



JANA GERŽOVÁ

**In a Skirt – Sometimes, about the exhibition
having the potential to open a discussion**

In a Skirt – Sometimes

Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Markéta Othová, Elen Řádová, Štěpánka Šimlová, Míla Preslová, Michaela Thelenová, Zdena Kolečková, Lenka Klodová, Alena Kotzmanová, Markéta Vaňková, Martina Klouzová-Niubó, Kateřina Šedá
Kurátorka: Pavlína Morganová

6. 2. – 18. 5. 2014 Moravian Gallery, Brno, Czech Republic
5. 11. 2014 – 8. 3. 2015, Golden Ring House, City Gallery Prague, Czech Republic
Curator: Pavlína Morganová

Veronika Bromová: Pohledy, 1996, počítačovo upravená fotografie, c-print, celok a detail



JANA GERŽOVÁ

**Někdy v sukni – výstava, ktorá má potenciál
otvárať diskusiu**

Někdy v sukni

Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Markéta Othová, Elen Řádová, Štěpánka Šimlová, Míla Preslová, Michaela Thelenová, Zdena Kolečková, Lenka Klodová, Alena Kotzmanová, Markéta Vaňková, Martina Klouzová-Niubó, Kateřina Šedá
Kurátorka: Pavlína Morganová

Narátorky: Yvona Ferencová, Gabriela Kotíková, Lenka Lindaurová, Helena Musilová, Terezie Nekvindová, Martina Pachmanová, Ivona Raimanová, Zuzana Štefková

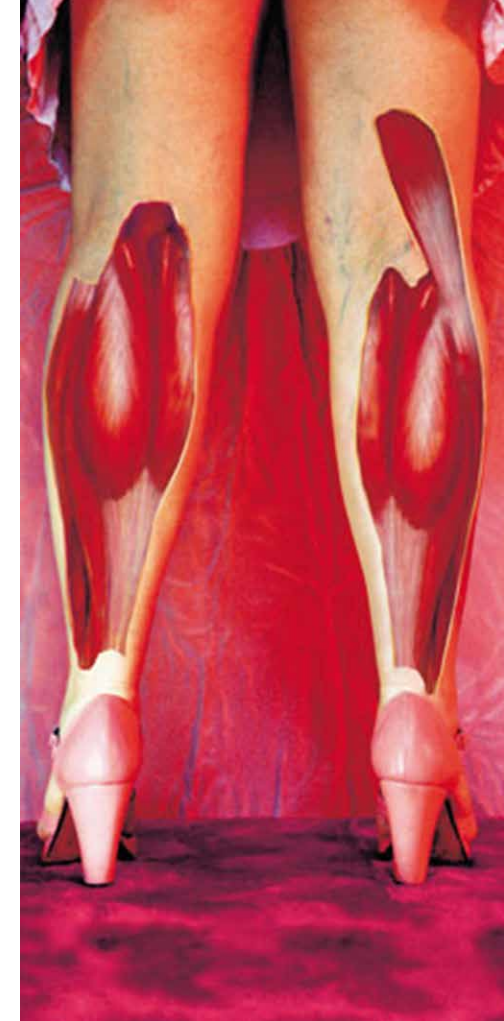
6. 2. – 18. 5. 2014, Moravská galerie, Brno
5. 11. 2014 – 8. 3. 2015, Dům U Zlatého prstenu, Praha
Kurátorka: Pavlína Morganová

Abstract

The exhibition *In a Skirt – Sometimes* with the subtitle *Art of the 1990s* was conceived by Pavlína Morganová as a project in which she, by means of the artworks of fourteen Czech female artists, tested a provoking hypothesis related to her attempt to look at the Czech art of the last decade of the 20th century through a different prism, claiming that in the Czech Republic it was, for the first time, possible “to tell the story of art history without the artists” in the 1990s. She started out from the fact that not only after 1989 strong solitary female artists emerged on the Czech scene, but there were even several consecutive generations of significant female artists appearing as well, whom she, ex-post, from the current perspective, sees as the ones who have become the “carriers of a new artistic expression.” She starts to draft their lineage with Milena Dopitová, who was the first of them to gain respect not only in the Czech Republic, but also in an international context. The project, in which the curator fundamentally highlighted the importance of the position of female artists as well as their contribution to the shaping of Czech art of the 1990s, quite naturally raised the expectation for this to be a model exhibition of a self-confident, fully feminist curatorial attitude. This interpretation was not only abetted by the title *In a Skirt – Sometimes* of the exhibition, but also by the concept of the accompanying catalogue, which includes, in addition to the initial study, in which Pavlína Morganová provided a comprehensive overview of the contemporary discourse on feminism on the Czech scene after 1989, also a paper by the renowned feminist sociologist Alica Červinková and the unique matrilinear diagram by Martina Pachmanová, in which she traces the maternal line of art history in Bohemia from 1790 to the present, as well as interviews with female artists raising issues questioning the manner in which they reflect gender issues in their oeuvre or their relation to feminism. Despite these feminist indications, a review with the title *Feminist blindness of the Czech art scene* by the young critic Petra Hlaváčková appeared on the opinion-shaping portal www.artalk.cz. In this review she asks “how can it be, that even today it is possible to tell the history of Czech female art without feminism?” and notes, that without this framework the project has become a “mere show of the oeuvre of female artists without a significant shift of the concept.” The paper has endeavoured to search for answers to the question of whether this criticism is justified and/or what has happened, that a project having a number of attributes of a feminist approach, which are clearly legible in the concept of the catalogue, can, as a whole, be seen as non-feminist?

Keywords: ambivalent reception of feminism – Czech Republic – Art of the 190s – Western standards versus local specifics

Jana Geržová is art historian, critic and curator dealing with many different aspects of art of the second half of the 20th Century, including analytical and conceptual tendencies, construction of feminist and postmodern identity, concept of the loss and new return of “aura”, expanded painting. Editor-in-chief of PROFIL Contemporary Art Magazine www.profilart.sk
jgerzova@gmail.com



Veronika Bromová: Pohľady, 1996, počítačovo upravená fotografia, c-print

Abstrakt

Výstava štrnástich českých umelkyň so symptomatickým názvom *Někdy v sukni*, ktorá sa po premiére v Moravskej galérii v Brne presunula do výstavných priestorov Galérie hlavného mesta Prahy, celkom prirodzene vyvolávala očakávanie, že pôjde o modelovú výstavu sebavedomého, plne feministického kurátorského postoja, pretože kurátorka zásadným spôsobom zvýznamnila pozíciu ženských autoriek a ich podiel na utváraní českého umenia 90. rokov. Príspevok sa snaží hľadať odpovede na otázku, prečo tento projekt, majúci mnohé z atribútov feministického prístupu, ktoré sú jasne čitateľné v koncepcii katalógu, môže byť ako celok vnímaný ako nefeministický. Pri analýze zložitej situácie v umení tejto dekády sú využité ukážky z rozhovorov s umelkyňami, s dôrazom na otázky a odpovede pátrajúce po tom, akým spôsobom vo svojej tvorbe reflektujú rodovú tematiku, respektíve aký majú vzťah k feminizmu.

Kľúčové slová: pretrvávajúca obava z feminizmu – Česká republika – umenie 90. rokov – západné normy feminizmu verzus lokálne špecifiká



Lenka Klodová: O Božene, 1997, inštalácia, preglejka, žiarovky, časový spínač, v. 170 cm

Lenka Klodová: O Božene, 1997, inštalácia, preglejka, žiarovky, časový spínač, v. 170 cm

Výstavu *Někdy v sukni* s podtitulom *Umění 90. let* koncipovala Pavlína Morganová ako projekt, kde prostredníctvom diel štrnástich českých umelkýň testuje provokatívnu hypotézu – súvisiacu s pokusom pozrieť sa na české umenie inou optikou –, že v deväťdesiatych rokoch 20. storočia je v Česku prvýkrát „možné vypráviť príbeh dejín umění bez umělců“.¹ Vychádza pritom zo skutočnosti, že po roku 1989 sa na českej scéne objavili nielen silné solitérne umelkyne, ale niekoľko po sebe idúcich generácií výrazných autoriek, ktoré ex post, z perspektívy súčasnosti, vidí ako nositeľky „nového uměleckého výrazu“.² Ich rodokmeň začína písať Milenou Dopitovou (1963), ktorá ako prvá získala uznanie nielen v Česku, ale aj vo svete, keď ju ešte ako študentku AVU v roku 1993 oslovili, aby sa zúčastnila na Aperto, sprievodnej výstave 45. ročníka bienále v Benátkach. O rok neskôr, ako čerstvá absolventka, už mala výstavu v bostonskom Institute of Contemporary Art a súčasne vystavovala na 22. ročníku bienále v Sao Paulo. Ďalšími autorkami zahrnutými do výstavy sú umelkyne, ktoré vstupovali na umeleckú scénu v dvoch po sebe idúcich generačných vlnách. Prvú, ktorá sa utvárala v raných deväťdesiatych rokoch, reprezentujú Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Markéta Othová, Elen Řádová, Štěpánka Šimlová, Míla Preslová, Michaela Thelenová a Zdena Kolečková, druhú, ktorá sa sformovala v druhej polovici dekády, zasa Lenka Klodová, Alena Kotzmanová, Markéta Vaňková a Martina Klouzová-Niubó. Na neposlednom mieste je tvorba najmladšej autorky Kateřiny Šedej (1977), ktorá vytvára akýsi pomyselný most medzi deväťdesiatymi rokmi minulého storočia a súčasnosťou.

