

Abstract

In this article, the author formulates the category of feminist art in Czechoslovakia from the 1960s to the 1980s. She shows specific forms and contexts in which the artworks originated, based on the political, cultural-social and material situation, and defines female artists as active subjects that critically approached gender discourses in the period of state socialism. The article takes a critical approach to the post-socialist theoretical and artistic discourse and its relation to feminism and the position of female artists on the pre-1989 art scene.

Klíčová slova

feministické umění – „ženské umění“ – feminismus – feministická identita – státní socialismus – Československo

Keywords

feminist art – “female art” – feminism – feminist identity – state socialism – Czechoslovakia

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

marianna.placakova@gmail.com

ČESKOSLOVENSKÁ ZKUŠENOST JAKO VÝCHODISKO. FEMINISTICKÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ STÁTNÍHO SOCIALISMU MARIANNA PLACÁKOVÁ

Psaní dějin poválečného umění vzniklého na území bývalých socialistických států je z velké části spojeno s otázkou ustanovení jejich narativu ve vztahu k západnímu kánonu umění. Polský historik umění Piotr Piotrowski, který se této problematice dlouhodobě věnoval, upřednostňoval místo rozšíření již existujících kategorií západního kánonu o další obdobné příklady ze socialistických zemí naopak jeho dekonstrukci. Ta měla podle něj probíhat na základě interpretace umění v kontextu nejen dobové ideologie (marxismu-leninismu), kterou měly socialistické státy společnou, ale i na bázi rozdílných kulturních politik jednotlivých socialistických režimů.¹

V českých dějinách umění je nejznámějším pokusem o „horizontální dějiny umění“ kniha Tomáše Pospiszyla *Srovnávací studie*. Jejím cílem byla komparace uměleckých děl vzniklých v poválečných liberálních demokraciích a socialistických státech na základě zdánlivé podobnosti formy.² Cílem tohoto článku je naopak ukázat československou poválečnou uměleckou produkci v kontextu dobových politik a uměleckých praxí nehledě na komparaci výtvarných forem se Západem a nově tak definovat kategorii feministického umění v období státního socialismu. V článku zasazují své závěry do kontextu historického i současného výzkumu této problematiky a vyrovnávám se v něm s argumenty dokládajícími neexistenci feministického umění v té době. Nejdříve představuji dosavadní mezinárodní výzkum k otázce feministického umění v období státního socialismu, dále se zabývám českým postsocialistickým diskurzem ve vztahu k jeho terminologii, teoretickým konceptům a interpretaci postavení žen na umělecké scéně před rokem 1989. Zkoumané texty se pokouším historizovat a ukázat je jako výsledek dobových diskurzů. Na závěr článku rámcově

¹ Piotr PIOTROWSKI, „How to Write a History of Central-East European Art?“, *Third Text*, roč. 23, 2009, č. 1, s. 5–14; Piotr PIOTROWSKI, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“, in: Sascha BRU – Peter NICHOLLS (eds.), *European Avant-Garde and Modernism Studies*, Berlin: De Gruyter 2009, s. 49–58.

² Tomáš POSPISZYL, *Srovnávací studie*, Praha: Fra 2005, s. 137 a 140.

definují specifika dobové československé teorie a umělecké praxe výtvarných umělkyně.

Historický kontext

Počátek feministického umění je tradičně datován na přelom šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století jako součást druhé vlny feminismu, jednoho z hlavních emancipačních hnutí té doby.³ Feministické projevy jsou sice historiky umění nacházeny i v předcházejících etapách a označovány za protofeministické,⁴ zrod feministického umění ve vlastním slova smyslu je však obecně kladen právě na přelom šedesátých a sedmdesátých let (pro toto období se také někdy používá termín první vlna feministického umění). Tehdy, s nově se ustanovující genderovou problematikou, se začaly na výtvarné scéně klást otázky po podstatě uměleckého vzdělávání, statusu umělkyně, zastoupení umělkyně na skupinových výstavách, v galeriích, či po podstatě psaní dějin umění obecně. Formu i témata tehdejšího feministického umění ovlivňovaly diskuse v rámci feministických kolektivů (tzv. *consciousness-raising groups*), nově vzniklých feministických výtvarných institucí i dobové feministické teorie.

Od začátku devadesátých let se tato umělecká praxe spojená s aktivistickou agendou začala historizovat a začaly se psát dějiny feministického

umění, které byly zaměřeny převážně na angloamerické prostředí.⁵ O dekádu později, již v souvislosti s mainstreamovým rozšířením postkoloniální kritiky, vznikaly projekty, které se snažily narativ amerického, heterosexuálního, bílého feminismu obohatit o další geografické oblasti, rasové, společenské a sexuální skupiny (např. *WACK! Art and the Feminist Revolution*, LA: Museum of Contemporary Art 2007; *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, NYC: Brooklyn Museum 2007). Tyto projekty ale často navzdory globální rétorice vycházely z jedné interpretační perspektivy, spojené se situací ve Spojených státech amerických, a zastoupení umělkyně z východní a střední Evropy v nich působilo spíše jako formální náplň afirmativního programu.

Tuto pozici lze nalézt v textu Charlotty Kotík pro katalog *Global Feminisms*, v němž deklarovala neexistenci feministického umění v socialistickém Československu. Jako argumentační důvody uváděla, že tvorba politicky angažovaného umění byla pro místní umělce zdiskreditovaná státní propagandou a že se československé umělkyně tvořící v období před rokem 1989 jako feministky po roce 1989 neidentifikovaly.⁶ Toto rámování feministického umění vzniklého v poválečných socialistických státech komparací se západním kánonem je možné nalézt i v dalších projektech z minulých let.⁷ Jedná se většinou o několik málo umělkyně, z nichž některé byly ještě během státního socialismu v kontaktu se západním uměleckým světem a jejichž tvorba zároveň nejvíce odpovídá podobě západního feministického umění (co se týče střední Evropy, jde většinou o Ewu Partum a Natalii LL z Polska, Dóru Maurer a Orshi Drozdik z Maďarska a Janu Želibskou z Československa).⁸

V roce 2009 proběhla ve vídeňském mumoku výstava *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, která byla výsledkem rozsáhlého projektu, na němž se podílelo přes dvacet historiků a historiček umění z jednotlivých postsocialistických zemí. Jeho cílem bylo zmapovat umění související s genderovou problematikou, jež vzniklo v období státního socialismu a transformace devadesátých let. Umělecká produkce (post)socialistických zemí zde byla poprvé ve velkém měřítku interpretována genderovou perspektivou.⁹ Navzdory snaze o popsání specifické zkušenosti a příběhu umění východní Evropy a cíli popřít univerzalistické kategorie vepsané v tradičním uvažování a psaní dějin umění se mnohým historičkám a historikům umění nepodařilo z těchto kategorií vymanit.

³ V ustálené periodizaci feministického hnutí se pojem první vlna vztahuje na období od Francouzské revoluce do třicátých let dvacátého století, pojem druhá vlna se váže na hnutí znovu oživené na Západě na konci šedesátých let. Jako třetí vlnu odborný diskurz označuje období od devadesátých let dvacátého století.

⁴ Např. florální malby Georgie O'Keefe z předválečné doby a objekty Louise Nevelson z padesátých let byly dobově chápány jako rané příklady vaginální ikonografie [*female imagery*]. Srov. Barbara ROSE, „Vaginal Iconology“ (1974), in: Hilary ROBINSON (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*, Oxford: Blackwell Publishers 2001, s. 575-577.

⁵ Norma BROUDE – Mary D. GARRARD, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s*, New York: H. N. Abrams 1994; Whitney CHADWICK, *Women, Art and Society*, Londýn: Thames & Hudson 1996; Diana BURGESS FULLER – Daniela SALVIONI (eds.), *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press 2002.

⁶ Charlotta KOTÍK, „Post-Totalitarian Art: Eastern and Central Europe“, in: Maura REILLY – Linda NOCHLIN (eds.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (kat. výstavy), NYC: Brooklyn Museum 2007, s. 153.

⁷ Např. *re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today*, 2009; *re.act.feminism #2 – a performing archive*, 2011-2014; *Feministische Avantgarde der 1970er Jahre*, Vídeň: MUMOK 2017.

⁸ Kromě zmíněných mezinárodních výstav byly československé umělkyně v kontextu genderové perspektivy zastoupeny na výstavách: *Cutting Realities. Gender Strategies in Art* (New York: Austrian Cultural Forum 2008); *elles@centrepompidou* (Paříž: Centre Pompidou 2009); *Medea muckt auf* (Drážďany: Albertinum 2019).

⁹ Teoretický rámec projektu byl popsán tak, že se jedná o výstavu, která se „zaměřuje na gender v umění a v sociální historii východní a jihovýchodní Evropy“. Srov. Edelbert KÖB – Rainer FUCHS, „Checking Gender and Verifying History“, in: Bojana PEJIĆ (ed.), *Gender Check, Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (kat. výstavy), Kolín nad Rýnem: Walther König 2010, s. 7.

V protikladu k vlastní rétorice na teoretické úrovni tak konkrétní empirický materiál nadále interpretovali „západní“ perspektivou.

Na feministické umění vzniklé v socialistických zemích byly v těchto sebekolonizačních interpretacích aplikovány kategorie kontextuálně svázané se západní produkcí. Skrze několik málo příkladů feministického umění jako by se zároveň demonstrovalo, že poválečná historie umění východní Evropy je ve srovnání se západním kánonem nedostatečná a doplňuje jen o pár výjimek jeho lineární vývoj. Ani Martina Pachmanová, která se na projektu podílela za českou stranu, se nevyhnula tomuto schématu. Sice na jedné straně upozornila na úskalí interpretace umění socialistických zemí západní perspektivou, nicméně zároveň v případě díla Natalie LL poznamenala, že vztah této autorky k feminismu (myšleno k „západnímu“ feminismu) byl spíše „povrchní a náhodný“.¹⁰

V duchu narativu politické transformace devadesátých let zároveň Pachmanová odmítla přínos státního socialismu k emancipaci žen a psala, že se jedná o mýtus úspěšně šířený socialistickou státní propagandou, přežívající ve společnosti až do let devadesátých.¹¹ V interpretaci feministického umění před rokem 1989 se tak nacházela v poněkud v paradoxní pozici, kdy nejprve vyjmenovala důvody, proč zde feministické umění nemohlo existovat (nedostatek informací a dialogu se Západem, deficit ženské solidarity a kolektivních akcí, společný boj umělců a umělkyně na „neoficiální“ scéně proti tehdejšímu režimu, přežívající monopol modernistické tradice, dominantní koncept umění jako transcendentní

kategorie distancující se od života a od sociálních a psychologických procesů, sexismus a misogynie socialistické společnosti), a vzápětí v témže textu konstatovala, že se zde přesto nějaké příklady vyskytovaly (Alina Szapocznikow, Jana Želibská, Sanja Iveković). Tento druh interpretace ale nebyl ojedinělý.¹² Existence feministického umění v období státního socialismu jako něčeho „zázračného“, bez možnosti logického vysvětlení, najdeme i v textu Bojany Pejić, hlavní kurátorky projektu: „Jeden by se divil, jak se mohla umělkyně žijící během státního socialismu stát feministkou, aniž by měla zkušenost s feminismem jako sociální akcí.“¹³

Od projektu *Gender Check* v roce 2009 již vznikly další interpretace, které se snažily kategorii feministického umění vzniklého během státního socialismu více konceptualizovat a zasadit do dobového místního, politického, sociálního, kulturního a materiálního kontextu. Příkladem může být práce Beaty Hock o maďarském feministickém umění,¹⁴ v níž vycházela z kritiky výše zmíněných komparačních interpretací, jež byly založené na předpokladu, že ženy v socialistických zemích měly sdílet se svými „sestrami“ v liberálních demokraciích stejné zájmy a stejně je i formulovat ve výrazových formách své umělecké produkce. Tento argument vycházel z představy, že existuje jedna obecná feministická identita, která není ovlivněna politickými ani kulturními podmínkami, v nichž se jednotlivé ženy nacházejí.

Z kontextu politicko-společenské situace a genderového řádu socialistického Československa vyšel při interpretaci československého poválečného umění kolektiv autorek a autorů projektu *Vyvláštěný hlas*.¹⁵ Socioložka genderu Libora Oates-Indruchová označila některé příklady z „normalizační“ populární literatury za genderovou kritiku, snažící se zpochybnit tradiční genderové role, vázané k biologickému pohlaví, a zároveň rozšířit řadu genderových diskurzů, přítomných ve společnosti pozdního socialismu.¹⁶ Označit tyto jevy jako feministické však Oates-Indruchová považuje za problematické a sama používá termín „protofeminismus“, kterým se vymezuje vůči studii filmové teoretičky Petry Hanákové ze stejného projektu, analyzující filmy režisérky Věry Chytilové a Ester Krumbachové a používající pojem „latentní feminismus“.¹⁷ Podle Oates-Indruchové pojem latence naznačuje, že jsou potřeba „vhodné podmínky, aby se ‚spící‘ nebo ‚nevyvinutý‘ jev probudil, zatímco protoforma se může, ale nemusí dále vyvíjet“.¹⁸

¹⁰ Martina PACHMANOVÁ, „In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory“, in: Bojana PEJIĆ (ed.), *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Kolin nad Rýnem: Walther König 2010, s. 48.

