



Miroslava Urbanová

About the exhibition Feminist Avantgarde of the 1970s and the Czechoslovak context

The review of the exhibition *Feminist Avantgarde of the 1970s. Artworks from the Sammlung Verbund Collection*, that took place at the turn of the last year at the House of Art in Brno (Czech Republic), tries to contextualize the power of dissemination as well as the problematics of the term *feminist avantgarde* within the framework of a travelling group exhibition of corporate collection. Coined by the Austrian curator Gabriele Schor, feminist avantgarde aims to inscribe the selected female artists of the 1970s – mostly directly allied with the second-wave feminism – into male-dominated art canon as an unified artists movement. These artists share certain similarities in the choice of their subject matters, formal strategies and the common quest towards disturbance of narratives and views about and on women, they appear across national frameworks, but were often organized within the first feminists-ran organisations. However, Czechoslovak context of the 1970s did not offer a single artists for joining this retrospectively coined feminists artists movement. Why and what are the criteria and display strategies of the feminist avantgarde exhibition? What are limits of this new term and where does the exhibition go beyond the usual narratives? How can we perceive the message of works of these artists today?

Miroslava Urbanová, MA is a freelance curator, art critic and feminist. In 2019 she graduated from the Universität Wien. Her work activities are geographically located both in Slovakia and in Austria. She is a member of female art collective Frustracija.
urbanovamiroslava@gmail.com

Karin Mack: Zbúranie ilúzie, 1977, šesť č.-b. fotografií, každá 18 x 24 cm, detail. Pokiaľ nie je uvedené inak, všetky diela ilustrujúce túto recenziu sú zo SAMMLUNG VERBUND, Wien



Miroslava Urbanová

O výstave Feministická avantgarda sedemdesiatych rokov a československom kontexte



Renate Eisenegger: Izolácia, 1972, osem č.-b. fotografií, každá 12,5 x 10 cm

Na prelome rokov 2018 a 2019 prebehla v brnianskom Dome umenia výstava *Feministická avantgarda 70. let – Díla ze sbírky SAMMLUNG VERBUND, Wien*. Táto skupinová all-woman výstava s medzinárodným zastúpením putuje pod kurátorským vedením Gabriele Schor, rakúskej kunst-historičky a zároveň kurátorky zbierky rakúskeho energetického giganta, po rozmanitých výstavných priestoroch európskych metropol od roku 2010. V rozbehnutom „turné“ bude pokračovať minimálne do roku 2020 a predstaví sa aj v International Center of Photography v New Yorku. Ide o výstavný blockbuster skupiny umelkýň rôznych národností zjednotených termínom *feministická avantgarda*, ktorým sa po rokoch marginalizácie dostáva pozornosti medzinárodného publika.¹ Pri hodnotení výstavy je dôležitý nielen samotný výstup v podobe zviditeľňovania feministického umenia tohto obdobia, ale rovnako nutné je sledovať inštitucionálne štruktúry, v rámci ktorých sa diela prezentujú, stratégie ich výberu a celkovú formu takejto prezentácie.

Jednotlivé zastávky výstavy charakterizuje kooperácia s hosťujúcimi inštitúciami so zámerom aktualizovať, prípadne rozšíriť zoznam participujúcich umelkýň. V prípade Česka (ak hovoríme o sedemdesiatych rokoch, tak Československa) ostala výstava bez „domáceho príspevku“. Na konzultácie o špecifikách československej scény bola kurátorke k dispozícii za Dům umění Jana Vránová. Ako hovorí Gabriele Schor, s ktorou som sa stretla vo viedenskej centrále Verbundu: „Skutočne sme tam nič nenašli, žiaľ. Rada by som niečo kúpila aj od týchto umelkýň.“² Tomuto problému sa v rámci sprievodného programu venovala dvojdná konferencia *Feministická avantgarda (nejen) v česko-slovenských souvislostech*, o ktorej zámeroch referovali v predchádzajúcom čísle časopisu Profil jej organizátorky Anna Vartecká a Vendula Fremlová.³

Čo je feministická avantgarda a kto ju (re)prezentuje? Ako vyzeral a čo reprezentoval výber z firemnej zbierky vystavenej v Dome umenia v Brne? Prečo v rámci tvorby československých umelkýň sedemdesiatych rokov výstavný tím nenašiel také umelkyne, ktorých tvorba by sa dala kontextualizovať v takto formulovanom prúde? Aké podnety prináša formát výstavy do postsocialistického kontextu a aký potenciál má pre aktuálny feministický diskurz, keď ďalšia generácia feministiek musí opakovane bojovať proti neokonzervatívnym prúdom snažiacim sa obmedziť práva vydobyté emancipačnými hnutiami druhej vlny feminizmu?⁴

1 Podľa slov Gabriele Schor výstavu vo viedenskom MUMOK-u videlo 90 000 návštevníkov/návštevníčok.

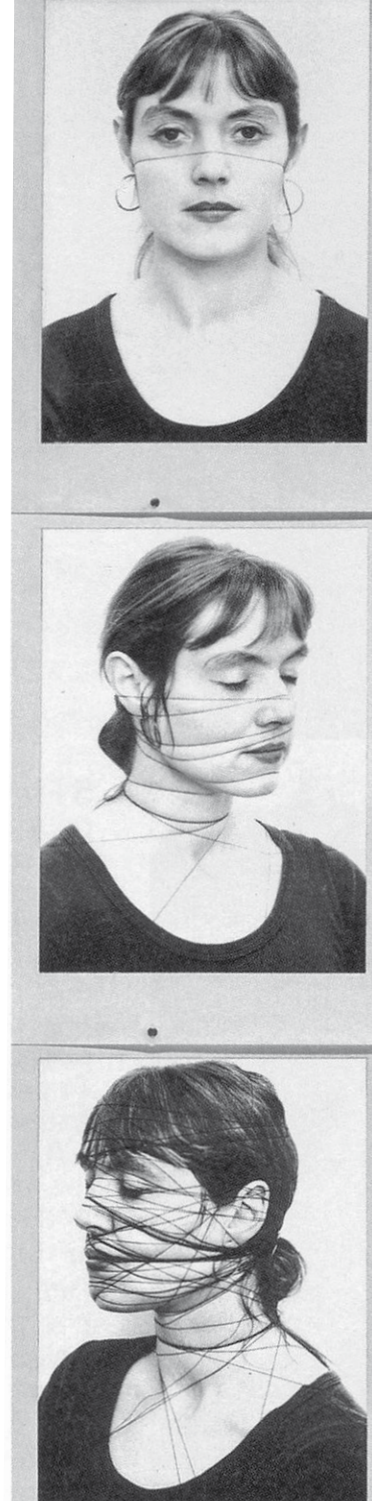
2 Výstava je previazaná s nákupnou politikou zbierky.

