

**Jana Oravcová**

## **The Taste of Eden: Space, Time and (Critical) Cartography**

### **Abstract**

For more than two decades, the field of feminist history and art theory has been witnessing many researchers interested in re-evaluating the modernist canon of (western) art history written from centristic perspective. Many feminist historians and theorists (e.g. Griselda Pollock, Irit Rogoff, Marsha Meskimmon) attempt at changing the existing paradigm not only along the Anglo-American axis, but also across the territories of the so-called post-socialist countries. Today, the voices calling for the re-evaluation of the centristic model of art history arrive from geographical margins and marginalized cultures as well as from the so-called centers that began paying attention to peripheries as parts of the globalized world. One of the tools pointing out at the deconstruction of the so-called alternative canon via global cartography has also been presented by international exhibitions displaying (feminist) art. The paper focuses on the issue of time and space and employs a case study (works by the Slovak artist Jana Želibská from the 1970s) in order to illustrate the turn from the time to the spatial perspective or, respectively, the global view. This allows for asking important questions as to historical, ideological and social factors linked with a particular setting into which women's art in Czechoslovakia under the so-called normalization, too, was situated.

**Key words:** re-evaluation of the centristic model of art history – critical cartography – case study – Jana Želibská – Czechoslovakia under normalization

The text is a modified version of the lecture, which was presented at the conference *The Feminist Avant-Garde in (not only) Czech and Slovak Context* (Brno House of Arts, 11 – 12 February 2019).

Jana Želibská: Le goût du paradis/Chuť raja, 1973, detail

**Jana Oravcová**

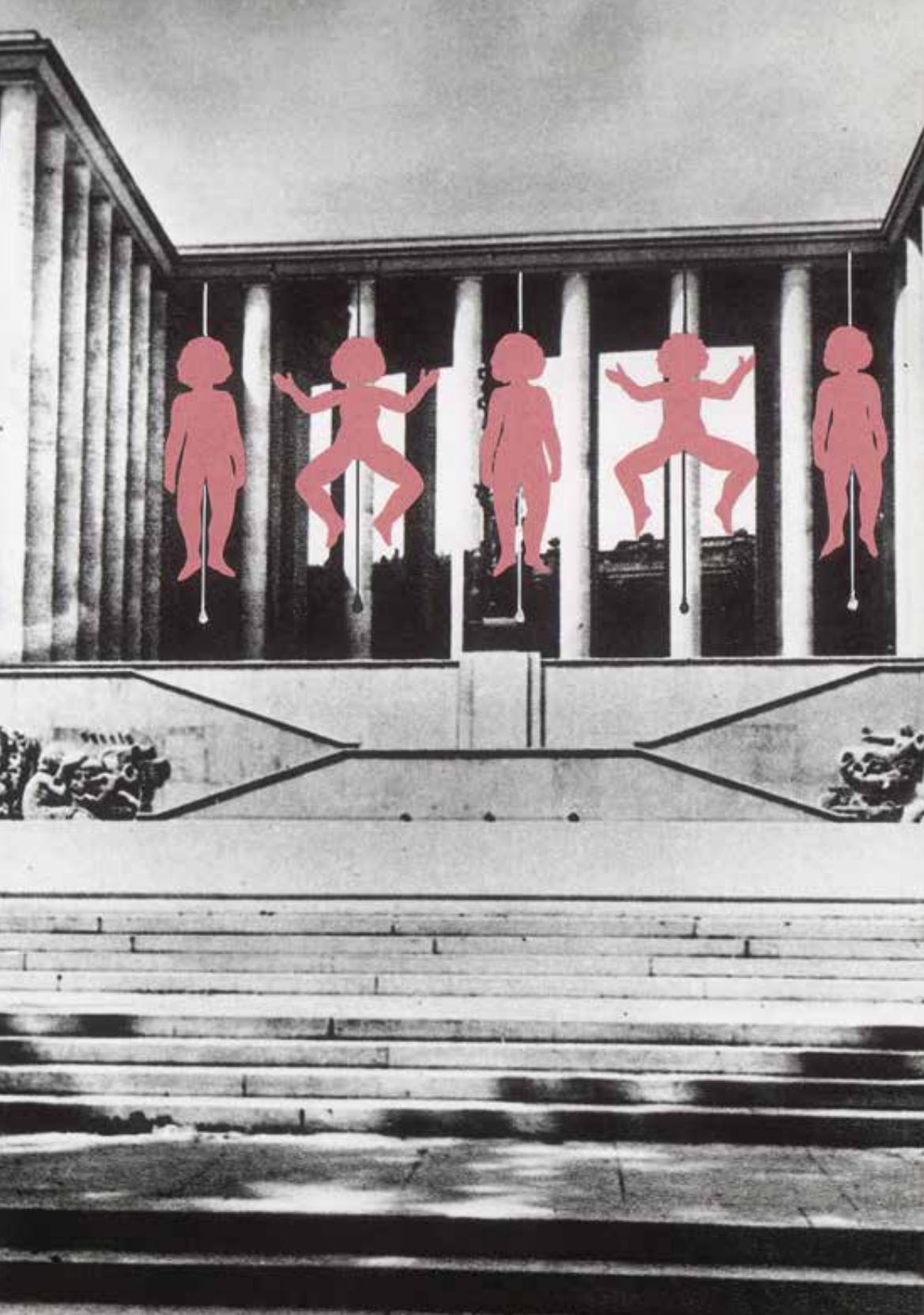
## **Chuť raja: Priestor, čas a (kritická) kartografia**

