ve své roli a to především ve své roli bytí ženou. Její obličej opět slzí, vyjadřuje negativní emoce vůči této danosti, ale tělo leží nehybně.

### 3.1.7.1 Potrat

Dílo „Henry Ford Hospital“ je zajímavé také z hlediska zvláštního případu ženské tělesné zkušenosti, kterou je těhotenství. V tomto případě jde o těhotenství již přerušené, ale přesto jdou z obrazu vyčíst stejné prožívání, které popsala Young v článku *Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation* (1984). Jde o potlačené prožívání těhotenství jako subjektivní zkušenosti, kdy medicína těhotenství objektivizuje a s těhotnými ženami posléze manipuluje. „Henry Ford Hospital“ tento stav, který Frida prožívala, vyjadřuje velmi explicitně. Medicínské objektivizace si všímá i Dina Comisarenco v článku *Frida Kahlo, Diego Rivera, and Tlazolteotl* (1996), kde říká: „Ona (Frida Kahlo) nikdy neměla ráda stroje a bezmocný pocit odhaleného vystavení v Henryho Nemocnici ukazuje, že trpěla z objektivizace, kterou způsobila mechanizace moderní nemocnice“ (Comisarenco 1996: 16). Frida v obraze „Henry Ford Hospital“ použila jako svůj zdroj medicínské obrázky, které nebyly dříve považovány za pramen originálního umění (Stedman 2009-2010).

„Henry Ford Hospital“ tedy jasně vyjadřuje Fridin pocit, že její těhotenství a posléze potrat nebyly jen její zkušeností, ale že také medicínská instituce byla zahrnuta a její prožívání tak objektivizovala. Tím, že plod zobrazila objektivním jazykem medicínské učebnice, vyjádřila, že jí stejně nikdy nepatřil, a že jej lze vložit do formaldehydu a zkoumat jako objekt vědeckého zájmu. „Henry Ford Hospital“ stejně jako Fridiny ostatní díla jasně vyjadřuje, že se ve svém těle necítila dobře. Ani své

těhotenství, které skončilo potratem, nebylo obdobím, kdy by se zbavila pocitu, že je i objektem a nikoliv jen subjektem.

### **3.1.7.2 Létání**

Pro každé žité tělo se svět jeví jako systém možností. Ovšem pro každé žité tělo se svět jeví také jako okupovaný neprůhlednostmi a resistencemi souvztažnými k jeho samotným limitám a frustracím (Young 2005). Naše tělo nemůže všechno, neboť je omezeno svou fyziologickou stavbou. Mysl je však neomezená, a proto v představách je možno tuto tělesnou determinaci překročit, vymanit se z ní. Frida Kahlo v dílech často používá metaforu motýla, který má znázornit létání.

Létání jako schopnost, po které Frida jako žena mohla toužit. Létání je osvobození se od poutajícího prostoru tady. Vyjadřuje také popření lidské tělesné existence, neboť naše těla nemohou létat. Motýl na Fridiných obrazech funguje jako protiklad imanence a nepohyblivosti ženských těl. Na obraze „With Bonito Parrot And Butterfly“ 1941 („S krásným papouškem a motýlem“) motiv létání nezastupuje jen motýl, ale také papoušek. Motýl je však jediný v letu, ve volném svobodném pohybu, který Frida nemohla uskutečnit.

### 3.1.8 Jednota těla a krása

Od uměleckého díla diváci očekávají především zážitek, který je zvláštním způsobem obohatí a přetvoří. Tento abstraktní cíl je obsažen v estetickém konceptu krásy. Český estetik František Bratránek ve své stati *K explikaci pojmu krásna* (1994) se k významu krásy dostává přes funkci umění a přes sdělení, která nám má umění poskytnout. Umění by podle něj mělo vyjadřovat lidskost, tedy vše dobré, co nás definuje. Umění má sloužit jako hmotný projev našeho sebepoznání. „Avšak dříve, než vstoupí konkrétní umělecký tvar do vnějšího života, musí se zrodit v nitru člověka jeho pravzor, a proto je první genezí krásna jeho subjektivní geneze...Této subjektivní genezi se dostává nejvyššího potvrzení tím, že člověk poznává v momentech krásna prvky svého vlastního, že v ideálu nachází pravzor sebe sama.“ (Bratránek 1994: 20).

