Disertační práce

CO S ŽENSKOU MALBOU?

MgA. Martina Drozd Smutná
Akademie výtvarných umění 2024

školitelka
doc. MgA. Pavla Sceranková Ph.D.

Děkuji své školitelce doc. MgA. Pavle Scerankové, Ph.D., za empatický přístup, otevřenost a cenné kritické komentáře. Děkuji také své konzultantce Mgr. Vjeře Borozan, Ph.D., za ochotu opětovně si mou práci přečíst a vypíchnout problematická místa a za poskytnutí prostoru pro zpětnou vazbu během semináře.

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a při jejím psaní jsem nepoužívala AI ani chatboty.

V Praze dne 26. 9. 2024

…….

Klíčová slova

„Ženská malba“, gender, Akademie výtvarných umění v Praze, malířské ateliéry, 90. léta a nultá léta, hodnocení umění, diskurzivní analýza

Anotace

Ve svém výzkumu se zaměřuji na genderové nerovnosti v oblasti umění s důrazem na médium malby. Zabývám se příčinami vzniku a působením teoretického rámce, jenž odděluje „ženské“ a „mužské“ umění. Ústředním výzkumných pojmem se stal termín „ženská malba“. Ten dekonstruuji jako sociální konstrukt, jenž nahlížím perspektivou specifických (a dobových) podmínek umělecké produkce. Součástí výzkumu je také uchopení tématu v historickém kontextu 90. let ve vztahu k tehdy novým feministickým vlivům. V této práci vycházím z principů diskurzivní analýzy kombinované s přístupy uměleckého výzkumu. Specificky jsem se zaměřila na jazyk hodnocení diplomových prací na přelomu 90. a nultých let v malířských ateliérech Akademie výtvarných umění v Praze. Ten je předmětem kvantitativní analýzy, jejíž výstupy poukazují na rozdílné hodnocení studujících na základě genderu. Dále reflektuji, zda genderované užívání jazyka ovlivňuje způsob, jakým nad dílem přemýšlíme a jak si je vizualizujeme. V závěru práce se zamýšlím nad možností pozitivního pojetí „ženské malby“, které by mohlo fungovat v současném světě.)

Keywords

"Feminine painting", gender, Academy of Fine Arts in Prague, painting studios, 1990s and 2000s, art evaluation, discursive analysis

Abstract

My research focuses on gender inequalities in the field of art with an emphasis on the medium of painting. I examine the theoretical framework that categorises and separates art as "feminine" and "masculine" and look closely at its origins and function in practice. The term "feminine painting" has become a central concept in this research. I deconstruct it as a social construct, which I view through the lens of specific (and contemporary) conditions of art production. Part of the presented research is historical contextualisation of the topic with particular focus on the 1990s in relation to the new feminist influences at the time.

In this thesis I draw on the principles of discursive analysis combined with artistic research approaches. I specifically focus on the language of examiners' assessments used to evaluate final diploma works at the end of the 1990s and the beginning of 2000s in the painting studios of the Academy of Fine Arts in Prague. The results of quantitative analysis applied on the language itself revealed gender-based differences in the evaluation of students' diploma works. In the last part of the thesis I analyze whether the use of gendered language has an impact on the way we think about and visualize works of art. I conclude the thesis by considering the opportunities of establishing "feminine painting" as a positive concept that might work in the contemporary world.

Obsah

1. Úvod 7
2. Metodologie a role umělkyně uvnitř výzkumu 10
2.1. Anonymita 12
3. Instituce 13
3.1. Diplomová práce 14
3.2. Hodnocení diplomové práce 16
3.3. Diplomant*ka 16
4. 90. léta a kontext doby 19
4.1. Vztah k feminismu na přelomu 80. a 90. let v českém výtvarném prostředí 22
4.2. Postavení uměleckých skupin na přelomu 80. a 90. let 22
4.3. Výstavy a genderová politika 25
4.4. Gender v diplomových pracích 90. a nultých let 27
5. Analytická část 31
5.1. Kvantitativní analýza, data 32
5.2. Výsledky kvantitativní analýzy 34
5.2.1. Hodnocení 34
5.2.2. Klíčová slova 35
5.2.3. Genderované užívání klíčových slov 37
5.2.4. Klíčová slova na škále hodnocení od pozitivního po negativní 39
5.3. Odkazy na umělce*kyně 41
5.4. Shrnutí 43
6. Vizualita, imaginace, malba 44
6.1. Kulturní vzorce ve vnímání malby 44
6.2. Seminář „Instituce, jazyk, gender a umělecké vzdělávání“ 45
6.3. Seznámení se skutečnými díly 47
7. Manifest ženského malířství 50
7.1. Filosofický kontext 50
7.2. Utváření ženské malby 51
7.3. Hledání chybějících vzorů 57
7.4. Hledání chybějících vztahů 59
7.5. Rozmazávání hranic 62
8. Vztah teorie a praxe. Pohyb od textu k uměleckému dialogu 65

8.1. Výstavy 65
8.2. Dialogický formát 66
8.3. Vlastní malířská tvorba 67
9. Závěr 68
10. Seznam literatury a zdrojů 69

1. Úvod

V roce 2019 jsem namalovala obraz nazvaný *Matka* (obr. 1):



obr. 1

Bylo to čtyři roky poté, co jsem diplomovala na Akademii výtvarných umění v Praze (dále jen AVU) v malířském ateliéru. Během magisterského studia jsem vytvořila spoustu různých maleb, ale na tomto místě bych je chtěla reprezentovat obrazem nazvaným *Die Klassizistischen Strukturen* (obr. 2) z roku 2011.



obr. 2

Rozdíl mezi těmito dvěma malbami je patrný. Zatímco starší práce je barevně úsporná, geometrická, elegantní a „neutrálně“ nazvaná, pozdější práce je konkrétní a pracuje s jasně čitelnými symboly – pustou krajinou energicky kráčí matka nesoucí dítě a igelitku. Vybrala jsem je, protože obecně charakterizují vývoj mé tvorby. Především ale zachycují rozdíl mezi tvorbou ovlivněnou studiem a pobytem na AVU a tvorbou po studiu, nezávislou na pravidelném klauzurním a jiném hodnocení. Prostřednictvím těchto obrazů chci také demonstrovat základní otázky své disertační práce – existuje „ženská malba“? Je protikladem k nějakému „neutrálnímu malířství“? A pokud ano, co ji charakterizuje? Kdo ji vytváří? A jak na ni jako kulturní společnost nahlížíme? (Popřípadě jak ji hodnotíme?)

Dovolím si hned v úvodu objasnit svou pozici, vypořádávající se s těmito otázkami. Jasnější výtvarnou podobu něčeho, co by se dalo nazvat „ženská malba“, jsem nenalezla ani během šestiletého doktorského bádání. Z dnešního pohledu je relativní shoda na tom, že kategorizování tvorby na základě genderu, etnicity, třídy je zastaralé a zcestné. Stejně jako „ženská malba“ neexistuje ani tvorba „mužská“, „bělošská“, nebo třeba „hluchoněmá“. Jestliže umění neovlivňují biologické a podobné kategorie, jinak je to s místy, dobou a obecně podmínkami, ve kterém vzniká. Jedná se tedy o sociální konstruovanost tvorby, která se vztahuje i na otázky genderu. I proto považuji za relevantní zabývat se tím, kde a v jakých situacích se pojem „ženská malba“ vyskytoval a jak se propisoval do práce těch, jejichž tvorba byla takto označována. Minulý čas volím záměrně, protože takový jazyk je dnes používán jen velmi zřídka. Do určité míry ale přetrvávají rezidua přemýšlení, které utvářelo způsob, jakým se mluvilo o umění.

Většinu času se v tomto výzkumu věnuji binárnímu dělení na maskulinitu a feminitu, případně na mužskost a ženskost. Nečiním tak z ignorance různých genderových identit a queer teorií, ale protože se zabývám časovým obdobím, kdy se queer témata a kultura neměly možnost projevit v institucionálním a vzdělávacím rámci. Absence queer pohledu může být kromě datace daná také zacílením na malířské ateliéry, které byly tradičnější než například nově vznikající intermediální ateliéry.

Vycházím také ze své žité zkušenosti. Hned v prvním z mnoha ateliérů, ve kterých jsem během šesti let studia (2009–2015) pobývala, jsem se setkala s pojmem „ženská malba“. Bylo to v rámci neformální debaty s vedoucím a studujícími nad pracemi mé spolužačky. Pamatuji si, že na jejích obrazech byly hvězdy. Bylo zřejmé, že toto označení s sebou nese hodnocení, které není pozitivní. Nebylo už ale jasné, proč. Mým programem proto byla snaha uniknout podobným kategoriím a stát se univerzální. Abych zde ilustrovala tuto někdejší snahu, zvolila jsem jako ukázku bezejmenný šedobílý obraz ze série *Die Klassizistischen Strukturen*. Přestože stojím za uměleckou kvalitou svých obrazů z této doby, je možné, že právě toto hledání umělecké univerzality mohlo být jednou z příčin, proč jsem se celou dobu vnímala jako průměrná studentka a umělkyně a s tímto pocitem jsem také školu opouštěla. Data, která jsem o několik let později získala z archivních materiálů, ukazují, že mezi hodnoty vysoce ceněné na uměleckých vysokých školách patří dlouhodobě *autenticita*. Jenže být autentická by znamenalo riskovat, že v prostředí stovky[1] let utvářeném autoritou muže-malíře bude moje tvorba shledána příliš femininní. Taková situace vytváří začarovaný kruh. V době mého studia nebylo možné vybrat si malířku jako vedoucí ateliéru, výstav malířek ve významných institucích nebylo mnoho, pokud vůbec, a v kurikulu přednášek z dějin umění chyběly také. Zato byla velmi přítomná nálepka „ženská malba“ (a snaha mnohých z nás před ní utéct), která svým nepovedeným univerzalismem končila právě u jejího potvrzení, jako méněcenná umělecká kategorie.

Trvalo mi, než jsem rozpoznala, že můj výtvarný styl neutváří jen nabyté znalosti, formální zkušenosti, osobnost vedoucího ateliéru či umělecké trendy své doby. Podílel se na něm také strach z neuznání a zesměšnění coby umělkyně tvořící „ženské“ malby. Obraz *Matka* byl svým způsobem experiment, který zahájil můj doktorský výzkum. Potřebovala jsem tento strach prověřit a zjistit, jak se budu cítit, když se tak jednoznačně přikloním k tématům kulturně náležícím ženám. Chtěla jsem zjistit, jestli je stále přítomný onen společenský odsudek.

Z osobní zkušenosti se studiem malířství na umělecké škole vykrystalizoval hlubší zájem o pochopení mechanismů uměleckého vzdělávání. Jádro doktorské práce spočívá v uchopení a začlenění vlastní zkušenosti do širšího kontextu uměleckého vzdělávání, ale i dějin a teorie umění. Tato práce je snahou o další možnou revizi uměleckého vzdělávání z pohledu feministických teorií, zejména těch, které se zaměřují na koncepce „feminismu sexuální diferenciace“. Rozhodla jsem se v ní zaměřit na způsoby hodnocení podmíněné genderovou příslušností. S takovým přístupem pak mohou vést zajímavý dialog teoreticky zmíněného způsobu myšlení, které tradiční genderové binaritě přisuzovaly nový, emancipační charakter.

Na následujících stránkách rozeberu, jaké – často zcela nevědomé – mechanismy hodnocení fungovaly v nedávném období v rámci Akademie výtvarných umění v Praze.

[1] Od založení Akademie výtvarných umění v roce 1799 až do roku 2023 nebyl žádný z malířských ateliérů veden ženou. Na asistentskou pozici v ateliérech malby nastoupila první žena v roce 2018.

2. Metodologie a role umělkyně uvnitř výzkumu

Jádrem mého výzkumu se stala analýza jazyka. Jak shrnuje Anna Durnová: „Jazyk není jenom nástrojem komunikace, ale také nástrojem moci, skrze něj lze artikulovat zájmy, přesvědčovat politické skupiny a argumentovat své postoje, a tím upevňovat svoji pozici a své názory v rámci vyjednávání o konkrétní *policy*.“[2]

Na jaký výsek jazyka se však zaměřit? Pokud by se můj zájem dal obecně definovat jako hledání různých druhů genderově podmíněné hierarchizace uvnitř uměleckého vzdělávání, bylo by nutné najít sféru jazykových vyjádření, která bude dostatečně „institucionalizovaná“ a zároveň nerozlučně spjatá s hodnocením. Přesně to mi poskytl specifický formát oficiálních hodnocení diplomových prací. Splňoval jak kritérium oficiality (nešlo o žádné neformální hovory během ateliérové schůze, ale o opravdový „hlas instituce“), tak i hierarchizace (kde jinde než u závěrečného hodnocení celého studia se více třídilo na to, co je dobré a co ne, co „má budoucnost“ atd.).

