

“Women Exhibiting, Women Exhibited. The Official Politics of Art Exhibitions during the So-Called Period of Normalization”

Abstract

The authors of the present paper will focus on the official Czechoslovak politics of art exhibitions during the so-called period of normalization in the context of gender politics. Following several examples, they discuss the outcomes of gender politics based on the percentage contribution of women to art exhibitions and their involvement in art institutions. Simultaneously, they debate the phenomenon of the idea of gender equality promoted through art exhibition – annual shows to celebrate International Women’s Day, and the exhibitions dedicated to International Women’s Year, designated by the United Nations to 1975. The Czechoslovak socialist gender politics that in the 1970s and 1980s promoted a pro-family agenda, as well as essentialist discourse of the period, both of which deeply influenced art exhibition politics, art criticism and also art production will also be addressed.

Klíčová slova

státní socialismus – oficiální výstavní politika – „normalizace“ – MDŽ – MRŽ – genderová politika – esencialistický diskurz

Keywords

state socialism – official politics of art exhibitions – ‘normalization’ – IWD – IWY – gender politics – essentialist discourse

Marianna Placáková je doktorandkou dějin umění na FF UK. Ve své dizertační práci se věnuje genderové politice v období státního socialismu.

Eva Skopalová je historičkou a teoretičkou dějin výtvarného umění, doktorandkou FF UK. Během práce na tomto textu spolupracovala na projektu Vědecko-výzkumného pracoviště AVU, zabývajícím se dějinami československého výstavnictví druhé poloviny dvacátého století.

ŽENY VYSTAVUJÍCÍ, ŽENY VYSTAVENÉ. OFICIÁLNÍ VÝSTAVNÍ POLITIKA V OBDOBÍ TZV. NORMALIZACE MARIANNA PLACÁKOVÁ, EVA SKOPALOVÁ

Československá oficiální výstavní politika byla v sedmdesátých a osmdesátých letech výsledkem několika ideových platforem. Z velké míry byla vytvářena politikou Svazu českých výtvarných umělců (dále jen Svaz),¹ který měl podobně jako ostatní umělecké svazy fungovat jako mezičlánek mezi kulturním a ideologickým aparátem ÚV KSČ a socialistickou společností.² Pořádání a obsah oficiálních výstav nebo uměleckých úkolových akcí, které byly důležité z ideového hlediska, ale přímo ovlivňovala i stranická politika (ministerstvo kultury), případně organizace prosazující nějakou konkrétní společenskou agendu (např. Český svaz žen).³

Vedle reprezentačních výstav, jež se podílely na symbolickém ustanovování socialistického režimu (výstavy k ideovým a stranickým výročím), patřily výstavy tematizující postavení ženy v socialistické společnosti k hlavním fenoménům československého výstavnictví pozdního socialismu. Tento článek interpretuje zmiňované výstavy v kontextu „normalizační“ genderové politiky, a zároveň v základních obrysech nastiňuje dobové postavení žen na oficiální výtvarné scéně.

¹ V roce 1970 byly v rámci federalizace státu založeny národní svazy – Svaz českých výtvarných umělců a Svaz slovenských výtvarných umělců. V roce 1972 zároveň vznikla zaštiťující organizace – federální Svaz československých výtvarných umělců, který měl na starosti především mezinárodní agendu.

² Jan MERVART, *Kultura v karanténě. Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha: Lidové noviny 2015, s. 75.

³ Podobně jako u uměleckých svazů, existovala během „normalizace“ jak varianta federální – Svaz československých žen (1967–1989) – tak varianty národní – Český svaz žen (1969–1989) a Slovenský svaz žen (1969–1989).

„Oficiální“ versus „neoficiální“ výtvarná scéna

Období tzv. normalizace je v českém dějepisu umění stále málo reflektováno ve své komplexnosti. Rozlišení na „oficiální“ a „neoficiální“ výtvarnou scénu se začalo kodifikovat v devadesátých letech dvacátého století jako součást politické rehabilitace socialistickým režimem „postížených“ autorů. Některé z interpretací stavěly mezi „oficiální“ a „neoficiální“ (alternativní, nezávislou, paralelní) výtvarnou scénu přísnou hranici, která měla oddělovat dva na sobě nezávislé světy a souvisela s morálním hodnocením autora charakteru a kvality jeho díla.⁴ Podíváme-li se však na fungování československého světa umění pozdního socialismu, zdá se, že je tento obraz mnohem složitější. Místo binární interpretace, která ve své nejvyhraněnější podobě představuje ideologický, represivní systém s jeho politicky angažovaným uměním na jedné straně a svobodnou uměleckou sférou na straně druhé, by se spíše dalo hovořit o dvou tendencích, jejichž hranice nebyla fixní a které se navíc navzájem v průběhu let ovlivňovaly.⁵

Pojem „neoficiální“ původně vycházel z dobového režimního rozlišení „oficiálních“ a „neoficiálních“ výstavních prostor. Ty první byly „ideové výstavní síně“⁶, u nichž instalované výstavy odpovídaly politice Svazu.

⁴ Srov. Marcela PÁNKOVÁ – Milena SLAVICKÁ (eds.), „Zakázané umění I.–II.“, *Výtvarné umění*, roč. 6, 1995, č. 2; roč. 7, 1996, č. 1; Marie KLIMEŠOVÁ, „České výtvarné umění druhé poloviny 20. století“, in: Josef ALAN (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: NLN 2001, s. 377–419; Zuzana BARTOŠOVÁ, „K tvorbe a vzájomným súvislostiam prezentácie slovenských autorov na severomoravských výstavách v 70., a 80. rokoch“, in: *Situace 1970–1989. České a slovenské umění v 70. a 80. letech na Ostravsku* (kat. výst.), Frýdek-Místek: Muzeum Beskyd 1991, nestr.; Jiří OLÍČ, „Někde něco, někde nic“, in: *Nechci v kleci. České a slovenské umění 1970–1989 ze sbírek muzea Olomouc* (kat. výst.), Olomouc: Muzeum umění 2008, s. 12–13; Jiří ŠETLÍK, „Léta sedmdesátá a osmdesátá“, in: Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSÁ (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000*, Praha: Academia 2007, s. 369–385; Zuzana BARTOŠOVÁ, *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*, Bratislava: Kalligram 2011, s. 6–56.

⁵ Srov. Ladislav DANĚK, „Polooficiální a neoficiální scéna aneb Světla v tmách“, in: Ladislav DANĚK – Pavel ZATLOUKAL (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury* (kat. výst.), Olomouc: Muzeum umění 2010, s. 70; Josef LEDVINA, „České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 4, 2010, č. 9, s. 30–54; Pavlína MORGANOVÁ, „Bytové výstavy. Médium neoficiálního umění sedmdesátých až osmdesátých let“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 17, 2018, č. 25, s. 72–97.

⁶ „Ideových síní“ bylo v sedmdesátých letech v Československu celkem 14 – Výstavní síň Čs. spisovatel, Nová síň, Výstavní síň U Řečických, Galerie Václava Špály, Kabinet grafiky, Alšova síň, Galerie Vincence Kramáře, Galerie Jaroslava Fragnera, Galerie Bratří Čapků, Galerie D, Dům umění v Českých Budějovicích, Dům umění v Hradci Králové, Výstavní síň Jaroslava Krále v Brně, Kabinet architektury v Brně. Srov. Jiří MIKEŠ, *Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace* [diplomová práce, Masarykova univerzita], Brno 2013, s. 17–26.

Zároveň mezi ně spadala síť okresních galerií, která byla zřizována v padesátých a šedesátých letech dvacátého století a přetrvala i po roce 1989.⁷ U těch druhých se jednalo například o domy kultury, mládežnické kluby, nad kterými ÚV SČVU neměl patronát, a tím ani ideovou nebo politickou zodpovědnost. Nejednalo se ale o akce nelegální nebo protirežimní. Ve městech byly v kompetenci okresních národních výborů (např. Divadlo v Nerudově ulici v Praze, Divadlo hudby v Olomouci), v klubech za ně odpovídal tzv. dramaturg klubu, který musel být členem Aktivu mladých výtvarníků při městském výboru Svazu socialistické mládeže (SSM). Vedle členů Svazu, jeho kandidátů či registrovaných výtvarníků na nich mohli vystavovat i ti, kteří se nacházeli vně systému, amatéři, autodidakti. Výstavní komise, které v případě akcí Svazu byly cenzurním orgánem, v těchto případech buď neexistovaly, anebo byly pouze formální.⁸

Mnohé z „neoficiálních“ akcí se odehrávaly na základě oficiálního schválení v „neoficiálních“ výstavních prostorách a jejich povolení záleželo z velké části také na personálním zastoupení v institucích – tzn. na jednotlivcích, kteří byli ochotni akci na vlastní zodpovědnost zaštitit (např. *Malostranské dvorky*⁹). Zároveň téměř všichni umělci, kteří na „neoficiálních“ akcích (*Malá pevnost*, 1976; *Tichá Šárka*, 1977; symposium na chmelnici v Mutějovicích, 1983; *Konfrontace*, 1984–1987, ad.) vystavovali, byli nějakým způsobem součástí tehdejšího systému. Šlo o studenty socialistických vysokých škol, členy Českého fondu výtvarných umění, Svazu, či umělce, kteří dostávali tvůrčí stipendia, prodávali svá díla

⁷ Jan ZÁLEŠÁK, „Normálně to (ne)jde: Dvě sondy do českého galerijního provozu“, in: Ondřej HORÁK (ed.), *Místa počínů. Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, Praha: Komunikační prostor Školská 28, 2010, s. 96.

⁸ Srov. MIKEŠ, „Svaz“, s. 18–20.

⁹ Malostranské dvorky se konaly v roce 1981 v ulicích Malé strany z iniciativy sochaře Čestmíra Sušky. Akce byla zaštitěna Pražským střediskem státní památkové péče a ochrany přírody (v osobě Jiřího T. Kotalíka a Jana Vojty) a zmiňovaným Divadlem v Nerudovce (vedoucí Jarmila Šerá), které spadalo pod Ústřední dům pionýrů a mládeže Julia Fučíka. Podařilo se jí prosadit i díky tematizaci problematiky životního prostředí a rehabilitace vnitroblokových prostor, jelikož ekologická a bytová otázka byla součástí oficiálního diskurzu pozdního socialismu. Nejasnost a prostupnost hranic „toho, co je povoleno“ ukazuje uzavření této akce den po jejím otevření odborem kultury ONV Praha 1, který akci předtím schválil. Jako důvod uzavření bylo uvedeno, že si umělci pro své realizace vybrali neutěšené prostředí zanedbaných dvorků. Srov. Jan DVOŘÁK (ed.), *Výtvarné divadlo Kolotoč. K tématu vizuálního divadla v českých zemích*, Praha: Pražská scéna 2010, s. 95; Jiří T. KOTALÍK, „Malostranské dvorky“, in: PÁNKOVÁ – SLAVICKÁ, *Zakázané umění I.*, s. 108–113.

přes podniky Dílo a Art Centrum a od nichž galerie nakupovaly v rámci své akviziční politiky, případně o umělce, kteří se živili restaurováním, výstavnictvím, architektonickými rekonstrukcemi, užitou grafikou, byli zaměstnáni v galeriích, a vedle toho občas vystavovali.¹⁰ Interpretace označení „neoficiální umělec“ ve smyslu pozice nacházející se vně oficiálního kulturního provozu je proto zavádějící.