Projekt, v ktorom kurátorka zásadne posilnila význam ženských autoriek a ich podielu na utváraní českého umenia posledného desaťročia 20. storočia, celkom prirodzene viedol k očakávaniu, že pôjde o modelovú výstavu sebedovomého, plne feministického kurátorského postoja. Na tento spôsob čítania navádzal nielen samotný názov výstavy, ale aj koncepcia sprievodného katalógu. Okrem úvodnej štúdie, v ktorej Pavlína Morganová podrobne mapuje dobový diskurz o feminizme na českej scéne po roku 1989, je do neho zaradený aj príspevok významnej feministickkej sociologičky Alice Červinkovej *Emancipace bez feminizmu? Postavení žen, gender a feminizmus v (post)socializmu*, unikátny matrilineárny diagram vypracovaný Martinou Pachmanovou, v ktorom sleduje materskú líniu dejín umenia v Česku od roku 1790 až do súčasnosti, a rozhovory s umelkýňami, kde sa objavujú otázky pátajúce po tom, akým spôsobom vo svojej tvorbe reflektujú rodovú tematiku, respektíve aký majú vzťah k feminizmu. Napriek týmto feministickým indiciám sa na stránkach mienkotvorného portálu www.artalk.cz objavila recenzia mladej kritičky Petry Hlaváčkovej s názvom *Feministická slepota české umělecké scény*, kde sa pýta „*Jak to, že je v dnešní době stále možné vypráviť dějiny českého ženského umění bez feminizmu?*“ a konštatuje, že bez tohto rámca sa z projektu stala „*pouhá přehlídka díla žen-umělkýň bez výrazněji posunutého konceptu*“.² Mohli by sme si položiť otázku, či je táto kritika oprávnená, respektíve čo sa stalo, že projekt s mnohými, v koncepcii katalógu jasne čitateľnými atribútmi feministického prístupu môže byť ako celok vnímaný ako nefeministický?



Kateřina Vincourová: Z lásky, 1994 -1995, inštalácia, fosforeskujúce plastické hračky, lampy, PVC

Istým paradoxom je, že jednu z príčin tohto ambivalentného čítania by sme mohli nájsť v samotných formuláciách kurátorky, ktorými v úvode katalógu predstavuje koncepciu výstavy. O paradoxe hovoríme preto, že z hľadiska rozsahu katalógu, ktorý má okolo 300 strán, by dve strany úvodu mohli byť zanedbateľné, keby sa tu neartikuloval postoj vyvolávajúci pochybnosti o charaktere celého projektu, a to i za predpokladu, že podobne ambivalentné formulácie sa v ďalšom texte už neobjavujú. Pavlína Morganová na jednej strane konštatuje, že umelkyne zaradené do výstavy „*těžily ze své ženské citlivosti a zajímaly se o nová témata, techniky, materiály,*“ ale súčasne zdôrazňuje, že na scéne sa pohybovali „*bez genderových traumat, velmi svobodně a s pocitem, že jsou si se svými mužskými kolegy rovní; v řadě případů je ostatně zastínily.*“⁴ Keďže ho ďalej neupresňuje, z tohto tvrdenia nepriamo vyplýva, že v deväťdesiatych rokoch sa etablovanie feminizmu na českej umeleckej scéne završilo a dosiahol sa jeden z jeho cieľov – rodová rovnosť. Do tejto logiky zapadá aj jej ďalšia charakteristika výstavy, kde zdôrazňuje, že *Někdy v sukni „není výsledkem nějaké feministické ukřivdnosti, pocitu, že umělkyně 90. let je potřeba takto kolektivně vyzdvihnout a pozitivně diskriminovat – naopak, vychází z přesvědčení, že právě ženy na české scéně 90. let sehrály nejdůležitější úlohu... a byly nositelkami nového uměleckého výrazu.*“⁵ Bez toho, aby konkretizovala, čo má na mysli a na koho sa vzťahuje „feministická ukrivdenosť“, vzniká dojem, že sa tu deklaruje až antifeministický postoj. Na moju otázku, čo jej bránilo koncipovať projekt *Někdy v sukni* ako feministický, odpovedala: „*Projekt má samozřejmě feministická východiska a mé nejbližší spolupracovnice Martina Pachmanová a Alice Červinková jsou toho důkazem. To, že jsem se vymezila vůči*

zmiňované ‘feministické ukrivdnosti’ neznamená, že nejsem feministka. Jen jsem se chtěla vyhnout prvoplánovým odsudkům, které se na jakýkoliv ‘ženský projekt’ nutně nabalí. Projekt nevznikl z potřeby napravit nějakou křivdu, ale jako podvrtný pokus podívat se na období 90. let trochu jinak. Navíc většina vystavujících umělkyně se radši pohybuje v univerzálním světě umění a nerady jsou rukojmí feministického boje. Nebylo vždy úplně jednoduché je přesvědčit, aby do tohoto projektu šly. Musela jsem jim slíbit, že tento podstatný aspekt výstavy jaksi odlehčím, což myslím nakonec dobře vystihl název výstavy, který vymyslela Markéta Vaňková.“

Z odpovede je zrejme, že istá ambivalencia vo vzťahu k feminizmu, ktorá sa podpísala aj pod koncepciu výstavy, vyplýva zo skutočnosti, že na českej umeleckej scéne nie je feminizmus ani v súčasnosti plne akceptovaný, a to napriek tomu, že feministická a rodová kritika a teória, reprezentovaná predovšetkým Martinou Pachmanovou, Mirkom Vodrážkom, Zuzanou Štefkovou, Ladislavom Zikmundom-Lenderom, Lenkou Kukurovou alebo Michalou Frank Barnovou, dokázala zaplniť mnohé biele miesta nielen v histórii feminizmu, ale aj v otázkach jeho aktuálnych presahov k širšie chápaným rodovým štúdiám vrátane queer umenia. Ako Morganová v odpovedi naznačuje, jedným z možných determinantov jej koncepcie mohla byť ešte stále reálna obava oslovených autoriek z čisto ženskej výstavy. Tento postoj explicitne ilustrujú názory historičky umenia a kurátorky Gabriely Kotíkovej a umelkyne Markéty Othovej v bloku rozhovorov, ktoré sú súčasťou katalógu. Kotíková základnú otázku „*Jaký si měla pocit, když ses dozvěděla, že se bude připravovat tato ženská výstava?*“ dopĺňa podotázkami, ktoré reprezentujú jej vlastný názor: „*Není to příliš jednoduché kritérium, zda umění tvořil muž či žena? Není to tak, že to není třeba a možná ani dobré zdůrazňovat? Já sama mám někdy raději, když tuto skutečnost v dílech ani nepoznám.*“ Na takto položený súbor otázok Markéta Othová odpovedá: „*Pohlaví určitě není dobré kritérium. Ani tematické výstavy zaměřené třeba na fotografii, v horším případě na tělo ve fotografii, v nejhorším na ženské tělo ve fotografii žen, nejsou dobré. Je fajn, že název výstavy Někdy v sukni, který navrhla Markéta Vaňková, to celé trochu zlidštuje, poukazuje na to, že jsme normální lidé, nejen ženy*“ (s. 133). Aj keď to pravdepodobne nebol zámer umelkyne, jej formulácia evokuje, že kategória človek pre ňu reprezentuje univerzálne, rodovo nešpecifické a kategória žena patrí cez svoju rodovú špecifickosť do sféry iného, horšieho. Kotíková toto negatívne vymedzovanie sa voči žene a ženskému stupňuje, keď tvrdí, že ... *výhodou této výstavy je, že na ní vlastně vůbec nejsou typické ženy. Je takové rčení, že každý muž musí mít v sobě kus ženy, aby nebyl lopata. A žena musí mít v sobě kus muže, jinak je to slepice* (s. 133).

Aj keď takéto extrémne formulácie sú v rozhovoroch s autorkami výnimkou, otázkou zostáva, či zaradenie Markéty Othovej, ktorá sa opakovane vymedzuje voči feminizmu negatívne,⁶ nemohlo byť kontraindikáciou kurátorkiných zámerov a v konečnom dôsledku neovplyvnilo jej rezignáciu na dôsledné feministické rámcovanie výstavy. Istú úlohu mohol zohrať aj fakt, že definície samotného feministického umenia sa rozchádzajú, a tak ešte stále nie je celkom jasné, koho môžeme považovať za feministickú autorku a aké znaky by malo mať feministické umenie, respektíve či podmienkou takejto interpretácie je vedomá identifikácia s feminizmom a využívanie subverzívnej feministickej kritiky. Navyše popri feministickom umení sa bežne používa aj označenie ženské umenie, a to raz ako jeho protipól, inokedy ako synonymum. Táto neistota je dobre zdokumentovaná v odpovediach zúčastnených autoriek.



Milena Dopitová: Dvojčata – Ja a moja sestra, 1991, inštalácia, čiernobiela fotografia, stôl a stolička opletené ružovou bavlnkou

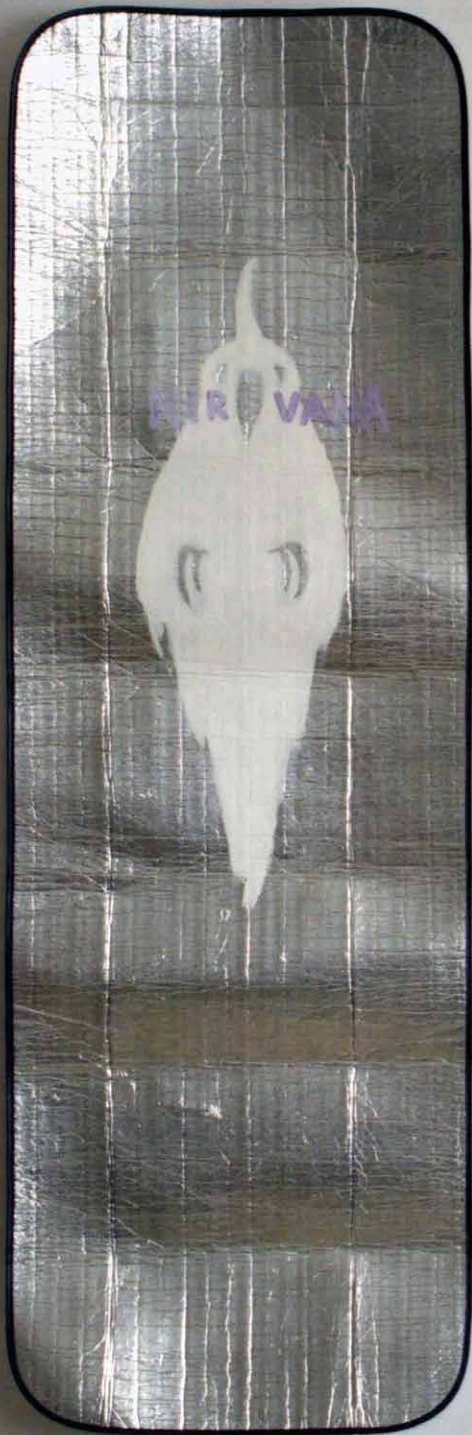
Milena Dopitová na otázku Martiny Pachmanovej, či by sa označila za feministickú umelkyňu, odpovedá: „Pojem *‘feministická umelkyně’* chápú jako označení osobnosti, která programově pracuje s feministickými tématy a třeba je i aktivistkou... k tématům genderu, feminizmu jsem dospěla intuitivně. Spíš bych tedy řekla, že jsem umelkyně, v jejíž práci lze najít aspekty feministického myšlení“ (s. 98). Podobne odpovedá aj Michaela Thelenová na otázku Zuzany Štefkovej: „*Určitě se nepovažuji za aktivní feministku, ale co se týče fungování v rámci rodiny a zaměstnání, tak v podstatě žiji na principu feminizmu*“ (s. 168). Opakovaná zmienka o neúčasti na aktívnom feminizme odkazuje na kardinálny problém identifikácie feminizmu v umení v našom regióne. Ľubica Kobová, významná slovenská feministická filozofka, v súvislosti s Janou Želibskou, ktorá je v kanonizovaných dejinách umenia na Slovensku vnímaná ako jedna z prvých feministických autoriek, spochybnila adekvátnosť tohto označenia aj za predpokladu, že sa hovorí o jej latentnom feminizme.⁷ Ako argument uvádza absenciu „... skupinového, verejného podhubia feminizmu na konci šesťdesiatych rokov a neskôr na Slovensku,⁸ ktorý na Západe vytvoril platformu pre „feministickú tvorbu identít“. Z tohto dôvodu nie je pre ňu Želibskej domnelý feminizmus „sebaidentifikačným znakom, ale prívlastkom pripísaným výtvarníčke okrem iného aj preto, aby istý paralelizmus (v oblasti ikonografie) so západným feminizmom mohol byť pochopený ako znak nezaostávania, znak súčasnosti Slovenska so západným výtvarným svetom“⁹. Z Kbovej interpretácie vyplývajú dva dôležité závery, ktorých platnosť je otázna a môžeme



