

# TRHLINY DEJÍN UMENIA: VÝTVARNÉ UMENIE A FEMINIZMUS\*

Lenka Krištofová

## 1. Úvod. Prípad Doris Salcedo

Svet umenia je na prvý pohľad priestorom zhmotnejšej ľudskej túžby vyjadriť sa, miestom explózie kreativity a sebarealizácie, no podľa súčasného hľadiska je pokladaný i za špecifickú sieť sociálnych vzťahov medzi kurátormi, umelcami a viac či menej aktívnymi prijímateľmi umenia. Inštitúcie ako Tate Modern v Londýne alebo The Museum of Modern Art v New Yorku sú vo svete umenia pokladané za určujúce ustanovizne zaručujúce kvalitu diel a prestíž umelcov, ktorým sa dostane cti vystavovať v nich. Podľa mnohých kritikov a kritičiek, svet umenia už dávno nie je iba nevinným priestorom duchovného povznesenia alebo snovým únikom pred realitou, pokladajú ho skôr za špecifické sociálne prostredie, ktoré vysiela ideologické kódy, za samostatný svet s vlastnými pravidlami, ktoré vôbec nemasia byť spravodlivé. Kritici a kritičky pripúšťajú, že umenie môže byť zneužívané, a teda je potrebné kriticky ho analyzovať, priznať mu mocenský potenciál, ktorým disponuje, prípadne využiť tento potenciál pozitívne – v prospech rôznych znevýhodnených skupín. Tak sa do galérií, ktorým po dlhé stáročia dominoval mužský biely génius, dostávajú i mnohé umelkyne zdôrazňujúce rodové dimenzie umenia alebo umenie autoriek a autorov, ktorí poukazujú na rasové, etnické, politické, sexuálne či iné nespravodlivosti. Bolo by ilúziou domnievať sa, že s narastajúcou kritikou inštitúcie umenia, smerujúcou zo strany feministických teoretičiek či umelkýň, afroamerických umelcov, gejov a lesieb alebo iných marginalizovaných skupín, došlo v neskorom 20. a skorom 21. storočí k transformácii umenia na svet spravodlivosti. Prinajmenšom je však možné povedať, že vďaka nim sa táto – po dlhé stáročia nedotknutá – sféra otriasa v základoch a musí čeliť otázkam typu: Ako je možné, že v galériach je prevažujúce množstvo vystavaných diel od mužských autorov? Ako je možné, že v histórii umenia nie sú známe (alebo aspoň nie v takom množstve) výtvarné umelkyne? Aký obraz a za akým účelom nám ponúka prezentácia žien v umení? Samozrejme, že tieto otázky sú kladené

---

\* Podkladom pre tento text boli prednášky, ktoré prebehli pod vedením výtvarníčky Anny Daučkovej na Vysokej škole výtvarných umení a Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislavе v školskom roku 2007/2008. Anne Daučkovej zároveň d'akujem za cenné podnetы a pripomienky.

i prostredníctvom rasovo, etnický, sexuálne alebo inak citlivej optiky a okrem rodo-vých analýz umenia a pokusov reštrukturalizovať a narušiť dominantné umenie z po-zície feminizmu sa k radom „nespokojných“ žien pripájajú aj gejovia, lesby, etnickí umelci a umelkyne, hendikepovaní a mnohí ďalší „ini“ – doteraz vytlačení na okraj kánonu umenia. Napokon, ako sa ukazuje, mnohé znevýhodnenia sú často navzájom previazané. Štúdiu, ktorej cieľom je podať zamyslenie sa nad viacerými otázkami vzťahu rodu a umenia (alebo feminizmu a výtvarného umenia), snáď nemožno začať vhodnejšou metaforou, ako je tá, ktorá sa pomerne nedávno ponúkla v Tate Modern galérii v diele umelkyne Doris Salcedo.<sup>1</sup>

Ako je známe, Tate Modern galéria v Londýne je mekkou výtvarného umenia, v ktorej okrem stálej expozície vystavujú diela najžiadanejší umelci a umelkyne súčasnosti a ktorá býva ročne navštívená množstvom návštevníkov a návštevníčok z celého sveta. Robustná budova, ktorá pôvodne fungovala ako elektráreň, bola na galériu prestavaná koncom 90-tych rokov 20. storočia. Množstvo návštevníkov ohuruje okrem vystavovaných diel i svojou architektúrou, počnúc priestrannou vstupnou halou a končiac zasklenou odokrytou mechanikou turbínovej haly. V roku 2007 sa kolumbijskej umelkyni Doris Salcedo podarilo svojou „inštaláciou“ upozorniť svet umenia – práve prostredníctvom tejto galérie – na riadnu trhlinu; v metaforickom i do-slovnom zmysle slova. *Shibboleth*, jedno zo základných diel tejto výtvarníčky, sa usídlilo v Tate Modern. V čom spočíva rafinovanosť tohto diela? Kým do roku 2007 inštalovala Salcedo *Shibboleth* v rôznych iných galériach tak, že na podlahe prostredníctvom drsného papiera optickou ilúziou vytvorila zdanie seizmickej trhliny, vo vstupnej hale Tate Modern, ktorou prejdú nevyhnutne všetci návštevníci, vytvorila obrovskú reálnu prasklinu, ktorou zasiaha do monumentálneho priestoru galérie. Salcedo ako Kolumbijčanka a doposiaľ jediná žena takto razantne zasiaha do jej architektúry. Je ľažké povedať, prečo sa manažment galérie rozhodol pre toto dielo; oveľa zaujímavejšie je pozrieť sa na túto „inštaláciu“ prostredníctvom symbolickej roviny a z feministického uhla pohľadu. Pre samotnú autorku je dielo predovšetkým spytovaním svedomia západnej modernity, najmä pokiaľ ide o otázky rasizmu a koloniálizmu, ktoré sa spájajú s moderným západným svetom. Cieľom diela, podľa autor-ky, bolo a je pripomínať existenciu veľkého množstva sociálne vylúčených vrstiev (k čomu odkazuje i názov diela *Shibboleth*).<sup>2</sup> No trhлина, ktorá sa rozprestiera od za-čiatku až po koniec vstupnej haly a odkrýva železobetónovú konštrukciu stavby, s ktorou sa musí konfrontovať každý návštevník a návštevníčka, je nielen symbolom a metaforou rasizmu a našou konfrontáciou s touto temnou stránkou histórie. *Shib-boleth* je viac ako socha alebo obraz, viac ako inštalácia, ktorá bude neskôr neproblematicky odstránená.<sup>3</sup> *Shibboleth* je tiež odkazom na iné formy diskriminácie, je

<sup>1</sup> Pozri [www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/](http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/).

<sup>2</sup> Výraz „shibboleth“ označuje jazykovú prax slúžiacu na testovanie a exklúziu sociálnych skupín alebo tried. Viac o Doris Salcedo a jej diele pozri na <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo>.

<sup>3</sup> Rezolútosť tohto počinu je natol'ko presvedčivá, že zanecháva v divákovi či diváčke dojem definitívnej a neodstrániteľnej zmeny v architektúre, napriek tomu sme v prostredí galérie, kde každá výpoved'

trhlinou, ktorá poukazuje na naše vlastné dejiny (literatúry, umenia a pod.), pričom naruša i kánon umenia, ktorému po stáročia dominoval muž. Dalo by sa teda povedať, že pokial' je toto dielo možné interpretovať aj z feministického hľadiska, je vhodnou metaforou i pre túto štúdiu, ktorá bude mapovať trhliny histórie umenia z rodového hľadiska a do svojej „turbínovej haly“ si osvojí varovania sprevádzajúce túto výstavu: *Please mind the gap! (Prosím, dávajte pozor na trhlinu!)* alebo *Please watch your children! (Dávajte, prosím, pozor na svoje deti!)*. Do oboch však vnesie oveľa viac feminizmu ako pôvodní usporiadatelia inštalácie, a tak bude upozorňovať na to, aby čitatelia a čitateľky dávali pozor na zamlčané miesta v histórii umenia a tiež na to, aby ďalšie generácie neuviazli v prepadisku sexizmu alebo androcentrizmu, (pozri kap. 2).

## 2. Žena ako objekt autorského záujmu. Kanonizácia výtvarného umenia

Dejiny umenia, rovnako ako celá história, vytvárajú zdanie pravdivosti, univerzálnosti a invariantnosti. Na poli literárnej kritiky sa feministky často obracajú ku klasickým literárnym dielam a jednou z mnohých otázok, ktoré si kladú, je, aký je obraz žien, ktorý nám poskytujú (pozri kap. 18), komu slúži, akú má validitu a aké alternatívne obrazy môžu byť percipientovi poskytnuté. Rovnako je to i v oblasti výtvarného umenia. Či už pod výtvarným umením budeme chápať klasickú figuratívnu maľbu, sochárstvo, tvorbu reklamy a mediálnych obrazových výpovedí, komiksov či kresleného humoru, všetky domény umenia sa stali významným predmetom analýzy feministických kunsthistoričiek alebo umelkýň, ktoré úspešne spochybňujú proklamovanú neutralitu a pravdivosť (dejín) umenia predovšetkým vo vzťahu k ženským životom a telám.<sup>4</sup>

Umenie sa k nám dostáva výberovo – prostredníctvom selekcie a následnej expozície v galériach, publikáciách obrazových antológií a táto selekcia vedie k tomu, že obraz žien nie je a nemôže byť úplný, hoci len zo zdanlivu triviálneho dôvodu „neprítomnosti“ autoriek, ktoré prepadli v sile dejín umenia alebo nemali vôbec prístup k tvorbe umenia či jeho kánonu. Klasické obrazové publikácie (často pod názvom „univerzálné“ alebo „veľké“ dejiny umenia) poskytujú rôznorodé obrazy „ženskosti“ a žien, sú však pomerne selektívne, ba priam archetypálne a vyznačujú sa nepomerom zastúpenia autorov a autoriek.<sup>5</sup> Možno povedať, že kánony umenia (zostavané zaujato a sprostredkúvajúce umenie najmä uznávaných velikánov výtvarného

nesie v sebe v prvom rade symbolickú hodnotu. Podľa mojich informácií, dielo Salcedo v turbínovej hale Tate Modern vystriedala ďalšia inštalácia a trhlinu bola zamurovaná.

<sup>4</sup> V tejto štúdii sa venujem predovšetkým dejinám klasického umenia. V súvislosti s oblasťou mediálnych a filmových obrazových výpovedí treba poznámať, že filmová a mediálna tvorba, ale i rôzne okrajové žánre (ako napr. kreslený humor) rovnako ako klasické umenie stavajú svoje posolstvá na bipolarite maskulínnosti a feminínnosti, často sprostredkúvajú stereotypné podprahové alebo priame posolstvá a so ženským telom pracujú ako s komoditou, využívajúc pri tom rovnaké alebo podobné stratégie ako ostatné sféry umenia (pornografizácia, fragmentarizácia a pod.). (pozri kap. 20).

<sup>5</sup> Napr. *Universální lexikon umění* (1996) ponúka vo svojom prehľade umenia vyše 2600 hesiel, no len zopár z nich sa zmieňuje o autorkách.

umenia) hýria predovšetkým obrazmi odetých alebo, ešte častejšie, nahých žien. Často sa v nich objavujú archetypy panenských dievčat alebo starien, slúžok alebo gazdín nalievajúcich mlieko, osvetlených svetlom holandského rána, žien zvodkýň, kurtizán alebo tanečníc parížskych lokálov.<sup>6</sup> Z pomerne nedávnej histórie umenia sa nám vynárajú i obrazy robotníčok, kolchozníčok, matiek a vedkýň socialistického realizmu alebo (o čosi skôr) obrazy tvrdých, rasovo „čistých“ žien a matiek – strážkyň rodinného krbu z obdobia fašizmu.

Obrazy žien, často inštrumentalizované na asociovanie prírody, hojnosti, plodnosti, zeme, smrti, materstva, odvahy, diabolskej moci, sexuálnej túžby alebo, podľa potreby, aj tvrdosti a sily, sú vďačným predmetom analýz mnohých umelkýň, ktoré upozorňujú, že zatiaľ čo v dejinách je žena umiestnená do pozície autorovej múzy či inšpirácie, muž je nielen jej znázorňovateľom a obdivovateľom, sudcom a advokátom, ale je predovšetkým konštruktérom a tvorcом archetypov ženskosti, a teda aj doručovateľom pohladu na ženy a predpisovateľom a cenzorom toho, čo má byť považované za ženský ideál alebo normu. Tvorcovia umenia v rôznych štýlových obdobiah určujú, ako bude ženská postava vyzeráť, aké úlohy bude plniť v hromadných kompozíciah; samozrejme, určujú aj status mužských postáv, tie však vyzbrojujú inými symbolickými významami. Kým žena je na obrazoch zväčša znázornená ako archetypálna krásavica (nahá alebo poodhalená), madona či hriešnica<sup>7</sup> alebo, naopak, ako starena, gazdiná alebo matka starajúca sa o domácnosť a deti, mužskosť je obvykle spojená so silou a energiou vládcu a bojovníka, patriarchálnou múdrostou starca alebo učenca, martýriom svätca, hrdinskostou víťaza a zákernosťou porazeného soka. Hoci tieto zobrazenia sa môžu vyskytovať i obrátene alebo nestereotypne, je potrebné pýtať sa i na dobový kontext a na to, akému účelu slúži napr. zobrazenie ženy robotníčky v socialistickom realizme alebo homoerotické a často androgýnné výjavы antického umenia.

