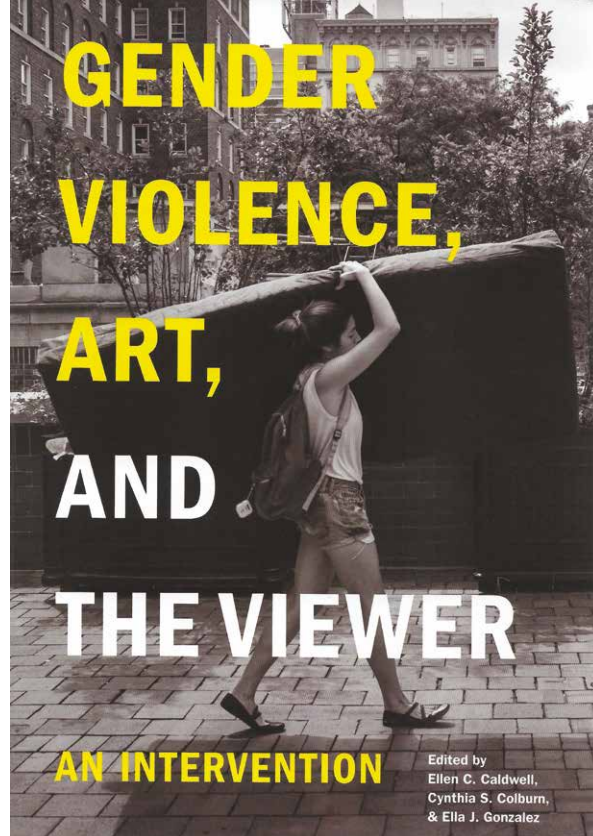




KATARÍNA RUSNÁKOVÁ

**A Book Confronting Gender-Based Violence
in Art History and Contemporary Visual Culture**

Annotaion

The Gender Violence, Art, and the Viewer. An Intervention, published by Pennsylvania State University (2024) and compiled by the trio of editors Ellen C. Caldwell, Cynthia S. Colburn, and Ella J. Gonzalez, is a topical contribution to the issue of gender-based violence in art history and contemporary visual culture. A nineteen-member collective of authors calls for critical reflection and confrontation with gender-based violence in the period after the rise of the #MeToo movement (2017) in the teaching of art history and contemporary visual culture, curatorial strategies, and museum pedagogy.

PhDr. Katarína Rusnáková, PhD., curator, art historian and theoretician. Since 2006, she has been researching global and Slovak visual art of the second half of the 20th century and the 21st century, especially video art, digital art and gender issues.
rusnukem@gmail.com



KATARÍNA RUSNÁKOVÁ

**Kniha ako vyrovnanie sa s rodovo podmieneným
násilím v dejinách umenia a súčasnej vizuálnej kultúre**

Knižná publikácia *Gender Violence, Art, and the Viewer. An Intervention* (*Rodové násilie, umenie a divák. Intervencia*, Pensylvánska štátna univerzita, 2024), ktorú zostavila trojica editoriek Ellen C. Caldwell, Cynthia S. Colburn a Ella J. Gonzalez, je aktuálnym príspevkom k problematike rodovo podmieneného násillia v dejinách umenia a súčasnej vizuálnej kultúre. Pestrý súbor textov od osemnástich autoriek a jedného autora ponúka impulz a príležitosť pre historikov a historičky umenia v akademickej sfére, študentstvo, kurátorstvo, múzejných pedagógov a pedagogičky, umelcov a umelkyne zamyslieť sa, ako sa v období po vzniku hnutia #MeToo (2017) možno vyrovnat s rodovým násilím v umení a rozšíriť oblasť dejín umenia.

Obálka publikácie *The Gender Violence, Art, and the Viewer. An Intervention* s reprodukciou diela Emmy Sulkowiczovej: *Performancia s matracom: Noste to bremeno* (2014 – 2015)



Piero di Cosimo: Bitka Lapitov s kentaurmi, cca 1500 – 1515, olej na dreve, 71 × 260 cm, detail. National Gallery, Londýn

Kniha je naliehavou výzvou ku kritickej reflexii v troch dôležitých tematických okruhoch. Prvý sa týka výučby dejín umenia s cieľom vyrovnat sa s kánonom klasických dejín umenia, ktoré prehliadajú, glorifikujú alebo normalizujú obrazy násilia páchané na ženách alebo zviditeľňujú umelcov, ktorí patria k uctievaným autoritám napriek tomu, že ich vzťah k ženám mal znaky násilia. Druhý sa zameriava na prehodenie kurátorských stratégií v múzeách umenia a galériách vo vzťahu k odtabuizovaniu tejto citlivej tematiky. Tretí vyzýva na zmeny praktík v múzejnej pedagogike, kde téma rodového násilia nebola buď vôbec, alebo dostatočne interpretovaná vo vzťahu k osvetleniu jej širších kontextov.

V súlade s touto štruktúrou je obsah 250-stranovej knihy rozdelený na tri tematické časti tvoriace šesťnásť kapitol, v ktorých autorky a autor nazierajú vo svojich príspevkoch na tému rodovo podmieneného násilia z rôznych perspektív od najstarších dejín umenia po súčasné umenie a vizuálnu kultúru v širšom globálnom rámci, kde nájdeme kritické pohľady nielen na príklady euroamerického umenia, ale aj na umenie globálneho Juhu (Ázia, Južná Amerika, Afrika), pričom spoločným menovateľom je feministická teória a rodové štúdiá.

Publikácia poukazuje na skutočnosť, že vo výučbe dejín umenia na vysokých školách sa pedagógovia a pedagogičky zameriavajú na pôsobivé formálne kvality kánonických umeleckých diel, ktoré zväčša vychádzajú z antickej mytológie, zo starozákonných príbehov alebo z historických udalostí, ale v ich prednáškach abscentuje vysvetlenie častého agresívneho obsahu, ktorý súvisí s vizualizovaným násilím páchaným na ženách (únos, znásilnenie, vražda), pričom nedostatočný výklad diel s touto ikonografiou prevláda aj v publikáciách dejín umenia. Editorky knihy uvádzajú, že ju „pripravili ako praktický zdroj informácií pre historikov a historičky umenia, umelcov a umelkyne, kurátorstvo, múzejných pedagógov a múzejné pedagogičky, ktorí hľadajú nástroje, ktoré by im pomohli zaoberať sa náročnou témou sexuálneho násilia v umení alebo vo vysokoškolských učebniach a galériách, s cieľom narušiť prevládajúci naratív a posilniť postavenie

súčasných obetí rodového násilia a v konečnom dôsledku prispieť k jeho eliminovaniu“.¹ Pokiaľ ide o terminológiu, v textoch sa používajú synonymické pojmy *rodovo podmienené násilie* a *rodové násilie*, ktoré sú inkluzívnejšie než termíny *domáce násilie* a *násilie páchané na ženách*, pretože rodové a sexuálne násilie postihuje aj osoby patriace do LGBTQIA+ komunity, pričom miera jeho výskytu je zvlášť vysoká medzi transrodovými a nebinárnymi (rodovo nekomfortnými) ľuďmi.²

V prvej časti knihy *Zúčtovanie s násilím v kánone: Pedagogické a umenovedné prístupy* sa autorky a autor v siedmich kapitolách venujú kritickej skúmaniu práce historikov a historičiek umenia a múzejných pedagógov a pedagogičiek a analyzujú, ako pracujú s témou a ikonografickým zobrazením sexuálneho a rodovo podmieneného násilia v kánonických dielach dejín umenia. Výsledkom ich výskumu je prezentácia nových prístupov k vybraným ikonickým dielam, ktorým v minulosti chýbala kritická analýza, a ich prepojenie s historizovaním politických, spoločenských a kultúrnych reálií a ich kontextualizácia.