3 Profil, 2019, č. 1, s. 8 – 13.

4 Takzvanú druhú vlnu feminizmu datujeme do obdobia od konca šesťdesiatych po osemdesiate roky 20. storočia. Do centra



Annegret Soltau: Ja, 1975, štrnásť č.-b. fotografií na barytovom papieri, každá 30 x 28 cm, celok a detail



Značka – feministická avantgarda

Feministická avantgarda je termín, ktorý do diskurzu o povojnovom umení priniesla kurátorka Gabriele Schor s ambicióznym zámerom vpísať do povedomia širšej verejnosti, trhu s umením, ale predovšetkým do kapitol z dejín umenia autorky, ktoré napriek svojim umeleckým kvalitám neboli v sedemdesiatych rokoch (a čiastočne ani dnes) v centre záujmu umeleckého sveta, ktorého hlavnú os tvoril „umelecký génius“ mužského rodu. Aktuálny variant výstavy zahŕňa diela 64 umelkýň, prevažne z európskeho a amerického kontextu, narodených v tridsiatych až päťdesiatych rokoch 20. storočia, ktoré sa akvizíciou stali súčasťou zbierky Verbundu.⁵ Gro zbierky tvoria nielen najznámejšie postavy amerického feministického umenia ako Judy Chicago, Carolee Schneemann, Martha Rosler či Lynda Benglis, ale aj európske autorky so silným autorským programom ORLAN, Gina Pane a predovšetkým (neprekvapivo) rakúska skupina viedenských akcionistiek ako VALIE EXPORT, Linda Christanell či Renate Bertlmann. Z východoeurópskeho okruhu sa do výberu dostali vojvodinská umelkyňa Katalin Ladik, Poľky Ewa Partum a Natalia LL či chorvátska umelkyňa Sanja Iveković.

Popri propagácii feministických umelkýň formou sólových výstav a monografických katalógov⁶ našla Schor aj efektívnejšiu cestu, ako ich zviditeľniť – cestu skupinovej putovnej výstavy rám-covanej ako istý druh avantgardného, revolučného, priekopníckeho umeleckého prúdu, ktorý je spojený so spochybnením a revíziou patriarchálneho pohľadu na ženu a jej roly. Za koncepciou zbierky a vytýčením jej zamerania stojí predovšetkým G. Schor, čo priam anekdoticky komentuje pri každom predstavovaní svojej činnosti: „Predstavenstvo (Verbundu) sa stará o energiu, ja sa starám o umenie.“

Autorské výstavy G. Schor, ktoré zhodnocujú diela jednotlivých autoriek, bývajú pre rozširovanie zbierky často dvojsečné, pretože ich cena na trhu s umením práve touto činnosťou rastie a aj kurátorka takejto veľkej zbierky naráža na akvizičné obmedzenia: „Určite existuje ešte veľa umelkýň, ktoré majú dobré práce, ale buď sú už príliš drahé (čo znamená, že sú zastúpené dobrými galériami, ktoré nevieme zaplatiť), alebo jednoducho nie sú známe.“ Rozpočet Sammlung Verbund začínal s veľkorysým jedným miliónom eur na akvizície po dobu piatich rokov. V roku 2011 sa znížil na 250 000 eur a od roku 2017 zostáva kurátorka na akvizície ročne iba 125 000 eur.⁷ Predstavením zbierky v relevantných svetových múzeách samozrejme rastie nielen cena diel, ale aj hodnota celej zbierky.

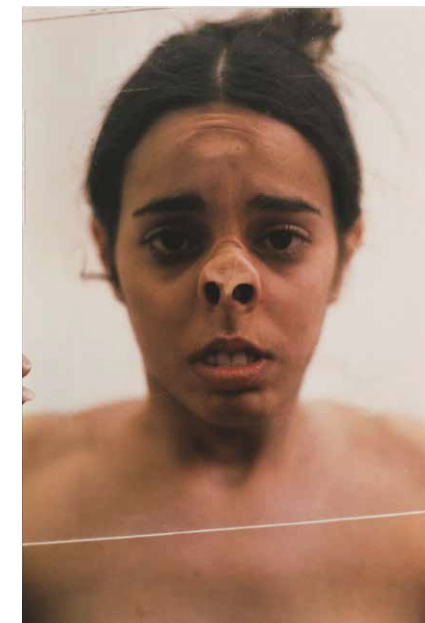
Prítomnosť inštitucionálneho podhubia je pre Schor kľúčová. Zbierku prezentuje na rôznych platformách, akými sú nielen viedenský MUMOK (2017) alebo ZKM Center for Art and Media v Karlsruhe (2018), ale aj špecializovaná Photographers' Gallery v Londýne (2016) či voľnejší formát nezbierkovej Hamburger Kunsthalle (2015). Kým v sedemdesiatych rokoch vytvárali samoorganizujúce sa feministky nové alternatívne formy prezentácie, dnes sa ich diela dostávajú

záujmu sa dostali témy, ktoré sa objavujú aj na výstave, ako napríklad nerovnosť založená na odlišnosti pohlaví, sexualita, práca, reprodukčné práva, násilie páchané na ženách. Najmä v Amerike išlo o organizované hnutie, ktoré prinieslo zmeny v celospoločenskej diskusii, ale aj v legislatíve. V súčasnosti sa však niektoré štáty (v Amerike, ale aj v Európe) vracajú k obmedzovaniu vydaných práv (predovšetkým čo sa týka reprodukčných práv žien) a sprísňujú podmienky, či dokonca kriminalizujú interrupcie.