Lenka Klodová: Červená a černá, 1998, preglejka, čiernobiely xerox, textil, ventilátor

ju otestovať aj prostredníctvom situácie v českom umení deväťdesiatych rokov, ktoré výstava mapuje. Prvý súvisí s očakávaním priamej súvislosti medzi feminizmom ako hnutím a feministickou tvorbou, ak ju chápeme ako životný postoj spojený s participáciou na aktivitách, ktoré sledujú konkrétne ciele, predovšetkým prispieť k vytvoreniu spoločnosti postavenej na rodovej rovnosti bez diskriminácie, útlaku a násilia na ženách. Druhý súvisí s predpokladom, že ak takéto zázemie neexistuje, bude interpretácia konkrétnych diel opierajúca sa o feministickú teóriu a estetiku iba formálnym nástrojom klasifikácie, a teda vo vzťahu k „žitému“ feminizmu bude videná ako neplnohodnotný akademický prístup.

Ak problém vzťahujeme na situáciu v českom umení deväťdesiatych rokov, ktoré výstava mapuje, môžeme sa oprieť o štúdio Alice Červinkovej, kde je absencia feministického hnutia v Česku po roku 1989 jednoznačne deklarovaná. V texte s príznačným názvom *Emancipace bez feminizmu? Postavení žen, gender a feminizmu v (post)socializmu*¹⁰ konštatuje, že o feministickom hnutí „nemůžte být řeč, protože umělecké aktivity, které se těmto tématům věnovaly,¹¹ byly ponejvíce nespojitě a umelkyně je chápaly jako záležitost konkrétní tvorby, inspirace té které autorky bez širšího nároku na to, aby zaujímaly nějakou společenskou či politickou pozici ohledně postavení žen ve společnosti (či úžeji v umění)“.¹² Ďalej tvrdí, že české umelkyne deväťdesiatych rokov „až na výjimky trvaly na tom, že jejich umění není feministické“, a ak v tomto období prichádza k ich emancipácii a prejavu odvahy „stát samy za sebe v mužském uměleckém světě“, nie je to v dôsledku ich feminis-



Markéta Vaňková: Nirvána, 1999, akryl na karimatke, 186 x 60 cm

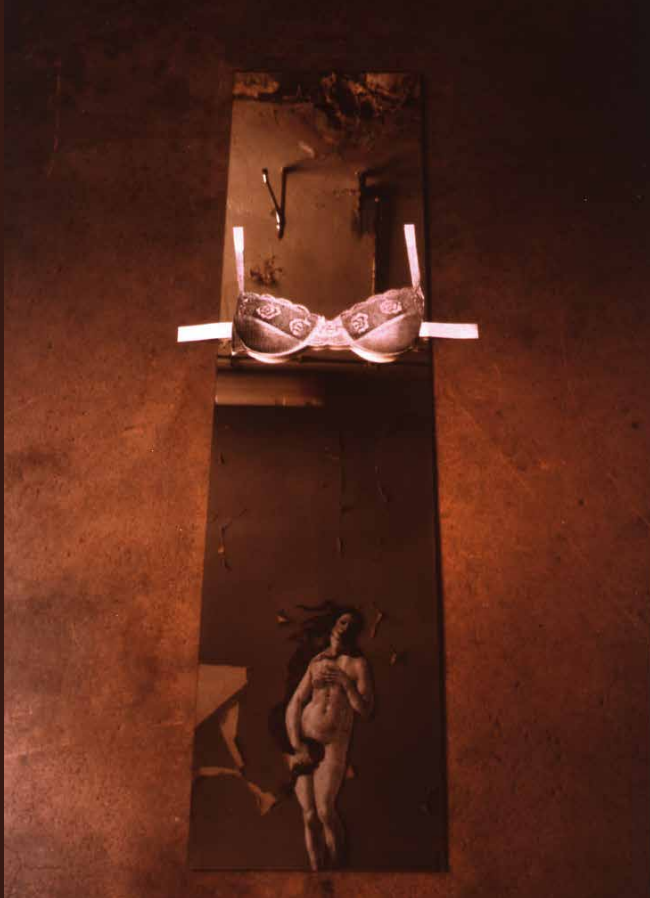
tickej angažovanosti, ale preto, že tomuto desaťročiu dominoval „liberálni dôraz na jednotlivce a jeho autonómii, ktorý tvoril hlavnú ideovú podhoubí devadesiatých let“.¹³ V tejto súvislosti by sme si mohli položiť otázku, či sa nebudeme dopúšťať nadinterpretácie, ak sa napriek evidentnej absencii feministického hnutia pokúsime čítať jednotlivé diela českých autoriek prezentovaných na výstave cez optiku feministickej teórie a estetiky. Na druhej strane, ak prijmeme precedens, že predpokladom feministického čítania by mala byť vedomá feministická sebaidentifikácia žien – umelkyň a ich aktivizmus, vyvstane rovnako závažná otázka, či nám pri takejto fundamentálnej redukcii feministickej tvorby umenie v Česku a na Slovensku z dejín feminizmu úplne nevypadne.

Západný verzus východný feminizmus

Narážame tu na problém, ktorý maďarská teoretička Beata Hock v publikácii *Gendered Creative Options and Social Voices: Politics, Cinema and the Visual Arts in State-socialist and Post-socialist Hungary*¹⁴ označila za „nebezpečenstvo sebakolonizácie“, ktoré hrozí, ak sa cez optiku západných dejín feminizmu pozeráme na umenie a spoločnosti, ktoré sa vyvíjali v diametrálne odlišnom politickom kontexte. Hock sa sústreďuje na problematizovanie takých interpretácií feminizmu v postsocialistických krajinách, ktoré sú postavené na „normatívnom porovnaní s modelovým [západným] vývojom dejín feminizmu (a feministického umenia)“ a nezohľadňujú špecifický spoločenský a kultúrny kontext jednotlivých krajín. V takomto binárnom rozlišovaní medzi „Západom a zvyškom sveta“ podľa nej „Západ pohodlne vystupuje ako strana, kde ‘to majú’ [myslí sa feminizmus], kým Východ sa sám stavia do pozície zóny, kde ‘to nemajú’“.¹⁵ Keďže východná a stredná Európa sa pripájala k feministickému diskurzu s oneskorením niekoľkých desiatok rokov, nie všetky idey západného feminizmu, ktoré vznikli ako reakcia na konkrétnu politickú a spoločenskú situáciu, sa dali a dajú bezo zvyšku aplikovať v inom kultúrnom kontexte.

Hock tiež upozorňuje, že aj na Západe existuje celá škála názorov na to, čo je feminizmus a feministické umenie. Zatiaľ čo pre niektoré autorky (ako príklad uvádza napríklad Susan Lacy, Marthu Rosler alebo Moiru Roth) je aktivizmus a principiálna rodová kritika mocenských politických a spoločenských vzťahov elementárnym predpokladom, inde môže byť indikátorom feministického umenia „umelecká tvorba žien, ktoré sa snažia odhaľovať, ako riešili svoju konkrétnu pozíciu“.¹⁶ S týmto široko chápaným feminizmom britských kritičiek umenia Griseldy Pollock a Rozsiky Parker sa Hock stotožňuje, pretože ich prístup „otvára možnosť, ako zapojiť do feminizmu činnosť tých ženských autoriek, ktoré možno nepôsobia v rámci relatívne jednotnej feministickej platformy, ale diskutujú o svojej konkrétnej pozícii ako ženy a umelkyne v danej spoločnosti a sebauvedomujúco sa zameriavajú, s rôznou mierou kritickosti, na celý rad tém spojených s rodovými aspektmi ženského života.“¹⁷ Takáto definícia feministického umenia plne odráža situáciu v Česku a aj na Slovensku, a ak by sa prijala ako výsledok istého konsenzu, myslím si, že by narástol počet umelkyň, ktoré by sa voči feminizmu nevymedzovali negatívne, ale naopak, považovali by svoju tvorbu za plne feministickú.