V prvej kapitole *Ženy a násilie v starovekom gréckom umení: Podvracanie dominantného naratívu* sa profesorka dejín umenia a rodových štúdií Cynthia S. Colburn a historička umenia Ella J. Gonzalez zamerali na výskum vybraných kánonických diel zo starovekého Grécka. Známe mytologické príbehy (napríklad *Znásilnenie Persefony*, asi 360 pred n. l., alebo *Bitka Lapitov a kentaur*, Chrám Dia v Olympii, 457 pred n. l.) čítajú cez optiku feminizmu, pričom zobrazované násilie voči ženám zasadzujú do historického kontextu. Zdôrazňujú fakt, že ignorovanie obsahu a kontextu diel, i keď ide o príklady z dejín umenia, by pri absencii kritickej analýzy znamenalo

1 CALDWELL, Ellen C. – COLBURN, Cynthia S. – GONZALEZ, Ella J. (eds.). *Gender, Violence, Art, and the Viewer. An Intervention*. The Pennsylvania State University Press, 2024, s. 6

2 Ibidem, s. 12.



Tizian: Znásilnenie Európy, 1559 – 1562, olej na plátne, 178 x 205 cm.
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

normalizáciu násillia páchaného na ženách a potvrdenie statusu quo. Explikácia poskytuje študentstvu kritický vhlád do sociálnej nespravodlivosti starovekých patriarchálnych štruktúr a autorky ju konfrontujú s nespravodlivosťami súčasnej sociálnej a politickej reality videnej v zostrenej perspektíve. Pripomínajú, že hoci diskusie o formálnej stránke umeleckých diel sú dôležité, rovnako kľúčový je kontext diela, pretože slúži na odhalenie patriarchálnej spoločnosti, v ktorej boli diela vytvorené.³

³ Ibidem, s. 28.

V druhej kapitole *Neviditeľné obete: Rodové násillie v asýrskych reliéfnych sochách* emeritná profesorka dejín umenia a vizuálnych štúdií Megan Cifarelli upozorňuje na skutočnosť, že počas vojen v minulosti alebo v súčasnosti existovalo a existuje množstvo neviditeľných obetí – žien vystavených sexuálnemu násilliu. Táto myšlienka je leitmotívom jej úvahy venovanej reliéfnym sochám na stenách asýrskych palácov, ktoré zobrazujú slávne skutky asýrskych kráľov. Cifarelli výklad ikonografickej témy vojnových scén dáva do súvisu so znásilňovaním žien ako vojenskej stratégie počas vojnových konfliktov naprieč rôznymi obdobiami dejín vrátane súčasnosti. Sexuálne násillie je považované za nástroj genocídy a zločin proti ľudskosti.

V tretej kapitole *Tabuizovaná história: Stigma sodomie a obrazy násillia voči kvír a trans ľuďom v predmodernej Európe* sa mimoriadny profesor dejín umenia a múzejných štúdií Bryan C. Keen zaoberá analýzou sodomických obrazov ľudských tiel mučených v rôznych kontextoch počas stredoveku a renesancie v Európe a na Blízkom východe. Prostredníctvom výskumu kľúčových poznatkov z vybraných prípadových štúdií sa sústreďuje na osvetlenie problému dlhej histórie násillia voči LGBTQIA+ ľuďom. Sledovanú látku usúvzťažňuje so súčasnou situáciou kvír a trans ľudí, pričom zdôrazňuje, že zameranie na násillie voči inakosti sa dnes začína úprimným pohľadom na dlhú históriu kolektívnej traumy.⁴ Pri teoretizovaní týchto otázok kladie dôraz na intersekcionalitu⁵, čo znamená, že na rod a sexualitu je potrebné nazerať v širšom kontexte – cez prizmu rasy, sociálnej triedy, etnicity, národnosti, veku, znevýhodnenia a podobne.

Profesorka dejín umenia Lisa Rafanelli nás vo štvrtej kapitole *Prelomenie ticha: Zobrazenie rodovo podmieneného násillia a sexuálneho zneužívania v talianskom renesančnom a barokovom umení* zoznamuje so svojimi prístupmi výučby v seminári dejín umenia o renesančných a barokových obrazoch, ktoré tvoria významnú časť kánonu dejín umenia, ale z hľadiska obsahu často zobrazujú brutálne scény rodovo a sexuálne podmieneného násillia. Rafanelli upriamuje pozornosť na to, aby sa pedagógovia a pedagogičky a historičky a historici umenia zaoberali aj ťažkými otázkami, ako je privilegovanie európskej kultúry a dedičstvo rodovo podmienenej diskriminácie a mizogynie, pričom trvá na tom, aby sa pri interpretácii obrazov s mytologickými a biblickými scénami, ako je napríklad *Zuzana a starci*, alebo sexuálnych scén zobrazujúcich flirtovanie Jupitera uvažovalo o znevažujúcom postavení zobrazovaných žien. A rovnako, aby sa tieto výjavy pomenovali bez eufemizmov, teda nie *únos*, ale *znásilnenie*,⁶ napríklad Tizianovo *Znásilnenie Európy* (1562). Rafanelli aktualizovala študijný program, v ktorom sa namiesto nekonečného zoznamu mužských géniov venuje umeleckej tvorbe umelkýň, ako boli Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi alebo Elisabetta Sirani, pričom k interpretácii ich tvorby a podmienok, v ktorých vznikla s ohľadom na spoločenské, politické a kultúrne reálie pristupuje z hľadiska feministickej teórie a rodových štúdií. Odvoláva sa pritom na prelomovú esej Lindy Nochlinovej *Prečo neexistovali žiadne veľké umelkyne?* (1971), v ktorej americká historička a kritička umenia tvrdí, že príčinou absencie žien vo vizuálnom umení minulosti nebol nedostatok talentu, ale inštitucionálne a kultúrne normy, ktoré obmedzovali ich autonómiu a zabráňovali im, aby participovali na umení na profesionálnej úrovni.⁷ Keďže patriarchálny systém v renesancii určil verejnú sféru mužovi, zatiaľ čo žene patrila domáca sféra, nemohla sa zúčastňovať na verejnom živote ani navštevovať univerzitu a vzdelávať sa. Výnimku tvorili niektoré ženy z bohatých rodín, ktoré získavali vynikajúce vzdelanie (znalosť jazykov, filozofie a umenia) a z mnohých sa stávali mecenášky umenia.

⁴ Ibidem, s. 58.

⁵ Podľa Kimberlé Crenshawovej sa intersekcionálna teória zaoberá diskrimináciou na základe niekoľkých sociálnych a kultúrnych faktorov naraz; okrem nerovnosti v rase, etnicite, sociálnej triede a rode môže ísť aj o vek, vzdelanie, rodinný stav, náboženské vyznanie, sexuálnu orientáciu a zdravotnú spôsobilosť. Pozri CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Policies. In *University of Chicago Legal Forum* I (1989), s. 139 – 167.

⁶ CALDWELL, Ellen C. – COLBURN, Cynthia S. – GONZALEZ, Ella J. (eds.). C. d. v pozn. 1, s. 63.

⁷ Ibidem, s. 65.