### **Abstrakt**

Na poli feministickéj histórie a teórie umenia sme viac ako dve desaťročia svedkami záujmu mnohých bádateľiek a bádateľov o prehodnotenie modernistického kánonu (západných) dejín umenia písaných z centristickej perspektívy. Mnohé feministické historičky a teoretičky (napr. Griselda Pollock, Irit Rogoff, Marsha Meskimmon) sa o zmenu paradigmy pokúšajú nielen v smere anglo-americkéj osi (jej širších kontextov), ale aj naprieč teritóriami tzv. postsocialistických krajín, ktoré počas studenej vojny patrili do sféry vplyvu Sovietskeho zväzu. Hlasy volajúce po prehodnotení centristického modelu dejín umenia neprichádzajú z geografických okrajov a marginalizovaných kultúr, ale aj z tzv. centier, ktoré upriamujú pozornosť na periférie a regióny ako súčasť globalizovaného sveta. Jeden z nástrojov upozorňujúcich na dekonštrukciu tzv. alternatívneho kánonu prostredníctvom globálnej kartografie predstavujú aj medzinárodné výstavy (feministického) umenia. Príspevok sa zameriava na problém času a priestoru a prostredníctvom prípadovej štúdie (diel slovenskej umelkyne Jany Želibskej zo sedemdesiatych rokov 20. storočia) sa pokúsi predostrieť obrat od časovej perspektívy k priestorovej, resp. ku globálnemu pohľadu. To umožňuje klásť dôležité otázky týkajúce sa sietí vzťahov, procesov výmeny a afinity významu, ale aj celý rad historických, ideologických a spoločenských faktorov nevyhnutne súvisiacich s miestom, konkrétnym prostredím, do ktorého bolo napríklad aj umenie žien vo vtedajšom normalizačnom Československu sedemdesiatych rokov situované.

**Kľúčové slová:** prehodnotenie centristického modelu dejín umenia – kritická kartografia – prípadová štúdia – Jana Želibská – Československo v čase normalizácie





Na poli feministickej histórie a teórie umenia sme viac ako dve desaťročia svedkami záujmu mnohých bádateľiek a bádateľov o prehodnotenie modernistického kánonu (západných) dejín umenia písaných z centristickej perspektívy. Mnohé feministické historičky a teoretičky (napr. Griselda Pollock, Irit Rogoff, Marsha Meskimmon) sa o zmenu paradigmy pokúšajú nielen v smere anglo-americkéj osi (jej širších kontextov), ale aj naprieč teritóriami takzvaných post-socialistických krajín, ktoré počas studenej vojny patrili do sféry vplyvu Sovietskeho zväzu. Hlasy volajúce po prehodnotení centristického modelu dejín umenia neprichádzajú z geografických okrajov a marginalizovaných kultúr, ale aj z takzvaných centier, ktoré upriamujú pozornosť na periférie a regióny videné ako súčasť globalizovaného sveta. Jeden z nástrojov upozorňujúcich na dekonštrukciu takzvaného alternatívneho kánonu<sup>1</sup> prostredníctvom globálnej kartografie predstavujú aj medzinárodné výstavy (feministického) umenia. V roku 2007 sa v Múzeu súčasného umenia v Los Angeles konala výstava *Wack! Art and Feminist Revolution*, ktorá v opozícii k „mŕtvym kanonickým dejinám“ feministického umenia sedemdesiatych rokov minulého storočia navrhla „preskúmať chronológiu prostredníctvom kartografie“.<sup>2</sup> S prehodnotením modernistického kánonu prostredníctvom kritickej geografie<sup>3</sup> tu prichádza Marsha Meskimmon. V eseji *Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally* píše: „(P)oznáme históriu feminizmu sedemdesiatych rokov, čítali sme a znova prečítali texty, videli a znova sme si prezreli diela (...). Čo by sme získali, keby sme prehodnotili chronologicky definované pole vedomostí prostredníctvom priestorového rámca, globálnej kartografie? Pravdepodobne veľa: príležitosť dekonštruovať takzvaný alternatívny kánon a pýtať sa na konceptuálne parametre «feministického umenia».“<sup>4</sup> Pretože, ako sa ďalej nazdáva, s časovou kartografiou súvisia nasledujúce zlyhania: tendencia k určitému druhu feministickej umeleckej praxe a diskurzu, ktorý môžeme považovať za neo-značenú normatívnu kategóriu<sup>5</sup> vylučujúcu rozdiely v rámci západného (amerického) kontextu a mimo neho, a predpoklad, že „feministická revolúcia“<sup>6</sup> sa rozšíri aj na iné miesta. Tieto modely

1 „Tí z nás, ktorí píšú o ženskom umení, si až príliš uvedomujú, že iba zopár prác všeobecne známych žien a ich diela môžu reprezentovať práce všetkých žien, a zároveň aj zvrátenosť toho, že sa bráni v prezentácii prác iných žien a podrobnej kritickej reakcii na ich vlastnú prácu. V literatúre o feministickom umení sedemdesiatych rokov dostala hŕstka umelkýň, najmä zo Spojených štátov, ale zopár aj z Európy, nálepku alternatívneho kánonu. Bohužiaľ, obojsmerné vylúčenie sa nás stále týka. Ich vlastné pozoruhodné príspevky (do umenia) sú generalizované a bagatelizované a práce menej známych umelkýň stále zostávajú ukryté mimo pozornosti. Výsledkom je, že pri hodnotení možnosti intelektuálneho a politického vplyvu projektu feminizmu narastala istota v tom, že je nespochybniteľný. Pojmy ako zvyšovanie povedomia, osobné sa stáva politickým a význam tela a politika pohlaví sa dostali na úroveň klišé a nie protestných výkrikov, normy sa nespochybnujú aj napriek tomu, že by sa malo o nich aktívne diskutovať,“ píše Marsha Meskimmon. Pozri MESKIMMON, Marsha. *Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally*. In BUTLER, Cornelia at al. *Wack! Art and The Feminist Revolution*. Kat. výstavy. Los Angeles: MIT Press, 2007, s. 323.

