

Beata Jablonská / Jana Geržová / Vladimíra Bünigerová

Female Sculptors

Abstract

The interview with Vladimíra Bünigerová, curator of the exhibition *Women Sculptors - Selection of Significant Czech & Slovak Sculptors* (April 10 - August 16, 2015, Slovak National Gallery, Bratislava), was prepared by Beata Jablonská and Jana Geržová. Through thirteen questions they point out the bottlenecks of the exhibition, which were not sufficiently clarified neither by the concept of the exhibition nor the study of the curator in the accompanying catalogue. In spite of emphasising the importance of a monothematic exhibition of female sculptors and appreciate the long-term research of archive materials, which made some of the forgotten figures visible again (e.g. Jolana Kirczová / Kircová, 1909-1936, Alžbeta / Eliška Čereyová, 1906-?), they also point out the lack of a clear critical approach and reading of their oeuvre from the feminist perspective.

Key words: archival research – Czech and Slovak sculpture school – an attempt of revision – gender stereotype

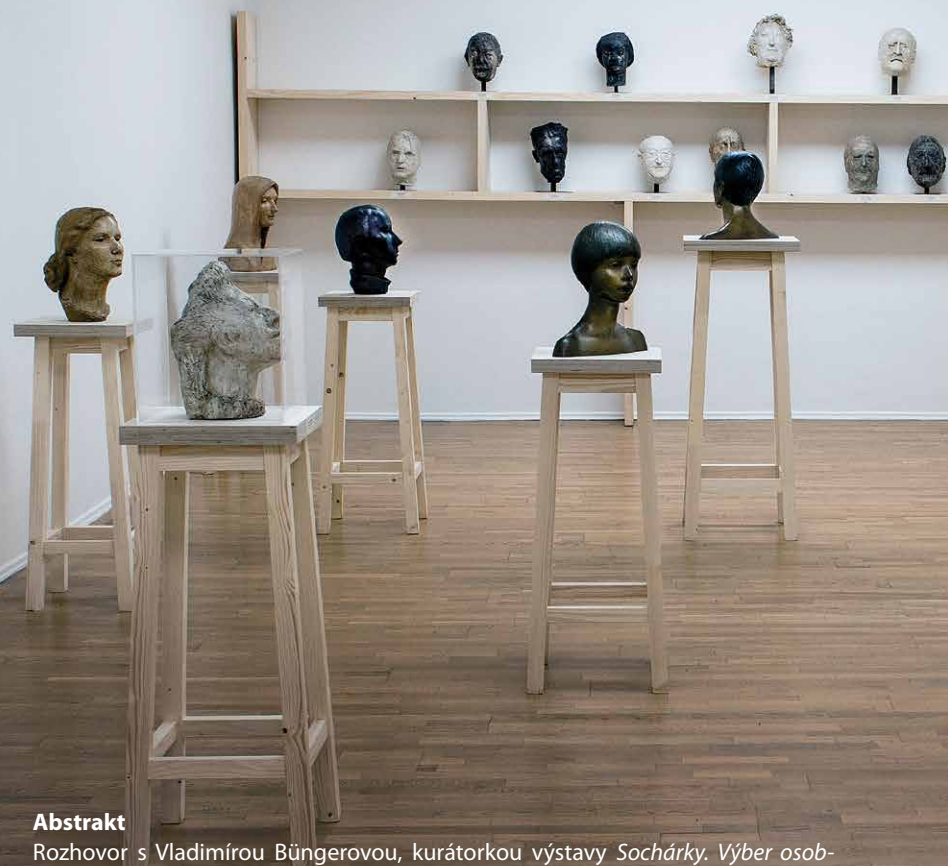
Mgr. Vladimíra Bünigerová, critic and curator. Since 2007, she has been working in the Slovak National Gallery, where she was first curator of the collection of applied arts and design (glass, design), and, since 2010, has been working in the above mentioned institution as curator of the modern and contemporary sculpture collection.

Mgr. Beata Jablonská, PhD, critic and curator. Since 2014, she has been lecturing at the Department of Theory and History of Art at the Academy of Fine Arts in Bratislava.

Mgr. Jana Geržová, historian and art critic, editor-in-chief of *Profil*.

Beata Jablonská / Jana Geržová / Vladimíra Bünigerová

Sochárky



Abstrakt

Rozhovor s Vladimírou Bünigerovou, kurátorkou výstavy *Sochárky. Výber osobností česko-slovenského sochárstva* (Slovenská národná galéria, 10. apríl – 16. august 2015), pripravila Beata Jablonská a Jana Geržová. Prostredníctvom trinástich otázok akcentujú tie problémové miesta výstavy, ktoré neboli dostatočne objasnené ani koncepciou výstavy, ani štúdiou kurátorky v sprievodnom katalógu. Napriek tomu, že zdôrazňujú význam monotematickej výstavy žien sochárok a oceňujú dlhodobý výskum archívneho materiálu, ktorý priniesol zviditeľnenie niektorých zabudnutých osobností (napr. Jolana Kirczová/Kircová, 1909 – 1936, Alžbeta/Eliška Čereyová, 1906 – ?), súčasne upozorňujú na chýbajúci jasný kritický prístup a čítanie ich tvorby z perspektívy feminizmu.

Kľúčové slová: archívny výskum – česká a slovenská sochárska škola – pokus o revíziu – rodový stereotyp

Pohľad do výstavných priestorov, sekcia Žena – hlava – portrét. Architektonické riešenie: Patrik Kovačovský

Beata Jablonská: V katalógu výstavy sa uvádza, že prvotnou ašpiráciou projektu *Sochárky* bolo voľné nadviazanie na vlnu výstav zameraných na fenomén autoriek, ktorú Slovenská národná galéria spustila v roku 2012 monografickými projektmi umelkýň dvoch generácií – Jany Želibskej a Denisy Lehockej. Predpokladám, že tých impulzov bolo viac, nielen interný galerijný svet, ale aj „externé prostredie“, ktoré pripravilo žičlivú atmosféru naprehodnocovanie našich umenovedných dejín. Za takú iniciačnú udalosť (smerom do histórie) by sme okrem textu Márie Oriškovej *Ženy s dlátom v ruke: sochárky a historiografia umenia*, na ktorý sa odvolávaš, mohli považovať štúdiu Ľuby Belohradskej v monografii Erny Masarovičovej (2012). Zvolila totiž rozprávanie, kde nesledovala tradičnú mužskú líniu sochárskych dejín, ale nasvietením doteraz prehliadaných súvislostí vystavala nový obraz sochárky, nenápadne rušiaci dobové a rodové stereotypy. Zdá sa mi, že spôsob, akým uchopila problematiku „ženského sochárstva“, mohol byť pre vznik výstavy iniciačný. Alebo sa mylím?