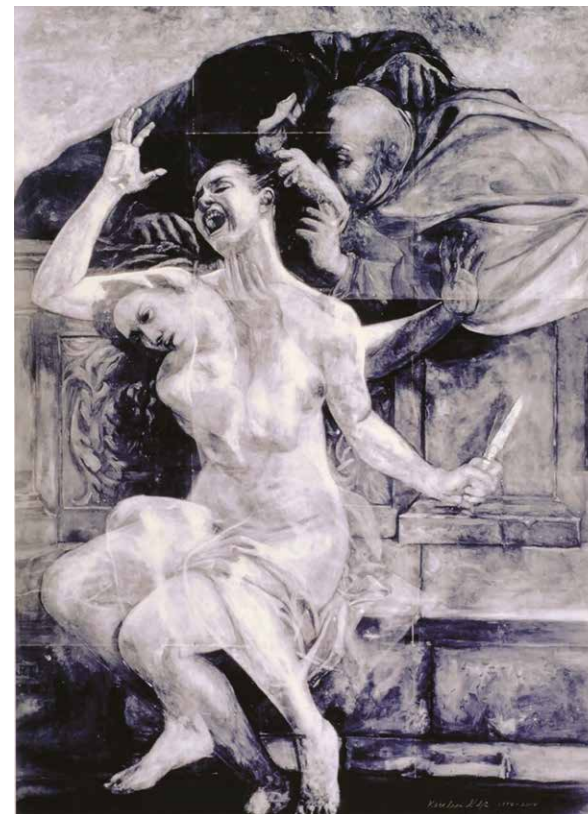
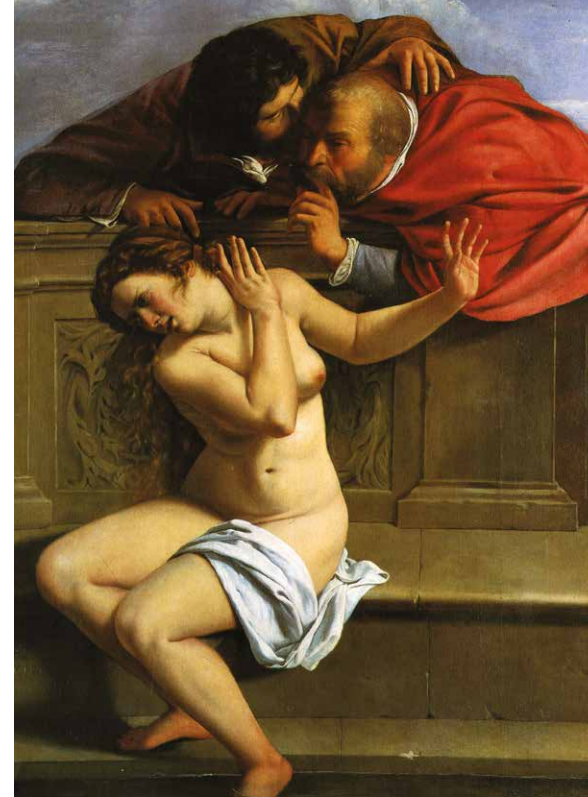
Tintoretto: Zuzana a starci, 1555 – 1556, olej na plátne, 147 × 194 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viedeň

Aj spomínané umelkyne boli v Taliansku výnimkou. Medzi nimi vynikala maliarka Artemisia Gentileschi (1593 – 1652/1653), ktorá absolvovala florentskú Akadémiu umení a rebelsky sa postavila proti rodovým očakávaniam – maľovaniu súkromných portrétov. Namiesto toho sa venovala veľkoformátovým biblickým a historickým príbehom a ženským aktom, čo boli témy typické pre tvorbu mužských umelcov. Odvrátenou stranou jej životného príbehu bolo, že ju ako osemnásťročnú znásilnil jej spolužiak, ktorý ju učil kresliť. Táto udalosť a jej následky ovplyvnili jej profesionálny život, preto by podľa autorky textu nemala byť zamlčaná. Rafanelli analyzuje a porovnáva rozdielny prístup k stvárneniu ikonografickej témy *Zuzana a starci* Artemisiou Gentileschiou (1610) a Tintoretom (1555 – 1556). Kým Artemisia namaľovala akt Zuzany ako obraz vzdorujúcej ženy, Tintoretto vyobrazuje ženský akt pre mužský uprený pohľad (*male gaze*), ktorý slúži na vyvolanie mužskej túžby. Podľa autorky Artemisia svojimi maľbami predznamenať zmeny ikonografie – pre jej diela je príznačná odvaha, pevnosť a ľudskosť. Jej ženské hrdinky zvažujú dôsledky svojich činov, kontrolujú vlastnú sexualitu, odolávajú pokušeniu a určujú si vlastný osud.⁸

8 Ibidem, s. 72.

Artemisia Gentileschi: Zuzana a starci, 1610, olej na plátne,
170 × 119 cm. V zbierke Schloss Weißenstein, Pommersfelden

Kathleen Gilje: Zuzana a starci. Revidované. 1998/2018, rekonštrukcia obrazu Zuzana a starci Artemisie Gentileschiovej, kde je olovnatou bielou vkomponovaný odkaz na znásilnenie maliarky Agostinom Tassim. © 2018 Kathleen Gilje. Courtesy of the artist



V piatej kapitole *Učenie o rodovo a rasovo podmienenom násilí v koloniálnom mexickom umení: Prípád Malintzin* profesorka dejín umenia Charlene Villaseñor Black rozoberá špecifické problémy spojené s výučbou o koloniálnom vizuálnom umení Mexika, kde sú rod, rasa a sexuálne násilie prepojené s kolonializmom. V prípadovej štúdii sa sústreďuje na diskusie o interpretáciách rôznych vizualizáciách ženskej postavy Malintzin od 16. do 18. storočia a odhaľuje, ako sa menili ich konštrukcie z politických dôvodov. Malintzin bola domorodkyňa z Mexického zálivu, ktorá sprevádzala Hernanda Cortésa pri dobýjaní dnešného Mexika. Jej postava asociuje ambivalentné interpretácie, ktoré na ňu nazierajú ako na otrokyňu a obeť, ale aj ako na zradkyňu, pričom pohľady na túto ženu sa menia podľa toho, ako interpretujeme koloniálnu vizuálnu kultúru a našu pozíciu v dnešnom svete⁹ a do akej miery si uvedomujeme možnosť prehodnotenia dejín umenia po lekcii, ktorú nám dalo hnutie #MeToo.

V šiestej kapitole *Sexualizácia plátna: Príbeh znásilnenia čierneho ženského tela v obrazoch západnej histórie* sa odborná asistentka v oblasti umeleckého vzdelávania a umelkyňa Indira Bailey zaoberá historickými maľbami a príbehom čiernych žien z perspektívy čiernej umelkyne. Spochybňuje stereotypy a mýty zobrazovania čiernych žien, pričom uvádza príklady čiernych umelkýň, ako sú Faith Ringgold a Lisa Love Whittington, ktoré vo svojich dielach narúšajú tradovaný mýtus o erotickosti a lascivnosti čiernych žien.

Profesorka dejín umenia Ellen C. Caldwell a historička umenia Natalie Madrigal v siedmej kapitole *Pestovanie humanizujúceho pohľadu: Diváckosť, konzum a spoluúčasť v umení a vo filme po #MeToo* zacieliť svoju pozornosť na prehodnotenie základných feministických textov (Linda Nochlin, Laura Mulvey, bell hooks a ďalšie), tradičných dejín umenia, filmovej teórie a mediálnych štúdií so zámerom priblížiť akt prijatia rodového násillia v umení a vo filme. Spomínané autorky v texte analyzujú diela, v ktorých konfrontujú násilníkov a preživších sexuálnych útokov a skúmajú otázky diváctva, konzumu a spoluúčasti vo vzťahu k zobrazeniam násillia. Charakterizujú a revidujú rozličné koncepty pohľadov teoretizovaných v kontexte feministickej teórie, ako je mužský gaze – uprený pohľad (Laura Mulvey), ženský pohľad (Joey Soloway), opozičný pohľad (bell hooks), intersekcionalný pohľad (Kimberlé Crenshaw). Prinášajú pojem *humanizujúci pohľad*, ktorý lepšie zodpovedá tomu, aby diváctvo vizuálne diela prijímalo nielen kriticky, ale aj úvážlivo, ľudsky a s empatiou. Súčasťou ich textu je prípadová štúdia o diváctve venovaná filmu *Frida* (2002) a protagonistke Salme Hayekovej. Odkazuje na vznik hnutia #MeToo a na jeho dosahy, keďže Salma Hayek zažila počas nakrúcania filmu sexuálne obťažovanie producentom Harveyom Weinsteinom, čo zverejnila vo svojom článku v *New York Times* (2017).