Zároveň je třeba říci, že to, že většina umělecké výtvarné scény byla nějakým způsobem součástí systému, nutně neznamenalo, že by umělci museli vytvářet výtvarná díla na objednávku svazové a stranické politiky nebo že by s oficiální politikou souhlasili. Jednalo se o velkou škálu různých přístupů a postojů k věci. Složitost a nejednoznačnost tehdejší situace je možné ukázat na tom, že i z dobového hlediska nebylo zcela jednoznačné, zda se u určitého autora jedná o „oficiální“ tvorbu. Jako příklad můžeme zmínit Michaela Rittsteina, dnes považovaného za představitele „neoficiální“ scény osmdesátých let. V roce 1978 se zúčastnil „neoficiální“ výstavy v Mikrobiologickém ústavu ČSAV, kterou zaštiťoval ředitel Národní galerie Jiří Kotalík. Výstavu přerušil příjezd komise ÚV KSČ, vedení Svazu a Veřejné bezpečnosti, jimiž byl jako důvod jejího zákazu označen „údajně kryptický obraz Michaela Rittsteina *Nechci v kleci*“.¹¹ Ve stejném roce Rittstein vystavoval na skupinové výstavě *Umění vítězného lidu*, uspořádané k 30. výročí Vítězného února v Jízdárně Pražského hradu.¹² V recenzi výstavy psal Dušan Konečný, vedoucí sekce teoretiků Svazu, o jeho malbách v kontextu socialistického realismu¹³ a v roce 1980 je použil jako příklad žánrové malby v knize *Umění a doba*¹⁴, v níž usiloval o analýzu tehdejšího socialistického realismu.

¹⁰ Srov. KLIMEŠOVÁ, „České výtvarné umění“, s. 415–416.

¹¹ Srov. ŠETLÍK, „Léta sedmdesátá a osmdesátá“, s. 377; Marcela PÁNKOVÁ, „Než bilo 12/15“. S Petrem Pavlíkem hovoří Marcela Pánková“, in: SLAVICKÁ – PÁNKOVÁ, *Zakázané umění II.*, s. 103.

¹² Výstavní síň Jízdárna Pražského hradu patřila přímo pod Kancelář prezidenta republiky a byla vyhrazena pro nejprestižnější a ideově nekontrolovanější výstavy v Československu. Srov. Alena BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu* [dizertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci], Olomouc 2016, s. 45–46.

¹³ Dušan KONEČNÝ, „Umění vítězného lidu. Figurální malířství a malířský portrét“, *Výtvarná kultura*, roč. 2, 1978, č. 4, s. 1–12.

¹⁴ Dušan KONEČNÝ, *Umění a doba*, Praha: Odeon 1980, s. 8 a 71.

S vědomím výše popsaného by bylo vhodné termíny „neoficiální umělec“ a „neoficiální umění“ používat kriticky a s ohledem k tomu, že přívlastek „neoficiální“ ve svém totálním významu funguje v tomto případě pouze v souvislosti s místem konání výstav, které ale může mít dva významy – buď „neoficiální výstavní síň“, která je však součástí systému, anebo určité místo, jež je z výstavnického systému vyňaté – ateliér, byt, soukromá zahrada, dům či příroda. Tento text se tedy bude věnovat *oficiálním* výstavám v období tzv. normalizace, jichž se účastnili i umělci a umělkyně, kteří jsou dnes označováni za „neoficiální“, a zejména se věnuje analýze genderového rámování těchto výstav.

Genderová politika oficiální výtvarné scény

S komunistickým převratem v roce 1948 se postavení žen v československé společnosti radikálně proměnilo. V návaznosti na marxismus-leninismus, jehož ústřední myšlenkou bylo dosažení beztřídní společnosti, se nerovnoprávné postavení ženy považovalo za jev, který do socialistické společnosti nepatří.¹⁵ Genderová agenda¹⁶ se stala jednou z hlavních politik socialistického státu.¹⁷ Neurčovala ji jen státní moc, reprezentovaná komunistickou stranou, ale i řada odborníků, kteří pracovali ve státních institucích (např. ve Státní populační komisi založené

¹⁵ Základním marxistickým spisem pro kritiku genderové nerovnosti je *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*, který Bedřich Engels napsal v roce 1884 na základě Marxových poznámek k Morganově *Pravěké společnosti*. Buržoazní rodina je v něm chápána jako základ nerovného postavení mezi mužem a ženou (Engels zde formuluje tři hlavní cíle, kterých by se mělo dosáhnout: právní rovnoprávnost mezi pohlavími, ekonomická nezávislost žen a převzetí domácích prací společností). Srov. Bedřich ENGELS, *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*, Praha: Mladá fronta 1967, s. 26.

¹⁶ Ačkoli pojem „gender“ nebyl součástí dobového československého diskurzu, používáme jej v tomto článku ve smyslu analytické kategorie, která slouží primárně k analýze kulturních a sociálních systémů, neboť označuje jeden ze základních principů organizace sociálních vztahů a pojetí světa. Produktem této organizace je takzvaný „genderový řád“.

¹⁷ Na konci čtyřicátých a během padesátých let vstoupilo v platnost několik zákonů napomáhajících genderovému zrovnoprávnění (legalizace potratu, liberalizace rozvodu, odstranění právního institutu hlavy rodiny). Srov. Barbara HAVELKOVÁ, „Tři stadia genderu v socialistickém právu“, in: Hana HAVELKOVÁ – Libora OATES-INDRUCHOVÁ (eds.), *Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*, Praha: SLON 2015, s. 48–56.

v roce 1957).**18** Vytvářela se tak jednotná politika (i když byla odborníky problematizována), která ovlivnila životy žen několika generací.

Proměna společenského postavení ženy, jež souvisela s tvorbou nové společnosti a měla se provádět ne individuálními, ale společenskými prostředky, se uskutečňovala i v oblasti výtvarného umění. Poválečná situace na vysokých uměleckých školách umožnila studium většímu počtu žen, ačkoliv absolutní počty studentek procházely výkyvy. Počet absolventek Vysoké školy uměleckoprůmyslové v roce 1948 byl 34 z celkového počtu 72, v roce 1956 potom 19 z 57 absolvujících, v roce 1968 to bylo 24 ze 48, v roce 1972 jen 9 z 36, a postupné snižování pokračovalo i dále, když v roce 1983 absolvovalo 18 žen z celkového počtu 52 studentů a v roce 1989 pak 12 z 39. V roce 1968 byl celkový počet posluchačů napříč ročníky 284, z toho bylo 122 žen. V roce 1979 bylo 345 posluchačů celkem, z nichž bylo 151 žen.**19** Situace na Akademii výtvarného umění v Praze nebyla pro studium žen tak jednoznačně přívětivá, ale můžeme zde také sledovat podobný nárůst počtu studentek v polovině padesátých let (v roce 1956 absolvovalo 9 studentek a 30 studentů) oproti poválečnému období, kdy v roce 1948 studium ukončilo 32 absolventů – z toho žádná žena (dozvuk předválečné situace).**20** V roce 1983 zde absolvovalo 13 studentek a 37 studentů**21** a v roce 1989 pak 15 studentek a 29 studentů**22**, celkově by tedy počet žen v osmdesátých letech odpovídal čtvrtinovému až třetinovému podílu umělkyně z řad studentstva.**23** V tomto smyslu kopíruje situace na vysokých uměleckých školách celospolečenský trend nárůstu vzdělanosti žen v československé společnosti.**24**

18 Jednalo se o poradní orgán vlády pro otázky populační politiky, zabývající se řadou výzkumů v oblasti rodičovství, manželství, zaměstnanosti žen, antikoncepce, či potratů.

19 Podle dat dostupných v Martina PACHMANOVÁ – Markéta PRAŽANOVÁ (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze: 1885–2005*, Praha: UMPRŮM 2005, s. 315–333.

20 Tento počet byl dán také tím, že Akademie výtvarných umění v Praze, která měla ve třicátých letech status vysoké školy (na rozdíl od Vysoké školy uměleckoprůmyslové, jež ho získala až po válce), byla během druhé světové války uzavřena. V roce 1945 tak absolvovala poslední vlna studentů z meziválečného období, a je příznačné, že se jednalo jen o muže.

21 Podle dat z dodatků k *Almanachu Akademie výtvarných umění v Praze 1979–1980*, Praha: AVU 1989, nestr.

22 Soupis dostupný v: *Do, před, u, o, na, od, s, přes, pro, skrz, za, v, z*, Praha: AVU 2014, s. 175.

23 Podle soupisů absolventů v: *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799–1979)*, Praha: AVU a NG 1979, s. 91–121.

24 Miroslava ŠOLCOVÁ, *Postavení ženy v socialistické společnosti*, Praha: Horizont 1984, s. 64–65.

Obdobně se ovšem ve světě umění odrážely i dobové nedostatky: Podle tehdejších statistik se ženy vyjadřovaly k možnostem postupu do vyšší funkce v zaměstnání spíše skepticky.**25** Na výtvarné scéně se vertikální segregace projevovala například tím, že ačkoli se na vysokých uměleckých školách běžně studentky vyskytovaly, pedagogické pozice zde ženy, s výjimkou pedagožek užitého umění,**26** zpravidla nezastávaly. Stejně tak můžeme vnímat udělování ocenění umělcům, které bylo významnou součástí „normalizační“ reality. Státní a stranické ceny (*Řád práce, Řád Vítězného února, Státní cena Klementa Gottwalda, Cena Antonína Zápotockého*, vyznamenání *Za zásluhy o výstavbu, Za vynikající práci*, titul „zasloužilý pracovník kultury“) legitimizovaly postavení umělce v oficiálních strukturách a byly znakem jeho kariérního růstu.**27** Výhradně umělcům byly státem udělovány tituly „zasloužilý umělec / zasloužilá umělkyně“ a „národní umělec/umělkyně“. Během tzv. normalizace obdrželo prvně zmíněný titul obtožné množství žen**28**, i když ve srovnání s oceněnými muži se jednalo přibližně o desetiprocentní zastoupení.**29**

Oproti tomu nejvyšší udělovaný titul „národní umělec/umělkyně“, který byl udělován za celoživotní dílo a byl zároveň spojen i s ekonomickým zajištěním,**30** dostal jen zlomek umělkyní: filmová režisérka Hermína Týrlová (1971), malířka Mária Medvecká (1974), textilní výtvarnice

25 *Ibid.*, s. 71.

26 V případě UMRUM vyučovala např. Emilie Paličková mezi léty 1946 a 1959 krajkou a výšivku, Julie Horová v letech 1948 a 1949 keramiku, Arnoštka Juračková filmovou a televizní grafiku (1982–1990). Srov. PACHMANOVÁ – PRAŽANOVÁ, *Vysoká škola uměleckoprůmyslová*, s. 306–310.

27 LEDVINA, „České umění“, s. 35–37.

28 V období tzv. normalizace dostala toto ocenění v roce 1975 Vilma Vrbová-Kotrbová, malířka; Lea Mrázová, malířka a textilní výtvarnice; Helena Salichová, malířka; Barbora Zsigmondiová-Eislerová, fotografka; v roce 1976 Alena Čermáková, malířka; v roce 1978 Klára Patakiová, sochařka; Elena Lazinovská, malířka; Jindřiška Hirschová, scénografka; v roce 1979 Edita Nemčíková-Spannerová, malířka, grafička; v roce 1980 Ludmila Purkyňová, kostýmní výtvarnice, Jarmila Zábranská-Sychrová, malířka; v roce 1981 Viera Žilincánová, malířka; v roce 1982 Věra Drnková-Zářecká, textilní výtvarnice; Ludmila Jiřincová, grafička a malířka; v roce 1983 Jarmila Konečná, scénografka; v roce 1985 Olga Krýslová, malířka; Marta Taberyová, keramička; v roce 1987 Mária Společníková, restaurátorka.

29 Podle dat dostupných v: *Přehled výtvarných umělců. Nositelé čestného titulu národní a zasloužilý umělec, řádu, státních vyznamenání a cen*, Praha: Dílo 1988.