Vladimíra Büngerová: Výstava reagovala na mnohé podnety, ale predovšetkým vychádzala z prebádaného materiálu – textového, obrazového, orálnej histórie, biografii osobností, diel a tiež z prirodzenej potreby poznať diela zo zbierky moderného a súčasného sochárstva SNG, ktorú spravujem. Výsledky výskumu nakoniec dali výslednú podobu výstavnému projektu. Išla som cestou od jednotlivostí – komparáciou, analýzou a výberom – ku koncepcii a k zvoleným okruhom. Sústreďovanie materiálov, informácií, ale aj sociálnych, profesionálnych, ľudských väzieb a pochopenie pôsobenia žien v histórii sochárskeho umenia v bývalom Československu. Text Ľuby Belohradskej bol dôležitý, ale v spôsobe uchopenia problematiky „ženského sochárstva“ na výstave nebol pre vznik iniciačný. Hnacím motorom bola pre mňa skôr štúdia Márie Oriškovej, publikovaná najprv na webe a neskôr upravená pre publikáciu SAV, ale i scéna z dokumentárneho filmu (*Woman Art Revolution*, režia Lynn Hershman Leeson, 2010), v ktorej sa feministické aktivistky pýtali okoloidúcich pred sochárskou výstavou v MoMA, či poznajú nejakú sochárku... Voľne som sa „sochárkami“ začala zaoberať ešte pred prípravou výstavy Jany Želibskej (SNG, 2012, s Luciou Gregorovou). Prvotná, skôr fantazijná než reálna predstava výstavy nemohla nájsť v našich podmienkach (finančných, produkčných, súčasný alarmujúci stav budovy galérie čakajúcej na rekonštrukciu...) podporu, pretože rátala aj s účasťou zahraničných autoriek. Príprava takto koncipovaného výstavného projektu však nebola márna, pomohla mi zorientovať sa a vidieť „naše“ sochárky z inej perspektívy, bola prípravnou fázou... Pri tvorbe výstavy ma inšpirovala aj Eva Kmentová – výstavu som skomponovala od „hlavy“ (portrétu) k „vajcu“ – tento jednoduchý leitmotív spájaj „hlavu“ na začiatku výstavy a „vajce“ na konci výstavy do jednej slučky: „Každá hlava je v podstate vajčko“ (Eva Kmentová). A sú tam aj iné odkazy, nebudem ich všetky prezrádzať, vychádzajú z drobností, detailov a maličkostí nazhromaždených počas – pre mňa dobrodružného – bádania a hľadania odkazov žien v sochárstve.

Beata Jablonská: Upozorňuješ, že obrat k štúdiám o ženách v slovenskom vizuálnom umení nastupuje v našej histórii a teórii umenia až po spoločenských

Pohľad do výstavných priestorov s dielami Evy Kmentovej a Márie Bartuszovej



zmenách v deväťdesiatych rokoch, čo súvisí s novou politickou situáciou, ale aj so vznikajúcim feministickým diskurzom. Ako sa v tomto svetle pozeráš na výstavné a publikačné projekty deväťdesiatych rokov minulého storočia a začiatku 21. storočia, ktoré sa dodnes považujú za kanonizovaných sprievodcov porevolučných dejín umenia? Ich vtedajším programovým cieľom bolo predovšetkým rehabilitovať umelcov neoficiálnej či „nevidenej“ scény a interpretovať ich v kontexte dobových umeleckých smerov a tendencií. Do akej miery sa im podarilo rehabilitovať aj postavenie žien v našom umení, na ktoré si mohla nadviazať? Myslím predovšetkým na to, či sa rodovo citlivé čítanie zmenilo a či tento posun dokumentujú výstavné projekty Slovenskej národnej galérie ako boli dekádové výstavy (*Šesťdesiate v slovenskom výtvarnom umení*, 1995; *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*, 2003) a veľký syntetický projekt *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie* (2000), kde boli k problematike sochárstva publikované viaceré štúdie? Napríklad *Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy 1948 – 1999* od Kataríny Bajcurovej a *Objekt v multimediálnych kontextoch* od Zory Rusinovej (katalóg výstavy *20. storočie*), *Medzi tradíciou a modernou* od Kláry Kubíkovej, *V ústrety elementárnemu poriadku sveta* od Evy Trojanovej a Kataríny Bajcurovej (katalóg *Šesťdesiate v slovenskom výtvarnom umení*), *Sochárstvo na rozhraní* od Kataríny Bajcurovej (*Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*).

Vladimíra Büngerová: Z hľadiska rodového čítania sú tieto publikácie typickou ukážkou rodovej necitlivosti – otázku rodu neriešia a jej riešenie ani nebolo ich zámerom. Sústreďujú sa na dominantné tendencie, osobnosti, skupiny a medzi nimi ženy v predných radoch jednoducho nikdy neboli. Takže je prirodzené, že ak tieto publikácie výtvarníčky spomínajú, priestor pre ne je obvykle minimálny. Ale na každé spracovanie dejín je potrebné sa pozerieť kriticky a klásť si ďalšie otázky, nebrať ich iba ako kánon, ale aj ako výzvu na nové uvažovanie o nich. Ak tieto publikácie rodové hľadisko neuplatnili, je možné ich doplniť, zrevidovať a vniesť do dejín aj zdanlivo „okrajové“ sily, ktoré spoluvytvárali obraz našich dejín. V súčasnosti napríklad v divadle a v dokumentárnom filme prebieha pomerne silná vlna spracovania príbehov žien pôsobiacich vo vede, umení alebo v politike (divadelné predstavenie *Einsteinova žena a Ilona, žena Hviezdoslavova*, štúrovské ženy, Magda Lokvencová...). Vo výtvarnom umení sme napriek všetkým doterajším aktivitám v tomto smere ešte iba v opatrných začiatkoch (české dejiny umenia sú zásluhou aktivít Martiny Pachmanovej a iných v tejto oblasti podstatne ďalej...). Pravdepodobne všetko však má svoj čas a potrebuje aj istú dávku trpezlivosti, chuť bádať nielen v kruhu veľkých tém, ale sústrediť sa i na menšie a okrajové územia, pre mňa osobne pritažlivejšie.

