

Response to the AIDS Pandemic in the USA: New Forms of Cultural Activism and Visual Art Thematising Identity Politics, Gender Issues and Trauma

Abstract

In her study the author has focused on analyzing how the AIDS pandemic broke out in the United States early in the 1980s, and how the New York art scene reacted to the AIDS crisis in broader socio-cultural and political contexts. It points to the slack and incompetent response of then-President Ronald Reagan and those in the Republican Party on the deathly infection's rapid spread through society, and the initial stigmatizing and ostracism of the LGBTQ community. The text centers on analysis and interpretation of new forms of cultural activism from the collectives ACT UP, Gran Fury and Group Material: public space interventions in New York and other American cities. Activist art groups were openly critical of the establishment's inaction on AIDS, and roused the general public to take action. Many of these expressions of cultural and political activism had features of participatory art, and prefigured a social and ethical revolution in art. The text also addresses identity politics, and the exploration of issues of the gender, sex, ethnicity and race of those in the LGBTQ community, in the context of the problems they faced in advocating for their assertion of human and civil rights, and demands for equality in a society of patriarchal culture. The study likewise analyzes the work of three major 1980s and 90s New York artists: Felix Gonzalez-Torres, who died young of AIDS, found metaphorical ways of portraying themes of trauma and death in his works' iconography (installations, photographs, billboards); site specific installations by Zoe Leonard; and Nan Goldin's photographic series. Both the latter artists had a special way of thematising the sorrow, grieving and sense of loss from the death of their friends male and female. A major feature of these works is the balance between emotional yet sophisticatedly-articulated multifaceted content and inventive visual solutions. Considering the fact that this issue has yet to be adequately reflected in Slovakia's art scene, this study may be a point of departure for more in-depth research of work by artists that developed outside the context of the United States and western art history.

(The completion from the last issue)

Key words: AIDS pandemic — 1980s and 90s New York cultural scene – new forms of cultural activism and visual works responding to the AIDS crisis – identity politics – gender, sex, ethnicity and race issues --- LGBTQ community – trauma and death in contemporary art

Reakcia na pandémiu AIDS v USA: nové formy kultúrneho aktivizmu a vizuálne umenie tematizujúce politiku identity, problémy rodu a traumy

Katarína Rusnáková is a Slovak curator and art historian. Since 2006 she has been Head of the Department of Art Theory and History at the Faculty of Fine Arts of the Academy of Arts in Banská Bystrica. She holds a Ph.D. in Art History (Palacký University in Olomouc, 2009). Rusnáková has curated more than 50 exhibitions, e.g. *Aspects/Positions: 50 Years of Art in Central Europe 1949 – 1999* (Vienna, Budapest, 1999 – 2000), *Invitation for a Visit (Iloná Németh, Jiří Suruůvka)*, La Biennale di Venezia 49, the Czech and Slovak Pavilion (2001), *Jiří David: Apotheosis*, La Biennale di Venezia 56, the Czech and Slovak Pavilion (2015). Her book publications include: *V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry* [In the Flow of Moving Images. Anthology of Electronic and Digital Art in the Context of Visual Culture] (2005), *História a teória mediálneho umenia na Slovensku* [History and Theory of Media Art in Slovakia] (2006), *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia* [Expanded Forms of Audience Reception of Digital Art] (2011), *Premietané obrazy v digitálnom veku* [Projected images in the digital age] (2018), *60/30 (Výber textov o súčasnom slovenskom a svetovom vizuálnom umení 1989 – 2019)* [60/30 Selection of Texts on Contemporary Slovak and World Visual Art 1989 – 2019] (2019).



Felix Gonzalez-Torres – Untitled, 1991, čiernobiela fotografia, Copyright © 1992 The Museum of Modern Art, New York

Abstrakt

Autorka sa zamerala na analýzu vypuknutia pandémie AIDS v Spojených štátoch amerických na začiatku osemdesiatych rokov 20. storočia a na reakcie newyorskej umeleckej scény na krízu, ktorú vyvolala v širších spoločensko-kultúrnych a politických kontextoch. Poukazuje na pomalé a nekompetentné reakcie vtedajšieho prezidenta Ronalda Reagana a predstaviteľov Republikánskej strany na rýchlo sa šíriacu smrteľnú nákazu, ako aj počiatočnú stigmatizáciu a ostrakizáciu LGBTQ komunity. Ťažisko textu tvorí analýza a interpretácia nových foriem kultúrneho aktivizmu kolektívov ACT UP, Gran Fury a Group Material, ktorými intervenovali do verejného prostredia New Yorku a ďalších amerických miest. Aktivistické kolektívy reagovali na nečinnosť establishmentu otvorenou kritikou a provokovali bežných občanov k aktívnemu konaniu. Viaceré z prejavov kultúrneho a politického aktivizmu mali znaky participatívneho umenia a predznamenal sociálny a etický obrat v umení. Text sa zaoberá aj politikou identity, skúmaním otázok rodu, pohlavia, etnicity a rasy ľudí patriacich do komunity LGBTQ v kontexte problémov, ktorým museli čeliť pri presadzovaní svojich ľudských a občianskych práv a požiadaviek rovnosti v spoločnosti s patriarchálnou kultúrou. Štúdia sa tiež venuje analýze tvorby troch významných umelcov newyorskej scény osemdesiatych a deväťdesiatych rokov minulého storočia – Felixa Gonzaleza-Torresa, ktorý dokázal do ikonografie svojich diel (inštalácie, fotografie, billboardy) metaforickým spôsobom pretaviť tému traumy, Zoe Leonardovej a jej site-specific inštalácii, ako aj sérii fotografií Nan Goldinovej. Obe autorky osobitým spôsobom tematizovali smútok, trúchlenie a pocity straty v súvislosti so smrťou svojich priateľov a priateľiek. Dôležitou črtou diel je rovnováha medzi emocionálnymi, ale sofistikovane artikulovanými mnohoznačnými obsahmi a ich invenčným vizuálnym riešením. Vzhľadom na to, že skúmaná problematika nebola doteraz na domácej scéne dostatočne reflektovaná, predložená



Felix Gonzalez-Torres – Untitled, 1991, installation view at 11th Avenue and 38th Street, Manhattan (February 20–March 18, 2012), photo: David Allison/MoMA© The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York

štúdia sa môže stať východiskom ďalšieho prehĺbeného výskumu tvorby umelkyň a umelcov, ktorá sa vyvíjala mimo kontextu Spojených štátov amerických a západných dejín umenia.