30 Oceněným „národním umělcům“ byl přiznán doživotní čestný důchod (Ústavní zákon ze dne 4. června 1948, č. 130/1948 Sb. o národních umělcích, novelizován zákonem č. 56/1963 Sb.). Srov. *Sbírka zákonů Československé socialistické republiky*, Praha: Ministerstvo spravedlnosti 1963, s. 223.

Elena Holéczyová (1976), sklářka Ludvika Smrčková (1978), malířka Vilma Vrbová-Kotrbová (1979), sochařka Klára Patakiová (1988) a textilní výtvarnice Věra Drnková-Zářecká (1988).³¹ Co se týče jejich profesionálního zaměření, výběr oceněných výtvarnic ukazuje, že zde podobně jako v ostatních profesích docházelo k horizontální segregaci, kdy se ženy častěji než ve volném umění uplatňovaly a byly oceňovány v oblasti spojené s užitým uměním, textilem, sklem, keramikou – tedy v oblasti tradičně chápané jako „ženské“.³² Navíc byly výtvarné umělkyně, ve srovnání s velkým počtem hereček a zpěvaček, které získaly jedno či druhé vyznamenání, spíše „umělkyněmi druhého řádu“; jejich dílo nebylo státem bráno jako rovnocenné s tehdejšími pop-music či televizními a filmovými produkcemi, jejichž protagonistky patřily k symbolickým oporám pozdního socialismu.³³

Z oceněných „národních umělců“ se kromě filmových režisérů a herců jednalo nejčastěji o malíře a sochaře. Toto ocenění bylo navíc kromě uměleckých zásluh na ztvárnění monumentálních státotvorných projektů (Federální shromáždění, Národní památník na Vítkově) spojeno s působením umělců ve strukturách. Například v konsolidačním přípravném výboru Svazu z prosince 1970, jenž se stal členskou základnou pozdějšího Svazu „normalizačního“, bylo okolo třiceti umělců (jen mužů). Čtyři z nich získali titul „zasloužilého“ a „národního“ umělce již v minulosti, předseda Jaroslav Grus s místopředsedou Adolfem Záborským získali titul „národního umělce“ ještě v roce 1970, druhý místopředseda Otto Eckert hned v následujícím roce 1971 a pět členů obdrželo titul „národního umělce“ a dalších dvanáct členů „zasloužilého umělce“ během sedmdesátých a osmdesátých let.³⁴ Stejně tak byl titul „národního umělce“ udělen pozdějším předsedům Svazů (Josef Malejovský, Jan Simota) nebo rektorům vysokých uměleckých škol (Miloš Axman, Jan Hána). Poměr mezi oceněnými muži a ženami lze dobře ukázat na výstavě *Umělci socialistické současnosti*,

³¹ Seznam udělených vyznamenání „zasloužilá umělkyně“ a „národní umělkyně“ je rekonstruovaný na základě Alena MALÁ – Zbyšek MALÝ (eds.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – (2010)*, č. 1–21, Ostrava: Výtvarné centrum Chagall 1998–2010.

³² Výraz „ženskost“ v tomto článku používáme jako tradiční a esencialistické označení, které přisuzuje podstatě ženy určité kvality. S touto definicí pracujeme kriticky.

³³ Jakub MACHEK, „*The Counter Lady* as a Female Prototype: Prime Time Popular Culture in 1970s and 1980s Czechoslovakia“, *Medijska istraživanja / Media research*, roč. 16, 2010, č. 1, s. 31–52.

³⁴ MIKEŠ, *Svaz českých výtvarných umělců*, s. 79.

kteřá k výročí „Vítězného února“ v roce 1988 prezentovala tvorbu „národních“ a „zasloužilých umělců“ Severomoravského kraje. Ze třídvaceti výtvarníků zde byla zastoupena jedna umělkyně – Helena Salichová.**35**

Na rozdíl od mužů-umělců, kterým bylo v tehdejší mocenské struktuře umožněno zastávat rozhodující pozice (u mnohých se jednalo o profesionální kariéru umělců jakožto „vedoucích pracovníků“, kteří se zároveň uplatňovali i v politice**36**), se ženy-umělkyně v daném systému přes oficiální rétoriku jen s obtížemi dostávaly do vedoucího postavení.**37** Po celé období státního socialismu se tak žádná žena nestala ředitelkou velkých sbírkotvorných institucí (Národní galerie v Praze, Slovenská národní galerie, Moravská galerie v Brně) ani rektorkou vysokých uměleckých škol (AVU, UMPRUM, VŠVU). V případě AVU se například na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let ženy-umělkyně ve vedoucích pozicích téměř nevyskytovaly.**38**

Souvislost mezi úspěšností umělce ve strukturách a státními oceněními, jejichž symbolická funkce byla v „normalizační“ realitě rozšířena o funkci politicko-profesní, lze vidět na složení zbylého pedagogického sboru AVU v roce 1979. Rektorské místo zastával „zasloužilý umělec“ Miloš Axman (o dva roky později již umělec „národní“) a umělecká rada školy se skládala z 18 lidí – z toho 12 umělců, z nichž téměř dvě třetiny byly státně oceněny (František Jiroudek, Karel Souček, Raimund Ondráček, Oldřich Oplt, Arnošt Paderlík, Jan Smetana, Karel Kolumek). V radě zasedaly pouze dvě ženy, které navíc nereprezentovaly sféru umění (externí pedagožka

35 František SKÁCEL – Václav VÁCLAVÍK, *Umělci socialistické současnosti. Výstava z tvorby národních a zasloužilých umělců na počest 40. výročí Vítězného února* (kat. výst.), Ostrava: SMGVU 1988.

36 Např. mnohonásobný držitel Státní ceny Klementa Gottwalda, národní umělec (1974) a sochař Josef Malejovský se v roce 1976 na dvě funkční období (do roku 1986) stal poslancem Federálního shromáždění. Jako tvůrce pomníků Jana Žižky, Klementa Gottwalda a dalších osobností byl zároveň od roku 1976 ve funkci předsedy Ideové rady pro péči o památníky, pomníky a pamětní desky ministerstva kultury ČSR. Srov. Jiří KOTALÍK, *Josef Malejovský* (kat. výst.), Praha: Národní galerie 1986, s. 14–19.

37 Jako dobrý příklad vertikální segregace v socialistickém Československu může sloužit postavení žen v politice. Přes relativně vysoká procenta žen v zastupitelských sborech se ženy nedostávaly do vedoucích pozic. Za celé období státního socialismu působily ve vládě jen dvě ženy (Ludmila Jankovcová, Božena Machačová-Dostálová). A během tzv. normalizace nepůsobila v české ani federální vládě žádná žena. Srov. Barbara HAVELKOVÁ, „Genderová rovnost v období socialismu“, in: Michal BOBEK – Pavel MOLEK – Vojtěch ŠIMÍČEK (eds.), *Komunistické právo v Československu*, Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 203.

38 Podle *Almanachu AVU k 180. výročí založení* na této škole v roce 1979 působily pouze Helena Drhlíková jako asistentka na katedře malířství a Jiřina Loudová se Zdenkou Novákovou byly odbornými asistentkami na katedře architektury.

marxismu-leninismu Věra Hrubá a kvestorka AVU Alena Barešová).³⁹ Obdobně byly ženy podreprezentovány i ve svazových strukturách. Jako příklad může posloužit výběr skladby předsednictva SČVU na jeho IV. sjezdu v roce 1987. Předsedou Svazu byl zvolen „národní umělec“ Jan Simota, členy předsednictva 23 mužů a 1 žena (teoretička Jaroslava Pecharová⁴⁰) a členy ústředního výboru 55 mužů a dvě ženy („zasloužilá umělkyně“ Věra Drnková-Zářecká a Jaroslava Pecharová).⁴¹

Pokud se ale podíváme na zastoupení žen v západních uměleckých institucích, nelze říci, že by se jejich podíl na institucionálním vedení ve srovnání se socialistickým Československem nějak zásadně lišil. Výjimku tvoří feministické programy, které vznikly jako výsledek druhé vlny feminismu, nastartované v šedesátých letech, a v nichž výhradně ženy zastávaly pozice studentek a pedagožek (nejznámější byl studijní program vedený umělkyněmi Judy Chicago a Miriam Schapiro od roku 1970 na kalifornské Fresno State College). V tradičních uměleckých institucích se ale genderové zastoupení pedagogického sboru měnilo pomalu. V případě Rakouska a Spolkové republiky Německo tak po roce 1970 tvořily ženy, které dostaly funkci pedagožek volného umění, naprostou výjimku z pravidla – v roce 1980 to byla Maria Lassnig na vídeňské Vysoké škole uměleckoprůmyslové a v roce 1989 Rebecca Horn na berlínské Akademii výtvarných umění. U většiny institucí ale tuto pozici první ženy obsadily až v průběhu devadesátých let (případ Akademie výtvarných umění v Mnichově a v Karlsruhe, kde takové místo dostala Silvia Bächli v roce 1993) a teprve po roce 2000 se začalo jejich zastoupení zvyšovat.⁴²

³⁹ *Almanach Akademie*, s. 63–65.

⁴⁰ Obsazení Jaroslavy Pecharové do předsednictva Svazu by se dalo vysvětlit její důležitou rolí v teorii „normalizační“ kulturní politiky. Srov. Jaroslava PECHAROVÁ, *Dělnická třída a rozvoj socialistické kultury. Celostátní seminář lektorů ROH a redaktorů odborového tisku k 30. výročí Vítězného února 1948*, Praha: Oddělení propagandy a výchovy ÚRO 1978; Jaroslava PECHAROVÁ, „Kulturněpolitická linie XVII. sjezdu KSČ v oblasti umění“, in: *Závěry XVII. sjezdu KSČ pro oblast kulturní politiky a realizace dalších úkolů rozvoje kultury v naší společnosti*, Praha: Vysoká škola politická ústředního výboru KSČ 1988, s. 31–51.

⁴¹ *Sborník hlavních dokumentů IV. sjezdu Svazu českých výtvarných umělců*, Praha: SČVU 1987.

⁴² Anne-Kathrin HERBER, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademie* [dizertační práce, FF Univerzity v Heidelbergu], Heidelberg 2009; Iska JEHL – Caroline STERNBERG, *Erste Frauen in der Lehre. Akademie der bildenden Künste München. Zur Entwicklung des Frauenanteils in der Lehre 1808–2014*, Kolin n. R.: Häuser KG 2014; Sepp DREISSINGER, *Maria Lassnig: Gespräche und Fotos*, Vídeň: Album Verlag 2015, s. 240; Delia GAZE (ed.), *Dictionary of Women Artists: Introductory Surveys, A-I*, Londýn: Fitzroy Dearborn Publishers 1997, s. 709.

Ženy vystavující

Kromě získání státních ocenění a zastoupení umělců ve strukturách by se jako dobové měřítko „úspěšnosti“ umělce dala chápat četnost prezentací výtvarné tvorby ve výstavních síních. Z dnešního pohledu je obtížné interpretovat z genderového hlediska obsah výstavních plánů jednotlivých galerií, jejichž výstavní politiky a strategie se v závislosti na různorodých faktorech (velikost, lokace galerie, její reprezentativnost z hlediska politiky Svazu) odlišovaly a zároveň se během sedmdesátých a osmdesátých let proměňovaly. Přesto se na základě archivního výzkumu pokusíme o vysvětlení některých fenoménů spojených s „normalizačním“ výstavnictvím.