Krásu tedy pojímá každý umělec nejprve ve svém nitru, ve svém sebepoznání a skrze umělecké dílo jej reprodukuje vnímateli. Krása pro Bratránka však není jen subjektivním sebepoznáním umělce, ale jde o sdílenou hodnotu, jak ji Bratránek popisuje, jde o ideál lidskosti. Krása tedy není vlastností jednoho předmětu, ale je to spíše myšlenka, kterou z uměleckého díla přijímáme. Krásu v uměleckém díle nemůžeme jen spatřit zrakem, ale musíme jí pochopit. Krása uměleckého díla je jeho hodnotové sdělení. Sdělení, které nás po jeho spatření posune dál. Krása v sobě nese i kognitivní aspekt – díky ní si osvojujeme nové hodnoty a pravdy.

Krásu tedy vyvstává z jednoty našeho těla a mysli, kdy jsme si vědomi sami sebe, pomocí filozofické terminologie by se to dalo popsat jako ontologická jistota. Ontologická jistota vyjadřuje jistotu bytí – kdo jsme a kam směřujeme. Právě tím, že Merleau-Ponty významně propojil tělo a vědomí, tak také naši ontologickou jistotu přesunul do tělesné zkušenosti. Při neadekvátní tělesné zkušenosti, která nám nedovolí interagovat se světem, nejsme schopni posílit naši vlastní identitu. Young sice ve svém článku popisuje konkrétní módy narušené ženské tělesné zkušenosti, ale dále se již nedostává, i když v samotném závěru nastiňuje, že je potřeba tuto zkušenost dále zkoumat (Young 2005).

Pomocí obrazů, které namalovala Frida Kahlo a v nichž lze nalézt aspekty narušené ženské tělesnosti, můžeme jít dál za Young a říci, co narušené módy ženské tělesné zkušenosti způsobují. Fridiny obrazy na diváka působí neutišeným dojmem, kdy na nich lze spatřit bolest a utrpení jak fyzického, tak psychického charakteru. Výraznou barevností, perspektivní neuspořádaností a celkovou disharmonií interpretují Fridino vnitřní prožívání, kdy ani ona sama si nebyla jistá svou identitou. Žena jako objekt a subjekt zároveň proto neprožívá svou subjektivitu plně, a tím se její identita nenaplnuje zcela. Žena se, stejně jako Frida Kahlo, musí celý život hledat. I přesto však Fridiny obrazy lze považovat za krásné, právě protože skrze nenaplnění autorčiny identity nám sdělují, jak je naše sebepoznání důležité.

## 4 Závěr

Práce měla vyzdvihnout vzájemnou korespondenci teoretického uchopení a uměleckého ztvárnění ženské tělesnosti. Cílem první části práce bylo přiblížit teoretická východiska Iris Marion Young, která s pomocí fenomenologické filosofie Maurice Merleau-Pontyho poukazuje na rozpolcenost subjektivity a objektivitu v ženském prožívání tělesnosti. Cílem druhé části práce bylo názorně demonstrovat výše zmiňované teoretické principy na díle Fridy Kahlo, kde byly zdůrazněny motivy, které Frida pro vyjádření použila.

Na devíti obrazech jsou vystiženy příklady subjektivity a objektivitu, tedy ženského tělesného prožívání. Frida Kahlo v obrazech vystihla rozpolcenou ženskou tělesnost, která špatně navazuje vztah se svým okolím, a která znemožňuje, aby žena dostatečně vyvinula vlastní sebeobraz jako autentické bytosti. Mezi konkrétní motivy narušené ženské tělesnosti pak patří autoportrét jako umělecký projev, který slouží jako nastavené zrcadlo, které objektivizuje umělcovu existenci. Ve svých autoportrétech Kahlo nevystihuje žádný pohyb. Její obličej má nehybný výraz a ostatní části nevykazují možnost pohybu. Díky nehybnosti mohla sama sebe zobrazit jako objekt. Ve svých autoportrétech nepůsobí jako živá bytost, která by niterně prožívala svou subjektivitu, ale spíše jako objekt, se kterým lze hýbat, což koresponduje s rozdvojeným tělesným prožíváním, jak jej konceptualizovala Young.