Druhá časť knihy *Transformačné kurátorské postupy: Meniace sa vzdelávacie postupy vo verejných priestoroch* ponúka päť textov, v ktorých sa pozornosť autoriek presúva z prednáškových miestností do verejnej sféry a na skúmanie rôznych stratégií, ktorými kurátorky a pedagogičky v múzeách umenia, galériách a na verejných miestach reagujú na problémy sexuálneho násillia novými, senzitivnými a priekopníckymi pedagogickými metódami.

V ôsmej kapitole *Podvracanie patriarchátu v múzeách umenia: Stratégie pre antirepresívnu¹⁰ pedagogiku v múzeu umenia* historička umenia, pedagogička a kurátorka Hallie Rose Scott (pôsobila v The Hammer Museum v Los Angeles) a líderka v oblasti vzdelávania a kultúrna manažérka Theresa Sotto (pracovala v The Walters Art Museum v Baltimore) približujú svoje skúsenosti múzejných pedagogičiek a facilitátoriek dialógov o dielach, ktoré predstavujú mizogýnnu pohľady a nerovnováhu moci. Je zjavné, že v posledných troch desaťročiach sa zmenila paradigma vzdelávania v múzeách umenia. Prešla od jednosmerného toku informácií, ktoré lektori a lektorky prednášali návštevníctvu, na dialogický model založený na skúmaní a vychádzajúci z konštruktivistickej pedagogiky. Pedagogičky zameriavajú pozornosť diváctva na ich osobné pohľady tým, že kladú otvorené otázky, ktoré podnecujú k pozorovaniu a úvahám, hľadajú

súvislosti medzi odpoveďami diváctva a dopĺňajú ich o kontextuálne informácie, aby podporili pozorovania a posunuli diskusiu ďalej.¹¹ Dôležité je poznamenať, že spochybňujú apolitickú pozíciu a neutralitu múzea umenia, pretože neutralita nepriamo udržiava kolonializmus, rasizmus, sexizmus a iné formy utláčania zakorenené v inštitúcii múzea umenia. Tieto stratégie predstavujú rastúce porozumenie antirepresívnemu múzejnému vzdelávaniu a v rámci neho sa venujú problematike sexistckej a mizogýnnnej rodovej dynamiky, ktorá prevláda v múzeách. Zdôrazňujú systémy dominancie a vzájomnú prepojenosť medzi sexuálnym, rasovým a triednym útlakom.¹² Poslaním edukácie v antirepresívnom múzeu je, že lektorky zviditeľňujú dejiny mizogýnie a predsudkov, ktoré boli dlhé roky z historického hľadiska ignorované. Na prehodnotenie týchto predsudkov využívajú stratégie rekontextualizácie – prehodnotenia z pohľadu intersekcionalného feminizmu, zdôraznenia dynamiky útľaku prostredníctvom komparácie a vytvorenia rámca pre náročné rozhovory, ktoré sú uvedené akronymom CARE (*clarify* – objasniť, *assess* – posúdiť, *recontextualize* – prehodnotiť v novom kontexte, *elevate* – pozdvihnúť).¹³ Trajektórie k antirepresívnemu múzeu umenia sa začínajú sebareflexiou a nastavením kritického myslenia. Pointou lektorských vedených rozhovorov je, že môžu prispieť k lepšiemu porozumeniu nerovností vo svete a k vytvoreniu rovnoprávnejšej spoločnosti.

Deviata kapitola v texte historičky umenia Veronicy Alvarezovej *Prečo nie je možné oddeliť umenie od umelca: Skúsenosť pedagogičky s Gauguinom a Picassom* prináša ostré kritické pohľady na výstavy Paula Gauguina a Pabla Picassa v múzeách umenia, v ktorých prehodnocuje výučbou zaužívané interpretácie ich tvorby a kurátorské prístupy cez prizmu kritickej múzejnej pedagogičky. Poukazuje na biografické fakty týchto významných umelcov, ktoré zostávajú zamlčané na pozadí ich diel a oslavných textov, pričom sú nesmierne kontroverzné z hľadiska vzťahov týchto veľkých majstrov k ženám, v ktorých prevládal predátorský mužizmus, mizogýnia a patriarchálny princíp. V prípade Gauguinovej výstavy *Gauguin: Umelec a alchymista*, ktorá mala premiéru v AIC v Chicagu (The Art Institute of Chicago) a absolvovala turné po USA a Európe (2017 – 2018), autorka zdôrazňuje viacero faktov z jeho života, napríklad že pôvodne úspešný burzový maklér Gauguin opustil svoju dánsku manželku a päť detí, aby sa mohol venovať maľovaniu a v snahe vrátiť sa do „primitívnych čias“ odcestoval na Tahiti, kde sa usadil. Tu sa „oženiť“ s niekoľkými dievčatami v tinedžerskom veku, čo je dôkazom jeho pedofílie, splodil s nimi deti a následne ich opustil. Výstava však nehovorila o sexuálnom zneužívaní mladých tahitských dievčat, ktoré figurujú na Gauguinových obrazoch, ani o symptómoch syfilisu jeho tela. Naopak, prevládajú eufemistické interpretácie Gauguinových diel. Podľa Alvarezovej by múzeum umenia malo pri organizovaní takýchto výstav zvážiť, aký dosah môže mať normalizácia sexualizovaného správania autora na diváctvo, zvlášť na tinedžerky, pretože v nich môže spúšťať traumatické zážitky. Alvarez tvrdí, že múzeá majú etickú povinnosť riešiť mizogýniu a násilie, ktoré sa v nich prezentujú,¹⁴ pričom upozorňuje, že v mnohých kultúrnych inštitúciách sa tieto citlivé témy podceňujú. V múzejnom vzdelávaní uskutočňovanom v intenciách konštruktivistickej teórie a pedagogiky umelecké diela nemajú inherentný význam, ten sa tvorí v procese interakcie diváctva s dielami, v dialógu s nimi. Význam je rovnako odvodený z estetického a historického kontextu umeleckých diel založených na predchádzajúcich diváckych zážitkoch. Súčasní múzejní pedagógovia a múzejné pedagogičky posilňujú diváctvo vo výučbe zručností pozorovania, vnímania, interpretovania a vyslovovania názorov na umelecké diela namiesto toho, aby im poskytovali iba informácie. V prípade Pabla Picassa Alvarez interpretuje jeho obraz *Plačúca žena s vreckovkou* (1937), ktorý bol predmetom jej rozhovorov s návštevníkmi, keď pracovala v The Los Angeles County Museum of Art. Pokúsila sa viacvrstvom analyzovať a odkryť kontroverznú osobnosť maliara z hľadiska promiskuitného správania k jeho ženám – manželkám, dlhoročným partnerkám a milenkám. V súvislosti s uvedeným