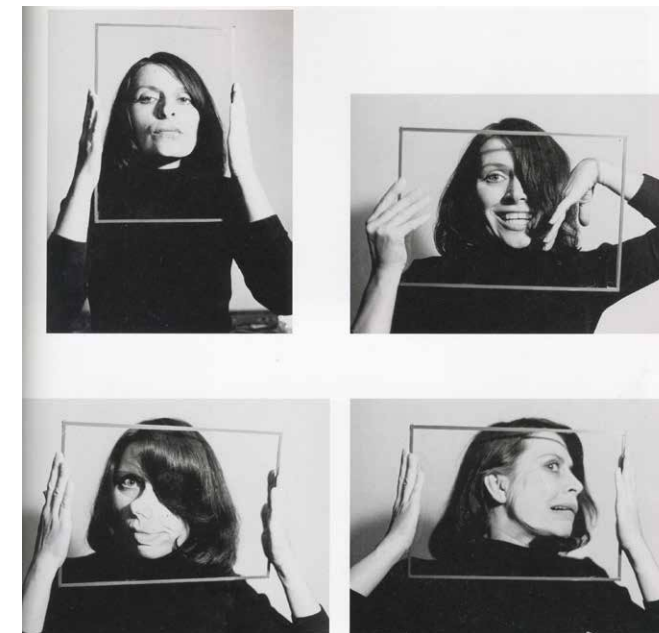
⁵ Sammlung VERBUND má dve ťažiskové oblasti záujmu; okrem feministických umelkýň tvoriacich v sedemdesiatych rokoch 20. storočia je to aj vnímanie miest a priestorov v súčasnom umení. Umelecké pozície zo zbierky prezentuje Schor o. i. vo Vertikale Galerie na schodisku firemnej budovy v centre Viedne. Verejnosti bola zbierka prvýkrát predstavená v roku 2004. Ako zdôrazňuje G. Schor, nejde o „súkromnú“ zbierku, keďže 51-percentný podiel vo Verbunde vlastní štát. Tento dvojpercentný rozdiel však nič nemení na jej firemnom charaktere.

⁶ Od roku 2009 vyšla monografia Birgit Jürgenssen, publikácia o ranných prácach Cindy Sherman, katalóg k výstave Francescy Woodman či monografia Renate Bertlmann.

⁷ Zdroj: <http://sabinevogel.at/sammlung-verbund-wien/> [cit. 28.5.2019].



Ana Mendieta: Bez názvu (odtlačky tela na skle), 1972/1997, séria šiestich farebných fotografií, každá 50,8 x 40,6 cm



Katalin Ladik: Poemim [Séria A], Novi Sad, 1978 šesť č.-b. fotografií (želatínová strieborná tlač), každá 30 x 23 cm



Renate Bertlmann: Nežná pantomíma, 1976, šesť č.-b. fotografií, každá 17 x 11 cm, detail



Pohľad do výstavných priestorov Domu umenia, v popredí Orlan: Bozk umelkyne, 1976, séria troch č.-b. fotografií, každá 29,2 x 35,8 cm, detail. Foto: Michaela Dvořáková

do tradičných kamenných inštitúcií, čo platí aj pre autorky zo zbierky Verbundu. Tento rok sa radikálna tvorba Renate Bertlmann (* 1943 Viedeň) prezentuje na pôde rakúskeho národného pavilónu na benátskom bienále a ide o vôbec prvú ženskú autorku, ktorá tu vystavuje samostatne.⁸

Pre ľavicovú feministickú kritiku je však jedným z kľúčových momentov práve začleňovanie kritického feministického umenia do kapitalistického rámca.⁹ Angela Dimitrakaki v súvislosti s feministickou avantgardou sedemdesiatych rokov poukazuje na vnútorný rozpor, ktorý prináša recyklácia pojmu avantgarda, poukazujúc na to, že feministické diela, ktoré majú spochybňovať, odhaľovať a odmietať spoločenský konsenzus, sú vystavované, cirkulované a valorizované vo firemnej zbierke. Dimitrakaki identifikuje viacero momentov tohto vnútorného rozporu, v ktorom sa feministické hnutia ocitli v rámci súčasného neoliberalizmu, pričom poukazuje predovšetkým na protiklad autonómie a závislosti, reformy a revolúcie, práce a *nepráce*.¹⁰ Odmieta idealizovanú predstavu, že vstup feministických autoriek sedemdesiatych rokov do kamenných

⁸ Jej samostatná výstava RENATE BERTLMANN: HIER RUHT MEINE ZÄRTLICHKEIT prebieha aj v novootvorenej Landesgalerie Niederösterreich v Krems an der Donau (26. 5. – 29. 9. 2019).

⁹ Dôležité je tu vnímať feministické umelkyne ako predstaviteľky umenia, ktoré sa snaží spochybniť a zrušiť hranicu medzi umením a životom.

¹⁰ Sféra *nepráce* pokrýva to, čo je na rozdiel od definície práce vnímané ako prirodzená, ale aj neviditeľná činnosť, spojená s privátnou sférou. Dimitrakaki hovorí o neplatennej práci žien, ale aj o vnímaní umeleckej produkcie žien ako takzvanej *labor of love*. DIMITRAKAKI, Angela. Feminism, Art, Contradictions. In *e-flux Journal*, 2018, č. 92. Dostupné na <https://www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/> [cit. 30.5.2019].

inštitúcií je výlučne politickým cieľom. Poukazuje na jeho ekonomickú nutnosť, pričom rozlišuje medzi situáciou začínajúceho transnárodného neoliberálneho projektu a súčasnosťou, keď je inštitucionalizovaná prezentácia ženských autoriek často diskreditovaná pochybným sponzorstvom múzeí a galérií či rivalitou medzi umelcami/umelkyňami, ktoré nie sú v súlade s kritickou a kolaboratívnou feministickou politikou. Rozpory v rámci jednej vlny feminizmu sú bežné už od jeho počiatkov, čo presne pomenovala Sheila Rowbotham konštatujúc, že zatiaľ čo jedna strana sa „snaží získať uznanie zo strany buržoázneho sveta“, druhej ide „o nový svet ako taký“.¹¹

Na výstave v Brne sme mali možnosť vidieť časť kľúčových diel takzvanej druhej vlny feminizmu, vybrané kapitoly z čítanky feministického umenia, ktoré je nutné vidieť (must-see). Hovoríme tu však o feminizme prevažne krajín takzvaného (kapitalistického) Západu, ktorý je stále z veľkej časti vyhradený bielym heterosexuálnym stredostavovským ženám. Názov výstavy, ktorý „kričí“ kapitálkami, znel vo všetkých európskych mestách rovnako – *WOMAN. Feminist avant-garde of the 1970s*, zdôrazňujúc nový sebavedomý pohľad na ženu ženami. ŽENA feministickej avantgardy si je vedomá zdvojeného pohľadu na seba (ako subjekt i objekt, internalizujúci mužský pohľad),¹² zviditeľňuje ho, robí ho predmetom revolučnej agendy ženského práva na sebaurčenie. Príznačné je neprijatie projekcií a stereotypov o ženstve, ako vraví jedna z vystavujúcich Suzy Lake (1947): „Čeliac hlbokým zmenám v spoločnosti som sa snažila prísť na to, kto som. Vedela som, kto nie som.“¹³

Programové spochybňovanie patriarchálneho konštraktu ženy, ktoré priniesla výstava, však pre socialistické Československo neplatí. Práve preto mi na archívne pôsobiacej, no menšej brnianskej výstave chýbala časová os (aká bola v MUMOK-u), ktorá by kontextualizovala prepojenia umelkyní v rámci feministického hnutia a ich odlišné historické, kultúrne a sociálne zázemie, do ktorej by sa aspoň symbolicky (šedou) mohol vpísať paralelný príbeh umelkyní z bývalého Československa.