Je zrejmé, že klasické kánony umenia sa vyznačujú jasou dichotomizáciou sfér – na strane aktivity, tvorby, doručenia obrazu, subjektu konania stojí On, na strane

<sup>6</sup> V *Dejinách umenia*, ktoré mali dlhé roky v slovenských domácnostiach jednoznačný status umenovedného kánonu, nachádzame vo výraznej miere všetky spomínané črty – ide o dejiny umenia, ktoré venujú pozornosť známym velikánom výtvarného umenia, počet ženských výtvarníčok je v nich minimalizovaný a obraz ženskosti, ktorý nám ponúkajú, je asociovaný s krásou, nahotou, hriešnosťou, plodnosťou a svätoštosťou. Ženy sú tak výrazne typologizované, čomu často pomáha i komentár zostavovateľa – katalánskeho umenovedca José Pijoana. Za zmienku tiež stojí to, že ak sa aj v tejto sérii encyklopédii umenia objavuje malý počet umelkýň, často sa o nich hovorí prostredníctvom iných osôb. Známa autorka Artemisia Gentileschi je tak popisovaná i ako „žiačka svojho otca Orazia Gentileschiho“ (Pijoan 1990: 67) a jej umelecké kompetencie sú usúvazňované s Caravaggiovým vplyvom. O inej maliarke, Suzanne Valadonovej, sa napríklad hovorí v súvislosti s Deraivovým, Matissovým a Degasovým vplyvom, pričom sa spomína takmer výlučne jej búrlivá minulosť, nie umelecké kompetencie (Pijoan 1986: 203). Pokial zostavovateľ encyklopédie uvádza dielo, ktorého autorstvo je neznáme, takisto hovorí iba o autoroch, no nie o autorkách, čím prisudzuje autorstvo automaticky mužovi.

<sup>7</sup> Z hľadiska psychoanalýzy je zaujímavé zistenie, že ženská postava je zobrazovaná autorom prevažne dvomi spôsobmi: ako Mária (obraz krásy a čistoty, t. j. ovládnutý a podmanený predmet zbožňovania a fetišu) alebo Magdaléna (obraz kurtizány, nebezpečenstva neovládateľnej sexuálnej túžby a hrozby kastrácie).

objektu, pasivity, statickosti, zanedbateľnej aktivity stojí Ona. A tak zatiaľ čo ženy stojia pred majstrom ako múzy alebo ako nahá inšpirácia, majstri z aktov ťažia a proklamujú, že ich cieľom je „vzdať hold krásē“<sup>8</sup> alebo že ženy sú dokonca „povinné ukazovať svoju krásu“.

Feministické teoretičky umenia sa v súčasnosti zhodujú v tom, že proklamovaná neutralita a lineárnosť dejín umenia je iba ilúziou a upozorňujú na ich fragmentárnosť, jednostrannosť či „amnéziu“: „Dejiny sú spomínaním aj zabúdaním. Prichádzajú na pomoc nedokonalosti ľudskej pamäti a konštruujú zdanivo zmysluplné a kauzálné rozprávanie, v ktorom jedna udalosť prirodzene nadvázuje na inú. Dejiny sú však rovnako ako pamäť selektívne a na mapu minulosti mnohé udalosti, osobnosti a dobové problémy nikdy nezaniesú.“ (Pachmanová 2004: 15.) To, čo sa často pokladá za objektívny, nadosobný či univerzálny hlas dejín, mnohokrát zastiera fakt neprítomnosti ženských hlasov, interpretačnú jednostrannosť a nielenže patrí takmer vždy (až na zriedkavé výnimky) mužom, no nárokuje si aj právo na jedinú historickú pravdu (pozri kap. 2). Z perspektívy feministickej kritiky bude preto nesmierne zaujímavý nepomer historického zastúpenia tvoriacich žien a mužov v dejinách umenia a následne i kontrastujúci obraz umelca (muža) a modelu (ženy). Už len samotné taxatívne nazretie na dejiny umenia významne inšpiruje k rodovým analýzam umenia a dejín umenia. Zatiaľ čo umelcom a aktívnym, konajúcim subjektom, ktorý nám doručuje odkaz (no ktorého rod sa v neutrálnych dejinách umenia zdá byť niečím nepodstatným alebo je priamo ignorovaný), je zväčša muž, modelom, objektom záujmu a predmetom odkazu je prevažne žena. Pod rúškom tvrdení, že umelec je akýsi „neutrálny ktosi“, že jeho rod nie je podstatný, a pokiaľ ide o talent, svoju cestu k tvorbe si nájde, sa často prehľbuje priešťastná medzera medzi tvoriacim subjektom a pasívnym predmetom zobrazenia alebo, inak povedané, „ospravedlňuje“ sa neprítomnosť autoriek a často stereotypné zobrazenia žien.<sup>9</sup>

Pokiaľ teda hovoríme o dejinách umenia, môžeme súhlasiť s tvrdením, ktoré vyslovila Linda Nochlin, že doterajšie poňatie dejín trpelo „metahistorickou naivitou“ o neprítomnosti umelkýň alebo pravdivosti sprostredkovávaných obrazov žien (Nochlin

<sup>8</sup> Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že umelec velebiaci hoci i netypickú krásu, ktorého múzami sú ženy moletné, poznáčené životom a so zdeformovanými telami, nebude reprodukovať sexistické obrazy žien, no nie je to tak. Ako príklad možno uviesť citát známeho majstra, milovníka múz: „Ženuška vtedy, ked' som ju stretol a ako vždy – nemala viac ako devätnásť – bola pekná, voňavá, chcela sa venovať úžitkovému umeniu, ale ja dodnes neviem, čo to je. Sama bola tiež použitá a jej výhodou a nevýhodou bola gigantická, nepochorená, trasl'avá zadnica. Ostatným sa pramalo páčila, ale mne nadmieru. A získal som ju od jedného spisovateľa výmenou za štíhlu.“ (Saudeck 2000: 130.)

<sup>9</sup> Ako však zdôrazňujú mnohé súčasné teoretičky, problém subjektu a objektu, aktivity a pasivity vo svete umenia dnes vôbec nie je taký jednoznačný. Zámerom je zobraziť telesnosť alebo objekt tak, aby nedošlo k zdôrazneniu subjekt-objektovej duality a aby bola umožnená zložitá výmena pohľadov. Zámerom je teda narúšať spredmetnenie žien, ich objektivizáciu a vyvlastnenie identity, teda to, čo Simone de Beauvoir vo svojom známom diele *Druhé pohlavie* charakterizuje nasledujúco: „A ona je len tým, čím ju chce mať muž; preto sa o nej hovorí ako o „pohlaví“. (...) Žena sa určuje a diferencuje svojím vzťahom k mužovi a nie muž vzťahom k žene; žena je nepodstatná proti podstatnému. On je Subjekt, on je Absolútne. Ona je to Druhé.“ (Beauvoirová 1967: 10.)

2002: 26). Ženám v dejinách umenia pripadla úloha modeliek (málokedy mohli tvoriť alebo získať vstup do inštitucionalizovaného, ekonomickej produktívneho umenia) a muži sa stali doručovateľmi odkazu o nich. Systém učiteľ – žiak, ktorý bol často klúčom k úspechu umelca, prispel k odovzdávaniu maskulinistickej tradície a stereotypných obrazov ženskosti. Metafora „otcovskej žily dejín“ teoretičky Miry Schor (Schor 2002: 174), ktorá naznačuje, že umenie sa šíri po mužskej líni, je preto nanajvýš výstižná.

Dobový alebo žánrový spôsob znázorňovania žien môže byť často producentom obrazov, ktoré sú v príkrom protiklade s realitou a ktoré môžu byť založené na rodových stereotypoch (pozri kap. 6) alebo ich môžu dodatočne kreovať, reprodukovať a posilňovať. Je pritom nesmierne dôležité uvedomiť si, že obrazy ženskosti sa nemusia vyznačovať jednoznačnou stereotypnosťou alebo nemusia priamo ponízovať ženy (nemusí v nich ísť priamo o obrazy vrahýň, asociálok, kurtizán, potlačených či ponížených žien), môžu byť sofistikovaným obrazom vládnutia mužov nad ženami, dielo môže v divákovi či diváčke navodzovať zájtok, ktorý potvrzuje nadradenosť muža nad ženou a tento odkaz nemusí byť zrejmý pri prvotnej analýze (Duncan 2002: 115).<sup>10</sup>

Zvykne sa hovoriť, že bez nahoty ženského modelu by sa zrútil kánon umenia (pri najmenšom od čias renesancie). Aké by však boli alternatívne obrazy ženskosti a sociálna realita, ak by maskulinistický rámcem kánonu výtvarného umenia bol narušený a do dejín by mali šancu vstúpiť a o „ženskosti“ prehovoriť i ženy? Boli by tieto obrazy diferencovanejšie? Kam sa podeli autorky v dejinách umenia? Je ženská tvorba niečím špecifická? Čo a aké je feministické umenie?

### 3. Problémy autorstva žien

Dejiny umenia, ako ich poznáme z veľkých chronologických prehľadov (od jaskynných záznamov v Altamíre až po avantgardu 20. storočia), sú lineárnu naráciou postavenou na predpoklade, že poslaním výtvarného umenia je zobrazovanie a poznanie všeobecne platnej pravdy o človeku a vytváranie ideálu krásy opierajúceho sa o univerzálnu podstatu bytia. V tomto prístupe k umeniu a tvorbe je rod a rodový aspekt autorstva považovaný za nepatričný, sekundárny, prípadne celkom zanedbateľný.

Nebolo by nič zvláštne na tom, že postava ženy je konštantným objektom záujmu autora i diváka naprieč dejinami výtvarného umenia, pokiaľ by nešlo o výrazne jednosmerný vzťah (mužský autor a ženský objekt sú oveľa častejšie ako naopak), ktorý žene s jej mlčanlivým súhlasom jasne určuje estetické a spoločenské charakteristiky a vymedzuje stanovenú rolu a miesto v spoločenskom rebríčku. Dá sa povedať,

<sup>10</sup> Tento nepriamy odkaz môže byť posilnený i prostredím múzea či galérie, spôsobom inštalácie a pod. Navyše, interpretačná nejednoznačnosť sa môže objavovať i v samotnej analýze diel rôznych, dnes už „klasicických“, autorov.

že prístup žien do sféry umenia – rovnako ako do ktoréhokoľvek úseku verejnej sféry – bol vždy obmedzený alebo umožnený dočasne či výnimočne (pozri kap. 9). V priebehu histórie sa ženám kládli rôzne formálne i neformálne prekážky na ich ceste za sebarealizáciou v umení; i z tohto dôvodu sú autorky v dejinách výtvarného umenia oveľa zriedkavejšie ako autori.

Vo feministickej kritike literárnych kánonov sa mnohé autorky odvolávajú na esej *Vlastná izba*, ktorá bola pôvodne publikovaná v roku 1929 a v ktorej sa autorka Virginia Woolf pýta, aké podmienky by mala (fiktívna) Shakespearova sestra, ak by sa rozhodla vzdelávať alebo tvoriť. Istou obmenou tohto klasického textu v oblasti výtvarného umenia je štúdia Lindy Nochlin *Prečo neexistovali žiadne veľké umelkyne?* (Nochlin 2002: 25 – 65). Autorka v nej kladie niekoľko základných otázok feministickej umenovedy, napr. otázku, prečo v dejinách umenia neexistovali ženské paralely k autorom, ako napr. Delacroix, Rembrandt, Picasso, Warhol a pod. Rovnako ako text Virginie Woolf, i štúdia u Lindy Nochlin upozorňuje na zanedbávanie vplyvu inštitucionálnych mechanizmov v klasických prístupoch k dejinám umenia, v ktorých sa nepočíta s tým, že existujú alebo existovali príkazy a zákazy pre isté skupiny ľudí. Tieto mali vplyv na to, že ženy sa často v oblasti umenia realizovať nemohli, alebo pokial' sa aj realizovali, nemohli sa v nej uplatniť a ešte ďažšie bolo pre ne žiť sa umením. Často o autorkách nevieme i preto, že sa z dejín umenia vytratili dodatočne, hoci vo svojej dobe boli známe. Nochlin, rovnako ako iné feministické kunsthistoričky, spochybňuje i mýtus génia, ktorý sa v priebehu dejín umenia zväčša spájal s mužmi: „V pozadí otázky o žene ako umelkyni teda nachádzame mýtus o Veľkom umelcovi – jedinečnom, božskom námete stovky monografií –, ktorý vo svojom vnútri už od narodenia nesie záhadnú podstatu, podobnú zrnku rýdzeho zlata, zvanú Talent či Genialita, ktorá rovnako ako vražda vždy vyjde najavo bez ohľadu na to, ako nepriaznivé alebo málo sľubné sú k tomu podmienky.“ (Nochlin 2002: 35.)