V rozhovoroch s českými umelkyňami mladšej generácie, ktoré sú cenným materiálom pre pochopenie zložitosti doby, sa objavil doteraz málo akcentovaný problém dvojakeho prijímania západného feminizmu v Česku, ale aj na Slovensku. Domáce teoretičky a kritičky umenia sa k západnému feminizmu obracajú



Elen Řádová: Cenzurované (Venuša pod kontrolou), 1994, lepenka, papier, zrkadlo

ako k priamemu relevantnému ideovému a teoretickému zdroju, od ktorého odvíjajú vlastné feministické postoje a interpretácie. Umelkyne, bez podobných ambícií, často na základe autentických skúseností so západným feminizmom, ho zväčša prijímajú kriticky. Pritom nejde o prvoplánové odmietnutie feminizmu ako takého, ale o vymedzovanie sa voči jeho konkrétnym dobovým prejavom a v neposlednom rade i uvedenie si istej nekompatibility medzi spoločenskou realitou Západu a našich krajín. Milena Dopitová na otázku Martiny Pachmanovej, či výstava v Bostone pre ňu bola z hľadiska gendru iníciačná, odpovedá: „Na jednej strane som totiž bola konfrontovaná s úplne jiným pohľadom na svoju prácu, ktorý akcentoval jej feministické aspekty a nezlehčoval to jako vtip... Poprvé jsem si začala připouštět, že ženská tematika má své silné sociální a politické významy... Zároveň jsem ale v americké společnosti narážela na odvrácenou stranu tamního feminismu: setkávala jsem se se silnými ženami, které naprosto potíraly svou ženskost – vystupovali jako muži, oblékaly se jako muži. To mi bylo natolik cizí... takže nakonec byly moje první reakce na feminizmus v praxi spíš negativní...“ (s. 95). Na príbuznú skúsenosť poukázala aj Štěpánka Šimlová: „Po otevření hranic sem přijely i feministky. Jedna z takových prvních kurátorek byla Andrée Cooke... A od nich znělo takové to klasické, jak jsme tu bité, znásilňované a žijeme tu v strašných podmínkách... To jsme v té době nějak nemohly přijmout... S odstupem – vymezovaly jsme se proti něčemu,



Elen Řádová: Zblížení, 1995, interaktivní videoinstalace

co jsme úplně přesně neznaly. Díky tomu jsem si třeba uvědomovala, že naše matky měly všechny profese, zatímco jejich matky jenom omezené pole působnosti...“ (s. 157). Aj keď spoločnosť ani samotná umelkyňa, ako to ilustruje jej výpoveď, nebola v deväťdesiatych rokoch pripravená na dôsledné odtajnenie problematiky násilia páchaného na ženách, druhá časť jej komentára poukazuje na to, že mechanické aplikovanie ideí západného feminizmu v podobe, v akej boli artikulované v konkrétnej historickej etape, môže byť jednou z príčin jeho nepochopenia i odmietania. Tento aspekt nájdeme aj vo výpovedi Kateřiny Vincourové: „... Andrée Cooke, která původně přišla do Prahy na stáž na AVU, nám vyčítala, že se vůbec nezamýšlíme nad feminismem. Ale my jsme jí říkaly, že tady je to úplně jiné než v Británii, kde byly ženy v domácnosti snad ještě do 70. let“ (s. 184). Postoje českých umelkýň nie sú ojedinelé, dokonca by sme mohli povedať, že sa s nimi častejšie stretávame práve v postsocialistických krajinách po roku 1989. Beata Hock ponúka jedno z možných vysvetlení, keď tvrdí, že po páde železnej opony „feministky zo Západu často očakávali, že sa tu [na Východe] stretnú s akýmisi replikami svojich vlastných problémov“. Keďže realita sa nie vždy prekrývala s očakávaniami, nastali situácie, keď sa „odlišné vývojové cesty“ stali „prekážkou, ktorá bránila tomu, aby ženy s odlišnými empirickými skúsenosťami dokázali navzájom uznať a oceniť ašpirácie a úspechy druhej strany“.¹⁸

Feminizmus ako tichý referent

Jednou z neľahkých úloh Pavlíny Morganovej bolo vyrovnáť sa ex post, teda z pozície súčasnosti, s interpretáciou tvorby umelkýň zaradených na výstavu *Někdy v sukni*. Ak tento projekt zaradíme do kontextu jej predošlých kurátorských aktivít ako *Insiders*.¹⁹ Nenápadná generace druhej polovice 90. let (2004) a *Začátek století* (2012), je zrejme, že vo všetkých troch mapovala autorov a autorky, v ktorých tvorbe dominujú objekty, inštalácie, fotografia a video previazané s postkonceptuálnymi stratégiami, kde sa pred prvoplánovou spektakularitou uprednostňujú nenápadné, netrvalé materiály (*Insiders*), civilnosť, komornosť, zámerná „nelibivosť“ (*Začátek století*),²⁰ používanie nových materiálov často pochádzajúcich z obyčajného života (*Někdy v sukni*, s. 7). V prvých dvoch projektoch išlo o zmiešané mužsko-ženské výstavy, na aktuálnej výstave prezentuje výlučne ženy autorky. Ak si pomôžeme štatistikou, mohli by sme sa pýtať, čo rozhodlo o tom, že predchádzajúca dominancia mužov v jej projektoch (na výstave *Insiders* bolo deväť umelcov a iba dve umelkyne, na výstave *Začátek století* 14 autoriek z celkového počtu viac ako 30 vystavujúcich) sa zmenila v prospech zvýznamnenia umelkýň. Inicialovali tento strategický posun nejaké nové poznatky alebo iná optika čítania nedávnej minulosti? Pavlína Morganová na takto formulované otázky odpovedala: „*Devadesátá léta mě vždy fascinovala. Můžeme si vypůjčit chytlavou otázku kurátorů documenta 12 – Je modernita naší antikou? – a trochu ji přepsat v souvislosti s lokálním kontextem na: Jsou devadesátá léta pubertou naší současnosti? Porevoluční politický, ekonomický, společenský a v neposlední řadě kulturní přerod je stejně jako puberta obdobím neustálých zvratů, překvapení, zraní, ale i momentů, za něž se člověk dnes spíše stydí. Myslím, že po dvaceti letech hledání česká výtvarná scéna dosáhla v rámci možnosti jisté dospělosti. Ve svých projektech se vždy zabývám nedávnou minulostí, ohlížím se zpět, odkrývám aktuální vrstvu a zkoumám podhoubí, z něhož vyrůstá současnost. Devadesátá léta jsou vzrušující vrstva. V té době jsem sama vstupovala na českou výtvarnou scénu jako historička umění a kurátorka, ještě dnes mi v uších rezonují jména jako Bromová, Othová, Vincourová, Dopitová, která v té době jako komety zazářily na českém výtvarném nebi. Když jsem začala prozkoumávat raná 90. léta, nemohla jsem se vyhnout fenoménu jejich překvapivého startu, navíc jsem si uvědomila, jak jejich díla byla na svou dobu progresivní a že dodnes neztratila na své síle. Vstup těchto a dalších umelkyň na scénu navíc silně proměnil její do té doby hlavně mužskou dynamiku, po zcela mužských skupinách Tvrdohlaví a 12/15, které opanovali scénu v 80. letech a zmiňovaném Pondělí, se prostě protrhla hráz. Použila jsem to jako klíč k jedné z nejzajímavějších proměn devadesátých let.*“

Z odpovede je zrejme, že na tvorbe umelkýň oceňuje predovšetkým ich progresivitu, ktorú v texte katalógu výstavy *Někdy v sukni* upresňuje ako „*přechod od klasické postmoderny k postkonceptuálním postupům*“ (s. 7), „*opuštění tradičních médií*“ (s. 17), „*použití fotografie jako svébytného uměleckého média, práce s objektem a prostorem, používání nových materiálů*. Konceptuální uvažování je samozřejmým pozadím díla“ (s. 23). Hoci pri interpretácii diel s aspektom rodu pracuje, súčasne zdôrazňuje, že tvorbu umelkýň „*není možné interpretovat pouze zúženým genderovým způsobem. Představuje totiž... významný posun dobového diskurzu, jak po obsahové, tak i formální stránce...*“ (s. 40). Práve akcent na formálnu analýzu jazyka, materiálu, použitých médií a stratégií akoby oslaboval tú interpretačnú líniu, kde by mohol byť dôraz položený na vzťah medzi námetom, jeho spracovaním a rodom umelkyne.



Míla Preslová: *Moje oči sestier*, 1995, čiernobiela fotografia, 150 x 100 cm

Ako modelový príklad by mohla slúžiť interpretácia diela Míly Preslové *Mé oči sestier*, kde Pavlína Morganová oprávnene zdôrazňuje, že zakomponovanie vlastných očí do historických fotografií babičky a jej sestry „*posunuje identitu zobrazovaných a zároveň zviditeľňuje krehkosť své osobní existence*“ (s. 27), ale explicitne sa tu nepomenuje fenomén matrilinearity, ktorý by dielo jednoznačne identifikoval ako feministické. Podobne by sme mohli uvažovať o istej rodovej podmienenosti postkonceptuálnych stratégií, ktoré v deväťdesiatych rokoch dominovali. Konceptualizácia však nemusí byť len „*postmodernou poučený a posunutý konceptualizmus*“ (s. 24), teda programové vyrovnávanie sa s nedávnymi dejinami umenia, ale paradoxne aj niečo také „*banálne*“ ako zápasenie umelkýň, v tomto prípade matiek, s nedostatkom času: „*Tím, že jsem neměla moc času, nemohla jsem tesat velké a náročné sochy... a pokoušela se hledat jiné formy uměleckého vyjádření... Současně jsem ale taky nemohla jen tak něco zkoušet. Vedlo mě to k důkladnému promyšlení projektu, k tomu byly ostatně ideální dlouhé procházky s kočárkem...*“ (Lenka Klodová, s. 102). „*Musela jsem se naučit velice šetrně zacházet s časem... Více než předtím ale věci promyslím, a než něco udělám, musím mít ten zmiňovaný mentální 'předobraz' krystalicky jasný*“ (Alena Kotzmanová, s. 126). Vzťah medzi rodom autorky a charakterom diela tu nie je bezprostredný, ale o to zreteľnejšie



Martina Klouzová-Niubó: Prádlo, 1996, vata, kovová konštrukcia, v. 110 cm

si ho uvedomujeme ako sociálnu kategóriu spoločne zdieľanej ženskej skúsenosti, ktorá nevedla k rezignácii na tvorbu, ale k využitiu dostupných, často minimálnych prostriedkov a konceptuálnych postupov, ktoré sa v konečnom dôsledku ukázali ako inovatívne. Inovácia tu však nemá znaky avantgardného programového hľadania nového ani znaky postmodernej apropriácie konceptuálneho jazyka vytvoreného mužmi, ale môžeme ju chápať ako špecifický spôsob jazykovej reprezentácie žien.