Studiem těchto textových projevů v archivu AVU jsem strávila dva roky. Prošla jsem 138 studentských prací a dalších 200 posudků vedoucích i oponentů*tek. Časová náročnost spojená s archivním bádáním vymezila můj vzorek na jednu dekádu, ohraničením se mi stalo rozmezí let 1994–2005. K tomu mě vedly tyto důvody – jednak návaznost na zájem o transformační období české společnosti a jednak to, že daná doba přímo předcházela mému magisterskému studiu[3] a do značné míry tak předurčila mou vlastní zkušenost. Ve výběru zkoumaných ročníků sehrálo roli i bezprostřední polistopadové období. S příchodem tehdejšího rektora Milana Knížáka[4] se na AVU v relativně krátkém čase udála spousta personálních i strukturálních změn. Předpokládala jsem, že když zahájím výzkum ročníkem 1994/1995, budou tyto dynamické proměny alespoň částečně „usazeny“. 90. léta byla také obdobím, kdy bylo víc než kdy jindy možné dosáhnout individuálního úspěchu, a mnozí studenti z těchto let se později stali určujícími osobnostmi české umělecké scény. V tomto ohledu bylo tedy zajímavé zkoumat kritéria úspěchu a jeho provázanost se vzdělávacím systémem.

S více osobní motivací jsem se zaměřila na prostředí klasických médií, konkrétně na malbu. Zkoumala jsem diplomové texty všech malířských ateliérů v uvedeném období a dále ty, které pocházely sice z nemalířských ateliérů, ale jejich výstupem byla malba nebo odkaz na ni. V mém vzorku se tak často objevují práce z ateliéru kresby, intermédií či monumentální tvorby. V ojedinělém případě jsem zahrnula i práci, která sice nesouvisela s klasickými médii, ale přímo se týkala tématu „ženskosti“. Nabízelo se srovnání, jestli se mladší umělecké médium dokáže vyvázat z tradičního binárního pojetí a s genderovými kategoriemi pracovat progresivněji, popřípadě je opustit úplně.

Má pozornost vůči těmto materiálům se nesla v duchu otázky: *Do jaké míry může být obrat směrem k archivům relevantní pro porozumění současnému politickému terénu a otázkám*

---

[2] DURNOVÁ, Anna. Diskurzivní přístupy v policy analysis. In: NEKOLA, Martin, Hana GEISSLER a Magdalena MOURALOVÁ. *Současné metodologické otázky veřejné politiky*. Praha: Karolinum, 2011, s. 75. ISBN 978-80-246-1865-4.

[3] Akademii výtvarných umění jsem studovala v letech 2009–2015.

[4] Milan Knížák byl rektorem AVU v letech 1990–1997.

identity?[5] Bylo pro mě zajímavé zjišťovat, nakolik data získaná z archivů podpoří či vyvrátí mé vlastní, do té doby čistě intuitivně formulované závěry či dojmy. Obzvlášť vhodná se v tomto směru ukázala kvantitativní analýza jazyka textů vedoucích a oponentů*tek. Zkoumání způsobů, jakými se hodnotily závěrečné práce studentek a studentů malířských ateliérů, mi umožnilo zviditelnit schémata genderově podmíněných mocenských vztahů, které se projevovaly nekritickým adorováním, paternalismem či „zhoršenou známkou".

Ve své práci vycházím z principů diskurzivní analýzy kombinované s přístupy uměleckého výzkumu. Kombinace zavedených metodologických postupů diskurzivní analýzy s mladší disciplínou uměleckého výzkumu, jehož definice je stále předmětem živých debat, mi umožnila otevřenější i osobnější přístup. Mohla jsem tak veškeré poznatky ukládat do vlastních maleb. Můj „malířský jazyk" mi pomáhá dotvářet vlastní hlas v textu, který se mi hledá obtížněji. Své práce považuji za součást problematiky, kterou zkoumám – i já jsem malířka a má tvorba vychází ze zkušeností v uměleckém vzdělávacím prostředí.

Kde jsem cítila limity analýzy, pomáhala jsem si vlastními malířskými reakcemi, jejich prezentací a umístěním na veřejnosti, jejich (ne)přijetím či „čtením". V rámci doktorandské výstavy „Feminine Painting – It's a Masculine Thing!" jsem také přizvala umělce a umělkyně, aby na nálezy analýzy reagovali svou uměleckou tvorbou. K formátu výstavy se vracím v závěru práce v kapitole 8.1.

Aby nedocházelo k netransparentním procesům, snažila jsem se po celou dobu reflektovat vlastní pozici. Ta je vzhledem k mé výše uvedené zkušenosti studia malby na AVU spojená jak se samotným tématem mé práce, tak i se zkušenostmi lidí, jejichž práce zkoumám. Moje role v interpretaci jejich textů (a samotné situace) tak není a nemůže být nestranná, ale vychází z předporozumění dané situaci. Nemyslím si však, že by tím výzkum ztrácel na validitě. Role výzkumnice je v kritické diskurzivní analýze vždy centrální a jejím popřením za účelem dosažení „absolutní objektivity" by podle mého názoru docházelo k nejasnostem. Nakonec, v interpretaci „je to vždy výzkumník se svým životním kontextem, kdo je jejím autorem".[6]

Důležitým faktorem, který nejvíce ovlivnil můj přístup k analyzovaným textům, je, že jsem po celou dobu bádání neznala vizuální stránku hodnocených děl. Praktickým důvodem je to, že k diplomovým pracím z těchto let nebyly v archivu AVU přikládány fotografie děl. Dostala jsem se pouze ke složkám, ve kterých byly zpočátku zejména ručně psané texty na papíře, poté se přidaly texty na stroji a počítači. Tyto práce nejsou digitalizovány, takže jsem pracovala s vlastními přepisy a skeny dokumentů, což také určilo časovou náročnost výzkumu. Druhý důvod je ideový. Nešlo mi o to, jak obrazy vypadají, ale jak se o nich smýšlí. Přesněji, jak se o nich mluví a jakými slovy jsou hodnoceny. Mohla jsem se tak lépe soustředit na to, jestli byl pro popis děl volen odlišný jazyk podle toho, kdo je namaloval, aniž bych se zabývala tím, jestli byla skutečně vizuálně natolik odlišná. Samozřejmě je třeba vycházet z toho, že každý obraz je svým způsobem jedinečný, takže bude popisován či hodnocen různorodě. Nicméně během pročítání velkého množství textů jsem si všimla určitých jazykových vzorců, které se opakovaly právě v závislosti na pohlaví autora*ky. To je předmětem kvantitativní analýzy, kterou podrobně představuji v kapitole 5.

---

[5] EICHHORN, Kate. *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order*. Philadelphia: Temple University Press, 2013, s. 5. ISBN 978-1-4399-0951-5.

[6] ŘIHÁČEK, Tomáš, Ivo ČERMÁK a Roman HYTYCH. *Kvalitativní analýza textů: čtyři přístupy*. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 22. ISBN 978-80-210-6382-2.

Chtěla jsem také prověřit vlastní stereotypní představy a obecně zkoumat, jak je naše vnímání utvářeno zažitými kulturními vzorci. Tento průzkum jsem realizovala v rámci svého semináře, kde jsem iniciovala vznik vizuální podoby děl na základě vzorku posudků diplomových prací z mé analýzy (dále se tomu věnuji v kapitole 6.2.).

2.1. Anonymita

Bádání v archivu AVU pro mě znamenalo seznámení se s velkým množstvím tvůrců a tvůrkyň, jejichž jména a práce jsem neznala. Vedle toho jsem se setkávala s pracemi osob, které jsou dnes zavedenými umělci, v jednotlivých případech umělkyněmi. Někteří se později staly vedoucími ateliérů a pedagogy, se kterými jsem měla vlastní studijní zkušenost. Tento fakt jsem chápala jako určité ozvláštnění procesu bádání – bylo lidsky zajímavé vnímat svého pedagoga v té samé „studijní" roli, ve které jsem sama nedávno byla. Zůstalo to však v rovině bonmotu a do výzkumu to nezasáhlo. Anonymita prací byla pro mě jasným etickým předpokladem k tomu, abych se jimi mohla zabývat. Anonymizovaný pohled mi přijde zajímavější také z výzkumného hlediska, protože klade větší důraz na vlastní imaginaci. Stávalo se například, že jsem do určité chvíle neznala pohlaví autora*ky textu a všímala jsem si, jak tento fakt ovlivňuje mé čtení textu a obrazy, které se mi s ním spojují.

Přestože jsou diplomové práce z právního hlediska veřejným dokumentem, rozhodla jsem se jejich aktéry*ky anonymizovat, aby nedocházelo ke zbytečnému zosobnění. Chtěla jsem se vyhnout narativu „osobní odpovědnosti" a „individuálního selhání", protože jsem přesvědčená, že nešlo jen o konkrétní vedoucí nebo studující, ale o vzorce jednání, které vzešly ze specifického institucionálního nastavení.

3. Instituce

V předchozí kapitole jsem vysvětlila, proč svůj výzkum situuji do prostředí AVU 90. a nultých let. Jaká tato instituce byla v dané době, a liší se její dnešní podoba?

Na přelomu tisíciletí měla škola 18 ateliérů, zhruba 220 studujících a průměrně 26 diplomantů*tek. Magisterské studium trvalo dnešních šest let a nenabízelo bakalářský titul. Z historických pramenů lze vyčíst, že struktura AVU, jak jsem ji poznala během svého magisterského studia, byla utvořená v raných 90. letech. Tuto proměnu nastínil někdejší rektor a pedagog Jiří T. Kotalík:

„Sametová revoluce v listopadu 1989 byla podnětem a příležitostí k reformě školy, která se uskutečnila pod vedením nově zvoleného rektora Milana Knížáka. Zásadním způsobem byla proměněna koncepce výuky, struktura instituce i pedagogický sbor. Spektrum výuky rozšířily nové ateliéry, jako např. intermediální, konceptuální, socha-instalace, monumentální tvorby či kresby. Přitom byla důsledně zachována i existence klasicky orientovaných ateliérů a respektována nutnost zachovat širokou škálu nabídky od tradičních až po experimentální formy… Na této názorové diferenciaci a podpoře co nejširšího spektra uměleckých prostředků vznikla nová škola, jejíž principy uvedl do praxe nový pedagogický sbor sestavený z výrazných osobností typu Stanislava Kolíbala, Karla Malicha, Karla Nepraše, Huga Demartiniho, Bedřicha Dlouhého či Zdeňka Berana.“[7]

AVU měla historicky výsadní postavení vzdělávací umělecké instituce. V průběhu 90. a nultých let byly založeny další umělecké školy (FaVU VUT v Brně, FUD UJEP v Ústí nad Labem, Fakulta umění OU v Ostravě aj.) a byla restrukturalizována pražská UMPRUM, čímž se rozšířily možnosti studia volného umění po celé republice. Svou významnou roli i přes existenci dalších škol plní AVU dodnes. Na ucelené sepsání své historie škola teprve čeká, ale o tom, jak byla vnímaná či jak se AVU prezentovala navenek se můžeme dozvědět z mnohých pramenů. Napříč úvodníky k diplomantským výstavám a katalogům k jubilejním výstavám nebo skrze dobové inaugurační projevy se opakuje myšlenka, že tato instituce stála po revoluci na několika pilířích, které byly deklarovány jako „nutnost zachování plurality, otevřenosti a flexibility“.[8]

Důraz se vždy kladl také na elitnost a excelentnost, související právě s ojedinělým postavením AVU v rámci českého uměleckého školství. V přednášce pro Akademii věd prohlásil tehdejší rektor Milan Knížák: „Přijímací zkoušky by měly být obtížné, komplexní a dlouhé, aby byl vstup do školy co nejvíce zatížen. Lidé by se měli ucházet o přijetí třeba i několikrát za sebou. V žádném případě by neměl být připuštěn do školy každý, třeba jen proto, že má dostatek peněz, aby si studium zaplatil. Tím se snižuje kvalita školy na úroveň ‚kurzů pro ženy v domácnosti‘. Vysoké umělecké školy musí být elitní.“[9]

Struktura ateliérů stála na tzv. mistrovském modelu, který definoval vztah mezi vedoucími a studujícími. Bylo pravidlem, že ateliéry nesly názvy podle jmen konkrétních vedoucích, kteří byli spíše uznávanými umělci než pedagogy. Někdejší vedoucí Ateliéru klasických malířských

---

[7] KOTALÍK, Jiří T. Úvod katalogu. In: *AVU 18*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2007, s. 11. ISBN 978-9788087-10-6.

[8] KOTALÍK, Jiří T. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 1998*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1998.