2 Tamtiež, s. 322 – 345.

3 Kritická geografia, ako uvádza Piotr Piotrowski, „je prístup, ktorý je v protiklade k tradičnej *Kunstgeographie* chápanej ako esenciálny koncept vzťahu medzi miestom a kultúrou (*Blut and Boden*); kritická geografia, teda spolu s ďalšími kritickými diskurzmi (napr. feminizmom, kultúrными štúdiami atď.) destabilizuje vzťah medzi subjektom a miestom a rozpoznáva ich ako konštrukt.“ PIOTROWSKI, Piotr. *Towards a Horizontal History of European Avant-Garde*. In *European Avantgarde and Modernism Studies*, 2009, Vol. 1, s. 50.

4 MESKIMMON, ref. 1, s. 323.

5 „To, čomu hovorím „normatívny“ alebo „hlavný prúd“, sa niekedy nazýva „západný“ alebo „biely“ feminizmus, alebo feminizmus prvého sveta,“ spresňuje Meskimmon. Tamtiež, s. 324.

6 Marsha Meskimmon spomína paradigmatickú feministickú aktivistickú performanciu Leslie Labowitz, Suzanne Lacy a Bia Lowe nazvanú *In Mourning and In Rage*, ktorá sa uskutočnila 13. decembra 1977 pred mestskou radnicou v Los Angeles. Bola reakciou na znásilnenia a vraždy desiatich žien medializovaných pod názvom *Hillside Strangler* a tiež vyjadrením osobného protestu proti spôsobu, akým bolo násilie páchané na ženách prezentované na verejnosti – ako senzácia. Performancia ponúkala alternatívnu interpretáciu prípadu; zahrňala feministickú analýzu násillia. Účastníci z Woman's Building, the Rape Hotline Alliance a mestskej rady sa spojili s feministickou komunitou a rodinami obetí, aby vytvorili verejný rituál hnevu a smútku. Predstavenie sa skladalo z kolóny šesťdesiatich žien smerujúcej do mestskej radnice, kde čakali novinári. Desať žien odetých do čiernych smútočných šiat postupne opúšťalo pohrebné auto. Na predných schodoch radnice účastníčky predniesli svoje protesty, napr. „Som tu za 388 žien, ktoré boli znásilnené v Los Angeles medzi 18. októbrom a 29. novembrom!“, „Som tu za pol milióna žien, ktoré boli bité v ich vlastných domovoch!“ alebo „Hovorím za tisíc žien, ktoré boli znásilnené a bité a ktoré nemajú hlasy!“ a pod. Potom, čo každá z desiatich žien predniesla svoj protest, ostatné, obkolesujúce radnicu, spoločne zakričali: „Na pamiatku našich sestier bojujeme!“ Desiata žena, oblečená v červenom, vykročila dopredu, aby reprezentovala boj proti všetkým formám násillia.



sú podľa nej postavené na rovnakých príbehoch o pokroku, dokazujú víťazstvo času v priestore a pri skúmaní feministickej praxe neimplikujú kritickú kartografiu, ale nekritickú chronológiu. V časovom móde, ako ďalej uvažuje, sú medzinárodné spojenia „mapované“ prostredníctvom lineárnej sekvencie pôvodu, vplyvu a vývoja. Časová os nevyhnutne podmieňuje mainstreamové interpretácie feministického umenia, kde sa geografické a kultúrne rozdiely čítajú v zmysle rozprávania o pokroku. Tam, kde sa diela výrazne líšia od normy, nie sú spochybňované definície centra, ale takéto diela sú považované za menej rozvinuté, odvodené alebo marginalizované. Naopak, pri priestorovom myslení môžeme v čase pripustiť koexistenciu lokálne odlišných naratívov, spojiť nesúvislé temporality, a tak klásť dôležité otázky týkajúce sa sietí vzťahov, procesov výmeny a afinity významu.

Sproblematizovanie západnej centrickej paradigmy, ako to naznačila Marsha Meskimmon,<sup>7</sup> nie je zďaleka novým či ojedinelým konceptom, ale je súčasťou mnohých revizionistických a emancipačných úsilí prehodnocujúcich univerzálnu perspektívu dejín (umenia) prostredníctvom umeleckej kartografie.<sup>8</sup> Piotr Piotrowski, zaoberajúci sa pojmom kritickej kartografie východoeurópskeho umenia v texte *Towards a Horizontal History of European Avant-Garde*, píše: „Umenie z periférnych regiónov je prezentované ako fragment globálnych alebo univerzálnych dejín umenia, ktoré boli napísané na Západe, čo vo všeobecnosti odhaľuje západocentristický prístup... a dominanciu premis modernistickej umeleckej geografie.“<sup>9</sup> To, čo Piotrowski ponúka, je nová paradigma horizontálnych dejín umenia popierajúca dominanciu vertikálnych dejín, t. j. dejín západného umenia. Tento obrat od západocentrickej perspektívy implikuje ešte čosi viac: namiesto univerzálnych geografických kontextov necháva prehovoriť paralelné historické naratívy z okrajov a periférií.