11 CALDWELL, Ellen C. – COLBURN, Cynthia S. – GONZALEZ, Ella J. (eds.). C. d. v pozn. 1, s. 113 – 114.

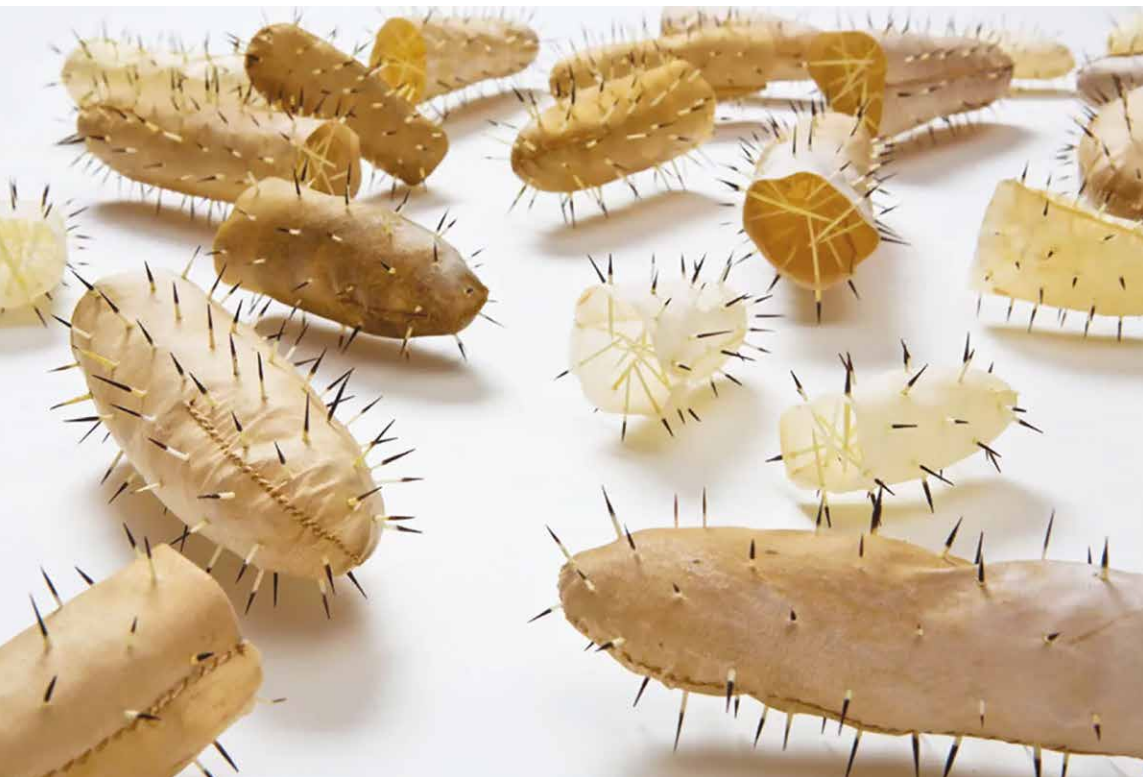
12 Ibidem, s. 114.

13 Ibidem, s. 122.

14 Ibidem, s. 131.

9 Ibidem, s. 84.

10 Pojem *antirepresívny* chápeme v zmysle popierania uplatňovania násillia a moci.



Sonya Kelliher-Combs: Strážené tajomstvá, 2015, inštalácia, surová ovčia koža, nylonová niť, ostne z dikobraza, archívne lepidlo, variabilné rozmery. Detail. ©Sonya Kelliher-Combs. Reprodukcia je z výstavy Nehrdinský čin. Zobrazenia znásilnenia v súčasnom umení žien v USA. Shiva Gallery JJC. Foto: Monika Fabijanska

portrétom, na ktorom Picasso stvárnil milenkú Doru Maarovú, úspešnú argentínsku fotografku, ktorej krásou bol fascinovaný, Alvarez spomína jeden drsný konflikt. Odohral sa v jeho ateliéri, kde trávil čas s Dorou Maarovou. Keď ho navštívila jeho bývalá milenká a zároveň matka jeho dcéry Marie-Thérèse Walterová, trvala na tom, aby Dora Maar odišla. Picasso vyriešil situáciu kuriózne: ženám prikázal, aby sa pobili, a ktorá vyhrá súboj, zostane. Fyzickú hádku medzi ženami opísal ako „jednu z jeho najkrajších spomienok“, úplne ignorujúc krutosť a poníženie oboch žien. Alvarez v texte ďalej píše, že medzi Picassove brutálne praktiky patrilo napríklad vyhrážanie sa niektorým ženám upálením alebo zhasenie cigarety na ich tvári. Počas búrlivého vzťahu s Picassom sa Dora Maar úplne psychicky zrútila a nakoniec ju umelec opustil pre inú ženu. *Plačúca žena s vreckovkou* namaľovaná v deformovaných tvaroch je podľa Alvarezovej ukážkou Picassovho sadizmu. Vyjadril sa, že Dora preňho bola vždy plačúcou ženou a vo všeobecnosti ženy považoval za stroje utrpenia.¹⁵ Napriek uvedeným faktom osvetľujúcim osobnosť umelca sa Alvarez nedomnieva, že výstavy typu blockbusters, ku ktorým patria práve prehliadky tvorby Gauguina a Picassa, sa nebudú konať. Naopak, stále predstavujú lákadlo pre diváctvo a generujú múzeám umenia veľké príjmy. Čo však možno urobiť, je klásť otázky a spytovať sa na problematický charakter takýchto tvorcov. Najmä po vzniku hnutia #MeToo sa Alvarez pýta, či možno oddeliť umenie od osoby umelca a či leskom jeho umenia môžeme ospravedlniť jeho krutosť a pomstychtivosť. Múzeá umenia a ich pedagogičky a pedagógovia sa musia vyrovnat' s týmito etickými a morálnymi dilemami. Výstižnú výpovednú hodnotu má aj výrok jednej z dlhodobých Picassových milieniek Françoise Gilotovej, ktorá mu adresovala slová: „Ako umelec môžeš byť mimoriadny, ale z morálneho hľadiska si bezcenný.“¹⁶ Múzeá umenia si musia byť vedomé, že nesmú sklamať dôveru diváctva a musia im prinášať viac pravdy a transparentnosti prostredníctvom rozprávania príbehov o umení.

V desiatej kapitole *Cenzurovať alebo učiť: Vzdelávacie úvahy o základnej výstave poľská historička umenia a nezávislá kurátorka Monika Fabijanska* približuje svoju prelomovú výstavu *Nehrdinský čin – Zobrazenia znásilnenia v súčasnom umení žien v USA*. Išlo o priekopnícky kurátorský projekt, ktorý bol zameraný na systematický výskum ikonografie znásilnenia, ktorá sa objavila nie v tvorbe mužov, ale v tvorbe žien v USA (1968 – 2018), prezentovaný v univerzitnej galérii – Anya and Andrew Gallery, John Jay College of Criminal Justice (CUNY) v New Yorku (2020). Medzi dvadsiatimi vystavujúcimi umelkýňami a kolektívami figurovali také mená ako Guerrilla Girls, Lynn Herschmann Leeson, Jenny Holzer, Suzanne Lacy, Ana Mendieta, Yoko Ono, Kara Walker a ďalšie. Názov výstavy spochybňuje a odmieta označovať historické zobrazenia znásilnenia žien, ktoré vytvorili mužskí umelci, za hrdinské činy. To, čo robí diela žien radikálne odlišnými, je zameranie sa nie na akciu alebo drámu, ale na trvalú psychologickú devastáciu obeť: jej utrpenie, hanbu, mlčanie a osamelosť. Fabijanska pripomína, že kritické analýzy takýchto násilných zobrazení boli obmedzené na feministické dejiny umenia a chýbali v mainstreamovej histórii umenia.¹⁷ Dôraz kladie na skutočnosť, že znásilnenie tvorí ústrednú tému v umení žien naprieč generáciami a kultúrnymi pozadiami a analyzuje jeho mnohovýznamové ikonografické témy vo všetkých umeleckých formách: posttraumatická stresová porucha, domáce násilie, incest, kultúra znásilňovania na vysokých školách, znásilnenie v armáde, znásilnenie ako vojnový zločin, otroctvo a vlny znásilňovania v rezerváciách amerických Indiánov, obchodovanie s ľuďmi na sexuálne účely, znásilnenie vo verejnom a politickom diskurze, mediálne pokrytie senzáčných prípadov znásilnenia, úloha sociálnych médií, vizuálne a literárne tradície, najmä dejiny umenia a rozprávky.¹⁸ Fabijanska prízvukuje dôležitosť kontextualizácie v rámci feministickej kritiky historických i súčasných zobrazení znásilnenia a odmieta ich výklad na úrovni formálnej analýzy, ako aj cenzúru umeleckých diel tematizujúcich znásilnenie, čo vytvára kľúčový predpoklad k vzdelávaniu o týchto citlivých a ťažkých témach a môže prispieť k širšej spoločenskej zmene.