[9] KNÍŽÁK, Milan. Umění a vzdělání (přednáška pro Akademii věd). In: *Skoro učebnice, 25 let první československé intermediální školy*. Šmíra-Print, 2016, s. 37. ISBN 978-8087427-82-8.

technik Zdeněk Beran viděl hodnotu jedinečného postavení umělce v pozici pedagoga takto: „Je až s podivem, že školy jako akademie ve smyslu tradičních i méně tradičních forem uměleckých učilišť existovaly a existují dál. Jejich úspěšnost byla a je i nadále závislá na věhlasu osobnosti umělce-pedagoga, na jeho reálné schopnosti vyprovokovat tvořivou atmosféru.“[10]

Vůči tomuto modelu se v pozdějších letech začaly napříč uměleckými školami vést kritické diskuze, které byly především hlasem studenstva. Například studentská iniciativa Ateliér bez vedoucího (jíž jsem byla v letech 2016–2019 součástí) formulovala tuto problematiku v příspěvku na konferenci „Co můžeme dělat“, která proběhla v roce 2017 pod záštitou samotné AVU: „Když se podaří odstranit hierarchii pozic ve vztahu studenta a vedoucího, vyjde na světlo, že spoustě ‚vedoucích‘ chybí uvědomělá pedagogická metoda. Často působí silou své autority a osobnosti a v procesu vzdělávání reprodukují modely praxe a myšlení, které odráží zkušenosti nabyté od jejich vlastního mistra. Nebo pracují s představou, kterou si o mistrovství sami vytvořili. Umělec nerovná se pedagog. Možná i proto umělci, kteří ‚vyučují‘ umění, řeší především umění samo, ne však metody komunikace, dialogu a pedagogiky. Nestačí jít pouze takříkajíc příkladem.“[11]

V 90. letech se dle dostupných pramenů podobná kritická diskuze směrem k pedagogům nevedla, snad i kvůli již zmíněné polistopadové reformě, která byla velkou a nadějnou institucionální vzpruhou. Kromě obměny pedagogického sboru a vedení byl zájem na zlepšení kvality teoretické výuky. Tomu napomohlo založení vědecko-výzkumného pracoviště AVU teoretikem Jiřím Ševčíkem v roce 1997. Důraz na teoretickou výuku prosazoval také rektor Knížák: „Podtrhuji také nutnost teoretického vzdělávání. Je bohužel obecným jevem, že studenti vysokých uměleckých škol jsou nevzdělaní, a to i v oblastech podmíněných kulturou nebo s ní přímo svázaných. Představa umělce jako geniálního primitiva, jako izolovaného tvůrce na pokraji společnosti, nebyla asi nikdy pravdivá a dnes už neplatí vůbec. Vidím naprostou nutnost co nejširšího vzdělávání studentů umění, kteří by se vedle praktické práce v materiálu měli věnovat i teoretickým výzkumům.“[12]

3.1. Diplomová práce

Na tomto místě je třeba specifikovat, co diplomová práce na AVU, alespoň v dané době, znamenala a na co z toho jsem se zaměřila já. Diplomová práce byla na AVU vždy primárně prací uměleckou, od roku 1978 je rozšířena o práci teoretickou. Navzdory snahám o zkvalitnění teoretického vzdělání byla tato část spíše doplňkovým textem popisujícím dané dílo (v rozsahu běžně zhruba dvou normostran) než ucelenou teoretickou prací. K němu pak vzniklo textové vyjádření vedoucí*ho a samozřejmě i oponenta*ky, vždy opět v rozsahu jedné a více stran. Formát textů – jak obhajob, tak posudků – nebyl, alespoň dle mého bádání a vlastní zkušenosti, institucionálně ukotven a bylo na každé*m, jak jej uchopí. Na základě předávané zkušenosti se texty studujících ustálily na popisu díla s odkazy na inspirační zdroje z dějin umění, a jen v ojedinělých případech byl text konceptuálnějšího charakteru. Posudky většinou zahrnovaly alespoň minimální popis díla, ze kterého bylo většinou možné vyčíst i samotný názor hodnotitele*ky. Běžnou součástí posudků byla zmínka či vlastní pohled na charakter

[10] BERAN, Zdeněk. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 2006*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2006. ISBN 978-8023971-70-5.

[11] Ateliér bez vedoucího. Akademie je bez vedoucího. Příspěvek na konferenci Co můžeme udělat? AVU, 2017.

[12] KNÍŽÁK, Milan. Umění a vzdělání (přednáška pro Akademii věd). In: *Skoro učebnice, 25 let první československé intermediální školy*. Šmíra-Print, 2016, s. 34. ISBN 978-8087427-82-8.

studenta*ky, který byl slučován s charakterem diplomní práce a její výslednou podobou. Posudky byly často psány poněkud okázale znějícím jazykem, některé byly více formalizované, jiné například humorné:

„Považuji Snopkův obraz za dílo velmi současné, poněvadž mi příklon k tradici minulosti, k něčemu, co se zdá být uznané, definitivní a jisté, příklon, který se nejrůznějším způsobem objevuje téměř ve všech současných lidských činnostech a ve své určité naivitě, která je však zároveň zpochybněna odstupem přítomným v autorově pojetí díla (v našem případě obrazu) již od začátku, tedy tento způsob intuice a vědomí, podle mne, předznamenává (a možná až manifestuje) typického ducha dnešní doby. Současný ‚Zeitgeist' už není divokým mladíkem, ale spíše mužem zralého věku uznávajícím tradice a jistoty, ale zároveň schopným moudré ironie a tichého vnitřního smíchu."[13]

Zajímavou změnu způsobu psaní jsem zaznamenala kolem roku 2000. Převažující maskulinní diskurz byl najednou narušen afirmací „ženských atributů" v práci studentů-mužů hodnocených muži. Toto zcitlivění jazyka se sice projevilo jen v několika málo textech jednotlivců, přesto svým charakterem jako by předznamenalo budoucí nástup[14] queer estetiky a teorií.

„Líbí se mi ta jemnost, se kterou pracuješ, zajímá mě inteligence Tvého ‚mírného' stavu a těší mě vcelku něžná ambivalence, s jakou konfrontuješ nebo střídáš různé mentální zóny."[15]

„Housek je křehký a silně kreativní. Je schovaný plaše za své vlasy a brýle, nemá mnoho svalů, jeho nitro je čisté a tázající se. Dělá krásné buklety, pořádá koncerty kapel, maluje. Nedávno jsem poslouchal Radiohead a vybavil se mi bílý, průhledně jemný androgyn Housek."[16]

Význam diplomové práce narůstal s profesionalizací její prezentace. Jak jsem již uvedla, idea diplomantské výstavy přišla spolu s dalšími změnami v rámci restrukturalizace na počátku 90. let minulého století. Přesun výstav do Veletržního paláce v roce 1998 a nově vydávané katalogy akcelerovaly jejich prestiž. Bývalý pedagog Otto M. Urban charakterizoval tyto změny slovy:

„První diplomantské výstavy se konaly na počátku 90. let minulého století, tedy v době plné změn a nadšení, v době, která chtěla být jiná než ta předcházející, v době, kdy se často nemožné stávalo možným. Změnami procházela nejen společnost, ale i umění a kultura, AVU nevyjímaje. V tomto nadšení se tehdy zrodila idea, která ve své současné podobě nemá v zahraniční obdoby, tedy to, že čerství absolventi umělecké školy vystavují svá díla v prestižní galerii. AVU neměla vždy své výstavy v Národní galerii, v průběhu let vystavovala i v jiných prostorách. Po přelomu tisíciletí se však z tohoto spojení stala jakási tradice."[17]

Ta skončila výstavou v roce 2017. Nadále se diplomové práce vystavují především v budovách AVU a jen v ojedinělých případech si někteří studující zajistí odlišné místo. Členitost budov,

---

[13] Knot o Snopkovi, posudek diplomové práce, 1994–1995 K41/38, anonymizováno.

[14] Queer umění a teorie se v českém výtvarném prostředí 90. let objevovaly zřídkakdy. Například umělec Mark Ther se podle Ladislava Jacksona věnuje otázkám identit a queer projevům od konce 90. let minulého století. To, že byla jeho výstava „Videa/Filmy" v roce 2008 v GHMP ukončena předčasně kvůli „homosexuální a nacistické propagandě", svědčí o tehdejším nepřijetí queer umění. Viz ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Naše teplé umění. Online. *Artalk*. 2018. Dostupné z: https://artalk.info/news/nase-teple-umeni [cit. 2024-09-09].

[15] Smetka o Mánkovi, posudek diplomové práce, 1997–1998 K41/42, anonymizováno.

[16] Smetka o Housekovi, posudek diplomové práce, 2003–2004 K41/ 50 (A-K), anonymizováno.

[17] URBAN, Otto M. *Katalog výstavy Vanity Fair. Diplomanti AVU 2016*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2016, s. 10.

umožňující vytvářet jednotlivé „mini výstavy“, se ukázala prospěšnější pro prezentaci širokého spektra prací zahrnujících všechna výtvarná média než atraktivní, ale málo variabilní prostor Národní galerie.

3.2. Hodnocení diplomové práce

Z předchozí části vyplývá, že v hodnocení diplomových prací se hodnotitelé*ky řídili spíše svým osobním nastavením a uměleckými zkušenostmi než určitým souborem pravidel dané instituce. Posudek závěrečné práce byl a stále je nejpodstatnější zpětnou vazbou za celou dobu studia, je však součástí širší problematiky hodnocení umění vůbec. Otázka ohledně hodnocení umění zůstává dlouhodobě nezodpovězená, nejspíš proto, že je těžké nastavit sdílená kritéria pro něco, co je ze své podstaty subjektivní. Na druhou stranu, pokud je průběh hodnocení ponechán pouze na uvážení těch, kdo hodnotí, je téměř nemožné vyhnout se psychologizaci studující*ho. V hodnocení umění totiž, víc než v jiných disciplínách, nejde tolik o známku, ale právě o jazyk, jaký pro popis díla či tvorby zvolíme. Výše jsem zmínila, že tzv. mistrovský model výuky byl postaven na osobnosti vedoucí*ho. Vedení ateliéru si pak vybíralo určité typy osobností, které zapadaly do koncepce ateliéru, čímž se posilovala jednota ateliéru, ale také postavení vedoucí*ho. Z úzkého spojení mezi vedením a studujícími vznikaly vazby, které do hodnocení nutně vstupovaly. Psychologizování studujících během hodnocení se v určitých situacích projevovalo již zmíněným esencializováním:

„Charakteristickým rysem Hordy je bezelstná upřímnost. Je nekomplikovanou osobností s jednoznačně kladným, až dětinsky naivním vztahem k technické civilizaci, jehož objekty se stávají předmětem jeho vášně.“[18]

„Jevila se jako cílevědomá, ale trochu tvrdohlavá.“[19]

Na institucionální úrovni se, alespoň v době mého studia, vedly diskuze o změnách kritérií hodnocení během obhajob semestrálních prací, doktorandských kolokvií, státnic a při dalších typech veřejné prezentace. Potřeba dialogu na toto téma vzešla nezřídka od samotných studujících. Považuji za pozitivní obrat, že v některých případech byli studující přizváni ke společnému nastavení nových pravidel. Ucelený kodex nebo například pravidelné diskuze, které by poskytovaly výstupy v podobě doporučení či sdílení zkušeností, však zatím chybí. Fakulta výtvarných umění v Brně nabízí seznam doporučení „Co dělat a co nedělat v průběhu studentských prezentací“[20], který je zveřejněn na webu fakulty, ale také rozesílán členům a členkám hodnotících komisí. To, že se tento obecný seznam doporučeného chování stal terčem kritiky, naznačuje, jak živá a potřebná diskuze na téma hodnocení studujících stále je.

3.3. Diplomant*ka

Z analyzovaných textů lze vyčíst, že diplomovou práci braly obě strany – studující i hodnotící – jako zásadní moment, který do velké míry ovlivňuje následnou profesní dráhu. Diskurz „rozhodující situace“ se promítnul do užívaných slov a jazykových koncepcí, které v posudcích vyznívaly jako důležité kvality studujících. Oceňovala se například *odvaha*, *odpovědnost*, *síla*,

[18] Bednář o Hordovi, posudek diplomové práce, 1995–1996 K41/39, anonymizováno.

[19] Strnad o Buskové, posudek diplomové práce, 1997–1998 K41/42, anonymizováno.