¹¹ „Nic však ve skutečnosti nebylo více vzdáleno realitě“ (co se týče dosažení genderové rovnoprávnosti za státního socialismu – pozn. aut.). *Ibid.* s. 39.

¹² Podobnou argumentaci lze najít i u maďarské historičky umění Edit András. Srov. Edit ANDRAS, „Gender Minefield: The Heritage of the Past, Attitudes to Feminism in Eastern Europe“, *n.paradoxa online*, roč. 2, 1999, č. 11, s. 4–9.

¹³ Bojana PEJIĆ, „Eppur si muove! Introduction“, in: táž (ed.), *Gender Check*, s. 21.

¹⁴ Beata HOCK, *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*, Stuttgart: Franz Steiner 2013, s. 34.

¹⁵ Hana HAVELKOVÁ – Libora OATES-INDRUCHOVÁ, *The Politics of Gender Culture Under State Socialism. An Expropriated Voice*, London, NY: Routledge 2014; Hana HAVELKOVÁ – Libora OATES-INDRUCHOVÁ, *Vyvláštěný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha: SLON 2015.

¹⁶ Libora OATES-INDRUCHOVÁ, „Unraveling a Tradition, or Spinning a Myth?: Gender Critique in Czech Society and Culture“, *Slavic Review*, roč. 75, 2016, č. 4, s. 919–943.

¹⁷ Petra HANÁKOVÁ, „Feministický styl v československé kinematografii: Ženský rukopis filmů Věry Chytilové a Ester Krumbachové“, in: HAVELKOVÁ – OATES-INDRUCHOVÁ, *Vyvláštěný hlas*, s. 427–454.

¹⁸ Libora OATES-INDRUCHOVÁ, „Řekni, kde ty traktoristky jsou? Kulturní reprezentace genderu v pozdním socialismu“, in: HAVELKOVÁ – OATES-INDRUCHOVÁ, *Vyvláštěný hlas*, s. 397.

Ačkoli zmiňované interpretace budovaly již specifický narativ, založený na československé zkušenosti, zmiňované termíny svými přívlastky odpovídaly spíše lokálnímu podřízení hlavní linii západního feministického kánonu. V kontextu výtvarného umění použila termín „protofeminismus“ historička umění Jana Geržová již v roce 2001 v souvislosti s tvorbou Jany Želibské a Kláry Bočkayové.¹⁹ Jako „latentní feminismus“ interpretovala tvorbu Jany Želibské Zora Rusinová v roce 2003.²⁰ Použití této terminologie vychází z perspektivy, v níž se to „pravé“ feministické umění (bez přívlastku) objevilo až v devadesátých letech, kdy byly místní umělkyně již poučeny o západním dění a mohly se pohybovat v západním feministickém diskurzu.

Oproti těmto interpretacím označuji v tomto článku část výtvarné produkce umělkyň v poválečném Československu univerzálním termínem feministické umění. Jeho rámec chápu jako praxi umělkyň, jak „vyjednávat svou partikulární pozici“²¹ v dobové československé společnosti a na tehdejší umělecké scéně. Tato obecná definice umožňuje interpretovat uměleckou praxi jako feministickou v jednotlivých společnostech s různými druhy a mírou kritičnosti a specifičnosti témat spojených s genderovými aspekty života žen. V tomto případě vycházím ze specifické situace v období státního socialismu, kdy byla otázka genderové rovnosti jednou z hlavních agend oficiální politiky socialistického státu. Mým cílem je ukázat, že ačkoli došlo během státního socialismu k „vyvlastnění“ agendy ženského hnutí (viz projekt *Vyvlastněný hlas*), nejednalo se v případě umělkyň o pasivní subjekty ovládané státní genderovou politikou. Snažím se tak představit platformu

¹⁹ Jana GERŽOVÁ, „Art and the Question of Gender in Slovakia“, *n.paradoxa*, roč. 4, 2001, č. 8, s. 74–82.

²⁰ Zora RUSINOVÁ, „The Totalitarian Period and Latent Feminism“ (2003), in: PEJÍČ, *Gender Check*, s. 145–150.

²¹ Srov. Griselda POLLOCK – Rozsika PARKER, *Old Mistresses, Women, Art, and Ideology*, New York: I. B. Tauris 2013, s. XXX. S touto definicí pracuje mezi jinými i Beata Hock ve zmíněné knize *Gendered Artistic Position and Social Voices*.

²² Marianna PLACÁKOVÁ – Eva SKOPALOVÁ, „Ženy vystavující, ženy vystavené. Oficiální výstavní politika v období tzv. normalizace“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 19, 2019, č. 26, s. 86–118.

²³ Např. Kristen GHODSEE, „Pressuring the Politburo: The Committee of the Bulgarian Women's Movement and State Socialist Feminism“, *Slavic Review*, roč. 73, 2014, č. 3, s. 538–562.

²⁴ OATES-INDRUCHOVÁ, *Unraveling a Tradition*, s. 919–943.

²⁵ „Žádné ženské umění neexistuje“, *Výtvarné umění*, roč. 17, 1993, č. 1; „Ženy v umění“, *Labyrint Revue*, roč. 7, 1997, č. 1–2.

²⁶ V galerii Rudolfinum byla například během devadesátých let představena tvorba feministických umělkyň Kiki Smith, Louise Bourgeois, Cindy Sherman a Nan Goldin. Srov. <https://galerierudolfinum.cz/cs/category/archiv-vystav/> (cit. 13. 11. 2019).

²⁷ *Kolumbovo vejce*, Praha: Galerie Behémot 1992; *Ženské domovy*, Praha: Výstavní síň PKC 1992; *Náhubek*, Praha: Galerie Jaroslava Fragnera 1994.

umění jako jednu z oblastí, kde docházelo ke kritickým projevům „ženských hlasů“.

Ačkoli oficiální vizuální reprezentace žen nabourávala (především v padesátých letech) představy o tradičním genderovém řádu a mohla v sobě obsahovat určitý emancipační potenciál (stejně jako například dobově početné oficiální skupinové výstavy žen, propagující určitou genderovou agendu)²², nevycházím v tomto případě z konceptů tzv. státního feminismu.²³ Volím užší perspektivu a jako feministickou zde označuji tvorbu umělkyň pouze z „neoficiální scény“, které se ve své tvorbě vymezovaly vůči škále genderových diskurzů, mezi něž patřila i dobová genderová politika.

Časově tuto produkci vymezují od poloviny šedesátých let do roku 1989. Počátek této datace je dán nárůstem experimentálnější orientované umělecké tvorby jako výsledku uvolňování poměrů v kulturní politice. Dalším důvodem pro zvolení této datace je i masivní nárůst počtu umělkyň pohybujících se na výtvarné scéně v průběhu šedesátých let, jelikož se jednalo o první silné generace žen, které vystudovaly na vysokých uměleckých školách po roce 1945. V protikladu k závěrům Oates-Indruchové, podle níž se genderová kritika během „normalizace“ přesunula z „vysoké“ do populární literatury,²⁴ bych v případě výtvarných projevů umělkyň spojených s „neoficiální scénou“ mluvila o kontinuu mezi šedesátými léty a „normalizací“.

Český postsocialistický diskurz a terminologie

S počátkem devadesátých let se po čtyřicetiletém období státního socialismu, kdy byl oficiální výtvarnou scénou „západní“ feminismus odsuzován jako „dekadentní ideologie“ a s jistými výjimkami se nestal předmětem zájmu ani scény „neoficiální“, byl český výtvarný svět opět vystaven recepci západního feministického diskurzu. Tvorba zahraničních umělkyň byla představována v časopisech²⁵ a na výstavách.²⁶ Nová generace umělkyň tvořila již do určité míry poučena západním feministickým myšlením a vystavovala na společných feministických výstavách.²⁷ Zároveň se však uvnitř výtvarné komunity vynořila řada kritických reakcí na feministická teoretická východiska. Nejznámější je pravděpodobně citát Mileny Dopitové z roku 1998, v němž se o feministickém umění mj. vyjádřila, že ji Frauenmuseum v Bonnu při návštěvě odradilo svou „lesbickou

atmosférou“ **.28** Značná část veřejnosti současně feminismus stále chápa-
la jako cizorodý prvek, který v české společnosti nemá své místo. V roce
1994 označila Lenka Lindaurová feminismus za kapitalistický přežitek,
který „k dobrým mravům inteligentní Středoevropanky nepatří“ **.29**

Co se týče kunsthistorické interpretace, objevovaly se již v raných de-
vadesátých letech pokusy o spojení feministické perspektivy s uměním
vzniklým před rokem 1989. Nejznámější z nich je často citovaná anketa
„Žádné ženské umění neexistuje“ **.30** Věra Jirousová tehdy položila ně-
kolik otázek devíti umělkyním, které vystudovaly vysoké umělecké školy
v období mezi padesátými a osmdesátými léty (Milena Dopitová, Irena
Jůzová, Martina Riedelbauchová, Jana Žáčková, Alena Kučerová, Zorka
Ságllová, Věra Janoušková, Olga Karlíková, Adriena Šimotová). Jejich od-
pověďmi, většinou odmítajícími spojení jejich tvorby s označením „žen-
ské umění“, se často dokládá absence feministického umění během stát-
ního socialismu.

Na této anketě je zajímavé právě použití výrazu „ženské umění“, kte-
rý se objevoval i v dobových textech o umění české scény devadesátých
let **.31** Pojem „ženské umění“ totiž tradičně sloužil pro označení umělecké
produkce žen, která byla svými přívlastky (zdobnost, lyričnost) stavěna
do protikladu k univerzální oblasti vysokého umění. V protikladu k to-
muto tradičnímu chápání formuloval v roce 1977 Jindřich Chalupecký **.32**
na základě své zkušenosti s dobovou produkcí umělkyní na „neoficiální

scéně“ pojem „ženské umění“ v pozitivním slova smyslu. Jako specifickou
kvalitu jejich práce vyzdvihl monumentalitu, již viděl jako progresivní rys
dobové tvorby, vycházející z ženské tělesnosti, která souvisela s tělesným
prostorem (proto se podle něj mnoho umělkyní věnovalo objektu, reliéfu,
grafice). Jako typické téma „ženského umění“ označil umění deníku, váza-
nost na soukromý život, hodnoty každodennosti a prostoty. Na rozdíl od
mužů těžily podle něj ženy-umělkyně ze své biologické juvenilnosti a nemě-
ly sklon k abstraktnímu myšlení (to byl pro něj také jeden z důvodů, proč
se umělkyně mohly po druhé světové válce na československé výtvarné
scéně prosadit, a sice kvůli nedostatku teorie a „racionality“ na tehdejší
scéně). Zájmem o konkrétní existenci jedince se umělkyně podle Chal-
upeckého obracely proti ideologizování, akademismu a umění jako sou-
boru intelektuálně definovatelných úkolů, což byla cesta, kterou se mělo
umění ubírat **.33**

Ačkoli se kromě Chalupeckého konceptu výraz „ženské umění“ obje-
voval v „normalizačních“ textech i v tradičním slova smyslu a tvorba ně-
kterých umělkyní byla chápána tak, že tuto kategorii nabourává **.34** jeho
pozitivní význam a zároveň esencialistický obsah s ním spojený přetrvál
ve výkladu umění tvořeného ženami i po roce 1989 **.35** Tato perspekti-
va se v devadesátých letech propjala i do tehdejší percepce zahraniční-
ho umění. V roce 1993 se např. na Staroměstské radnici konala výstava
Ženské umění: Jenifer Bolande, Milena Dopitová, Pipilotti Rist, Mio Shirai.
Termín „ženské umění“ se nadále používal i v projektech z nedávné do-
by, které epochu státního socialismu a devadesátých let historizovaly **.36**
Pavlína Morganová tak o projektu *Někdy v sukni* z roku 2014 napsala, že
není „výsledkem feministické ukřivdnosti“ a že původně zamýšlený ná-
zev „Ženské“ „zároveň funguje jako přídatné jméno vyjadřující určitou
kvalitu a interpretaci světa“ **.37**

Zmíněné pozice vycházely z tehdejší politicko-společenské situace,
kdy přihlásit se k feminismu bylo na většinové výtvarné scéně vnímáno
jako příliš radikální či alternativní. Za druhé šlo ale rovněž o nevědomé
přebírání interpretace pocházející z období státního socialismu. Esenci-
alismus s tímto konceptem spojený se tehdy na umělecké scéně proje-
voval ve dvou rovinách, a sice v rovině interpretační, kdy určité formy
umění byly spojovány s vrozenou „ženskostí“ a „ženským“ přístupem
ke světu **.38** a současně v rovině koncepce skupinových výstav, kdy byla

28 Cit. dle Marek POKORNÝ, „Dopitová radikální feminismus nevyznává!“, *Mladá fronta Dnes*, 27. března 1998, s. 6.

29 Cit. dle Mirek VODRÁŽKA, „Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií“, *Ateliér*, roč. 11, 1998, č. 12, s. 2.

30 Věra JIROUSOVÁ, „Žádné ženské umění neexistuje“, *Výtvarné umění*, roč. 17, 1993, č. 1, s. 42–52.

31 Martina PACHMANOVÁ, „Rozum, cit, ženy a současné umění“, *Ateliér*, roč. 11, 1998, č. 12, s. 3; VODRÁŽKA, „Ženské umění“, s. 2.