\*

**Jana Želibská** (nar. 1941) je jedna z mála výtvarníčok na Slovensku, ktorá v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch v bývalom Československu zaujala (dnes už ikonickými) dielami na samostatných alebo skupinových výstavách (*Možnosť odkryvania*, 1967; *Kandarya Mahadeva*, 1969/1970; happening *Snúbenie jari*, 1970; *1. otvorený ateliér*, 1970, v dome Rudolfa Sikoru; exteriérová výstava v Piešťanoch *Polymúzický priestor*, 1970; príspevky na happeningu Alexa Mlynárčika *Deň hier* „keby všetky vlaky sveta...“ (1971). Tieto diela sú výsledkom jej záujmu o prácu s novými materiálmi, ready-made, odpútania sa od obrazu smerom k objektu, environmentu, ale aj ohlasom na aktuálne tendencie pop-artu, nového realizmu, konceptuálneho a akčného umenia, ku ktorým ju nasmerovali nielen vnútorné autorské impulzy, ale aj intenzívny záujem o dianie na Západe a osobné kontakty s popredným francúzskym teoretikom Pierrom Restanom. Hoci mala za sebou už niekoľko kolektívnych zahraničných výstav, na ktorých sa prezentovala predovšetkým grafickými dielami zameranými prevažne na ženskú a mužskú telesnosť, na začiatku normalizačných sedemdesiatych rokov sa zúčastňuje VIII. ročníka Biennale de Paris venovaného mladým umelcom do 35 rokov,<sup>10</sup> pre ktoré pripravila odvážnu, priam provokujúcu inštaláciu nazvanú *Concour Miss d'Amour*. Išlo o nadrozmerné ružovo sfarbené postavy žien, ktoré mali byť inštalované na stĺporadie budovy Musée d'art moderne de la Ville de Paris, kde sa bienále konalo.<sup>11</sup> V projekte pôvodne koncipovanom pre tento konkrétny geniusloci – múzeum umenia – prichádza Želibská so sexualizovanými ženskými telami, ktoré v rámci západného múzea umenia nadobúdajú konkrétne konotácie. Nadrozmerné figúry bez individuálnej fyziognómie

7 Z bývalého východného bloku na výstave participovali Magdalena Abakanowicz, Marina Abramović, Sanja Iveković a Ewa Partum.

8 KAUFMANN DaCOSTA, Thomas. *Towards a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004; ROGOFF, Irit. *Terra Infirma. Geography's Visual Art*. New York: Routledge, 2000.

9 PIOTROWSKI, ref. 3, s. 50.

10 Jana Želibská sa zúčastnila už na V. parížskom bienále mladých v roku 1969 v rámci participácie na výzve Alexa Mlynárčika *Donácia*.

11 Podujatie sa uskutočnilo 14. 9. až 21. 10. 1973.

sú zobrazované ako objekty mužskej túžby, ktoré fungujú, parafrázujúc Elizabeth Grosz, ako *obecné telo*. „Jestli jsou ženy ponímány a zobrazovány jako tělesné protějšky svrchované mužské mysli, pak jsou ženská těla, rozkoše a touhy redukovány na pouhé verze nebo varianty mužských těl a tužeb.“<sup>12</sup> Želibská problematizuje nielen kánon zobrazovania ženského tela ako pasívneho predmetu mužskej túžby, umeleckého majstrovstva a masovej medializácie, ale aj jeho zastúpenie v múzeách umenia, kde sú ženy v tom čase skôr než ako umelkyne reprezentované ako obrazy. Nadrozmerné ružové figúry znázornené ako bezvládne marionety čakajúce pred bránou múzea (ante portas) na ich aktivovanie druhými sú afinitou fetišizácie ženských tiel, ale aj snahou umelkyne z periférie preniknúť do (verejného) priestoru rešpektovaného sveta umenia. Toto parížske múzeum – dielo moderného francúzskeho staviteľstva<sup>13</sup> – svojím stĺporadím asociuje architektúru chrámov alebo palácov, sféru moci a praktiky vplyvu s nimi spojené. Vystupuje, slovami Donalda Preziosiho, nielen ako symbol národnej identity, ale aj muzeologického inscenovania prostredníctvom univerzálnej praxe dejín umenia.<sup>14</sup> Hoci by sa dalo predpokladať, že zo strany múzea by mohli byť na provokatívne dielo Želibskej umiestnené v jeho exteriéri rôzne reakcie, to, čo autorku privedlo k zmene plánu, boli prakticko-organizačné problémy vyplývajúce nielen z transportu veľkorozmerného diela, ale aj z kontextu dobovej politickej situácie. Vzhľadom na to, že vývozné aktivity vtedajšieho Československa boli smerom na Západ nežiaduce a podliehali neštandardným, často absurdným kritériám zo strany štátneho aparátu, aby sa vyhla úradníckej mašinérii poplatnej straníckej ideológii, realizovala pre bienále mladých inštaláciu *Le goût du paradis/Chuť raja*.<sup>15</sup> Jej zámerom bolo prepraviť dielo osobným autom v jednej škatuli s cieľom získať vývozné povolenie, čo sa pod zámenkou, že ide „iba“ o rekvizity a divadelné kulisy, napokon podarilo.