Dalším motivem objektivizovatelnosti ženské tělesnosti jsou kořeny, které Fridu upínají k jednomu místu, znemožňují jí hýbat se a zdůrazňují, že je předmětem, který lze uchopit. Stejně tak motiv rozbitého sloupu naráží na porušené ženské tělo, které nekoná svou funkci. Frida ve svých dílech použila i motivy, které vyjadřují její nemožnost se hýbat, a tím i využívat okolní prostor. Mezi ně patří motiv vozíčkového křesla či motýla, který značí svobodné létání. K upozornění na objektivizaci, kterou vůči ženám uplatňuje medicína, použila Frida motivy lékařské autority v podobě doktora Farilla a zárodka, který namalovala podle učebnice anatomie.

Frida Kahlo ve svých obrazech nepoužila jen obsah k tomu, aby vyjádřila své tělesné prožívání, ale také uměleckou formu. Mezi nejdůležitější momenty zobrazení omezeného prostoru, který ženy obývají a v němž se pohybují, patří porušení

perspektivy a barevnost obrazů. Právě četnost odkazů k vlastní narušené tělesnosti v dílech Fridy Kahlo značí, že teorie Young je vhodným základem pro interpretaci autorčiných uměleckých děl. To lze potvrdit i na příkladech jiných studií, které jsou v práci jmenované, a které pro svoje interpretační závěry používají mnohem méně jasných motivů. Proto lze snadno vyvrátit, že motiv kořenů symbolizuje lidské utrpení, které směřuje k vykoupení vyšší silou, jak o něm mluví Castro-Sethness, popřípadě že ani Frida namalovaná v mexických domorodých šatech „Tehuana“ nezobrazuje sílu a moc, protože je stejně nehybná jako Frida v evropských šatech, což se snaží dokázat Baddeley. Kontroverzní interpretací je pak verze Torton Beck, která uvádí, že díla v sobě nesou symboly možného incestu mezi Fridou a jejím otcem, která je i přes svou problematičnost zajímavým zdrojem.

Podle motivů a způsobu zobrazení lze z díla Fridy Kahlo vyčíst, že obtížně prožívala svou tělesnost, a že prostor, ve kterém se pohybovala, byl omezený. Young se svojí teorií ženské tělesnosti je ideální podkladem pro analyzování uměleckých děl různých umělkyně. Právě díla Fridy Kahlo vykazují prvky teorie Young až se zarážející četností a přesností. Proto je jasné, že Frida Kahlo bojovala se svou žitou tělesností, a tím i s určením své vlastní identity.



## Bibliografie

Baddeley, Oriana. 1991. „Her Dress Hangs Here: De-Frocking the Kahlo Cult“ *Oxford Art Journal* 14: 10-17.

Blecha, Ivan. 2007. *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton.

Block, Rebecca; Hoffman-Jeep, Lynda. 1998. „Fashioning National Identity: Frida Kahlo in Gringolandia“. *Woman's Art Journal*. 19: 8-12.

Bratránek, František Tomáš. 1994. „K explikaci pojmu krásna“. *Estetika*. 31: 113-132.

Breton, André. "Manifesto of Surrealism". *Man Eating Seas Press*, 3.5.2011 URL = <<http://www.maneatingseas.com/ManifestoofSurrealism.pdf>>.

Brodskaya, Natalia. 2000. *Naive art*. Ann Arbor: Parkstone Press.

Comisarenco, Dina. 1996. „Frida Kahlo, Diego Rivera, and Tlazolteotl“. *Women's Art Journal*. 17: 14-21.

Haynes, Anna. 2006. „Frida Kahlo: An Artist „In Between“ *Conference Proceedings – Thinking Gender – The NEXT generation*. UK Postgraduate Conference in Gender Studies. Leeds: University of Leeds.

Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge .

Ryan, Marie-Laure. 1991. „Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“. *Poetics Today*. 3: 553-576.

Stedman, Cori. 2009-2010. „Gender, National Identity, Personal Identity and Revolution in American Works of Frida Kahlo“. *Janus: The Undergraduate History Journal*. 1: 48-56.

Torton Beck, Evelyn. 2006. „Kahlo's World Split Open“. *Feminist Studies*. 32: 54-81.