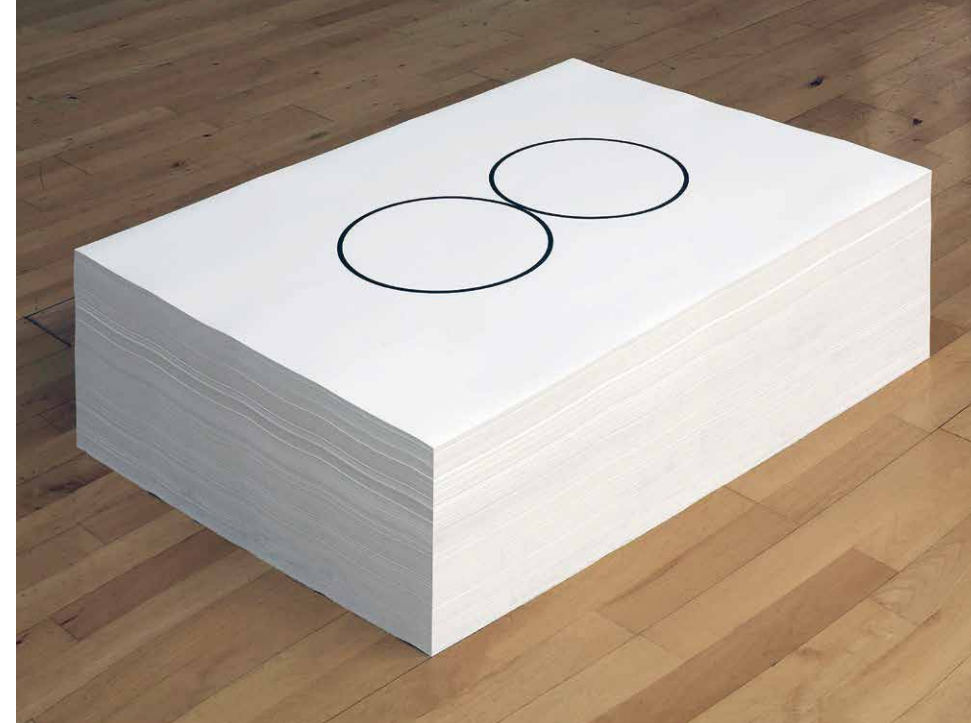
Kľúčové slová: pandémia AIDS – newyorská kultúrna scéna osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia – nové formy kultúrneho aktivizmu a vizuálne diela reagujúce na krízu AIDS – politika identity – problémy rodu, pohlavia, rasy a etnicity – komunita LGBTQ – trauma a smrť v súčasnom umení

AIDS a politika identity: reflexia problémov rodu a LGBT komunity vo vizuálnom umení

Na poli voľného vizuálneho umenia vznikla v druhej polovici osemdesiatych a v priebehu deväťdesiatych rokov rozsiahla plejáda diel, ktorých autori a autorky reflektovali v celej šírke umeleckých praktík a prejavov závažné existencialistické otázky vyvolané epidémiou AIDS a otvárali témy súvisiace s psycho-sociálnymi, kultúrno-spoločenskými a sociálnymi problémami, pričom mnohí z nich boli priamo dotknutí hrozbou smrteľnej choroby. Nielenže stratili svojich partnerov/partnerky a blízkych priateľov, ale aj sami tejto chorobe podľahli. Budeme sa prioritne venovať modelovej vzorke – jednému umelcovi a dvom umelkyniam z newyorskej kultúrnej scény (Felix Gonzalez-Torres, Zoe Leonard, Nan Goldin), ktorí vo svojich dielach tematizovali traumy z ochorenia AIDS v inovatívnej metaforike a vizuálnom jazyku. Zameriavali sa na výskum politiky identity a rozvinuli špecifický register výrazových prostriedkov, ktorý je príznačný pre estetiku umelcov pochádzajúcich z LGBT komunity. Dôležitým faktom je, že diela tlmóciace ambivalentné posolstvá sofistikovanejším spôsobom sú určené širokej obci vnímavých divákov a diváčok bez ohľadu na ich sexuálnu a rodovú orientáciu.



Felix Gonzalez-Torres: Bez názvu/Untitled (Dokonalí milenci/Perfect Lovers), 1991, inštalácia, nástenné hodiny (variabilné rozmery). © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Felix Gonzalez-Torres: Bez názvu/Untitled, (Dvojportrét/Double Portrait), 1991, stoh potlačeného papiera © The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York

Treba pripomenúť, že jedným z dôležitých cieľov ženského hnutia v období transliberalizácie bol na jednej strane boj proti diskriminačným a ponižujúcim stereotypom, ako spoločnosť chápe postavenie muža a ženy, maskulinity a femininity, a na druhej strane obrana slobody jednotlivca vyjadrovať svoje Ja spôsobom, ktorý si slobodne zvolí, či už bude maskulínny, feminínny, androgynný alebo akokoľvek iný vo vnútri tohto spektra.¹ Ženské hnutie v sedemdesiatych rokoch ukázalo, že útlak je inštitucionalizovaný, čiže zabudovaný do ekonomického systému.² V podtexte feministického umenia je preto prítomná nielen iniciatíva boja za ľudské a občianske práva žien, ale aj za práva sexuálnych menšín LGBT a farebných ľudí bojujúcich za rovnoprávnosť v spoločnosti. „Hnutie boja proti AIDS dosiahlo, že sa o gejach prestalo hovoriť ako o ‚vysoko rizikovej skupine‘. Žiadna taká skupina neexistuje, existuje len rizikové správanie.“³ Obrat v umení deväťdesiatych rokov v USA, sprevádzaný návratom k reálnemu prostredníctvom traumy, ako túto situáciu pomenoval Hal Foster, súvisí aj s presunom od otázok týkajúcich sa sexuálnej túžby vo vzťahu k spoločenskému poriadku k fyzickým pudom vo vzťahu k životu a smrti.⁴ Znovuobjavené telo bolo často zobrazené ako poškodené, v biednom stave, pretože zažilo skúsenosť osobnej a kolektívnej traumy, s čím rezonovala všadeprítomná estetika smútku a melanchólie, ktoré posilnili spoločenské faktory, predovšetkým pandémie AIDS.⁵

1 FEINBERG, Leslie. *Pohlavní štvanci*. Praha: G plus G, Knižní klub, 2000, s. 114.

2 Ibidem, s. 122.

3 Ibidem, s. 131.

4 FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts – London, England: The MIT Press, 1996, s. 18.

5 Ibidem, s. 18.

Elégia a participácia v dielach Felixa Gonzaleza-Torresa

Jedným z kľúčových umelcov amerického umenia sledovaného obdobia sa stal kubánsko-americký výtvarník Felix Gonzalez-Torres (1957 – 1996), ktorého tematické zameranie tvorby významným spôsobom determinovala choroba AIDS. Predčasne ukončila jeho život a niekoľko rokov predtým aj život jeho partnera.