Výstavní praxe galerií během tzv. normalizace je interpretována většinou v protikladu k liberalizačním šedesátým létům, kdy po sjezdu Svazu v roce 1964 došlo díky systémové reformě (personální obměna, ustavení funkce komisaře výstav odpovědného za profil galerie) k diferenciaci programu jednotlivých galerií, které prezentovaly širší škálu výtvarných projevů. Oproti nim je tzv. normalizace chápána jako období, v němž bylo po roce 1970⁴³ ve Svazu opět podpořeno centrální vedení, které zpravidla neumožňovalo prezentaci experimentálního umění šedesátých let, označovaného za „formalistické“ a „subjektivistické“. Otázkou je, jak výstavní praxe přispívala k emancipaci umělkyň na dobové výtvarné scéně.

Svazové galerie cílily svou výstavní činností na své členy. Co se týče skupinových výstav, byl v šedesátých letech z liberalizačního hlediska zajímavý *I. pražský salon*, který se konal v roce 1967 v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka.⁴⁴ Vystavit tři práce zde mohli členky a členové Svazu, kteří podali přihlášku v řádném termínu.⁴⁵ Jednalo se o jednu z největších akcí, již se zúčastnili umělci z řad jak (později definované) „oficiální“, tak „neoficiální výtvarné scény“. Celkem šlo o 712 osob, z čehož

⁴³ Rok 1970 byl poslední, v němž byl udržen charakter výstav z liberalizačního období šedesátých let. Srov. BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců*, s. 201.

⁴⁴ Miroslav LAMAČ, „Pražský salon a olomoucká socha“, *Literární noviny*, roč. 16, 1967, č. 34, s. 4.

⁴⁵ Podobnou politiku zaujímaly výstavy *Týdny v ateliéru*, zavedené v roce 1968. Srov. BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců*, s. 165.

bylo 178 umělkyní (tedy přibližně 25 %).⁴⁶ V tomto případě za relativně demokratických podmínek tedy byla účast umělkyní poměrně vysoká.

Jiná výstavní politika se praktikovala u „státotvorných“ skupinových výstav (*Výtvarní umělci k 20. výročí osvobození ČSSR*, Praha: Jízdárna Pražského hradu, 1965; *Umělci k výročí Října*, Praha: Bruselský pavilon, 1967), kterých se také účastnily stovky umělců. Jejich práce byly ale vybírány na základě posouzení výtvarnou komisí. U obou zmíněných výstav ze šedesátých let bylo zastoupení umělkyní patnáctiprocentní.⁴⁷ V porovnání s obdobnými „normalizačními“ výstavami se na nich častěji vyskytovaly „neoficiální“ umělkyně (Eva Brýdlová, Věra Janoušková, Eva Kmentová, Adéla Matasová, Jitka a Květa Válový), většinou se ale během sedmdesátých a osmdesátých let jednalo o personální kontinuitu vystavujících (Jiřina Adamcová, Věnceslava Truhlářová).

Co se týče procentuálního zastoupení umělkyní, neprojevovaly se během tzv. normalizace oproti šedesátým létům u výstav k oficiálním výročím, připravených na základě rozhodnutí svazové komise, velké změny (šlo většinou o deseti- až pětadvacetiprocentní účast žen⁴⁸). V roce 1975 se například konala putovní výstava *Výtvarní umělci k 30. výročí osvobození Československa sovětskou armádou*, na niž byla vypsána českým a slovenským Svazem soutěž, kterou obeslalo jen z české strany 1505 umělců s 6525 díly. Soutěž měla (tehdy časté) tematické zadání: osvobození ČSR sovětskou armádou, boj proti nacismu, budování socialismu. Celkem zde vystavovalo 498 umělců, z toho 96 žen (tj. přibližně 20 %).⁴⁹

⁴⁶ Podle soupisu vystavujících dostupného v databázi abArt.cz, <http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobanavystave & IDvystavy=26294> (cit. 20. 12. 2017).

⁴⁷ Podle soupisu vystavujících dostupného v databázi abArt.cz, [http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobanavystave & i=1 & Fobec=&Ftermin=&Fnazev=v%C3%BDro%C3%AD%20um%C4%9Blci%20k%20 & Finstituce=&Fporadatel=&Fpredmet=](http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobanavystave & i=&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=um%C4%9Blci%20k%20v%C3%BDro%C4%8D%C3%AD%20%C5%99%C3%ADjna & Finstituce=&Fporadatel=&Fpredmet=) (cit. 2. 7. 2018).

⁴⁸ *Výtvarní umělci Velikému říjnu. Výstava Svazu českých výtvarných umělců k 60. výročí VŘSR* (kat. výst.), Praha: Výstavní síň Mánes 1977; Vladimír ŘEŘUCHA, *Východočeští umělci k 30. výročí Vítězného února* (kat. výst.), Pardubice: Východočeská galerie 1978; *Umění vítězného lidu. Přehledka současného československého výtvarného umění k 30. výročí Vítězného února* (kat. výst.), Praha 1978; Josef SŮVA, *Čtyřicet mírových let. Východočeští umělci na počest čtyřicátého výročí osvobození Československa sovětskou armádou* (kat. výst.), Pardubice: Východočeská galerie 1985.

⁴⁹ *Výtvarní umělci k 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (kat. výst.), Praha: Jízdárna Pražského hradu 1975.

Z výše uvedeného vyplývá, že zastoupení žen na skupinových výstavách současného umění se ve dvou uvedených výstavních strategiích a zároveň ve dvou odlišných obdobích (před a po roce 1970) překvapivě příliš nelišilo. V případě *I. pražského salonu* v šedesátých letech se jednalo o demokratické vytváření uměleckého kánonu „zdola“, kdy mohly umělkyně samy naplňovat emancipační apel. Naopak u výstavy *Výtvarní umělci k 30. výročí osvobození Československa sovětskou armádou* šlo o soutěž, která podléhala výběru „shora“, určenému mocenským aparátem. Pokud bychom příklady zastoupení umělekyněk nehledali jen u výstav k oficiálním výročím, ale například u výstav, jež byly výsledkem tematických soutěží a úkolových prací, kde bylo jejich zastoupení někdy až poloviční (viz dále), dá se říci, že období tzv. normalizace znamenalo v této otázce oproti šedesátým letům dokonce zlepšení.

Pro ilustraci toho, jak bylo zastoupení umělekyněk na skupinových výstavách za státního socialismu z hlediska ženské emancipace progresivní, dobře poslouží pohled na přehlídky předválečného umění, pořádané během tzv. normalizace, jež nesou důsledky předválečné situace zastoupení žen. V roce 1971 proběhla rozsáhlá výstava *Umění a doba k 50. výročí KSČ*, která představovala české umění dvacátých let. Spolupořádal ji Svaz s Národní galerií v Praze.⁵⁰ Celkem bylo na výstavě představeno 115 umělců, z čehož byly jen tři ženy (Marta Jirásková, Augusta Müllerová-Machoňová, Marie Wagnerová-Kulhánková).⁵¹ Malé zastoupení umělekyněk bylo pravděpodobně pozůstatkem výstavní politiky první republiky, kdy se přes svůj relativně vysoký počet výtvarné umělkyně na tehdejší scéně málo kodifikovaly v kanonizačních výstavách.⁵²

Jako další možnost se nabízí srovnání se západními demokratiemi. V šedesátých letech bylo například zastoupení výstav umělekyněk v institucionálním rámci v USA v komparaci s Československem naprosto

⁵⁰ BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců*, s. 202.

⁵¹ Marie BENEŠOVÁ – Milan BLAHYNKA – Eva BUŽGOVÁ – Václav FORMÁNEK – Jiří HILMERA – Tomáš VLČEK, *Umění a doba. České umění dvacátých let. K 50. výročí založení KSČ* (kat. výst.), Praha: NG v Praze 1971.

⁵² Příkladem mohou být výstavy *Československé výtvarné umění 1918–1928* (Brno 1928) a *Československé umění na Mezinárodní výstavě v Paříži* (Praha 1937), kterých se zúčastnilo okolo 5 % žen. Podle soupisu vystavujících dostupného v databázi abArt.cz, <http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobnavystave&IDvystavy=45925>, <http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobnavystave&IDvystavy=45956> (cit. 2. 7. 2018). Srov. Martina PACHMANOVÁ, „České umělkyně na export. Gender, estetika a politika před pádem monarchie a po vzniku samostatného Československa“, in: táž (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires. „Ženské umění“ a mezinárodní reprezentace meziválečného Československa*, Praha: UMPRUM 2014, s. 62.

minimální. Jako příklad lze uvést velké skupinové přehlídky současného umění – *Whitney Annual* (New York: Whitney Museum of American Art) představila v roce 1969 osm žen ze 143 umělců (tj. 6 %) a *Corcoran Biennial* (Washington: Corcoran Gallery of Art) v roce 1971 žádnou ženu neuvedla. Teprve díky feministickým protestům, jež byly na začátku sedmdesátých let mj. konkrétně zaměřeny na politiky těchto dvou výstavních akcí, začaly galerie své výstavní plány měnit. Výsledky feministických protestů zvýšily zastoupení umělkyň na těchto výstavách v sedmdesátých a osmdesátých letech na podobnou úroveň jako v socialistickém Československu – *Corcoran Biennial* tehdy představovala 10–15 % žen, u výstavní akce Whitney muzea, z níž se stalo bienále, šlo o 25–30 %.⁵³

Co se týče socialistického Československa, jinou výstavní politiku oproti velkým oficiálním přehlídkám můžeme najít v případě menších svazových galerií, u nichž v šedesátých letech záleželo především na personálním obsazení pozice komisaře výstav, který výstavní plán vytvářel. Nejnabitější program měla v té době Galerie Václava Špály, na jejímž programu se mezi léty 1965 a 1970 podílel Jindřich Chalupecký (v letech 1967 až 1970 ve funkci komisaře výstav),⁵⁴ který byl prezentaci děl výtvarných umělkyň velmi nakloněn (ačkoli jeho interpretace „ženského umění“ a postoj k emancipaci žen je z feministického hlediska poněkud ambivalentní).⁵⁵ Celkově zde v této době bylo zastoupení výstav umělkyň skoro třetinové.⁵⁶ Po Chalupeckého odchodu během roku 1970 zastoupení umělkyň ve výstavním plánu galerie značně kleslo a začaly se zde pořádat výstavy především „zasloužilým“ a „národním“ umělcům, někdy spojené s jejich oceněním (*Národní umělkyně Ludvika Smrčková*, 1978; *Zasloužilý umělec Oldřich Oplt*, 1978) či narozeninami (*Alena Čermáková. 50 let*, 1976).

⁵³ Ferris OLIN – Catherine C. BRAWER, „Career Markers“, in: Randy ROSEN – Catherine C. BRAWER, *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream 1970–1985* (kat. výst.), Cincinnati: Cincinnati Art Museum 1989, s. 203–230.

⁵⁴ Archiv Národní galerie, f. Jindřich Chalupecký, karton 1, Jindřich CHALUPECKÝ, Svazu českých výtvarných umělců v Praze (12. 3. 1970).

⁵⁵ Marianna PLACÁKOVÁ, *Naděžda Plíšková. Pokus o feministický portrét* [diplomová práce, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze], Praha 2017, s. 15–22.

⁵⁶ Vystavovaly zde Elena Bellušová, Věra Janoušková, Jitka a Květa Válový, Eva Brýdlová, Dagmar Hendrychová, Adriena Šimotová, Barbara Gasch, Mira Haberernová, Daisy Mrázková, Zorka Ságlová, Běla Kolářová, Jana Želibská, Eva Kmentová, Naděžda Plíšková.