Odtiene šedej zóny feminizmu

Teoretička umenia Martina Pachmannová, ktorá sa dlhodobo venuje gendrovo orientovanému pohľadu na umenie, ale aj na historiografiu umenia ako takú, v texte zaradenom do zborníka *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe* zdôraznila pozície východnej Európy ako ambivalentnej „šedej zóny“. Tá sa premieta aj do vzťahu k feministickému diskurzu – na základe odlišnej spoločenskej situácie za socializmu, ideologických pozostatkov emancipačného mýtu socialistickej ženy za traktorom, chýbajúcich informácií a dialógu so Západom, nedostatku ženskej solidarity, v umelecko-historickom okruhu vnímaní umenia ako transcendentálnej kategórie, nedôvery v politické umenie a -izmy či sexizmu a mizogýnie v spoločnosti.¹⁴ O mapovanie a kontextualizovanie predstaviteľiek umeleckej scény československej šedej zóny z pohľadu gendru sa pokúsil už v roku 2014 práve tím Petišková – Vartecká – Fremlová výstavou *Grey Gold – Czech and Slovak Female Artists over 65*. Tie na konferencii k výstave *Feministická avantgarda* často poukazovali na odmietavý postoj umelkyní k feminizmu a k feministickému čítaniu ich tvorby.¹⁵ V tomto duchu je napísaná aj recenzia sympózia *Hľadá sa avantgarda. Zn. feministická*, ktorú pre časopis

11 Konflikt, ktorý charakterizovala Sheila Rowbotham, bol súčasťou feministického hnutia už v 19. storočí. Ibidem.

12 K problematike zdvojeného pohľadu pozri bližšie BERGER, John. *Ways of Seeing*, New York: Penguin Book, 1972, s. 47. Dostupné na <http://waysofseeingwaysofseeing.com/ways-of-seeing-john-berger-5.7.pdf> [cit. 10.6.2019].

13 SCHOR, Gabriele. Suzy Lake. Zur Politik der Rollenspiele. In SCHOR, Gabriele (ed.). *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre Sammlung Verbund*, Wien. München: Prestel Verlag, 2016, s. 300.

14 PACHMANOVÁ, Martina. In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory. In PEJIC, Bojana (ed.). *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Vienna: W. König, 2010, s. 40.

15 K problematike kurátorovania feministického umenia vo východoeurópskom priestore vyšiel zborník *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Ed. Katrin Kivimaa. Tallinn: Tallinn University Press, 2012.



Penny Slinger: Zaslúbená posteľ ruží, 1973, č.-b. fotografia a koláž, 40,6 x 30,4 cm

*Kapitál*¹⁶ pripravila kultúrna publicistka Michaela Kučová. Autorka v závere zhrnula niektoré aspekty, ktoré považujem za kľúčové v prípade (nielen) československého diskurzu, a to odmietanie feministickej (seba)identifikácie autoriek (nielen v rámci odlišného dobového spoločenského kontextu, ale aj s ohľadom na dnešok), oprávnenosť retrospektívneho kontextualizovania autoriek v rámci diskurzu o feminizme a hranice takéhoto čítania ich diel. Je škoda, že cieľovou skupinou konferencie ostala odborná verejnosť, a tak sa bežní návštevníci/návštevníčky nedočkali informácií, ktoré by im ozrejmili celkový kontext výstavy zasadené do českého prostredia.

Odznam feministická avantgarda

Schor považuje pojem feministická avantgarda za „bojový termín“ a nepochybne ním vytvorila silný a doteraz chýbajúci nástroj pre kontextualizáciu tvorby a zviditeľnenie viacerých revolučných snažení umelkyní aktívnych v sedemdesiatych rokoch minulého storočia. Keďže ide o termín retro-aktívny, použitý so spätnou platnosťou na tvorbu sedemdesiatych rokov, na mieste je otázka, aké sú vlastne kritériá výberu umelkyní.

V texte katalógu Schor uvádza rôzne paralely medzi feministickou avantgardou a klasickými avantgardami a zdôrazňuje také spoločné znaky, akými sú sebaorganizovanie, novosť tém

16 KUČOVÁ, Michaela. Hľadá sa avantgarda. Zn. feministická. In *Kapitál*, 2019, č. 4.



Francesca Woodman: Priestor, Providence, Rhode Island, 1975 – 1978/2000 – 2001, želatínová fotografia na barytovom papieri 25,2 x 20,2 cm



Francesca Woodman: dom #3, Providence, Rhode Island, 1975 – 1978/2000 – 2001, želatínová fotografia na barytovom papieri 25,2 x 20,2 cm

a ich formálne spracovanie, prelínanie umenia so životom či inštitucionálna kritika.¹⁷ Cituje tiež Lawrence Allowaya, ktorý už v roku 1976 v súvislosti s možnosťou prepojenia feminizmu a avantgardy – týchto dvoch revolučných termínov – zdôraznil: „Ženské umelecké hnutie môže byť považované za avantgardné, pretože zjednocuje jeho protagonistky v snahe o zmenu existujúceho sociálneho poriadku.“¹⁸

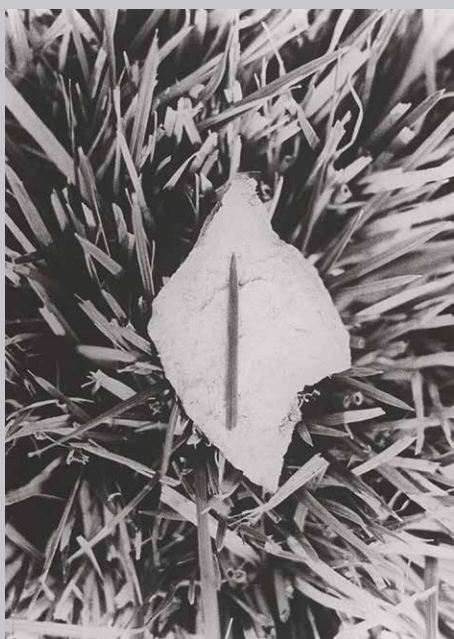
Pre ujasnenie terminológie sú dôležité predovšetkým tie autorky prezentované na výstave, pri ktorých uvedené charakteristiky neplatia na sto percent. Príkladom môže byť tvorba a život americkej fotografky Francescy Woodman (1958 – 1981), ktorej čiernobiely, priam snové zábery pôsobia dojemom akumulácie prchavých momentov vďaka pomalej expozícii, pričom ich centrálny priestor okupuje ženské (často autobiografické) telo v akcii. Feministická interpretácia jej fotografických

¹⁷ Bližšie pozri SCHOR, Gabriele (ed.). *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre Sammlung Verbund, Wien*. München: Prestel Verlag, 2016, s. 18.