Identita Gonzaleza-Torresa sa vyznačovala príslušnosťou k dvom menšinám: bol utečencom, keďže v roku 1979 emigroval zo socialistickej Kuby do New Yorku, a zároveň bol queerským umelcom, čo znamená, že „žil v neistote na nesprávnej strane epidémie AIDS“.⁶ Celé jeho dielo vychádza z osobnej histórie, kde sa život prelína s umením. Žiaľ, jeho tvorivá kariéra bola príliš krátka, trvala menej ako dekádu, keďže zomrel vo veku 38 rokov. Rozsah umeleckých záujmov Gonzaleza-Torresa bol sústredený hlavne na tvorbu objektov, inštalácií a fotografií, pričom tieto umelecké druhy posunul do invenčných podôb sofistikovaných realizácií. Programovo pracoval s praktikami konceptuálneho, minimalistického, postminimalistického a participatívneho umenia, ktoré obohacuje o emocionálne podtóny prostredníctvom osobného príbehu, zasiahnutého traumou z choroby AIDS. Metaforické diela s odkazmi na efemérnosť ľudského života, ktoré sú realizované v triezvom, lakonickom vizuálnom jazyku, vyvolávajú v príjemcoch subtilne emócie a empatiu.

6 WEINTRAUB, Linda. *Art on the Edge and Over. Searching for Art's Meaning in Contemporary Society 1970s – 1990s*. New York: Art Insights, Inc., Publishers, 1996, s. 110.

Gonzalez-Torres využíval na tvorbu objektov a inštalácií bežné každodenné predmety a programovo z nich vytváral modifikované série. Typickým znakom viacerých inštalácií je prvok pohyblivosti alebo performativity, obsiahnutý v ich korpuse, ktorý na rozdiel od klasických minimalistických diel vyžaduje aktívnu participáciu divákov a diváčok. Tieto „pohyblivé štruktúry“ objektových akumulácií pozostávali zo stohov väčšou bielych listov papiera s minimálnou ofsetovou potlačou, napr. dva dotýkajúce sa rovnaké kruhy ako symbol partnerskej dvojice.⁷ Väčšinou boli umiestnené sólo alebo vo štvorici na podlahe, respektíve tvorili „antiformu“ cukríkov s rôznofarebnými obalmi, ktoré boli rozsypané na podlahe v pravidelnom geometrickom tvare alebo navrhované do rohu miestnosti. Pointa týchto prác spočívala v tom, že pôsobili ako portréty a súčasne pamätníky, pretože rozmermi a formou pripomínali náhrobné kamene a evokovali pocity smútku a trúčlenia, ktoré sú späté s konkrétnymi ľuďmi. Jednotlivé listy papiera strednej veľkosti, ale aj veľkých formátov, usporiadané do precíznych stohov tvoriacich kubické útvary, boli určené na to, aby si recipienti z každej kopy zobrali so sebou ľubovoľný počet kusov. Obsahovali participatívny aspekt vo forme „dar“, čo výrazne kontrastovalo so zaužívanou praxou v múzeách umenia, kde platí striktný zákaz dotýkať sa vystavených diel. V prípade inštalácií vytvorených z rôznych druhov cukríkov sa diváci a diváčky mohli ponúknuť a konzumovať sladkosti priamo na výstave, čím do hry vstúpili okrem taktilných vnemov aj chuťové zážitky.

Inštaláciu *Bez názvu (USA Today)* z roku 1990, umiestnenú do kúta miestnosti, reprezentuje hromada 150 kg cukríkov v obaloch evokujúcich americkú zástavu (modrá, červená, strieborná) s odkazmi na národné noviny *USA Today*. Kým ich celková váha je súčtom hmotnosti Felixa Gonzalez-Torresa a jeho partnera Raya (150 kg), alúziu na národné noviny *USA Today* umelec metaforicky vyjadruje kritikou sladkých, cukrových správ denníka, ktoré vylepšujú skutočnosť, ergo zavádzajú a klamú čitateľskú verejnosť. Práca kombinuje osobný naratív autora a kritické referencie na politiku a mediálne praktiky vlády USA. Cukríkové inštalácie určené na konzumáciu predstavujú nielen dar, ale aj obeť, a rovnako ako inštalácie vytvorené zo stohov papiera sú priebežne dopĺňané. Reprezentujú koncept „špecifického mobilného sochárstva“ s participatívnym aspektom. Ďalším definičným znakom týchto diel je, že nie sú závislé od rukodielnosti autora, pretože najdôležitejšia je umelcova idea. Z tohto hľadiska môžu byť diela Gonzalez-Torresa vystavené súbežne na viacerých miestach za predpokladu dodržania autorovho konceptu. Inštalácie rozsypaných cukríkov dôvtipne využívajúcich roh miestnosti môžeme čítať ako novátorské posuny kontrareliéfov, ktoré boli autorskou technikou predstaviteľa ruského konštruktivizmu Vladimíra Tatlina v dvadsiatych rokoch 20. storočia.⁸ Okrem toho, že diela Gonzalez-Torresa tematizujú otázky queerskej subjektivity a s ňou spojenej túžby, saturujú zároveň aj tému straty, smútku a trúčlenia po smrti partnera, ktorý zomrel na AIDS o päť rokov skôr než Gonzalez-Torres.

S ikonografickými motívmi straty súvisia ďalšie vizuálne lakonické diela so symbolikou dvojice, ktoré vyžarujú subtilnú elegiu. Partnerskú dvojicu stelesňuje napríklad pár svietiacich žiaroviek s prepletenými káblami *Bez názvu (5. marec) #2* z roku 1991⁹ alebo dvojica identických nástenných hodín *Bez názvu (Dokonali milenci)* z toho istého roku s hodinovými ručičkami odmeriavajúcimi čas v dokonalej synchronizácii. Arthur C. Danto o tomto diele píše: „Fakt, že sú dvoje, neznamená, že ich Gonzalez-Torres neprezentuje ako readymade. V skutočnosti hovorí niečo o láske a manželstve.

7 Napríklad, *Bez názvu (Dvojité portréty)*, 1991; čierna bordúra evokujúca parte *Bez názvu (Roky republikánov)*, 1992; portréty 462 ľudí zastrelených v USA v priebehu jedného týždňa *Bez názvu (Smrť zastrelením)*, 1990 a ďalšie.

8 Podobný princíp využíval aj minimalistický sochár, protagonist light-artu Dan Flavin alebo súčasná americká sochárka Sarah Sze.