Jana Geržová: Za veľký prínos považujem prezentáciu výsledkov sústredenej práce s archívnymi materiálmi, vyhľadávanie informácií o menej známych alebo takmer neznámych autorkách. Zaujímavé informácie sa vám podarilo vyhľadať napríklad o Jolane Kirczovej/Kircovej (1909 – 1936) či Alžbete (Eliške) Čereyovej, o ktorej teraz vieme, že sa narodila v roku 1906 vo Zvolene alebo v Levoči, v roku 1927 sa stala prvou absolventkou štúdia sochárstva na Akadémii výtvarných umení v Prahe u Otakara Španiela, ale nepoznáme dátum a miesto úmrtia. Objavili ste aj ďalšie stopy, ktoré by mohli viesť k zaplneniu bielych miesta v dejinách sochárstva na Slovensku, ale zatiaľ ste ich nezverejnili?

Vladimíra Büngerová: Áno, o viacerých autorkách sa podarilo po výstave zistiť ďalšie nové skutočnosti i najst diela (napríklad Julie Kováčikovej-Horovej, Marie Bartoňkovej-Drábkovej) na Slovensku. Bádanie sa touto výstavou nekončí. Anna Šourková z Národného biografického ústavu SNK v Martine na základe výpisov z matrík spresnila, že Eliška Čereyová (aj Eliška Čereyová alebo Alžbeta Čereyová) sa narodila 14. 7. 1906 v Levoči. Dátum jej úmrtia sa zatiaľ nepodarilo zistiť, ale doplnila i mená rodičov a ich bydlisko. Podľa evidencie obyvateľstva v Banskej Bystrici posledný trvalý pobyt Čereyovej bol hlásený v Piešťanoch, nič viac momentálne nevieme. Ešte sa mi podarilo nájsť v Literárnom archíve SNK v Martine, v osobnom fonde Jána Alexyho, v rukopise beletrizované spomienky z výtvarníckych kruhov, kde medzi inými „humornými“ príbehmi o umelcoch spomína aj na Čereyovej prvý študentský pokus vytvoriť posmrtnú masku svojej tváre, ktorý sa skončil plačom... Výskum pokračuje menej intenzívne ďalej, rozšíril sa i na maliarky a spisovateľky... Vedeli ste, že Margita Figuli chcela byť pôvodne maliarkou? Dúfam, že sa nájde cesta a viac sa dozvieme napríklad o sochárskom umení Eugénie Lugsovej, ale i o medzinárodne oceňovanej Márii Bartuszovej, ktorej plánovaná monografická výstava v Národnej galérii v Prahe bola z finančných dôvodov posunutá a doposiaľ nevyšla ani jej monografia, čo považujem za nešťastné skutočnosti, ale verím, že nie fatálne.

Beata Jablonská: Feministická teoretička umenia Linda Nochlin v známej a inšpiratívnej eseji *Prečo neexistovali žiadne veľké umelkyne* napísala, že feministická revolúcia – či chceme, alebo nie – svojou optikou podkopáva základy mnohých humanitných a umenovedných odborov. Vo vynútenej pozícii „outsidera“ vidí šancu a výhodu, ktorá môže poslúžiť cieľom, ktoré si konkrétna výskumníčka/výskumník postaví. Smeruje k tomu, že príbehy žien v umení, najmä keď chceme zaplniť prázdne miesta histórie, treba artikulovať tak, aby práve ich inakosť a „outsiderstvo“ vystúpili ako dôležitá súčasť „veľkých dejín“. Zdá sa, že tvoj koncept výstavy *Sochárky* bol postavený tak, ako keby kopíroval doterajšiu líniu kanonizovaného obrazu slovenského sochárstva. Jednotlivé kapitoly katalógu sú koncipované ako lineárny historický príbeh (Prvé profesionálne sochárky, Sochárka a keramička, Sochársky portrét, Prvá generácia sochárok VŠVU v Bratislave, Sochárky v službách socializmu, Sochárky neoficiálnej výtvarnej scény a mimo hlavného prúdu) a neboli „ušíťé“ tak, aby bol jasne čitateľný nový pohľad na miesto žien v slovenskom sochárstve. Samozrejme, za inovatívny môžeme považovať samotný fakt, že výstava posilnila význam pozície žien sochárok, ale chýba mi jasný kritický prístup, čítanie z perspektívy feminizmu.

Vladimíra Büngerová: Katalóg a výstava sa síce vzájomne dopĺňali, ale išlo aj o dva relatívne samostatné projekty, odlišne radené a komponované. V otázke sa spomína obsah a členenie katalógu, jeho východiskom bola nielen chronológia, chápanie diel v čase a v priestore – od predvojnových rokov až do osemdesiatych rokov 20. storočia – ale aj niektoré kľúčové témy (profesionálne sochárky, sochárky a keramičky, sochárky – portrétistky). Táto štruktúra zatiaľ objasnila nástup, výmenu generácií sochárok aj spôsoby ich seberealizácie a pôsobenia v sochárstve. To všetko na pozadí premien spoločnosti, rozvoja vzdelávania a možností ich uplatnenia na trhu. Tento základný výskum poskytol východisko