[20] Co dělat a co nedělat v průběhu studentských prezentací (doporučení). Online. FaVU VUT. 2023. Dostupné z: https://www.favu.vut.cz/studenti/aktuality-vyzvy/f26017/d241029 [cit. 2024-09-13].

pracovitost apod. Chápání diplomové práce jako předělu mezi „zkušebním obdobím“ a tvrdou realitou dokreslují úvodní texty diplomantských katalogů z dané doby, psané každým rokem jiným*jinou vedoucí*m, pedagožkou nebo kurátorem. Diplomant*ka byl*a v těchto textech charakterizován*a obdobnými citacemi:

„Jsou odvážní provazochodci, vydávající se dobrovolně na riskantní chůzi po laně nad propastmi ignorace, nad údolími úžasu, bez sítě jistoty. Někteří se budou vznášet ovívaní vánkem slávy, jiní z nich se zřítí do hlubin anonymního stavu beztíže. Šťastlivci obdařeni talentem od Pánaboha, kteří jako Robur dobyvatel chtějí obletět svět, poletí lodí a cestou budou volat věci nesdělitelné, poletí nad hlavami hledačů umění (lačnících).“ [21]

Jejich budoucnost byla vykreslována například těmito slovy:

„Mnoho lidí prochází šestiletým studiem a věří ve šťastnou hvězdu svého ‚poškolního‘ uplatnění. Někdo se bude chtít připojit ke svým starším kolegům do zdejších stávajících, i když pomalu mizejících galerií. Někdo to bude zásadně odmítat a bude stát v tzv. solitérních vodách a třeba čekat na opravdového galeristu, kurátora, či dokonce sběratele. Někdo to prostě nevydrží a jednoduše zmizí z tohoto jakoby vyvoleného světa do jiných stejně uzavřených komunit a bude žít s větší jistotou.“[22]

V dnešní době je tento tlak již mírnější, ne však proto, že by se nedbalo na kvalitu diplomové práce, její obhajobu a prezentaci. Současní studující mají vlivem nárůstu počtu galerií, „off-space“ a „artist-run“ prostorů mnohem větší možnosti prezentace svého díla, a to v jakékoli fázi jejich profesního vývoje. Uvažování nad tím, jak vypadá výstava a kde je možné ji realizovat, se diametrálně změnilo vlivem sociálních sítí, kdy zejména Instagram převzal roli prostupné mezinárodní výstavní platformy. Pružnost, flexibilita a neomezený prostor Instagramu jsou z galerijního hlediska nesrovnatelné s možnostmi umělecké scény 90. let. Jako dobový artefakt dnes působí krátká informace publikovaná v časopisu *Ateliér* v roce 1995: „[…] Objevily se první výstavy prostřednictvím Internetu, kdy je možno představit výtvarná díla prakticky do celého světa, včetně textů, ba dokonce i multimediální informace se zvukem, hudbou atd. První ‚internetová výstava‘ v Čechách se konala dne 18. 10. v Praze pod záštitou Masarykovy akademie umění ve studiu MA media v Praze 6, které je virtuální galerií. […] Výhodou této komunikace je především rychlost sdělení, dále obsah komunikace prostorově a geograficky neomezený v podmínkách internetové sítě v celém světě, která se neustále rozšiřuje. V neposlední řadě jde o ekonomicky přístupný prostředek, což plně odpovídá současné situaci výtvarníků.“[23]

Malé zkušenosti s vystavováním a ještě menší s kurátorováním a celkovou organizací výstav mladých umělců*kyň posilovaly vliv instituce i vedoucích. Ti si svou roli a vliv na budoucí směřování studujících uvědomovali, což opět dokládají citace z diplomantských katalogů:

„Zde, v prostorách Paláce vzorkových veletrhů, dnešní Národní galerii, máme tak znovu možnost zhlédnout výsledky práce našich absolventů. Jsou částí obrazu jejich osobností, jsou částí obrazu také nás, pedagogů na této škole, jsou i útržkem obrazu současné Akademie výtvarných umění v Praze.“[24]

---

[21] BAŘINKOVÁ, Dagmar. Úvod do katalogu. In: *Diplomanti AVU 2002*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2002.

[22] DAVID, Jiří. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 1999*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1999.

[23] *Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění = fortnightly journal of contemporary art*. 1995, roč. 6, č. 16, 1995.

[24] ŠEJN, Miloš. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 2005*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2005.

„Diplomová práce jako nejvýznamnější praktická část státní závěrečné zkoušky je chápána komplexně. Představuje většinou soubor uměleckých děl, který vzniká na základě uvážlivého zadání a pod konzultačním vedením pedagoga.“[25]

Nabízí se zamyšlení, jak sebe a svou závěrečnou práci vnímali*y samotní*né diplomanti*ky? V průběhu psaní jsem o tom často přemýšlela. K některým studujícím jsem si skrze jejich práci vytvořila zvláštní imaginární pouto, některých mi bylo na základě jejich hodnocení líto a s některými se mi nedařilo sympatizovat. Během let, kdy jsem se zabývala jejich texty, jsem intuitivně počítala s tím, že se alespoň s určitým vzorkem studujících v pozdější fázi výzkumu setkám a na toto téma pobavím. Myslela jsem, že by konfrontace mého dnešního pohledu poučeného feministickými teoriemi s příběhy lidí ukotvených v jiné době a odlišném typu uměleckého vzdělání mohla být přínosem pro celý výzkum. Strávila jsem hodně času dohledáváním jejich kontaktů, což bylo alespoň v polovině případů téměř detektivním pátráním, vzhledem ke „zmizení“ mnohých z umělecké scény. Pečlivě jsem promýšlela, jaký je třeba zvolit typ rozhovoru, aby co nejvíce odpovídal dané situaci a výzkumné metodě. Snažila jsem se definovat, co se vlastně chci dozvědět a proč je to pro mě důležité. Tato příprava mě ale nakonec dovedla k rozhodnutí se rozhovorů vzdát. Uvědomila jsem si, že jde více o mou osobní potřebu a zvědavost než o smysluplný krok ve výzkumu. Nechci zpochybňovat legitimitu osobní motivace, ale bylo zřejmé, že vzpomínání (navíc značně zkreslené časem) vnese do výzkumu velký prvek subjektivity, která už je dostatečně přítomná ve zkoumaných textech. Jakkoliv pečlivě bych se na rozhovory připravila, stále by šlo především o mezigenerační dialog (v některých případech možná i střet), který je nepochybně relevantní, ale v tomto daném výzkumu mi jeho význam přišel zavádějící. O pohled „zevnitř“ jsem navíc úplně nepřišla. Setkání s uměleckou skupinou žen studujících a tvořících v raných 90. letech a možnost poslechnout si rozhovory umělkyň s umělci a teoretiky v rámci výstavy „5 žen, 5 otázek“ mi částečně nahradil potřebu slyšet hlas dané generace.

[25] KOTALÍK, Jiří T. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 1998*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1998.

4. 90. léta a kontext doby

Časové ohraničení výzkumu dává věci jistý dobový kontext. AVU samozřejmě neexistovala ve vakuu, jakkoli by se od umělecké školy dala očekávat jistá odchylka od sociologicky chápaného „průměru" společnosti. Dobová specifika se do výzkumu promítají, a proto považuji za důležité ukázat výsledky svého bádání ve vztahu k širšímu společenskému dění, zejména v oblasti problematiky rovnoprávnosti. Bylo pro mě důležité položit si otázku, jaká byla v této době nejen AVU, ale i celková společenská atmosféra. Svůj přetrvávající zájem o nedávnou minulost (má diplomová práce byla zaměřená na období ekonomické transformace z perspektivy dítěte) bych mohla shrnout v duchu myšlenky Aleny Wagnerové: „[…] společnost, která žije jen v přítomnosti a svou minulost nezná, nerozumí jí nebo si reflexi o ní vypůjčuje z cizích zdrojů, ohrožuje svou budoucnost, protože přestává rozumět sama sobě."[26]

Tzv. divoká devadesátá přinesla pocit neomezených možností, ale také korupční skandály, klientelismus, rozšiřující se společenské a třídní nerovnosti a v neposlední řadě pocit hořkosti z nenaplněné snahy dohnat Západ. Všechny tyto dobové fenomény – od kuponové privatizace, přes „devadesátkovou" módu, popkulturu a publicistiku, až po opoziční smlouvu – se děly na pozadí doby studia umělců a umělkyň, které jsem si pro svůj výzkum vybrala. Pro jejich práci byla určující především nechuť k politické angažovanosti[27], důraz na umělecký projev, fascinace počínajícím příchodem digitálních technologií a později i odpor k civilizačnímu shonu demonstrovaný neurčitou touhou po návratu k přírodě.

Z hlediska genderové tematiky jsou devadesátá léta dnes už vnímána jako období „intenzivního odmítání feminismu".[28] Z výzkumů zaměřených na toto téma vyplývá, že 90. léta umožnila na jedné straně vznik mnohých organizací, platforem i institucí zabývajících se otázkami rovnoprávnosti a genderu[29], spolu s tím však také rostla názorová opozice, které se skrze média i politický prostor dařilo tato témata marginalizovat a zesměšňovat. Typickým příkladem takové bagatelizace může být mediálně hojně užívané slovo „harašení", které rámovalo debaty o sexuálním obtěžování[30]. V první polovině dekády tak byla hlasitější konzervativnější rétorika, vedle které se však, zejména vlivem snah o přijetí ČR do Evropské unie, vedly diskuze o antidiskriminačním zákonu apod. (Právě tato jednání o přijetí zmíněného zákona vyvolávala výbušné reakce veřejnosti a přispěla k zavedení dodnes populárního pojmu „pozitivní diskriminace".)

Zajímavý pohled na regresivní změny z hlediska emancipace žen po Sametové revoluci přináší opět Wagnerová. S příchodem kapitalismu si všímá zřetelného posílení nadřazených pozic

---

[26] WAGNEROVÁ, Alena. Co přinesl a co nepřinesl českým ženám socialistický model rovnoprávnosti: aneb nejen jesle a traktoristky. In: APPELTOVÁ, Michaela a Linda SOKAČOVÁ. *Gender a demokracie 1989–2009*. Praha: Gender Studies (společnost), 2009, s. 9. ISBN 978-80-86520-64-3.

[27] To však může být dáno i podstatou malířství; to bývá tradičně chápáno spíš jako apolitické médium.

[28] SOKAČOVÁ, Linda. Genderové změny po roce 1989 v České republice. In: APPELTOVÁ, Michaela a Linda SOKAČOVÁ. *Gender a demokracie 1989–2009*. Praha: Gender Studies (společnost), 2009, s. 7–10. ISBN 978-80-86520-64-3.

[29] Přestože obsahová agenda těchto iniciativ byla zaměřená feministicky, většina organizací se „z praktických důvodů" vyhýbala pojmenování feministická, stejně jako neznámé slovo gender raději nahrazovala adjektivem „ženské" a v mnoha případech se zbavila i toho.

[30] Šlo o záměrně nesprávný překlad slova „harassment", které znamená doslova obtěžování. Jeho komický nádech zlehčoval podstatu debat a sloužil jako příklad politicky korektního „harašení ve věži" Západu. Viz APPELTOVÁ, Michaela a Linda SOKAČOVÁ. *Gender a demokracie 1989–2009*. Praha: Gender Studies (společnost), 2009, s. 31. ISBN 978-80-86520-64-3.

mužů a maskulinních vzorců v chování vůči ženám. Tento jev dává do souvislosti s faktem, že se ženám historicky „nedaří“ tolik kumulovat majetek a moc a zůstávají tak pod tzv. skleněným stropem. Tuto situaci socialismus krátkodobě redukoval. Jak uvádí Wagnerová, socialistická společnost nevytvářela třídní rozdíly na základě majetku a peněz, proto v ní muži ztratili své dominantní postavení a s ženami, se kterými měli „společného nepřítele“, si byli ekonomicky i sociálně rovnocennější.[31] (Na druhou stranu deklarovaná rovnost v socialistických zemích nepřekonala koncept „druhé směny“ a jeřábnice po práci čekalo zavařování. Jejich postavení v rodině odpovídalo stereotypním vzorcům, kdy péče o děti a kuchyni připadala výhradně ženám.)

Ekonomické změny po listopadových událostech zasáhly také do způsobu zobrazování ženy: „Marginalizace žen po listopadu a ‚restituce‘ ženského těla jako veřejného majetku a ženy jako sexuálního objektu, například v reklamě, spolu úzce souvisejí.“[32]

Nárůst reklamy je spojen s objektifikací ženského těla, žena je redukována na objekt touhy, její tělo má tržní hodnotu, slouží jako komodita, skrze kterou se prodávají nejrůznější produkty – od prádla a pracích prášků až po sekačku na trávu.[33] Nové formy objektifikace ženského těla se projevily také v umění. Jako přinejmenším pitoreskní počin se dnes jeví výstava „Na tělo“ (1996, obr. 3), jejíž název je doslovným opisem podstaty projektu. Renomovaní umělci a pedagogové měli za úkol malovat na nahá ženská těla. V souladu s tehdy novým – sexualizovaným – zobrazením žen postrádá recenze kritický pohled; tomu je nadřazen respekt k autoritě umělce a „autentičnosti“ uměleckého projevu:

„Vybraným umělcům byla nabídnuta jedinečná příležitost realizovat svoje výtvarné vize nikoliv na neutrální ploše bílého plátna, ale na proměnlivém povrchu lidského těla. Pro umělce, modely i fotografa (Alexandr Janovský), který jejich úsilí dokumentoval, to byla zcela nová zkušenost. Přesně stanovená metodika, profesionální příprava i samotný výkon všech zúčastněných, kteří realizaci tohoto projektu věnovali hodiny intenzivní práce v extrémních podmínkách, přinesl výsledky v impozantní sérii mnoha barevných snímků a videozáznamů. […] Vyžadovalo to velkou dávku představivosti, soustředění, pohotovosti i schopnosti improvizovat. Odtud pramení i určitá nevyrovnanost celku, jehož síla však spočívá právě v individuálních tvůrčích výkonech, které nesou zřetelnou pečeť autenticity.“ [34]

31 Viz WAGNEROVÁ, Alena. Co přinesl a co nepřinesl českým ženám socialistický model rovnoprávnosti: aneb nejen jesle a traktoristky. In: APPELTOVÁ, Michaela a Linda SOKAČOVÁ. *Gender a demokracie 1989–2009*. Praha: Gender Studies (společnost), 2009.