Ženy si však vytvárali mnohé stratégie, aby sa umeniu mohli venovať (často sa realizovali v kláštoroch, ktoré boli zväčša jediným priestorom ich tvorivej slobody), a takisto sa venovali mnohým činnostiam vo sfére umeleckých remesiel, ktoré však boli zadefinované ako „ženské“ (v pejoratívnom zmysle), spájali sa s domácnosťou a úžitkovosťou a ich status bol nedocenený, alebo aspoň nikdy nesiahal tak vysoko ako status privilegovaných formatívnych disciplín, akými sú maľba, sochárstvo či architektúra. Hierarchizácia v umení sa riadi princípom „vysokého“ a „nízkeho“ a určuje tak hranice toho, čo možno považovať za hodnotné umenie alebo, naopak, dovoľuje vylučovať z okruhu záujmu dejín výtvarného umenia ekonomicky marginálne alebo amatérské prejavy, ľudovú tvorbu a ďalšie. V tvorivej činnosti, ktorej sa ženy mohli venovať – výšivka, čipka, odev, tkanie kobercov a látok a pod. –, bolo autorstvo často nedeklarované alebo skupinové, alebo bola otázka autorstva úplne irelevantná. Tento prístup k autorstvu iba dokresľuje absenciu predpokladu, že by v tejto oblasti bolo možné získať prestíž či ekonomicke ocenenie, a zároveň poukazuje na to, že sa predpokladal nižší status tohto umenia, pokial' sa vôbec za umenie pokladalo. Práve pre nedôležitosť otázky autorstva sa aj z oblasti úžitkového umenia, ktorému

dominovali ženy, vytratilo množstvo umelkýň alebo sa im nedostalo zaslúženého ocenenia.<sup>11</sup>

Je takisto známe, že mnohé ženy – najmä z vyšších spoločenských vrstiev – sa venovali i tzv. krásnemu umeniu (maľba akvarelom, ornamentika, veršopektvo), ktoré však pestovali ako nevinnú zábavu, ktorá nemala ambície byť vystavovaná verejne, hoci svojou kvalitou často presahovala i diela uznávaných majstrov umenia. Toto umenie sa nachádzalo mimo sféru „vysokého“ umenia, v ktorom boli prítomné mená autorov a inštitúcie riadené mužmi (múzeá, galérie, veľké svetové periodické prehliadky a ich súhrnné publikácie). Inštitúcie umenia majú formatívny a rozhodujúci vplyv na to, o čom sa v danom čase bude hovoriť a čo dostane legítimne miesto v dejinách umenia a kultúry. Ženy teda historicky existovali mimo profesionálneho umenia, mimo toho, čo dnes označujeme názvom Beaux Arts, Fine Arts (spoločensky formatívne, ekonomicky produktívne a verejne dostupné umenie). Naopak, tvorba mužov, ktorá je systematizovaná a široko reflektovaná, tvorí dejiny umenia od staroveku až podnes, a teda i z tohto hľadiska je otázka rodu autora a autorky umeleckého diela nesmierne dôležitá.

Pre lepšie pochopenie nerovného postavenia autorov a autorek v oblasti umenia je možné poukázať na obdobie modernizmu a bližšie osvetliť nedorozumenie, ktoré sa prihodilo autorkám, ktoré svojho času pozitívne prijali modernizmus, lebo ho chápali ako svoju šancu na sebarealizáciu. Griselda Pollock v *Záznamoch do feminínneho* (Pollock 1998: 51 – 64) uvádza, že modernizmus, ktorý priniesol ideu modernej „Novej ženy“, iba zdanivo ponúkol výtvarníčkam riešenie, ako sa vymaniť z podradného postavenia. Modernizmus svojou podporou autorskej jedinečnosti akoby vytvoril priestor pre „novú“ ženu, ktorá dovtedy bola v umení outsiderkou, no zároveň so sebou priniesol i doktrínu „rodovo neurčenej individuality“. Idea modernizmu bola stotožňovaná s pokrokom, a tak výtvarníčke ponúkala šancu vyhnúť sa statusu domestifikovanej ženy alebo amatérskej maliarky. Avšak za týmto zdanivo pokrovkovým prístupom sa, podľa Pollock, skrýval klam. V skutočnosti modernizmus zostal naďalej skeptický voči umelkyniam, a ženy sa len veľmi ťažko dostávali do výstavných siení spolu s mužmi. Pollock sa vo svojich analýzach odvoláva na text, ktorý napísala Carol Duncan, *Twentieth Century Virility and Male Domination in Early Vanguard Painting*. V ňom je modernizmus 20. storočia charakterizovaný ako „dogmaticky mužský – zo sociálneho aj ikonografického hľadiska posadnutý mužskou heterosexualitou, ktorá je preňho určujúcim trópom umelkynnej kreativity“ (Duncan, cit. podľa Pollock 1998: 52). Duncan opisuje typické modernistické atribúty umenia:

<sup>11</sup> Jedným z projektov feministickej kritiky umenia je nielen skúmanie obrazov ženskosti či ikonografie, ale i vyhľadávanie stratených autorek (tzv. projekt „herstory“) alebo opäťovná valorizácia podhodnotených sfér umenia, akými boli v minulosti často čipkárstvo, tkáčstvo či textil. Zo slovenského prostredia pozri napr. *Lexikón slovenských žien* (2003), ktorý spomedzi 800 hesiel venovaným umelkyniam, vedkyniam, herečkám a pod. uvádza práve v oblasti neškoleného či úžitkového umenia mená viacerých autorek; za všetky spomeňme napr. Katarínu Brinzovú, Hélenu Čarejšovú, Hélenu Ďurišovú, Máriu Hollósyovú, Annu Ličkovú.

ateliér umelca s ležiacou modelkou ako miesto dramatického stretnutia mužského tvorca a jeho sexuálneho objektu – ženy. Tvorivú slobodu, dodnes prežívajúci mýtus o umeleckej osobnosti, definuje Duncan ako slobodu sexuálnu. V umeleckých dielach mužských autorov, podľa nej, možno sledovať túto konštrukciu ich maskulínej subjektivity, ktorá sa vymedzuje voči degradovannej, prostituovanej ženskej, prípadne lesbickej sexualite. Aj pomocou takéhoto klúča je možné čítať obľúbené, známe i menej známe diela napr. Courbeta, Toulouse-Lautreca, Picassa a mnohých ďalších autorov modernizmu. Modernizmus sa teda zakladal na liberálnom klame neutrality, zanedbal otázku rodu, a hoci bol pre ženy doposiaľ situované v súkromnej sfére lákavým príslúhom slobody, v skutočnosti zostal dogmatický, maskulinistický, posadnutý (mužskou) heterosexualitou a modernistické umelkyne uvrhol do ľaživej pozície – tieto autorky v tvorbe nemohli artikulovať otázku rodu. Umelkyne sa za takýchto okolností ocitli v slepej uličke. Len ľažko si možno predstaviť, že obraz ženského tela vytvorený ženskou autorkou by mohol prinášať nové silné významy a vyjadrovať autentickú sexualitu. Avantgardné výtvarníčky sa o to pokúšali len zriedkakedy, a ak, tak narážali na problémy, pretože im chýbala „pevná ikonická výbava“ a kultúrne pozadie potrebné na výstavbu nových obrazov a konotácií.

Je teda pochopiteľné, že skôr, ako prišlo v neskorom 20. storočí, i na základe konceptu queer (pozri kap. 15), k dramatickému odstraňovaniu binárnych opozícií a ku kultúrnemu a spoločenskému rozmažávaniu rodových a pohlavných hraníc, v 70-tych rokoch sa feministický umenovedný a umelecký diskurz stal ostro voči predošlému „liberálnemu klamstvu“ a svoje východiská stal takticky na rodovej odlišnosti, aby mohol „narušiť mocenský systém fungujúci na základe tohto explicitného, niekedy však aj latentného, používania rodu ako osi hierarchizácie a moci“ (Pollock 1998: 53). V druhej polovici 20. storočia, s príchodom generácie 2. a 3. vlny feminismu (najmä v 60-tych a 70-tych rokoch a neskôr opäť v 90-tych rokoch 20. storočia), sa tieto otázky otvárajú ako politický problém (pozri kap. 5), ktorý je sprevádzaný širokou reflexiou postavenia ženy autorky na výtvarnej scéne.

#### **4. De-maskulinizácia umenia. Projekt feministickej estetiky**

Ako som uviedla vyššie, na prelome 60-tych a 70-tych rokov sa kategória rodu a rodové analýzy začali uplatňovať i vo výtvarnom umení, k čomu výrazne prispela i štúdia Lindy Nochlin *Prečo neexistovali žiadne veľké umelkyne?*, ktorá bola publikovaná v roku 1971. Vzhľadom na otázky, ktoré nastoľuje, sa často zvykne pokladat' za začiatok feministickej kritiky v oblasti výtvarného umenia. Nochlin v tejto štúdii poukazuje na to, že absencia výtvarníčok v dejinách umenia nesúvisí s nedostatom talentu, ale s podmienkami, ktoré ženám poskytuje maskulinistická, patriarchálna štruktúra. Pred 60-tymi rokmi 20. storočia si však i tie nemnohé ženy, ktoré tvorili, často osvojovali maskulinizmus dominantného umenia, preto mnohé otázky, ktoré dnes stoja v jadre feministického umenia (sexualita, intimita, telesnosť, homoerotika a pod.), nemohli tematizovať. Je pochopiteľné, že v 60-tych a 70-tych rokoch,

ked' dochádza k rekoncepcionalizácii umenia a novej tvorbe, sa zdôrazňuje význam rodu pri tvorbe a analýze umenia a v popredí je heslo „Art is gendered“ („Umenie je rodom poznačené“) (Nagl-Docekal 2002: 89). Umenie autoriek tohto obdobia sa zameriava na znaky rodovej identity žien a reaguje na jej vymazanie v modernizme. Používanie kategórie rodu umožňuje v tomto období vznik mnohých umenovedných a výtvarných projektov. Hovorí sa nielen o „ženskom umení“, ale aj o „feministickom umení“ (pozri kap. 18).

Skôr, ako sa pozrieme, akými rôznymi spôsobmi jednotlivé umelkyne tento nový prístup k umeniu realizovali, treba sa pozastaviť a položiť si otázku, či existuje nejaké špecifické ženské umenie, čím (ak vôbec) sa odlišuje feministické umenie od ženského umenia, alebo či feministické umenie môže tvoriť aj muž.

O pojnoch ženského a feministického umenia sa vedú rozsiahle polemiky a ich hranice sú pomerne nejasné. Za ženské umenie sa zvyčajne považuje také umenie, ktoré sa zaoberá telesnosťou, kultúrnou a sociálnou skúsenosťou žien; no niekedy sa ako ženské umenie chápe všetka tvorba žien (Pachmanová 2007: 327 – 328). Hoci prevažne sa o ženskom umení hovorí ako o takom, v ktorom je zdôraznená osobná dimenzia, skúsenosť a situovanosť (žien), prílastok „ženské“ má niekedy aj negatívne konotácie a býva kritizovaný pre univerzalizmus a esencializmus. Významná rakúska feministická teoretička Herta Nagl-Docekal kladie na úvod svojho textu *Ženská estetika alebo „utópia zvláštneho“?* otázku: „Je umenie, ktoré robia ženy, ženským umením? Je umenie, ktoré robia muži, mužským umením?“ (Nagl-Docekalová 1994: 25.) Nagl-Docekal hovorí o dvoch protichodných pozíciách, ktoré sa dajú identifikovať v oblasti umenia:

1. Prvá pozícia je reprezentovaná predstavou (ktorá sa odvíja z klasickej estetiky), že v umení ide o vyjadrenie a uchopenie pravdy, oslobodenie sa od obmedzení, a to tak obmedzení historických, ako aj obmedzení rodu. Podľa predstaviteľov a predstaviteľiek tejto pozície, otázka, akého rodu je autor/autorka diela, je nerelevantná, a po kiaľ sa budeme upínať k rodu, nebude možné krovať v umení individualitu. Podľa tejto predstavy teda neexistuje žiadne „ženské umenie“, ale iba umenie, ktoré tvoria jednotlivé ženy ako individuá. S touto pozíciou „bezrodového“ umenia sa stotožňujú mnohé umelkyne, ale aj kritici umenia, ktorí sa chcú vyhnúť diskusii o rodovej podmienenosti v oblasti umenia. Uvedený postoj korešponduje s klasickým tvrdením, že „dobré umenie nemá pohlavie“ (Grošenicková 2004: 6).