Julie Horová-Kováčiková: Z kúpaliska, 1936, patinovaná sadra, 27 x 64 cm, majetok SNG

a dal súradnice pokračovaniu na výstave, ktorá tiež rešpektovala v celkovom rámci chronológiu, ale nie tak výrazne ako v katalógu. Mojou prvoradou povinnosťou bolo vytvoriť aspoň základný, východiskový prehľad a rekapituláciu porovnateľnú s tradičným spôsobom výstavby dejín umenia. Z tejto línie sa dali pochopiť a odvodiť ďalšie veci a výstavu bolo potom možné skomponovať v okruhoch (Žena – hlava – portrét, Od miniatúr k „monumentálkam“, Sochárka – keramička, Žena – matka – rodina, „Železné“ dámy, Príroda = žena), ktoré stáli na precíznom výbere kľúčových diel tejto tematiky. Výstavu a katalóg rozhodne chápem ako nový pohľad v tom zmysle, že nerezignujú na chronológiu ani na formulovanie kľúčových tém, a pritom dielam poskytujú aj istú interpretačnú autonómiu. Práve tá upozorňuje na čosi vytesnené, marginalizované, obchádzané a dosiaľ nepomenované – v umeleckých zbierkach a v dejinách výtvarného umenia 20. storočia na Slovensku opomenuté, čo si vlastne ešte len nachádza svoje miesto. Mnohé z vystavených diel neboli od čias, čo sa dostali do zbierok, prezentované či interpretované... V tomto zmysle sa k divákovi i do tejto diskusie dostali vôbec prvý raz. Výstava priniesla pohľad na sochársku disciplínu takmer bez mužskej prítomnosti, okrem jedného sochárskeho portrétu (Ján Mathé: *Portrét Vlasty Prachatickej*), inštalovaného, paradoxne, hneď na začiatku výstavy, čo bol istý druh ironie či vtipu, i keď možno ostali nepochopené. I to sa stáva.

Jana Geržová: Vo vašej katalógovej štúdii sa častejšie objavuje charakteristika tvorby žien sochárok sprostredkovaná citátmi mužov. Vladimír Preclík v súvislosti s tvorbou jeho ženy Zdenky Fibichovej píše: *„Její myšlenky vycházeli z něžné mlhy vzdáleného štěstí, z vůně hlíny a bělosti sádry. Vkládala do modelace jemnost svých dlaní...“* Nemyslíte si, že tu ide o istý rodový stereotyp, v rámci ktorého sa robí jednoduchá paralela medzi ženou a prírodou, na základe ktorej sa jej ťažiskovo pripisuje intuícia a emócia, ale atribúty z opačného spektra, ktoré sú spájané s tvorbou mužov – racionalita a intelekt, sú jej odopreté. Paradoxom je, že týmto citátom ste chceli ilustrovať, že „nastal čas zrevidovať ženskú prítomnosť

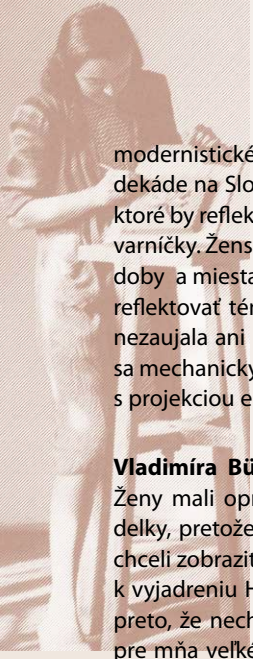


Julie Horová-Kováčiková: Kľačacie torzo, 1934 – 1935, patinovaná sadra, 30 x 63 cm, majetok SNG

v sochárskom umení 20. storočia, keď žena nie je len neznámou modelkou, múzou či milenkou sochára“.

Vladimíra Bünigerová: Prehovor žien o sochárkach (autorky o sebe alebo iných autorkách) takmer neexistujú. Hlas mužov bol zaznamenaný a rešpektovaný. Autorky sa medzi sebou často ani nepoznali, nemali sa ako navzájom hodnotiť ani porovnávať spôsoby, akými pracovali, prípadne v čom sa líšili od mužov. Vystavené autorky vlastný rod netematizovali. Skutočne výnimočne nájdeme kritickú poznámku na margo mužských kolegov (napríklad v archíve Dagmar Rosůlkovej sú to ponosy na „... nedostatok prác, pre výtvarníčky len výtvarný odpad za najnižšie honoráre“). Tieto ženy neboli tými, ktoré by sa sťažovali. Boli to skôr priekopníčky a ani romantizujúce slová ich manželov, milencov či kolegov to nezastierajú. Skôr ako podčiarkovať rodovú odlišnosť sa chceli medzivojnové autorky podobáť a vyrovnáť mužom. Bola to aj umelecká súťaž. O ženách v sochárskom umení som našla záznamy práve v monografiách mužov. V rozhovoroch najmä s tými sochármi, ktorí s umelkýňami aktívne spolupracovali, alebo s nimi mali osobné väzby: boli ich manželmi alebo partnermi a zároveň s nimi tvorili. Takže paradoxom moderných sochárok je i to, že viac-menej o nich hovorili muži. A vnímali ich, paradoxne, ako nové, a pritom esenciálne ženské umelkyne. Nehodnotila by som to negatívne ani pozitívne, ale s dávkou porozumenia pre dobový kontext, ktorý treba odkryť a pochopiť tak, ako ho vnímali súčasníci, aj tak, ako ho dnes metodologicky rôzne vnímame my.