32 Jindřich CHALUPECKÝ, „Duše Androgyna“, *Flash Art*, roč. 11, 1977, č. 78–79, s. 55–57. O tomto textu psala již Martina Pachmanová. Srov. Martina PACHMANOVÁ, „Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota: české umělkyně očima Jindřicha Chalupeckého“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2013, č. 14, s. 34–42.

33 Marianna PLACÁKOVÁ, *Naděžda Plíšková. Pokus o feministický portrét* [diplomová práce], Vysoká škola uměleckopřímyslová v Praze 2017, s. 15–19.

34 Srov. František ŠMEJKAL, *Naděžda Plíšková. Grafika – Kresby – Ex libris* (kat. výstavy), Praha: Malá Galerie Čs. spisovatele 1981, nestr.; Jarmila NOVOTNÁ, *Něha. Naděžda Plíšková a Jan Steklík* (kat. výstavy), Brno: Vysokoškolský klub 1985, nestr.

35 O problematice termínu „ženské umění“ v kontextu české výtvarné scény psala již Zuzana Štefková. Srov. Zuzana ŠTEFKOVÁ, „O ženách a otázkách aneb jak postavit vejce na špičku?“, in: Milena BARTLOVÁ – Martina PACHMANOVÁ (eds.), *Artemis a Dr. Faust, Ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha: Academia 2008, s. 62–74.

36 Zuzana ŠTEFKOVÁ – Kateřina ŠLAUFOVÁ (eds.), *Svědectví: Ženským hlasem*, Praha: VŠUP 2012; Pavlína MORGANOVÁ (ed.), *Někdy v sukni: Umění 90. let* (kat. výstavy), Brno: Moravská galerie, 2014.

37 MORGANOVÁ, *Někdy v sukni*, s. 5.

38 Srov. Věra JIROUSOVÁ, „Umění má ženské a mužské pohlaví“, *Detail*, roč. 1, 1996, č. 3, s. 13–14.

díla — nehledě na svůj obsah — vybírána především ve vztahu k pohlaví autorky.³⁹

Návaznost na socialistický diskurz lze nalézt i ve zmiňované anketě Věry Jirousové, kdy mezi sedmi otázkami jediná z těch, které se dotýkají nějaké teorie, nesouvisí s feminismem, nýbrž je zaměřena na Jungovy psychoanalytické koncepty anima, animy, s nimiž Chalupecký v „Duši androgyna“ pracoval a které byly na dobové výtvarné scéně populární.⁴⁰ Chalupeckého myšlení vycházelo z humanistických základů a do určité míry bylo ovlivněno odkazem Jana Patočky, který byl v prostředí československého disentu významnou referenční figurou. Tuto tradici lze po roce 1989 vysledovat v textech Mirka Vodrážky, pocházejícího z tohoto sociálního prostředí a považujícího se za feministu. Ve svých textech o feministickém umění z devadesátých let odkazoval Vodrážka na Jana Patočku, Martina Heideggera či Merleau-Pontyho.⁴¹ Jmenování jsou sice úzce svázána s místní tradicí poválečné recepce fenomenologické filozofie, jejich myšlení, ukotvené v patriarchální tradici, je ale ve vztahu k feministickým teoriím spíše okrajové až irelevantní. Z odkazu na tuto tradici vycházel například i Vodrážkův rozhovor s Patočkovým žákem Ladislavem Hejdánkem „Feminismus – nemocná ideologie, která nepočítá s dětmi“,⁴² v němž filosof mnohými způsoby proklamoval neexistenci „ženské otázky“.

Uvedení západní feministické teorie a feministického diskurzu do českého prostředí po roce 1989 tedy neznamenal jejich bezvýhradné přijetí. Na jedné straně se na výtvarné scéně objevovaly ambivalentní přístupy k feminizmu, za nimiž stály různorodé důvody (viz dále). Současně dobová teorie stále vycházela ze socialistického diskurzu a místní tradice, které se projevil například v používání kategorie „ženské umění“, interpretacemi pracujícími s koncepty archetypů z oblasti psychoanalýzy, či až hybridními výklady založenými na československé filozofické tradici.

³⁹ V případě výstavy *Někdy v sukni* by se člověk mohl ptát, proč byla do výstavy zahrnuta díla Markéty Othové a Kateřiny Šedé. Zároveň se do velké míry jedná o ambivalentní otázku interpretace (viz dále).

⁴⁰ JIROUSOVÁ, „Žádné ženské umění neexistuje“, s. 42.

⁴¹ VODRÁŽKA, „Ženské umění“, s. 2.

⁴² Mirek VODRÁŽKA, „Rozhovor s filosofem Ladislavem Hejdánkem a kritikou feministkou Pavlou Slabou: Feminismus – nemocná ideologie, která nepočítá s dětmi“, *Vokno*, roč. 3, 1992, č. 23, s. 140–145.

⁴³ MORGANOVÁ, *Někdy v sukni*, s. 5.

⁴⁴ Martina PACHMANOVÁ, „Po mateřské linii: Pokus o diagram“, in: *Ibid.*, s. 77–84. V roce 2019 Pachmanová svou pozici přehodnotila a na projekt *Někdy v sukni* se dívá kritičtěji. Srov. Martina PACHMANOVÁ, „From Within, From Without: Configurations of Feminism, Gender and Art in Post-Wall Europe“, in: Hilary ROBINSON – Maria Elena BUSZEK (eds.), *A Companion to Feminist Art*, Hoboken: Wiley-Blackwell 2019, s. 111–126.

⁴⁵ MORGANOVÁ, *Někdy v sukni*, s. 5.

⁴⁶ PLACÁKOVÁ – SKOPALOVÁ, „Ženy vystavující“.

Otázka emancipace žen na poválečné výtvarné scéně a dějiny umění po roce 1989

S interpretacemi vzniklými po roce 1989 je spojeno i ustanovení nových narativů emancipace žen na české výtvarné scéně. Jako hlavní hybatel v této otázce působila výstava *Někdy v sukni*, která se snažila ukázat, že období devadesátých let bylo první, v němž bylo „možné napsat dějiny českého výtvarného umění bez umělců“ v tom smyslu, že se jednalo o první generaci umělkyně, které „vystoupily ze stínů umělců-mužů“.⁴³ Tato teze byla dokládána za prvé počtem prosadivších se umělkyně, který měl být v devadesátých letech oproti období státního socialismu větší, za druhé kvalitou jejich postavení.

Co se týče srovnání generace umělkyně před rokem 1989 a po něm z hlediska jejich prosazení v číselných proporcích, sama autorka diagramu Martina Pachmanová ve výstavním katalogu psala, že výběr jednotlivých umělkyně byl ovlivněn jejími „subjektivními preferencemi“.⁴⁴ To se v tomto případě projevilo v chápání „úspěšnosti“ umělkyně, spojené až s obdobím po roce 1989 a vycházející z politického vymezení se vůči období státního socialismu. V diagramu proto nebyla zastoupena ani jedna z desítek představitelů „normalizační“ oficiální výtvarné scény, které by poměru prosadivších se v před- a polistopadovém období dodaly zcela jiné proporce.

U kvality postavení umělkyně došlo podle Pavlína Morganové na výtvarné scéně v devadesátých letech rovněž ke zlepšení. Umělkyně se tehdy měly na scéně pohybovat „bez genderových traumat, velmi svobodně a s pocitem, že jsou si se svými mužskými kolegy rovny“, a „v řadě případů je zastínit“. Oproti nim měly umělkyně v poválečné době často tvořit ve stínu mužů-umělců, menšinově doplňovat mužské skupiny a nebýt tolik viditelné.⁴⁵

Zodpovědět otázku postavení umělkyně na výtvarné scéně během státního socialismu z hlediska kvality není jednoduché. Přes oficiální rétoriku nebyl socialistický režim schopen v období své existence naplnit své vlastní požadavky genderové rovnoprávnosti. Dobová výstavní politika tak jen zřídka dosáhla úplné genderové vyváženosti a stejně tak zastoupení umělkyně ve strukturách, které si udržely svůj patriarchální charakter, bylo menšinové. Ve srovnání se situací devadesátých let byla ale současně „normalizační“ genderová politika v některých ohledech progresivnější (např. ve vysokém zastoupení umělkyně na skupinových výstavách).⁴⁶

Postavení umělkyně bylo ale, jak zmínila Pavlína Morganová, zároveň doprovázeno mnoha negativními jevy. Na „neoficiální scéně“ existovala diskriminace umělkyně, projevující se jejich minoritním zastoupením v uměleckých skupinách, či v tom, že se umělkyně příliš nezúčastňovaly společenských diskuzí (příklad „Kolářova stolu“ v pražské kavárně Slavia).⁴⁷ Důvody, proč tomu tak bylo, mohou pocházet z různých, a nejen oficiálních strukturálně-mocenských zájmů a pozic. Umělkyně Adéla Matasová uvádí, že důvodem pro založení setkávání umělkyně na začátku osmdesátých let bylo to, že muži-umělci spolu měli užší a častější kontakty, protože se spolu scházeli v hospodách, kam umělkyně z rodinných důvodů, ale i kvůli společenským konvencím tak často nezavítaly.⁴⁸

Při pohledu na dobovou „úspěšnost“ umělkyně z „neoficiální scéně“ se ale zároveň nezdá, že by například existoval přílišný rozdíl mezi četností výstav žen a mužů (srovnáváno z hlediska manželských párů). U jednotlivých osobních příběhů lze také demonstrovat, jak výtvarně umělkyně, zároveň plnicí roli pečovatelek a vedoucích domácnosti, vycházely ze ztížených profesních pozic častěji než jejich mužské protějšky (příkladem mohou být Běla Kolářová a Emila Medková, u nichž neexistuje tvorba z první poloviny sedmdesátých let, kdy se staraly o své těžce nemocné manžely).⁴⁹ Přesto se jim dařilo produkovat výtvarná díla, jež jsou dnes v některých případech obecně „ceněna“ více než díla jejich mužských protějšků (Adriena Šimotová, Eva Kmentová, Olga Karlíková, Daisy Mrázková).

V protikladu k interpretaci Morganové lze tak říci, že právě poválečné období bylo první, kdy se mohly umělkyně, které poprvé ve velkém měřítku studovaly na vysokých výtvarných školách, ve větší míře prosadit.⁵⁰

⁴⁷ MORGANOVÁ, *Někdy v sukni*, s. 15.

⁴⁸ Adéla MATASOVÁ, „Ženská setkání“, in: Vendula FREMLOVÁ – Terezie PETIŠKOVÁ – Anna VARTECKÁ, *Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+*, Brno: Dům umění 2014, s. 74.

⁴⁹ Srov. „Alice Motard in Conversation with Marie Klimešová“, in: *Běla Kolářová*, Londýn: Raven Row 2013, s. 35; Anna FÁROVÁ, „Z tvůrčí dílny Emily Medkové“ (Československá fotografie, roč. 27, 1976, č. 8, s. 349–350), in: Lenka BYDŽOVSKÁ – Karel SRP, *Emila Medková*, Praha: Kant 2001, s. 327.

⁵⁰ Jako plně etablované vnímá československé umělkyně z poválečné generace i projekt *Grey Gold*, snažící se o definici jejich pozic na základě orálně-historického výzkumu s autorkami mezi léty 2010 a 2014. Srov. FREMLOVÁ – PETIŠKOVÁ – VARTECKÁ, *Grey Gold*, s. 30.

⁵¹ V textu je implikována fascinace autorky nově nastoleným politickým řádem: „Těch osvícených, kteří už v době raného kapitalismu 90. let věří v kapitál umění, je žalostně málo.“ Srov. MORGANOVÁ, *Někdy v sukni*, s. 11.

⁵² Alice ČERVINKOVÁ, „Emancipace bez feminismu? Postavení žen, gender a feminismus v (post) socialismu“, in: MORGANOVÁ, *Někdy v sukni*, s. 55–66.

⁵³ Srov. Jacquie TRUE, *Gender, Globalization, and Postsocialism. The Czech Republic after Communism*, New York: Columbia University Press 2003.

⁵⁴ Adéla GJURIČOVÁ, „Naked Democracy: Eroticism and Nudity in Czech Public Space after 1989“, in: Ondřej DANIEL – Tomáš KAFKA – Jakub MACHEK (eds.), *Popular Culture and Subcultures of Czech Post-Socialism: Listening to the Wind of Change*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2016, s. 37–53.

Právě v dílech této generace umělkyně se poprvé objevila celá výrazová škála daného období (od socialistického realismu přes abstrakci a tvorbu objektů k performanci). Otázka viditelnosti umělkyně je rovněž spjata s výzkumem a interpretacemi po roce 1989. Vzhledem k většinovým preferencím na uměnovědné scéně tak byla zatím kodifikována především tvorba umělkyně z „neoficiální scéně“, které začaly tvořit v „experimentálních“ šedesátých letech. Oproti tomu tvorba „oficiálních umělkyně“, nebo umělkyně, které vstoupily na výtvarnou scénu během tzv. normalizace, (s určitými výjimkami) příliš známá není.