Tak ako Pavlína Morganová pri interpretácii diel kladie menší dôraz na ich rodové aspekty (nevyhýba sa im, ale ani ich programovo neakcentuje), aj v jej písaní sa feminizmus a jeho rôzne historické fázy priebežne objavujú ako tichý referent. Kapitulu nazvanú *Sametové holky*, kde mapuje najdôležitejšie výstavné projekty s účasťou ženských autoriek, končí vetou: „Generace žen první poloviny 90. let se emancipovaně pohybuje mezi svými mužskými kolegy: místo aby pasívně přijímala svou okrajovou pozici, snaží se prosadit“ (s. 22). Dôraz na emancipovanosť, prekonávanie pasívneho prijímania v prospech aktívneho vystupovania spolu s už deklarovaným odmietaním „genderových traumat“ a „feministické ukřivďenosti“ evokuje istú príbuznosť s fenoménom *power feminism*,²¹ ktorý sa v pop kultúre

spájal predovšetkým s *power girls* – medializovaným obrazom silných nezávislých mladých žien. Morganová sa tomuto trendu deväťdesiatych rokov v západnej pop kultúre a zvlášť v hudbe (ženské popové alebo punkové a rockové kapely Spice Girls, Bikini Kill) venuje v kapitole s príznačným názvom *Power girls a proměna uměleckého díla v první polovině 90. let*. Spája ho s generáciou mladých žien, ktorá „těží z třicetileté existence feminismu, optimisticky věří ve svou ‘dívcí sílu’ a žije sen, že pro ženy není nic nemožné“, pričom predpokladá, že „ozvuky tohto globálneho kvasu čiastočne odstínené náročnou postotatlitní a transformační situací... významným způsobem spoluvytvářely společenské naladění i u nás“ (s. 23). Aj keď Veronika Bromová priznáva vplyv Madony, „jejíž žitý feminizmus mě bavil“ (s. 88), a Elen Řádová programovo vstupujúca „na výsostně mužské území“ (143) bola už v roku 1993 jednou z prvých českých dídžejok, je otáznou, do akej miery mal fenomén *power girls* reálny vplyv na emancipáciu českých umelkyň v spoločnosti, ktorá prechádzala zo štátneho socializmu k liberálnej demokracii. Istým protiargumentom by mohlo byť už citované konštatovanie Alice Červinkovej, ktorá hovorí o emancipácii bez feminizmu a zdôrazňuje, že to, čo ovplyvnilo postoje autoriek, bol liberalizmus s jeho dôrazom na jednotlivca, ktorý sa prepojil s „moderní představou autonomního umělce-tvůrce“.²² Situácia v českom umení deväťdesiatych rokov však bola oveľa zložitejšia. Skôr by sa dalo povedať, že ju charakterizovalo opúšťanie vyhroteného modernistického individualizmu, a tento obrat bol spojený s takým sebaujadrením, kde je autorské ego potlačené v prospech reflexie každodennej reality osobného, komunitného či lokálneho života. Tento príklon k civilnosti, každodennosti a nespektakularite sa dá vystopovať už v raných deväťdesiatych rokoch v tvorbe skupiny Pondělí a neskôr v tvorbe o niečo mladších umelcov a umelkyň, ktorým práve Pavlína Morganová pripísala status nenápadnej generácie druhej polovice deväťdesiatych rokov 21. storočia.

Ženská skúsenosť

Z výpovedi viacerých umelkyň je zrejme, že v procese emancipácie a sebaidentifikácie nezohrával prioritnú úlohu ani modernistický model autonómneho originálneho umelca, ani postfeministická predstava silnej ekonomicky a sexuálne nezávislej emancipovanej ženy. To čo utváralo ich identitu bola špecifická ženská skúsenosť. „Nechtěla jsem dělat programově ženské umění. Nevím, jestli jsou identita a tělesnost ženská témata, ale pro mně jsou od osobní zkušenosti neoddelitelná...“ (Elen Řádová, s. 143). „Když jsem žena – rodím děti, teče mi mléko z prsu, muž vstupuje do mě, ne já do něho atp., tak mám jinou citlivost a podle toho si vybírám témata“ (Kateřina Vincourová, s. 184). Táto autenticky žitá skúsenosť sa prejavovala nielen tým, čo by sme očakávali – tematizovaním vlastného tela, identity, detí, rodiny (a jej pamäti), starnutia a pod., ale aj priamo výberom materiálu a použitými stratégiami. Martina Klouzová-Niubó na otázku Ivony Raimanovej, prečo si vyberá mäkké, netrvanlivé materiály ako vata, molitan či slama, odpovedá: „Myslím, že tyto materiály ve mně něco evokovaly, připomínaly mi něco důvěrně známého... Byly to věci, které má žena osahané... vatu jsem použila víckrát. Fascinovala mě vždycky – dříve bývala jasně ženským symbolem, když ještě nebyly současné hygienické prostředky“ (s. 108, 110). Na rodovú podfarbenosť upozorňuje aj Martina Pachmanová, keď v rozhovore s Milenou Dopitovou konštatuje: „V kontextu dobového proudu ‘nové intimity’ byly ale tvé práce už tehdy genderově podbarvené... Milena Dopitová: „To je pravda, jenže já bych to tak asi sama před více než dvaceti lety nepojmenovala. Nebyl to program, k těmto otázkám jsem se propracovala právě přes intimitu, a bylo po-



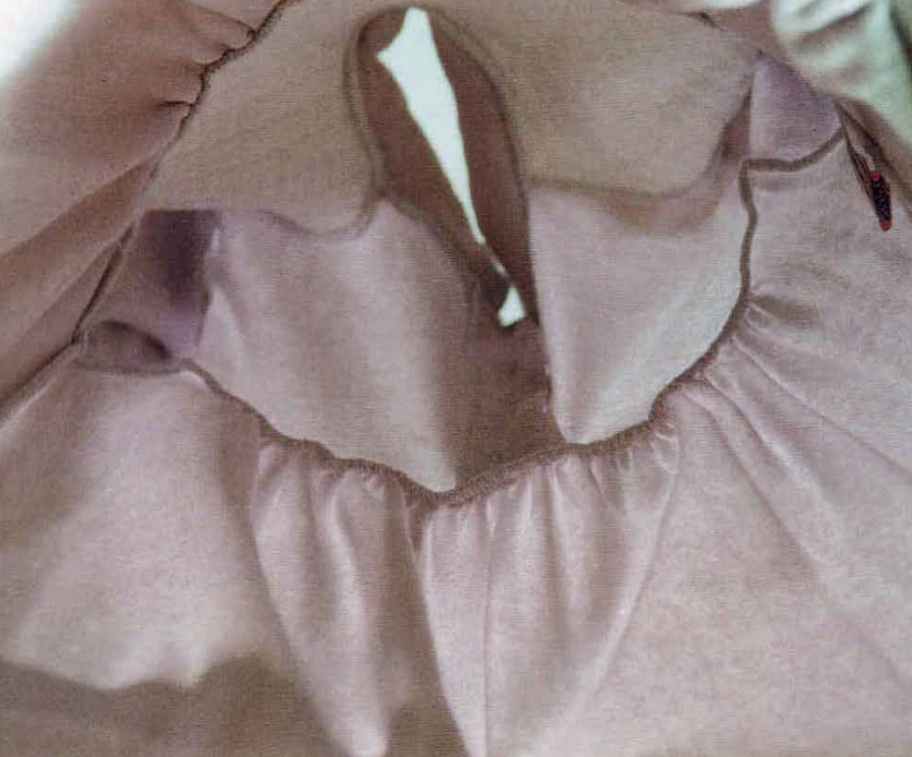
chopitelne logické, že jako žena jsem ji prožívala jinak než muži. Odtud tedy ten 'ženský jazyk' (s. 94). Jedna z klíčových instalací devadesátých roků Neděle, kterou Kateřina Vincourová vytvořila z netrvácneho molitanu, sa vďaka jeho vlastnostiam nedochovala: „... netvořila jsem s tím předpokladem, že po mně něco zůstane. V tu chvíli mi přišlo důležité, že materiál byl haptický, měkký, jako kůže... Pro mě je důležitější sdělení než trvalá hodnota. Umění navěky je sice krásná myšlenka, ale život je jiný... jsem reportérka současné chvíle, vlastního života a svého okolí“ (s. 181). Z hľadiska vzťahu medzi témou, materiálom a rodom autorky je rovnako dôležité, že jej subverzívne čítanie stereotypov domácich rituálov (*Normální neděle je pro mě nuda, mrtvo, rachot příboru vedle od sousedů*)²³ je vyjadrené priamo v subverzívite samotného materiálu, ktorý napriek svojej faktickej mäkkosti vyvoláva ilúziu pevnej kamennej hmoty. Treba zdôrazniť, že aj keď hovoríme o ženskej skúsenosti ako o jednom z hlavných determinantov ich tvorby, ide o autorky, ktorých tvorba je nesentimentálna, oprostena od rodových patriarchálnych stereotypov. I keď nie je politicky ukotvená, spôsob, akým reflektujú rôzne aspekty života ženy, nevyhýbajú sa subverzívnemu čítaniu pornografie (Lenka Klodová, Zdena Kolečková, Veronika Bromová) či sociálnych tém, akou je prostitúcia (Michaela Thelenová), ich podľa mňa jednoznačne spája s feminizmom.