Oproti tomu Galerie Nová Síň ve Voršilské ulici, v jejíž výstavní komisi byl Miroslav Lamač a od roku 1969 komisařkou výstav Eva Petrová,⁵⁷ představila v druhé polovině šedesátých let pouze dvě monografické výstavy umělkyně (*Jarmila Záborská-Sychrová*, 1968; *Eva Švankmajerová*, 1970). Nástup tzv. normalizace znamenal v procentuálním zastoupení umělkyně v případě této galerie zlepšení. Stejně tak v Galerii D, kterou v šedesátých letech vedl malíř Karel Vysušil a kde se podíl výstav umělkyně tehdy pohyboval kolem 20 %, dosáhly ženy ve výstavním programu na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dokonce nadpoloviční většiny.

Takto silné zastoupení žen v „normalizačním“ výstavnictví je ale výjimečné. Při porovnání seznamů oficiálních monografických výstav současných umělců věnujících se volnému umění, které probíhaly v letech 1970 až 1989 v oblastních galeriích, můžeme vyčíst, že umělkyním bylo poskytnuto zhruba 10–25 % z celkového programu (u středně velkých galerií, jako je Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem či Muzeum umění v Olomouci, se jednalo o jednu výstavu ročně, u větších institucí, které spravovaly víc než jeden objekt, to bylo okolo čtyř až šesti výstav).⁵⁸ Celkový počet výstav umělkyně by se ještě mírně zvýšil a diversifikoval, pokud bychom započítali výstavy užitého umění. Zastoupení monografických výstav současných umělkyně na výstavách v Národní galerii bylo naprosto minimální. To však nemůžeme hodnotit pouze genderovou perspektivou, protože celkový počet výstav věnovaných soudobým umělcům nebyl tak velký jako v jiných institucích (oblastní galerie naopak opomíjely historické výstavy).⁵⁹

Další příklad výstavnické praxe můžeme najít u Výstavní síně Mánes, výkladní skříň Svazu, která během tzv. normalizace monografické výstavy umělkyně téměř neuváděla.⁶⁰ Na druhou stranu, součástí Mánesu byla

⁵⁷ Barbora ŠPIČÁKOVÁ, *Pražské galerie 1965–1971* [diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci], Olomouc 2010, s. 52 a 81–83.

⁵⁸ Statistika vychází z dat získaných z projektu zpracovávaného na Vědecko-výzkumném pracovišti Akademie výtvarných umění v Praze. Chronologie výstav v daných institucích a výstavních síních je rekonstruována podle dat získaných z archivů galerií a archivních materiálů Svazu (NA, f. SČSVU-ÚV). Všechna data jsou uložena v archivu VVP AVU.

⁵⁹ Národní galerie v Praze byla správně přímo podřízena ministerstvu kultury. Srov. Andrea SLOUPOVÁ, *Galerie umění a akviziční politika v době normalizace* [dizertační práce, Univerzita Karlova v Praze], Praha 2016, s. 49.

⁶⁰ Během sedmdesátých a osmdesátých let zde proběhly tři výstavy umělkyně: Jana Jemelková, 1970; Emilie Tomanová, 1980; Věra Drnková-Zářecká, 1988.



Jiří Kotalík zahajuje výstavu *Žena, rodina a dítě*
v Královském letohrádku na Pražském hradě, 1975,
Archiv Národní galerie v Praze

Pohledy do instalace výstavu *Žena, rodina a dítě*
v Královském letohrádku na Pražském hradě, 1975,
Archiv Národní galerie v Praze



také Galerie mladých, kde se prezentovala nejmladší generace umělců. Zde byla situace radikálně odlišná. Mládež byla pro socialistický režim jednou z hlavních společenských skupin, již propagovala a na niž, vzhledem k výchově nových socialistických občanů, cílila svou politiku (v případě výtvarné scény existovala v rámci Svazu tzv. komise mladých; galerie mladých se nacházely po celém Československu a často byly pořádány výstavy s mládežnickou tematikou).⁶¹ Galerie mladých v Praze vystavovala většinou studenty nebo čerstvé absolventy AVU a UMPRUM. Pro mnohé z nich to byla jejich první autorská výstava. Výstavní plán zde často více jak z poloviny tvořily výstavy mladých umělkýň. Tato tendence přetrvávala od šedesátých do konce sedmdesátých let.⁶² Před rokem 1970 zde vystavovala Naděžda Plíšková, Jitka Svobodová, Petra Oriěšková, Jaroslava Severová, po roce 1970 to byla například Ellen Jilemnická, Eva Sendlerová, Marie Blabolilová a mnoho dalších.

Je tedy možné říci, že ačkoli státní socialismus ve velké míře emancipaci umělkýň napomohl (podporou vzdělání pro všechny, což ženám v poválečném období otevřelo dveře na AVU a UMPRUM), byl schopen ji posléze v uměleckém provozu uskutečňovat pouze v omezené formě. V hierarchickém aparátu Svazu zastávali vedoucí pozice především muži. V případě výstavnické praxe nejvíce žen vystavovalo v méně prestižních galeriích (Galerie mladých). Čím výše se galerie nacházela v institucionální pyramidě Svazu, tím bylo zastoupení žen menší (Výstavní síň Mánes). Zároveň je třeba zmínit, že se v případě velkých skupinových výstav současného umění a v některých případech i programů celých galerií, představujících monografické výstavy umělkýň (Galerie D), jednalo o největší zastoupení žen v historii českého výstavnictví dodnes.⁶³

⁶¹ BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců*, s. 23.

⁶² Na konci sedmdesátých let byla činnost galerie přerušena.

⁶³ Co se týče situace po roce 1989, fenomén rozsáhlých skupinových výstav současného umění téměř vymizel. Výjimku tvoří Nové zlínské salony, obnovené v roce 1996 a navazující na baťovskou tradici z let 1936 až 1948. Zastoupení umělkýň na těchto akcích se pohybuje většinou kolem 18% hranice s určitými výjimkami (24 % žen v roce 2014, 6 % žen v roce 2005 a 3 % žen v roce 2017), která svědčí v porovnání s „normalizačním“ výstavnictvím o regresu.

Ženy vystavené

Genderová agenda byla ve státním socialismu, jak již bylo řečeno, vytvářena ve spolupráci komunistické strany a řady odborníků. Občanská aktivistická hnutí, která na Západě od šedesátých let ve větší míře prosazovala feministické zájmy, v Československu absentovala. Činnost ženských spolků, jejichž historie sahala do předválečného období, byla v padesátých letech zakázána jakožto „intelektuální, buržoazní a reakční“ a spolky byly sjednoceny do jedné organizace, která byla přímo pod kontrolou KSČ a jejíž masivní členská základna (v době založení měla 2,5 milionu členek) sloužila mj. k legitimizaci pounorového režimu.⁶⁴

Stejný osud potkal i Kruh výtvarných umělkyně, který vznikl v roce 1917 jako součást Ústředního spolku českých žen. Po roce 1948 uspořádal ještě několik členských výstav,⁶⁵ které tematicky naplňovaly socialistické požadavky, a v roce 1953 byl s dalšími výtvarnými spolky zrušen. Prosazování výtvarných umělkyně a genderové agendy na úrovni výstav bylo dále pouze v rukou oficiálních struktur. Výstavy umělkyně byly často pořádány ve spolupráci se svazy žen a doprovázely jejich důležitá politická ustanovení – výstava např. ke slučovacímu sjezdu Rady žen s Živenou v roce 1950 nebo u příležitosti sjezdu Svazu českých žen v dubnu 1989.⁶⁶

Nejčastějšími událostmi k prosazování genderové politiky na poli umění byly oslavy Mezinárodního dne žen (MDŽ). Kromě velkých reprezentativních akcí (výstava *Československé výtvarnice k padesátému výročí Mezinárodního dne žen*⁶⁷) se konaly menší výstavy k oslavám MDŽ v oblastních galeriích – např. od roku 1968 se každoročně po celé období tzv. normalizace konaly výstavy pod vedením Aleny Pilné v ústecké síni

⁶⁴ Denisa NEČASOVÁ, „Organizace žen v letech 1948–1989 v historické perspektivě“, in: Hana HAVELKOVÁ – Libora OATES-INDRUCHOVÁ (eds.), *Vyvlastněný hlas, Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha: SLON 2015, s. 169–207.

⁶⁵ *Květiny osvěžením pracující ženy. Výstava obrazů a užitého umění českých a moravských umělkyně* (kat. výst.), Olomouc: Dům umění 1949; *Motiv práce v díle členek KVV* (kat. výst.), Praha: Výstavní síň KVV 1950.

⁶⁶ Jiřina VYDROVÁ, *České a slovenské výtvarné umělkyně vystavují u příležitosti slučovacího sjezdu Rady žen s Živenou* (kat. výst.), Praha: Výstavní síň Čs. spisovatele 1950; Jana POTUŽÁKOVÁ, *Osmnáctkrát žena. Z tvorby západočeských výtvarných umělkyně* (kat. výst.), Plzeň: Západočeská galerie 1989.

⁶⁷ Hana VOLAVKOVÁ, *Československé výtvarnice k padesátému výročí Mezinárodního dne žen* (kat. výst.), Praha: Obecní dům 1960.

Dílo, nebo v Okresní galerii výtvarného umění v Náchodě proběhla série výstav k MDŽ na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. **68** Kromě příspěvku k oficiálním oslavám svátku na symbolické úrovni sloužily zmiňované výstavy i k prosazování umělkyň především z regionů, jak to často bylo formulováno v dobových katalozích. **69**

Dalším fenoménem socialistického výstavnictví byly výstavy s „ženskou tematikou“, kterých se zpravidla v roli autorů účastnili muži i ženy. Největší událostí v této oblasti byl rok 1975, který Organizace spojených národů na návrh Mezinárodní demokratické federace žen (MDFŽ) vyhlásila Mezinárodním rokem ženy (MRŽ). Federace zastupovala zájmy žen socialistických zemí z Evropy, Asie, Afriky a Latinské Ameriky a v roce 1975 oslavila třicáté výročí svého založení. K výročí byl uspořádán Světový kongres mírových sil v Moskvě a VII. kongres MDFŽ v Berlíně. Zároveň to byl počátek Dekády OSN pro ženy, která byla vyhlášena na konferenci OSN v Mexico City v roce 1975. Jednalo se o první ze série konferencí o ženách – další se pak uskutečnila v Kodani (1980) a v Nairobi (1985), na níž se setkaly organizace OSN s vládními i nevládními organizacemi žen z celého světa a společně z levicových i liberálních pozic diskutovaly téma genderové rovnosti a cesty jejího prosazení. **70** Zároveň se vyhlášení Mezinárodního roku ženy stalo celosvětovým impulsem k pořádání výstav propagujících genderovou rovnost. V roce 1975 se konaly skupinové výstavy umělkyň v kanonizujících institucích (*Some Canadian Women Artists*, Ottawa: National Gallery of Canada), feministické projekty pořádané „zdola“ nezávislými kurátory (*Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität*, Vídeň: Galerie nächst St. Stephan), nebo výstavy propagující genderovou agendu na základě tematických

68 Srov. Jan ŠKVÁRA, *20 let výstav severočeských výtvarných umělkyň* (kat. výst.), Ústí n. Labem: Galerie Dílo 1988; Jindřich ROUBÍČEK, *Výtvarná tvorba žen z fondů OGVU Náchod. K Mezinárodnímu dni žen 1981* (kat. výst.), Náchod: OGVU 1981.