V projektu *Někdy v sukni* vykládala Pavlína Morganová politickou liberalizaci devadesátých let jako nastolení svobodných podmínek pro každého jednotlivce a tuto deklarovanou svobodu zároveň zaměňovala za nastolení rovných genderových podmínek ve společnosti.⁵¹ Na tento problematický postoj upozornila v publikaci zmíněného projektu socioložka Alice Červinková, která devadesátá léta vnímala ve vztahu k genderovému řádu kritičtěji.⁵² Co se týče oblasti výtvarného umění, zmiňovala například Cenu Jindřicha Chalupeckého, kterou během této dekády obdržela jen jedna umělkyně (Kateřina Vincourová v roce 1996). Zároveň zmiňovala další výzkumy, ukazující, že zavedení kapitalismu a přechod k tržnímu hospodářství po roce 1989 byly doprovázeny spíše konzervativními představami o genderových rolích mužů a žen.⁵³ Jako jeden z nově vzniklých negativních fenoménů devadesátých let lze například uvést rozšíření sexistického diskurzu v podobě reklam a vizualizace obnaženého ženského těla ve veřejném prostoru, který genderové rovnosti rozhodně nepomohl.⁵⁴

Depolitizace „ženské otázky“ byla v případě Morganové, ale i dalších, součástí negativní reakce na období státního socialismu, kdy byla genderová politika jednou z hlavních ideových opor tehdejšího režimu. Rozchod s tímto obdobím se tak ve zmiňovaném projektu *Někdy v sukni* promítl do radikálního řezu mezi těmito dvěma politickými režimy a devadesátá léta tak byla interpretována jako pomyslný „začátek“ emancipace umělkyně na české výtvarné scéně. Pozice umělkyně v devadesátých letech byla ale do velké míry ovlivněna právě výsledky genderové politiky socialistického režimu. I z tohoto hlediska bylo pro generaci umělkyně devadesátých let pravděpodobně snazší pohybovat se jako ženy na výtvarné scéně, která s nimi měla již několik desítek let zkušeností. Zároveň v té době již

existovala tradice umění zabývajícího se „ženskou“ problematikou, jíž se mohly inspirovat, nebo se vůči ní vymezit.

Feministická identita

Jedním z nejčastějších argumentů pro neexistenci feministického umění během státního socialismu je neochota tehdejších autorek ztotožnit se s feministickou identitou. Tato pozice, popsaná až v devadesátých letech skrze nově vzniklý narativ, se neomezuje jen na prostředí bývalého Československa, ale zastávají ji i umělkyně ostatních postsocialistických států.⁵⁵ Jedním z důvodů je, že ženy v postsocialistických společnostech, na rozdíl od společností, kde feministická kritika vešla do povědomí většího segmentu populace, nebyly v devadesátých letech připraveny a schopny říci, zda bezpráví, které zakoušejí, souvisí s jejich genderovou pozicí.⁵⁶ Tato neschopnost rozeznat strukturální nerovnosti vycházela ze socialistické zkušenosti, kdy byly tehdejší systém dány ženám výhody, za něž se v liberálních demokraciích muselo bojovat (legalizace potratů, legislativní vyjmutí otce z rozhodující pozice „svrchované hlavy“ rodiny) a které tak byly do určité míry chápány jako „přirozené“.

Umělkyně tak často uvažovaly o hranicích svobody na základě vlastní, individuální zkušenosti („Nevídím důvod, proč bych nemohla být stejně svobodná jako muž, ne-li víc, zvláště je-li ženatý.“⁵⁷) a o svobodě mluvily v souvislosti se skutečností přesahující sociální a materiální podmínky („Rozhodnutí, budu-li matkou, je svobodné. Má-li muž víc času a síly a peněz pro svoji tvorbu – stejně nemůže být svobodnější.“⁵⁸). Tyto pozice byly ovlivněny i narativem bývalé „neoficiální“ scény, vymezující se vůči státem zavedenému

strukturálnímu zlepšování statusu žen ve společnosti. Jindřich Chaloupecký i Ludmila Vachtová tak zastávali názor, že umělkyně se po druhé světové válce dopracovaly k silné pozici na výtvarné scéně samy, nehledě na oficiální politiku. A to bez ohledu na fakt, že zrovna oba zmínění svou kurátorskou činností v Galerii Václava Špály a Galerii na Karlově náměstí v druhé půli šedesátých let i svou teoretickou praxí k prosazování umělkýň velkou mírou přispěli.

Současně zde existuje protikladná interpretace tohoto fenoménu, podle níž si ženy během státního socialismu byly genderové nerovnosti vědomy a ztotožňovaly ji s patriarchátem, ať již na strukturální úrovni, nebo i ve spojení s veřejným či soukromým prostorem.⁵⁹ Tuto pozici lze najít v ironických vyjádřeních Naděždy Plíškové z devadesátých let, kdy kriticky mluvila o nerovných pozicích žen a mužů v české společnosti a na výtvarné scéně.⁶⁰ Nabízí se také otázka, do jaké míry diskurz devadesátých let ovlivnil tehdejší pozice a názory žen vyjadřujících se k otázce genderové rovnosti. Například zmiňovaná Milena Dopitová již po roce 2010 přistupovala k tématům feminismu (pravděpodobně i v reakci na změnu mainstreamové rétoriky) o dost smířlivěji.⁶¹

Identifikace s feminismem před rokem 1989 i po něm současně souvisela s jeho „západním“ obrazem, v němž hrály velkou roli kulturní, sociální a ekonomické rozdíly mezi tradičními liberálními demokraciemi a (post)socialistickými státy. Tuto skutečnost popsala Chiara Bonfiglioli na příkladu mezinárodní konference konající se v roce 1978 v Bělehradě, na níž se poprvé sešly feministické umělkyně ze Západu společně s umělkyněmi ze socialistických států, věnujícími se otázce ženské emancipace. V pamětnických výpovědích Bonfiglioli zaznamenala na obou stranách pocity neporozumění, plynoucí nejen z odlišného rámce uvažování o genderové problematice, ale související i se vzhledem, chováním a prezentací zúčastněných se žen. Východoevropanky působily na své západní kolegyně jako „středostavovské paničky“, které se nedostatečně vymezovaly vůči mužským modelům „ženské krásy“. Pro ně zase byly Západoevropanky příliš radikální a ve svém vystupování až nemístně ofenzivní. Jako příklad může posloužit umlčení jednoho jugoslávského levicového sociologa a jeho údajné vykázání ze sálu italskou feministkou, což Západoevropanky braly jako součást boje proti patriarchátu. Pro jugoslávské ženy to ale znamenalo urážku a narušení dobrých mravů.⁶² Západní feminismus tak byl v socialistických zemích (i v postsocialistické recepci devadesátých let)

⁵⁵ Ute TISCHLER, „Von der Kraft der Schwachen Berliner Künstlerinnen“, in: *Der lange Weg von OSTARA. Künstlerinnen aus dem anderen Berlin* (kat. výstavy), Bonn: Frauenmuseum 1990, s. 2; Maja FOWKES – Reuben FOWKES, „I Live on Earth: Cosmic Realms and the Place of Nature in the Work of Natalia LL“, in: Agata JAKUBOWSKA (ed.), *Natalia LL. Consumer Art and Beyond*, Varšava: Ujazdowski Castle 2017, s. 117.

⁵⁶ Mária NEMÉNYI, „Miért nincs Magyarországon nőmozgalom?“ [Why is there no Women's Movement in Hungary?], in: M. HADAS (ed.), *Férfiuralom [Patriarchy]*, Budapešť 2004, in: HOCK, *Gendered Artistic Positions*, s. 19.

⁵⁷ JIROUSOVÁ, „Žádné ženské umění neexistuje“ (Milena Dopitová), s. 43.

⁵⁸ *Ibid.* (Alena Kučerová), s. 48.

⁵⁹ Ivan VODOCHOVSKÝ, „Patriarchát na socialistický způsob: k genderovému řádu státního socialismu“, *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, roč. 8, 2007, č. 2, s. 38.

⁶⁰ „Anketa – Ženy tvoří více než polovinu populace na této planetě“, in: *Labyrint Revue*, roč. 5, 1997, č. 1–2, s. 85.

⁶¹ ŠTEFKOVÁ – ŠLAUFOVÁ, *Svědectví* (Milena Dopitová), s. 75–76.

⁶² Chiara BONFIGLIOLI, *Remembering the conference „Comrade Woman. The Women's Question: A New Approach?“ thirty years after* (diplomová práce), Utrecht University, Faculty of Arts – Women's Studies 2008, s. 60–61 a 87–94.



Soňa Švecová, *Striptease (II. Manifestace aktuálního umění)*, 1965, archiv Milana Knížáka

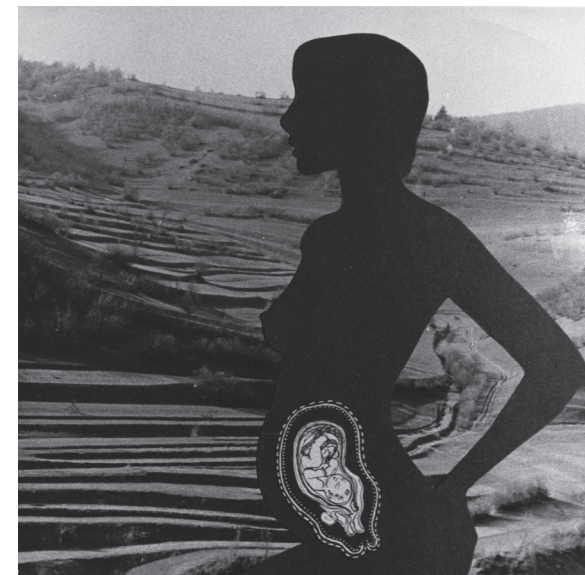


Naděžda Plíšková, *7 litrů gulášové polévky*, 1970, Galerie Václava Špály, foto: Helena Wilson, archiv Karolíny Neprašové-Kračkové



Mira Haberernová, *Nové věci Miry Haberernové* (pohled do expozice), 1969, Galerie Václava Špály, foto: Jaroslav Čeněk, archiv Národní galerie v Praze, fond Jindřicha Chalupického

Jana Želibská, *Začiatok novieho umelca?*, 1974, archiv Národní galerie v Praze, fond Jindřicha Chalupického



Ludmila Krocová, *Bez názvu*, 2. pol. 60. let, archiv Národní galerie v Praze, fond Jindřicha Chalupického

vnímán na jedné straně jako příliš konfrontační a agresivní.⁶³ Současně ale byly západní feministky brány jako slabé ženy, které bojovaly za strukturální zlepšení svých pozic, přestože jejich situace nebyla ve srovnání s ženami v socialistických společnostech tak neúnosná.

Tento postoj vycházel ze zkušenosti žen v socialistické společnosti, v níž byla na ženy kladena velká zátěž v podobě tzv. trojího břemene – zaměstnání, péče o děti a starost o domácnost. Problémy amerických žen, jež byly v šedesátých letech většinou formulovány z pozice bílých, středostavovských, univerzitně vzdělaných žen, které se ptaly po smyslu své existence v přepychově zařízených domech na amerických předměstích, se československým ženám ve srovnání s jejich ekonomicko-společenskou pozicí zdály marginální (viz například čtenářská debata na stránkách *Literárních novin* nad vydáním *Druhého pohlaví* Simone de Beauvoir v roce 1967).⁶⁴ Negativní receptce feminismu československými ženami mohla být současně ovlivněna i oficiálními interpretacemi, které jeho obsah zkreslovaly. *Malá československá encyklopedie* z roku 1985 pod heslem feminismus například uváděla, že se jedná o charakteristiku obecně připisovanou ženám, která se ale může projevit i u mužů ve formě „tzv. feministických rysů (závislost, pasivita, převaha intuitivních složek myšlení)“.⁶⁵

Identifikace s feministickou pozicí – tedy přiznání politického postoje prosazujícího genderovou rovnost – je obecně sdílená zkušenost žen a obdobné problémy s jejím přijetím lze najít v různých politicko-společenských systémech. V jednom ze svých textů z roku 1985 vzpomínal Václav Havel na to, jak na začátku osmdesátých let přijely do Prahy dvě italské feministky a nabídly československým disidentkám, jestli by se nepodepsaly pod petici za dodržování lidských práv, která byla sepsána ženami.

⁶³ Birgit DAHLKE, *Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, s. 93.

⁶⁴ Marianna PLACÁKOVÁ, „Člověk, nebo sexus? Diskuze k českému vydání knihy *Druhé pohlaví* Simone de Beauvoir“, in: *Filosofický časopis* (přijato k publikaci).

⁶⁵ *Malá československá encyklopedie II*, Praha: Academia 1985, s. 410. Srov. OATES-INDRUCHOVÁ, *Unraveling a Tradition*, s. 919–943.

⁶⁶ Václav HAVEL, „Anatomie jedné zdrženlivosti“ (1985), in: týž, *Spisy IV. Eseje a jiné texty z let 1970–1989*, Praha: Torst 1999, s. 523–561.

⁶⁷ Ludmila VACHTOVÁ – Polana BREGANTOVÁ (eds.), *Ted'. Práce Evy Kmentové*, Praha: Arbor vitae 2006, s. 85.

⁶⁸ MORGANOVÁ, *Někdy v sukni*, s. 5.