32 Ibid. s.16.

33 Systematicky se tomuto tématu věnuje nezisková organizace Nesehnutí, jejíž dnes už legendární anticena „Sexistické prasátečko“ za deset let svého trvání vytvořila bohatou sbírku nejsexističtějších českých reklam.

34 KOTALÍK, Jiří T. Na tělo. *Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění = fortnightly journal of contemporary art.* 1996, roč. 9, č. 26, s. 1.



obr. 3

Snaha přiblížit se Západu měla protichůdné projevy. Na jednu stranu sloužilo v antikomunistické atmosféře odkazování se na Západ k oproštění se od „totalitní" minulosti, ale tato hodnotová blízkost platila jen do určité míry. Především z hlediska feministických témat mělo srovnávání se Západem platit jako strašák pro „zdravý selský rozum" a obrana svobody před ideologií. Podíl na tom měly i důležité postavy českého disentu. Působení na americké univerzitě shrnul Ota Ulč v článku „Feminismus rašící a harašící", kde varuje před „tvory, kterým se daří pod střechou nové akademické disciplíny zvané WOMEN'S STUDIES". Píše, že „harašení je jednosměrná záležitost", kterou se dá obohatit, což dokládá na příkladech soudních vyrovnání s ženami, jež čelily sexuálnímu obtěžování na pracovištích.[35] Názor, že „normální ženská proti chlípníkům umí vystoupit sama", razil také významný český exulant, spisovatel a exilový nakladatel Josef Škvorecký. Z jeho trilogie textů „Dobrodružství amerického feminismu"[36] publikované v časopisu *Respekt* čerpala média ještě dlouhá léta po jejich vydání (v r. 1992). Už názvy kapitol „Je možné mluvit se ženou bez pohlavního zneužívání?", „Je možný sex bez znásilnění?" a „Je možné mluvit a psát správně bez diskriminace?" předznamenávají obsah textů. Z dobového tisku lze současně vyčíst, že vyvolala kritickou diskuzi, která dokládá tehdejší potřebu formulovat v nově nastoupivším konzervatismu feministické pozice.

Jak jsem již zmínila, fascinace svobodou projevu i s jejími problematickými stránkami se projevovala v jazyce všech vrstev společnosti. Pevné místo zaujala také v popkultuře. Například kapela Lucie, která v raných 90. letech hrála pro padesátitisícové publikum, zpívala: „Nečum blbě, ani na mě nekoukej,/ sedni si tu, drž hubu a poslouchej,/ že si myslíš, že jsem z tebe hotovej./ Nejsem sám, děvko."[37] Miloš Hroch agresivitu a sexismus v hudebních textech – což se netýkalo pouze Lucie – interpretuje z hlediska nově nabyté svobody: „[…] po letech cenzury to s sebou neslo nádech podvratnosti."[38] Texty masově oblíbené kapely zde zmiňuji jako

[35] Z archivu Oliny Francové. ULČ, Ota. Feminismus rašící a harašící. *Slovo*. 1996, s. 5.

[36] Viz Škvorecký, Josef. Je možný sex bez znásilnění? *Respekt*, 1992, roč. 3, č. 32. ISSN 0862-6545.
Škvorecký, Josef. Je možné mluvit se ženou bez pohlavního obtěžování? *Respekt*, 1992, roč. 3, č. 39. ISSN 0862-65.
Škvorecký, Josef. Je možné mluvit a psát správně bez diskriminace? *Respekt*, 1992, roč. 3, č. 46. ISSN 0862-6545.

[37] „Vona říká jó", Lucie, album *Černý kočky mokrý žáby*, 1994.

[38] HROCH, Miloš a Karel VESELÝ. Všechny ty noci a bankroty. *Alarm* [online]. 5.12.18. Dostupné z: https://a2larm.cz/2018/12/vsechny-ty-noci-a-bankroty/ [cit. 2022-04-11].

hyperbolickou ukázku toho, že byla svoboda ve východoevropském prostoru prezentována vulgaritou.

4.1. Vztah k feminismu na přelomu 80. a 90. let v českém výtvarném prostředí

Vztah umělecké scény k feminismu v 90. letech je třeba chápat v kontextu předcházející etapy. Na jedné straně je neochota identifikovat se s feministickým uměním v postsocialistických státech tradičně vysvětlována jako forma vymezení se vůči socialistické propagandě, která genderovou politiku prosazovala. Mariana Placáková, zabývající se feministickým uměním za socialismu, však ukazuje, že takové jednostranné chápání má své mezery: „Pozice umělkyň v devadesátých letech byla ale do velké míry ovlivněna právě výsledky genderové politiky socialistického režimu. I z tohoto hlediska bylo pro generaci umělkyň devadesátých let pravděpodobně snazší pohybovat se jako ženy na výtvarné scéně, která s nimi měla již několik desítek let zkušeností.“ [39]

Nešlo jen o silnou generaci žen 60. let, které jako první vystudovaly v poválečném Československu a byly autorkami experimentálních instalací a performancí. Z pozdějšího období 80. let zmiňuje Placáková například bytové setkávání a debaty iniciované umělkyněmi Adélou Matasovou a Jaroslavou Severovou, výstavy „9“ a „15“, akce skupiny Femina a další.

V souladu s dobovým odmítnutím některých západních hodnot se umělkyně v 90. letech vůči feminismu vymezovaly také jako vůči cizí, příliš radikální ideologii. Nacházely se tak v poněkud paradoxní situaci. Do povědomí české výtvarné scény se začaly dostávat feministické teorie a zahraniční umělecká praxe, jejichž vlivem narůstal v Česku počet výstav s genderovou tematikou. Jak umělkyně, tak kurátorky těchto výstav se však k feministickým tématům stavěly zdrženlivě (pokud ne přímo odmítavě), a soustředily se spíš na „podstatu ženství“ než například na socioekonomické postavení žen.

Účast umělkyň na výstavách definujících jakousi archetypální „ženskou otázku“ tak neovlivnila negativní postoje autorek, přestože vlastní pozici na umělecké scéně nehodnotily příznivě. Ukázala to i dnes již legendární anketa „Žádné ženské umění neexistuje“ (1993) [40] v časopise *Výtvarné umění*, ve které se historička Věra Jirousová ptala třinácti umělkyň na jejich vztah k těmto tématům.

4.2. Postavení uměleckých skupin na přelomu 80. a 90. let

Rozporuplné postavení umělkyň 90. let – částečně viditelných díky novému zájmu o „ženství“, ale absentujících v kulturních institucích – je dle historičky umění Martiny Pachmanové mimo jiné také důsledkem dominance zásadních uměleckých uskupení let osmdesátých. Jsou tím myšleny skupiny 12/15 a Tvrdohlaví, a celkové kulturní podhoubí, ze kterého vzešly. Přestože se, jak již bylo řečeno, umělkyně scházely a organizovaly, jejich význam v boji proti společenskému útlaku – tj. role v disentu – nebyla v dané době rozpoznaná, a proto nemohly dosáhnout stejného věhlasu jako například širokou veřejností uznávaní Tvrdohlaví. Ti dokázali

[39] PLACÁKOVÁ, Mariana. Československá zkušenost jako východisko. Feministické umění v období státního socialismu. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Roč. 2019, č. 27, s. 39. ISSN 1802-8918.

[40] Věra Jirousová: Žádné ženské umění neexistuje. *Výtvarné umění: Umělecký měsíčník pro moderní a současné výtvarné umění*. Roč. 1993, č. 17(1), s. 42–52.

sytit hlad po umění vzpírajícím se normalizační šedi a jejich výstavy byly skutečně hojně navštěvovány. Jejich program charakterizuje úryvek z webu: „Sergej Machonin v samizdatových Lidových novinách 2/1 z roku 1988 napsal: Manifestuje se tu jediné: nikam se nezavazovat, nic nehlásat, nedát si v ničem poroučet. A naopak potřeba cítit se ve svém umění volně jak v občanských džínsech.“[41] Jejich náhled na nonkonformitu vykresluje tento popis vernisáže, ustavující skupinu: „Nikdo nepronesl projev, úvodní klasická hudba si nezjednala náležité ticho v sále a několik krásných slečen roznášelo v té kulturní tlačenici vajíčka natvrdo v ošatkách.“[42] Rozdělení činností na intelektuální a kreativní na jedné straně a rukodělné na straně druhé tak kopíruje konzervativní genderové vzorce: „F. Skála navrhl originální korunovační klenoty ke zvolení V. Havla prezidentem a Tvrdohlaví se podíleli na jeho realizaci. Petr Nikl vypracoval říšské jablko, František Skála provedl řezbu kartáčku, Michal Gabriel vytvořil pastu v podobě ženského torza, Jan David lvíčka na pohár a Jaroslav Róna slavnostní nosítka. Výšivky značky a monogramu a úpravu polštáře provedly ženy Tvrdohlavých, paní Skálová a paní Davidová.“[43] Na absenci byť jediné umělkyně v desetičlenném kolektivu upozorňoval teoretik Tomáš Pospiszyl: „Jako kdyby umění byla jenom ‚chlapská záležitost‘!“[44]

Generačně starší členové skupiny 12/15 byli z hlediska významu svého působení podobně formativním uskupením. Stejně jako Tvrdohlaví však navzdory progresi, kterou vnesli do uměleckého provozu, nepřekročili konzervativní chápání genderových rolí. Vzpomínku umělkyně, která důsledky takového jednání poznala osobně, zaznamenala ve své disertační práci Isabela Grosseová: „Byla u zrodu několika uměleckých skupin a kolektivů, ale sama silně cítila, že jako žena čelí nízké podpoře a nezájmu svých kolegů, kteří v kolektivu využívali jejího potenciálu a kapacity, ale když šlo o to, pozvat ji na výstavu, tak ji často opomíjeli. Proto na ně také postupně zanevřela a cítí pochopitelné zklamání.“[45] Samotná umělkyně na toto období vzpomíná slovy: „A protože ženský nikdy nebyly svými malířskými kolegy brány. Nikdy. To bylo tabu, jo. Ženský byly tabu. A pamatuju si, že rok před tou revolucí, nebo těsně, byla skupina 12/15, nebo co, a že Kurt Gebauer, se kterým jsem měla právě v tý době výstavu, tak že mě navrhoval. A dva to neschválili. Pan Bláha, se kterým jinak normálně komunikuju, řekl: ‚Ženský nebereme. Ženský tady nechceme. Ne, žádný ženský.‘ Takže to se mě hluboce dotklo, protože i oni tady nějak strádali, všichni, žejo, udělali si tadytu skupinu a věděli, že ty ženský taky..., několik těch ženských... A oni, ne, ženský ne. Tam vznikala nějaká solitérnost taková. Jsem si říkala: ‚Tak na vás prdíme prostě, když jako ženský nechcete.‘ No a teď už je to jedno všecko, žejo. Je prostě převaha ženských. Což je vůbec převaha. Co maj’ dělat? Tak malujou obrázky.“[46]

Identifikace umělkyň s jinými ženami na základě genderové příslušnosti byla z hlediska uznání na výtvarné scéně riskantní. Své o tom ví Olina Francová, Alexandra Horová a Magdalena Cubrová, které v raných 90. letech vytvořily „první ženskou výtvarnou skupinu“ Koza Nostra.

---

[41] TVRDOHLAVÍ. Tvrdohlaví: Výstavy. Tvrdohlaví [online]. Dostupné z: http://www.tvrdohlavi.cz/vystavy.html [cit. 2022-04-11].

[42] Ibid.

[43] Ibid.

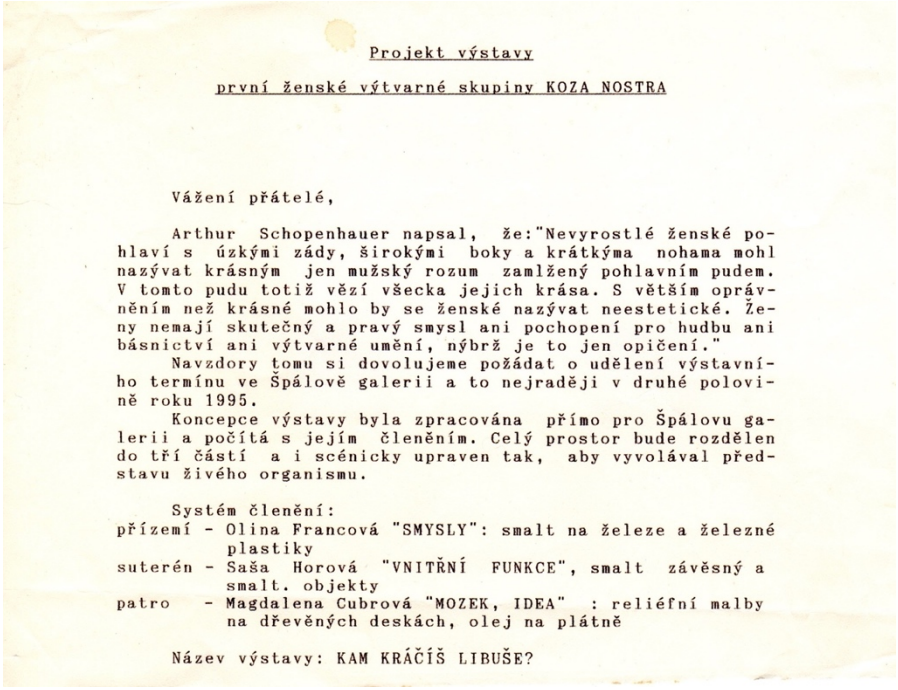
[44] POSPISZYL, Tomáš. Receptář Tvrdohlavých. *Časopis Umělec* [online]. 1999/4. Dostupné z: http://88.208.121.86/praha/cs/article/the-stubborn-s-recipe-book [cit. 2022-04-11].