¹⁵ Ibidem, s. 134.

¹⁶ Ibidem, s. 136.

¹⁷ Ibidem, s. 139.

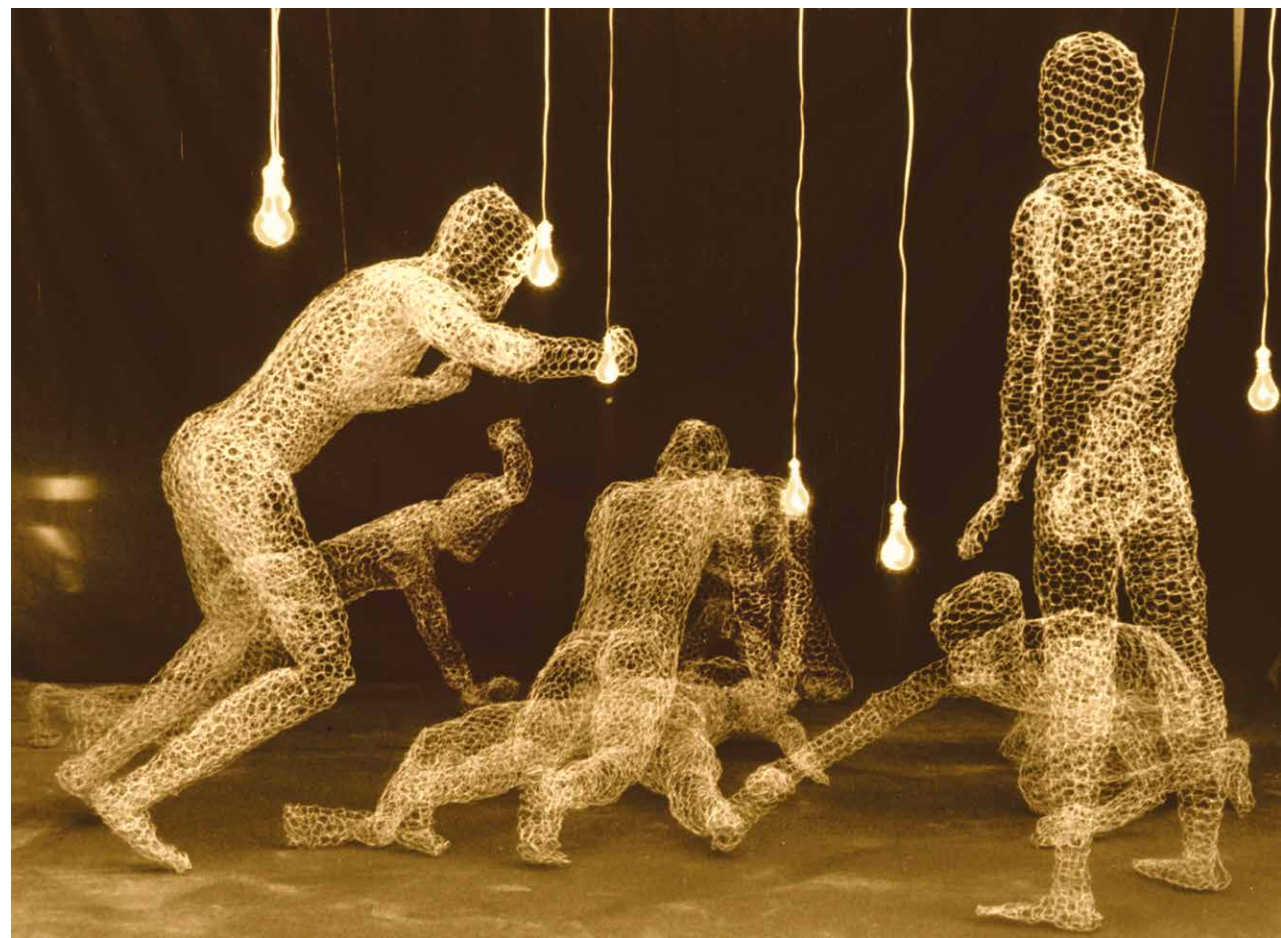
¹⁸ Ibidem, s. 141.

Historička umenia a kurátorka Carmen Hermo v jedenástej kapitole *Ohromujúci ohlas: Rodovo podmienené násilie a súčasné feministické umenie* približuje svoje skúsenosti z kurátorovania výstavy *CURRENTS: Ohromujúci ohlas* v newyorskej A.I.R. Gallery (2020), ktorej ústrednou témou bol gaslighting – pojem vyjadrujúci psychologickú manipuláciu a klam, ako aj úmyselné vymazanie nevyhnutných zložiek konverzácie o sexuálnom zneužívaní.¹⁹ V dielach devätnástich umelkýň prezentujúcich pluralitu umeleckých postupov sa prekrývali problémy mizogýnie, bielej nadvlády, xenofóbie v USA a vo svete, ktoré boli ešte zosilnené v období vlády Donalda Trumpa.²⁰ Výstava ukázala, že umelkyne pokračujú v úsilí rozvíjania rozmanitých konverzácií o rodovo podmienenom násilí.

V dvanástej kapitole *Privedte ju domov: Osveta, obhajoba, odpor a liečenie* sprístupňuje umelkyňa a kurátorka Angela Two Stars svoje kurátorské skúsenosti z organizácie výstavy *Privedte ju domov: Unesené dcéry z Ostrova korytnačiek* v All My Relations Gallery v Minneapolise (2018). Jej hlavnou ambíciou bolo vytvorenie povedomia o prebiehajúcej epidémii nezvestných a zavraždených žien z Ostrova korytnačiek. Otvára tému dedičstva násillia voči americkým indiánskym ženám počas kolonizácie amerického územia a upozorňuje na fakt, že štrukturálne násilie pokračuje a umelkyne prostredníctvom svojich vízií pretavených do diel šíria posolstvá, z ktorých mnohé vychádzajú z autentických príbehov o unesených, stratených, zavraždených a nezvestných domorodých ženách. Na zozname vystavujúcich boli okrem siedmich umelkýň aj traja umelci a cieľom výstavy bolo upriamiť pozornosť na hľadanie a obnovenie identity hľadaných alebo zavraždených žien, ktoré boli časom zredukované na štatistiku. Motiváciou tiež bolo uctiť si konkrétne ženy, ktoré stelesňujú roly sestry, manželky, matky, sesternice, dcéry a ukázať, ako na uvedenú tému reagujú umelci.²¹ Rodiny týchto tragických obetí tak nezostávajú vo svojej traume osamotené, ich príbuzné neupadnú do zabudnutia a prostredníctvom osvetovej činnosti, vzdelávania, obhajoby a odporu voči nespravodlivosti zostanú ich príbehy živé.