Udall, Sharyn R. 2003-2004. „Frida Kahlo's Mexican Body: History, Identity, and Artistic Aspiration“. *Woman's Art Journal* 24: 10-14.

Young, Iris Marion. 1984. „Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation“. *Journal of Medicine and Philosophy* 9: 45-62.

Young, Iris Marion. 2002. „Lived Body Vs Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity“. *Ratio* 15: 410–428.

Young, Iris Marion. 2005. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.

Zuska, Vlastimil. 2002. *Mimésis – Fikce – Distance*. Praha: Triton.

# Jmenný rejstřík

## B

Baddeley, 25, 41  
Blecha, 8  
Bratránek, 38  
Breton, 35  
Brodszkaya, 29

## C

Castro-Sethness, 23, 24, 41  
Comisarenco, 36

## D

de Beavoir, 13

## H

Haynes, 20

## K

Kahlo, 6, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27,  
29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41

## M

Merleau-Ponty, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 16,  
38, 40

## R

Ryan, 31

## S

Stedman, 36  
Straus, 8

## T

Torton Beck, 32, 33, 41

## U

Udall, 27

## Y

Young, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13,  
14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24,  
26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 37,  
38, 39, 40, 41, 43, 45, 46

## Z

Zuska, 20

## **Anotace**

### **Anotace**

Práce analyzuje tělo a tělesnot v díle mexické malířky Fridy Kahlo z pohledu teorie Iris Marion Young, již představila v textu „Throwing Like a Girl“. Young ve své práci propouje dva teoretické koncepty – antiesencialistickou teorii genderu a fenomenologickou analýzu. První teoretická část práce se zbývá ukotvením teoretických východisek Iris Marion Young a jejich rozšířením o estetické principy, které jsou využity v druhé analytické části. Iris Marion Young mluví o protikladné ženské tělesné existenci, kdy je žena žitým subjektem a zároveň kdy je tělesným objektem, se kterým lze zacházet jako s věcí. Na základě fenomenologické filozofie Maurice Merleau-Pontyho je tělo nezbytné k naší žité zkušenosti s okolním světem a k utváření vlastního já. Při porušení vztahu s vlastní tělesností není jedinec zcela schopen svět okolo sebe uchopit a zároveň procesem sebereflexe vytvořit silnou individualitu. Díky rozpolcenosti subjektivity a objektivity v ženském tělesném prožívání je žitá zkušenost ve smyslu Merleau-Pontyho narušena. Tento princip je v práci doložen na obrazech Fridy Kahlo, kdy jsou jednotlivé aspekty subjektivnosti, objektivnosti, imanence a transcendence spojovány (podle Young) s konkrétními estetickými koncepty. Práce nachází Youngovské koncepty v díle Fridy Kahlo, která jako žena takto prožívala svou tělesnou danost a svoje prožívání vyjádřila ve svých malbách.

### **Klíčová slova:**

Frida Kahlo, Iris Marion Young, gender, tělesnost, tělo, objektivita, subjektivita, imanence, transcendence

## **Abstract**

This paper analyses body and corporeality in works of Mexican artist Frida Kahlo from the view of Iris Marion Young which she has introduced in the text „Throwing Like a Girl“. Young connects two theoretical concepts in this work – antiesentialist theory of gender and phenomenological analysis. The first theoretical part of the paper is occupied by anchoring Young’s theoretical starting points, and its broadening with the aesthetic principles which are used in the second analytical part. Iris Marion Young speaks about contradiction of feminine corporeal existence when is woman a lived subject, and a corporeal object, which you can manipulate like as it is a thing, at the same time. At the basis of phenomenological philosophy of Maurice Merleau-Ponty body is necessary for our lived experience with outer world, and for building our own “I”. When the relationship with one’s corporeality is disconnected then a person is not able to grasp the outer world properly, and the self-reflecting process of making own individuality is disconnected too. Thanks to a schism of subjectivity and objectivity in women’s corporeal experience, the lived experience in sense of Merleau-Ponty is disturbed. This princip is attested in the paper at the works of Frida Kahlo where the individual aspects of subjectivity, objectivity, immanence, and transcendence (according to Young) are connected with concrete aesthetic concepts. The paper finds Young’s concepts in works of Frida Kahlo, who had experience her given corporeality as a woman, and which she had expressed in her paintings.