⁶⁹ Lucy R. LIPPARD, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York: Dutton 1976, s. 3–4.

⁷⁰ Srov. Alena KRÍŽKOVÁ – Karel PAVLICA, *Management genderových vztahů: postavení žen a mužů v organizaci*, Praha: Management Press 2004, s. 101.

⁷¹ MATASOVÁ, „Ženská setkání“, s. 75.

⁷² Kateřina ZÁBRODSKÁ, „Mezi ženskostí a feminismem: Konstruování identity české socialistické ženy“, in: HAVELKOVÁ – OATES-INDRUCHOVÁ, *Vyvláštěný hlas*, s. 285–317.

Disidentky se ale údajně odmítaly „jako ženy“ pod petici podepsat z obavy, že „se stanou směšnými“.⁶⁶ Ludmila Vachtová zase psala o československých umělkyních, které „se vlastní silou dopracovaly emancipace a nepotřebovaly zkrácené feministické teorie, které z nich dělaly chudinky“.⁶⁷ a Pavlína Morganová o tom, že výstavní projekt nevznikl z již zmíněné „feministické ukřivdění“.⁶⁸ Americká kritička Lucy Lippard vzpomínala na svou počítačnickou averzi k jedné z prvních feministických uměleckých skupin *Women Artists in Revolution*: „Rozhodně jsem nebyla připravená na to identifikovat se s ženskými vydědenci – s utlačovanými lidmi a neznámými umělci ano, ale ženy – to pro mě bylo nepříjemně blízko.“⁶⁹

Zmíněné obranné postoje vycházely ze samotné podstaty věci – identifikovat se s ostatními ženami znamená také identifikovat sebe samu jako nerovnou s muži, což je znevýhodněná pozice, která může být navíc ze strany mužů napadnutelná. Sociologové popisují tyto mechanismy jako způsob chování tokenů (početně vzácných jedinců odlišného genderu nebo etnika v systému) v hierarchických strukturách. Například ženy pracující v mužských kolektivech se tak snaží co nejvíce přizpůsobit mužskému osazenstvu a omezit kontakty s ostatními ženami, s nimiž jako s neperpektivní skupinou nechťejí být ztotožňovány.⁷⁰ Jelikož během státního socialismu neexistoval na „neoficiální“ výtvarné scéně feministický diskurz, který by ženám zaručoval na rovině kolektivního sdílení a solidarity pocit zázemí a svobody v možnosti proklamace genderové nerovnosti bez následného odmítnutí (příkladem může být negativní dobová reakce na kolektivní výstavu umělekyn 1571), bylo pro umělkyně, z hlediska postavení na tehdejší scéně, výhodnější se ke kolektivní ženské identitě nehlásit.

Důvodem pro chápání západních feministek československými ženami jako „silných“ a „slabých“ zároveň je plurální a situovaný charakter identity subjektů. Ta je utvářena prostřednictvím dvou vzájemně protikladných procesů – identifikace a dezidentifikace — a umožňuje zastávat na základě různých diskursů, kulturních praktik a sociálních interakcí protikladné pozice současně. Koncept subjektových pozic využila ve svém projektu zaměřeném na analýzu výpovědí českých žen z devadesátých let o jejich prožívání genderových vztahů během státního socialismu psycholožka Kateřina Zábřodská.⁷² Ukázala v něm, že kromě západních žen

byly ve výpovědích jako „ti druzí“, sloužící k dez/identifikaci, označeny především československé ženy a muži.

Ženy byly v pamětnických výpovědích interpretovaných Zábrodskou prezentovány převážně negativně. Vztahy mezi nimi, definované rivalitou a absencí solidarity, byly tak jedním z důvodů, proč se pamětnice odmítaly ztotožnit se státem propagovanou kolektivní ženskou identitou (například ve formě účasti na kolektivních akcích na podporu genderové rovnoprávnosti). Mužské pozice byly interpretovány dvojím způsobem. První z nich bylo chápání mužů jako „slabých“, „neschopných“, „velkých dětí“. Jako těch, kdo zestátněním majetku a centralizovanou správou ztratili bývalou společenskou moc a tradiční maskulinitu. V druhé interpretaci chápaly pamětnice muže naopak jako „silnější“, s nimiž musely neustále bojovat, a využívat k tomu různé intriky, jen aby mohly realizovat běžné každodenní aktivity.⁷³

Zmíněnou – převážně negativní – zkušeností žen s ženami (jež nebyla kultivována politickým vědomím kolektivní akce, diskutované na úrovni feministických kolektivů v té době na Západě) můžeme odůvodnit nejen odmítání feministické a kolektivní ženské identity obecně, ale i malý počet kolektivních projektů umělkyň na poválečné „neoficiální“ výtvarné

scéně. Kromě nemožnosti občanského aktivismu ve veřejném prostoru (s výjimkou druhé poloviny šedesátých let) to byl právě výsledek vymezování se vůči oficiální výtvarné scéně a jejím kolektivním přehlídkám umění spojeného s prosazováním genderové rovnosti, co tvořilo jeden z hlavních fenoménů „normalizačního“ výstavnictví.⁷⁴

Přesto se spolupráce mezi ženami na „neoficiální scéně“ objevovala, byť jen okrajově. Od začátku šedesátých let bylo uspořádáno několik skupinových výstav žen,⁷⁵ i když častěji se objevovaly výstavy ženských dvojic⁷⁶ či malých ženských skupin⁷⁷. Podobně jako oficiální výstavy se tyto projekty rétoricky neidentifikovaly s feminismem, zároveň se ale nehlásily ani k oficiální propagaci genderové rovnosti. Katalogové texty většinou upozorňovaly na tvorbu žen v souvislosti s kvalitou a radikálníou jejich díla, které přes jejich silnou pozici na výtvarné scéně bylo třeba stále ve světě umění prosazovat.⁷⁸ Ačkoli vystavená díla nebyla vytvořena ve feministickém kontextu, o angažovaném postoji autorek svědčilo to, že měly potřebu tyto výstavy s cílem sebeprosazení vlastních pozic pořádat. Obdobné koncepce kolektivních výstav žen (bez otevřeného přihlášení se k feminizmu) lze ale v té době najít i na Západě. Na začátku osmdesátých let např. proběhla série výstav studentek a absolventek vídeňské Vysoké školy uměleckoprůmyslové (Universität für angewandte Kunst Wien). Jejich hlavním cílem bylo, podobně jako u těch československých, ukázat tvorbu umělkyň jako progresivní a vzdálenou tradičním formám „ženského umění“ a propagovat pozici umělkyň na výtvarné scéně.⁷⁹

Mimo kolektivní výstavní činnost existovala i další spolupráce mezi umělkyněmi. Výstavy 9 a 15, kurátorované Květou Křížovou na začátku osmdesátých let, vznikly na základě pravidelných pražských setkání, která pořádaly umělkyně Adéla Matasová a Jaroslava Severová. Kromě přednášek, rad a vzájemného vyměňování nápadů ohledně tvorby se na nich měly sdílet i soukromé problémy jednotlivých účastnic.⁸⁰ Z dobových uskupení se nejvíce podobala fungování některého z feministických kolektivů na Západě amatérská fotografická skupina *Femina*, vzniklá v roce 1979.⁸¹ Její členky se ve svých fotografiích věnovaly genderové tematice a některé reportážní cykly podepisovaly kolektivně. Zároveň k sobě projevovaly solidaritu například tím, že si vzájemně vypomáhaly v domácnostech.⁸²

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ PLACÁKOVÁ – SKOPALOVÁ, „Ženy vystavující“.

⁷⁵ Např. 9 *graříček*, Praha: Galerie d, 1968; 9, Mělník: Galerie ve věži – Mělník, 1981; 15, Dobříš: MKS, 1982; 10 *slovenských fotografek*, Bratislava: OKS, 1987; *Výberové pribuznosti*, Bratislava: Galéria SFVU, 1989.

⁷⁶ Např. Adriena Šimotová: *Pastely, tempery*, Věra Janoušková: *Plastiky*, Praha: VS Lidové demokracie, 1960; Daisy Mrázková, Vlasta Prachatická, Praha: Galerie na Karlově náměstí, 1961; Zdena Fibichová, Olga Čechová, Praha: Galerie mladých, 1963; Eva Brýdlová, Ludmila Vojřívová, Praha: Galerie Vincence Kramáře, 1971; Marie Blabolilová: *Grafika 1980–1986*, Miroslava Zychová: *Obrazy 1978–1986*, Praha: Galerie d, 1986.

⁷⁷ Např. Alena Svojtíková, Věra Šimonová, Zdenka Táborská, Emilie Tomanová: *Grafika a sochy*, Praha: Galerie na Karlově náměstí, 1963; Kateřina Černá: *Obrazy*, Eva Studená: *Fotografie*, Vladimíra Zahradková: *Keramika*, Mělník: Galerie ve věži, 1971; Eva Bednářová, Olga Čechová, Daisy Mrázková, Květa Pacovská: *Grafika, ilustrace*, Karviná: DK, 1978.

⁷⁸ Srov. Květa KŘÍŽOVÁ, 9 (kat. výstavy), Mělník: Galerie ve věži, 1981, s. 1; Květa KŘÍŽOVÁ, 15 (kat. výstavy), Dobříš: MKS, 1982, nestr.

⁷⁹ Gisela SCHEUBMAYR, *Feminale I* (kat. výstavy), Vídeň: UAK 1983, nestr., Renate KORINEK, *Feminale II. Entwicklungen* (kat. výstavy), Vídeň: UAK 1984, nestr., Lucia BOCK – Andrea ZEITLHUBER, *Feminale III. Knallkörper* (kat. výstavy), Vídeň: UAK 1986, s. 1.

⁸⁰ KŘÍŽOVÁ, 15, nestr.

⁸¹ Jejimi členkami byly Světa Černíková, Ludmila Dušková, Ivana Hamplová, Marie Matějková, Jaroslava Perglerová, Jana Špíchalová, Alena Vykulilová. Z ženských skupin lze jmenovat i *Skupinu 4*, vzniknuší v roce 1958. Její členky, Olgu Bartošíkovou, Jarmilu Čihánkovou, Tamaru Klimovou, Vieru Kraicovou, sdružovalo kromě přátelských vztahů médium malby. Srov. Tomáš ŠTRAUS, *Skupina 4* (kat. výstavy), Praha: Galerie Václava Špály 1966, nestr.

⁸² Vladimíra TURKOVÁ, „Náš rozhovor s Alenou Vykulilovou o reportáži a o Femině“, *Československá fotografie*, roč. 35, 1984, č. 7, s. 294–295; „Femina = 7x žena“, *Československá fotografie*, roč. 36, 1985, č. 3, s. 116–124.

Z analýzy rozhovorů Kateřiny Zábrodské je patrné, že ženy ze své zkušenosti před rokem 1989 definovaly sebe samy primárně prostřednictvím odlišnosti od československých mužů jako svých hlavních „druhých“. Co se týče výtvarné scény, neexistence dobového feministického umění je naopak často dokládána tezí o spojenectví mezi umělkyněmi a umělci na „neoficiální“ scéně, společně bojujícími proti tehdejšímu režimu. Ta je vyprávěna pamětníky: „při veřejném uplatňování sdílejí tu moderní umělkyně stejnou nepřízeň jako umělci a v přátelské semknutosti, která tím vzniká, drží dohromady všichni stejně.“⁸³ A následně nekriticky přebírána historiky a historičkami umění: „postavit se politickému ‚nepříteli‘ a totalitnímu režimu jako ‚jeden muž‘ se tehdy jevilo jako podstatnější než řešení nerovného vztahu mezi pohlavími.“⁸⁴

Jako smysluplnější se jeví interpretace Ludmily Vachtové, která poválečnou uměleckou generaci označila za generaci manželských párů, které vznikaly z „ženských strategických důvodů“.⁸⁵ Vachtová zde nezáměrně poukázala na to, že navzdory velkému zlepšení situace umělkyň oproti

předválečné době přetrvávaly i během státního socialismu na výtvarné scéně genderové nerovnosti a umělkyně se s nimi vyrovnávaly za použití různých strategií, jež jim umožňovaly vlastní prosazení. Jednou z nich mohla být právě volba umělce-muže za životního partnera,⁸⁶ skrze nějž měla umělkyně výhodnější pozici v přístupu k výtvarné scéně (fenomémem té doby byly například i výstavy manželských dvojic⁸⁷). Ve slovenském prostředí zase můžeme vysledovat generaci prosadivších se umělkyň, které pocházely z rodin režimem uznávaných umělců.⁸⁸

Také převažující mlčení umělkyň o genderové nerovnosti by bylo možné označit za určitou dobovou strategii. Jedním z důvodů bylo, že propagace genderové rovnosti byla jako jedna ze státních politik na „neoficiální“ scéně zdiskreditovaná. Zpětnou reakcí se uvnitř tohoto uměleckého okruhu vytvářelo často sexistické prostředí, chápáné jako subversivní, jehož fungování již prosazené umělkyně podporovaly. Příkladem může být umělecké uskupení Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, v jehož akcích a společné kultuře byly členky v principu zploštěny do objektů sexuálních tužeb mužských členů skupiny.⁸⁹ Z hlediska umělkyň se jednalo o dobovou strategii, kdy si příklonem na stranu umělců-mužů udržovaly uvnitř komunity vážnost a silné postavení, o něž jinak musely složitě usilovat. Kritika dobových patriarchálních praktik z feministických pozic mohla toto postavení ohrozit.