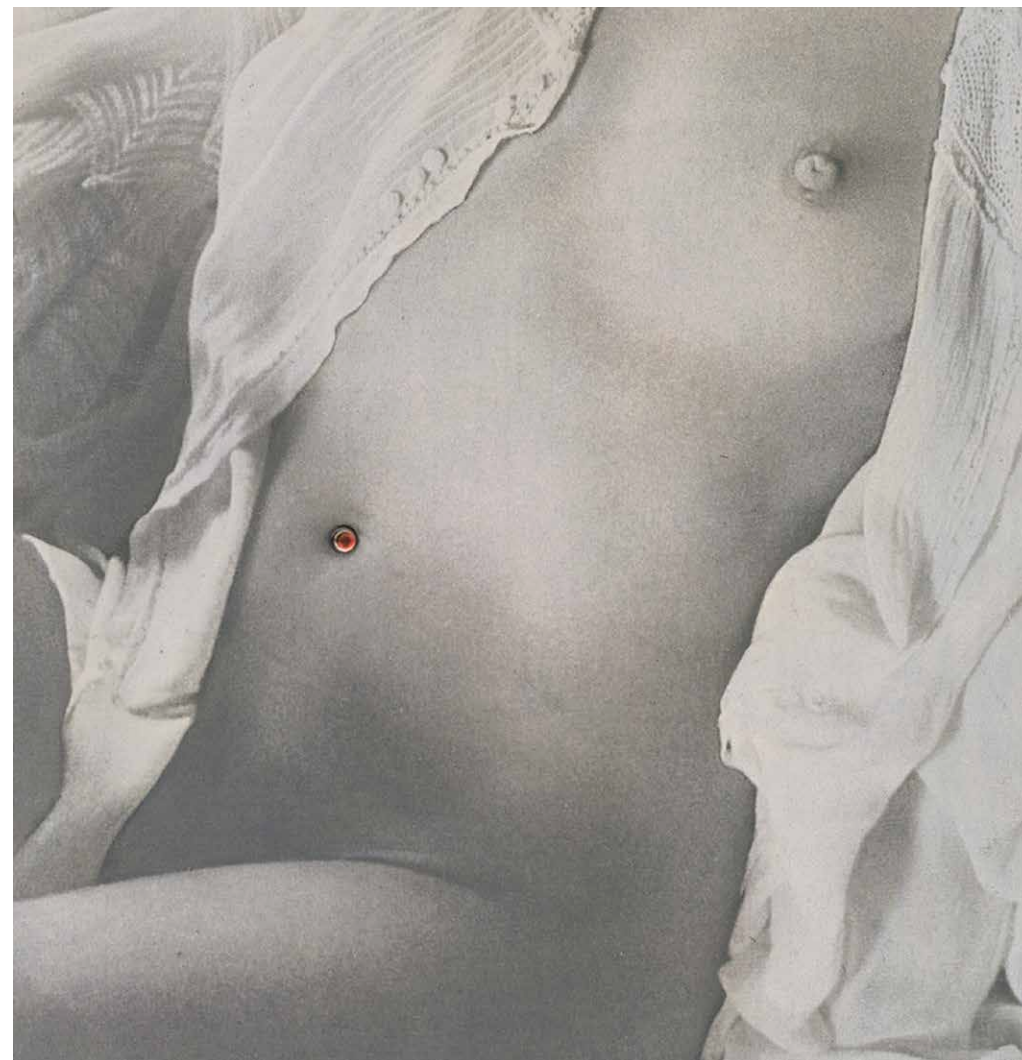
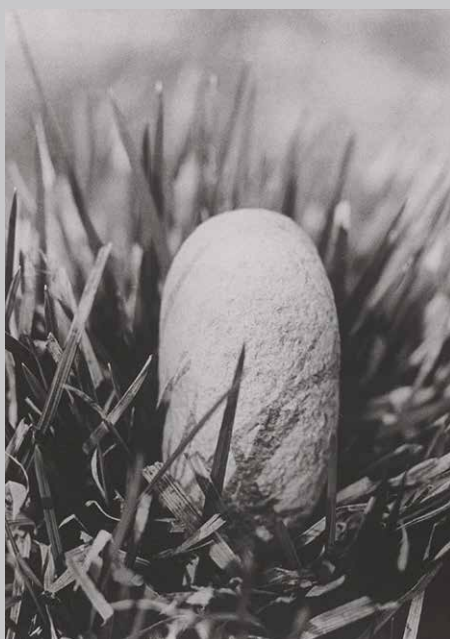
¹⁸ Ibidem, s. 19.



Jana Želibská: Slovenská nevesta, fragment environmentu Možnosť odkrývania, 1967, kombinovaná technika (sololit, latex, záclonka), 120 x 120 cm. Slovenská národná galéria



Jana Želibská: Kus zeme II a III, 1974, č.-b. fotografia, 38,9 x 29,1 cm. Slovenská národná galéria



Jana Želibská: Svetelné body III, 1980, kombinovaná technika, 41,5 x 40,5 cm. Nitrianska galéria

aranžmánov v zmysle odolávania mužskému pohľadu, s ktorou prišla americká teoretička umenia Rosalind Krauss, má dodnes svojich nasledovníkov a nasledovníčky.¹⁹ Otec umelkyne (sám maliar a fotograf), ktorá vo svojich 22 rokoch spáchala samovraždu, však považuje niektoré Kraussovej interpretácie za nadinterpretácie a sebaidentifikáciu Woodman ako feministky, respektíve feministkej umelkyne spochybnila aj významná americká umelkyňa Cindy Sherman.²⁰ Tu sa dostá-

¹⁹ Vid' heslo Francesca Woodman, ktoré spracovala Elisabeth Bronfen. SCHOR, ref. 17, s. 407.