Tento príbeh hovorí nielen o represívnom zaobchádzaní štátu s občanmi, ale aj o tom, koľko úsilia, neraz aj fantázie a dôvtipu museli vynaložiť autorky a autori, aby sa nepoddali, alebo sa aspoň pokúsili vyhnúť štátnym praktikám. Napokon reprezentuje aj jeden z postojov československých výtvarných umelkýň a umelcov, ktorí sa po období pražskej jari a následnej invázii vojsk Varšavskej zmluvy v auguste roku 1968 museli vyrovnáť s rozhodnutím odísť z oficiálnej scény do ústrania. Pripomeňme, že Želibská sa na protest proti ruskej okupácii odmietla spolu s ďalšími výtvarníkmi zúčastniť medzinárodnej výstavy *Danuvius '68* v Bratislave, ktorá bola nadišlo posledným oficiálnym výstavným projektom realizovaným medzi takzvaným Západom a Východom. Možno sa domnievať, že jej účasť na parížskom bienále mladých<sup>16</sup> sa nestala trňom v oku normalizátorov aj preto, že podujatie, ktoré súviselo s kultom mladosti, si prisvojila a naturalizovala socialistická ideológia.

Jana Želibská teda prichádza do Paríža s inštaláciou *Le goût du paradis*. Atribútni jablka a stromu evokuje v dejinách umenia frekventovaný biblický príbeh o Adamovi a Eve, ale prostredníctvom tohto univerzálneho modelu reprezentácie raja zároveň reflektuje realitu vtedajšieho Československa; za sprievodu spevu vtáctva, zelenej, kvetmi posiatej trávy je ohlasovaná sľubná jar, ale ukážka slabej či nevydarenej úrody jablč v dvoch debničkách akoby vyjadrovala smutnú jeseň roka invázie vojsk Varšavskej zmluvy a nastupujúce roky normalizácie. Predstava raja v podaní Želibskej akoby sa míľovými krokmi vzdalovala oficiálnym predstavám komunistickej moci o živote v raji, a preto je namieste interpretovať ju nielen v kontexte dejín umenia, ale aj v kontexte politickom, spoločenskom, sociálnom. „Papierová kašírka“ stromu s jediným zlatým

12 GROSZ, Elizabeth. Těla a poznání: Feminismus a krize rozumu. In *Revue Labyrinth*, 1 – 2/1997, s. 112. Kurzíva v origináli. Preložila Martina Pachmanová.

13 Palais de Tokyo, v ktorom sa múzeum nachádza, je dielom architektov: Jean-Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard, Marcel Dastugue + Lacaton & Vassal. Bol navrhnutý ako súčasť Medzinárodnej výstavy umenia a techniky v roku 1937. Z architektonického hľadiska patrí do štýlu art deco.

14 PREZIOSI, Donald. Muzeológia a muzeografia. In ORIŠKOVÁ, Mária (ed.). *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum. Antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea*. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, 2006, s. 115.

15 Pozri <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1973/participations/zelibska-shejbalova.htm>.

16 Z českej strany sa na bienále zúčastnil Milan Knížák, Tomáš Rajlich, Zorka Ságlová a Alena Kučerová.

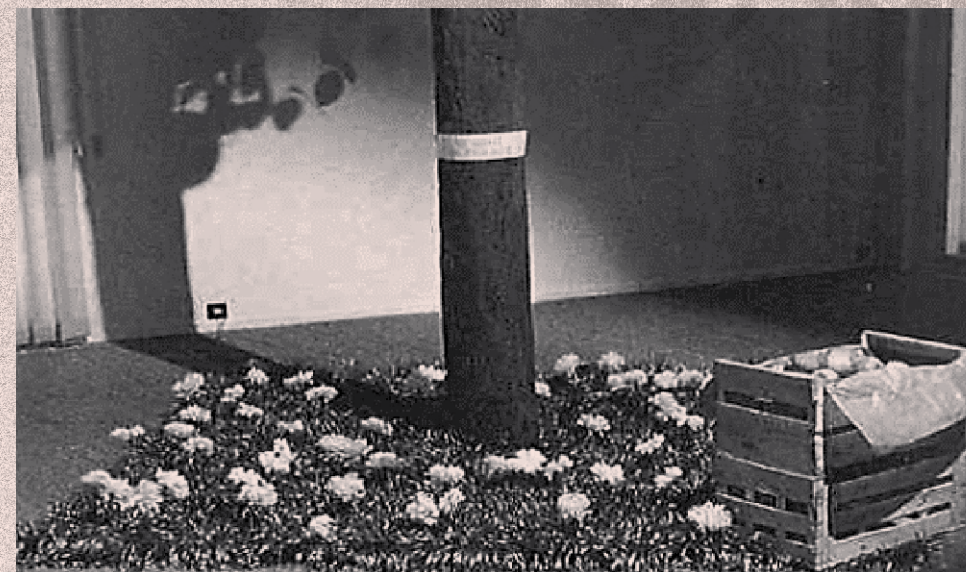




Jana Želibská: Le goût du paradis/Chuť raja, 1973. Environment, kašírovaný papier, zlaté jablko, umelá tráva, magnetofón so zvukmi vtákov, drevená debna s jablkami. Zdroj: SNG