[45] GROSSEOVÁ, Isabela. *Gravitace umělecké kompetence*. Praha, 2020, s. 114. Disertační práce. Akademie výtvarných umění v Praze. Vedoucí práce V. Kokolia.

[46] Ibid., s. 98.

(Není snadné určit, jestli toto prvenství fakticky nenáleželo zmíněnému uskupení Femina, se kterým se Koza Nostra časově překrývala. Nicméně existence výtvarné skupiny sestávající z žen byla v dané době v českém kontextu raritou.) Z tohoto důvodu považuji za důležité se věnovat jejich působení a odkazu. Koza Nostra má navíc díky své performativní akci, během které její členky vybíraly na různých veřejných místech peníze na mamograf, bohatý archiv článků komentujících jejich existenci: „Když se zcela oficiálně sloučí dámy, dá to vždycky podnět k úvahám o feminizmu. Nebyla jich ušetřena ani KN. Navíc jsou to výtvarnice a navíc normální, takže se jejich tvorba nevyhýbá ženským tématům, a dělají ji ženský.“[47] S Olinou Francovou jsem se osobně setkala a spolupracovala na zmíněné výstavě „Feminine Painting – It’s a masculine Thing!“. Během našich rozhovorů se vracela k dané době a těmto aktivitám: „My jsme byli ta generace, kdy se ženský umění říkalo všemu, co bylo blbý, umělecky špatný, byl to kýč. A předpokládalo se, že když to dělaly ženy, automaticky to bylo ženský umění.“[48]

Ačkoliv feminismus nebyl jejich agendou, neměly problém nálepku feministek, kterou v uměleckém prostředí získaly, přijmout. Jejich tvorba ale na feministickou estetiku nenavazovala, je v ní znatelný spíš odkaz na českou výtvarnou grotesku 70. let. Angažovanost autorek spočívala v jejich aktivitách a snaze prosadit se v mužském prostředí. Dělaly tak se specifickým, podvratným smyslem pro humor. Například když posílaly žádosti o vlastní výstavu do zavedených institucí nebo se humorným způsobem snažily zviditelnit nepoměr v zastoupení umělkyň v Unii výtvarných umělců (viz obr. 4 a 5).



Projekt výstavy

první ženské výtvarné skupiny KOZA NOSTRA

Vážení přátelé,

Arthur Schopenhauer napsal, že:"Nevyrostlé ženské pohlaví s úzkými zády, širokými boky a krátkýma nohama mohl nazývat krásným jen mužský rozum zamlžený pohlavním pudem. V tomto pudu totiž vězí všecka jejich krása. S větším oprávněním než krásné mohlo by se ženské nazývat neestetické. Ženy nemají skutečný a pravý smysl ani pochopení pro hudbu ani básnictví ani výtvarné umění, nýbrž je to jen opičení."

Navzdory tomu si dovolujeme požádat o udělení výstavního termínu ve Špálově galerii a to nejraději v druhé polovině roku 1995.

Koncepce výstavy byla zpracována přímo pro Špálovu galerii a počítá s jejím členěním. Celý prostor bude rozdělen do tří částí a i scénicky upraven tak, aby vyvolával představu živého organismu.

Systém členění:

přízemí - Olina Francová "SMYSLY": smalt na železe a železné plastiky

suterén - Saša Horová "VNITŘNÍ FUNKCE", smalt závěsný a smalt. objekty

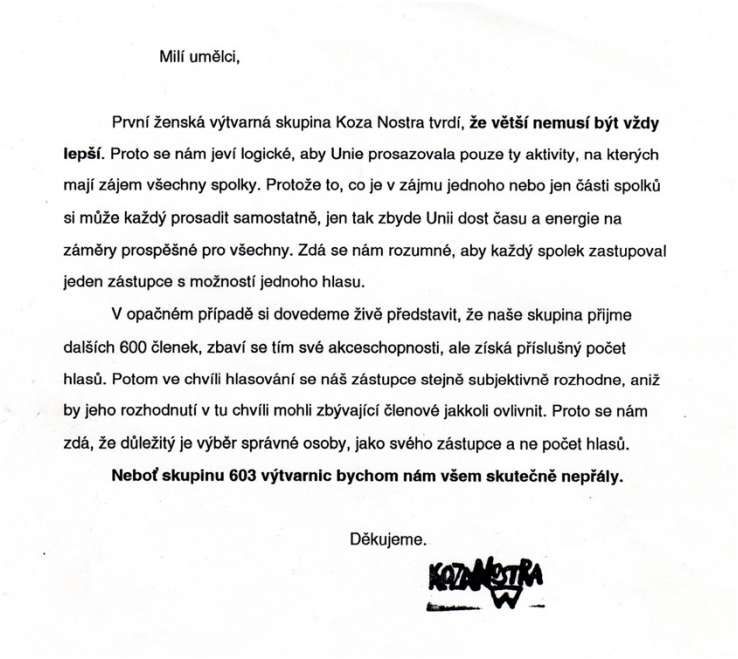
patro - Magdalena Cubrová "MOZEK, IDEA" : reliéfní malby na dřevěných deskách, olej na plátně

Název výstavy: KAM KRÁČÍŠ LIBUŠE?

obr. 4

[47] Z archivu Oliny Francové. Petr Karban. Nejsou jako oni. Článek v periodiku, neznámý zdroj a datace.

[48] DROZD SMUTNÁ, Martina. *Rozhovor s Olinou Francovou (nepublikováno)*. 2024.



Milí umělci,

První ženská výtvarná skupina Koza Nostra tvrdí, **že větší nemusí být vždy lepší**. Proto se nám jeví logické, aby Unie prosazovala pouze ty aktivity, na kterých mají zájem všechny spolky. Protože to, co je v zájmu jednoho nebo jen části spolků si může každý prosadit samostatně, jen tak zbyde Unii dost času a energie na záměry prospěšné pro všechny. Zdá se nám rozumné, aby každý spolek zastupoval jeden zástupce s možností jednoho hlasu.

V opačném případě si dovedeme živě představit, že naše skupina přijme dalších 600 členek, zbaví se tím své akceschopnosti, ale získá příslušný počet hlasů. Potom ve chvíli hlasování se náš zástupce stejně subjektivně rozhodne, aniž by jeho rozhodnutí v tu chvíli mohli zbývající členové jakkoli ovlivnit. Proto se nám zdá, že důležitý je výběr správné osoby, jako svého zástupce a ne počet hlasů.

Neboť skupinu 603 výtvarnic bychom nám všem skutečně nepřály.

Děkujeme.

KOZA NOSTRA

obr. 5

Umělkyním se samostatně ani v rámci skupiny příliš prosadit nepodařilo, to ale ani nebylo jejich hlavním cílem. Akcí Mamograf, během které vybíraly pomocí vlastních soch – kasiček peníze na zařízení pro prevenci rakoviny prsu, se zviditelnily v širší veřejnosti, dle slov Francové se však zcela zdiskreditovaly. Z kunsthistorického hlediska by tuto akci, která v dané době vyvolávala pozdvižení, bylo dnes možné hodnotit jako seriózní umělecký počin na pomezí participativního umění a aktivismu.

4.3. Výstavy a genderová politika

Jak jsem již uvedla, počínaje devadesátými lety začaly vznikat výstavy, které se různým způsobem vyjadřovaly k tématu „ženskosti“. Ať už to byla výstava „Tělo jako důkaz“ (1998), „Jako ženy“ (1993), „Kolumbovo vejce“ (1992) nebo další, z diplomové práce historičky umění Zuzany Štefkové se dozvídáme: „Motiv tělesnosti se stal klíčem ke čtení ženského umění a záhy také kurátorskou strategií. Tělo nebylo vnímáno jako zdroj morfologických paralel, ale spíše jako nástroj a ‚přirozené‘ ženské téma.“[49] Z dnešního pohledu je možné se na někdejší zkoumání ženské tělesnosti a její podstaty dívat jako na přijatelný způsob vztahování se k tématům spojeným s genderem, který se na rozdíl od západních feministických přístupů nezdál být radikální. Podobně esencialisticky bylo zacházeno s pojmem „ženské umění“, který zasazuje do historického kontextu Placáková: „[…] šlo ale rovněž o nevědomé přebírání interpretace pocházející z období státního socialismu. Esencialismus s tímto konceptem spojený se tehdy na umělecké scéně projevoval ve dvou rovinách, a sice v rovině interpretační, kdy určité formy umění byly spojovány s vrozenou ‚ženskostí‘ a ‚ženským‘ přístupem ke světu,

[49] ŠTEFKOVÁ, Zuzana. O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: PACHMANOVÁ, Martina a Milena BARTLOVÁ. *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění.* Praha: Academia, 2008, s. 68. ISBN 978-80-200-1607-2.

a současně v rovině koncepce skupinových výstav, kdy byla díla – nehledě na svůj obsah – vybírána především ve vztahu k pohlaví autorky.“ [50]

Postupně se do českého výtvarného prostředí začala dostávat alespoň mírná forma feministické kritiky. Příkladem takové snahy, jakkoli rozporuplné, může být výstava „5 žen, 5 otázek“ (2003). Kurátorka Pavlína Morganová přizvala několik umělkyň, se kterými se ptala po smyslu „ryze ženské výstavy“ a její podoby: „Když udělá pět mužů výstavu, nikoho nenapadne o ní prohlásit, že je to mužská výstava. Když jde o ženy, určitě bude jedna z prvních poznámek, že je to ženská výstava. Jak mohou v této situaci ženy udělat naprosto normální výstavu? Od začátku jsme si byly vědomé těchto předsudků a určitého despektu, který v naší společnosti, ale i na výtvarné scéně vůči ženským tématům existuje. Byly jsme si také vědomy toho, že naše situace je především nahlížena optikou mužů, že jejich postoje ji do značné míry určují.“ [51] Kritický potenciál výstavy se nakonec ztratil v jejím dobře zamýšleném gestu – a sice nechat o těchto tématech promluvit muže. Vzniklo audio s pěti rozhovory umělkyň s umělci a teoretiky, které více než cokoli jiného reprezentují dobový šovinismus, poučování, výsměch a bohužel i neschopnost umělkyň vést diskuzi o vlastním postavení. Tu opět ve své eseji kontextualizuje Placáková ve vztahu k předchozí historické etapě: „Dobová tvorba československých umělkyň proto nevycházela z názorových, racionálně formulovaných programů, ale byla založena na vlastní zkušenosti nerovného postavení v rolích žen, umělkyň, 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.“ [52]

Nešťastná se z dnešního hlediska zdá i formulace otázek, které byly mužům kladeny. Základní otázka zněla, „jestli má dnes vůbec smysl dělat ryze ženskou výstavu a jak by měla vypadat“. Jakkoliv dobře byly otázky myšleny a měly potenciál rozkrývat důležitá témata, jako například sladění práce a rodinného života, označení výstavy jako „ryze ženské“ a diskutovaná témata jako „ženské téma“ přispělo dle mého názoru k negativním až výsměšným postojům mužů.

Dalším dokladem dobové feministické kritiky po roce 2000 je happening Miroslava Vodrážky, který autor zdokumentoval ve filmu *Mlha a moc aneb Nechoďte za Knížákem!* (2006). Publicista a aktivista Vodrážka stál v den vernisáže výstavy v Rudolfinu před jeho vchodem a ptal se příchozích, jak vnímají stav českého uměleckého provozu z hlediska genderové politiky. Tomuto happeningu předcházel otevřený dopis ministru kultury Jandákovi a řediteli galerie Nedomovi, v němž je žádá, aby podnikli aktivní kroky k zastavení diskriminace žen v kulturním provozu. V dokumentu dojde i na setkání Vodrážky s ředitelem galerie Petrem Nedomou, během kterého se ho snaží přimět k vysvětlení, proč ještě instituce takového významu (a navíc státní) neudělala výstavu žádné české umělkyni. Dochází tu k bezmála komickým situacím, kdy Nedoma tvrdí, že „nedělá politiku“, přičemž ve stejnou chvíli sděluje, že ho jako kunsthistorika „vysloveně nezajímá“ celá kapitola západního feministického myšlení v oblasti historie a teorie umění. Stejná otázka – jak si vysvětlují absenci výstav umělkyň v Rudolfinu – je ve filmu kladena i mnoha jiným důležitým postavám místního kulturního dění. Odpovědi se nesou

[50] PLACÁKOVÁ, Mariana. Československá zkušenost jako východisko. Feministické umění v období státního socialismu. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Roč. 2019, č. 27, s. 35–36. ISSN 1802-8918.

[51] MORGANOVÁ, Pavlína. *5 žen, 5 otázek: Text k výstavě*. Nadace pro současné umění – Galerie Jelení, 2003.