Prípadová štúdia: Umenie 90. rokov cez optiky materstva, partnerstva a rodinných vzťahov

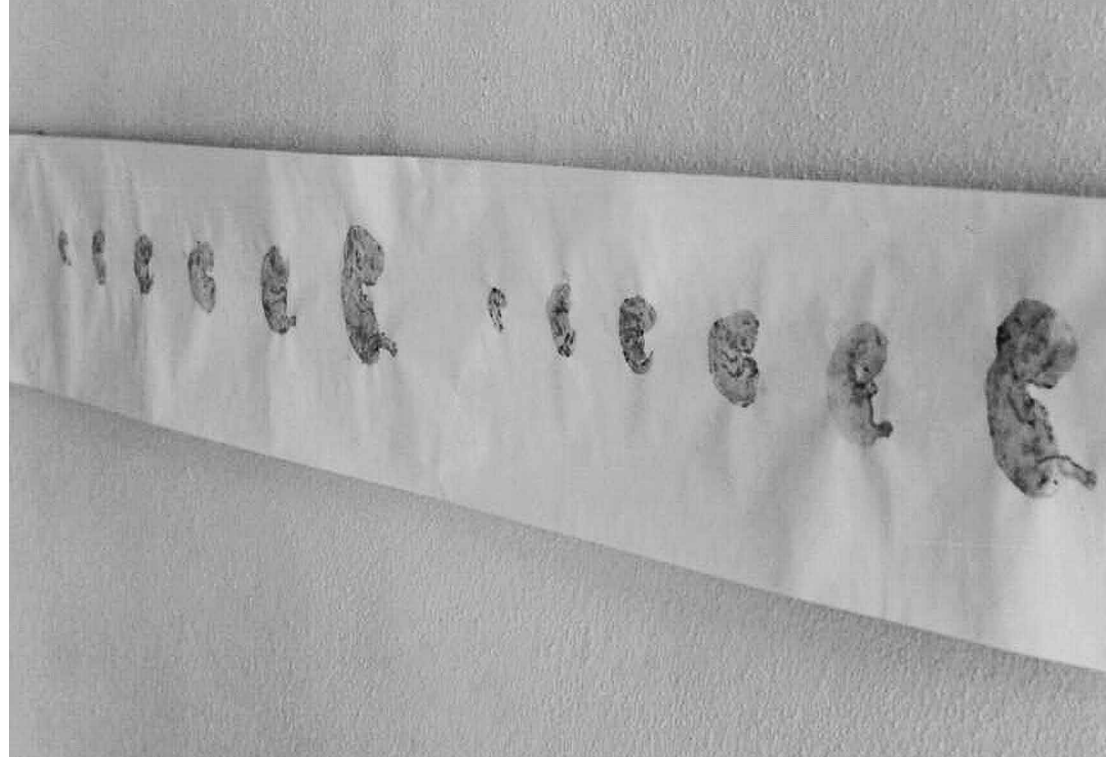
Prepis rozhovorov kritičiek umenia²⁴ a výtvarníčok predstavuje dôležitú súčasť výstavy a jeho veľký potenciál nebol ešte dostatočne využitý. Otázky a odpovede vytvárajú databázu, ktorá môže slúžiť ako východisko k (re)konštrukcii²⁵ deväťdesiatych rokov, a to nielen samotného umenia, ale aj kontextu, v akom vznikalo. Jedna množina autorských výpovedí je zviazaná s reflexiou partnerstva, rodinných vzťahov a materstva.

Michaela Thelenová na otázku Zuzany Štefkovej, ako sa v jej umení odrazila skúsenosť materstva, odpovedala: „Nikdy jsem nekalkulovala s danou situací... vždycky se to odvíjelo přirozeně. Věci, které vznikaly, když byla dcera malá, odrážely svět dítěte a zároveň pocity matky, konkrétně v souboru Oblékání je to pohled dítěte, které vzhlíží k mamince, když ráno strká ručičky do šatiček. Nebo Pupečník, kde jsme z namnožené fotografie vytvářela nekonečný pupečník: byl to pro mě symbol spojení dítě – matka, poslěze zase matka – matka matky“ (s. 167). Tejto skúsenosti pripisuje dôležitosť aj Zdena Kolečková: „... Třeba těhotenství, porod, mateřství jsou tak mezni zážitky, že se samozřejmě v ženské tvorbě objevují“ (s. 118). V tvorbe Martiny Klouzové-Niubó sa osobné vyrovnávanie so stratou dieťaťa premietlo do konkrétneho diela *Nevinný*, ale v jej odpovediach na otázky Ivony Raimanovej nájde aj obecnjšie úvahy o postavení ženy v spoločnosti, ktoré vychádzali z jej individuálnej skúsenosti: „V mém mládí a prostředí, ve kterém jsem vyrůstala, byly zažité tradiční představy o ženě. Já jsem se tam necítila ve své kůži, protože jsem vždycky chtěla něco dělat a měla touhu něco dosáhnout, ale zároveň touhu žít v uspořádané rodině... V 90. letech jsem se snažila netlačit na pilu, nechtěla jsem být feministkou. Ale měla jsem to v sobě, protože jsem vždycky chtěla být nezávislá a soběstačná (s. 110). Alena Kotzmanová situáciu matky výtvarníčky reflektuje až cez sugestívnu otázku Martiny Pachmanovej: „Uvedla jsi, že si nikdy jako umělkyně nepocítila nerovnost. Co když se tě ale jako matky dvouletého syna zeptám, jestli se to nemění okamžikem rodičovství?“ Alena Kotzmanová: „Musela jsem se naučit velice šetrně

Kateřina Vincourová: Neděle, 1992, instalácia, povrchovo upravený molitan

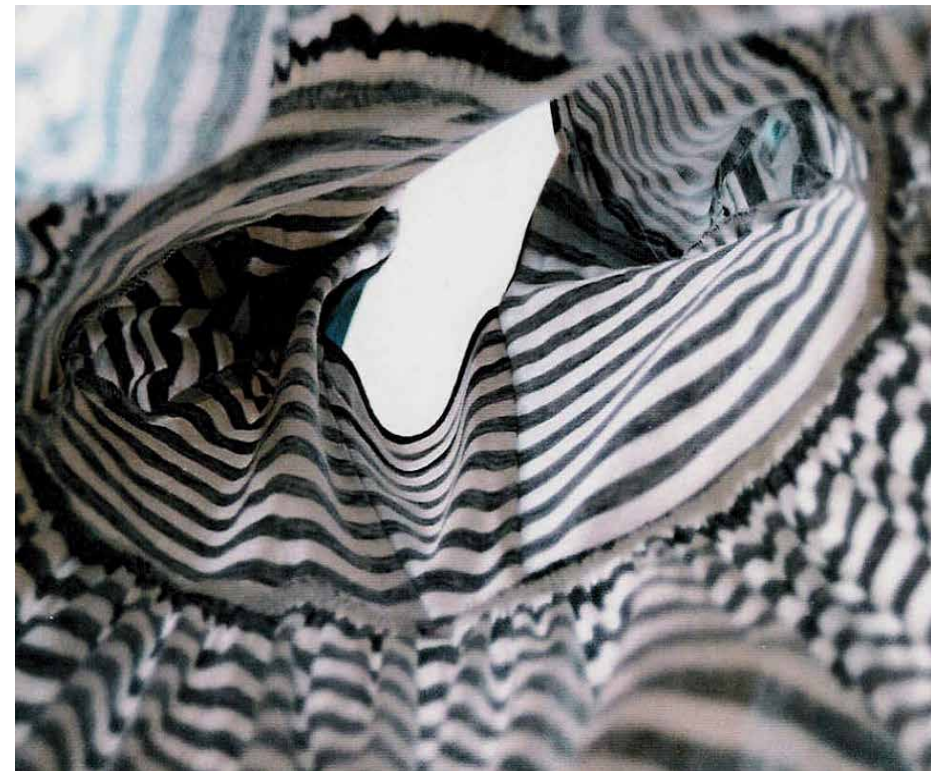
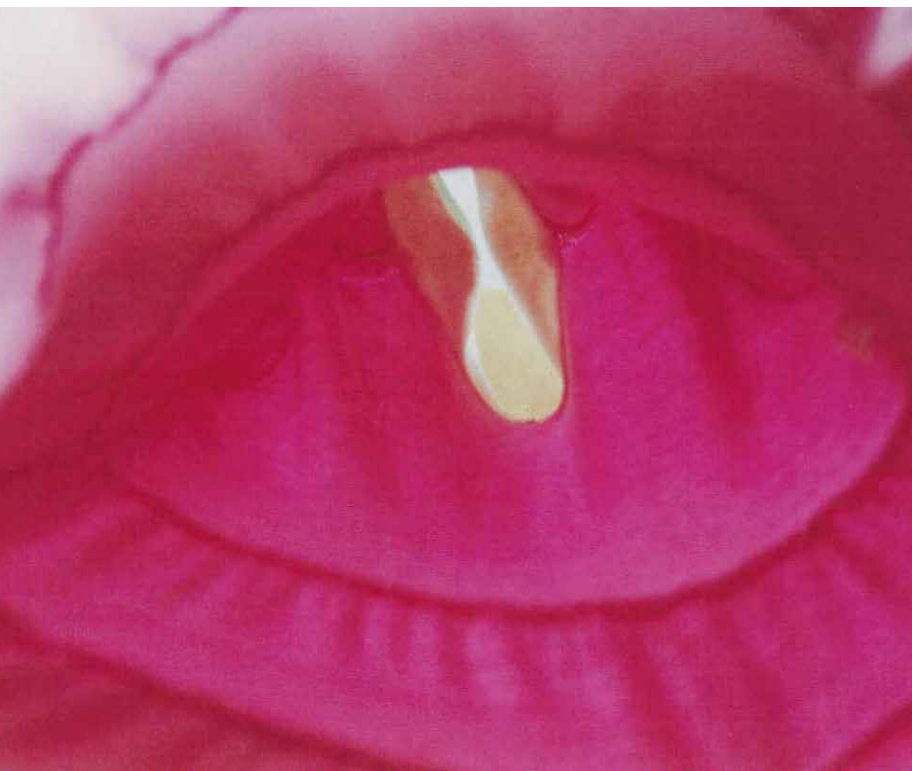


Michaela Thelenová: Obliekanie, 1996, farebná fotografia, 70 x 100 cm



Zdena Kolečková: Vlčie deti, 1994, kresba krvou

Michaela Thelenová: Obliekanie, 1996, farebná fotografia, 70 x 100 cm





Lenka Klodová: Zlaté děti, 1996, performance, školská práca v ateliéri Kurta Gebauera na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe



zacházet s časem... Více než předtím ale věci promyslím, a než něco udělám, musím mít ten zmiňovaný mentální 'předobraz' krystalicky jasný" (s. 126). A nakoniec je tu Lenka Klodová, ktorá na otázku Marty Pachmanovej, či jej tvorbu nejakovo ovplyvnilo materstvo, jednoznačne odpovedá: „Rozhodne. Dokonca si myslím, že sehrálo kľúčovú rolu pri voľbe tém i v celom prístupe k umení... Spiš, než vedomý intelektuálny zájem o gender to teda zkrája byla moje tělesná, psychická a sociální zkušenost matky" (s. 102).