2. Druhá pozícia je prezentovaná presvedčením, že umenie nevyhnutne súvisí s rodom. Toto presvedčenie má viaceré formy a intenzitu; jednou z nich je názor, že príslušnosť k rodu výrazne určuje aj uhol pohľadu pri vnímaní skutočnosti a tvorbe umenia (Nagl-Docekalová 1994: 27).

Hoci Herta Nagl-Docekal súhlasí s tvrdením, že ženy môžu tvoriť dobré umenie, ked' sa emancipujú od tradičnej rodovej roly, zároveň je presvedčená, že skúsenosť a interpretácia rodovej roly predsa len „spolu-konštituujú obraz skutočnosti“ (tamže: 29). Z tohto hľadiska sa stotožňuje s kritikou falošnej predstavy o objektivite klasickej, doterajšej vedy a umenia. Ako sa totiž neraz ukázalo, táto falošná predstava pod-

rúškom pravdy ponúka patriarchálne vzory a nerovnosť. Rovnako ako mnohé iné mysliteľky, aj Nagl-Docekal sa pokúša vyhnúť determinizmu telesnosti, ku ktorému môže pojem „ženského umenia“ navádzat, preto uprednostňuje označenie *feministické umenie*: „Treba ju (otázku vzťahu umenia a rodu, pozn. L. K.) predovšetkým nastoliť ako otvorenú otázku. V súlade s tým ani vzťah umenia a žien nemožno vysvetľovať prostredníctvom nejakého konceptu ženskosti, nech by bol akýkoľvek nápaditý a hodnotný, ale musí sa tematizovať ako problémová oblasť, ktorej rozsah ešte len treba vytýciť. Aby sme to vyjadrili aj jazykovo, zdá sa mi zmysluplné používať pojem ‚feministická estetika‘ namiesto ‚ženská estetika‘.“ (Tamže: 34.)

S rovnakým prístupom k odlišeniu „ženského umenia“ a „feministického umenia“ sa stretávame aj u mnohých iných autoriek. Napriek tomu, že neexistuje žiadny spoľočný a všeobecne napíňaný úzus o tom, čo ich odlišuje, v kunsthistorii sa v súvislosti s prerodom, ktorý nastal v umení v 60-tych a 70-tych rokoch, uplatňuje najmä pojem feministického umenia, keďže umenie, ktoré vtedy expandovalo, má ciele, ktoré ko-rešpondujú s feminismom, a jeho tvorkyne sú vo veľkej väčšine dobre oboznámené s mnohými jeho koncepciami. „Feministická estetika“ je politická a aktivistická a v tvorbe sa často – viac či menej vedome – inšpiruje feministickými teóriami.

Jedným z jej cieľov je napríklad hľadanie stratených (niekedy dodatočne stratených) autoriek a spochybňovanie procesu kanonizácie umenia: „Ženy, ktoré napriek všetkým prekážkam dosiahli pozoruhodné výsledky v oblastiach, ako je výtvarné umenie a hudba, boli – a sú – často pochované tým, že sa o nich mlčí: v množstve uznávaných príručiek márne hľadáme ich mená. Tu sa ukazuje, že otázka, kdežе zostali maliarky a skladateľky, by, prísne vzaté, nemala byť adresovaná feministickým teoretičkám, ale nemalému počtu zástupcov odborov dejín umenia a hudby. Diagnóza ‚art is gendered‘ je teda legitímna.“ (Nagl-Docekal 2002: 89.)

Nový prístup k umeniu je takisto zameraný na dekonštrukciu a kritiku kultov a ikonografie alebo kritiku chápania inštitúcie umenia ako neideologického a rodovo neutrálneho prostredia. Umenie od tejto chvíle s definitívou platnosťou prestáva byť odrazom sociálnej reality, naopak, hovorí sa o jeho normotvornom (patriarchálnom) charaktere a o tom, že je nositeľom politiky nerovnosti, hoci má i subverzívny potenciál. Umelkyne a teoretičky sa zameriavajú na skúmanie toho, ako sú utvárané reprezentácie žien, resp. rodové vzťahy (v dielach mužoch), valorizujú podhodnotené sféry umenia, ktoré doposiaľ boli chápané ako „ženské“, a kladú si napríklad otázku ohodnotenia autoriek alebo ich zastúpenia v galériach a predávanosti na trhu s umením.<sup>12</sup> Jedným zo základných úsilí nového prístupu k umeniu je dekonštrukcia kultu génia: „Predstava, že len muži sú schopní pravej geniality, tvorila – ako bolo dokázané v nespočetných historických štúdiách – po storočia základ diskriminačného zaobchádzania so ženami, a to ako v oblasti vzdelania, tak v oblasti recepcie.

<sup>12</sup> Z histórie umenia je dobre známy prípad, v ktorom došlo k odlišnému hodnoteniu umeleckého diela na základe rodu autora. Pokiaľ bol „Portrait du Mlle. Charlotte du Val d’Ognes“ pripisovaný Jacquesovi-Louis Davidovi, mal od kritiky dobré hodnotenie, no keď sa ukázalo, že ho namaľovala Constance Marie Charpentier, jeho hodnotenie sa zmenilo (Nagl-Docekal 2002: 88).

V tejto súvislosti stojí za to venovať pozornosť tiež dnes všeobecne akceptovanej „dekonštrukcii kultu génia“ (Nagl-Docekal 2002: 88.) Tá má za cieľ poukázať na to, že podmienkou úspešnosti v dejinách umenia neboli iba talent alebo príroda; nezastupiteľnú a neredukovateľnú úlohu často zohrávalo spoločenské prostredie, ktoré dievčatám neumožňovalo rovnocenné štúdium umenia, kým chlapci študovali na akadémiách alebo u majstrov. Dôsledkom týchto nesymetrických sociálnych podmienok je nerovné zastúpenie umelcov a umelkýň v dejinách umenia.

Asi najdôležitejším výstupom a projektom nového prístupu k umeniu je *tvorba alternatívneho feministického umenia*. Alternatívne feministické umenie, ktoré sa v tomto období rozvíja, nadobúda mnohé podoby, vyznačuje sa však najmä britkostou a použitím nových foriem vyjadrenia (zvykne sa napríklad hovoriť, že feministickému výtvarnému umeniu vďačí svet umenia napr. za fyzické vizuálne umenie, happeningy, improvizácie a body art performance). Feministické umenie 70-tých rokov žiada v umení prítomnosť ženy ako subjektu, jej „hlas“ a osobnú výpoved o sebe samej. Od autorky sa očakáva výkon prameniaci z jej vlastného pohľadu a sebainscenácia je klíčovým konceptom tvorby. Patrí k nej i rozhodovanie o autonómnom výraze, subjektivizácia a nová konceptualizácia obrazu vlastného tela. Performance, akcia a aktivizmus sa stávajú najdôležitejšími formami prezentácie feministického umenia. V tomto období vzniká množstvo prác so silným autobiografickým nábojom, hoci na oficiálnej scéne či v ateliéroch mužov bola autobiografickosť často považovaná za nedostatok. Umenie autoriek a diela s feministickým podtextom výtvarníčok, ako napr. v prípade *C. Schneemann, J. Chicago, N. Spero, U. Rosenbach, M. Rosler, A. Mendiety, VALIE EXPORT, F. Petzold* a ī., používajú v značnej miere sebainscenáciu a ich vlastná osoba sa stáva najpodstatnejšou a často jedinou súčasťou ich diela. Koniec 60-tých a celé 70-te roky sa stali veľkým obdobím témy ženského tela re-prezentovaného autorkami. Ženské telo sa skúma ako politické, dekonštruujú sa kanonické formy výtvarného výrazu a telo ženy sa nanovo artikuluje ako sociálny konštrukt. Dochádza k snahe o celkovú de-maskulinizáciu umenia, ktoré sa od tejto chvíle chápe ako sféra možnej revolúcie a subverzie.

Kým „ženské umenie“ môže tvoriť akákoľvek žena, „feministické umenie“ je umením, ktoré reflekтуje rodovú nerovnosť v umení, ako aj rôzne rodové koncepty a súčasne korešponduje s ideami feministickej teórie. Má náboj politického zápasu (často vykonávaným na vlastnom tele umelkyne), chápe umenie ako nástroj sociálnej zmeny a priestor pre vytvorenie individuality bez obmedzení, kritizuje maskulinizmus a patriarchálnosť predošlého umenia a pokúša sa poskytnúť plnší obraz o umení, ktorý počíta i s autorkami, nielen s autormi. Feministická estetika však bojuje nielen za feministické umenie, ale i za to, aby sa vážne bralo i umenie žien, ktoré majú od feministickej problematiky odstup. Je zrejmé, že „ženské umenie“ je skôr umením jednotlivých žien, no „feministické umenie“ môže vykonávať žena i muž, pokiaľ si osvojí feministický kriticizmus.

## 5. Žena ako subjekt a tvorkyňa

Martina Pachmanová, známa česká kunsthistorička, ktorá mapuje oblasť umenia z rodovej perspektívy, si vo svojich úvahách o umení požičala metaforu „otcovskej žily umenia“ (Schor 2002: 174), ktorá upozorňuje na otcovskú líniu, po ktorej sa zostavovala genealógia dejín umenia, aby si položila otázku, či aj dnes máme úspešné umelkyne, na ktoré by sa mohlo zabudnúť, a ako zabezpečiť, aby „materská žila umenia“ nebola potlačená (Pachmanová 2007: 327). Autorka uvádza, že už od čias prvých pokusov zmapovať umenie (napr. dielo Giorgia Vasariho z roku 1550 *Zivoty slávnych umelcov*), a najmä od 18. storočia, keď už existovala umenoveda, a aj v 20. storočí stále prevláda maskulinizmus dejín umenia (tamže: 326). Nielen, že ženy mali a stále majú stážený prístup k tvorbe, no z dejín umenia sa v priebehu kanonizácie vytratilo aj to malé množstvo autoriek, ktoré existovali, a i tie autorky, ktoré sú známe, boli zaradené do narácie o západnom výtvarnom umení so značným oneskorením a najmä zásluhou feministického výskumu. V dejinách klasického umenia hegemonickú mužskú líniu teda iba sporadicky narúšajú jednotlivé ženy, pričom za ich života sa im dostalo pozornosti často nie vďaka ich umeleckým kvalitám, ale vďaka známostiam či vzťahom s významnými mužmi. Jednými z nemnohých autoriek, ktoré sa vyskytujú i v klasickejších encyklopédiah umenia, sú Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffmann a Camille Claudel.

**Artemisia Gentileschi** (1593 – 1652/1653) je dnes známa najmä svojimi ôsmimi rozmernejšími maliarskymi dielami, spomedzi ktorých medzi najznámejšie patria *Judith a Holofernes*, *Zuzana a starci*, *Judith a slúžka*, *Autopotrét umelkyne*. Pre dramaticosť námetov, zobrazovanú krutosť, silu výrazu a expresívne narábanie so svetlom a tieňom sa táto autorka zvykne zaradovať ku carravagistom. Okolnosti jej života však môžu dovysvetliť niečo z týchto charakteristik jej maliarskej tvorby, napokon, v prípade autorov vôbec nie je zriedkavosťou, keď ich životné drámy zohrávajú dôležitú úlohu v interpretácii ich diela. Za zmienku tak stojí fakt, že Gentileschi bola ako devätnásťročná znásilnená svojím učiteľom kresby. Tento inak bežný jav sa dostał do histórie najmä preto, že otec Artemisie podal v tejto veci žalobu na súd (tentotakté je pozoruhodný a nie celkom bežný nielen v 16. storočí). Gentileschi dostala výtvarné školenie a následne i podporu a možnosť tvoriť vďaka svojmu otcovi, ktorý bol maliar, čo by zrejme bolo za iných okolností oveľa menej pravdepodobné.

Podobné „výhody“, resp. závislosť profesionálnej kariéry dcéry od otca maliara a ďalších významných mužov, nájdeme aj v živote **Angelicy Kauffmann**, tvoriacej v druhej polovici 18. storočia. Angelica Kauffmann (1741 – 1807) bola neobyčajne plodnou neoklasicistickou maliarkou, ktorej osoba i tvorba boli počas jej života obklopené pozornosťou. Jej osobný šarm, znalosť jazykov, hudobný talent a blízke pracovné i súkromné vzťahy s významnými mužmi (Joshua Reynolds, J. W. Goethe) jej umožnili kariéru, hoci jej maliarsky výkon (obrazy s historickou tematikou) podneoval nepriaznivú kritiku. Predmetom kritiky sa stala najmä miera anatomickej

vernosti zobrazenia tela, ktorá bola hodnotená ako nedostatočne zvládnutá. Je však dôležité poznamenať, že v danom období mali ženy zakázaný prístup ku kresbe nahého mužského modelu.