[52] PLACÁKOVÁ, Mariana. Československá zkušenost jako východisko. Feministické umění v období státního socialismu. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Roč. 2019, č. 27, s. 54. ISSN 1802-8918.

převážně v tomto duchu: „To si opravdu nedovedu vysvětlit. A bude to možná neschopností žen.“[53]

4.4. Gender v diplomových pracích 90. a nultých let

Odkaz esencialisticky chápaného „ženského umění“, jak jsem je popsala na předchozích stranách, byl živý také v uměleckém vzdělávání. V diplomových pracích se tento fakt projevuje častěji u studentek, studenti se „ženskými tématy“ neměli tendenci zabývat, ačkoliv někteří byli posuzováni tzv. ženskou perspektivou: „Možná že právě jistá dámská kvalita, kterou v jeho věcech vnímám a která jakoby neustále vábí k dotyku a pohlazení, jsou tou přitažlivostí, která věcem dodává zajímavosti.“ [54]

Několik studentek se v souladu s dobovým zájmem o archetypy ve svých pracích identifikuje s obrazem ženy jako bohyně, matky, víly apod. Tyto práce stavěly na již zmiňovaném esencializování ženství a byly apolitické, přestože inspiraci některé z nich čerpaly z tvorby kubánské umělkyně Any Mendiety. Ta sice vycházela ze spirituálních rituálů a vztahu člověka k přírodě, její performativní akce ale byly nespornou feministickou kritikou a bojovaly za lepší postavení žen, proti násilí na ženách aj.

Témata spojená s genderovou identitou mají různou formu v závislosti na výtvarném médiu. Jinak se projevovala v intermediálních výstupech, kde bylo například skrze performování určitých (stereotypně vnímaných) aktivit snadnější se k tématům vyjádřit, nebo je dokonce zpochybnit. Například studentka Ateliéru klasického malířství využila techniku malby jako metaforu dámského líčení a skrze aplikaci make-upu na vlastní tvář kritizovala módní průmysl a jím živený nezdravý kult krásy (2002, obr. 6). Jiná diplomantka taktéž z malířského ateliéru prezentovala fotografickou sérii z prostředí domova, kde zachycovala matku, babičku a sestru a zabývala se intimitou vztahů několika generací žen (2004, obr. 7).

[53] Ivan Chvatík in VODRÁŽKA, Miroslav. *Mlha a moc aneb Nechoďte za Knížákem!* Dokumentární film, 2006.

[54] Volný o Volavkovi, posudek diplomové práce, 1999–2000 K41/44, anonymizováno.



obr. 6



obr. 7

Naproti tomu se v malířsky pojatých pracích genderová tematika objevovala téměř výlučně ve stereotypním vyobrazení ženského těla. Ať patřilo autorství obrazu muži nebo ženě, jednalo se o zobrazování těla z hlediska jeho krásy, pasivní zranitelnosti, plodnosti nebo jako objekt touhy či násilí (obr. 8 a 9).



obr. 8



obr. 9

V této kapitole jsem se nesnažila ukázat plastický obraz 90. let s komplexním výčtem umělkyň a projektů zabývajících se genderovými tématy. Snažila jsem se nastínit atmosféru ve společnosti a současně na Akademii výtvarných umění, která si s ohledem na vlastní socialistickou zkušenost musela definovat postoj k novým intelektuálním, estetickým (a samozřejmě také politickým) vlivům ze Západu – pro účel tohoto výzkumu zúženým na otázky feminismu. Zajímaly mě výtvarné počiny, které se jakkoliv – pozitivně či negativně – vztahovaly k nově příchozím feministickým tendencím, a zároveň reakce okolí, se kterými se potýkaly.

V tomto závěru se chci vrátit k již citované anketě Věry Jirousové, protože se na ní dá dobře ilustrovat tehdejší rozporuplnost české výtvarné scény ve vztahu k genderové tematice. Již tradičně se odmítavé reakce umělkyň v anketě prezentují jako doklad dobové absence feministického myšlení. Je to ale složitější. Placáková dokládá, že určitá forma feministického umění a uvědomění u nás se projevovala už během socialismu. Distanc vůči němu po roce 1989 nevycházel jen z antikomunistických postojů, ale také kvůli „západní" podobě feminismu, která nerezonovala se zkušeností žen v postsocialistických zemích. Dále tu byl odkaz tzv. ženského umění, který stavěl na archetypech ženství a místo emancipačního potenciálu měl schopnost umělkyně spíše marginalizovat. Přes to všechno sledujeme na konci tisíciletí v mnohých výstavách a textech (i v této konkrétní anketě) potřebu se ptát na postavení umělkyň, na jejich tvorbu i na jejich postoje k už tehdy rozšířenému pojmu „feminismus". Vnitřní rozporuplnost většiny odpovědí v anketě tedy chápu spíš tak, že umělkyně podvědomě cítily vzdor vůči kategoriím, které jsou vykonstruované, špatně definované a v důsledku ženy samy poškozují. Osobně je čtu jako touhu po vlastním vyjádření, které je korigováno vědomím vlastní zranitelné pozice: „Myslím si, že v umění je žena naprosto stejně svobodná jako muž. Je to čistě individuální záležitost, bez ohledu na pohlaví, jak se člověk ve své tvorbě a sám v sobě cítí svobodný či omezený."[55] Přestože citovaná Riedelbauchová popřela rozdíl mezi pohlavími ve vztahu k umění, z následující citace vyplývá, že vnímala předsudky vůči určitému projevu „ženského" umění a chápala těžší pozici umělkyň: „Nemám ráda rozdělování umění na ženské a mužské. Pod pojmem ženské umění si představuji něco hodně odpudivého, takovou levandulovou zatuchlost háčkovaných deček… Mám raději, když se mluví jen o dobrém nebo špatném umění, ať už od ženy nebo od muže. Musím ale přiznat, že pokud vidím nějaké opravdu dobré dílo a je od ženy, potěší mě to tím víc, nějak víc si toho vážím. Dá se říci, že mě to jistým způsobem povzbudí. Ať chceme nebo nechceme, žena v umělecké elitě je stále výjimkou, která potvrzuje pravidlo, a nemyslím, že to bude někdy jinak."[56]

To, že ji úspěch kterékoli umělkyně těšil víc, než kdyby se ve stejném případě jednalo o umělce, mě zaujalo. Existovalo mezi umělkyněmi na základě jejich druhořadého postavení určité spojenectví? Mohly spolu více solidarizovat namísto konkurence? Abych myšlenku spojenectví prozkoumala, inspirovala jsem se rozhovory s umělkyněmi a sama jsem v počátcích doktorského studia oslovila generačně starší malířky k dialogu nad tématy, která nás spojovala i rozdělovala (viz kapitolu 7.4.).

[55] Martina Riedelbauchová. Příspěvek v anketě. In: Věra Jirousová: Žádné ženské umění neexistuje. *Výtvarné umění: Umělecký měsíčník pro moderní a současné výtvarné umění*. Roč. 1993, č. 17(1), s. 46.

[56] Ibid.

5. Analytická část

V této kapitole prezentuji výsledky analýzy, která byla finálním výstupem mého bádání v archivu AVU. Tam mě zpočátku vedla zvědavost, jestli mi pátrání v minulosti školy alespoň částečně rozkryje kořeny genderových stereotypů a z nich plynoucích znevýhodnění v umělecké profesi. Neměla jsem konkrétnější očekávání. Nejprve jsem chtěla pročíst velké množství materiálu, a až na základě toho si pak zvolit metodu práce.

Výjimečnou otevřenost vůči samotnému materiálu v této úvodní části práce chápu jako proces umožněný specifickým nastavením uměleckého výzkumu. Kromě zaměření na malířské ateliéry a tvorbu užívající tohoto média jsem si nezvolila jiný klíč, jaké texty vybírat a jak je číst. S narůstajícím počtem přečtených prací jsem zaznamenala, že v nich dochází k opakování myšlenkových konstrukcí. Jejich nositelem nebyly ani tak opakující se témata nebo malby samotné, ale především jazyk – ve svých repeticích, zkratkách, výběru slov. Proto jsem se zaměřila právě na něj a snažila se zjistit, co tato schémata odrážejí. Do jisté míry bych si mohla odpovědět myšlenkou Rity Felski: „Je zřejmé, že jazyk jako sociálně determinovaný prostředek symbolické komunikace nese stopy kulturní historie definované muži, která v kontextu západních společností zaznamenala vývoj binárních pojmových modelů, jež upřednostňují mužské jako racionální a univerzální a definují ženské jako jeho komplementární nebo negativní pól; ženy proto zažívají pocit odcizení od filozofické a kulturní tradice, která je důsledně vylučuje nebo marginalizuje.“[57]

Na koncepce založené na protikladech jsem narážela během čtení textů běžně. Naproti intuici stál intelekt, vedle řádu chaos, vedle emoce rozum. Zajímalo mě, jestli se v těchto opakujících se myšlenkových koncepcích dá najít určitá struktura, nějaký širší jev, nerozpoznatelný z jednotlivých izolovaných textů. Za tímto účelem jsem oslovila sociologky Mgr. Kristýnu Pospíšilovou a Mgr. Romanu Markovou Volejníčkovou, Ph.D., ze Sociologického ústavu Akademie věd. Obě se zabývají různými formami genderových nerovností a pro jejich analýzu volí odlišné postupy. Díky nim jsem také upřesnila svou metodologii, respektive použitý vzorek. Přestože jsem měla zpracovány jak texty studujících, tak jejich oponentury a hodnocení vedoucích, shodly jsme se, že se v kvantitativní části mého výzkumu zaměříme pouze na fenomén hodnocení. Pokud tedy není výslovně uvedeno jinak, platí, že jsme dále pracovaly pouze s texty vedoucích a oponentů*tek. Pro mé vlastní pochopení a ujasnění kontextu však bylo zásadní znát všechny výchozí materiály. V pozdější fázi výzkumu jsem se proto ke studentským textům diplomových prací mnohdy vracela, například abych zjistila, jestli existuje přímá úměra mezi velmi kritickým hodnocením vedoucí*ho a nízkým sebehodnocením studující*ho, ale i z jiných důvodů.

Analytický výzkum probíhal ve dvou fázích – nejprve jsme s Pospíšilovou data podrobily kvantitativní analýze. Ty si pak převzala Marková Volejníčková, aby na naše zjištění dále aplikovala kvalitativní analýzu.

[57] FELSKI, Rita. *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s 49. ISBN 0-674-06894-7.

5.1. Kvantitativní analýza, data

Je třeba říct, že úplně první krok následné kvantitativní analýzy vznikl ještě před navázáním spolupráce s oběma sociologkami. V tomto prvním kroku jsem pracovala ještě se všemi texty, tj. nejen s hodnotícími, ale i s texty studujících (celkem 276 textů). Po jejich důkladném pročtení jsem se pustila do tvorby tabulek, do nichž jsem zaznamenávala veškeré výše zmíněné jazykové/myšlenkové konstrukty a množství jejich opakování. Zaměřila jsem se na slova, jako je *zvládnul*, *dokázala*, *mistrovství*, a naopak jsem vynechala slova jako *natřel*, *zůstal*, *technika* apod. Kromě takto zabarvených slov jsem dále zaznamenávala fráze, které mi pomáhaly chápat obsah celého textu, a formu oslovení studenta*ky (např. žák, autor, umělec atp.). Kde to mělo pro analýzu význam, zapisovala jsem si poznámky k obsahu a metodě tvorby. Kromě hodnocení jsem si také psala jména umělců a umělkyň, na které studující odkazovali. Takto jsem postupovala i v případě textu vedoucí*ho a oponenta*ky. Tímto způsobem vznikla ke každé diplomové práci tabulka s daty (viz Tabulku 1), z nichž jsem později vycházela při vyplňování tabulky Kódovací klíč (viz Tabulku 2), která se stala základem pro kvantitativní analýzu.

Následně, již ve spolupráci s Kristýnou Pospíšilovou, vznikl zmíněný kódovací klíč, tedy seznam nejčastěji se opakujících slov či slovních spojení, která nesou nějaký hodnotící význam. Odsud dále už práce probíhala pouze s texty vedoucích a oponentů*tek. Zaměřily jsme se na slova, jako je například *osvěžující*, *výjimečné*, *dokonalost*, a na druhé straně spektra na slova jako *nedostatky*, *nezvládá*, *nepřesvědčivé* atp. Na základě frekvence výskytu slov napříč posudky jsme identifikovaly 27 nejvíce používaných slov (a jejich derivátů); označily jsme je jako klíčová slova (kódy).