Je zaujímavé, že skúsenosť s materstvom a obmedzené možnosti umeleckej sebarealizácie počas „materskej dovolenky“ nevyústili do kritiky spoločenského fenoménu, ktorého jadrom je rodičovská asymetria znevýhodňujúca matku. Táto generácia umelkýň – matiek nedospela k takému jasnému postoju, aký artikulovala o generáciu staršia česká dokumentaristka a feministka Olga Somerová: „Pokud žena není feministkou, tak se jí jednoznačně stává po narození dítěte. Najednou je sama doma, musí bojovat s kočářem po městě apod.“²⁶ Mohli by sme si položiť otázku, čo ovplyvnilo menej radikálne postoje mladších umelkýň. Podpisali sa pod ne zmeny, ktoré prebehli v deväťdesiatych rokoch a mali vplyv aj na meniace sa postavenie ženy v spoločnosti, na chápanie rodiny a partnerských vzťahov, alebo išlo viac o individuálne osobné skúsenosti reprezentujúce úzke rodinné prostredie, respektíve určitý typ komunity? Vo viacerých odpovediach sa opakovane zdôrazňuje, že sa necítili byť svojimi umeleckými kolegami ani partnermi znevýhodňované či dokonca diskriminované. Milena Dopitová, ktorá bola jedinou ženou v skupine Pondělí, túto svoju exkluzívnu pozíciu komentovala: „Naše umělecké názory sice nebyly jednolitě, ale tomu, že jsem jako žena v menšině, jsem v Pondělí nikdy nečelila“ (s. 93 – 94). Podobne sa vyjadruje Kateřina Vincourová: „Se spolužáky jsme byli partnery, běželi jsme vedle sebe, na stejné úrovni jsme se bavili a tvořili“ (s. 184). Slobodnú možnosť voľby zdôrazňuje aj Michaela Thelenová: „My zažily situaci, kdy jsem si mohly samy svobodně vybrat, co chceme dělat, vybrat si způsob života...“ (s. 164). Zdena Kolečková zas podčiarkuje kvalitu partnerských vzťahov: „Další roli hraje to, jaké máme manžely nebo s kým jsme přišly v rámci našeho zaměstnání do kontaktu. Až na výnimky jsme nenarazily na situaci, kdy bychom museli jít do boje. Hlavně v rámci našich partnerství jsme toho byly ušetřeny“ (s. 169). Aj Lenka Klodová, ktorá sa počas vysokoškolského štúdia stala matkou, zdôrazňuje podiel partnera na výchove: „Moje výhoda byla, že můj muž taky studoval na umprumce – byl o tři roky výš na architektuře – takže jsme se v péči o Matouše střídali“ (s. 101). Tento dôležitý posun vo vnímaní rodičovstva, ktoré sa už nechápe len ako problém matky, ale ako spoločný problém matky a otca, ilustruje aj skupina Matky a Otcové,²⁷ ktorá vznikla – ako konštatuje Lenka Klodová – aj preto, že jej členovia si uvedomili, že „... to, co nás spojuje, je nejenom umění, ale taky větší nebo menší domácí radosti, ale i průsery – prostě vztahy s dětmi, partnery...“ (s. 104). Jednou z dôležitých stratégií, ktorú umelci a umelkyne vnímali ako prostriedok terapie, bola sebaironia, pričom Klodová za terapiu považuje už len samotné „vedomí, že ty průsery se týkají nás všech, že neumytá vana není jenom mojí noční mýrou, a že dokonce není jen 'výsadou' žen a matek“ (s. 105).

Prežívanie materstva, spoločenské a sociálne podmienky matky starajúcej sa o dieťa mali na ženskú emancipáciu umelkýň deväťdesiatych rokov dôležitý vplyv napriek tomu, že nepresiahol hranice privátneho, komunitného. Heslo západných feministiek druhej vlny *Osobné je politické* bolo pre nich historicky vzdialené, pretože nadobudli dojem, že to, o čo sa snažili feministky šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov – aby sa problémy žien nebrali len ako osobné problémy jednot-

livcov, ale ako fenomény politické a spoločenské – sa už stalo súčasťou verejného diskurzu. Ak však hovoríme o ich autorskej identite, z ich odpovedí jasne vyplýva, že práve realita vlastného života a celé spektrum rolí (umelkyňa, partnerka, manželka, matka), v ktorých vystupovali, mali bezprostredný vplyv na umenie, ktoré v tom čase robili. „Byl pro mě důležitý... objev bezprostřední reality – vědomí, že už sama skutečnost (děti, lidé, věci) může existovat jako umělecké dílo a že separovat umění od života je plýtvání ohromným tvůrčím potenciálem“ (Lenka Klodová, s. 103).

Obrat k statickému „ženskému“ modelu bytia

Obrat k bezprostrednej realite a každodennosti je charakteristický pre celé deväťdesiate roky a praktkovali ho tak výtvarníci, ako aj výtvarníčky, preto je na mieste otázka, aký je vzťah medzi týmto pre deväťdesiate roky určujúcim trendom a tvorbou výtvarníčok. A môžeme tejto inklinácii k bezprostrednej realite, konceptuálnym stratégiám a banálnym, často nájdeným materiálom pripísať špecifický feministický význam? Ako už bolo naznačené, genézu tohto obratu by sme mohli odvíjať od tvorby členov skupiny Pondělí, kde sa metafora každodennosti objavila dokonca v samom názve skupiny akcentovaním pondelka ako prvého všedného dňa v týždni. Milena Slavická vo svojom texte z roku 1990, ktorý je prvou interpretáciou tvorby členov tejto skupiny, zdôrazňuje dôležitú zmenu akcentu „z ‘vůle’ na ‘oddanost’, přesun zdroje tvůrčí potence z jang na jin... Tvorba... není věcí ‘tvrdohlavého’ a svým způsobem výlučného úsilí, ale záležitostí zcela obyčejnou, všední, ponděleční, podřízenou okolnostem... Objekt, obraz, vepsaný text mají velmi neatraktivní, nepřitažlivý ráz... postrádají jakoukoliv estetickou agresivitu...“²⁸ Slavická v snahe ozrejmiť avizovaný ideovo-mentálny obrat použila pojmy jang a jin, aby prostredníctvom tejto metafory artikulovala, že v umení tohto desaťročia došlo k spoločenskému doceneniu „statického“ modelu bytia, ktorý sa zvyčajne spája s obrazom ženskosti. Práve v deväťdesiatych rokoch začal byť tento civilizačný obrat chápaný ako istá alternatíva k nasmerovaniu euro-amerického sveta ovládaného ideou permanentného pokroku, sprevádzaného objavmi a technickými revolúciami, na ktorú sa viažu predovšetkým prehnane stvoriteľské ambície muža. Slavickej pritom nešlo o zvýznamňovanie žien umelkýň, nakoniec v skupine Pondělí bola medzi piatimi umelcami jediná žena – Milena Dopitová, ale o to, že tento „statický“ model bytia našiel silnú rezonanciu v umení a stotožnili sa s ním nielen umelkyne, ale aj muži – autori. Tento posun, aj napriek tomu, že je iba jednou fazetou zložitejšie štruktúrovanej dobovej umeleckej scény, je zásadný. Oveľa viac si to uvedomíme, ak si pripomenieme, čo v súvislosti s modernistickou dichotómiou mužského a ženského princípu, kde prvý reprezentuje rozum, abstrakcia, kultúra a druhý cit, konkrétne a príroda, znamenalo prisúdiť dielu umelca ženské atribúty. Podľa Martiny Pachmanovej to prinieslo len „*potupu, degradaci a výsměch*“.²⁹ Mirek Vodrážka v štúdiu *Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií* poukazuje na tendenciu nového premýšľania mužsko-ženskej dichotómie, odkazujúc na britského umelca Anisha Kapoora. Jasným deklarováním toho, že tvorivá časť jeho bytosti je ženská, autor „*prolamuje vlastní rodový nadřazený symbolický pořádek*“.³⁰ Kapoor tak de facto robí opak toho, čo mužom vyčítala Meret Oppenheim, keď tvrdila: „*Idey? Každá nová myšlienka je agresiou. A agresia je vlastnost’ v absolutnom rozpore s obrazom ženskosti, ktorú nosia muži v sebe a projektujú ju do žien.*“³¹

V Česku by sme mohli uviesť výstavu raných deväťdesiatych rokov *Jako Ženy* v koncepcii Petra Písaříka, ktorej ideou bolo „*pokusit se nalézt ženský princip v bytosti umělce – muže. Pokusit se pocítit, prožít, uvědomit si své Yin a umožnit se mu projevit, dát mu umělecký výraz*“³⁵ Bez ohľadu na výsledky tohto experimentu, kde časť zúčastnených trvala „*na své mužské představě o ženském světě,*“ musíme oceniť už i len ochotu uvažovať o opačnom rode v súvislostiach, ktoré idú nad rámec rodových stereotypov. Nakoniec sama Pavlína Morganová bola kurátorkou výstavy *5 žen, 5 otázek*, ktorú koncipovala ako sociologickú sondu do umeleckej komunity a namiesto artefaktu ponúkala audio záznam rozhovorov na tému postavenie žien v umení, ktoré robili umelkyne a kurátorka s mužskými kolegami.