Jana Geržová: Skvelý materiál, ktorý ste na výstave a v katalógu zhromaždili, priam provokoval k novému čítaniu diel sochárok cez optiku feminizmu. Uvediem príklad plastík *Kľačacie torzo* (1934 – 1935) a *Z kúpaliska* (1936) Julie Horovej-Kováčikovej, ktoré sú v domácej literatúre priradované k progresívnemu prúdu organicko-biomorfného sochárstva tridsiatych rokov 20. storočia. S touto interpretáciou nemožno polemizovať, pretože torzo ženského aktu so známami

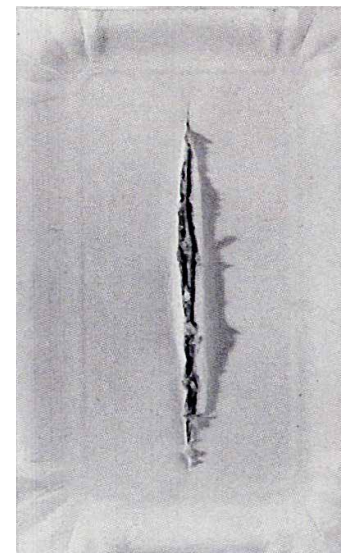


modernistického abstrahovania postavy patrí k tomu lepšiemu, čo v príslušnej dekáde na Slovensku vzniklo. To, čo prekvapuje, je absencia takeého hodnotenia, ktoré by reflektovalo vzťah medzi výberom témy, použitým jazykom a rodom výtvarníčky. Ženský akt v tvorbe žien výtvarníčok nie je až taký neobvyklý. V kontexte doby a miesta, v ktorom Horová-Kováčiková tvorila, chápeme, že nedokázala reflektovať tému ženy zámenou objektu za subjekt. Menej pochopiteľné je, že nezaujala ani neutrálny vzťah rodovo nešpecifického umelca k modelu, ale skôr sa mechanicky stotožnila s mužskou optikou divania sa, kde je ženský akt spájaný s projekciou erotickej túžby. V čom vidíte príčinu tejto rodovej slepoty?

Vladimíra Büngerová: Akt bol v danej dobe tradičným žánrom sochárstva. Ženy mali oproti mužom vraj výhodu v tom, že nemuseli práčne zháňať modelky, pretože im pomohli priateľky. Ako však vieme, ako sa sochárky cítili a čo chceli zobraziť, keď akt tvorili? Práve toto ma zaujímalo. Zatiaľ som sa dostala iba k vyjadreniu Hany Wichterlovej, ktorá vytvorila iný než tradičný figurálny motív preto, že nechcela robiť ženský akt, ženy sa jej ako predloha nepáčili... To bolo pre mňa veľké poznanie, že v dejinách českého avantgardného umenia vznikla asi prvá nefiguratívna socha preto, že ju vytvorila žena, ktorá už nechcela robiť ženské akty, a tak siahla po vegetatívnom motíve. Nie je to veľký zásah do dejín? Pri porovnávaní Horovej aktov s inými musíme uznať, že sú eroticky mimoriadne odvážne, až nehanebné. Podobné vlastne v našom umení v tých rokoch nenájdeme ani u mužov. Ako teda môžeme tvrdiť, že sa mechanicky stotožnila s mužskou optikou? Pre mňa sú jej akty stelesnením odvahy búrať stereotypy a pozrieť sa na vlastné aj iné ženské telo provokatívnym spôsobom. To by som nevnímala ako rodovú slepotu, ale naopak ako vyjadrenie ženskej erotickej slobody a autonómie, túžby až za hranice „slušného“. Nenachádzame to aj u feministicky onálepkovaných autoriek? Tie dve torzá, ktoré sa moderným spracovaním a erotickou radikálnosťou vymykajú z obrazu nášho umenia, sú pravdepodobne odrazom aj jej štúdia vo Francúzsku. Viete, koho zásluhou sa dostali do zbierok galérie? I to je podstatné: práve vďaka ženám – Ester Martinčeková-Šimerová, priateľka Julie Horovej, bola aj dlhoročnou priateľkou Ľudmily Peterajovej... Otázka rodovej slepoty v danom čase skutočne nie je namieste. Vychádza skôr z našej slepoty, z našich kultúrnych a spoločenských kódov... Vtedy nebolo pre ženu jednoduché vyjsť s takýmto radikálnym pohľadom na ženské telo. I keď nemáme záznamy o tom, že by vtedy Horová zožala kritiku, práve naopak. V sochárstve sa očakával nový akt a ona ho dosiahla skutočne bravúrne, získala výstavou uznanie a výborné ohlasy. Škoda len, že je pre nás táto sochárka ešte stále zahalená tajomstvom a je veľkou neznámou.

Jana Geržová: Z hľadiska ikonografie by iste bolo zaujímavé skúmať a cez optiku feminizmu i interpretovať pomerne nízku frekvenciu tém spájaných s materstvom (Marie Bartoňková-Drábková: Matka, Erna Masarovičová: Matka, Materstvo), ale vyšší podiel vegetatívnych a biomorfných tvarov (Hana Wichterlová: Pupeň, Lusk, Kôstka, Eva Kmentová: Plod, Semeno, Kvet, Výhonok, Mária Bartuszová: Zrno, Klíčenie). Nelákala vás hlbšia interpretácia týchto diel, o to viac, že viaceré autorky túto časť svojej tvorby reflektovali v denníkoch, ktoré si viedli?

Vladimíra Büngerová: Pri bádani som sa zamerala aj na zisťovanie toho, či si autorky viedli denníky. Študovala som aj rukopisy, korešpondenciu..., ale dostať sa k denníkovým záznamom je pre bádateľa veľké šťastie. Ja som ho zatiaľ nemala. Poznala/poznávala som iba už publikované útržky. Bartuszovej denníky sú nedostupné, rovnako ako kresby. Jej archívna pozostalosť nie je bežne prístupná z viacerých príčin a je poskytovaná len obmedzenému kruhu „vyvolených“ (najlepšie zo zahraničia). Kmentová si nepísala vlastné denníky, išlo o rodinný denník – striedavo do neho zapisoval Olbram Zoubek a Eva Kmentová, podľa ich dcéry Polany Bregantovej zatiaľ nie sú dostupné z viacerých príčin, ale hlavne preto, že na ich zverejnenie jednoducho ešte nenastal správny čas... Obsahujú otvorené záznamy bez cenzúry, a mohli by sa dotknúť ešte žijúcich ľudí. Masarovičová si denníky nepísala, Wichterlová možno áno, ale je skutočne ťažké sa k týmto osobným materiálom dostať. Je to prirodzené a treba to rešpektovať. A nechcela som podliehať mýtom, legendám ani spomienkovému optimizmu o autorkách. Preto som musela tieto „osobné“ dimenzie z koncepcie zatiaľ vynechať, ale nedá sa povedať, že by boli úplne ignorované či potlačené. Len neboli základom stavby výstavy ani katalógu. Životy autoriek boli individuálne či v profesii, alebo v súkromnom živote. Miešať ich a stavať na tom nové interpretácie bez overených zdrojov by bolo zavádzajúce.