Tretia časť knihy *Umenie a/ako obhajoba* sa venuje skúmaniu množstva otázok, ako umelkyne reagujú na historické a súčasné prípady sexuálneho a rodovo podmieneného násillia v súvislosti s hnutiami za sociálnu spravodlivosť a s hnutím #MeToo a ako ich kriticky reflektujú vo svojich dielach. Jednotlivé kapitoly sa sústreďujú na umelkyne ako aktivistky a tvorkyne hlbkej kultúrnej a politickej zmeny a všetky sa zaoberajú kolektívnou alebo osobnou traumou.²²

Trinásta kapitola *Rodovo podmienené násilie, cenzúra a vymazanie: Rozhovor s Riou Brodellovou o súčasnom umení, praxi a pedagogike* prináša dialóg medzi historičkou umenia a profesorkou Ellen C. Caldwellovou a umelkyňou a pedagogičkou Riou Brodellovou, autorkou série diel *Mužní hrdinovia* (2010 –). V nej odhaľuje osudy kvír a nebinárnych osôb v minulosti, ktoré z veľkej časti vymazali mainstreamové dejiny. Predmetom ich konverzácie sú aj témy histórie kolonizácie a spôsoby, ako sa vyhnúť stigmatizácii, výučba vizuálneho umenia a rozvíjanie medzigeneračného dialógu a výmeny vedomostí, zvlášť so študentmi LGBTQIA+ komunity, vrátane analýz vybraných diel, napríklad Davida Hockneyho, Allana Sekulu alebo Clarity Haynesovej. Brodell považuje v pedagogickom procese za kľúčové, aby študentstvo malo solídne vedomosti, uplatňovalo kritický pohľad a aby bolo pripravené na diskusiu o celom spektre tém patriacich do problematiky rodového násillia. Cieľom je taktiež aktívne diváctvo, ktoré kriticky vníma a je schopné recipovať umenie a vizuálnu kultúru v širších súvislostiach.²³



Carolee Thea: Sabínky, 1991, inštalácia, pletivo, elektrický drôt, objímky, žiarovky, zvuk, variabilné rozmery. © 1991/2018 Carolee Thea. Reprodukcia z výstavy Nehrdinský čin. Zobrazenia znásillenia v súčasnom umení žien v USA. Shiva Gallery JJC. Foto: Monika Fabijanska

¹⁹ Ibidem, s. 151.

²⁰ Ibidem, s. 154 – 155.

²¹ Ibidem, s. 166 – 167.

²² Ibidem, s. 173.

²³ Ibidem, s. 186.



Ashfika Rahman: z cyklu Znásilnenie je politické (2016 –), aluminová fotografia
s pozlátením, papier, 38,1 × 29,21 cm. Foto: © Ashfika Rahman

Zaujímavý príspevok v štrnástej kapitole nazvanej *Amio: Rodovo podmienené násilie v súčasnom bangladéšskom umení* prináša odborná asistentka dejín umenia Melia Belli Bose. Podáva hĺbkovú analýzu diel štyroch vybraných súčasných bangladéšskych umelkyň, ktorých tvorba je v súlade s postulátmi hnutia #MeToo, prezentovaného lokálnym synonymickým pojmom *amio*. Tieto diela charakterizuje medzinárodný vizuálny jazyk a aktuálne tvorivé stratégie, prostredníctvom ktorých autorky vyjadrujú témy rodového násillia a znásilnenia, domáceho zneužívania, vražd novorodencov – dievčatiek, sexuálneho obchodu s ľuďmi, verbálneho a fyzického obťažovania, čo sú všadeprítomné lokálne fenomény v južnej Ázii, kde dominujú patriarchálne sociálne štruktúry. Spomeňme dve signifikantné diela uvedené v texte, ktoré výstižne prezentujú témy znásilnenia a sexuálneho obťažovania. Prvou prácou je séria tlačí – fotografií s názvom *Znásilnenie je politické* (2016 –), ktorej autorkou je Ashfika Rahman. Kriticky v nej reflektuje súčasný trendy genocídneho znásilňovania žien a dievčat v Bangladéši, pričom názvom série parafrázuje známe heslo druhej vlny feminizmu *Osobné je politické*, čím posilňuje sémantiku diel a zvyrazňuje ich angažovaný obsah. Druhým ikonickým dielom je inštalácia štyroch párov bikín visiacich na ramienkach,

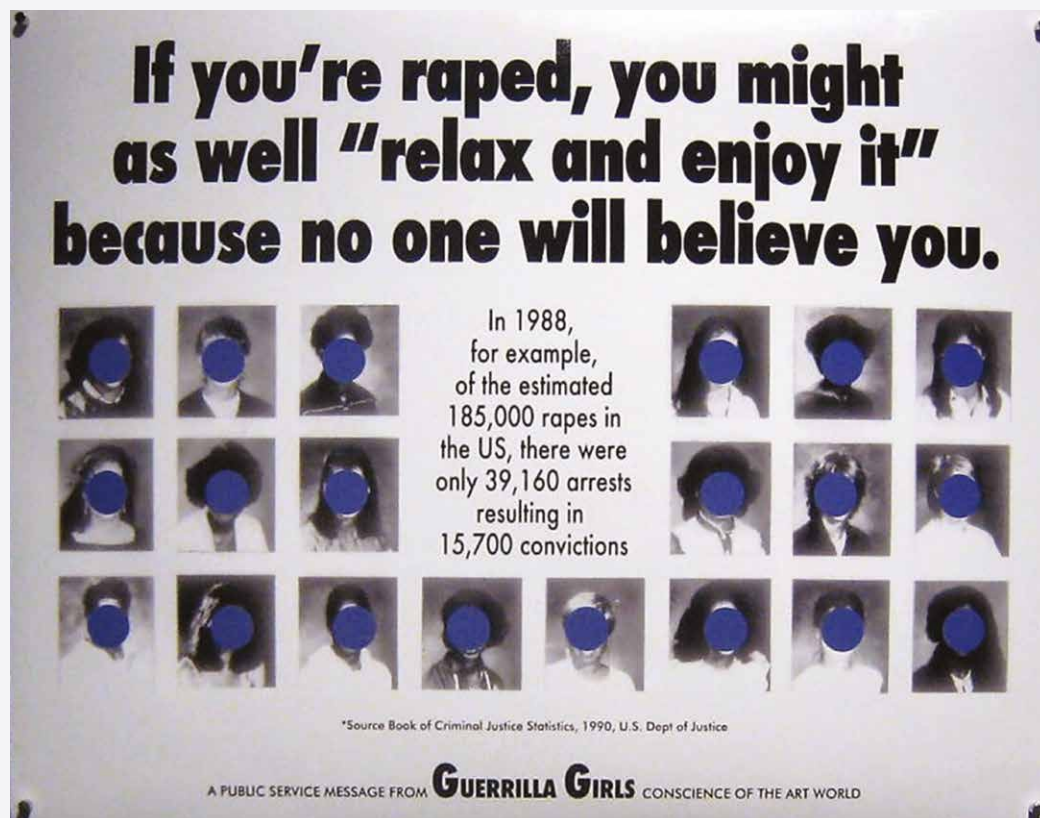
ktoré sú vytvorené zo spinacích špendlíkov zlatistej farby s názvom *Pohodlné bikiny: Brnenie pre nepriateľské veľkomesto* (2013). Umelkyňa Tayeba Begum Lipi koncipovala inštaláciu ako kritický komentár k všadeprítomnému sexuálnemu obťažovaniu dievčat a žien mužmi vo verejnom priestore bangladéšskych miest. Na jednej strane odkazujú na intimitu ženského tela, na odev moslimských žien (šatka, závoj), kde sa často využívajú spinacie špendlíky, ako aj na domácnosť. Na druhej strane sú referenciami na predátorské praktiky mužov sexuálne obťažujúcich ženy vo verejnej doprave, v autobusoch, na bazároch a preplnených uliciach v metropolách, ako je Dháka, voči ktorým sa ženy a dievčatá bránia spinacími špendlíkmi. Slúžia im ako subtlíne, ale účinné ženské zbrane, ktorými bodajú dotieravé mužské ruky blúdiace po rôznych častiach ich tiel. Význam súčasných bangladéšskych umelkyň, ktoré prinášajú tabuizovanú tému rodovo podmieneného násillia do verejného dialógu, je nesmierne dôležitý. Ukazujú, že kolektívna trauma je výraznou časťou národnej minulosti a súčasnosti Bangladéša. Umelecké výstupy tak prispievajú k zmene sociálneho vnímania, zákonov a sú účinné v procese uskutočňovania spoločensko-politickej a kultúrnej premeny.