²⁰ Pozri <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8130041/Francesca-Woodman-eerie-visions-from-a-life-cut-short.html> [cit. 29.5.2019]. Podobným prípadom je pre mňa prítomnosť diel rakúskej maliarky Marie Lassnig na inej, tiež skupinovej blockbustrovej výstave WACK. Art & Feminist Revolution v MoMA PS1. Pozri <https://www.sothebys.com/en/articles/5-things-to-know-about-maria-lassnig> [cit. 29.5.2019].

vame k otázke, či kritérium výberu (ktoré vyraduje z potenciálneho zoznamu aj československé umelkyne) by malo byť vedomé využívanie umeleckého sebvýjadrenia na kritiku zavedeného patriarchálneho *statusu quo* a sebaidentifikácia umelkyne ako feministky, alebo stačí nový prístup k tematizovaniu ženského tela a redefinícia pohľadu na ženu a jej zobrazovanie. Otázkou tiež je, do akej miery ovplyvňuje feministickú interpretáciu diel lokálny kontext. V prípade vojvodinskej umelkyne Katalin Ladik (1942) Emese Kürti uvádza, že jej „feminizmus nie je aktivistický a nikdy nešiel v smere radikálnych teórií“.²¹ I keď je rámec kultúrnej a sociálnej reality Woodman a Ladik odlišný (USA verzus bývalá Juhoslávia), obe sa ocitajú v takto rámcovanej výstave predovšetkým na základe ich práce s vlastným telom a jeho inscenáciou, nie v zmysle sebavedomého prihlásenia sa k feminizmu. Môžeme sa pýtať, či by bolo historicky zavádzajúce vystaviť po boku týchto umelkýň tvorbu Jany Želibskej, ako to robí Martina Pachmanová,²² napriek tomu, že sa tiež k feminizmu nehľási, no jej diela sú súčasťou neoavantgardnej vlny a zároveň rodovo špecifickým príspevkom, ktorý rovnako ako vystavené umelkyne tematizuje rolu ženy, ale aj problém pohľadu. Ak by sme sa mali pozerať na pozíciu ženských umelkýň pôsobiach v sedemdesiatych rokoch optikou inštitucionálneho úspechu, ktorý je pre Schor dôležitý, Želibská nie je na tom zle – jej diela boli zaradené do prestížnych medzinárodných výstav International Pop, Walker Art Center a The World Goes POP, Tate Modern (obidve 2015) a mala tiež samostatnú prezentáciu v národnom pavilóne Česka a Slovenska na benátskom bienále (2017), dokonca skôr než Bertlmann v tom rakúskom.

Rámcovanie, výber a ciele výstavnej koncepcie G. Schor sú hľadaním analógií v témach a umeleckých stratégiách, keď pojem *feministická avantgarda* je revolučný aj v tom, ako týmto rôznorodo angažovaným umelkyniam otvára prístup do inštitúcií a k širšiemu publiku. Želibskej príspevok je tiež jedným z dobových pohľadov na rodovú odlišnosť, aj keď nie revolučno-feministickým, no nepochybne zaujímavým. Je v kompetencii kurátorky traktovať nielen podobnosti, ale aj špecifiká jednotlivých diel a ich presahy.

Féminisme pur – limity...

Strohé stvárnenie výstavného priestoru bez spektakulárnych zásahov a inštalácií, striedma, pravidelná adjustácia jednotlivých diel a sérií prevažne fotografického charakteru či dobové materiály vo vitrínach podčiarkujú auru historizujúcej muzeálnej výstavy. Tento dojem je znásobený aj archívnym charakterom záznamov akcií, ktoré umelkyne vytvárali buď pre oko kamery, alebo v prítomnosti publika. Nekóna sa tu žiadne väčšie ozvláštnenie ako vo viedenskom MUMOK-u v prípade inštalácie s kľáčadlom od Renate Bertlmann, ktoré však stratilo svoju performatívnu a participatívnu zložku dotiahnutím muzeálneho asketizmu do krajnosti zákazom dotyku.²³

Feministická avantgarda je reprezentovaná predovšetkým umelkyniami, ktoré programovo pracujú s médiami ako fotografia a video, na ktoré zachytávali svoje akcie/performancie – v protiklade k maľbe, ktorá hrala prím v kánone dejín umenia, kde dominoval umelecký génus – muž a aura umeleckého unikátu.²⁴ Kontrast živej akcie prítomnej už iba vo forme fotografického

21 KÜRTI, Emese. Katalin Ladik. Den weiblichen Körper zurückerobern. In SCHOR, ref. 17, s. 229.

22 Bližšie pozri MARTINA PACHMANOVÁ, ref. 14, s. 40.: In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory. In PEJIC, Bojana (ed.). *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Vienna: W. König, 2010, s. 40.

23 BAČÍKOVÁ, Alžběta. Na feminismus se nesahá, recenzie viedenskej výstavy feministickej avantgardy v MUMOK-u pre Artalk. Dostupné na <https://artalk.cz/2017/06/28/na-feminismus-se-nesaha-2/> [cit. 30.5.2019].

24 SCHOR. ref. 17. s. 31.



Birgit Jürgenssen: Gazdiná – kuchynská zástera, 1975, č.-b. foto, 39,3 x 27,5 cm

záznamu v kombinácii so sterilnou výstavnou estetikou však vo výsledku prináša tak trochu nudu a nie dravé revolučné nadšenie tohto vitálneho hnutia.

Rozumiem, že pozornosť návštevníkov je nasmerovaná na detaily jednotlivých diel a ich vnútorné previazanie, ktoré je postavené predovšetkým na paralelách v rámci tematických okruhov, no v rámci feministickej radikálnosti výstave chýbal citelnejší miestošpecifický architektonický zásah, ktorý by ju nanovo traktoval, no nespektakularizoval. Tabu, ktoré tieto umelkyne v danom historickom momente prekračovali – sebapoškodzovanie, zobrazenie násilia, bezostyšná nahota, sú dnes už súčasťou mainstreamovej cirkulácie obrazov a „wow“ efekt feministických priekopníčok nevystačí divákovi na dlho.

Čo sa týka médií, výstava je podobne ako samotná zbierka koncipovaná puristicky.²⁵ Treba však pamätať na to, že nie všetky feministické autorky a priori odmietli maľbu či redukovali svoju tvorbu na akčné umenie a fotografiu – viď napríklad tvorbu a angažovanosť Kanadanky Miriam Schapiro (umelkyňa o niečo staršia ako vystavené autorky, ale aktívna v rovnakom čase) alebo popartovo štylizovanú tvorbu Rakúšanky Kiki Kogelnik, ktorá emigrovala do Ameriky.