Dobová reflexe tvorby umělkyň

Nová definice termínu „ženské umění“ se dobově neobjevovala jen v československém prostředí, ale i v západním feministickém kontextu. V sedmdesátých letech se začalo uvažovat o tom, jestli tvorba žen má nějaké specifické kvality, vymezující ji vůči tvorbě v muži dominovaném světě umění.⁹⁰ Jednalo se o projevy feminismu diference, většinou prosazovaného během druhé vlny feminismu, kdy se v reakci na dřívější pokusy, snažící se o dosažení rovnosti na základě „obecného lidství“, objevila snaha o změnu systému skrze prosazování hodnot plynoucích ze specificky ženské zkušenosti.⁹¹

V praktické rovině toto uvažování souviselo s vytvářením umění čerpajícího z archaických matriarchálních symbolů, s tvary derivovanými z forem ženského těla a v organickém spojení s „matkou přírodou“, zemí,

⁸³ Jindřich CHALUPECKÝ, *Nové umění v Čechách*, Jinočany: H+H 1994, s. 112.

⁸⁴ Martina PACHMANOVÁ, „Politizace soukromí nebo privatizace politiky? Rod a umění v době transformace“, *Aspekt*, roč. 7, 1999, č. 1, s. 161.

⁸⁵ VACHTOVÁ – BREGANTOVÁ, *Teď*, s. 85.

⁸⁶ Podobně to vnímá i Adéla Matasová: „Tato situace umožnila ženám bok po boku mužů vstup do společných výtvarných aktivit a uplatnit tak své dílo v celé šíři.“ Srov. MATASOVÁ, „Ženská setkání“, s. 73. Uměleckých manželských párů tehdy na výtvarné scéně existovaly desítky: např. Jan a Eva Švankmajerovi, Teodor a Tamara Rotreklovi, Soňa Švecová a Milan Knižák, Jaroslava Pešicová a František Štorek, Petra a Petr Orišekovi, Klára a Milan Bočkayovi, Veronika a Péter Rónaiovi, Maria a Juraj Bartuszovi, Simona a Stanislav Bubánovi, Mária a Blažej Balážovi a další. Obdobně si i tehdejší americké feministické umělkyně za své partnery vybíraly muže z výtvarné scény: Hannah Wilke a Claes Oldenburg, Ana Mendieta a Carl Andre, Eleanor Antin a David Antin, Miriam Shapiro a Paul Brach, Nancy Spero a Leon Golub, Judy Chicago a Lloyd Hamrol, Sylvia Sleigh a Lawrence Alloway.

⁸⁷ Např. *Věra a Vladimír Janouškovi: Plastiky*, Dům umění města Brna, 1960; *Petr Orišek, Petra Orišková*, Praha: U Řečických, 1969; *Naděžda Plíšková, Karel Nepraš*, Havlíčkův Brod: Malinův dům, 1970; *Jaroslava Pešicová: Grafika, František Štorek: Plastiky*, Pardubice: Východočeská galerie, 1978; *Tamara Rotreklová, Teodor Rotrekl: Obrazy a gobelíny 1970–1980*, Galerie bratří Čapků, 1980; *Jiří Mrázek, Daisy Mrázková: Obrazy*, Galerie umění Karlovy Vary, 1988.

⁸⁸ Jana Želibská s rodiči Máriou a Jánem Želibskými, Eugénia Lehotská s otcem Eugenem Lehotským, Uľjana Zmetáková s otcem Ernestem Zmetákem.

⁸⁹ Srov. PLACÁKOVÁ, *Naděžda Plíšková*, s. 25–29.

⁹⁰ Silvia BOVENSCHEN, „Is There a Feminine Aesthetic?“ (1976), in: Gisela ECKER (ed.), *Feminist Aesthetics*, Londýn: Women's Press 1985, s. 3–50.

⁹¹ Pavel BARŠA, *Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*, Praha: SLON 2002, s. 14–17. Zároveň se jedná o obecný koncept, který je dobově nepodmíněný. Kromě „feminine art“ se v západním kontextu ve spojení s uměním tvořeným ženami objevují také adjektiva „female“/„weiblich“ a spíše dobový politicky orientovaný termín „matriarchal“. Dále se používá spojení „women's art“, které ale nemá tak esencialistické konotace a může být použito pouze ve smyslu umění, které vytvořily ženy. Tyto pojmy jsou ale často zaměňovány. V projektu Katalin Keserű, který rovněž interpretoval poválečnou tvorbu maďarských umělkyň jako „ženské umění“, jsou v anglickém katalogu používány termíny „women's art“, „female art“ i „feminine art“ bez bližšího významového rozlišení. Srov. Katalin KESERŮ – Ildikó NAGY – János STURCZ – Hedvig TURAI, *Women's Art in Hungary 1960–2000* (kat. výstavy), Budapest: Ernst Museum 2000.

plodností – oblastmi, které byly chápány jako ženám vlastní. Specifická teorie v tomto směru myšlení vznikla ve francouzském kontextu (Luce Irigaray, Hélène Cixous) v podobě *écriture féminine* („ženského psaní“). Vycházela z předpokladu, že dominantní uvažování euroamerické civilizace je vystavěno na „aristotelském typu logiky“ a jsou mu vlastní „maskulinní“ atributy racionality, linearity, instrumentality a limitace významu. Oproti tomu femininní, z ženské tělesnosti vycházející vztah k jazyku, jak jej prosazovaly představitelky *écriture féminine*, by upřednostňoval pluralitu nad jednotou, mnohost významů nad jednotlivými, fixními významy, a aktivně by angažoval čtenáře v procesu vytváření významu.⁹²

Ačkoli by se mohlo zdát, že Chalupceckého text „Duše androgyna“ ze sedmdesátých let, v němž prosazoval hodnoty „ženskosti“ nad projevy „mužského organizující ducha“ a tyto hodnoty pak označoval za „budoucí, po-moderní“, vycházel z podobných premis jako diferencialistický feminismus, ve skutečnosti se autor s dobovými feministickými východisky neztotožňoval.⁹³ „Ženské umění“ spojoval v protikladu k západnímu feministickému diskurzu s modernistickou interpretací díla jako autonomního objektu. Současně o změně „světa umění“ neuvažoval na systémové úrovni za pomoci přístupů vycházejících z ženské zkušenosti, ale zajímala ho pozice umělců-jednotlivců z hlediska jejich individuálního vývoje. Prosazoval koncept „duchampovského androgyna“, podle něhož by každý umělec měl v sobě vyváženě snoubit „mužský“ a „ženský“ pól své osobnosti.⁹⁴

Interpretace umění na základě překročení genderové a sexuální difference směrem k modelům androgynismu, inspirovaným psychoanalytickými koncepty, lze najít i v dalších dobových textech. Jan Kříž například

v roce 1982 psal o tvorbě Adély Matasové jako o překonávání „rozporu mezi ženským a mužským živlem, původně jednotným“.⁹⁵ Jana Geržová zase interpretovala projevy „normalizační“ slovenské výtvarné scény v souvislosti s „estetickým androgynismem“. Jako jeden ze zásadních textů pro dobové slovenské prostředí označila děkovnou řeč umělkyně Meret Oppenheim, pronesenou při přijetí Umělecké ceny města Basi- lej v roce 1975. Podobně jako Chalupcecký v ní umělkyně mluvila o tom, že každá žena obsahuje i duchovní mužský princip, stejně jako muž ten ženský [geistig-weibliches/geistig-männliches], a oba by v sobě měli tyto své protějšky podporovat.⁹⁶ V osmdesátých letech přeložil Rudolf Fila řeč Oppenheim do slovenštiny. Text pak koloval v samizdatu a Jana Geržová z něj použila výňatky do katalogu kolektivní výstavy žen *Výberové príbuznosti* v roce 1989.⁹⁷

Zmiňované texty nejsou ale jedinou interpretací, která se na „neoficiální“ scéně v souvislosti s tvorbou umělkyň objevovala. Jako druhý přístup lze označit texty Františka Šmejkal a Josefa Kroutvora o tvorbě Naděždy Plíškové, které ji v osmdesátých letech označily za feministickou. Oba dva v nich deklarovali specifickou československou pozici – Kroutvor obhajoval progresivní místní tradici emancipace žen oproti Západu,⁹⁸ Šmejkal psal o specifické pozici československých umělkyň. Přes absenci místního feministického hnutí byly podle něj umělkyně schopny ve své tvorbě feministické kritiky, jejímž prostřednictvím bojovaly za „rovnoprávnou existenci v převážně mužském uměleckém světě“ a „právo na vyjádření specificky ženského nazírání světa“.⁹⁹

Interpretace Františka Šmejkal z osmdesátých let, spojující umělec- ké projevy umělkyň s mateřskostí, plodností a přírodou, pravděpodobně nejvíce odpovídaly esencialistickému diskurzu první vlny feministického umění na Západě. Eva Kmentová tak podle něj v objektech používala symbol vejce, „klíčícího v útrokách Matky Země, chápaného jako zárodek organického života, jako symbol periodické obnovy přírody, každoročního zrození světa.“¹⁰⁰ Akci *Zasnoubení jara* Jany Želibské (1970) zase interpretoval jako otevření se „prožitku mytického času věčného návratu a trvání, v němž jako bychom byli skutečně přítomni původnímu aktu zrození přírody a života...“.¹⁰¹ Interpretovat tuto tendenci pouze v souvislosti s tvorbou žen by ale bylo v případě Šmejkal příliš jednostranné. Autor totiž chápal obrat k „Velké Matce-přírodě“ jako obecnější tendenci mezi

⁹² Srov. HOCK, *Gendered Artistic Positions*, s. 43.

⁹³ Srov. Jindřich CHALUPECKÝ, „Smysl moderního umění“ (1971), in: Zina TROCHOVÁ – Jan ROUS (eds.), *Cestou necestou*, Jinočany: H+H 1999, s. 150.

⁹⁴ PLACÁKOVÁ, *Naděžda Plíšková*, s. 15–23.

⁹⁵ Jan KŘÍŽ, „Adéla Matasová“ (Mělník: Galerii ve věži, 1982), in: Jiří MACHALICKÝ, *Adéla Matasová. Zastavení v čase 1963–1997* (kat. výstavy), Praha: Národní galerie 1997, nestr.

⁹⁶ Meret OPPENHEIM, „Rede. Anlässlich der Übergabe des Kunstpreises der Stadt Basel 1974, am 16. Januar 1975“, in: *Meret Oppenheim. Retrospektive* (kat. výstavy), Berlin: Martin-Gropius-Bau 2013, s. 270–271.

⁹⁷ GERŽOVÁ, *Art and the Question of Gender*, s. 76.

⁹⁸ Srov. Josef KROUTVOR, „Úvodní slovo na Večeru k padesátinám Nadi Plíškové“ (1984), in: *týž, Suterény. Vybrané kritické texty 1963–2000*, Praha: H+H 2001, s. 265.

⁹⁹ ŠMEJKAL, *Naděžda Plíšková*, nestr.

¹⁰⁰ František ŠMEJKAL, „Symbol vejce v plastice Evy Kmentové“ (1981), in: *Eva Kmentová: In memoriam*, s. 41–45.

¹⁰¹ František ŠMEJKAL, „Návraty k přírodě“ (1984), *Výtvarná kultura*, roč. 14, 1990, č. 3, s. 17.

československými umělci, kteří podle něj pracovali v přírodních rituálech a obřadech s archetypy přítomnými v kolektivním nevědomí. Zároveň ale ztotožňoval — podobně jako mnohé feministické proudy — přírodu s ženským principem a ve svém textu „Návraty k přírodě“ zmínil knihu Lucy Lippard *Overlay*,¹⁰² v níž autorka mj. psala o feministickém umění pracujícím s konceptem „ženskosti“ ve vztahu k zemi a přírodě.¹⁰³

Další typ interpretace obsahoval text Zuzany Bartošové z konce osmdesátých let o tvorbě Kláry Bočkovové. Autorka se v něm namísto pozitivní definice zabývala dekonstrukcí „ženských“ přívlastků a kriticky se ptala po systémových mechanismech světa umění.¹⁰⁴ Bez explicitního zmínění feminismu zde z pozic feministické kritiky psala o strukturálních problémech, které znemožňovaly umělkyním prosadit se (např. společenské konvence). Současně Bartošová v textu rozlišovala mezi biologickou daností a sociální konstrukcí „ženskosti“. Psala tak, že existence „ženského umění“, naplňujícího „ženské“ kvality, nesouvisí s vrozeným „ženským“ viděním světa, ale například s tím, že samy autorky tuto existující kategorii mohou podvědomě naplňovat kvůli všeobecným představám o „ženském“ projevu.