69 Milada NOVÁKOVÁ, *Brněnské výtvarnice* (kat. výst.), Brno: Dům pánů z Kunštátu 1974; ŠKVÁRA, *20 let výstav a další*.

70 Srov. Kristen GHODSEE, „Rethinking State Socialist Mass Women’s Organizations. The Committee of the Bulgarian Women’s Movement and the United Nations Decade for Women 1975–1985“, *Journal of Women’s History*, roč. 24, 2012, č. 4, s. 49–73; Kristen GHODSEE, „The Lead-Up to International Women’s Year“, in: táž, *Second World Second Sex. Socialist Women’s Activism and Global Solidarity during the Cold War*, Durham: Duke University Press 2019, s. 135–145.

okruhů (*La mujer como creadora y tema del arte*, Mexico City: Museo de Arte Moderno).**71**

Československý svaz žen, jenž byl součástí MDFŽ, se také účastnil nejrůznějších mezinárodních akcí a seminářů, které byly u příležitosti MRŽ pořádány a na nichž byla diskutována témata v souvislosti s oficiálně formulovanými hlavními body – „rovnoprávnost, rozvoj, mír“. Ustanovení MRŽ bylo oficiálně chápáno jako přínos socialistických zemí světa a jeho programová náplň nebyla řešena jen na úrovni svazů žen, ale stala se jedním z témat stranické politiky toho roku. Platforma MRŽ zároveň sloužila socialistickému státu k propagaci úspěchů jeho genderové politiky po únoru 1948 a byla doprovázena místními semináři a oslavami v oblasti kultury.**72**

Na začátku roku 1975 se např. v Bratislavě konal seminář o propagaci MRŽ, jehož se účastnily redaktorky ženských časopisů ze socialistických zemí. Zároveň byla tematice MRŽ věnována řada kulturních akcí a pořadů – např. Liberecké výstavní trhy 75, prezentující design a módu, projekce krátkých dokumentů společně s vystoupením dětského sboru ČKD Praha v pražském kinu Světozor, pořádané ČKD Praha a Filmovým podnikem hl. m. Prahy, nebo slavnostní večer v pražském Divadle na Vinohradech, na němž vystoupili sólisté baletu a členové činohry Národního divadla a skupina Český skiffle Jiřího Traxlera.**73** U příležitosti MRŽ vzniklo ale i velké množství výstav. Většina z nich se konala na regionální úrovni a byla připravena z místních depozitářů, nebo na základě vypsání soutěží k určité žánrové tematice. Galerie výtvarných umění v Olomouci ve spolupráci s časopisem *Květy* připravila výstavu *Žena a květina*,

71 Srov. Gabriele SCHOR, *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre*, Vídeň: Prestel Verlag 2016, s. 30; Anne DYMOND, *Diversity Counts: Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2019, s. 36–39; Andrea GIUNTA, „Feminist Disruptions in Mexican Art 1975–1987“, *Artelogie*, roč. 3, 2013, č. 5, <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271> (cit. 12. 7. 2019).

72 Marie KABRHELOVÁ, „Rok 1975 – Mezinárodní rok ženy – součást světového revolučního procesu“, *Sociologický časopis*, roč. 12, 1976, č. 1, s. 1–4; *Mezinárodní rok ženy*, Blansko: Okresní knihovna 1975; „Mezinárodní rok ženy končí. Zaslouží si úctu“, *Rudé právo*, 27. prosince 1975, s. 2.

73 „Mezinárodní styky. Šéfredaktorky nejvýznamnějších časopisů“, *Rudé právo*, 4. února 1975, s. 2; „Liberec Světovému roku ženy“, *Rudé právo*, 6. ledna 1975, s. 2; „Světém kultury a umění. Pořad k Mezinárodnímu roku ženy“, *Rudé právo*, 11. prosince 1975, s. 2; „Světém kultury. Slavnostní večer“, *Rudé právo*, 15. prosince 1975, s. 2.

Východoslovenská galerie v Košicích *Žena vo výtvarnom umení* a Galerie U Řečických *Žena v tvorbě mladých výtvarníků*.⁷⁴

Největšími a nejdůležitějšími výstavami se staly reprezentativní výstava *Žena, rodina a dítě*, představující tvorbu českých umělců z 19. a první poloviny 20. století, a prezentace současného umění na základě vypsané soutěže na výstavě *Žena v současné tvorbě*. Výstavu *Žena, rodina a dítě*, která vznikla na závěr roku 1975 z iniciativy ministerstva kultury, připravila Národní galerie v Královském letohrádku na Pražském hradě.⁷⁵ Co se týče procentuálního zastoupení vystavujících žen, najdeme zde obdobný fenomén jako u výstav k oficiálním státním výročím. Výstavy se zúčastnilo jen okolo 10 % žen (6 z 67 vystavujících). Jedním z důvodů bylo, že prezentováni byli především „zasloužilí“ a „národní umělci“ (Ernest Zmeták, Eugen Nevan, Antonín Strnadel, Karel Souček), a jak jsme naznačili výše, takto oceněných nebylo mezi ženami mnoho.

Druhým důvodem bylo, že se jednalo o umělce, jejichž hlavní tvůrčí období spadalo mimo období státního socialismu, a výstavní politika předválečné doby nezanedala tolik kodifikovaných umělkyně.⁷⁶ Reprezentativnost výstavy se odrážela nejen ve výběru výstavní síně či v zastoupení českých i slovenských umělců zároveň, ale také v rámování výběru umělců. V katalogu výstavy tak byla vystavěna umělecká linie od Josefa Mánesa, Mikuláše Alše a Maxe Švabinského k sociálnímu umění dvacátých let; uvedení tvůrci byli chápáni jako předchůdci socialistického realismu nejen formou, ale i tématem svých prací – v tomto případě tématem ženy, rodiny a dítěte. Z umělkyně bylo nejvíce ceněno dílo Vilmy Vrbové-Kotrbové, která se již od třicátých let zabývala portréty dětí (viz dále).

V březnu 1975 vypsalo ministerstvo kultury společně s Českým svazem žen, uměleckými svazy a fondy soutěž k Mezinárodnímu roku ženy *Žena v současné tvorbě*. Její výsledky byly prezentovány na začátku roku 1976

⁷⁴ Archiv výtvarného umění, pozvánka na výstavu *Žena a květina* k Mezinárodnímu roku ženy; Mária KOSTIČOVÁ, *Žena vo výtvarnom umení* (kat. výst.), Košice: Východoslovenská galéria; K. H., *Žena v tvorbě mladých výtvarníků* (kat. výst.), Praha: Galerie u Řečických 1975, nestr.

⁷⁵ Jiřina PODZEMSKÁ, *Žena, rodina a dítě. K Mezinárodnímu roku ženy* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze 1975.

⁷⁶ Vystaveny byly práce Amalie Mánesové, Linky Procházkové, Matildy Čechové, Milady Kazdové, Ludmily Jiřincové, Vilmy Vrbové-Kotrbové. Všechny se narodily do roku 1910, dvě z nich byly v době výstavy již po smrti, dvě získaly během období státního socialismu ocenění „zasloužilá umělkyně“, jedna ocenění „národní umělkyně“.

v pražských svazových galeriích. Do soutěže se přihlásilo 430 autorů s 1 654 díly a na výstavu bylo vybráno 228 umělců, z nichž bylo přes 40 % žen.⁷⁷ Mnoho děl umělkyň bylo zároveň v soutěži oceněno, konkrétně Eva Míčková (získala 2. místo), Věnceslava Truhlářová (3. místo) a zvláštní uznání získaly Ludmila Matoušková, Eva Kubínová a Jarmila Janůjová.⁷⁸ Takto silné zastoupení umělkyň opět ukazuje na výsledky dobové výstavní politiky pozitivně nakloněné vůči prezentaci žen.

Vernisáže výstavy v Galerii Václava Špály se kromě členů pražského diplomatického sboru zúčastnil i ministr kultury Milan Klusák.⁷⁹ Její důležitost z hlediska stranické politiky se odráží i v katalogovém textu estetika Zdeňka Kostky. Ve srovnání s ostatními texty k výstavám u příležitosti MRŽ, které rozebíraly téma ženy většinou z pohledu jeho vizualizace, ho Kostkův článek zasadil do politického kontextu, v němž byla výstava chápána především jako výsledek stranické politiky. Kostka v něm zdůrazňoval, že ačkoli cílem soutěže bylo podnítit vznik nových děl, propagujících postavení žen v socialistické společnosti, nemělo se jednat jen o politický požadavek. Zlepšování statusu žen totiž podle něj již v socialistické společnosti probíhalo, a umělci měli ve svých dílech na tuto skutečnost reagovat.

Zároveň ale teze o dosažení genderové rovnosti v socialistické společnosti nebyla, v protikladu k padesátým létům, součástí oficiálního „normalizačního“ diskurzu. Progresivní politika socialistického státu byla vyzdvihována ve vztahu ke kapitalistickým státům, v nichž tehdy ještě v některých případech například nebyla ve všech aspektech uzákoněna genderová rovnoprávnost.⁸⁰ O ženské emancipaci na výtvarné scéně i obecně se tedy uvažovalo v tom smyslu, že tento projekt ještě nebyl dokončen a že je na něm stále třeba pracovat.⁸¹

⁷⁷ Zdeněk KOSTKA, *Žena v současné tvorbě. Výsledky výtvarné soutěže k Mezinárodnímu roku ženy* (kat. výst.), Praha: Galerie Václava Špály 1976.

⁷⁸ Srov. Alena MALÁ – Zbyšek MALÝ (eds.), *Slovník českých výtvarných umělců 1950–1999/2001/2002/2007*, sv. 4, 6, 8, 18, Ostrava: Výtvarné centrum Chagall 1999, 2001, 2002, 2007.

⁷⁹ „Světlem kultury a umění. Výsledky výtvarné soutěže“, *Rudé právo*, 5. března 1976.

⁸⁰ Vladimír HÚSKA (ed.), *Medzinárodný rok ženy a mierové hnutie*, Bratislava: Slovenská mierová rada 1975, s. 9–18.

⁸¹ Deta CABEJŠKOVÁ – Magdaléna GORUŠOVÁ, *Poslanie ženy. Téma ženy v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia* (kat. výst.), Žilina: Považská galerie 1982, nestr.

V rámci dobových humanistických požadavků byly na výstavě *Žena v současné tvorbě* zastoupeny reprezentace žen různých věkových kategorií, etnik i rolí. U většiny obrazů šlo o zobrazení konkrétních osob či profesí – *Děvče z JZD, Jarmila, Blondýnka, Redaktorka J. P., Penzistka, Mladá zahradnice, Vilma, Brigádnice, Dívka s květinou, Básnířka* – nebo známých osobností, hereček, „národních“ a „zasloužilých umělkyně“ (Jarmily Kurandové, Terezie Brzkové) a osobností-symbolů boje za emancipaci (Marie Curie Skłodovská, Božena Němcová, Valentina Těřeškovová, Angela Davis). V rovině ideové a alegorické se u výtvarných děl jednalo zpravidla o téma mateřství (*Mateřství, Žena – symbol nového života*), které mj. vycházelo z dobové genderové politiky propagující rodinné hodnoty, o jejíž úspěšné realizaci vypovídala řada výjevů z „normalizační“ každodennosti (*S kočárkem v autobuse, V dětské poradně, Mateřská školka*).

Ačkoli se umělci svou účastí na oficiálních výstavách s tematikou ženy a rodiny přímo podíleli na genderové politice socialistického státu, nevznikala tato tvorba vždy nutně na politickou objednávku. Jako příklad lze uvést dílo Vilmy Vrbové-Kotrbové, „zasloužilá“ i „národní umělkyně“, jejíž obrazy nesměly chybět na žádné z výše zmiňovaných velkých přehlídek. Vrbová-Kotrbová vystudovala ve dvacátých letech Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Vratislava Nechleby a celý život, od třicátých do osmdesátých let dvacátého století – tedy přibližně šedesát let – se věnovala tvorbě dětských portrétů a rodinné tematice. Jak se píše v autorčině katalogu z roku 1982: „Vývojová křivka tvorby Vilmy Vrbové-Kotrbové je klidná, nezaznamenává větších zvratů nebo střetnutí.“⁸² Její tvorba byla v sedmdesátých a osmdesátých letech pozitivně hodnocena proto, že se potkala s požadavky „normalizační“ genderové politiky, která propagovala prorodinnou agendu.⁸³

⁸² Marie Anna KOTRBOVÁ, *Národní umělkyně Vilma Vrbová-Kotrbová. Výběr z tvorby 1932–1981* (kat. výst.), Praha: Valdštejnská jízďárna 1982, nestr.

