

JANA GERŽOVÁ

EDITORIÁL

Feministická avantgarda je trochu neobvyklé slovné spojenie, ktoré použila v názve putovnej výstavy *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s* kurátorka a riaditeľka viedenskej The Sammlung Verbund Collection Gabriele Schor. Jeho zvláštnosťou je, že pojem *avantgarda*, ktorý si bežne spájame s ranými prejavmi moderny reprezentovanej ikonickými postavami výlučne umelcov mužov, aplikovala na tvorbu umelkýň druhej vlny feminizmu s ťažiskom na sedemdesiate roky minulého storočia, teda obdobie, ktoré je z hľadiska historického, záverečnou fázou moderny. Cieľom bolo podčiarknuť priekopnícky charakter ich prác, radikálnosť, s akou sa prvýkrát v dejinách umenia prezentovali na verejnosti nielen ako autonómne individuality artikulujúce svoju autorskú identitu, ale v istom zmysle i ako zrkadlo kolektívneho feministického seba-vedomia. Dobré to ilustruje koláž americkej výtvarníčky Mary Beth Edelson z roku 1972, kde si privlastnila *Poslednú večeru* Leonarda da Vinci a biblické mužské postavy nahradila súčasnými umelkyňami sústredenými okolo legendárnej Georgie O'Keeffe v pozícii Krista. Výstavu, ktorá sa z brnianskeho Domu umenia presunie do CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 18. 6. – 3. 11. 2019) a International Center of Photography v New York City (2020), v Brne sprevádzala konferencia *Feministická avantgarda (nejen) v česko-slovenských súvislostiach*. Ambíciou usporiadateľiek Anny Varteckej, Venduly Fremlovej a Terezie Petiškovéj bolo viesť pomyselnú paralelu medzi dielami euro-amerických umelkýň sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia a situáciou umelkýň v bývalom Československu a pátrať po širších politických a socio-kultúrnych príčinách „ne)prítomnosti feministickej avantgardy“ u nás. Aby sme čitateľom a čitateľkám Profilu aspoň čiastočne sprostredkovali konferenčný diskurz, rozhodli sme sa zaradiť do jednotlivých čísel aktuálneho ročníka výber ôsmich kľúčových prednášok. Tie postupne doplní nielen recenzia výstavy *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s* a rozhovor s kurátorkou Gabriele Schor (materiál pripravuje Miroslava Urbanová), ale aj príspevky z domácej produkcie, ktoré by mohli rozšíriť pohľad na skúmanú problematiku a akcentovať dianie na Slovensku. V jednom z najbližších čísel uverejníme aj text Ľuby Belohradskej o *Skupine 4*, ktorú založili Jarmila



Mary Beth Edelson: Niektoré zo žijúcich amerických umelkýň / Some Living American Women Artists, 1972, kolorovaná ofsetová tlač, 64 x 97 cm. Edícia: 3/10. © The Sammlung Verbund Collection, Viedeň

Čihánková, Tamara Klimová, Viera Krajcová a Oľga Bartošíková. Hoci pôsobila iba krátko, v rozpätí rokov 1958 – 1966, je jedným z mála príkladov „ženského kolektívneho (sebe)organizovani“, o ktorého absencii píše Martina Pachmanová v konferenčnom príspevku *Feminismus a avantgarda v zrcadle (českých) dějin (umění)*. Druhým príspevkom je môj pokus pozrieť sa na krehké objekty z vrstveného papiera, ktoré vytvorila Adriana Šimotová v polovici osemdesiatych rokov spôsobom vyzdvihujúcim to, čo bolo v doterajších interpretáciách marginalizované – auto(bio)grafickú stopu jej diela.

Do rubriky FEM POZITÍV vybrala Michaela Kučová, ktorá sa na stránkach časopisu prezentuje prvýkrát, video umeleckej dvojice Anetty Mony Chiši a Lucie Tkáčovej – *Dialectics of Subjection # 1*. Napriek tomu, že ide o prácu, ktorá vznikla v roku 2004 ako súčasť väčšieho cyklu, bez problémov by sme ju mohli označiť atribútmi feministickej avantgardy, i keď samotná interpretka operuje ambivalentným pojmom postfeminizmu.¹ Na čom sa však môžeme zhodnúť je fakt, že tu dochádza, ako píše Kučová, „k prevráteniu tradičného chápania rodových rolí“, keď „muži vydaní napospas ženskému pohľadu strácajú svoju kanonickú nedotknuteľnosť“. Nakoniec, celkom jasne o tom vypovedá názov diela *Dialectics of Subjection*, ktorý by sme mohli voľne preložiť ako *Dialektika podrobenia*.

Profil Profilu je venovaný spontánnej intuitívnej maliarskej tvorbe Kristíny Mésároš, ktorej veľkoformátové akrylové obrazy ponúkajú divákovi silný zmyslový zážitok. Pri výklade jej tvorby sa nevyhneme estetickým súdom, ale pridanou hodnotou nemusí byť len radosť z divania sa, pretože minimálne cyklus *Divoká sezóna*, je dôkazom, že ani tradičnejšie chápaná maľba nie je neohybné médium, ktoré by nedokázalo reflektovať spoločenskú realitu akou je napríklad život matky na materskej.