9 Dátum v názve diela odkazuje na deň a mesiac narodenia umelcovho partnera.

Jedny z hodín zastanu skôr než druhé... Bolo by krásne, keby sa zastavili v rovnakom tiku, keby dvojica umierala unisono. Milenec Gonzalez-Torresa zomrel na AIDS a zanedlho zomrel aj on sám. Je to pamätník a súčasne pomník myšlienke ‚kým nás smrť nerozdelí‘, ktorá je založená na našom ponímaní manželstva. Je to veľmi nežné a dojímavé umelecké dielo. Je to meditácia. Ale ako ‚meditácia‘, žáner filozofovania, je spojená s veľkými tajomstvami ľudského života a významu. Je podnetné vidieť, prečo potrebujeme, aby sa súčasné umenie obracalo s takými otázkami na súčasných ľudí. Jednotlivé formy sa v každej kultúre líšia, avšak takéto otázky transcendujú odlišnosť v kultúre. V každej kultúre existuje spôsob, ako sa vyrovnáť so smrťou, alebo stratégiá, ako ovládať utrpenie. A práve o tom je, podľa mňa, pojem Absolútneho ducha. Spája umenie danej kultúry s humanitou v najširšom zmysle tohto pojmu.“¹⁰

Neprehliadnuteľný je aj ďalší publicartový projekt Felixa Gonzalez-Torresa *Bez názvu (Posteľ, 1991 – 1992)*, ktorého vizuálnym nosičom so silnými, ale paradoxne subtilné artikulovanými posolstvami sa stalo dvadsaťštyri billboardov umiestnených do urbanistického prostredia štyroch lokalít New Yorku (Manhattan, Bronx, Brooklyn, Queens). Na rozdiel od obligátnej formy billboardov slúžiacich komerčným účelom a politickým kampaniam umelcove billboardy atakovali anonymných chodcov newyorských štvrtí v chaotickej spleti vizuálnych komunikácií úplne inou, odzbrojujúcou vizualitou čiernobielej fotografie veľkého detailu prázdnej rozostlanej posteľe s pokrčenými obliečkami a dvoma vankúšmi s preličenými odtlačkami hláv. Odtlačky dvoch hláv na vankúšoch sa javia ako punctum, detail na fotografii, ktorý nás nesmierne intenzívne „zasahuje (zasadzuje nám rany, prebodáva nás)“.¹¹ Umelec svojím poňatím billboardov úplne eliminoval hranice medzi súkromnou a verejnou sférou. Pohľad na takýto výsek z intimity domova istotne presmeroval aspoň na chvíľu myseľ chodcov na ulici a vťahol ich do iného mentálneho kontextu. Celý výjav navodzoval aj pocit strachu, ktorý evokovali chýbajúce telá umelca a jeho nedávno zosnulého partnera. Intímne zobrazenie je správou o krehkosti a zraniteľnosti človeka v súčasnom svete, o strate blízkeho človeka v rušnom a vizuálne zahltenom prostredí newyorskej metropoly. Práve preto, že do nej umelec intervenoval úplne kontrastnou metaforikou, okamžite vzbudila pozornosť okoloidúcich. Homoerotický vzťah tu však nie je explicitne vizualizovaný, iba decentne naznačený v podtexte naratívu, tak ako v prípade iných diel Gonzalez-Torresa. Recipienti majú priestor na otvorené čítanie, kde je najdôležitejšia vnímavosť založená na spolení intelektuálnych a empatických schopností. Gonzalez-Torres v sérii billboardov prezentuje širokej verejnosti, nielen divákovi v galerijnom prostredí, svoju senzitivitu a emócie – lásku, túžbu, stratu, smútok, strach, ľútosť, slabosť či krehkosť a etablovaná rovnosť ľudských vzťahov a práv sa preklápa smerom k láskavosti a kladie základy koalície medzi homosexuálmi a heterosexuálmi.¹² „Vo svojom umení sa pokúšal z heterosexuálneho priestoru vykrojiť lyricko-elegický priestor pre gejskú subjektivitu a dejiny.“¹³ Umelec dokázal vo svojich dielach artikulovať emócie smútku, krehkosti a zraniteľnosti ľudského života počas pandémie AIDS, ktorá znásobovala úzkosť z fyzickej straty blízkeho človeka a osamelosti, ako aj pocit strachu z vlastnej smrti, výnimočne decentným a diskretným spôsobom, bez sentimentálnosti. Nancy Spector výstižne charakterizovala jeho tvorivú metódu slovami: „Pracuje s extrémnou ekonómiou vizuálnych prostriedkov, ktoré sú zamerané na dva ciele pôsobiace na divákov: na jednej strane ako lákadlo zvädzajúce formálnou krásou, na druhej ako výzva provokujúca k otvorenosti významov.“¹⁴

10 DANTO, Arthur C. *Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia*. Bratislava: Kalligram, 2008, s. 184.

11 BARTHES, Roland. *Svetlá komora*. Bratislava: Archa, 1994, s. 28.

12 WEINTRAUB, c. d. v pozn. 6, s. 116.

13 FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin H. D. – JOSELYN, David. *Umení po roce 1900. Modernismus. Antimodernismus. Postmodernismus*. Praha: Slovart, 2015, s. 654.

14 SPECTOR, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1995, s. 17.



Felix Gonzalez-Torres: Bez názvu/Untitled (USA dnes/USA Today), 1990, inštalácia, cukríky individuálne zabalené v červenom, striebornom a modrom celofáne v objeme 150 kg. The Museum of Modern Art, New York. Gift of the Dannheisser Foundation, 1996. Digital Image © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, New York

V súvislosti s tematizovaním smrti v súčasnom vizuálnom umení je vhodné pripomenúť, ako sa moderná spoločnosť snaží vytesniť smrť pokladanú za tabu. Gion Condrau tvrdí: „Spoločenské vytesnenie smrti [...] súvisí aj so stratou intenzívneho ‚kontaktu so smrťou‘, ktorý by mohol prehĺbiť vnútorné nakladanie s vlastnou smrteľnosťou. Zatiaľ čo v minulosti priama skúsenosť so smrťou druhých tvorila súčasť celkovej životnej skúsenosti, dnes už ťažko chorí miznú z aktívneho života rodiny do nemocníc a na kliniky umierania. Starí ľudia dnes čoraz častejšie žijú spoločensky izolovaní v domovoch dôchodcov. [...] Prežívanie smrti je teda – ak odhliadneme od obdobia vojen a epidémií, napr. AIDS – závislé od spoločenských zmien.“¹⁵

Leitmotív smútku a spomínania v inštalácii Zoe Leonardovej

Jednou z nosných tém inštalácií a fotografických projektov americkej výtvarníčky Zoe Leonardovej (1961) je invenčný prieskum rodových problémov sexuálnych menšín v komplikovanom sociokultúrnom a politickom teritóriu heterosexuálnej spoločnosti, kde ustavične prebieha mocenský boj medzi konzervatívnymi silami patriarchálnej spoločnosti a demokratickými silami občianskej spoločnosti. Leonard prispela svojou výnimočne pôsobivou inštaláciou *Čudné ovocie (Pre Davida)*,¹⁶ vytvorenou v rokoch 1992 – 1997, do špecifickej ikonosféry diel tematizujúcich osobné reakcie umelcov na obeť krízy AIDS vo vizuálne intenzívnych a pútavých prácach, v ktorých rezonuje smútok, strata, spomínanie, samota a prázdno po odchode blízkych ľudí. Inštalácia pozostávajúca z 295 zošitých, zazipovaných alebo gombíkmi zapnutých šupiek

¹⁵ CONDRAU, Gion. *Sigmund Freud & Martin Heidegger. Daseinsanalytická teória neuróz a psychoterapie*. Praha: Triton, 1998, s. 181.