⁸³ Prorodinná politika propagující mateřství a význačnost ženy jako hospodyně byla součástí čs. veřejného diskurzu i během třicátých a čtyřicátých let. V tomto období bylo uspořádáno Vilmě Vrbové-Kotrbové také množství samostatných výstav. V roce 1940 se také konala výstava *Matka, dítě, rodina ve výtvarném umění* v olomouckém Pavilonu ve Smetanových sadech. O rok později byla vydána kniha historika umění Vladimíra Novotného *Dítě ve výtvarném umění* (Praha: Orbis) a stejnojmenná výstava se konala pod jeho vedením a záštitou ministerstva informací v roce 1946. Srov. *Dítě ve výtvarném umění* (kat. výst.), Praha: Výstavní síň S. V. Purkyně 1946; Jakub RÁKOSNÍK – Radka ŠUSTROVÁ, *Rodina v zájmu státu: Populační růst a instituce manželství v českých zemích 1918–1989*, Praha: NLN, s. 193.

Prorodinná politika a esencialistický diskurz

Oficiální genderová politika se během období státního socialismu v kontextu politických, ekonomických a společenských podmínek proměňovala. V poválečné době v souvislosti s právem na práci (a zároveň povinností pracovat), které v roce 1948 garantovala československá ústava,⁸⁴ vstoupila – případně byla zařazena⁸⁵ – většina žen do pracovního procesu.⁸⁶ Jednalo se o první silnou generaci ekonomicky aktivních žen, které měly zároveň v rámci procesu demokratizace vzdělání větší studijní možnosti, a tím i vyhlídky na lepší pracovní uplatnění.⁸⁷ V šedesátých letech se tato primární pracovní role ženy začala kritizovat. Díky novým poznatkům z psychologie o problematice kolektivní výchovy novorozeňat či o přezaměstnanosti žen (tzv. trojí břemeno) probíhaly debaty o konfliktu mezi mateřskou a zaměstnaneckou rolí ženy,⁸⁸ které po roce 1968 vyústily v uplatňování pronatalitní politiky, jež se dá interpretovat jako rodinná politika konzervativního měšťáckého modelu.⁸⁹

Prorodinná politika byla také odpovědí na nepříznivý populační vývoj konce šedesátých let. Zároveň byla chápána jako významný činitel ovlivňující celkový společenský vývoj. Výchova k rodičovství a manželství

84 Ústava Československé republiky mj. zaručovala všem, mužům i ženám, stejné možnosti a příležitosti, právo na vzdělání, právo na práci, právo na spravedlivou odměnu, odpočinek po práci (Ústavní zákon ze dne 9. května 1948, 150/1948 Sb., čl. III).

85 Ačkoli byla ženám poskytnuta možnost pracovat (která byla dána i ekonomickými potřebami socialistického státu), je otázka, do jaké míry měly možnost se v zaměstnání realizovat. Srov. Marie ČERNÁ, „Women under socialism: what degree of emancipation?“, *Cahiers du CEFRES*, roč. 14, 2006, č. 30, s. 76.

86 Podíl ekonomicky aktivních žen se z celkového počtu ekonomicky aktivních obyvatel zvýšil z 20 % v roce 1950 na 47 % v roce 1980. Srov. Federální statistický úřad, *Historická statistická ročenka ČSSR*, Praha: Nakladatelství technické literatury 1985, s. 26. Zvyšování počtu ekonomicky aktivních žen zároveň souviselo obecně s modernizačním vývojem a jeho počátky se dají vysledovat až do dvacátých let. Srov. RÁKOSNÍK – ŠUSTROVÁ, „Rodina v zájmu státu“, s. 194.

87 Například v letech 1952–1963 se počet vysokoškolských studentek zečtyřnásobil, počet studentů oproti tomu jen zdvojnásobil. Srov. Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu (1974)*, Praha: SLON 2017, s. 60.

88 *Ibid.*, s. 60.

89 Jako výsledek pronatalitní politiky socialistického státu během tzv. normalizace bývá vysvětlována populační vlna „Husákových dětí“, kdy zavedení nových sociálních opatření, jako byly novomanželské půjčky a podpora rodin s dětmi (zvýšené porodné, prodloužení rodičovské dovolené, zvýšené sazby dětských přídatků), vedlo k vysoké porodnosti. Srov. Květa JECHOVÁ, „Postavení žen v Československu v období normalizace“, in: Oldřich TŮMA – Tomáš VILÍMEK (eds.), *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2012, s. 209–210.

byla proto součástí socialistické výchovy, přičemž podpora modelu rodiny s dvěma až třemi dětmi byla během „normalizace“ chápána i jako politický nástroj k udržení ekonomické a politické stability státu. V rámci právní demokratizace rodiny měli muž a žena od padesátých let stejná práva. Na druhou stranu se podle dobových poznatků z psychologie uvažovalo o rodičovství mnohem více ve spojení s mateřskou než otcovskou rolí a navzdory oficiální rétorice, zdůrazňující mnohé funkce ženy v socialistické společnosti (ekonomickou, aktivistickou, mateřskou), byla role ženy-matky oproti ostatním rolím upřednostňována,⁹⁰ a docházelo tak k návratu tradičních představ o podobě rodiny.⁹¹

„Normalizační“ prorodinná politika se propsala i do dobového výstavnictví, kde jako platforma pro její prosazování sloužily právě výstavy věnované „ženské tematice“. Ačkoli byla pozice ženy v dobových katalogích podobně jako v narativu stranické politiky interpretována ve smyslu jejího harmonického rozvoje a dobová umělecká produkce ji měla zobrazovat ve všech činnostech a rolích,⁹² „normalizační“ důraz na rodinné hodnoty zde byl nesporný. Role ženy se interpretovala jako „základní pilíř rodiny“⁹³ a „základní hodnota, která nabývá povahy symbolu, ztělesňujícího základní lidské jistoty rodiny a kolektivu“.⁹⁴ Zároveň byla zobrazení ženy častěji vytvářena v kontextu její role v domácnosti a mateřství.

V roce 1974 se na základě úkolové akce – pořádané Svazem, Fondem a ministerstvy kultury, práce a sociální péče – konala výstava *Manželství, rodičovství a život našich dětí* (vystavovalo zde přes 50 % žen). Výstava měla vyjádřením rodinných hodnot pomoci „mladým lidem při vytváření zdravých rodinných vztahů a při zakládání rodiny.“⁹⁵ Snaha pozitivně působit na společnost – především mladší generaci – pomocí umění byla

⁹⁰ Emilian HAMERNÍK, „Postavení ženy v rodině za socialismu“, *Sociologický časopis*, roč. 12, 1976, č. 1, s. 5–15.

⁹¹ Srov. HAVELKOVÁ, „*Tři stadia genderu*“, s. 69–75.

⁹² Jindřich ROUBÍČEK, *Výtvarné umění a žena* (kat. výst.), Náchod: OGVU 1980, nestr.

⁹³ M. HELEBRANTOVÁ, „Žena – matka, základní pilíř rodiny“, in: *Žena 1975. Mezinárodní výstava fotografií* (kat. výst.), Strakonice: OKS, nestr.

⁹⁴ K. H., *Žena v tvorbě mladých*, nestr.

⁹⁵ Jaroslav HLAVÁČEK, *Manželství, rodičovství a život našich dětí v obrazech, sochách, grafice a užitém umění. Výsledky tvůrčí úkolové práce* (kat. výst.), Praha: Galerie U Řečických 1974.

v katalogu zdůrazněna zmínkou o tom, že některá z děl budou umístěna ve společensky frekventovaných prostorech, kde bude jejich „účinnost zmnohonásobena“. Prorodinné hodnoty měla jednotlivá díla (obrazy, medaile, plastiky) vyjadřovat zvláště svou tematickou volbou: *Šťastná rodina* (Václav Frýdecký), *Rodina je základ naší společnosti* (Michal Vitanovský), v níž hlavní roli hrála postava matky, *Matka a dítě* (Jiří Načeradský), *V mamčině náruči* (Věnceslava Truhlářová).

Zpracování obrazu ženy jako matky i ženy obecně se během období státního socialismu proměňovalo. V pouónorovém diskurzu byl ideálem zobrazení „nový socialistický člověk“, který měl symbolizovat nový politický a společenský řád, a „nová socialistická žena“ byla pouze jednou z jeho specifických podob. Její nejčastější konstrukcí byla role angažované občanky a pracovnice. Oproti tomu role hospodyně, manželky a matky byly upozadovány, protože ztělesňovaly konflikt mezi jejich společenským posláním a domácí rolí. Oceňována tak byla především biologická funkce ženy.⁹⁶ Obraz mateřství mohl tehdy zároveň symbolicky reprezentovat kolektiv, popřípadě komunistickou stranu, být metaforou boje za mír nebo vyjádřením ideálů a hodnot spojených s obrazem matky starající se o osud svých dětí – socialistických občanů.⁹⁷

V interpretaci padesátých let je tak na výstavách k MDŽ reprezentace ženy často viděna v metaforických významech – historička umění Ludmila Peterajová tak např. psala o obrazech Martina Benky s motivem ženy jako o „monumentálním symbolu ženy-vlasti, ženy-odolnosti, ženy hrdé a vzpřímené jako tatranská jedle“.⁹⁸ Oproti tomu v diskurzu druhé poloviny šedesátých let byl v reakci na léta padesátá nejčastější vizualizací ženy v umělecké produkci akt. Na výstavě *Žena očima umělce, jež se konala* v roce 1964 v Západomoravském muzeu v Třebíči k výročí MDŽ a již se

⁹⁶ Srov. Denisa NEČASOVÁ, „Nová žena“, in: táž, *Nový socialistický člověk. Československo 1948–1956*, Brno: Host 2018, s. 125–168; Denisa NEČASOVÁ, „Obrazy ‚nové‘ socialistické ženy“, in: táž, *Buduj vlast – posilíš mír! Ženské hnutí v českých zemích 1945–1955*, Brno: Matrice moravská 2011, s. 348–374.

⁹⁷ Petr A. BÍLEK, „Plakaly spolu, plakaly radostně a hrdě. Emblematické redukce mateřství v ideologizovaném prostoru české pouónorové kultury“, in: Petra HANÁKOVÁ – Libuše HECZKOVÁ – Eva KALIVODOVÁ, *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*, Praha: SLON 2007, s. 249–260.