jablkom v jeho korune spolu s drevenými debničkami so skromnou úrodou jablák pripomína Československo ako potemkinovskú dedinu, akýsi iluzórny priestor, kde slovami Milana Šimečku "hospodársky, politický a kultúrny život vytváří denně celou řadu absurdit, které pobuňují zdravý rozum. Jestliže nemá člověk rozum úplně otupen, narazí v průběhu obyčejného všedního dne na deset situací, nad kterými se rozum zastaví v němém údivu. (...) (J)ak je možné, že se systém, který vrší hloupost, neschopnost a nezodpovědnost do pyramidy, se už dávno nezhroutil, a že naopak projevuje všechny obecně uznané známky politické stability."<sup>17</sup> Šimečka zachádza ešte ďalej, keď konštatuje: „(V) ... okamžiku jsem pochopil hloubku krize, do které se národní kultura dostala; dodnes se podobá maňáskovému divadlu, šaškuje po osvětleném jevišti, ale to nejdůležitější se i tak děje za kulisami.“ Toto pochybovanie o funkčnosti spoločenského systému, ktorému panuje, šimečkovsky povedané, „bludný kruh absurdit, abnormálnosti a slabosti“ je možným návodom, ako čítať Želibskej environment aj ako alúziu na každodenný život československých žien, ktoré boli paternalistickým štátnym aparátom „obdarované“ pracovnými príležitosťami, rovnocenným postavením s mužmi a ekonomickou nezávislosťou. Ako sa mohli ženy z vlastnej skúsenosti pres-

17 ŠIMEČKA, Milan. *Obnovení pořádku*. Praha: Atlantis, 1990, s. s. 160 – 162.



Jana Želibská: Le goût du paradis/Chuť raja, 1973, detail

vedčiť, socialistický model emancipácie bol iluzórnym modelom, ktorý zlyhal. Participáciou na budovaní socializmu boli prinútené prekonávať dvojité pracovné zaťaženie – popri pracovných povinnostiach aj starostlivosť o rodinu. Nebolo to inak ani v profesijnom živote výtvarníčok, ktorých práca pre deti a manžela, prípadne rodičov, časovo ďaleko prevyšovala ich osobné záujmy a túžbu po pôvodnej profesii. Mnoho výtvarníčok v bývalom Československu – aj napriek štátom saturovaným pracovným príležitosťami – nepracovalo a svoje umelecké ambície naplňali popri práci v domácnosti. Na rozdiel od druhej vlny emancipácie na Západe, kde sa osobné mohlo stať verejným, súkromná sféra v bývalom Československu podliehala kontrole paternalistického štátu. Ani verejná sféra netvorila priestor na slobodné aktivity, a tak rodina prevzala mnohé z jej bývalých funkcií a stala sa posledným ostrovom slobody, akousi verejnou inštitúciou zabezpečujúcou nielen sociálne potreby, ale aj spoločné hodnotové princípy.<sup>18</sup>

Zmena dichotómie verejnej a súkromnej sféry, keď všetko verejné prebiehalo pod mocenským dohľadom štátneho aparátu, sa prirodzene dotkla aj výtvarnej scény. Umeľci a umelkyne, ktorí sa od tradičných médií priklonili k neoavantgardným formám umenia – happeningu, environmentu, performancii, akcii, objektu a inštalácii, nachádzali miesta na prezentáciu svojich diel mimo oficiálnej scény – v alternatívnych interiérových priestoroch, ale aj v prírode, v kruhu známych a priateľov, neraz aj bez prítomnosti verejnosti. Zatiaľ čo neoavantgarda šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov na Západe problematizovala tradičné chápanie umenia a kritizovala jeho komodifikáciu a fetišizáciu, umenie bývalého východného bloku nefungovalo v paralelnom mode, nebolo spojené s komerčným úspechom ani s oficiálnou umeleckou prevádzkou. Práve naopak, neoavantgarda predstavovala súčasť neoficiálnej kultúry a to, čo jej z utopistického programu zostalo, bola určitá forma revolty, slobodného zmýšľania a nepoddajnosti. Avantgardný model, keď umelec opúšťa tradičný priestor ateliéru a začína realizovať svoje akcie v prírode za aktívnej účasti pozvaných priateľov alebo náhodných divákov, rezonoval aj v tomto geografickom

18 Viac pozri HAVELKOVÁ, Hana. Women In and After a „Classless“ Society. In ZMROCZEK, Christine – MAHONY, Pat (eds.). *Women in Social Class – International Feminist Perspectives*. Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 69.



priestore. Neznamenal iba únik z pretechnizovaného sveta mestskej civilizácie, pokus o nájdienie ľudskejšej alternatívy k zmechanizovanému spôsobu života vyspelej industriálnej spoločnosti, ale predovšetkým útočisko tvorby, ktorá nelahodila politickému establishmentu. Obrat k prírode bol súčasne previazaný s návratom k starým obradom a rituálom, ktoré človeka žijúceho v súlade s prírodou sprevádzali celé tisícročie.<sup>19</sup>

Charakteru slávností vsadených do lona prírody boli blízke aj niektoré akcie Jany Želibskej. Pred tým, ako realizovala inštaláciu *Le goût du paradis*, mala za sebou už event *Trenie* (účasť na akcii Alexa Mlynárčika, 1969), happening *Snúbenie jari* (1970), inštaláciu *Hodvábnik morušový* (Polymúzický priestor, 1970) či dve akcie v krajine *Stanica u Želibáčky*, *Toaletný papier – možnosť použitia po guláš* (happening Alexa Mlynárčika, Deň hier/„keby všetky vlaky sveta...“, 1971), ktoré boli bezprostredne spojené s prírodou nielen priestorovo, ale aj tematicky. Tematizovanie prírody, ktoré sa neskôr u Želibskej rozvinulo do privátneho ekologického étosu, môžeme chápať nielen ako obrat k prírode, ale aj ako útek do slobodného, privátneho, nezávislého sveta bez známk romantizmu. K prozaicko-lyrickej povahe týchto diel je potrebné priradiť sarkasticko-kritický uhol pohľadu, ktorému sa Želibská nevyhýba.<sup>20</sup>