¹⁶ Tejto inštalácii Zoe Leonardovej, ktorá je poctou Davidovi Wojnarowiczovi, sa venuje popri ďalších referenciách na Wojnarowiczove aktivity, AIDS, Andyho Warhola a iných umelcov Olivia Laing v kapitole *Zvláštne ovocie* vo svojom románe *Mesto osamelosti. O umení byť sám*. Bratislava: Inaque, 2019, s. 209 – 230.

Felix Gonzalez-Torres: Bez názvu/Untitled (Placebo-Landscape-for Roni), 1993, inštalácia, cukríky jednotlivo balené v zlatom celofáne, detail. Felix Gonzalez-Torres: Travels; Travel #1 installation view at Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, 30 Oct. – 1 Dec. 1993. © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Courtesy: Andrea Rosen Gallery, New York. Photo: Andre Morain



exotického ovocia (pomaranče, citróny, grapefruity a banány) bola autorkiným procesuálnym dielom realizovaným v dlhšom časovom úseku. Jej leitmotív súvisel s prežívaním trúchlenia, zármutku a vyrovnávaním sa so stratou priateľa, umelca Davida Wojnarowicza (1954), ktorý zomrel na AIDS v roku 1992. Povrchy tohto ovocia pripomínajú svojou štruktúrou ľudskú kožu, navodzujú telesné asociácie s pokožkou, ale rovnako svojimi tvarmi evokujú metafory erotogénnych zón mužského a ženského tela. Suché šupky plodov, zbavené vnútorného obsahu, ktorý bol skonzumovaný, Leonard trpezlivo zošivala farebnými bavlnenými niťami, alebo ich otvorené „jazvy“ zacelila prišitím zipsov, respektíve ich uzavrela pomocou obyčajných gombíkov. Takto upravené ovocie, ktoré môžeme považovať za analógiu asistovaného ready-made, malo čiastočne svoj predobraz v inšpiratívnom objekte pečňa chleba samotného Davida Wojnarowicza, ktorý ho rozkrojil napoly a potom zašil červenou bavlnenou niťou. Názov *Čudné ovocie* je alúziou „na starý slangový výraz pre homosexuála, ale rovnako sa odvoláva aj na pieseň Billie Holidayovej o lynčovaní – o nenávisti, násilí, smrti a strate.“¹⁷ Pozošívané šupky ovocia však podľa autorky vypovedajú „viac o dierach než o hojení, o nevyhnutnosti zjazveného života“.¹⁸ Preto možno konštatovať, že „jednotlivé ovocné plody symbolizujú smrteľnosť. Autorka ich zjedla v dobe, keď trúchlila za priateľmi, ktorí zomreli na AIDS.“¹⁹ Tieto subtílné relikvie krehkosti a zraniteľnosti, metafory telesných schránok vyžarujúce pocity zármutku, motivujú divákov a diváčky nielen k úvahám o pominuteľnosti ľudského života, ale aj k reflexiám s kritickými podtónmi, ktoré sa týkajú rovnosti práv a dôstojných podmienok na život ľudí z LGBT komunity.

Pri spätnom pohľade na umenie počiatku deväťdesiatych rokov 20. storočia žasneme „nad toľkými stvárnami zničených psyché a zranených tiel. Musíme si uvedomiť, že to bol čas veľkého hnevu a zúfalstva nad pretrvávajúcou krízou spojenou s AIDS a nedostatočnou zdravotnou starostlivosťou štátu, nad útočnou chorobou a prenikavou chudobou.“²⁰ V deviatej dekáde získali relevanciu frekventované témy artikulujúce otázky sexuálnej, rodovej, rasovej a triednej identity vrátane špecifických problémov ľudí z komunity LBGT. Kľúčovými umeleckými formami sa stali inštalácie, fotografie a videoumenie, čo sú médiá založené na temporálnosti. K významným udalostiam deviatej dekády patrilo uskutočnenie retrospektívnych výstav umelkyní, z ktorých môžeme spomenúť napr. prezentácie Rebeccy Hornovej v Guggenheimovom múzeu v SoHo (1993) a Carolee Schneemannovej v newyorskom Novom múzeu súčasného umenia (1997), individuálne výstavy Hannah Wilkeovej v Ronald Feldman Gallery (1994, 1996) v New Yorku, Eleanor Antinovej v Los Angeles County Museum of Art (1999) a rozsiahlu retrospektívu fotografky Nan Goldinovej *Budem tvojím zrkadlom* vo Whitney Museum of American Art v roku 1996.²¹

Intimita v tieni melanchólie

Fotografická tvorba Nan Goldinovej (1953) má povahu rozsiahlej kroniky sociálnych portrétov a dokumentárnych príbehov ľudí patriacich do komunity umelcov a subkultúry vyznávajúcej bohémsky spôsob života v prostredí New Yorku. Umelkyňa s uvzatou pravidelnosťou zaznamenávala ich každodenný pestrý život vrátane intímnych situácií, ale aj odvrátených strán túžby, lásky, radosti a šťastia, ktorými boli vzťahové problémy, násilie, drogová závislosť

17 FOSTER et al., c. d. v pozn. 13, s. 655.

18 Ibidem, s. 655.

19 RUSNÁKOVÁ, Katarína. *5 x New York. Mapovanie aktuálnych výtvarných trendov v múzeách umenia, súkromných galériách a nezávislých inštitúciách v New Yorku v rokoch 1993 – 1997*. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 120 – 121.