Schor rozdeľuje výstavu do piatich tematických okruhov: redukovanie ženy na matku, manželku

25 Táto nákupná politika Verbundu a jej obmedzenia musia byť brané do úvahy, keďže výstava nie je doplnená o výpožičky.

a gazdinú; hranie rolí ako paródia a pretváрка; vizualizácia pocitu uväznenia a oslobodenia sa; ženská sexualita verus objektivizácia; diktát krásy. Hľadá paralely medzi dielami autoriek, ktoré sa nepoznali, ale ich témy a formálne stratégie sú prekvapujúco podobné. Upozorňuje aj na istú príbuznosť so súčasným umením, „najmenej tematizované sú domáce práce... ale vlastné telo a hranie rolí, rodové konštrukty“ sú stále prítomné. Ak však rozšírime vnímanie diel s „gazdinou“ zrastenou so sporákom (Birgit Jürgenssen) na otázky o neplatenej práci ženy a ženy-umelkyne, kultúrnej pracovníčky, o prekarizácii práce, kde sa začína a čo je voľný čas, ide o aktuálnu tému, ktorú nachádzame aj v slovenskom súčasnom umení.²⁶

Nastolený naratív feministickej avantgardy sa predovšetkým zameriava na reprezentáciu ženy a jej revíziu feministickými umelkýňami, no miestami zjednodušuje čítanie týchto diel. Repetícia v diele *Technology/Transformation* od Dary Birnbaum nie je dôležitá kvôli zdôrazneniu superschopností Wonder Woman.²⁷ Benjamin Buchloch upozorňuje na sexuálne maskované násilie, ktoré ponúka obrazy moci a technologických zázrakov ako odklon od sociálnej a politickej reality.²⁸ Craig Owens zasa dokonalú Wonder Woman interpretuje ako falickú matku, ktorej ženskosť existuje iba ako spektakel, iba ako reprezentácia maskulinnej túžby.²⁹

... a presahy

Druhá vlna feminizmu reprezentujúca problémy bielej heterosexuálnej ženy zo strednej triedy nezostala bez kritiky pre vylúčenie menšín – či už rasových alebo sexuálnych, alebo pre svoj stredostavovský charakter. Ako však podotýka Schor, niektoré diela výstavy a zbierky sa konfrontujú aj s otázkami rasy a triedy, ako napríklad práca brazílskej umelkyne Letície Parente *Tarefa I (Úloha I)* z roku 1982, kde „čierna slúžka žehlí svoju paniu – dve rozdielne spoločenské triedy prepojené prostredníctvom práce“. Novým prírastkom do brnianskej výstavy bolo aj video americkej umelkyne Howardeny Pindell s názvom *Free, White and 21* z roku 1980, v ktorom pred kamerou rozpráva o každodennej realite afroamerickej ženy v spoločnosti, kde *free white and 21* je normou a ideálom – aj feministickej umelkyne na vtedajšej scéne. Prezlečenie umelkyne za bielu ženu je istým druhom maškarády, ktorá poukazuje na celú škálu pohľadov na afroamerické ženy a štruktúrally charakteru sexismu, rasizmu a násillia voči nim.

Pre mňa osobne bolo najpregnantnejšou výpoveďou o druhej vlne feminizmu a jeho boji proti patriarchátu niečo, čo vyzerá ako feminizmus „na prvú“ – monumentálna kresba skrutky – penisu od Judith Bernstein, umelkyne, ktorá bola v sedemdesiatych rokoch spoluzakladateľkou prvej výlučne ženami vedenej galérie A.I.R. v New Yorku. Ako píše Jessica Morgan v príspevku o tvorbe Renate Bertlmann: „Celá generácia umelkýň zobrala falus a ukázala ho ako penis umelkyne ... mužský úd výrazne vystavovali na obdiv, aby zlomili jeho falickú moc a odhalili jeho dominantné správanie. Viac než binárnu opozíciu mužského a ženského pripravili tieto odhalenia cestu pre konečnú stratu moci. ... Tým, že penis je predstavený ako každodenný objekt, stráca falus svoju moc...“³⁰ Práve výzva na redistribúciu moci je hlavným posolstvom feministického hnutia.

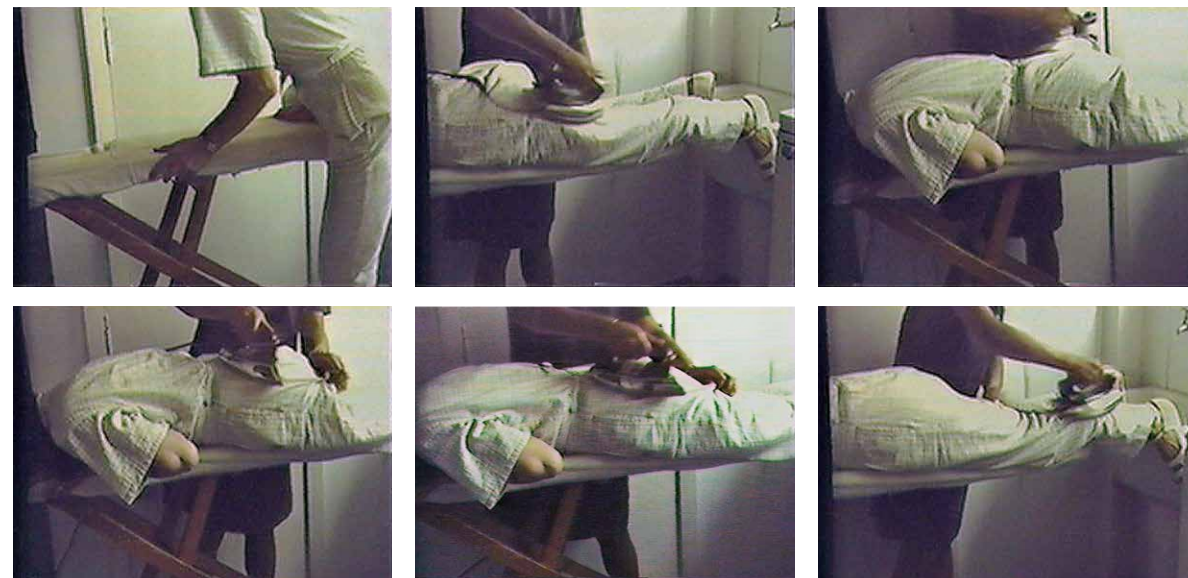
26 Tieto témy sa objavujú u generačne vzdialených umelkýň ako Jana Kapelová, Lucia Dovičáková či Mária Balážová.