Jana Geržová: Interpretáciu cez aspekt rodu ste neuplatnili ani pri dielach, ktoré vedome pracujú s ikonografiou vagíny. Taká je drobná práca Evy Kmentovej *Nepomenované (Štrbina)* z roku 1978, ktorá patrí k väčšej, tematicky identickej sérii prác. Vy ste toto dielo reprodukovali, ale nechali bez komentára. Prečo?

Eva Kmentová: *Nepomenované (Štrbina)*, 1978, papierová tácka

Vladimíra Büngerová: Žiadne dielo na výstave ani v katalógu neinterpretujem z feministickej perspektívy, ani toto nie je výnimkou len preto, akej téme sa venuje. V prípade tohto diela išlo o zámer aj preto, že som tento typ otázok a námietok očakávala. A mne sa presne takéto očakávané povinné jazdy robiť nechcelo. Ozvala sa vo mne neposlušnosť a nevedela som si s ňou poradiť inak, než robiť to, čo som pri prvej výstave venovanej sochárkam a ich dielu považovala za nevyhnutné: urobiť základný výskum bez vyjadrovania sa k akejkoľvek marginalizovanej téme: rodu, rasy, náboženstva, politickej príslušnosti... Nepriklonila som sa ani k sociálnej či biografickej interpretácii diel sochárok. Napriek tomu, že som kurátorka poučená feministickým umením



Pohľad do výstavných priestorov. Vpredu vľavo Hana Wichterlová: Pupaň, 1932, mramor, 98 cm. Vpravo Mária Bartuszová: Klíčenie, 1974, bronz, 30 x 28 24 cm. Na podstavci súbor diel Márie Bartuszovej.

a zaujímajú ma príbehy žien v umení, nechcela som, aby témy ženskosti, rodu, feminizmu zazneli ako istota, jasná karta alebo ako povinnosť či dokonca klišé. Rozhodla som sa pre inú cestu. Volanie po „feministickej“ istote na Slovensku ma v tomto smere odpudilo aj preto, že je to v slovenskej umenovede objednávkou a módou, nie systematickým rozvíjaním programu či hnutím. Dlho som nad tým uvažovala a rozhodla som sa publikovať len reprodukciu v katalógu ako pripomienku, že v druhej polovici sedemdesiatych rokov autorky už naznačovali aj témy smerom k rodu a feminizmu: „*Emila (Medková) Vás necháva moc pozdravovať. Bylo to s ní moc prima. Nikdy bych si nepředstavovala, že je to tak bezvadná žena. Jsem ráda, že jsem se s ní seznámila. Byla jsem také u ní v bytě, prohlédla jsem si obrazy a ukazovala mi svou fotku – říká tomu škvíry – vlastně je to totéž, co jsem já teď udělala z papíru; tak jsme si říkali, že to asi nějak chodí ve vzduchu a že by bylo pěkné udělat „ženskou“ výstavu*“ (Eva Kmentová Jindřichovi Chalupeckému, august 1975).

Beata Jablonská: Už pri základom pramennom a materiálovom výskume domácich sochárok bolo pravdepodobne zrejmé, že ním nebude možné naplniť výstavné priestory. Bol to dôvod, prečo si zvolila koncepciu paralelnej prezentácie slovenských a českých autoriek?

Pohľad do výstavných priestorov. Vzadu vpravo Eva Kmentová: Kvet, 1979, tempera, železo, papier, v. 53 cm. Vzadu vľavo Hana Wichterlová: Jadro, 1976, morené drevo, v. 40 cm.

Vladimíra Bünigerová: Áno, aj z tohto dôvodu, ale i preto, že v slovenských zbierkach sú diela českých autoriek, vystavovali tu, poznali sme ich a český kontext rozširoval možnosti výskumu, komparácie, poznania nášho slovenského prostredia. Pochopila som to ako systémový aj obohacujúci element, ale s tým, že český/á historik/historička umenia by asi zaradil/a aj iné autorky a k téme pristúpil/a aj inak. Okrem dvoch prvýkrát predstavených českých umelkýň – Hany Wichterlovej a Vlasty Prachatickej – nie sú ostatné našej scény neznáme. Tieto dve som si dovoľila zaradiť pre ich výnimočné miesto v dejinách svetového, československého a českého sochárskeho umenia. Hanu Wichterlovú aj kvôli Márii Bartuszovej, veľmi by ma zaujímalo, či Bartuszová jej tvorbu a osobnosť poznala. Úlohou SNG nie je pripravovať len výstavy slovenského umenia, ale prinášať kultúrnej verejnosti aj dôležité osobnosti a diela zo svetového umenia a tieto dve autorky k nim jednoznačne patria. Výstava by sa dala skomponovať iba z diel slovenských sochárok, ale česko-slovenský kontext sa mi zdá v prípade sochárstva aj témy namieste.

Jana Geržová: V texte sa opakovane objavujú odkazy na vplyv českej sochárskej školy. Julie Horová-Kováčiková, Eugénia Lugsová a Mária Bartuszová sú tri sochárky, ktoré sa narodili v Česku, ale väčšinu života strávili na Slovensku. Dá sa



Marie Bartoňková-Drábková: Matka, 1969, pieskovec, v. 61 cm, majetok SNG

povedať, že prostredníctvom školenia, ktorým prešli, infiltrovali do slovenského prostredia isté špecifiká, ktoré tu doteraz neboli tak zreteľne prítomné? Vidíte istú súvislosť medzi sadrou ako primárnym sochárskym materiálom u Márie Bartuszovej a českými sochárkami a sochármi, ktorí ju používali už v šesťdesiatych rokoch 20. storočia? Myslím na práce Stanislava Kolíbala, Huga Demartiniho alebo aj Evy Kmentovej. Alebo si myslíte, že použitie tohto materiálu je u Márie Bartuszovej výsledkom jej autonómneho vývoja?