Zmíněné texty Jindřicha Chaloupeckého, Jana Kříže, Josefa Kroutvora, Františka Šmejkal a Zuzany Bartošové vznikaly vždy až v reakci na umělecká díla, která interpretovaly. Žádná specifická teorie či koncept týkající se genderové problematiky, z nichž by jako z výchozího programového bodu vyšla tvorba generací umělkyní, zde na rozdíl od Západu nevznikly.¹⁰⁵ Dobová tvorba československých umělkyní proto nevycházela z názorových, racionálně formulovaných programů, ale byla založena na vlastní zkušenosti nerovného postavení v rolích žen, umělkyní, manželek a matek. Jejich díla byla proto ovlivněna individuálními a intuitivními přístupy k této problematice. Nedostatek intelektuálních debat na tato témata je také jedním z důvodů, proč pak v devadesátých letech nebyly umělkyně schopny o své tvorbě v souvislosti s genderovou otázkou hovořit.

Další z argumentů dokládajících absenci feministického umění během státního socialismu je, že umělkyně tehdy „vědomě“ feministický obsah do děl nevkládaly, a proto ho sama díla nemohla „obsahovat“. Tato teze vychází z předpokladu, že je autor/autorka schopna/schopna do svého díla vložit feministický obsah, který umělecké dílo uchovává, a ten pak aktivisticky působí na své diváky. Představu určujícího vlivu autora na výslednou percepci díla nabourala již poststrukturalistická teorie tvrzením, že při tvorbě jeho významu hraje důležitou roli čtenář či divák.¹⁰⁶ Problematika působení feministického umění se tak například v sedmdesátých letech diskutovala nad reprezentací nahého ženského těla, která může být nehledě na svůj zamýšlený kritický obsah diváckou percepcí zneužitelná.¹⁰⁷ Na druhou stranu tak ale i umělecké dílo může být nezávisle na své neangažované autorské intenci vnímáno feministicky. Zároveň to neznamená, že by kategorie feministického umění vzniklého během státního socialismu vycházela pouze z dnešního feministického čtení bez jakéhokoliv ohledu na dobový kontext a autorskou intenci umělkyní.

Kromě již zmíněných domácích interpretací se tvorba některých československých výtvarnic objevila i v západním feministickém rámci. V roce 1985 se ve Vídni konala feministická výstava *Kunst mit Eigen-Sinn*, kterou kurátorovala umělkyně Valie Export. Výstava představila díla umělkyní ze západní Evropy, Spojených států amerických, ale i umělkyní z tehdejších socialistických států. Československo reprezentovaly Eva Kmentová, Adriena Šimotová, Magdalena Jetelová a Věra Chytilová. Nejednalo se zde o prezentaci různorodých perspektiv feministického umění. Výstava byla naopak formulována jako společný feministický projekt (nehledě na odlišný původní kontext jednotlivých děl), který byl podpořen dobovými teoretickými texty – na jedné straně se snažícími o formulaci „ženského“ diskurzu (v případě Luce Irigaray a Julie Kristevy), na straně druhé formulujícími spojitost mezi feministickou kritikou patriarchátu a postmoderní kritikou reprezentace (Craig Owens).¹⁰⁸

¹⁰² Lucy R. LIPPARD, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York: Pantheon Press 1983.

¹⁰³ ŠMEJKAL, „Návraty k přírodě“, s. 17.

¹⁰⁴ Zuzana BARTOŠOVÁ, „Klára Bočkovová: Dotyky a spojení 7“ (březen 1988), in: *Dotyky a spojení 12*, Bratislava: OKS 1989, nestr.

¹⁰⁵ V západním kontextu například ovlivnil esej Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film* (1975) tvorbu celé generace vizuálních umělkyní; „abjektové umění“ zase vzniklo v reakci na koncept abjektu Julie Kristevy (*Powers of Horror*, 1980).

¹⁰⁶ HOCK, *Gendered Artistic Positions*, s. 41.

¹⁰⁷ Srov. Lucy R. LIPPARD, „American and European Body Art“, in: táž, *From the Centre*, s. 125.

¹⁰⁸ Silvia EIBLMAYR – Valie EXPORT – Monika PRISCHL-MAIER (eds.), *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen* (kat. výstavy), Vídeň: Museum moderner Kunst 1985.

Umělecká praxe

Neexistence feministického umění v československém poválečném kontextu je dokládána rovněž absencí uměleckých forem a témat, s nimiž

bylo spojeno feministické umění na Západě. Mezi hlavní (již zmíněné) argumenty patří deficit kolektivních akcí, přežívající monopol modernistické tradice a malý zájem umělců z „neoficiální“ scény o sociální otázky v reakci na oficiální sociálně angažované umění. Pro konceptualizaci feministického umění v místním kontextu je ale třeba chápat tyto podmínky jako výchozí, které namísto znemožnění zrodu feministického umění ovlivnily tuto uměleckou praxi specifickým způsobem.

Forma

První vlna feministického umění na Západě je často interpretována jako nositel progresivních změn v oblasti umělecké praxe (kolaborativní projekty) a formy.¹⁰⁹ Rozvoj video-artu, performance, používání nových materiálů (latex) a tradičních materiálů v nových kontextech (textil, keramika) jsou viděny jako dobové vymezování se umělkyně vůči modernistickému kánonu, jemuž dominovali umělci-muži a jehož symbolem bylo tehdy médium malby v podobě abstraktního expresionismu.¹¹⁰ Tento narativ je ale jen jednou z možných interpretací. Součástí feministického umění byla i nadále tvorba, která nepoužívala své médium jako kritiku patriarchálních výtvarných forem, ale pracovala například s tradiční figurativní malbou a kresbou.¹¹¹ V roce 1980 tak například Lucy Lippard psala, že nemá smysl se snažit formulovat, jakým způsobem přispělo feministické umění sedmdesátých let k umělecké praxi ve vztahu k formě, protože se jednalo o množství různých individuálních stylů, jejichž spojovacím prvkem bylo to, že zastávaly určitou politickou pozici.¹¹²

Československé umělkyně vycházely ve svých pracích z vlastní politicko-sociální, kulturní a materiální situovanosti. Podoba jejich umělecké

praxe tak byla ovlivněna například státní politikou ve vztahu k prezentaci děl ve veřejném prostoru, materiální podmínky zase do určité míry znemožňovaly větší rozvoj některých uměleckých forem (video art). Ačkoli uvolnění kulturní politiky v šedesátých letech mj. umožnilo návrat státem zavrhaného modernismu v podobě abstrakce a chápání uměleckého díla jako autonomního objektu, množství umělkyně se přesto snažilo hledat nové a vlastní cesty uměleckého výrazu. Intuitivně se tak vymezovaly vůči zaběhlým formám uměleckého světa, které chápaly jako hierarchické a ovládané muži.

Příkladem může být Běla Kolářová, která byla členkou skupiny Křížovatka, vzniklé v roce 1963. Společným rysem tvorby této skupiny měly být v rámci modernistické tradice „objektivní tendence“ – tematizace konstruktivního řádu v podobě matematicko-geometrických řad a struktur.¹¹³ V protikladu k takto zaměřené tvorbě svých mužských kolegů (Zdeňka Sýkory, Vladimíra Mirvalda) vytvářela Kolářová ve svých dílech geometrické struktury z každodenních předmětů, které onu „objektivnost“ nabourávaly a prosazovaly specifickou genderovou perspektivu, neboť byly spojeny s životem ženy v socialistické společnosti.¹¹⁴ Podobně Margita Titlová na začátku osmdesátých let tvořila velkoformátové abstraktní malby, v nichž gestické tahy štětcem (v moderní době asociovaného s falickým atributem, podílejícím se na performanci malby a přispívajícím tak k narativu tvůrčí maskulinity¹¹⁵) vyměnila za kresbu rtěnkou. Pozici umělců-mužů jako nositelů autonomního výrazu a jejich díla jako vyjádření uměleckého génia dekonstruovala dále například Klára Bočková v díle *Pocla L. Fontanovi* (1978), kdy autorovo gesto řezu v plátně vyměnila za textilií se zapínáním na knoflíčky.

Zmíněné příklady ukazují potřebu umělkyně formulovat nové autorské přístupy a pozice, které by nabourávaly umělecký kánon skládající se převážně z děl umělců-mužů a jež by ukazovaly sociální podmíněnost autorské tvorby. O kritickém potenciálu těchto děl svědčí to, že v době svého vzniku a vystavení vzbuzovaly kontroverze. Jiří Padrta tak například v recenzi na první samostatnou výstavu Běly Kolářové v polovině šedesátých let psal, že autorka „byla při různých příležitostech obviněna z nevážnosti zastánci výsostných práv seriózního olejomalířství“.¹¹⁶ Použití objektů z každodenního života a vycházejících z ženské zkušenosti tak bylo dobově chápáno jako narušení „vysoké“ kultury a autonomního uměleckého výrazu.

¹⁰⁹ BROUDE – GARRARD, *The Power of Feminist Art*.

¹¹⁰ Na myšlence ztotožnění raného feministického umění s dobovou avantgardou je vystaven např. mezinárodní projekt Gabriely Schor. Srov. Gabriele SCHOR, *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre* (kat. výstavy), Vídeň: MUMOK 2016.

¹¹¹ Některé teoretické texty se dokonce snaží vykládat modernistickou, abstraktní malbu ve feministických kontextech. Srov. Helen MOLESWORTH, „Painting with Ambivalence“, in: Lisa Gabrielle MARK (ed.), *WACK! Art and the Feminist Revolution* (kat. výstavy), Los Angeles: Museum of Contemporary Art 2007, s. 428–439.

¹¹² Lucy R. LIPPARD, „Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s“, *Art Journal*, roč. 40, 1980, č. 1–2, s. 362–365.

¹¹³ Jiří PADRTA, *Křížovatka* (kat. výstavy), Praha: Galerie Václava Špály 1964.

¹¹⁴ Srov. Martina PACHMANOVÁ, „Three Wishes of Běla Kolářová“ (1999), in: PEJČÍČ, *Gender Check*, s. 139.

¹¹⁵ Amelia JONES, „Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities“, *Art History*, roč. 17, 1994, č. 4, s. 546–584.

¹¹⁶ Jiří PADRTA, „Běla Kolářová“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 26, s. 4.

Ve srovnání s mainstreamovým obrazem západní feministické produkce nebyla tvorba československých umělkyní ovlivňována feministickou teorií ani společnými debatami nad podobou feministického umění, jeho politickým dopadem atd. Jedním z důsledků bylo, že se v Československu objevovala kritika genderového řádu převážně v tradičních výtvarných formách (malba, grafika). Nevzniklo zde mnoho akcí umělkyní, a těch několik, co se od šedesátých do osmdesátých let konalo, bylo z velké části založeno na materialitě a estetice jejich vyústění. Například akce Naděždy Plíškové (*7 litrů gulášové polévky*, 1970) a Zorky Ságlové (*Kladení plín u Sudoměře*, 1970) měly konceptuální rámec zabývající se kritikou „ženské práce“, když přenesly své každodenní pracovní činnosti matky a ženy v domácnosti ze soukromého do veřejného prostoru. Důležitým prvkem těchto akcí byl jejich výsledný produkt, v těchto případech dvoumetrový objekt lžice a land-artová plastika, které souvisely s estetikou soudobých výtvarných směrů – pop-artem a novou citlivostí. Kritika „ženské práce“ tak byla v případě československých umělkyní pouze jedním z rozměrů výsledného díla, což ubíralo akcím jasnou politickou zprávu. Jedním z důvodů této praxe bylo, že se jednalo o dobovou strategii umělkyní — bez deklarace otevřeně radikální pozice mohly své dílo prosadit i na patriarchální „neoficiální“ výtvarné scéně, jež se vůči genderovým tématům, propagovaným socialistickým státem, kriticky vymezovala.

V protikladu k západní produkci se v Československu nevyskytovaly kolektivní akce žen (s výjimkou akcí Jany Želibské z osmdesátých let). Performance se prováděly v genderově smíšených kolektivech – v případě Zorky Ságlové šlo o okruh kolem hudební skupiny The Plastic People of the Universe, u Naděždy Plíškové kolem Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu, u Soni Švecové kolem skupiny Aktual. Martina Pachmanová tuto okolnost interpretovala na příkladu akce *Kladení plín u Sudoměře* jako progresivní rys. Přítomnost mužů pracujících s pleny viděla z hlediska autorky jako preskriptivní a tázající se po roli žen a mužů v socialistické společnosti.¹¹⁷ Ačkoli jde o jednu z možných interpretací, hlavním důvodem tohoto fenoménu byl dobový odpor umělkyní ke kolektivním

akcím žen, jež pro ně symbolizovaly praktiku, kterou propagovala zavrhaná oficiální politika a která by je mohla v očích jejich mužských kolegů zdiskreditovat. Pro umělkyně i zúčastnivší se ženy mohly mít ale tyto akce emancipační a terapeutický charakter. Akce *Kladení plín u Sudoměře* se například zúčastnila historička umění Milena Lamarová, jejíž kritický přístup k socialistické genderové politice a nerovnému postavení žen se například objevil v sarkastickém textu „Játro se po ryzlinku nehodí“ o oslavách MDŽ ze začátku šedesátých let.¹¹⁸

Obsah

Kromě kritických přístupů zaměřených na tradiční praxi uměleckého světa se v dobových dílech umělkyní objevovala i kritika dobového genderového řádu. Jelikož vizualita obecně ve své obsahové ambivalentnosti nabízí mnohost interpretací, je třeba s výkladem těchto děl zacházet obezřetně, aby z velké části nedocházelo jen k feministickému čtení, nezohledňujícímu původní záměr a kontext díla. Zasadit výtvarná díla do rámce jejich kritického potenciálu nám tak mohou pomoci dobové texty autorek (Naděždy Plíškové, Evy Švankmajerové, Soni Kociánové), popřípadě vzpomínky účastnic, které například znaly okolnosti vzniku performance (Věry Jirousové o akcích Zorky Ságlové). V některých případech lze velmi opatrně identifikovat jejich angažovanost pouze na základě vizuálního materiálu.