⁹⁸ Ludmila PETERAJOVÁ, *Žena v slovenskom výtvarnom umení* (kat. výst.), Bratislava: SNG 1958, s. 3.

zúčastnili pouze umělci-muži,⁹⁹ tak byly vystaveny i fotografické ženské akty, které byly z hlediska marxismu-leninismu a oficiálního diskurzu padesátých let považovány za problematické a přispívající k vykořisťování žen.¹⁰⁰

V období „normalizace“ byla vizualizace obnaženého ženského těla opět utlumená a podle oficiální rétoriky se měl propagovat komplexní obraz ženy v různorodých společenských rolích a vazbách. V roce 1970 byla založena mezinárodní bienální výstava fotografií *Žena – tvůrkyně hodnot a krás lidské společnosti*, kterou pořádalo Okresní kulturní středisko Strakonice ve spolupráci s Ústředním výborem Československého svazu žen po celé období „normalizace“.¹⁰¹ Kromě socialistických zemí se jí zúčastňovaly státy z celého světa (Brazílie, Malajsie, Maroko, USA, Indie, Argentina, Francie, Španělsko, Itálie, Srí Lanka, Turecko). Pořadatelé tuto mezinárodní účast vnímali pozitivně jako možnost srovnat na úrovni fotografií postavení ženy u nás, v ostatních socialistických státech a v kapitalistických a tzv. rozvojových zemích.¹⁰² Zároveň byly na fotografie kladeny nároky, pokud jde o „obsahovost“ a humanistické zaměření proti „senzačnosti“ a „formalismu“, spojovanými s obdobím šedesátých let.¹⁰³ Ačkoli byly na vystavených fotografiích zobrazeny ženy v mnoha profesích a různého věku, objevovaly se zde i akty, a internacionálnost byla naplněna exotickým zobrazením ženy z Malajsie, Indie či Maroka, o politice výstavy nejvíce vypovídá, že hlavní cenu si většinou odnesli tvůrci z Československa s fotografiami s rodinnou tematikou (Lubomír Nedbal, *Madona z paneláku*, 1973; Vladislav Kohout, *Pěče o nejmenší*, 1975; Milan Borovička, *Mateřství*, 1981; Miloš Vojř, *Mateřství I.–III.*, 1986). Zároveň byly katalogy prokládány reklamami na půjčky mladým manželům s příspěvkem od České státní spořitelny, na Jihočeské drůbežářské závody či podnik Domácí potřeby, které byly cíleny

⁹⁹ *Žena očima umělce* (kat. výst.), Třebíč: Západomoravské muzeum v Třebíči 1964.

¹⁰⁰ Marianna PLACÁKOVÁ, „Sexualita a svoboda v éře pražského jara. Obnažené ženské tělo v čs. vizuální kultuře v šedesátých letech 20. století“, in: *Nevidíme, co nevíme. Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů*, Praha: KTF UK 2018, s. 136–145.

¹⁰¹ Výstava se konala v letech 1970, 1971, 1973, 1975, 1977, 1981, 1983, 1986 a 1988. Po roce 1989 proběhly ještě dva ročníky (1990, 1992) a v roce 2011 byla soutěž opět obnovena (tentokrát ale již jako komerční akce pořádaná společností FOTOTRADE s.r.o.).

¹⁰² Josef FIX, *Žena 1977. Mezinárodní výstava fotografií* (kat. výst.), Strakonice: OKS 1977, nestr.

¹⁰³ Alois TIMR, *Žena 1981. Mezinárodní výstava fotografií* (kat. výst.), Strakonice: OKS 1981, nestr.

na rodinný, konzumní styl života; fungování a zaopatřování rodiny bylo během „normalizace“ většinou v péči ženy.

Ve vizualizaci ženy-matky došlo během „normalizace“ oproti padesátým létům k významovému posunu. Obrazy mateřství již nebyly tak často reprezentací socialistických ideálů a nejrůznějších metafor, ale fungovaly spíše jako doklad realizace rodinných hodnot v socialistické společnosti, přičemž mohly být pojaty i ve svých problematických podobách (Vilma Vrbová-Kotrbová, *Krise v manželství*, 1981). Figury matek tak často představovaly konkrétní osoby „z masa a kostí“. V principu se jednalo o návaznost na vizuální kulturu šedesátých let, v níž se v protikladné reakci na idealizované postavy let padesátých opět začaly objevovat postavy jako subjekty, mající vlastní těla, nedokonalosti a zájmy, nesoucí vlastní historii, touhu a frustrace.¹⁰⁴ V konzervativnějších sedmdesátých a osmdesátých letech se tato „trapnost“, „syrovost“ a sexualita lidského těla vytratila. Zůstala ale subjektivita spojená s nedokonalostí zobrazovaných hrdinů a zobrazení jejich problémů a pohybů.

Dobová kritika tak často interpretovala soudobou uměleckou produkci ve spojitosti s psychologizací postav, které v sobě obsahovaly kromě humanistického i rozměr existenciální. Dušan Konečný v roce 1980 psal: „Ve skutečnosti se dnes malířský i sochařský portrét dočkal nevidaného rozvoje. Odpovídá to humánnímu smyslu socialistického umění, jeho prvořadému zájmu o duševní hodnoty člověka, o harmonii myšlenkového světa, smyslů a citů.“¹⁰⁵ Deta Cabejšková charakterizovala zobrazení ženy v sedmdesátých letech jako civilní realismus (Magdalena Dúbravková-Lehotská, Běla Kolčáková), občas využívající postupy imaginace (Edita Spannerová, Viera Žilinčanová), který „líčí svou výpověď o pocitu lidské existence, o peripetiích a metamorfózách lidské krásy a lidské touhy.“¹⁰⁶

Praxe „normalizační“ genderové politiky měla oporu i v dobové teorii zabývající se statusem ženy ve společnosti. Odborná veřejnost se odklonila od konceptu „nového socialistického člověka“, propagovaného

¹⁰⁴ Petra HANÁKOVÁ, „Od zednice Mařky k černobílé Sylvě: Obrazy žen v české vizuální kultuře a východoevropský vizuální paradox“, in: Petra HANÁKOVÁ – Libuše HEČZKOVÁ – Eva KALIVODOVÁ – Kateřina SVATOŇOVÁ, *Volání rodu*, Praha: Akropolis 2013, s. 126–141.

¹⁰⁵ KONEČNÝ, *Umění a doba*, s. 15.

¹⁰⁶ CABEJŠKOVÁ – GORUŠOVÁ, *Poslanie ženy*, nestr.

v padesátých letech, v němž byla rovnost chápána jako nastavení stejných podmínek pro všechny neohledně na pohlaví (což v praxi znamenalo, že byly na ženy uplatněny principy původně utvořené muži a pro muže), a přešlo se k uvažování o genderové otázce na základě akcentace různosti pohlaví. Tento obrat nastal již o dekádu dříve společně s kritikou praxe padesátých let – přezaměstnanosti žen a kolektivní výchovy dětí¹⁰⁷ – a během tzv. normalizace vyústil v psychologizující a biologizující esencionalizaci „ženství“, která se objevovala napříč odbornými diskurzemi.

V případech výtvarné scény se tento diskurz projevoval interpretací „přirozené podstaty“ umělkyně, které se podle dobových teoretiků vyznačovaly typicky „ženským“ rukopisem a „ženským“ pohledem na svět a danou problematiku. Spolukomisařka výstavy *Poslanie ženy* Magdaléna Gorušová chápala ženu-umělkyni „jako aktivní lidskou bytost, schopnou vnášet do umění vlastní názory, svoje pohledy na realitu života, ale i sny a ideály, obohacené o to ženské a mateřské, co tvoří nejvlastnější součást ženské bytosti.“¹⁰⁸ Esencialistické přístupy se objevovaly i v interpretacích tvorby umělkyně. Podle historika umění Václava Formánka byly malby Vrbové-Kotrbové „ženské“ nejen dětskou tematikou, ale také svým formálním zpracováním. „Ženskost“ zde Formánek chápal jako „tendenci k bezpečné, neriskující jistotě výrazu, k jemnosti a přehlednosti kompozice“, v níž nejsou „mužské“ prvky dravosti, energické náznakovosti, prvky, které by do ní vnášely efektní nepořádek, zajímavou nejasnost, brilantní neurčitost a jiná silácká kouzla.“¹⁰⁹

Positivní hodnocení kvalit „ženskosti“, dobově chápáné jako biologicky podmíněné, vycházelo na výtvarné scéně obdobně jako v jiných odborných diskurzích z reakce na padesátá léta. Koncept „nového socialistického člověka“ nevybočoval ve vztahu k genderovému řádu z tradice evropské modernity. Feminita v něm tak byla chápána jako něco příznakového. Vizualizace tradičních znaků feminity byla proto v padesátých letech potlačována a interpretována jako buržoazní přežitek. Stejně tak v dobovém diskurzu absentovala interpretace umění na základě binárních kategorií pohlaví, jež se stala jedním z narativů pozdního socialismu.

¹⁰⁷ Srov. ŠOLCOVÁ, *Postavení ženy*, s. 63.

¹⁰⁸ CABEJŠKOVÁ – GORUŠOVÁ, *Poslanie ženy*, nestr.

¹⁰⁹ Václav FORMÁNEK, *Vilma Vrbová-Kotrbová*, Praha: Odeon 1987, s. 7.

Závěr

Pokud se tedy podíváme na postavení žen na oficiální výtvarné scéně během tzv. normalizace, musíme podotknout, že jim bylo umožněno ve větší míře studovat na uměleckých školách, jejich pozice ženy ale v přetrvávající patriarchální společenské hierarchii, projevující se nejen v profesním, ale i v domácím prostředí (ve smyslu tzv. trojího břemene), vedla k jejich nižším šancím na kariérní vzestup. Ačkoli byly ženy motivovány ke studiu výtvarného umění, nacházely v něm omezenou možnost seberealizace. Docházelo zde k segregaci vertikální (zapojení žen do výstavního provozu klesalo s rostoucí prestiží výstavní síně) i horizontální (oceňovány byly především ženy tvořící užité umění, považované za „ženské“).

Přes tyto výtky byla oficiální výstavní politika pozdního socialismu, především u realizace skupinových výstav, pozitivně nakloněna prezentaci výtvarné tvorby umělkyň (pravděpodobně dosud nejvíce v československé historii umění). Na některých výstavách současného umění dosáhly ženy dokonce nadpoloviční většiny. Procentuální zastoupení žen na skupinových výstavách se zlepšilo ve srovnání s výstavní politikou první republiky (jejíž důsledky byly stále patrné v počtech umělkyň na výstavách meziválečného umění). V porovnání s liberalizační výstavní politikou šedesátých let se u skupinových výstav vytvářených „zdola“, oproti normalizačnímu systémovému výběru „shora“, nenachází podstatný rozdíl v zastoupení žen-autorek. U monografických výstav svazových galerií záleželo na individuální postavě komisaře výstavy. Až na výjimky (v případě výstavního plánu Jindřicha Chalupeckého pozitivně nakloněného prezentaci umělkyň) se většinou během tzv. normalizace oproti šedesátým létům jednalo o zvýšení počtu zastoupených žen. Oficiální výstavní politice se každopádně dařilo lépe uskutečňovat větší zastoupení žen na ideových skupinových výstavách, než na těch monografických ve výstavní praxi jednotlivých galerií.

Oficiální skupinové výstavy věnující se tematice ženy během tzv. normalizace propagovaly nejen ideu genderové rovnoprávnosti, ale sloužily i k propagaci pronatalitní politiky, podporující konzervativní, měšťácký model rodiny, v němž bylo za primární funkci ženy považováno mateřství. Tomu odpovídala i dobová zobrazení, která oproti padesátým létům, v nichž byla žena zobrazována především v metaforickém smyslu, viděla ženu jako konkrétního člověka v kontextech „normalizační“ společnosti. Prorodinná politika nacházela svou ideovou oporu i v dobové interpretaci rovnosti pohlaví na základě rozdílnosti, která vedla k biologizující a psychologizující

esencializaci „ženství“. Tento diskurz se objevoval i v interpretaci přístupu umělkyň a jejich výtvarných děl soudobými kritiky umění.

Lze tedy říci, že se status ženy-umělkyně během státního socialismu výrazně zlepšil, stejně jako se zlepšila pozice ženy ve společnosti. Tato modernizace postavení žen však probíhala ve vymezených mantinelech patriarchální struktury socialistického státu. Jednalo se zde o dvojí pnutí: na jednu stranu o podporu žen-umělkyň a jejich umělecké seberealizace, na druhou o zachování patriarchálního *statu quo*. V tomto smyslu můžeme mluvit o uskutečňování emancipace žen v mezích patriarchálně-strukturovaných mocenských vztahů.