27 Zo sprievodnej brožúry k brnianskej výstave (s. 9): „Birnbaum ve svém videu zdůrazňuje spíše superschopnosti této superženy, díky nimž dokáže zachránit i muže.“

28 BUCHLOCH, Benjamin. Allegorical Procedures: Appropriation and Montag in Contemporary Art. In *Artforum*, 1982, s. 55 – 56.

29 OWENS, Craig. *Beyond recognition: Representation, power, and culture*. Berkeley: University of California Press, 1992, s. 182. Dostupné na <https://books.google.at/books?id=Tn6PheSubWc&pg=PP1&hl=de&pg=PA180#v=onepage&q&f=false> [cit. 30.5.2019].

30 MORGAN, Jessica. Renate Bertlmann. Demaskierung der Gesellschaft. In SCHOR, ref. 17, s. 250.



Letícia Parente: Úloha I, 1982, video: digibeta PAL, farba, zvuk, 1'56''

Záverom

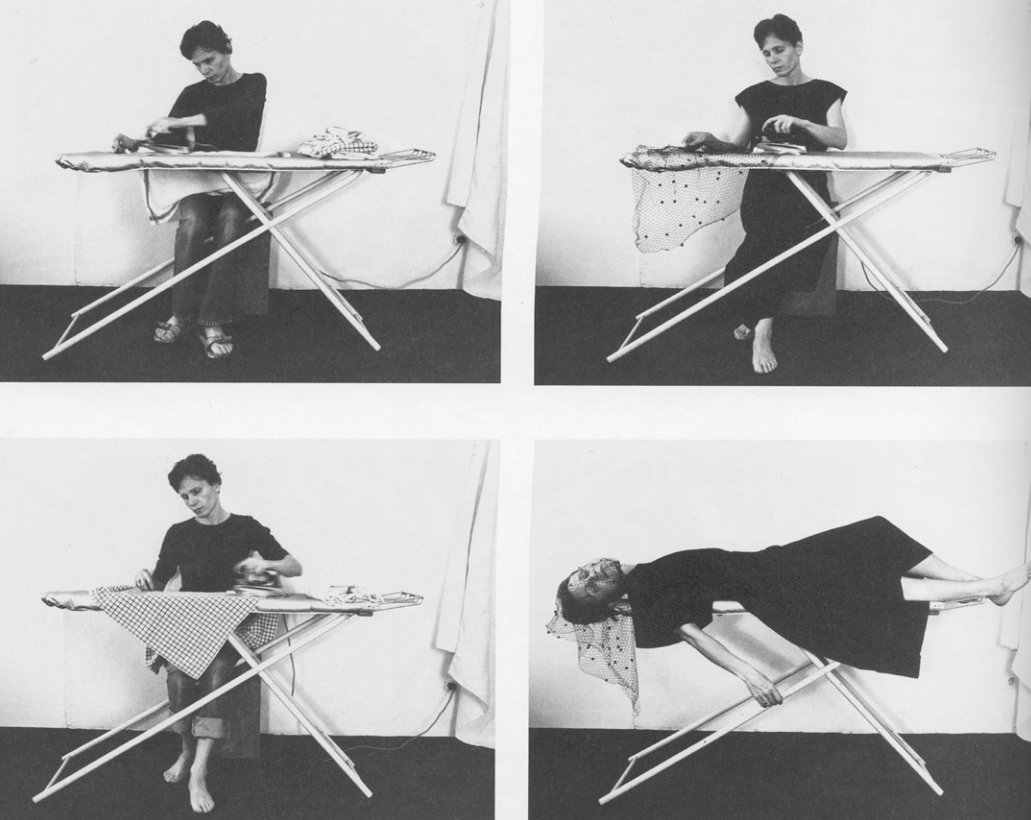
Výstava *Feministická avantgarda* je čiastočne muzealizáciou umelkýň asociovaných s týmto hnutím, čiastočne zhodnocovaním zbierkového kapitálu, ale aj vyznamenaním autoriek definujúcich jednu éru umenia, ktoré sa snažilo zlepšiť podmienky žien znevýhodňovaných na základe negatívne konotovaného konštruktu žensťva (nielen v umeleckej prevádzke). V čase bez internetu, keď pojmy ako manspreading či mansplaining³¹ ešte neboli súčasťou mainstreamu, no ich prejavy sa prestali ticho prehliadať a (sexisticky) stokrát povedané dostalo priamy protiútok v spochybní ich oprávnenosti a „prirodzenosti“.

Silou feministického hnutia je schopnosť aktualizácie a sebareflexie. K jeho pozitívam patrí pluralita, inklúzia boja za (nielen) ženy, schopnosť otvorene hovoriť o veciach zastrených mlčaním konformizmu. Rodové stereotypy či nerovnosť príležitostí a systémové násilie nevymiznú s reformami, ktoré sa ukazujú byť krehkejšie a ich trvanlivosť kratšia, než si feministky druhej vlny mysleli. Ako zdôrazňuje Dimitrakaki, reformy nie sú trvalé a nevedú k sociálnej transformácii: „Viac ženských kurátoriek a ženských absolventiek umeleckých odborov nevedie k nesexistickému umeleckému svetu.“³²

Miroslava Urbanová je nezávislá kurátorka, kritička umenia a feministka. V roku 2019 absolvovala štúdium dejín umenia na Universität Wien. Jej pracovné aktivity sú geograficky lokalizované na Slovensku a v Rakúsku. Je členkou ženského umeleckého kolektívu Frustracija. urbanovamiroslava@gmail.com

31 Rozdiely v reči tela medzi mužmi a ženami tematizovala v roku 1979 umelkyňa Marianne Wex. Anekdota o profesoroch spochybňujúcich schopnosti študentiek umenia na základe ich biologickej odlišnosti sú, žiaľ, tiež skúsenosťou asi každej generácie.

32 DIMITRAKAKI, Angela. Feminism, Art, Contradictions. In *e-flux Journal*, 2018, č. 92. Dostupné na <https://www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/> [cit. 30.5.2019].



Karin Mack: Žehličkový sen, 1975, štyri č.-b. fotografie, každá 18 x 24 cm



Renate Eisenegger: Výšková budova (No 1), 1974, štyri č.-b. fotografie, každá 30 x 24 cm, detail



Judith Bernstein: Jeden vertikálny panel, 1978, uhlík na papieri, 228,5 x 102,25 cm. Pokiaľ nie je uvedené inak, všetky diela ilustrujúce túto recenziu sú zo SAMMLUNG VERBUND, Wien.