V reakci na vlastní zkušenost kritizovaly umělkyně ve své tvorbě různé – někdy i protikladné – genderové diskurzy, které v socialistické společnosti existovaly současně vedle sebe. První z oblastí společenské praxe, vůči níž se umělkyně vymezovaly, byl přežívající patriarchální charakter společnosti, spojený s tradičními a konzervativními genderovými představami. Příkladem může být tvorba Kláry Bočkovy, v níž formou citací „lidové moudrosti“, komentující genderový řád, dekonstruovala obrazy maloměšťáctví a tradiční patriarchální rodiny.¹¹⁹ Narážky na konzervativní představy o úloze ženy ve společnosti, spojené s tradicionalistickým obrazem venkova, se nachází i v tehdejší tvorbě Jany Želibské (*Slovenská nevěsta*, 1967).

Dalším z diskurzů, na něž umělkyně ve svých dílech reagovaly, byla společenská praxe a mainstreamová vizualita, které na sebe vzájemně působily a jejichž podoba byla zároveň ovlivněna státní genderovou politikou.

¹¹⁷ Martina PACHMANOVÁ, „Laying Diapers, Loving Nature: Maternity as a Private Act and Political Gesture“, in: Katja KOBOLT – Lana ZDRAVKOVIČ (eds.), *Performative Gestures. Political Moves*, Záhřeb: Red Athena University Press 2014, s. 63.

¹¹⁸ Milena LAMAROVÁ, „Játro se po ryzlinku nehodí“, in: Vlasta SMRŽOVÁ (ed.), *Ženy u slova*, Praha: Nakladatelství politické literatury 1962, s. 14–16.

¹¹⁹ Jiří VALOCH, *Klára Bočková*, Prešov: Vydavatelství Michala Vaška 2005, s. 9–17.

V liberalizačním období šedesátých let se jednalo především o exploatační vizualizace obnaženého ženského těla, spojené s reklamou, které byly doprovázeny obnovením – do té doby z marxistického hlediska problematických a ženy vykořisťujících – fenoménů: soutěží krásy a striptýzových barů.¹²⁰ V reakci na tuto mainstreamovou reprezentaci žen kritizovaly umělkyně ve své tvorbě normativní ideál krásy a objektifikaci ženského těla (Jana Želibská, *Soutěž krásy*, 1967; Eva Švankmajerová, *Emancipační cyklus*, 1968–1969; Běla Kolářová, *Pro Paridovo jablko*, 1985). Zároveň vznikala díla tematizující voyerismus (Soňa Švecová, *Striptease (II. manifestace aktuálního umění)*, 1965; Jana Želibská, *Možnosti odkrývání*, 1969), jež by se dala interpretovat i jako kritika mužského pohledu (*male gaze*) – procesu pozorování jako způsobu mužské dominance vůči ženám, formulovaného později v sedmdesátých letech Laurou Mulvey.¹²¹

S nastupující „normalizací“ začal socialistický stát prosazovat konzervativní, pronatalitní genderovou politiku, která byla připravena dobovými experty jako reakce na padesátá léta, kdy byla propagována kolektivní výchova dětí a velké pracovní nasazení žen. Oproti tomu byla na začátku sedmdesátých let zavedena nová sociální opatření – novomanželské půjčky a podpora rodin s dětmi, což vedlo k vysoké porodnosti (dnes známé prostřednictvím fenoménu „Husákových dětí“), kulminující v roce 1974.¹²² Tato politika byla prosazována i na řadě dobových skupinových výstav a v úkolových akcích.¹²³ Jako její kritika by se dal označit environment Zorky Ságlové (*Pocta Fafejtovi*, 1972), vytvořený z nafouknutých prezervativů, v němž šlo podle Věry Jirousové o ironický komentář ke „znormalizovanému odpovědnému rodičovství“,¹²⁴ jež umělci a umělkyně na „neoficiální“ scéně brali jako režimní zásah do své osobní svobody.

Stejně tak byla kritizována „normalizační“ společenská realita, projevující se většinovým zaměřením na rodinu, sociální jistoty a materiální zájmy v protikladu k řešení věcí veřejných (Naděžda Plíšková, *Knedlík základ rodiny*, 1982).¹²⁵

Kritice byla v tvorbě československých umělkyně nejvíce vystavena domácí „ženská práce“, což vycházelo ze specifické zkušenosti žen v socialistických státech.¹²⁶ Tzv. trojí břemeno žen bylo sice již v šedesátých letech předmětem kritiky odborníků, jeho řešení se ale nehledalo v rovnoprávném rozdělení domácích prací mezi pohlavími. Problém pracovního přetížení žen měl vyřešit technický pokrok ve formě zdokonalení dopravy do zaměstnání, odstranění front v obchodech, rozvoje polotovarů a hotových jídel atd.¹²⁷ Jelikož tato trojí zátěž nebyla nikdy systémově vyřešena, objevovala se její kritika v dílech československých umělkyně kontinuálně od šedesátých do osmdesátých let. Ve svých dílech tematizovaly vaření, žehlení, mytí nádobí, zašívání ponožek, vytírání podlahy. Názvy jejich děl často ironicky odkazovaly k nekonečnosti a repetitivnosti těchto činností (Eva Švankmajerová, *Pilná dívka v krajině*, 1971; Klára Bočková, *Každodenní hra*, 1984). Zorka Ságlová ve svých akcích zase odkazovala k tradičním formám „ženské práce“ (sušení prádla) a v akci *Seno-sláma* (1969) se vyrovnávala s touto dvojí rolí ženy – domácí a veřejnou – a hledala její řešení v romantické idealizaci tradičního venkova, kde se podle ní role matky a pracující ženy navzájem nevyklučovaly.¹²⁸

Kromě kritiky umělecké a společenské patriarchální praxe lze v kontextu feministického umění uvažovat i o uměleckých projevech vycházejících ze sociální zkušenosti a biologické situovanosti ženy, které lze najít u umělkyně v poválečné době napříč různými politickými a společenskými kontexty. Tyto projevy souvisely s ustavením pozice žen jako aktivních, jednajících subjektů, promlouvajících o vlastní historii a specifické zkušenosti, prožívané v ženském těle a ve společenské roli ženy. Tento druh tvorby pracoval s autobiografickými prvky (Petra Orišková, Veronika Rónaiová) a vlastní tělesností – např. s vaginální ikonografií, která se rovněž objevovala v dílech československých umělkyně. Eva Kmentová dokonce chtěla uspořádat v polovině sedmdesátých let „ženskou výstavu“ na základě rozhovoru s Emilou Medkovou a zjištění, že obě ve své tvorbě s vaginální ikonografií pracovaly. Toto přání, které se zachovalo v jednom z dopisů autorky Jindřichu Chalupěckému, ale kvůli jejím životním

¹²⁰ Jiří KNAPÍK – Martin FRANC a kol., *Průvodce kulturní děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Praha: Academia 2011, s. 355.

¹²¹ Vladimíra BÜNGEROVÁ – Lucía GREGOROVÁ, *Jana Želibská. Zákaz dotyku* (kat. výstavy), Bratislava: SNG 2012, s. 6–8.

¹²² 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.

¹²³ PLACÁKOVÁ – SKOPALOVÁ, „Ženy vystavující“.

¹²⁴ Věra JIROUSOVÁ, „Velký malý králík Zorky Ságlové“, *Výtvarné umění*, roč. 4, 1993, č. 1, s. 25.

¹²⁵ Marianna PLACÁKOVÁ, *Já, Naděžda Plíšková* (kat. výstavy), Praha: Museum Kampa 2019.

¹²⁶ Chiara BONFIGLIOLI, „A Working Day that has no End. The Double Burden in Socialist Yugoslavia“, in: *Themenportal Europäische Geschichte*, 2017, <https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1705> (cit. 10. 9. 2019).

¹²⁷ Radoslav SELUCKÝ, *Ekonomika, morálka, život*, Praha: Čs. spisovatel 1963, s. 41.

¹²⁸ Franziska LESÁK, *Na místě. V rozhovoru se čtyřmi aktéry samizdatu* (Věra Jirousová), Praha: Cherm 2013, s. 24.

okolnostem nebylo nikdy realizováno, svědčilo o dobové potřebě autorek formulovat a prosazovat perspektivu vycházející ze zkušenosti s vlastní tělesností.**129**

Západní feministické umělecké kolektivy, v nichž se debatovalo o různorodé genderové problematice, podporovaly mezi tehdejšími ženami vznik feministického vědomí. Toto kolektivní sdílení mezi umělkyněmi v Československu absentovalo. Ty ve svých dílech reagovaly na individuální problémy, které prožívaly. Jejich tvorba vycházela z osobní zkušenosti, zároveň ale byla ovlivňována i veřejným diskurzem. Umělkyně tak nejvíce tematizovaly otázky, které socialistický režim a odborná veřejnost od šedesátých let samy problematizovaly (tzv. trojí břemeno, vizualizace sexualizovaného těla v šedesátých letech a prorodinná politika v období tzv. normalizace). Naopak témata, jež nebyla součástí mainstreamového diskurzu (domácí násilí, znásilnění, poruchy příjmu potravy), se v jejich dílech nenacházela. Feministické vědomí československých umělkyně tak bylo utvářeno nejen osobním zakoušením genderové nerovnosti, ale i státní propagací genderové rovnosti, která byla často v rozporu s žitou realitou.

Závěr

Cílem tohoto článku bylo ukázat specifickou formu a kontext československého feministického umění v období státního socialismu, které vycházelo z politické, kulturně-sociální a materiální situovanosti jeho autorek, a zároveň definovat tyto autorky jako aktivní subjekty, kriticky se vyjadřující k tehdejším genderovým diskurzům. (Ne)identifikace umělkyně z poválečné generace s feminismem, jejich působení na tehdejší scéně i podoba jejich děl byly spojené s dobovými strategiemi, jak se prosadit a udržet si svou silnou pozici na „neoficiální“ výtvarné scéně, jež se vymezovala vůči oficiálnímu státně socialistickému pojetí genderové rovnosti. Strategie „vyjednávání své partikulární pozice“ v dobové společnosti a na výtvarné scéně, jak jsem označila rámcem feministického umění, s nímž v tomto článku pracuji, se tak může zdát poněkud ambivalentní. Na jedné

straně se kritika dobového genderového řádu v dílech československých umělkyně objevovala, současně ale byla zřídka jasně formulována a otevřeně propagována v kontextu svého vystavení.

Zodpovědět otázku politického strukturálního dopadu čs. feministické tvorby (podobně jako té vzniklé v západním kontextu) je složité. Byla prezentována v galerijních prostorech – v šedesátých letech šlo především o Galerii Václava Špály (kde proběhly výstavy Běly Kolářové, Zorky Ságlové, Naděždy Plíškové, Miry Haberernové a Jany Želibské), v období „normalizace“ se jednalo o jednotlivé počiny – např. výstava Naděždy Plíškové v Malé galerii Čs. spisovatele v roce 1981, k níž František Šmejkal napsal zmiňovaný text o feministickém umění. V případě „normalizačních“ akcí – Zorky Ságlové a Jany Želibské – se jednalo o úzký okruh zúčastněných bez přístupu veřejnosti. Ani jeden, ani druhý typ prezentace feministického umění nezbudil tehdy debatu ve veřejném prostoru nebo mezi umělkyněmi na „neoficiální“ výtvarné scéně, které se vymezovaly vůči oficiální kolektivitě žen.

Překročení hranice soukromého a veřejného v prezentaci osobních témat současně mohla mít pro československé umělkyně terapeutický a emancipační účinek, podobně jako pro západní umělkyně kolektivní akce v sedmdesátých letech, na nichž se sdílely individuální problémy vycházející z genderové nerovnosti.**130** Zmíněná tvorba tedy pomáhala umělkyním k vlastní emancipaci a zároveň mohla svou kritičností v emancipační rovině ovlivnit životy jednotlivých žen (třeba díky básním publikovaným v samizdatu a kolujícím mezi lidmi, jako v případě poezie Naděždy Plíškové).**131** Československé umělkyně tak svými díly prosazovaly svou pozici žen ve světě umění, a zároveň jim kritika genderových diskurzů sloužila k emancipaci na jejich individuální úrovni.

129 Srov. Eva KMENTOVÁ, „Jindřichu Chalupeckému v červenci 1975“, in: *Eva Kmentová: In memoriam*, Praha: Jazzová sekce 1982, s. 59.

130 Srov. Zuzana ŠTEFKOVÁ, „Nemůžeš být malířka, bude z tebe číšnice“, *Gender, rovné příležitosti a výzkum*, roč. 14, 2013, č. 1, s. 27–35.

131 Naděžda PLÍŠKOVÁ, *Třináct básniček* (samizdat), Žába na prameni 1982.