Inštalácia *Le goût du paradis* akoby nepriamo nadväzovala na *Hodvábnik morušový* z roku 1970. Na obrovský rozkošatený strom v piešťanskom parku, kde sa multimediálna výstava pod kurátorským vedením Ľubora Káru konala, zavesila nadrozmerne plastické kokóny priadky morušovej. Kým *Hodvábnik morušový* reprezentoval akúsi alúziu na asymetrické mužsko-ženské vzťahy,<sup>21</sup> *Le goût du paradis* predstavuje skôr sondu do sociálnej situácie vtedajšieho Československa. Hoci by sa na prvý pohľad mohlo zdať, že tento skečový obraz raja za železnou oponou bol ďaleko od reality, opak bol pravdou. Nedostatok tovaru, ktorý reprezentovali nielen prázdne police v obchodoch, ale aj dlhé rady pred nimi, stelesňovali jablká, o ktoré v predajniach „zelovocu“, ale ani v domácnostiach nebola núdza. Nahrádzali nedostatkové ovocie – banány, pomaranče alebo ananás, ktorého originálnu chuť gazdinky s dôvtipom napodobňovali pridaním ananásovej arómy do zaváranej tekvice. Vypovedá to o istej kreativite žien, ich schopnosti zorientovať sa v konzumnej nedostatočnosti systému bývalého Československa, kde pod paternalistickou gesciou komunistického režimu prežívali svoje životy bez toho, aby verejne demonštrovali svoju pozíciu, vlastné Ja.

Kým Jana Želibská vystavila na parížskom bienále svoju verziu chuti raja, francúzsky teoretik Pierre Restany počas pobytu v Rajeckých Tepliciach (21. októbra 1973) interpretuje *Le goût du paradis* takto: „Jana Želibská, večná snúbenica jari, nám pripomína, že strom a jablko spomedzi všetkých pokušení symbolizujú predovšetkým pokušenie poznania. Strom vedy je strom života. Žijem, teda viem. Chuť života je chuť ovocia, chuť poznania.“<sup>22</sup> Akokoľvek bola táto charizmatičká osobnosť sympatizantom a obdivovateľom československého alternatívneho umenia, jeho slová doplnené definíciou jablka z encyklopedického slovníka Petit Larousse nie sú vzdialené univerzálnemu chápaniu vedy ako racionálnej, na objektívnom poznaní založenej disciplíny, ktorá implikuje poznanie (vedy) ako mužskú záležitosť. Restanyho slová sú produktom mužskej autority, odrazom diskurzívnych praktík súvisiacich s jazykom a mocou. Na strane druhej ich však môžeme chápať aj ako uznanie ženskej identity, ktorej konanie sprevádzané pokušením a túžbou poznávať (tvoriť) konštituuje vlastné Ja.

Tvorba Jany Želibskej sa veľmi konzistentne dotýka tela a telesnosti. Hoci sa v jej diele strieda zobrazovanie tela celistvého a fragmentovaného,<sup>23</sup> celou svojou tvorbou odhaľovala nielen asy-

19 ŠMEJKAL, František. Návraty k přírode. In *Výtvarná kultura*, 3/1990, s. 16.

20 Platí to predovšetkým o (seba)ironických, lokálnym folklórom zaváňajúcich príspevkoch na happeningu Alexa Mlynárčika *Stanica u Želibáčky*, *Toaletný papier – možnosť použitia po guláš*.

21 Ženami vykonávaná ručná výroba textilu/hodvábu, ktorú mali nahradiť umelé materiály.

22 *Jana Želibská – Le goût du paradis*. Kat. výstavy. Úvod: Pierre Restany. Paris: Galerie – expositions Jean Gilbert Jozon, 1973, nepaginované; BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia (eds.). *Jana Želibská – Zákaz dotyku*. Kat. výstavy. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2013, s. 106 – 107.

23 Blížšie pozri ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Bratislava: Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2012, s. 98 – 107.



Jana Želibská: *Hodvábnik morušový*, 1970, inštalácia (závesné objekty, hodvábný trikotín, fatrokard). Polymúzický priestor - socha, objekt, priestor, hudba, Piešťany (kurátor: Ľubor Kára). Zdroj: SNG

metriu mužsko-ženských vzťahov, ale aj dualitu myseľ/telo, ktorá vychádzala z presvedčenia, že poznanie môže byť tak aktom mysle, ako aj tela.

Záujem rešpektovaného teoretika nového realizmu o československé dianie bolo pre domácu alternatívnu scénu istou satisfakciou za neexistujúci verejný diskurz, ktorý bol obmedzený na súkromné debaty vo vnútri komunity. Tá sa síce vymedzovala voči oficiálnej scéne, no nevyznačovala sa prílišnou kolektívnou súdržnosťou, individuálne tvorivé programy dominovali nad spoločnými záujmami alebo očakávanými prejavmi vzdoru voči establishmentu. Napriek tomu, že do československej kultúrnej scény prenikali rôznymi neoficiálnymi cestami informácie o verejných akciách, happeningoch, protestoch študentov či žien na Západe, na československej scéne sa spoločné verejné vstúpenia nikdy nekonali.