## **Key words:**

Frida Kahlo, Iris Marion Young, gender, corporeality, body, objectivity, subjectivity, immanence, transcendence

## Obrázková příloha – Malby Fridy Kahlo

Zdroj: *Google Images: Frida Kahlo* [online]. c2011 [citováno 9. 12. 2011]. Dostupný z WWW: <<http://www.google.com/search?q=frida+kahlo&hl=en&client=firefox-a&hs=YzL&rls=org.mozilla:cs:official&prmd=imvnsuo&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=jQniTtG7JYO7hAfwqcTTAQ&ved=0CEoQsAQ&biw=1600&bih=719>>



Obrázek 1 Self-Portrait 1926

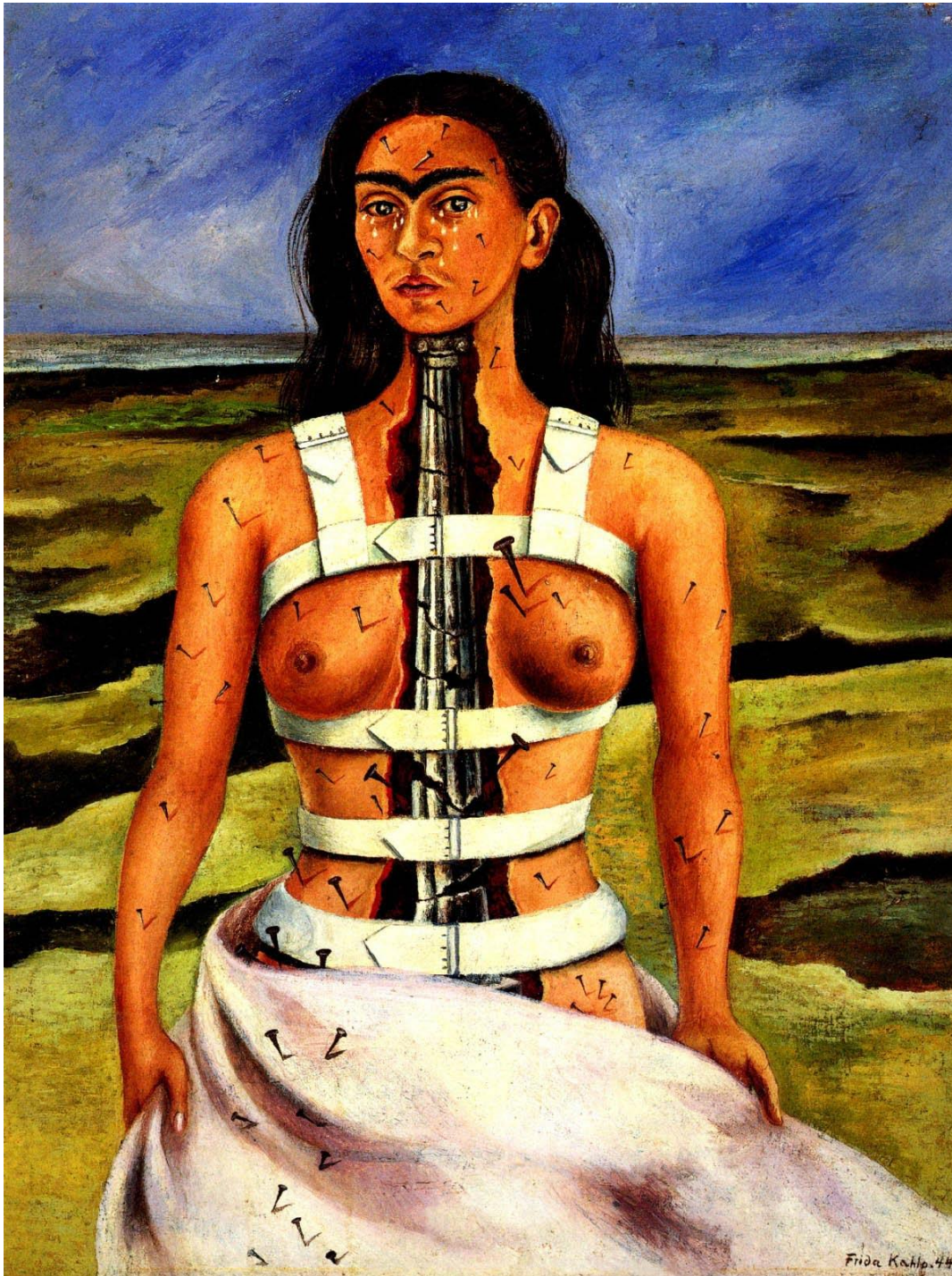


Obrázek 2 The Roots 1943



Obrázek 3 The Two Fridas 1939

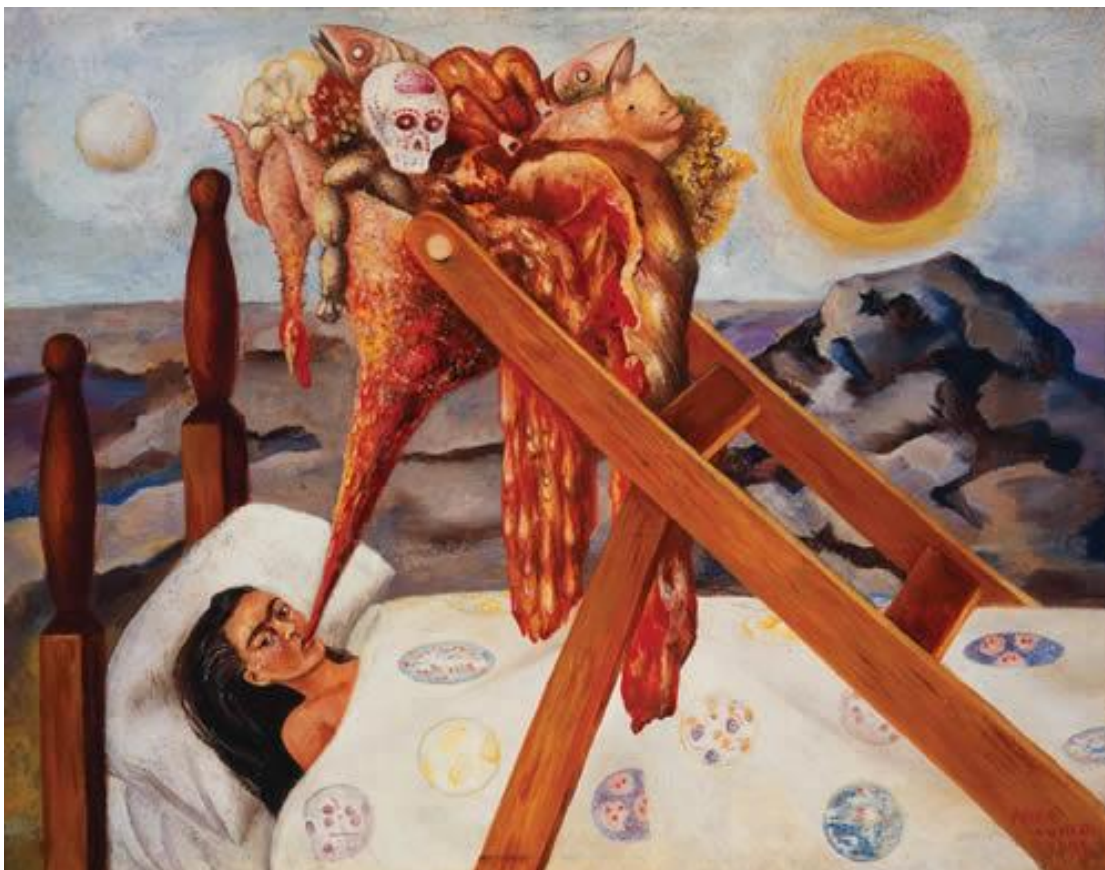




Obrázek 4 The Broken Column 1944



**Obrázek 5 Self-Portrait With The Portrait Of Doctor Farill 1951**



Obrázek 6 Without Hope 1945



Obrázek 7 My Nurse And I 1937



Obrázek 8 The Flying Bed 1932



Obrázek 9 Self-Portrait With Bonito Parrot and Butterfly 1941