V oblasti sochárstva je podobnou autorkou, ktorej osud bol poznačený vzťahom so známym umelcom a neuznaním, **Camille Claudel** (1864 – 1943). Táto Rodinova partnerka tvorila svoje sochy na konci 19. storočia, no i v tomto období, podobne ako v iných, sa túžba ženy tvoriť nestretla s pozitívou odozvou. Camille Claudel sa svojou tvorbou vzpierała dobovým očakávaniam, stretávala sa s neustálym nepochopením a predsudkami, že sochárstvo je práca, ktorá je fyzicky príliš ťažká pre ženy. Ostro sa ohradzovala voči tomu, aby ju chápali ako Rodinovu múzu alebo žiačku. Za zmienku stojí i to, že Rodinovi pomáhala vytvárať rozsiahle časti jeho súsoší. Zatiaľ čo muži v jej období získovali úspech a dostávali sa do učebníc o umení, rodina umiestnila Claudel do psychiatrickej liečebne. Jej búrlivé správanie sa chápalо ako prejav duševnej choroby; v prípade, že by išlo o umelca muža, pravdepodobne by sa takéto správanie hodnotilo ako prejav excentrickosti umelca.

V období umeleckej avantgardy 20. storočia sa objavujú viaceré autorky, hoci i v tomto období boli mnohé marginalizované a ich práce neboli vystavované a publikované. Kunsthistorička Lea Vergine prináša vo svojom výskume *L'altra metà dell'avanguardia 1910 – 1940* (1980) prehľad tvorby celej plejády umelkýň, ktoré sa počas svojho života často pohybovali v tieni svojich kolegov. V tejto publikácii uvádzia vyše sto umelkýň, medzi nimi i mnohé manželky, partnerky alebo sestry významných umelcov, napr. *S. Delaunay, S. Duchamp, F. Kahl, M. Oppenheim, S. Taeuber Arp, H. Wichterl, L. Masterková, A. Exter, N. Gončarovová, L. Popová*. Tieto, ale i mnohé ďalšie autorky boli iba postupne „objavované“ a zaraďované do zbierok múzeí a encyklopédii. Ostáva len otázkou fantázie, aké by mohli byť ich osudy a význam ich tvorby, ak by sa im dostalo spätej väzby, možnosti zverejniť svoje dielo a profesionálne sa konfrontovať so svojimi mužskými kolegami už počas svojho aktívneho života.

**Miriam Schapiro** (nar. 1923) a **Judy Chicago** (nar. 1939) uskutočnili v roku 1971 projekt *The Womanhouse*. Realizoval sa v rámci Feminist Art Program of the California Institute of the Arts a vyznačoval sa značnou politickou údernosťou. Pre feministické umenie znamenal združenie veľkého počtu autoriek, ktoré sa otvorené hlásili k feminizmu, a bol výrazným spúšťačom feministického umenia. Autorky sa v ňom ujali i tzv. „typicky mužských“ prác, keďže súčasťou projektu bola i renovácia domu. Súčasťou „ženského domu“ bola napríklad menštruačná kúpeľňa, ktorej zámerom bolo tematizovať tabuizovanú ženskú telesnú skúsenosť. Nie je prekvapujúce, že projekt sa stretol s negatívnou kritikou a kontroverziami, keďže témy telesnosti, ktoré pertraktoval, boli považované za domácu záležitosť a dovtedy neboli predmetom umenia.

V danom období neslávne známe sa stalo i dielo *Dinner Party* od Judy Chicago, realizované v rokoch 1974 – 1979 výlučne ženami a vedome koncipované zo ženskej

perspektívy<sup>13</sup>. Napriek svojej pozoruhodnej štruktúre, úctyhodnému rozmeru a početným ohlasom v čase svojho vzniku (ako aj častým citáciám v dobovej feministickej reflexii), až po niekoľkých desaťročiach si našlo cestu do dôležitého múzea a bolo umiestnené v Brooklyn Museum.

Symbolické stvárnenie v podobe ceremoniálneho banketu a podčiarkovanie ženskosti, nabité odkazmi na hypotézy o prehistorickej úlohe ženy (matriarchát, ženské božstvá, ženy vládkyne), bolo vyjadrením pocty konkrétnym významným ženám minulosti i súčasnosti. Svojím obsahom, štruktúrou a spôsobom vzniku toto dielo priam symptomaticky zodpovedá obdobiu druhej vlny feminizmu a entuziazmu ženského uvedomovania sa v USA (pozri kap. 5).

Inštalácia *Dinner Party* je pozoruhodná svojím dôrazom na faktografiu a osobnosti jednotlivých žien – bohyň, kráľovien, svätcov, vedkýň, umelkýň, političiek atď. Za symbolickým stolom sa v tomto výtvarnom diele stretáva 39 hostiek. Zároveň je inštalácia poplatná dobovej požiadavke „ženského“ výrazu, ktorý sa tu spája so zmyslom pre ozdobný detail a použitím techník a prác považovaných za výsostne ženské: krajčírstvo a výšivka, prestieranie, starosť o kuchynské záležitosti, keramika, denníková forma záznamu. Centrom rozmernej inštalácie je stolovanie/stôl v tvare trojuholníka s 39 prestretými miestami. Keramické taniere s keramickými „pokrmani“ v najrôznejších tvaroch vulvy a ďalších asociácií spojených so ženskými genitáliami sú adresne určené pre tridsaťdeväť neviditeľných účastníčok večera. Mená žien známych z dávnej i súčasnej histórie, ktoré vo svojom živote dokázali narušať zaužívané stereotypy a presadiť sa vo svojom obore, sú vyšité na obrusoch. Okrem toho tu nájdeme ďalších 999 mien významných žien, ktoré sú zaznamenané zlatým písmom na keramickej podlahe pod stolom. Vytvorenie diela trvalo niekoľko rokov a vzniklo za účasti stoviek žien, odborníčok z celkom iných oblastí, rovnako ako aj výtvarníčok, pre ktoré bola typická akcieschopnosť a entuziazmus – príznačné pre ženské hnutie 70-tych rokov. Svojím osobným vkladom a realizáciou všetkých remeselných úkonov autorky zrealizovali skupinové dielo, ktoré je kombináciou aktivistického prístupu, happeningu, priestorovej inštalácie a „work in progress“. Aj keď v mnohom dielo súznelo s podobnými výtvarnými aktivitami v galériach a verejných priestoroch v 70-tých rokoch, dlho zostało oficiálnou scénou nepovšimnuté, resp. bolo často označované za gýč, nepodarený projekt a pod.

Rovnako Miriam Schapiro, kolegyňa Judy Chicago, vo svojej samostatnej tvorbe, v ktorej tematizovala ženskú skúsenosť a ktorú možno chápať i ako snahu prehodnotiť techniky úžitkového umenia (Schapiro pracovala s gombíkmi, textíliami, patchwork technikou a pod.), sa stretávala s ostrou kritikou predovšetkým zo strany výtvarníkov a umenovedcov, ktorí sa o jej diele vyjadrovali, že nepatrí do oblasti umenia.

Tieto príklady dobre ilustrujú oprávnenosť obáv autoriek z profesionálnej diskvalifikácie, resp. úzkoprofilového (menšinového) zaradenia, ak by zvolili cestu tvorby z explicitne „ženskej“ pozície, využívajúc napr. techniku úžitkového umenia.

<sup>13</sup> Pozri [www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/).

Otázka, či tieto obavy patria definitívne do minulosti a boli namieste iba v prvej polovici 20. storočia, resp. v predošlých obdobiach, by mohla byť predmetom ďalších skúmaní.

Ako ďalšie významné umelkyne, ktorých tvorba je predmetom feministickej refleksie alebo sa samy hlásia k feministickému umeniu, možno uviesť: VALIE EXPORT, M. Abramovič, B. Kruger, J. Holzer, C. Sherman, K. Smith, N. Goldin či T. Emin.<sup>14</sup> Tieto autorky, hoci v mnohom odlišné, spája predovšetkým feministické povedomie, inovačnosť a invenčnosť umeleckých výpovedí a použitia médií, prepájanie práce s vizuálnym a textovým materiálom.

**Barbara Kruger** (nar. 1945) je autorka, ktorej billboardy, inštalácie a obrazové objekty využívajúce stratégie prevzaté z reklamy (pri interiérových inštaláciách je napr. pokrytá celá miestnosť tak, že je nemožné dívať sa inam) a hlásajúce stručné slogany sú známe i v rámci súčasného feministického hnutia, pretože sa často vyskytujú vo vizuáloch feministických časopisov. Veľmi známym sa stal jej sloganový plagát *Tvoje telo je tvojim bojiskom* (*Your body is your battleground*) z roku 1989, ktorý vytvorila v represívnej politickej atmosfére ako výzvu masívnej protiinterrupčnej kampani, na podporu feministickej myšlienky disponovania vlastným telom. Táto autorka sa tiež zameriavala na tematiku AIDS (*Vizuálny Projekt AIDS, Visual AIDS Project* 1992). Postoj a tvorba B. Kruger vychádzajú z presvedčenia, že náš pohľad na skutočnosť, naše predstavy o normalite a stabilných úlohách pohľavia, rovnako ako i postoj ku každodennému násiliu sú neustále a znova vyvolávané a ovlyvňované obrazmi a jazykom. Kruger kombinuje prácu s textom a jazykom a jej hrubo rastrované čiernobiele fotografie subverzívne reprodukujú predlohy, ktoré už predtým boli masovo rozšírenými reprodukciami (ide väčšinou o fotografické knihy, prospekty a návody na použitie zo štyridsiatych a päťdesiatych rokov, prostredníctvom ktorých boli expanzívne rozširované konzervatívne spoločenské stereotypy a klišé).

Podobne ako Kruger, i **Jenny Holzer** (nar. 1950) pracuje s textovým materiálom a reaguje na politický a náboženský diskurz. Médiom J. Holzer je slovo a dominantnými tématami jej umenia sú tabu, sexualita, násilie, láska, vojna či smrť. Dielo *Truizmy* (*Truisms*), realizované od roku 1977, pozostávalo z jednoriadkových textov vytlačených veľkými písmenami na tričkách, plagátoch a letákoch. Holzer ich anonymne rozmiestňovala po meste na strategických miestach, ako napr. v telefónnych búdkach alebo na stenách domov, tak, aby sa ľudia s „truizmami“ – klišéovitými vyjadreniami – nevyhnutne konfrontovali. V roku 1982 Holzer na námestí Times Square v New Yorku ukazovala na LED tabuli svoje sloganové nápis. Nápis nasledovali jeden za

<sup>14</sup> Tento text neposkytuje vyčerpávajúcu informáciu o všetkých známych autorkách v historickom vývoji umenia do súčasnosti, výberovo sa zaobera výtvarníčkami symptomaticky znázorňujúcimi daný aspekt rodovej problematiky. Pre informáciu o ďalších umelkyniach druhej polovice 20. storočia pozri napr. *Vérvost v pohybu : Hovory o feminismu, dějinách a vizuálitě* (2001), *Feminism – Art – Theory: An Anthology 1968 – 2000* (2001), *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizuálitě* (2002), *Ženy v umění 20. a 21. století* (2004), *Cutting Realities : Gender Strategies in Art* (2008).

druhým a najčastejšie sa na tabuli objavoval výrok *Ochráňte ma pred tým, čo chcem* (*Protect me from what I want*). Autorka sa opakovaním sloganov snažila stupňovať moment dráždivosti a tento zámer posilnila i tým, že náписy umiestňovala do kontrastnej blízkosti obyčajných reklám. Tento projekt Holzer neskôr opakovala na futbalových ihriskách, v bankách (uprostred burzových správ) alebo v Las Vegas. V rokoch 1979 – 1982 publikovala *Poburujúce eseje* (*Inflammatory Essays*), krátke texty, pamflety inšpirované Hitlerom, Leninom, Maom, Trockim a inými politikmi či filozofmi. Holzer spočiatku nemala jasný umelecký zámer, no provokatívne eseje (každá pozostávajúca zo 100 slov v 20-tich riadkoch) inšpirované politickými výrokmi a teóriami alebo náboženskými fanatikmi ho vytvorili a naplnili samé. Holzer sa venovala humanitárnym otázkam a znova vyvolala škandál, keď počas vojnového zúrenia v Bosne nechala na titulku *Suddeutsche Zeitung* vytlačiť vo farbe zmiešanej s krvou bosniánskych žien heslo: *Tam, kde umierajú ženy, som dokonale hore.* (*I am awake in the place where women die*), či keď vo fotografickom rade *Vražda pre potesenie 1993/1994* písala svoje vety na kožu žien, čím chcela upozorniť na znásilňovanie žien a sexuálne vraždy v Bosne. Táto autorka, ktorá chcela vždy písat „extatické texty“, je sama jedným z najlepších stelesnení svojho výroku o feministickom umení, v ktorom hovorí: „Dnes sú to ženy, od ktorých pochádza najodvážnejšie umenie posledných desiatich rokov. Ich dielo je z psychologického hľadiska oveľa extrémnejšie ako umenie mužov.“ (Holzer, cit. podľa Gosenicková 2004: 96.)