Uvedené projekty dokumentujú, že v českom umení deväťdesiatych rokov nastáva zvláštny posun v chápaní relácií medzi mužským a ženským princípom v tvorbe. Patriarchálna hierarchia medzi rodmi, ktorá bola silno prítomná ešte v umení osemdesiatych rokov,³⁵ začína byť pomaly alternovaná prístupom, ktorý je postavený na väčšej empatii k opačnému pohlaviu. Dobré to ilustrujú aj odpovede, v ktorých sa umelkyne vyjadrujú k potenciálnemu spoločenskému znevýhodneniu žien, či dokonca k ich diskriminácii. U viacerých sa objavuje nazeralie na problém cez opačnú optiku: „*... My jsme měly v 90. letech jako ženy spoustu příležitostí, až mi připadalo, že muže diskriminujeme*“ (Kateřina Vincourová, s. 184). „*Je nádherné, co se dnes stalo: emancipovaná žena je samozřejmostí; alespoň v okruhu lidí, kde se pohybují. Ale je tu ještě jiná změna: mám dojem, že nová situace ubližuje mužům. Ženy vyrůstají v příznivém prostředí a projevují se někdy daleko schopněji než někteří muži. Což je sice hezké, ale též to vede k tomu, že řada žen žije osaměle – i mladých žen. Má to tedy i negativní dopady*“ (Martina Klouzová-Niubó, s. 110). Na margo tohto komplexnejšieho videnia problému, kde nie je akcentované len postavenie ženy, ale predovšetkým žensko-mužské vzťahy, by sme mohli pripísať formulácie, v ktorých umelkyne i kurátorka odmietajú priamu konfrontáciu, či dokonca boj medzi pohlaviami. Štěpánka Šimlová v súvislosti s výstavou *Ženské domovy*, kde vystavovali iba umelkyne, zdôrazňuje, že ak aj išlo o „*podvědomou reakci na Tvrdohlavé... Nemyslely jsme to útočně, konfrontačně...*“ Podobné formulácie nájdeme aj u iných autoriek: „*... neměly jsme potřebu se vyčleňovat...*“ (Zdena Kolečková, s. 167) alebo „*... ani jedna skupina neměla potřebu boje*“ (Michaela Thelenová, s. 167). Toto vzájomné rodové prepojenie vytvárajúce súčasne rámce ženskej a umeleckej emancipácie výstižne sformulovala Míla Preslová: „*No a jak popsat vztah dvou uměleckých eg, která měla na začátku naprosto rozdílné zkušenosti, názory, postoje? Prožíváš vše – lásku žárlivost, soupeření, vymezování, hledání hranic svobody a zodpovědnosti, genderové problémy, feminismus, machismus... Dokonalá inspirace – čtyřiaadvacet hodin v umění rodinného života*“ (s. 137).

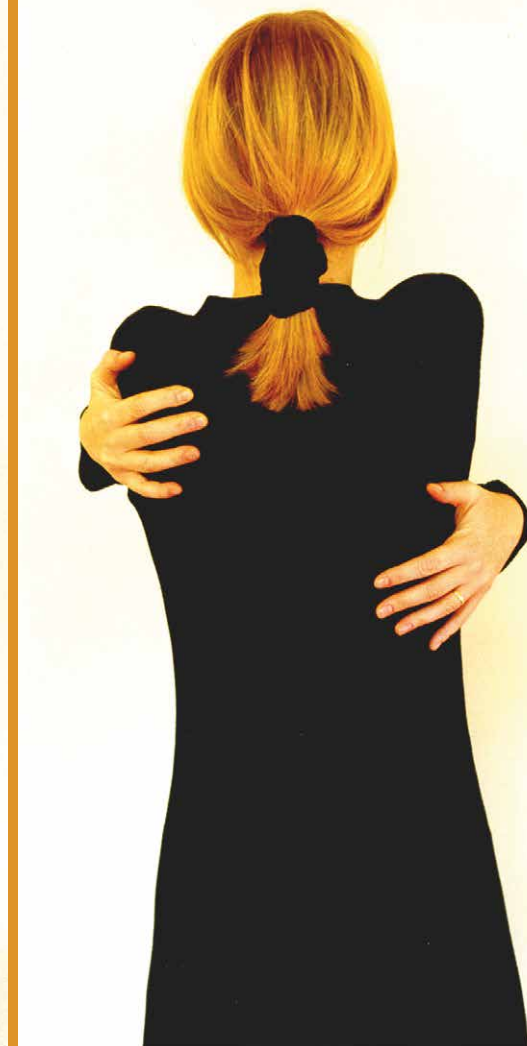
Skutočnosť, že výstava *Někdy v sukni* vzbudila protichodné reakcie, naznačuje jej potenciál otvárať diskusiu, ktorá by ukázala, akú úlohu pri interpretácii umenia zohrávali a stále zohrávajú kritické metódy akcentujúce rodový diskurz. Možno by bolo namieste prijať skutočnosť, že prejavy feminizmu v umení v Česku a rovnako i na Slovensku nie sú celkom kompatibilné so západnými dejinami feminizmu, a vyrovnáť sa bez traumy s tým, že niektoré historické štádiá či formy feminizmu tu úplne absentujú. Takéto poznanie nám dáva možnosť nereznignovať na feministické interpretácie minulého i súčasného umenia za predpokladu zohľadňovania a analyzovania špecifik domáceho vývoja.

Jana Geržová je historička, kritička a kurátorka venujúca sa rôznym aspektom

umenia druhej polovice 20. storočia vrátane analytických a konceptuálnych tendencií, problematiky feministického umenia, postmodernej identity, fenoménu straty a návratu aury umeleckého diela a aktuálneho rozšíreného poľa maľby. Je šéfredaktorkou časopisu PROFIL súčasného výtvarného umenia.

Poznámky:

- 1 MORGANOVÁ, Pavlína: Někdy v sukni. Úvod. In: MORGANOVÁ, Pavlína (ed.): Někdy v sukni. Umění 90. let. Katalog výstavy. Brno – Praha: Moravská galerie, GHMP, 2014, s. 1.
- 2 Ibidem, s. 7.
- 3 Dostupné na <http://www.artalk.cz/2014/03/10/feministicka-slepota-ceske-umelecke-sceny/> (Dohľadané 3. 10. 2014).
- 4 MORGANOVÁ, 2014, s. 5.
- 5 Ibidem, s. 7.
- 6 Výrok „Ženské umění mě vlastně obtěžuje“ pripisuje autorke Mirek Vodrážka. VODRÁŽKA, Mirek: Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií. In: ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.): České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty. Praha: VVP AVU, 2011, s. 653.
- 7 Túto špecifikáciu zaviedla do odbornej literatúry Zora Rusinová. Bližšie pozri RUSINOVÁ, Zora: The Totalitarian Period and Latent Feminism. In: Praesens. Central European Contemporary Art Review, Budapest, č. 4/2003, s. 5 – 12.
- 8 KOBOVÁ, Lubica: Jana Želibská: súčasnosť retrospektívy. Dostupné na <http://www.artalk.cz/2013/03/14/jana-zelibska-sucasnost-retrospektivy/> (Dohľadané 10. 10. 2014)
- 9 Ibidem.
- 10 ČERVINKOVÁ, Alice: Emancipace bez feminizmu? Postavení žen, gender a feminizmus v (post)socialismu. In: MORGANOVÁ, Pavlína (ed.): Někdy v sukni. Umění 90. let. Katalog výstavy. Brno – Praha: Moravská galerie, GHMP, 2014, s. 54 – 66.
- 11 Červinková upresňuje, že išlo o témy, ktoré sa zaoberali postavením žien, identitami, stereotypmi, s. 65.
- 12 Ibidem, s. 64 – 65.
- 13 Ibidem, s. 65.
- 14 Ide o dizertačnú prácu, ktorú autorka obhájila v roku 2009 na Central European University v Budapešti. Revidovaná verzia vyšla v roku 2013 vo vydavateľstve Franz Steiner Verlag v Stuttgarte.
- 15 HOCK, Beata: Gendered Creative Options and Social Voices: Politics, Cinema and the Visual Arts in State-socialist and Post-socialist Hungary. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013, s. 32.
- 16 Ibidem, s. 36
- 17 Ibidem.
- 18 Ibidem, s. 31.
- 19 MORGANOVÁ, Pavlína: Insiders. Nenápadná generace druhej poloviny 90. let. Katalog výstavy, Brno: Dům umění, Dům pánů z Kunštátu, Praha: FUTURA, 2005, s. 5.
- 20 MORGANOVÁ, Pavlína: Začátek století. Katalog výstavy. Řevnice: Arbor vitae, Plzeň: Západočeská galerie 2012, s. 7.
- 21 K tejto problematike pozri kapitolu New Feminism: Victim vs. Power. In: GENZ, S. – BRABON, B. A.: Postfeminism. Cultural Texts and Theories. Edinburg: Edinburg University Press, 2009, s. 64 – 70.
- 22 ČERVINKOVÁ, 2014, s. 65.
- 23 Citát uvádza Pavlína Morganová odvolávajúc sa na rozhovor Karla Čiřa s autorkou, ktorý bol uverejnený v časopise Labyrint. In: MORGANOVÁ 2014, s. 37.
- 24 Na projekte orálnej histórie participovali okrem Pavlíny Morganovej aj Yvona Ferencová, Gabriela Kotíková, Lenka Lindaurová, Helena Musilová, Terezie Někvinová, Martina Pachmanová, Ivona Raimanová a Zuzana Štefková.
- 25 Keďže ide o záznam orálnej histórie, k výpovediam treba samozrejme pristupovať kriticky, pretože takéto rozprávanie je vždy rekonštrukciou minulosti. Tento fakt si umelkyne plne uvedomovali a viaceré ho spomenuli priamo vo svojich odpovediach.
- 26 Príspevok Michály Barnovej k besede pri okrúhľom stole, ktorá sa uskutočnila 22. mája 2008 v Pražákovom paláci Moravskej galérie v Brne pri príležitosti výstavy Milady Marešovej. Dostupné na <http://artgenderweb.wordpress.com/2010/01/18/beseda-u-kulatego-stolu-mg/> (Dohľadané 16. 10. 2014).
- 27 Skupina vznikla v roku 2001, ale ako zdôrazňuje Klodová, jej počiatky sa viažu k deväťdesiatym rokom.
- 27 SLAVICKÁ, Milena: O skupině Pondělí. In: ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.): České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty. Praha: VVP AVU, 2011, s. 226.
- 29 PACHMANOVÁ, Martina: Rozum, cit, ženy a současné umění (1998). In: ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.): České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty. Praha: VVP AVU, 2011, s. 646.
- 30 VODRÁŽKA, Mirek: Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií. In: ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.): České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty. Praha: VVP AVU, 2011, s. 655.
- 31 Ďakovná reč, ktorú umelkyňa predniesla v roku 1975 pri preberaní umeleckej ceny mesta Bazilej.
- 32 SLAVICKÁ, Milena: Jako Ženy. Katalog výstavy. Praha: Galerie Nová síň, 1993, nepaginované.
- 33 Ibidem.
- 34 Výstava sa uskutočnila v roku 2004 a participovali na nej Silvie Vondřejcová, Patricie Fexová, Lenka Klodová a Petra Čítklová.
- 35 Bližšie pozri POSPÍSZYL, Tomáš: Ženy a historie umění 80. let. Príspevok prednesený na sympóziu Osmdesátá. Národní technická knihovna, Praha 2011.



Mila Preslová: Jedna ku jednej, 1998, farebná fotografia, 150 x 100 cm