Vladimíra Büngerová: České autorky priniesli isté špecifiká, ostali bez nasledovníkov a nasledovníčkou aj tým, že boli na okraji pozornosti. Tvorba Julie Horovej v medzivojnovom období bola avantgardná, vplývalo na ňu i umelecké prostredie ŠUR, kolegovia (hlavne Mikuláš Galanda) a študijný pobyt vo Francúzsku. Pre sochára alebo sochárku v dobe medzi dvoma vojnami bolo štúdium vo Francúzsku motivujúcim stimulom, ktorý výrazne poznačil Horovej tvorbu a smerovanie k avantgardám. Sochárske dielo Eugénie Lugsovej zatiaľ nie je dostupné bádaniu (jej umelecká a archívna pozostalosť sa pritom nachádza v Bratislave!), zaujímali ma najmä jej diela z konca päťdesiatych a zo šesťdesiatych rokov, no i pre ich nedostupnosť ich zatiaľ poznám len z fotografií, často čierobielých. Veľa experimentovala s materiálmi, prešla od figuratívnych žánrových motívov – hlavne ženy pri rôznych činnostiach (šitie, štrikovanie...) alebo tehotné ženy – až k experimentom so štylizáciou a keramikou. V jej dielach je však citelný vplyv českej sochárskej tradície a možno i preto boli u nás nepochopené, os-



Erna Masarovičová: Materstvo, 1959, patinovaný cín, v. 16,6 cm, majetok SNG

tali bez rozvoja a akceptácie. Tých niekoľko osobností českej národnosti, ktoré k nám prišli, nemohlo urobiť príliš veľký vietor, či už to boli muži alebo ženy. Teodor Lugs a Eugénia Lugsová však mali ako pedagógovia nesporný vplyv na študentov Strednej školy umeleckého priemyslu v Bratislave, kde obaja pôsobili. Pri výskume „Sochársk“ som si uvedomila, že mnoho žien – ak nemali dostatok finančných prostriedkov alebo dotácie – tvorilo len v sadre alebo keramike. Bol to provizórny, a pritom často aj finálny materiál, v ktorom pracovali. Pre viaceré autorky z medzivojnového alebo povojnového obdobia boli odliatky z bronzu luxusom. Vlasta Prachatická ich má len málo (v ateliéri ani jeden), len niektoré portréty v galériách, u Marie Bartoňkovej-Drábkovej som sa v galerijných zbierkach ani v pozostalosti nestretla ani s jediným dielom v bronz, ale zrejme existujú odliatky v súkromných zbierkach. U autoriek, ktorým sa darilo aj v „monumentálkach“, ako bola napríklad Anna Goliášová-Drobná, nájdeme aj viacnásobné odliatky komorných diel. Je možné, že u Bartuszovej to bol napokon aj programový krok, zámer, ale spomínaný nedostatok v tom istom hral dôležitú úlohu. Viac by prezradilo štúdium jej kresieb, ktorých je niekoľko stoviek. Na tých, ktoré sú známe, ráta aj s farbou, s bronzom, nielen so sadrou. Poodhalili by viac z jej sochárskeho myslenia a potom by sme mohli prejsť aj k porovnaniu s inými autormi/autorkami na českej scéne, ktoré spomínate.

Jana Geržová: Pri interpretácii diel Márie Bartuszovej sa ex post začínajú vyhľadávať isté paralely medzi jej tvorbou a tvorbou Evy Kmentovej, predovšet-

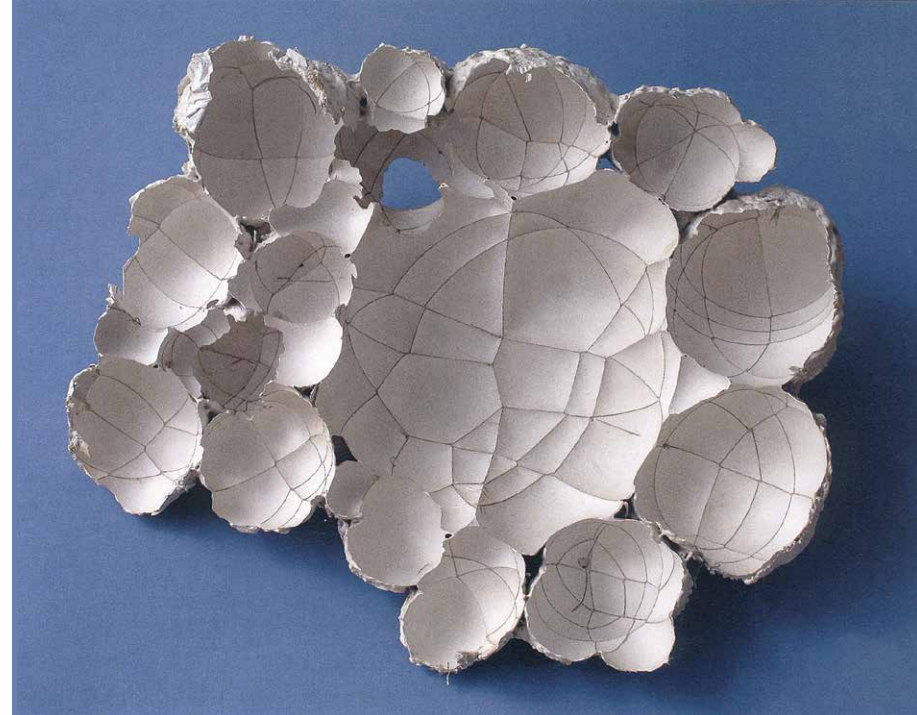


Eva Kmentová: Ľudské vajce, 1968, bronz, 64 x 76,5 x 57,5 cm, majetok SNG

kým cez ikonografiu ovoidných (vajíčko) a biomorfných tvarov (klíčenie, plod). Nejde tu však len o porovnanie vonkajších formálnych znakov? Považujete interpretáciu, ktorú vyslovil František Šmejkal v súvislosti s Kmentovej objektom Ľudské vajce (1968), za relevantnú aj v prípade Márie Bartuszovej? Myslím na metaforu návratu do prenatálneho stavu, kde sa Šmejkal opiera o citát z Freuda o nostalgickej túžbe „po návratu k našemu vlastnému počiatku, k životu pred životom“.