Umelkyňa **Tracey Emin** (nar. 1963) tematizovala intimitu a vlastnú skúsenosť v diele *Každý, s kým som kedy spala v rokoch 1963 – 1995* (*Everyone I Have Ever Slept With from 1963 – 1995*). Emin oblepila vnútorné steny malého stanu menami všetkých osôb, s ktorými „spala“ v rokoch 1963 – 1995. Mená boli zostavené z farebných písmen vystrihnutých z textilu a v stane umelkyne sa nachádzali nielen mená jej neskorších milencov, ale i mená členov rodiny, kamarátok, brata dvojčaťa a aj jej vlastné meno: „So sebou som stále a nikdy na seba nezabúdam.“ Emin, ktorá si v Londýne, v prenajatom byte na Waterloo Road, založila vlastné múzeum (*Múzeum Tracey Emin*), rovnako ako jej umelecké kolegyne svojským spôsobom balansuje na priesecníku dokumentarizmu a fikcie, „úprimnej spovede“ a estetickej seba/inscenácie.

Výtvarníčka **Kiki Smith** (nar. 1954) sa ako členka umeleckej skupiny *Collaborative projects Inc*, ktorá sa venovala predaju výrobkov v *A More Shop*, svojou tvorbou pokúšala sa o zrušenie hranice medzi umeleckými a úžitkovými predmetmi. Jej prvým vážnejším dielom po smrti otca bola *Ruka v zaváraninovom pohári* (*Hand in Jar*) z roku 1983. V ňom nechala Smith, obráťť riasami latexovú ruku, ktorú našla na ulici. Zážitok z toho, že riasy urobili z ruky opäť živé teleso, bol pre ňu klúčový, a tak sa jednou z jej hlavných tém stalo znovuzrodenie, reanimácia a regenerácia. Ako jej reakcia na obchod s orgánmi vznikli neskôr skulptúry z rôznych materiálov (sklo, papier, porcelán), ktoré zobrazovali rôzne časti tela, ako napríklad hrudný kôš, tehotné brucho, rodičia vo forme dvoch prázdnych orechových škrupín, a keďže fragmenty tiel publikum šokovali, Smith si podľa homunkula Frankensteinia – ktorého obdivovala v mladosti – dala meno ‚Kiki Frankenstein‘.

Jedno z najznámejších mien feministického umenia je **VALIE EXPORT** (nar. 1940). O vzniku umeleckého mena, ktoré autorka požadovala napísané zásadne iba verzálkami, sa umelkyňa vyjadrila: „Exportová – to je vždy a všade. (...) Znamená to exportovať sa. Nechcela som mať meno ani svojho otca, ani svojho muža, chcela som si nájsť svoje vlastné meno.“ (VALIE EXPORT, cit. podľa Gosenicková 2004: 52.) VALIE EXPORT sa so svojím menom pohráva i na čiernobielej fotografii *Smart Export/Vlastná podobizeň* z rokov 1967 – 1970, na ktorej s cigaretou v kútku úst drží v rukách krabičku rakúskych cigariet „Smart Export“, ktorých obal si privlastňuje a označuje ho vlastným umeleckým menom. Otázka mena je pre EXPORT programová, naráža ním na pravidlú umeleckej produkcie (na fakt, že diela sa stávajú púhym tovarom), na komodifikáciu ženskosti a postavenie žien – či už v oblasti umenia alebo mimo neho.

Veľmi známe sa stalo jej dielo *Hmatacie a šmátracie kino (Tap and Touch cinema)*. EXPORT ho realizovala vo Viedni a Mníchove v roku 1968. Zatiaľ čo umelkyňa mala na sebe škatuľu s otvormi, ktorá jej zakrývala nahú hornú polovicu tela, jej partner Peter Weibel pozýval publikum megafónom na „ohmatávanie a šmátranie“. Okoloidúci sa tak mohli na 12 sekúnd dotknúť jej tela, jej nahých prsníkov. Hoci EXPORT vystavila svoje telo hraničnej situácii, jej umelecký zámer bol splnený, okrem iného verejne poukázala na túžbu mužov a vyviedla „erotickú žiadostivosť muža zo súkromnej sféry, bordelu alebo prítmia kina na verejnosť sobotňajšej pešej zóny“ (Brozman 1997: 84).

EXPORT za svojimi umeleckými kolegyniami v miere šokovania percipientov umenia rozhodne nezaostáva. V diele *Akčné nohavice: genitálna panika (Action pants: Genital panic)* z roku 1969 oblečená v čiernom, s guľometom v náručí a s vystrihnutým odhaleným rozkrokom chodila v mníchovskom kine filmového umenia po sále medzi radmi návštěvníkov a návštěvníčok. Reakciou pozorovateľov tejto performance, ktorou umelkyňa odpovedala okrem iného i na kult matky, nepoškvrnenej panny s dieťaťom v náručí, bolo zdesenie a útek.

Vo videu *Ďaleko... ďaleko (Remote... Remote)* z roku 1973 si EXPORT sama spôsobuje zranenie tak, že si nožom na papier škriabe kožu prstov tak dlho, kým nezačne krvácať. Ešte pred týmto umeleckým aktom si v roku 1970 v diele *Akcia telesných znamení (Body Sign Action)* dala na ľavé stehno vytetovať niekdajší symbol zotročenia žien – podväzkový pás. EXPORT svojou umeleckou tvorbou sprostredkúva silné feministické idey týkajúce sa kritiky komodifikácie či pornografizácie, pričom ako množstvo jej kolegýň, ani ona neváha zasiahnuť do svojho tela alebo ho použiť ako materiál niekedy pomerne radikálnym spôsobom.

Balkánska umelkyňa **Marina Abramović** (nar. 1946) sa vo svojej tvorbe venuje prevažne performancii a videu. V diele *Balkánske baroko (Balkan Baroque)* z roku 1997 sa inšpirovala vojnou na Balkáne a umeleckým zámerom bola kritika akejkolvek formy násilia. Viac ako 4 dni sedela uprostred inštalácie pozostávajúcej z troch videoprojekcií (zobrazovali Amramovičovej rodičov a ju) a troch medených nádob s vodou, Oberala zhruba 1500 hovädzích kostí a spievala piesne z detstva. V perfor-

mancii z roku 1975 *Územie červeného svetla Amsterdam* (*Red-Light District Amsterdam*) si umelkyňa na štyri hodiny vymenila miesto vo výklade so ženou, ktorá 10 rokov prostituuje. Svetoznámy úspech jej priniesla performancia *Dom s výhľadom na oceán* (*The House With the Ocean view 2002*). Abramovič počas nej 12 dní zotrvala v priestoroch newyorskej galérie, pričom bola nahá, pila iba vodu, nečítala, nepísala, nerozprávala a nevykonávala ani žiadne iné aktivity. Bola zbavená všetkej intimity a jediné súkromie po celý čas jej trvania mala na toalete. Zámerom umelkyne bolo viest' energický dialóg s divákom a diváckou, a ako v iných jej dielach, aj tu sa pokúšala dostať svoje telo na hranice psychickej a fyzickej výdrže. Abramovič, podobne ako EXPORT, už v jednom zo svojich skorších diel *Rytmus 10* (*Rythm 10, 1973*) sebazraňujúco zasahovala do svojho tela. V tomto videoarte bodala ostrým nožom medzi svoje natiahnuté prsty s najväčšou možnou rýchlosťou a, pochopiteľne, zranila sa. Abramovič, rovnako ako jej kolegyne, neváha sprostredkovať divákovi či diváčke svoj umelecký odkaz prostredníctvom toho najvhodnejšieho materiálu – vlastného tela a jeho zranenia. Jej zámerom v diele *Rytmus 10*, kde si spôsobila krávajúce rany, bolo napríklad symbolické oslobodenie sa od kultúrne definovaného ženského tela.

**Nan Goldin** (nar. 1953) odtabuizúva súkromnú sféru, témy sexuality, nahoty, choroby a smrti. Na začiatku 70-tych rokov fotografovala súčaže krásy, ktoré sa konali každý týždeň v bostonskom bare transvestitov *The Other Side*, a niektorých transvestitov fotila i doma pri ich každodenných činnostiach. Ked' v roku 1984 napadol jej milenec, zachytila svoju dobitú tvár v diele *Nan mesiac po tom, čo bola stlčená* (*Nan one month after being battered*). V roku 1995 v diele *Budem tvojím zrkadlom* (*I'll be your mirror*) urobila interview s priateľmi nakazenými HIV. AIDS sa stalo jej hlavnou tému a ľudí nakazených HIV často fotograficky sledovala až do ich úmrtia.

Obsesívne zobrazovanie seba samej je typické pre umelkyňu **Cindy Sherman** (nar. 1954). Táto fotografka štylizuje seba samú, napr. na fotografiách zo série *Hollywood-Hampton types* do rôznych typov amerických žien. V sérii fotiek *1 – 69 Untitled film stills* (1977) sa predstavuje ako herečka filmov z 50-tych a 60-tych rokov, vytvára v nich fiktívne scény z nenatočených filmov, béčkových filmov a tiež filmov francúzskej novej vlny. Sherman sa inštaluje v klišéovitých ženských pôzach, ktoré naznačujú melodramatický alebo gýčovitý príbeh. Od 80-tych rokov prijíma aj zá kazky na módnym design a tvorí reklamy. Vo svojich reklamách však podrýva klišé o ženskej kráse, a to napríklad tým, že používa falosné zuby, jazvy, grimasy, neladné postoje a pod. Postupom času sa Sherman začala vytrácať zo svojich umeleckých diel a na miesto, ktoré predtým patrilo jej telu, dosadzuje bábky alebo iné náhrady. V sérii *Sex pictures* (1992) pracuje, na rozdiel od svojho skoršieho obdobia, namiesto svojho tela s umelou hmotou a bábikami, ktoré štylizuje do pornografických pôz, rozoberá ich, aby ich zložila do nových častí (tak sa dotýka napríklad problematiky AIDS či homosexuality).

Zatiaľ čo na konci 60-tych rokov a počas 70-tych rokov 20. storočia bola pre feministické umenie typická fragmentarizácia a individualizácia (napriek tomu, že feministické umelkyne navzájom spolupracovali a realizovali viaceré spoločné projekty), v 80-tych rokoch dochádza k prvému väčšiemu organizovaniu v rámci feministickej kritiky umenia v podobe skupiny **Guerrilla Girls**. Príbeh tohto feministického zoskupenia, ktoré vystupuje dodnes, začal v roku 1985 v *Múzeu moderného umenia* v New Yorku. V tomto roku sa v spomínamej galérii konala výstava *Medzinárodný prehľad maliarstva a sochárstva*, na ktorej spomedzi 169 zúčastnených participovalo iba 13 žien. Guerrilla Girls<sup>15</sup> pred múzeom zorganizovali prvú demonštráciu, ktorá sa však nestretla s väčším úspechom. Od tohto obdobia až podnes medzi jedno zo základných posolstiev Guerrilla Girls patrí požiadavka, „aby umenie v múzeach a galériach odrážalo pravdivé kultúrne dejiny, a nie len tie, ktoré sa týkajú bielej mužskej časti. Zodpovednosť za to dávajú obchodníkom, kurátorom, kritikom a zberateľom. S úspechom. Niekoľko s ústupkami. Pod maskami je koniec koncov teplo“ (Grosenicková 2004: 75).

Tajomstvo neskoršieho úspechu Guerrilla Girls spočíva v stratégii šírenia plagátov zameraných proti sexizmu a rasizmu, týkajúcich sa tém interrupcie, bezdomovectva, znásilnenia, v narúšaní vernisáží, v početných demonštráciách, zasielaní e-mailov a v neposlednom rade i vo vtípe či skôr irónii, ktorú neváhajú použiť. Táto skupina, ktorá sa pomenovala podľa partizánskej anonymnej formy boja („gerilový“ boj využíval rýchlu sabotáž), vystupuje anonymne, s maskou gorily na hlavách. Umelkyne si túto masku osvojili ako znak dominancie a virility, napokon, i názvy „Guerrilla“ a „Gorilla“ sú veľmi podobné. Guerrilla Girls v úplnej a dodnes neporušenej anonymite útočia na svedomie umenia. Často sa nečakane objavujú na vernisážach vo veľkých svetových múzeach a vyvolávajú rozruch. Pretože vystupujú anonymne a v maskách, prepožičiavajú si mená iných známych žien, medzi ktoré patria Gertrude Stein, Käthe Kollwitz, Frida Kahlo a iné. K tomuto nápadu ich inšpirovala smrť umelkyne Georgie O'Keeffe – symbolicky tak vyjadrujú pocitu významným ženám.