Ako je známe,<sup>24</sup> ženy a umelkyne v Československu prejavovali odmietavý postoj k západnému feminizmu. Spoločným nepriateľom tu bol viac totalitarizmus než patriarchát (aj napriek tomu, že komunistický aparát bol patriarchálny rovnako ako disent či šedá zóna). Delimitácie feminizmu sa javili v komplikovanejších rámcoch, ako by sa na prvý pohľad zdalo. Istá absencia záujmu v antikomunistických kruhoch zapodievať sa celým spektrom feministických genderových problémov pochádzala z ideologizovanej rovnosti žien a mužov, nedôvery v ženské organizácie a predovšetkým zo sústredenia sa na kritiku hegemonného vzťahu štátu k občanom. Viac ako na práva žien sa aj neoficiálne umelecké prostredie zameriavalo na dodržiavanie ľudských práv,

24 Pozri napríklad anketu Věry Jirousové Žádné ženské umění neexistuje v časopise *Výtvarné umění*, 1993, č. 1, s. 42 – 45.



ktoré však boli vnímané univerzalisticky a diskusie o slobode a autonómii boli spoločne mierené proti totalitnému režimu. Predpojatosť či nedôvera voči západnému feminizmu, ktorou sa mnohé ženy netajili, bola však len jednou stranou mince. Ako dokazujú mnohé empirické výskumy,<sup>25</sup> aj napriek odmietavému postoju k západnému feminizmu, ktorý pramenil z nedostatku jeho poznania, ženy v Československu sa zaoberali mnohými genderovými otázkami, ako bola kritika sexismu, diskriminácia, zneužívanie moci a pod., ktoré zodpovedali problémom typickým pre západný feminizmus. Aj napriek absencii artikulovaného feministického diskurzu mnohé výpovede žien svedčia o relevantnosti feminizmu pre problémy, s ktorými sa stretávali.

Zatiaľ čo environment *Chut' raja* sa do Československa už nikdy nevrátil, hoci na prelome rokov 1973 a 1974 bol prenesený do parížskej galérie Jean Gilbert Jozon a na jeho viaceré podoby remaku sme si museli počkať až do pádu železnej opony,<sup>26</sup> inštalácia *Councours Miss d'Amour* sa nikdy nezrealizovala. Jana Želibská sa svojou tvorbou k feministickému postoju priamo nehlásila. K západnému ženskému a feministickému umeniu sa viac než politickým statementom približovala charakterom tvorby. S humorom a sarkazmom jej vlastným tematizovala sexualizované telá a nevyhýbala sa ani kritike sexismu, mocenského pohľadu, asymetrii v heterosexuálnych vzťahoch.

...

Vráťme sa však na začiatok tohto príspevku. Zo západnej perspektívy vyslovená hypotetická predstava o rozšírení feministickej revolúcie sa, ako sme mohli vidieť na príklade umenia bývalého Československa, nenaplnila. Napriek tomu, že umenie Západu a Východu hovorí podobným formálnym jazykom a umenie východnej a strednej Európy sa rozvíjalo priamo na orbite západnej Európy, ich významy sú odlišné. Ako pripomína Piotrowski, snaha byť súčasťou západnej kultúry mala skôr úlohu politického prostriedku v boji proti oficiálnej kultúrnej politike komunistických režimov. Z tejto perspektívy pristupuje Piotrowski aj k zmene paradigmy, k novej geografii nazvanej horizontálne dejiny umenia, ktoré by mali smerovať k dekonštrukcii vertikálnych, teda západných dejín umenia. Neznamená to „zrušenie západných dejín umenia, ale pomenovanie tohto druhu naratívu jeho vlastným menom ako ‚západný‘ príbeh... Neznamená to oddeliť dva koncepty, ktoré sa zvyčajne prekrývajú – koncept západného moderného umenia a koncept univerzálneho umenia. Západné dejiny umenia sa môžu v súlade s horizontálnou perspektívou relativizovať a umiestniť vedľa iných umeleckých historických naratívov. Dôsledok takéhoto pohybu je zmena tradičného pohľadu na vzťah medzi dejinami umenia okrajov a ‚našimi‘ dejinami umenia (čítaj: západnými)“<sup>27</sup>, nevynímajúc geopolitický a kultúrny priestor východnej a strednej Európy. Pretože ani chute raja nemusia byť rovnaké, ale môžu byť rozmanité a individuálne.

Text je modifikovanou verziou prednášky, ktorá odznela na konferencii *Feministická avantgarda (nejen) v česko-slovenských souvislostech* (Dom umenia, Brno, 11. – 12. február).

**Mgr. Jana Oravcová, PhD.**, je historička umenia a kurátorka. V súčasnosti pracuje v Slovenskom centre dizajnu ako šéfredaktorka časopisu *Designum*. Je autorkou publikácií *Ekonomie tela v umelekohistorickom a teoretickom diskurze* (2011) a *Mocné ženy alebo ženy moci? Vizualna kultura, reprezentacia, ideológia* (2014).

25 ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Mezi ženskostí a feminismem: Konstruování identity „české socialistické ženy“. In HAVELKOVÁ, Hana – OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (eds.). *Vyvláštěný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2015, s. 308 – 309.

26 Prvýkrát to bolo v roku 1990 na výstave *Interpretácie a reinterpretácie* (Slovenský rozhlas, Bratislava).

27 PIOTROWSKI, ref. 3, s. 54.

Jana Želibská: *Le goût du paradis*, 1973/2012, environment, kombinovaná technika. Rekonštrukcia vytvorená pri príležitosti autorkinej výstavy *Zákaz dotyku*, SNG, Bratislava, 2012. Zdroj: SNG