20 FOSTER et al., c. d. v pozn. 13, s. 690.

21 Uvedenú monografickú výstavu Nan Goldinovej *Budem tvojím zrkadlom* bolo možné vidieť aj v pražskej Galérii Rudolfinum (8. 1. – 14. 3. 1999).

a smrť. Do okruhu jej priateľov patrili už od sedemdesiatych rokov aj transvestiti – drag queens a ľudia z komunity LGBT, ktorých životné príbehy citlivo mapovala svojím fotoaparátom. Mnohé zo zachytených momentiek, portrétov a prostredí vrátane autoportrétov vykresľujú strhujúce obdobie nesmiernej vitality, tvorivého nadšenia, nasadenia a neobmedzenej slobody ľudí, ktorých slobodný a po všetkých stránkach nespútaný život sa na začiatku osemdesiatych rokov s príchodom choroby AIDS, rýchlo prerastajúcej do pandémie, zmenil na dramatickú tragédiu jednej generácie, ohrozenej príznakom predčasnej smrti. Jeden z najpôsobivejších cyklov fotografií prezentovala vo forme ozvučenej diaprojekcie *Balada o sexuálnej závislosti* (1981 – 1995), čo je v podstate work in progress, pretože autorka súbor fotografií – diapozitívov priebežne pri rôznych prezentáciách obmieňala. AIDS si postupne vyberá krutú daň v množstve obetí. Sex sa hrozivo priblížil k smrti a cestu k nej rovnako skrátili i drogy. Smrť čoraz častejšie navštevuje ľudí z komunity. Goldin horúčkovo a s emocionálnou intenzitou fotografuje známych a blízkych priateľov s touto „konečnou diagnózou“. Tieň smrteľnej choroby a jej následky poznačili celú deviatu dekádu 20. storočia. Goldin prezentuje fotografie buď sólo, v chaotickej fotografickej kompozícii snímok v podobe nástennej inštalácie, alebo vo forme série fotografií zoradených do pravidelného rastra fotografických obrázkov, ktoré vytvárajú príbeh zobrazenej osoby. Pocity clivoty, straty, márnosti, predzvest' prázdna a spomienky evokujú zábery opustených izieb. Smútok vanie aj z pätnástich fotografií jej najlepšej priateľky Cookie Muellerovej *The Cookie Portfolio* (1976 – 1989). Kolekcia jej portrétov je poctou herečke a spisovateľke, ktorá zomrela na AIDS v roku 1989 ako štyridsaťročná, krátko po svojom mužovi, a zostal po nej iba syn – tínedžer. V strhujúcom fotopríbehu autorka konfrontovala predchádzajúci život Cookie Muellerovej „na plný plyn“ so strastiplným živorením v posledných mesiacoch a dňoch choroby až po definitívny koniec. Fotografické obrazy sprevádzala esej Nan Goldinovej, ktorá je akýmsi vyznaním priateľke.²² Dôležité sú aj slová samotnej Cookie Muellerovej, ktoré napísala v *Poslednom liste* (1989), pretože výstižne vyjadrujú myšlienky a pocity ľudí z umeleckej komunity, z ktorej sa postupne vytrácali: „Každý z priateľov, ktorých som stratila, bol výnimočnou osobnosťou, nielen pre mňa, ale pre stovky ľudí, ktorí poznali ich prácu a ich zápas. Boli to ľudia, ktorí pozdvihli kvalitu našich životov, viedli vojnu proti ignorancii, úpadku krásy a absencii kultúry. Boli to ľudia, ktorí cítili neznášanlivosť a pohrdanie voči malichernosti a intolerancii, priemernosti, škaredosti a duchovnej krátkozrakosti; slepota, ktorá činí náš život plytkým a ničotným, bola pre nich neprijateľná. Snažili sa nás primäť, aby sme to uvideli. Všetci títo priatelia boli spojení s umením. Čas a dejiny ukázali, že tie najcitlivejšie duše boli vždy najzraniteľnejšie.“²³

Búrlivým životom si však prešla aj Goldin, na ktorej zdraví sa tiež podpísali alkohol a drogy. Mala však šťastie, na konci osemdesiatych rokov podstúpila liečenie a uzdravila sa. Z tohto obdobia pochádza iba niekoľko introvertných autoportrétov. Po pobytoch v Berlíne a Japonsku, kde v Tokiu fotografovala tamojšiu scénu homosexuálov a transvestitov (*Druhá strana*, 1992), sa opäť vracia k fotografickým obrazom priateľov zo svojej komunity, k tým, čo prežili. V portrétoch sa zraďi hĺbka poznania a zrelosť vyťažaná z traumatických zážitkov a osobných skúseností. V rokoch 1991 – 1995 vytvorila nostalgický fotopríbeh priateľa Alfa Bolda, ktorý realizovala v berlínskej nemocnici. Sériu podobizní vychudnutého muža v poslednej fáze AIDS, s riedkymi vlasmi, prepadnutou tvárou a vyhasínajúcim pohľadom, uzatváral jeho posmrtný záber. Ležal na posteli s podviazanou bradou, telom prikrýtvým bielou plachtou a s ružou na hrudi.²⁴

22 RUSNÁKOVÁ, c. d. v pozn. 19, s. 88 – 89.

23 GOLDIN, Nan – ARMSTRONG, David – HOLZWARTH, Hans Werner (eds.). *Nan Goldin. I'll Be Your Mirror*. New York – Zürich: Whitney Museum of American Art – Scalo Verlag AG, 1996, s. 274.

24 Ibidem, s. 89.



Zoe Leonard: Čudné ovocie/Strange Fruit, 1992-1997, inštalácia, vysušené a reparované šupky z ovocia. Foto: George Etheredge pre The New York Times

Aby sa nezabudlo na tých, čo zomreli, autorka opätovne rozmnožuje ich portréty a vytvára z nich rôzne varianty fotografických súborov. Napriek trpkosti z mnohých strát Nan Goldin stále prítakáva obnove ľudskosti, súcitu a hľadaniu zmyslu života.²⁵

Na záver treba spomenúť ešte jednu dôležitú kurátorskú aktivitu, ktorá dokresluje ľudský a tvorivý profil fotografky. Na prelome rokov 1988 a 1989 Goldin na základe ponuky galérie Artists Space v New Yorku kurátorovala výstavu *Svedkovia: Proti nášmu zmiznutiu*, kde prezentovala diela 23 umelcov. Výstavu venovala konkrétnym umelcom (Kenny Angelico, Keith Davis, Max diCorcia, Peter Hujar, Mark Morrisroe, Vittorio Scarpati, Bibi Smith) a všetkým tým, ktorých umelecká komunita stratila v dôsledku AIDS. Goldin v texte katalógu približuje svoju výstavnú koncepciu takto: „Tón výstavy je menej teoretický a viac osobný, pretože ide väčšmi o posun od výstavy o AIDS ako problémovej záležitosti ku kolektívnemu pamätníku.“²⁶ Umelkyňa ďalej deklaruje, že „AIDS nemá a nebude eliminovať našu komunitu a nepodarí sa mu ani vymazať našu citlivosť alebo umlčať náš hlas“.²⁷

25 Ibidem, s. 89.

26 GOLDIN, Nan. In the Valley of the Shadow. In *Witness Against Our Vanishing*. Katalóg výstavy. New York: Artists Space, 1989, s. 5.