Guerrilla Girls hovoria aj o nerovnom postavení ženy v umeleckom priestore, v ktorom dominuje mužský autor. Ich tvorba je „kritikou spôsobov budovania umeleckých zbierok, interpretácií diel a spôsobov pripisovania alebo upierania hodnoty jednotlivým umeleckým školám, smerom, hnutiam voľného či úžitkového umenia. Vo svojom spochybňovaní estetickej zložky umenia sú i realizátorkami konca veľkých estetických príbehov predmoderného a moderného umenia. Ich tvorba je do myslení i odmyslení príbehov umenia do konca“ (Mitášová 2000 – 2001: 118). Pozoruhodná je aj ich publikácia s názvom *Sprievodkyňa dejinami západného umenia od Guerrilla Girls – ľahké čítanie do posteľ* (*The Guerrilla Girl's bedside companion to the History of Western Art*). Vo svojich akciách, na billboardoch a plagátoch využívajú strategiu humoru, irónie a labellingu a v kombinácii so zverejňovaním štatistických údajov a faktov prinášajú tvrdé komentáre k situácii žien vo svete výtvarného umenia.

---

<sup>15</sup> Pozri [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com).

Výber ukážok textov a sloganov z plagátovej tvorby Guerrilla Girls:

„Aké výhody plynú z toho, keď je žena umelkyňou:

Nepracuješ pod tlakom úspechu.

Nikto ňa nebude nasilu nútť, aby si sa zúčastňovala na výstavách spolu s mužmi.

Vďaka svojim štyrom ďalším zamestnaniam na voľnej nohe môžeš zo sveta umeenia ľahko uniknúť.

Vieš, že po osemdesiatke môže tvoja kariéra nabrať nevídane obrátky.

Znovu a znova sa utvrdzuješ v tom, že nech by si vytvorila čokoľvek, bude to onálepkované ako ženské umenie.

Určite nezostaneš trčať ako profesorka na škole, kde by si získala honor a peniaze.

Budeš svedkom toho, ako budú tvoje nápady žiť v prácach iných.

Máš možnosť vybrať si medzi kariérou a materstvom.

Nezabehne ti ani z veľkých cigár, ani z klasickej mal'by.

Budeš mať viac času na prácu po tom, ako ňa tvoj partner vykopne a nájde si nejakú mladšiu.

Môžeš sa dostať do revidovaných verzií dejín umenia.

Nikto ňa nikdy neprivedie do rozpakov tým, že by ňa označil za geniálnu umelkyňu.

Môžeš zaniesť svoje diela do výtvarných časopisov a mať na sebe masku gorily.“

(Tamže: 116.)

„Kvíz Guerrilla Girls. Otázka: Ak je február Mesiacom história ľudí čiernej pleti a marec Mesiacom história žien, čo sa deje zvyšok roka? Odpoveď: Diskriminácia.“  
(Guerilla Girls, pozri Aspekt 2000 – 2001: 9.)

„Ženy v Amerike zarábajú iba 2/3 toho, čo muži. Výtvarné umelkyne zarábajú iba 1/3 toho, čo umelci.“ (Guerilla Girls, Aspekt 2000 – 2001: 37.)

„Musia byť ženy nahé, aby sa dostali do Metropolitného Múzea? Menej ako 5 % umelcov vystavujúcich v Oddelení moderného umenia sú ženy, ale 85 % aktov sú akty žien.“ (Mitášová 2000 – 2001: 117.)

„Väčšina odhalených penisov v najväčších múzeách a galériach patrí Jezuliatku.“  
(Tamže: 118.)

Skupina Guerrilla Girls (pozostávajúca z aktívnych výtvarníčok, umenovedkýň a mysliteľiek) začínala svoje aktivity ako protest nespokojných aktivistiek stojacích mimo oficiálnu scénu. Podarilo sa jej zásadným spôsobom podnietiť zmeny v myslení a do istej miery aj ovplyvniť existujúcu prax. Stalo sa však jej osudom (ako to bolo aj pri iných aktivistických a politických projektoch vo výtvarnom umení), že po radikálnom období dielo dostáva svoje miesto v systéme súčasného umenia; pôvodne radikálny protest je adoptovaný a zaraďaný do muzeálnej praxe ako umelecká hodnota, ktorá sa automaticky stáva komoditou. Tvorba Guerrilla Girls tak po rokoch dostáva priestor vo významných svetových výstavných inštitúciách (napr. na Bienále v Benátkach v roku 2005), čím sa definitívne zaraďuje do oficiálnych dejín umenia.

Jedným z najzaujímavejších a najkontroverznejších príkladov absolútnej kontroly výtvarníčky nad svojím telom je v súčasnosti tvorba francúzskej umelkyne **Orlan** (nar. 1947). Jej umenie predstavuje do extrému dotiahnuté posolstvo a techniky autoriek zo 60-tych a 70-tych rokov. Podobne ako Abramovič alebo EXPORT, aj Orlan využíva prácu s vlastným telom, sebazranenie, skúmanie limitov tela a prostredníctvom hraničných situácií sprostredkúva umelecký odkaz, ktorý je odpoveďou i na postmoderné otázky týkajúce sa identity, medicínskych technológií a nestálosti tela. Orlan<sup>16</sup> je jednou zo zakladateiek tzv. *carnal art-u*, ktoré svoju pozornosť sústredí na transformáciu tela a pracuje s najmodernejšími technológiami (napr. plastickej chirurgie).

Kým v ranej fáze svojej tvorby umelkyňa skúmala svoje telo menej radikálnym spôsobom, od 90-tych rokov sa jej umelecká výpoved' stáva oveľa radikálnejšou a Orlan podstupuje umeleckú transformáciu v projekte, ktorý nazýva *Reinkarnácia svätej Orlan*.

Umelkyňa, ktorá sa vo svojej práci inšpirovala Duchampom (svoje telo pokladá za modifikované ready-made), sa už v roku 1971 na základe Berniniho *Extázy sv. Terézie* rozhodla premenovať na „Sväút Orlan“; tento akt sprevádzalo dekorovanie sa čierrou koženkou a vinylom a odhalenie jedného prsníka (alúzia na dojčiacu Pannu Máriu a antickú mytológiu). A touto sebastylizáciou reagovala i na tradičné dualistické zobrazovanie ženy ako madony či prostitútky. Neskôr, v roku 1990, Orlan zhodila „sväté rúcho“ a rozhodla sa kompletne „reinkarnovať“. „Reinkarnácia sv. Orlan“ zahŕňa doposiaľ 5 plastických operácií tváre, z ktorých vytvára performanciu. Orlan si dala naimplantovať rôzne motívy (od gréckych božstiev až po legendárnu Monu Lisu). Zatiaľ čo zámerom je naimplantovať do svojej tváre prvky z obrazov žien, ktoré vytvorili slávni umelci a ktoré sa stali ikonami alebo ideálmi krásy, výsledkom nie je „ideál krásy“. Orlan paradoxne dosahuje antiefekt. Jednotlivé plastické operácie využívajú a implantujú do umelkyninej tváre napr. prvky z Botticelliho Venuše (brada), Geromovej Psyché (nos), Boucherovej Euryopy (pery), Diany zo 16. storočia Francúzskej školy Fontainebleu (ocí), Da Vinciho Mony Lisy (čelo) a jediné, čo na Orlan napokon zostáva nezmenené, je hlas. Prvky z týchto ikôn si vyberá nielen pre ich mýtickú krásu, ale tiež pre ich symbolickú hodnotu a príbehy, ktoré sa s týmito ženami spájajú (napr. Dianu si vyberá preto, že bola vodkyňou bohýň a žien, Psyché pre krehkosť a bezbrannosť duše a pre symbolizáciu lásky, Venušu pre telesnú krásu a symbolizáciu plodnosti, Monu Lisu preto, že bola často pokladaná za symbol krásy, ale i pre jej androgýnnosť a pod.).

Plastické operácie sú pripravené a nacvičené, sama umelkyňa ich režíruje a komunikuje počas nich s okolím, často sú v nich prítomné ikonické predmety, ako napr. kríže alebo umelé ovocie. Operácie sú dôsledne dokumentované prostredníctvom videa a fotografie, sú sterilné, no okrem certifikovaných doktorov sa na nich často objavujú umelci, básnici a aj samotní doktori sa stávajú umelcami. K vytvoreniu ume-

---

<sup>16</sup> Pozri [www.orlan.net](http://www.orlan.net).

leckého diela – samej seba – prostredníctvom chirurgických zásahov Orlan inšpirovala operácia jej mimomaternicového tehotenstva, ktorú absolvovala pod lokálnou anestéziou. Orlan, podobne ako mnohé umelkyne pred ňou, testuje hranice svojho tela a podstupuje permanentné riziko väčieho zranenia alebo úmrtia (pri každej operácii v lokálnej anestézii riskuje ochrnutie alebo smrť, no tvrdí, že je so smrťou zmierená a že prostredníctvom svojho diela dosahuje duchovnú transcendenciu).

Operácie, v ktorých sa Orlan začala tvarovať podľa niektorých historicky známych malieb a sôch, sa stali predmetom feministicko-umenovedných kontroverzí. Orlan totiž pracuje s rozrezaním, odhaľovaním, naťahovaním a s inými praktikami, ktoré feministické kritičky často pokladajú za masochistické a nanútené ženám. Často sa jej vyčíta aj to, že reprodukuje známych autorov, ktorí zobrazovali ikonické, ideálne ženy. Mnohé autorky nazvali Orlan antifeministkou a obvinili ju, že podporuje plastickú chirurgiu, inkorporuje kódy maskulinity, a že namiesto toho, aby vytvorila svoju vlastnú, novú, hodnotnú identitu, chce byť nomádkou a mutantkou. Z tohto pohľadu by bolo možné povedať, že umenie Orlan sa stáva predmetom kritiky predovšetkým tých feministiek, ktoré vychádzajú z konceptu identity, ale Orlan kritizujú i tie autorky, ktoré vychádzajú z ľavcových pozícií a tvrdia, že sa sama stala predajným artiklom, čo je v rozporete s feministickými myšlienkami o integrite. Orlan je vo Francúzsku mimoriadne populárna, objavuje sa v mnohých magazínoch a jej umelecké dielo je predmetom širokého záujmu verejnosti.

No interpretácia, podľa ktorej Orlan hybridizáciou a dosiahnutým antiefektom predstavuje radikálnu kritiku a negáciu patriarchálnych ideálov, je pre iné feministické teoretičky nanajvýš zaujímovým východiskom pre ďalšie úvahy. Mnohé z čŕt jej umeleckého diela korešpondujú s feministickými myšlienkami. Jej tvorba sa vzťahuje na náboženskú ikonografiu, spochybňuje náboženské tradície, nastoľuje otázky intimity operačných procesov a medicínskych priestorov (divák či diváčka ich sleduje zblízka), jej performancie sú späť s otázkami ženského tela a jeho krásy, vzťahu tela a identity. Napokon, to, že Orlan výsledkom plastickej operácie vytvára opozíciu idealizovanej krásy a nejde v nej o „vylepšovanie“, umožňuje jej dielo interpretovať i ako kritiku mýtu ženskej krásy. O sebaportréte, ktorý umelkyňa vytvára, sama hovorí, že je bojom proti prírode, DNA a Bohu (čím je sympatická nielen feministickým teoretičkám, ktoré bojujú proti stereotypným koncepciam ženskosti, vychádzajúcim z biologizujúcich argumentov). Dalo by sa povedať, že Orlan sa vo svojom diele pýta na povahu tela, naráža i na tak často požadované „utrpenie pre krásu“, jej dokumentácia ukazuje odvrátenú tvár estetickej chirurgie a výsledkom je „paradoxné“ preukázanie nedosiahnutelnosti ideálu krásy. Jej identita a umelecké dielo sú neukončené, pretože cieľom tejto zaujímatej umelkyne nie je finálna podoba, finálne dielo alebo identita, jej zámerom je neukončený proces. Nanajvýš inšpiratívnu otázkou, ktorú Orlan kladie, je tá o povahe a predmete samotného umenia. Zatial' čo feministické umelkyne skoršieho obdobia detabuizovali napríklad menštruáciu, Orlan hranice tabu výrazne posúva. Na Sydneyskom bienále v roku 1992 vo svojej exhibícii vystavila aj nádobky, ktoré obsahovali vzorky jej mäsa a krvi pochádzajúce

z plastickej operácie. Orlan sama je svojím umeleckým dielom – hybridom; v prípade tejto autorky sa život a umenie spájajú absolútym spôsobom, projekt „carnal art-u“ je preto prinajmenšom inšpiratívny pre feministické uvažovanie.