¹ Bližšie pozri JONES, Amelia: Feminizmus, inkorporovaná verzia. Interpretácia „postfeminizmu“ v dobe antifeminizmu. In Profil, 2014, č. 3, s. 8 – 25.



Jarmila Čihánková: Nočná zmena, 1962, olej, 73 x 150,5 cm. Slovenská národná galéria, Bratislava

V rubrike *Recenzie výstav* sa stretli tri príspevky. Prvý z nich mapuje takmer rok trvajúci projekt galérie vo vlaku na trati Bratislava – Viedeň, pod ktorého výslednú podobu sa podpísal tím okolo Curatorial Studies Institute, vedený Jurajom Čarným. S ideou zrušiť bariéru medzi inštitucionálnym umením a jeho divákom pracuje Juraj Čarný dlhodobo. Povestnou sa stala *Potulná galéria nomadSPACE*, ktorá mala premiéru na festivale Pohoda, ale treba pripomenúť, že ambícia infiltrovať umenie do verejného priestoru sa datuje už do roku 2002, keď z iniciatívy Čarného a Richarda Fajnora vznikla *Billboard Gallery Europe*. Druhé dve recenzované výstavy majú jeden spoločný znak, ktorý by som spojila so slovom kuriozita. Hoci je fenomén fetiša a fetišizmu v umení prakticky i teoreticky veľmi dobre uchopený, ako na to poukazuje recenzentka nitrianskej výstavy *Fetišie súčasnosti* Eva Kapsová, na Slovensku sa výstava podobného typu a rozsahu ešte neuskutočnila. Napriek tomu sa sémantická štruktúrovanosť niektorých diel, predovšetkým Maroša Rovňáka a Matúša Lányiho, kde je fetiš (ak o ňom vôbec môžeme hovoriť) použitý len ako nástroj kritiky cirkvi, v kontexte výstavy nabitej erotikou a prvoplánového čítania mohla neadekvátne redukovať.

Na druhej strane ma prekvapilo, že výstava obišla častý fenomén, akým je fetišistické uctievanie samotného umenia – ikonických diel z dejín i súčasnosti vrátane kritickej reflexie tejto obsesie. Objekt Ladislava Čarného, ktorý je na hrane medzi sakralizáciou (forma relikviára) a súčasne dištanciou voči prvému ready-made Marcela Duchampa, tu uvádzam s plným vedomím, že „v silách výstavy ani nemôže byť bezo zvyšku zmapovať celý terén“, ako konštatuje recenzentka. Záver bloku je venovaný recenzii rímskej výstavy *Le Violon d'Ingres / Ingresove husle*, ktorú Jozef Cseres považuje za kontroverznú, pretože predstavuje menej známu či celkom utajenú neškolenú výtvarnú tvorbu osobností, ktoré sa presadili v úplne iných umeleckých žánroch.

Ak som upozornila na istú paralelu s výstavou *Fetišie súčasnosti*, mala som na mysli predovšetkým diela filmárov Sergeja Einzenštejna, Federica Felliniho, Davida Lyncha, literátov Jeana Geneta, Pierra Guyotata, Pierra Klossowského a dramatika Antonina Artauda, o ktorých Cseres píše ako o tvorbe, kde umelci „ventilovali pretlak erotických fantázií v samovoľnom kreslení a projektovali ich v neskrývane pornografických a sexistických motívoch“. Zvláštne postavenie má v tejto skupine



Ladislav Čarný: Pocta Duchampovi – relikviára: Koleso od bicykla, 1998, 130 x 89 x 24 cm

David Lynch, ktorý sa preslávil ako režisér kultových filmov (*Modrý zamät*, 1986; *Divokosť v srdci*, 1990, alebo 1990; seriál *Mestečko Twin Peaks*, 1990), pretože ako jediný je školený maliar (malbu študoval na pensylvánskej Academy of Fine Arts). O jeho výstave neznámych výtvarných prác, ktoré usporiadala Fondation Cartier v Paríži už v roku 2006, podrobne v časopise *Profil* referovala estetička Michaela Fišerová.²

Záver časopisu patrí podrobnej recenzii publikácie, ktorá je zasvätená kontextuálnemu čítaniu málo známeho ready-made Marcela Duchampa – evidenčnému číslu z jeho automobilu Volkswagen. Labyrintom 272-stranovej publikácie Thomasa Zaunschirma plnej kuriózných informácií zo súkromia umelca a jemu blízkych nás sprevádza Lucia Miklošková, ktorá sa interpretácii Duchampovej tvorby a špeciálne ready-made venuje dlhodobo. Nakoniec, bola to téma jej dizertačnej práce, ktorú obhájila v roku 2017 na Trnavskej univerzite.

2 FIŠEROVÁ, Michaela: Pokus o pohľad za filmy Davida Lyncha. In *Profil*, 2006, č. 4, s. s. 92 – 103.