27 Ibidem, s. 5.



Zoe Leonard: Čudné ovocie/Strange Fruit, 1992-1997, inštalácia, vysušené a reparované šupky z ovocia, detail

Vplyv AIDS na zmeny v umení USA

Svedectvo pandémie AIDS dokumentované prostredníctvom vybraných aktivistických projektov a modelových diel vizuálneho umenia najmä z newyorskej scény, zasadených do širšieho historického, politického a spoločensko-kultúrneho kontextu osemdesiatych rokov s presahom do rokov deväťdesiatych, približuje dlhoročný ťažký zápas spojený s prekonávaním dôsledkov pandémie a stereotypov patriarchálnej spoločnosti voči inakosti. Kríza AIDS priniesla do vizuálneho umenia celý rad výrazných zmien prostredníctvom tém bezprostredne reagujúcich na naliehavé problémy reálneho života ľudí, pochádzajúcich najmä z marginalizovaných a spočiatku stigmatizovaných a ostrakizovaných minorít LGBT, ale aj Afroameričanov a Hispáncov, ktorých zasiahli zdravotné, existenciálne a sociálne problémy. Frekventované ikonografické motívy vychádzali z výskumu identity, ktorá je podobne ako rod považovaná za kultúrnu konštrukciu a vyznačuje sa proteovskou povahou a mnohodimenzionalnosťou. S politikou identity LGBTQ ľudí súvisia otázky novej interpretácie a zobrazenia tela prezentované v bohatom spektre umeleckých stratégií, rozmanitosti médií a žánrov, v rámci ktorých možno nájsť nuansované výpovede od vyjadrenia túžby medzi ľuďmi rovnakého pohlavia až po vizuálne stvárnenie tela chorého, trpiaceho, abjektneho, nepríťažlivého, poznačeného fyzickou a psychickou traumou, prezentovaného zväčša iba prostredníctvom fragmentov, stôp a metaforických surogátov s viacznačnými konotáciami. Okrem tejto nosnej línie umeleckých diel, ktoré zväčša vychádzali z osobnej skúsenosti umelcov a umelkyň a boli založené na stvárnení autobiografických príbehov zväčša prezentovaných v múzeu alebo galérii, druhú nosnú líniu predstavoval razantný nástup kritických foriem kultúrneho a politického aktivizmu v podobe publicartových projektov. Tie mali potenciál osloviť ľudí priamo na ulici, vo verejnom priestore alebo v alternatívnych inštitúciách a aktívne ich zapojiť do rôznych participatívnych praktík.

Skutočnosť, že v umení osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia sa objavilo výrazné politikum, môžeme pripísať práve tomu, že kultúrni aktivisti a umelci reagovali na ničivý dosah AIDS na individuálne ľudské životy a celkovú sociálnu situáciu, na neschopnosť štátnej moci a inštitúcií komplexne riešiť neodkladné problémy pandemickej krízy. Naliehavosť osobnej skúsenosti často dosahujúcej hraničné situácie významne determinovala výber tém a ikonografických motívov viacerých autorov a autoriek.

Umelecké stratégie a praktiky tohto obdobia sa rozvíjali v kontexte postmoderného umenia, pričom dominantnou sa stala kritická teória, ktorá bola podporená interdisciplinárnym poznaním francúzskej postštrukturalistickej filozofie, psychoanalýzy a sociálnej histórie. Umenie naplnilo ambície kladené na adekvátne vybalansovanie intelektuálno-emocionálnej aktivity s dôrazom na integráciu emocionálnej stránky vrátane schopnosti vyvolať u divákov súcit a empatiu.

Z hľadiska sumarizácie zmien, ktoré boli reakciou vizuálneho umenia v USA na krízu AIDS, je potrebné spomenúť aj kľúčovú výstavu *Art AIDS America* v Tacoma Art Museum v Tacome (Washington) v roku 2015.²⁹ Tento výstavný projekt ponúkol prvý komplexný prehľad a nové zhodnotenie vizuálneho umenia, ktoré vzniklo ako reakcia na pandémiu AIDS v Spojených štátoch amerických. Kurátori výstavy – Rock Hushka, šéfkurátor Tacoma Art Museum, a Jonathan David Katz, gejský aktivista, historik umenia a pedagóg venujúci sa prepojeniu dejín umenia a queerských štúdií na State University of New York v Buffale – vybrali na základe hĺbkového výskumu viac ako 120 diel reagujúcich na problematiku HIV/AIDS v americkom umení. Zastupovali

29 Výstava mala reprízy v Bernard A. Zuckerman Museum of Art, Kennsaw, Georgia (20. 2. – 20. 5. 2016) a v The Bronx Museum of the Arts, v Bronx, New York (23. 6. – 11. 9. 2016).



Nan Goldin: Rameno Gillesa / Gilles' Arm, Paríž, 1993, fotografia © Nan Goldin

široké spektrum umeleckých prejavov, ktoré reprezentovali naliehavé výzvy prác kultúrneho a politického aktivizmu, ako aj osobnejšie, autobiografické výpovede. Medzi vystavujúcimi figurovali napr. kolektívy ACT UP, Gran Fury, General Idea a umelkyne a umelci ako Nan Goldin, Felix Gonzalez-Torres, Keith Haring, Jenny Holzer, Peter Hujar, Barbara Kruger, Robert Mapplethorpe, Mark Morrisroe, Catherine Opie, Andres Serrano, Kiki Smith, David Wojnarowicz a ďalší. Výstavu sprevádzal rovnomenný katalóg,²⁹ ktorého editormi sú obaja kurátori. Katzov príspevok *Ako AIDS zmenil americké umenie*³⁰ je rozsiahlou štúdiou, v ktorej analyzuje dobovú spoločensko-kultúrnu, politickú a sociálnu situáciu po vypuknutí AIDS od začiatku osemdesiatych rokov až do konca deväťdesiatych rokov 20. storočia. Reflektuje špecifickú situáciu vo vizuálnom umení a kultúrnom a politickom aktivizme, ktorých praktiky a projekty reagovali na krízu AIDS. Okrem toho, že prejavy umelcov a aktivistov patriacich do komunity LGBTQ si prekliesňovali svoj priestor na zviditeľnenie a prezentovanie priamou, razantnou cestou kultúrneho a politického aktivizmu vo verejnom priestore alebo prostredníctvom výstavných prezentácií v múzeách a galériách, queerskí umelci a umelkyne zažívali od začiatku pandémie AIDS, najmä od druhej polovice osemdesiatych rokov

29 KATZ, Jonathan David – HUSHKA, Rock (eds.). *Art AIDS America*. Seattle, WA: Published in association with University of Washington Press, 2015.