## 6. Záver

Zámerom textu bolo oboznámiť čitateľky a čitateľov s vybranými aspektmi vzťahu výtvarného umenia a feminismu. Ako jedna z podstatných otázok, ktoré feministické kritičky umenia nastoľujú, bola načrtnutá problematicosť univerzálnosti a objektívnosti klasického kánonu umenia. Patriarchálny a maskulinistický charakter umenia sa prejavuje nielen v asymetrickom historickom zastúpení umelkýň a umelcov v dejinách umenia, ale i v stereotypných zobrazeniach žien prítomných v umení. Dôsledky tohto historického nepomeru, často účelných zobrazení ženskosti, sťaženého prístupu žien do sféry umenia alebo ich podhodnotenia, spolu s vedomím toho, že umenie je sférou, ktorá disponuje silným mocenským a politickým potenciálom, poukazujú na dôležitosť aplikovania rodovej perspektívy i v oblasti umenia. Zámerom bolo tiež poukázať na to, z akých pozícií bolo klasické umenie a dejiny umenia kritizované feministickými mysliteľkami a akým spôsobom sa realizovali a realizujú pokusy de-maskulinizovať umenie. Jedným zo spôsobov bola dekonštrukcia kultu génia, „prepisovanie“ dejín umenia tak, aby zahŕňalo i stratené a marginalizované autorky, poukázanie na štrukturálne podmienky, ktoré zabraňovali ženám realizovať sa v ekonomicky produktívnom umení, a vytvorenie samostatnej oblasti feministickej kritiky, ktorá týmto fenoménom venuje pozornosť. Hoci sa o pojnoch „ženského“ a „feministického“ umenia vedú medzi teoretičkami neustálé polemiky, v texte poukazujem na ich možné rozlíšenie. Podmienkou feministického umenia sa stáva odmietnutie intuitívnosti v procese tvorby, naopak, zdôraznenie konceptuálnosti a osvojenie si feministického povedomia a teórie ako výrazných nástrojov umeleckej tvorby. Text predstavuje na priereze dejín umenia výberovo niekoľko autoriek, ktoré sa stali zaujímavé pre feministickú umenovedu a feministické interpretácie.<sup>17</sup> Je možné súhlašiť s vyjadrením významnej umelkyne a zároveň feministickej teoretičky Valie EXPORT: „Chcela by som zdôrazniť, že umenie musí byť politické. Iba potom za niečo stojí. Umenie nikdy nemôže len ukazovať, čo sa deje. Zaoberá sa sice súčasnými vecami, ale musí ich transformovať na iné modely myšlenia, a potom je politické. (...) Nemôžem oddeliť svoj intimny, súkromný život od sociálneho a sociálny život patrí do politiky. Byť ženou je biologický status, ale je to aj sociálny status, a ten súvisí s politikou.“ (Daučíková – Brozman 1997: 86.) Treba však pripustiť i to, že pre feministickú teóriu a zmenu sociálnej praxe môže byť inšpiratívne a prínosné i umenie, ktoré rodové politikum do umeleckého diela nekóduje vedome či progra-

<sup>17</sup> V tejto štúdiu som svoju pozornosť sústredila na výtvarné umenie vo všeobecnosti, bez špeciálneho diiferencovania jednotlivých médií. Z tohto hľadiska by bolo možné upozorniť i na niekoľko významných fotografiiek 20. storočia, za všetky spomeniem tieto: Diane Arbus, Ilse Bing, Gertrude Fehr, Florence Henri, Walde Huth, Barbara Klemm, Dorothea Lange.

movo. Preto sú v štúdii prezentované nielen umelkyne, ktoré sa k feministickej teórii a ideám hlásia programovo, ale i tie, ktoré k nim zaujímajú neutrálnejší vzťah.

V súčasnosti môžeme povedať, že aktivity výtvarníčok a feministický výskum (a jeho prínos k teoretickému ukotveniu ženy v umeleckom diskurze) nesporne vyvolali určitý vplyv na výstavnú prax múzeí a veľkých svetových výstav a priniesli v postavení autoriek isté zmeny. Hoci status výtvarníčky prešiel v ostatnom desaťročí i v našom domácom prostredí zmenami a prítomnosť autoriek na výstavách (i keď nie vždy uspokojivá) je predsa len priaznivejšia, reflexia tejto zmeny v myslení a kladenie ďalších otázok sa zdajú byť pre výstavnú prax a kritické písanie v našom regióne málo zaujímavé. V súčasnej situácii by sa dalo povedať, že výtvarníčky staršej a strednej generácie súce vo svojich dielach tematizujú rodové aspekty, no voči feministickej teórii majú mnohokrát ambivalentný vzťah. V mladšej generácii je možné, naopak, pozorovať prístup bez predsudkov, chýba však pevnejšie argumentačné prepojenie výtvarnej praxe a feministickej teórie a konceptu.<sup>18</sup>

Feministické umenie na Slovensku je viac otázkou teoretickej reflexie diania na výtvarnej scéne ako programovou záležitosťou samotných výtvarníčok. Hoci posledné slovo v problematike postavenia ženy vo výtvarnom umení zdáaleka nebolo vyslovené a situácia na Slovensku si žiada výraznejšiu a systematickejšiu reflexiu, než akej sa jej dostáva, je potrebné pýtať sa, či nastoľovanie otázok vzťahu feministickej teórie a umenia nadálej nezostáva výhradne v „kompetencii“ feministickej teórie, prípadne rodovo uvedomej praxe budúcich umelkýň a umelcov.

## Literatúra

- BEAUVOIROVÁ, S. de. 1967. *Druhé pohlavie* (1. zv.). Bratislava : Obzor.
- BROZMAN, D. 1997. K prácам Valie Export. In *Aspekt*, č. 2, s. 84 – 85.
- DAUČÍKOVÁ, A. – BROZMAN, D. 1997. Rozhovor Aspektu s Valie Export. In *Aspekt*, č. 2, s. 86 – 87.
- DUNCAN, C. 2002. MoMiny maminy. In PACHMANOVÁ, M. (ed.). *Neviditeľná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dejinách a vizualitě*. Praha : One Woman Press, s. 115 – 137.
- ĎURANOVÁ, L. – ŠOURKOVÁ, A. – TÁBORECKÁ, A. 2003. *Lexikón slovenských žien*. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný biografický ústav.
- EIBLMAÝR, S. 1997. Valie Export : rozštiepená realita – k štruktúre reprezentácie v diele. In *Aspekt*, č. 2, s. 73 – 75.
- GROSENICKOVÁ, U. 2004. *Ženy v umění 20. a 21. století*. Praha : Taschen.
- GUERRILLA GIRLS. 2000 – 2001. In *Aspekt*, č. 2 – 1.
- HANÁKOVÁ, P. 2007. *Pandořina skřínka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha : Academia.

<sup>18</sup> Pre ďalšie skúmanie feministizmu a rodovej problematiky v slovenskom výtvarnom umení odporúčam sústredit pozornosť na prácu autoriek ako napr. Jana Želibská, Jana Bodnárová, Anna Daučková, Veronika Rónaiová, Ilona Németh, Denisa Lehocká, Anabela Žigová, Dorota Sadovská, Pavlína Fichta Čierna, Aneta Mona Chisa, Lucia Tkáčová, Eva Filová, Drahomíra Lányiová, Nora Ružičková. Ďalej pozri heslo „Feminizmus, feministické umenie“ v *Slovníku svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* (1999: 80 – 83).

- CHICAGO, J. 2003 – 2004. The Dinner Party. In *Aspekt*, č. 1, s. 13 – 20.
- JURÁŇOVÁ, J. 2003 – 2004. Črepy osudu (rozhlasové pásmo o živote sochárky Camille Claudel). In *Aspekt*, č. 1, s. 229 – 240.
- KICZKOVÁ, Z. a kol. 2000. *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského.
- KOL. AUTOROV. 1996. *Universální lexikon umění*. Praha : Grafoprint Neubert – Knižní klub.
- KOL. AUTOROV. 1999. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia Profil.
- KUNST NACHRICHTEN. 1979. Roč. 15, č. 2.
- LAZROE, B. 1997. *Perception, Culture, Representation and the Photographic Image (an essay)*. Ljubljana : Matformat.
- LEDDICK, D. (ed.). 2001. *Male Nudes*. Köln : Taschen.
- LUCIE-SMITH, E. 2003. *Sexuality in Western Art*. London : Thames and Hudson.
- MITÁŠOVÁ, M. 2000 – 2001. Guerrilla Girls : fakty, humor a umelá kožušina. In *Aspekt*, č. 2 – 1, s. 116 – 129.
- MULVEY, L. 1998. Vizuální slast a nárativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, L. (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha : SLON, s. 115 – 133.
- MUSEUM LUDWIG V KOLÍNE NAD RÝNEM. 2003. *Fotografie 20. století*. Praha : Slovart.
- NAGL-DOCEKAL, H. 2002. Umění a ženskost. In *Aspekt*, č. 1, s. 88 – 106.
- NAGL-DOCEKALOVÁ, H. 1994. Ženská estetika alebo „utopia zvláštneho“? In FARKAŠOVÁ, E. – KALNICKÁ, Z. – KICZKOVÁ, Z. (ed.). *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Bratislava : Archa, s. 25 – 41.
- NÉRET, G. 2004. *Homo Art*. Köln : Taschen.
- NOCHLIN, L. 2002. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? In PACHMANOVÁ, M. (ed.). *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha : One Woman Press, s. 25 – 65.
- ORIŠKO, Š. 1993. Dejiny umenia a feminismus. In: *PROFIL (SÚČASNÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA)*, roč. 3, č. 2, s. 1 – 2.
- ORIŠKOVÁ, M. 2002. *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava : Petrus.
- PACHMANOVÁ, M. (ed.). 2001. *Věrnost v pohybu : Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha : One Woman Press.
- PACHMANOVÁ, M. (ed.). 2002. *Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha : One Woman Press.
- PACHMANOVÁ, M. 2004. *Neznámá území českého moderního umění : Pod lupou genderu*. Praha : Argo.
- PACHMANOVÁ, M. 2007. Matky a otcové : k genderové genealogii v dějinách umění. In HECZKOVÁ, L. a kol. (ed.). *Vztahy, jazyky, těla*. Praha : FHS UK, s. 326 – 337.
- PHILLIPS, J. 2003. *Boys will be Boys*. Berlin : Bruno Gmünd Verlag.
- PIERRE ET GILLE. 1997. *The complete works*. Köln : Bernard Marcadé.
- PIJOAN, J. 1986. *Dejiny umenia IX*. Bratislava : Tatran (prvý vydanie).
- PIJOAN, J. 1990. *Dejiny umenia VII*. Bratislava : Tatran (druhé vydanie).
- POLLOCK, G. 1998. Záznamy do feminínneho. In *Aspekt*, č. 2, s. 51 – 64.
- ROBINSON, H. (ed.). 2001. *Feminism-Art-Theory : An Anthology 1968 – 2000*. Oxford : Blackwell Publishing.
- SAUDEK, J. 2000. *Svobodný, ženatý, rozvedený, vdovec*. Praha : Slovart.
- SEIDL, W. (ed.). 2008. *Cutting realities : Gender strategies in Art*. Austria : Kontakt.
- SCHOCK, A – KAY, M. 2003. *Out im Kino : Das lesbisch-schwule Filmexikon*. Berlin : Querverlag.

- SCHOR, M. 2002. Otcovská žíla dějin. In PACHMANOVÁ, M. (ed.). *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha : One Woman Press, s. 173 – 202.
- TERRAROLI, V. (ed.). 2006. *The Avantgarde Movements*. Milano : SKIRA.
- VERGINE, L. 1980. *L'altra metà dell'avanguardia 1910 – 1940*. Milano : Comune di Milano.
- VODRÁŽKA, M. 1998. Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií. Subverzivní odstraňování společenského těla. In *Aspekt*, č. 2, s. 65 – 70.
- VODRÁŽKA, M. 1999. Třetí pohlaví v umění a kultuře. In *Aspekt*, č. 2, s. 70 – 75.
- VODRÁŽKA, M. 2001. Pohlavní travestie Oliny Francovej. In *Aspekt*, č. 2, s. 195 – 198.
- VODRÁŽKA, M. 2002. Architektura a politika záhybu. In *Aspekt*, č. 1, s. 58 – 67.
- WOOLF, V. 2000. *Vlastná izba*. Bratislava : Kalligram.