Vladimíra Büngerová: Myslím, že v tejto otázke prišlo k zjednodušeniu. Výstava napriek tomu, že akceptovala formálne znaky diel Márie Bartuszovej a Evy Kmentovej, ich diela týmto spôsobom neprimitizovala. Nemôžem súhlasiť s tým, že táto Šmejkalova interpretácia by mala byť záväzná pre všetky ovoidné plastiky Márie Bartuszovej. V každom diele vajcovitého tvaru a priestoru rozvíjala iné významy, či to bolo vajce – zmnožená škrupina/hniezdo, nekonečné vajce, vajce predierajúce sa škárou, vajce zviazané, vajce ako blastula, alebo vajce stlačené... Nie je vajce ako vajce. Preto neviem adekvátne odpovedať na takto limitovanú otázku. Po formálnej stránke sú tieto diela možno príbuzné, ale významovo sa odlišujú. Podľa mňa sa najviac Kmentovej dielu približujú Bartuszovej škrupinové a perforované ovoidné tvary, ktoré sú vo forme úkrytov, labyrintov, vlastných mikropriestorov ako ostatky po zrodení života.

Jana Geržová: Spomínali sme vplyv českej sochárskej školy na tvorbu slovenských autoriek. Mohli by sme hovoriť aj o recipročnom vzťahu medzi Slovenskom



Mária Bartuszová: Malý škrupinový reliéf, 1985, sadra, 84 x 68 x 22 cm, majetok VSG, Košice

a Českom? Opakovane spomínate keramické dielne v Modre a tvorivé pobyty, ktoré tam absolvovali viaceré české autorky, napr. Marie Bartoňková-Drábeková. V čom bol ich prínos?

Vladimíra Büngerová: Prínos keramických dielní v Modre pre české výtvarné umenie nemám prebádaný, nesústredila som sa na tento problém v takej miere, aby som sa mohla vyjadriť. Ale Josef Vydra vo svojom texte spomenul, že slovenská keramická tvorba výrazne ovplyvnila českú tradíciu výučby keramiky na Vysokej škole umeleckopriemyselnej a dala jej základ. Toto jeho vyjadrenie stojí za ďalšie bádanie, ale pri mojom výskume som sa na podobné otázky nesústreďovala.

Beata Jablonská: Nerozmýšľala si rozšíriť výskum o ďalší rozmer – príležitosť pozrieť sa na tvorbu žien nielen cez ich primárnu tvorbu, ale aj prostredníctvom spoločenského, politického, osobnostného a feministického kontextu? Otvoril by sa tak širší diskurz od rodových interpretácií až po problematiku vzťahu ideológie a umenia. A práve tu v poslednom desaťročí vzniklo niekoľko dôležitých a pre nové čítanie dejín podnetných iniciatív (napríklad publikácia Jany Oravcovej *Mocné ženy alebo ženy moci?*, projekt Barbory Geržovej *Inter-View I a II*, Nitrianska galéria 2011, 2012, výstavné a textové výstupy Kataríny Rusnákovej, Zory Rusinovej, Petry Hanákovej), ktorých využitím by sa dal postihnúť obraz slovenskej umelkyne a špecificky aj sochárky v jej silnejšom a pestrejšom zobrazení.

Vladimíra Büngerová: Téma moci bola predbežne načrtnutá v texte v kapitole „Sochárky v službách socializmu“ bez nejakého výrazného odrazu na výstave, i keď v časti Žena – matka – rodina som pripomenula Kláru Pataki, ktorá patrila k prominentným osobnostiam socialistického umenia, ale nie realizmu – jej sochy boli moderné a po formálnej stránke nepodliehali socialistickorealistickej tvorivej metóde. V tomto smere výstava nebola konzistentná, sama som bola zvedavá, ako mnohí zareagujú na to, že v rámci jednej výstavy sa stretnú osobnosti oficiálnej a neoficiálnej scény, a ako to bude v očiach verejnosti fungovať v jednom priestore. Prekvapilo ma, že takto nastavený projekt už bol v tomto smere prijatý, pritom vieme z minulosti, aké vyhrotené až nenávistné vzťahy panovali (a ešte aj panujú) medzi sochármi, viac ako medzi maliarmi, ilustrátormi, dizajnérmami... V rámci rozpočtov totiž išlo o skutočne veľké peniaze... Sabina Jankovičová sa ma pýtala (e-mailom, nedávno i v recenzii pre *Kinečko*), prečo som nezaradila Ľudmilu Cvengrošovou, ktorú považuje za skutočne mocnú ženu v dejinách sochárstva na Slovensku. Do výberu som zaraďovala autorky, ktoré som nehodnotila z pozície moci a výhod spojených s blízkymi vzťahmi s mocnými mužmi, ale z hľadiska kvality diela a prínosu pre dejiny tejto disciplíny. U tejto autorky som túto hodnotu nenachádzala.

Mgr. Vladimíra Büngerová, kritička a kurátorka. Od roku 2007 pracuje v Slovenskej národnej galérii, pôvodne ako kurátorka zbierky úžitkového umenia a dizajnu (sklo, dizajn), od roku 2010 ako kurátorka zbierky moderného a súčasného sochárstva.

Mgr. Beata Jablonská, PhD., kritička a kurátorka. Od roku 2014 prednáša na katedre teórie a histórie umenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

Mgr. Jana Geržová, historička a kritička umenia, šéfredaktorka časopisu *Profil súčasného výtvarného umenia*.

Pohľad do výstavných priestorov. V popredí Irena (Erna) Masarovičová: Memento, 1964, zvráňaná oceľ, 150 x 50 cm, majetok SNG. Na stene Věra Janoušková: Farebný kríž. 1967. Sklolaminát, email, 101,5 x 44 cm, majetok Moravskej galérie, Brno. Všetky foto: Martin Dokereš, SNG, Bratislava