30 KATZ, Jonathan David. How AIDS Changed American Art. In KATZ, Jonathan David – HUSHKA, Rock (eds.). *Art AIDS America*. Seattle, WA: Published in association with University of Washington Press, 2015, s. 24 – 45. Pozri aj: KATZ, Jonathan David. „The Senators Were Revolted“: Homophobia and the Culture Wars. In JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Blackwell Publishing Ltd., 2006, s. 231 – 248.

až po rané deväťdesiate roky, nálady homofóbie a ostrakizovanie zo strany majoritnej spoločnosti a predstaviteľov establišmentu. Vládna moc patrila konzervatívnej Republikánskej strane, v ktorej mimoriadne agresívnu demagogickú politiku voči LGBTQ ľuďom presadzoval senátor Jesse Helms. Súčasťou kultúrnych vojen, ktoré rozduchávali politici, ale aj niektorí predstavitelia kultúrnych inštitúcií, sa stali cenzúra tvorby alebo zrušenie výstav v galérii, ako v prípade retrospektívnej výstavy fotografií Roberta Mapplethorpa *Dokonalý okamih* v Corcoran Gallery of Art vo Washingtone, kde riaditeľka chcela jej zrušením „ochrániť“ inštitúciu pred umením s referenciami na homosexualitu. „Reštrikcie voči obsahu diel sa prevažne sústredili na otázku zobrazenia sexuality a homosexuality, ktorá bola definovaná ako bytostne obscénna.“³¹ Katz ďalej zdôrazňuje dôležitý fakt, že súčasne so vznikom pandémie AIDS sa dostáva do popredia nielen nový druh umenia, ale aj nový druh postmoderného umeleckého kriticismu. Významnou teoretickou oporou postmoderného kritického myslenia spojeného s AIDS boli diela francúzskych filozofov a kultúrna teória šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov (Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Julia Kristeva), kde boli spochybňované také pojmy ako originalita, univerzálnosť, autenticita a ideologická mystifikácia. Obzvlášť dôležitú úlohu v tomto referenčnom rámci mala Barthesova esej *Smrť autora* (1967).³² Katz v kontexte tejto novej komunikačnej situácie umenia reagujúceho na AIDS rozdeľuje umenie na dva segmenty, ktoré nazýva aktivistické krídlo a poetický postmodernizmus. Aktivistickému krídlu, ktoré reprezentujú aktivistické kolektívne zoskupenia, sa Katz okrem interpretácie aktivistickej časti tvorby Davida Wojnarowicza a skupiny ACT UP bližšie nevenuje, hoci uznáva dôležitosť priameho kritického oslovenia divákov na ulici a vo verejnom priestore. Pre pomenovanie nového umenia reagujúceho na AIDS ustanovuje pojem poetický postmodernizmus, kde podľa neho prívlastok poetický konotuje neurčitú, otvorenú a tiež poetickú spravodlivosť.³³ Do tejto kategórie zaraďuje umelcov, ako napr. Felix Gonzalez-Torres, Jenny Holzer, General Idea, Roni Horn, Barbara Kruger, Andres Serrano, David Wojnarowicz a iní. Podľa Katza „poetický postmodernizmus otvára dialóg s divákom, vrhá nás do zložitej sociálnej situácie, v ktorej je umelecké dielo súčasťou dialógu, kde prítomnosť, s ktorou sme konfrontovaní, sa pýta na naše pocity, emócie a názory“.³⁴ Ak vezmeme do úvahy charakter tvorby viacerých umelcov spájaných s pojmom poetický postmodernizmus, napr. Barbary Krugerovej, Jenny Holzerovej, Andresa Serrana a iných, ktorých rôznorodé práce sú typické radikálnou kritikou genderových stereotypov, konzumizmu, náboženského fundamentalizmu, predsudkov a pod. a ktorých podvrtné obsahy sú vyjadrené expresívnym vizuálnym jazykom, zaradenie väčšiny z nich do tejto kategórie je diskutabilné. Katz venuje vo svojej štúdii väčší priestor interpretovaniu tvorivých princípov iba dvoch umelcov – Felixu Gonzaleza-Torresa a Davida Wojnarowicza. Text uzatvára konštatovaním, že hoci po skončení dvanásťročnej vlády pravicovej Republikánskej strany pominula kandidatúrou Billa Clintona, reprezentanta Demokratickej strany, na post prezidenta USA (stal sa ním v roku 1993) homofóbia a fobia z AIDS, v spoločenských štruktúrach stále nebola ochota podstúpiť riziko a podporovať queerské umenie alebo umenie venované problematike AIDS. Americký svet umenia zostal miestom všadeprítomnej, ale maskovanej sociálnej kontroly, pretože represia a potlačanie boli v skutočnosti rozptýlené na všetkých úrovniach – v umeleckej tlači, múzeu a galérii, dejinách umenia. Poetický postmodernizmus bol pritom veľmi dobre zosynchronizovaný s novými, väčšími rozptýlenými spôsobmi sociálnej kontroly.³⁵

31 Ibidem, s. 29 – 30

32 Ibidem, s. 33 – 34.

33 Ibidem, s. 37.

34 Ibidem, s. 38.

35 Ibidem, s. 45.

Napriek tomu, že deklarovaná inklúzia LGBTQ ľudí, ktorých inakosť sexuálnej a genderovej identity sa prekrýva s rasou, etnicitou a národnosťou, dosiahla v Spojených štátoch amerických zjavný pokrok v rešpektovaní ľudských a občianskych práv, ich status je ustavične závislý od stavu demokracie a spoločenského diskurzu, ktorý určujú predstavitelia establišmentu a politické a kultúrne elity.

Katarína Rusnáková je kurátorka a historička umenia. Od roku 2006 je vedúcou Katedry teórie a histórie umenia na Fakulte výtvarného umenia Akadémie umení v Banskej Bystrici. Titul Ph.D. získala v odbore história umenia na Palackého univerzite v Olomouci (2009). Pripravila viac ako 50 výstav, napr. *Aspects/Positions: 50 Years of Art in Central Europe 1949 – 1999* (Viedeň, Budapešť, 1999 – 2000), *Pozvanie na výstavu* (Ilona Németh, Jiří Surůvka), *La Biennale di Venezia 49. Český a Slovenský pavilón* (2001), *Jiří David: Apotheosis, La Biennale di Venezia 56, the Czech and Slovak Pavilion* (2015). Vydala viaceré odborné publikácie, napríklad *V toku pohyblivých obrazov. Antológia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry* (2005), *História a teória mediálneho umenia na Slovensku* (2006), *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia* (2011), *Premietané obrazy v digitálnom veku* (2018), *60/30 Výber textov o súčasnom slovenskom a svetovom vizuálnom umení 1989 – 2019* (2019).