Tayeba Begum Lipi: Pohodlné bikiny. Brnenie pre nepriateľské veľkomesto, 2013, inštalácia. © Tayeba Begum Lipi



Tayeba Begum Lipi: Pohodlné bikiny. Brnenie pre nepriateľské veľkomesto, 2013, detail inštalácie, materiál – spínacie špendlíky



Guerrilla Girls: Ak ťa znásilnia, pokojne si oddýchni a „uži si to“, pretože ti nikto neuverí, 1992, digitálna tlač. © 1992 Guerrilla Girls. Reprodukcia z výstavy Nehrdinský čin. Zobrazenia znásilnenia v súčasnom umení žien v USA. Shiva Gallery JJC. Foto: Monika Fabijanska

V pätnástej kapitole nazvanej *Kontraranatívy vyvracajúce mýty o sexuálnom násilí a inceste: Umenie v Spojených štátoch od šesťdesiatych rokov 20. storočia a po hnutí #MeToo* sa emeritná profesorka dejín umenia a architektúry Vivien Green Fryd zameriava na kritickú analýzu kľúčových diel umelkýň v celom spektre médií a prístupov (performancie, inštalácie, fotografie, multimediálne umenie), ktoré môžeme považovať za predchodkyne hnutia #MeToo od šiestej dekády 20. storočia do súčasnosti, a skúma, ako sa vyrovnávali s traumou súvisiacou so znásilnením a s incestom. Jej príspevok otvára známa participatívna performance Yoko Ono *Cut Piece* (*Odrezaný kus*, 1964 - 1966), v ktorej sa oblečená umelkyňa sedia na pódiu vystavila participantom, aby strihaním odevu postupne obnažovali jej fyzické telo, čím skúmala hranice, pokiaľ sú ochotní zájsť. V texte nechýba ani interpretácia fotografickej dokumentácie *Performancia znásilnenia* (1973) Any Mendietaovej z performance umelkyne počas študentských čias na Iowskej univerzite, ktorou reagovala na znásilnenie a vraždu dvadsaťročnej študentky Sarah Ann Ottensovej v akademickom prostredí. K ďalším umelkyniam rôznych generácií, ktorých analýze a interpretácii diel s témou znásilnenia venuje Green Fryd pozornosť, patria Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Faith Ringgold, Sue Coe, Lorna Simpson, Katherine McSpadden alebo Nancy Angelo, ktorá vytvorila video so sugestívne vyrozprávaným príbehom o inceste s otcom. Mimoriadne silno pôsobí performance Emmy Sulkowiczovej *Performancia s matracom: Noste to bremeno* (2014 – 2015), ktorá zachytáva osobný príbeh autorky. V čase, keď bola študentkou druhého ročníka na Kolumbijskej univerzite v New Yorku, bola znásilnená na internáte, pričom príslušná disciplinárna komisia univerzity rozhodla, že útočník nie je vinný a nebude vylúčený z univerzity. Sulkowicz sa rozhodla, že nebude ticho, a na znak vzdoru a protestu nosila počas ôsmich mesiacov na všetky školské predmety vrátane promócie svoj matrac z internátu ako reálny predmet a dôkaz, ktorý pripomínal jej znásilnenie. Druhá časť názvu performance *Noste to bremeno* vyjadrovala explicitne i metaforicky váhu prenášaného matraca (23 kg) i osobnú ťarchu psychickej traumy z násilného sexuálneho činu a z nepotrešania páchatela. K jej protestu sa pripojilo študentstvo Kolumbijskej univerzity a ostatných vysokých škôl, ktoré vyjadrovalo odpor proti znásilneniam na vysokých školách, ako aj voči neuspokojivým spôsobom, ktorými niektoré vysoké školy odmietajú adekvátne vyšetrovať a riešiť znásilnenia na kampusoch.²⁴ Je pravda, že po vzniku hnutia #MeToo (2017) sa situácia týkajúca sa tabuizovaných tém domáceho násillia, znásilnenia a incestu začala dynamicky meniť a feministické umelkyne odvážne prelomili ticho, ktoré predtým zahaľovalo mnohé reálne prípady z umenia, kultúry a každodenného života.

V záverečnej, šiestnásť kapitole *Úvahy o neviditeľnom násilí: Tváre a fázy Zanele Muholiovej* historička umenia Nicole Scalissi prináša analytický pohľad na fotografickú sériu portrétov čiernych kvír žien a nebinárnych osôb od juhoafrickej umelkyne Zanele Muholiovej.²⁵ Sú prezentované v kontexte rizík, ktoré prežívajú v každodennom živote Južnej Afriky, poznačeného patriarchálnym systémom a kolonializmom v kultúre po apartheide. Vizuálna aktivistka Muholi vo svojom dvadsať rokoch trvajúcom časozbernom fotoprojekte *Tváre a fázy* (od roku 2006) stváraňuje LGBTQIA+ osoby a sústreďuje sa na frontálne portréty zobrazovaných v minimalizovanom neutrálnom pozadí. Citlivo sníma týchto ľudí ohrozovaných rodovo podmieneným násilím a utrpením prostredníctvom humánneho vhladu.²⁶ Za humánnym vhladom (*human insight*) je hľadanie poznania o ľudskosti zobrazenej osoby, čo má zároveň vplyv na formovanie našich sociálnych interakcií. Fotografie Zanele Muholiovej presahujú vizualizáciu identity portrétovaných ľudí a prezentujú autorkinu snahu o introspekciu a vystihnutie hlbších nuáns ich vnútorného sveta.

²⁴ Ibidem, s. 209.

²⁵ Séria fotografických portrétov *Tváre a fázy* bola vystavená na viacerých medzinárodných výstavách, napríklad na bienále v São Paulo (2010), dOCUMENTA (13) v Kassele (2012) alebo na Benátskom bienále (2013).

²⁶ Pozri BAKER, Courtney R. *Human Insight: Looking at Images of African American Suffering and Death*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.



Zanele Muholi: Tváre a fázy, pohľad do výstavy Dôkazy, 2015. Brooklyn Museum.
Celok a detail. Foto: Jonathan Dorado

Publikácia, ktorá poskytuje aktuálne texty o rodovo podmienenom násilí v dejinách umenia a v súčasnej vizuálnej kultúre, prináša zmenu paradigmy v uvažovaní, písaní, diskusiách, kurátorovaní výstav a učení o dielach s tematikou rodového násillia, k čomu výrazne prispelo hnutie #MeToo. Autorský kolektív v jednotlivých príspevkoch nazerá na problémy v tejto oblasti kompetentne, s úsilím empaticky pomáhať eliminovaniu pretrvávajúceho a všadeprítomného porušovania ľudských práv. Je nepochybné, že umenie, médiá a kultúrna produkcia majú transformačný potenciál a pomáhajú zmeniť náš pohľad na rodové násillie, ktoré predstavuje sociopolitický a štrukturálny problém. Bohaté spektrum textov publikácie prináša mnoho podnetných myšlienok, poznatkov a inšpiratívnych úvah aj pre slovenské kultúrne prostredie.

Na konci knihy sa nachádza *Príloha so zdrojmi*, ktoré uvádzajú zoznam krízových liniek, inštitúcií, podporných služieb a organizácií pre preživších rodového násillia vrátane pedagogických zdrojov na ďalšie štúdium tejto problematiky.

PhDr. Katarína Rusnáková, PhD., je kurátorka, historička a teoretička umenia. Venuje sa výskumu vizuálneho umenia druhej polovice 20. storočia a 21. storočia, najmä videoumeniu, digitálnemu umeniu a rodovým otázkam.

rusnukem@gmail.com