Poté byla mnou již nasbíraná data roztříděna podle kódovacího klíče. Bylo nutné pracovat nejen s tabulkami obsahové analýzy (a vybírat z nich data týkající se pouze textů hodnotících), ale vracet se i k textům samotným. Do tabulky Kódovací klíč (viz Tabulku 2) byl zaznamenán u každého klíčového slova (kódu) počet jeho výskytů či výskytů slov jemu příbuzných a synonym. V rámci jednoho kódu se tak nacházejí například slova: *síla*, *silný*, *silně*, *energie*, *mocný*, *pevně*, *usilovně* atp. U slov s více možnými významy jsem se vždy dívala na kontext věty, ve které se nachází. Například u slova *pocit* bylo důležité rozlišit, jestli je obsahem věty „mám pocit, že“, anebo „její práce je založená na pocitu“. Do jisté míry zde samozřejmě vzniká otázka, nakolik je takový proces objektivní. U některých slov nebylo jednoznačně možné určit, pod který kód patří (mohlo patřit pod vícero z nich). V takovém případě jsem se opět snažila řídit dle kontextu celého posudku. Navíc bylo pro ověření validity zvoleného postupu několik textů posouzeno a zaznamenáno do kódovacího klíče nezávisle mnou a kolegyní Pospíšilovou.

Pro statistické zpracování obsahové analýzy byla ještě následně všechna klíčová slova označena značkami *p*, *vp*, *n*, nebo *0*, podle toho, jestli jejich význam odkazoval k pozitivnímu, velmi pozitivnímu, negativnímu nebo neutrálnímu hodnocení. U každé práce byl následně sečten výskyt velmi pozitivních, pozitivních, neutrálních a negativních hodnocení. Tento postup umožnil nahlédnout frekvence užívaných slov/hodnocení novým způsobem a dal vzniknout následujícím statistikám.

Tabulka 1, ukázka záznamu dat diplomové práce

	student	vedoucí	oponent	
slova	řád	silně	zřetelně 2x	
	vnitřní 2x	harmonie	prokazuje 2x	
	roztržitý	imprese	hybnější	
	cíl	nespoutané	svébytnější	
	úsilí 2x	rostoucí	předkládá	
	monuentální	zajímavé		
	extrémní	klasické		
	přirozené 2x	přirozenou		
	intuitivní	předložené		
	vývoj	řádné		
	logicky			
	mé dílo			
	citlivost			
fráze	pokud chcete ocenit mé umění	přináší nové, nečekané, obsahové významy	pečlivě vedená dokumentace	
	patřím ke generaci	práce přirozenou definicí zkušeností	setkání s odlišnou evropskou mentalitou	
	hledám odpověď na zákl.otázky	splňují vytýčený úkol	zřetelná organizace emotivních vjemů	
	hledám ztracený ráj		vždy pracoval výrazně s barvou	
	propracovat se ze složitosti dnešního života		prokazuje viditelný posun	
	harmonie, kt.září z mých krajin		nabyl dostatečné zkušenosti	
			je schopen samostatného a osobitého rozvoje	
jména	Polock		Kandinskij	
	De Kooning			
	Whistler			
	Rothko			
	Newman			
	Gorky			
	Ceysson			
	Gaugain			
	Matisse			
	Gogh, Cézzane,Ernst			
	Giuseppe Zigaina			
	C.Still			
zobrazuje	delikátnost štetcového přednesu		krajina, příroda	
krajina	se stala hlavním zdrojem inspirace,prismatem	barevná harmonie s podtextem	vnesení řádu do chaotických a	
	rozumět vlastnímu lidskému údělu	slunečných impresí s	nepřehledných senzací krajiny a	
		nesoutané, rostoucí, tvarově	přírody	
	přirozené bioklima lidské existence	zajímavé vegetace		
	sebeprojekce		vzrušenější kontakt s přírodními	
	snažím se vyvézt z krajiny jednoduchost,krásu		událostmi	
	a lehkost			
oslovení		diplomant	diplomant	
			pan VWL	
hodnocení				prospěl jednohlasně

Zdroj: Archiv diplomových prací 1995–1996 K41/39

Tabulka 2, kódovací klíč:

p	1	síla	silně	silný	energie	mocný	pěvně	dynamicky	usilovně	intenzivně	gesto	gestický	gestuální	náboj		
p	2	talent	úspěšně	nadání												
p	3	kvalita	poučení	vybroušené	trpělivá mani	vyzrálá	pracnost	pečlivé	vyzrálé	soustředěnost	precizní	zrání	zodpovědný	vyčištěné (formálně)		
vp	4	dokonalost	výjimečné	příkladný	výjimečná	staromistrovské	bravurně	mistři	úctyhodná	monumentální	velkorysé	velkorysé				
0	5	pocity	emoce	emotivní	touha	citový	emocionální	citovost	přenos emocí		imprese	esence	senzibilita	osobní	subjektivní	
p	6	intelektuální	inteligence	rafinovaný	intelekt	racionálnost	vážné	vědomě	racionální	rozvážnost	vážná	uvážlivost	objektivnější	řád		
vp	7	upřímnost	přesvědčivost	intuitivní	suverénne	přesvědčivé	spontánní	důvěryhodné								
vp	8	osvěžující	šokující	nečekané	magické	sexy	vzrušující	dráždivě	uhrančivost	efektnost	bizarní	nekonveční	vyvrcholení	tajemnost	originální	nápaditost
n	9	všední	konvence	nenápadná 3x	chudé	nenáročné	úsporně	jednoduch	všednost	konzervativní 2	archetypální	neukončeno				
p	10	líbeznost	krása	zdařilé	pěkné	cudná práce	líbivost	čistota								
vp	11	odvážné	svobodné	odvázané	nezávislá	odvaha	kritické									
p	12	vytrvalost	zarytost	vehemence	konzistentní	ambicióznější	stabilní	vůle	snaha							
p	13	autenticita	autentický	přirozený	osobitý	přirozeně	přirozené	pravdivý	svébytný	specifická						
n	14	odtažitost	chladně	melancholie	odstup	introvertní	nezaujatě	sentimenta	neosobní							
0	15	jemnost	mírné	něžná	křehké	subtilní	intimní	jemněji	neagresivní	plachý	neuchopitelné 2x		klidná	harmonické	uvolněný	
p	16	pestré	bohatá	jasnost	bohaté	bohatost	barevnost									
n	17	dekorativní	ornamentalismus	dekorativně												
	18	cizí	zahraniční	mimoevropské	jinakost											
	19	nebezpečí	riziko	riskuje	problém											
	20	ženské	mateřství	feminní	feministické	pohlaví(gender)										
n	21	nedostatky	přeceňuje se	neorientuje se	nezvládá	nedůsledné	nesamostatné	nedokonal	nejisté	nepřesvědčivé	umělé	nedokonalosti				
p	22	obtížné	náročné	kompikované												
vp	23	morální	hodnotový	duchovní	meditace	seance	náboženství									
0	24	příslib	vývoj	slibné	náznak	posun	zlepšení	naděje								
p	25	odstup	ironie	nadhled	distanc	odpoutání				tady odstup není míněný ne jako v 14, ale jako nadhled						
p	26	současný	aktuální													
p	27	navazuje na	pokračování	pokračuje	zařazuje se	patří mezi	vztahuje se k			ve smyslu nějaké uznané umělecké tradice, má své předchůdce, ke kterým se vztahuje						

5.2. Výsledky kvantitativní analýzy

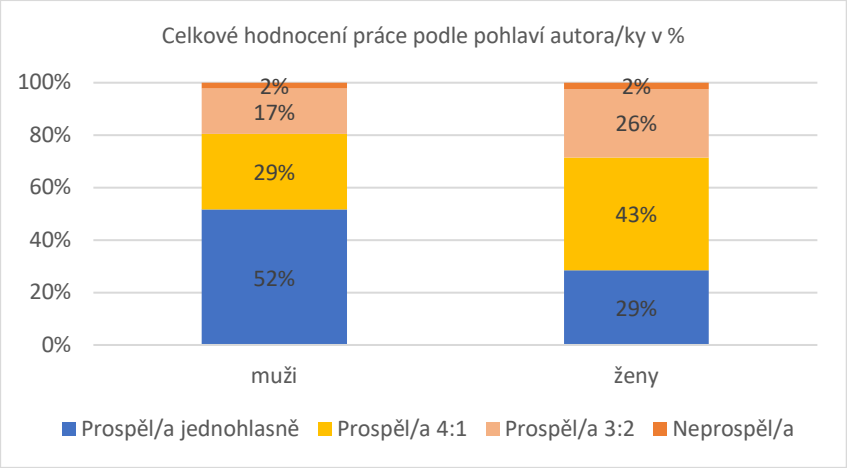
Na úvod je třeba zmínit, že pro statistické účely se jedná o relativně malý vzorek, a proto jsou výsledky spíše orientační. Přesto kvantitativní analýza ukázala, že v hodnocení studentů a studentek existují určité statisticky významné rozdíly, které jsou genderově podmíněny. Cílem této části práce je na genderový aspekt hodnocení prací poukázat.

5.2.1. Hodnocení

Jako první výzkumnou otázku jsem si stanovila, zda existuje souvislost mezi hodnocením diplomových prací a pohlavím studujících.

Pětičlenná hodnotící komise, sestavená z pedagogického sboru AVU doplněného o externisty*ky, udělovala hodnocení v rozmezí prospěl*a jednohlasně, prospěl*a 4:1 nebo 3:2, neprospěl*a 1:4. Graf 1 jednoznačně ukazuje, že zatímco v případě mužských autorů prospělo jednohlasně celých 52 %, u ženských autorek byl podíl nejvyšších ohodnocení pouze 29 %. Jednohlasné hodnocení přitom mělo význam, který často předurčil následující úspěchy studujících a pravděpodobně také přispíval k sebepřijetí a pozitivnímu sebehodnocení budoucí*ho umělce*kyně. Další výsledek měl až symbolickou hodnotu: co se týkalo hodnocení prospěl*a 4:1 nebo 3:2 (čili hodnocení průměrných), ženy zde naopak muže výrazně převyšovaly. Nejnižší hodnocení bylo u obou pohlaví podobně časté. Z toho vyplývá, že mužům „je dáno“ buď excelovat, nebo propadnout, zatímco ženám přináleží pomyslný věčný průměr.

Graf 1, hodnocení



V následující analýze byla využita binární logistická regrese[58]. Vysvětlovanou proměnnou je zde opět hodnocení – prospěl*a jednohlasně (1). Kromě pohlaví studenta*ky je v této analýze

[58] Jedná se o statistickou metodu, která pomocí vysvětlující proměnné či jejich sady odhaduje šanci, že nastane sledovaný jev. V tomto případě, zda student*ka prospěje jednohlasně. Koef. = výše Beta koeficientu, OR = odds ratio neboli šance, že nastane daný jev při kontrole zadaných proměnných. Číslem 1 je označena referenční skupina, se kterou se porovnává druhá skupina. Pokud je OR více než 1, o tolik % je vyšší šance, že nastane sledovaný jev pro danou skupinu oproti referenční skupině. Pokud je OR nižší než 1, o tolik % je nižší šance, že nastane sledovaný jev pro danou skupinu oproti referenční skupině. Více o metodě viz ŘEHÁKOVÁ, Blanka.

kontrolováno také pohlaví vedoucí*ho práce, pohlaví oponenta*ky, přítomnost ženy v komisi a rok obhajoby.

Z analýzy vyplynulo, že studentky mají oproti studentům o 33 % nižší šanci, že uspějí jednohlasně, a to i při kontrole ostatních proměnných v modelu.

Pohlaví vedoucí*ho či oponenta*ky se jako statisticky významné neukázalo, mimo jiné z důvodu, že analyzovaný vzorek byl relativně malý a bylo v něm velmi nízké zastoupení žen. Rozdílná situace byla u přítomnosti ženy v komisi, která se naopak jako statisticky významná potvrdila. Data ukazují, že přítomnost ženy v komisi znamenala 4x vyšší šanci studujících (mužů i žen) uspět jednohlasně. Tato informace se jeví jako obzvlášť významná, uvážíme-li, jak nízký počet žen byl v samotném pedagogickém sboru. Pokud by bylo jeho složení jiné, dopad na hodnocení diplomových prací by teoreticky mohl být velmi výrazný. Navíc díky nízkému zastoupení žen ve sboru AVU se často jednalo o jednu a tutéž ženu, která tuto pozici zastávala napříč komisemi po několik let.

Poslední proměnná – rok obhajoby – byla do modelu přidána pouze pro kontrolu a její efekt není statisticky významný.

5.2.2. Klíčová slova

Výše jsem uvedla, že texty byly přečteny (nakódovány) pomocí klíče, který ukázal, s jakými adjektivy byly práce nejčastěji spojovány a jakou vazbu měla tato adjektiva na pohlaví studenta*ky. V následujícím grafu jsou zaznamenána nejčastěji užitá klíčová slova a jejich frekvence ve vztahu k pohlaví studujících (viz Graf 2).[59]

Všimněme si, že některá slova jsou zastoupena téměř shodně – je to například *kvalita*. Předpokládejme tedy, že práce studentů i studentek byly brány jako kvalitní stejně často. U dalších atributů mají rozdíly specifický význam. U mužů je na předních příčkách zastoupení *autenticita* a *síla*, u žen jsou to *pocity* a *všednost*. Avšak také autenticita je vždy spojovaná s určitým typem esencialismu. Představa ryzí, ničím „nekontaminované“ identity je mylná a zastírá, že identita se vyvíjí v čase a místě, a tudíž není možné ji považovat za čistě „autentickou“.

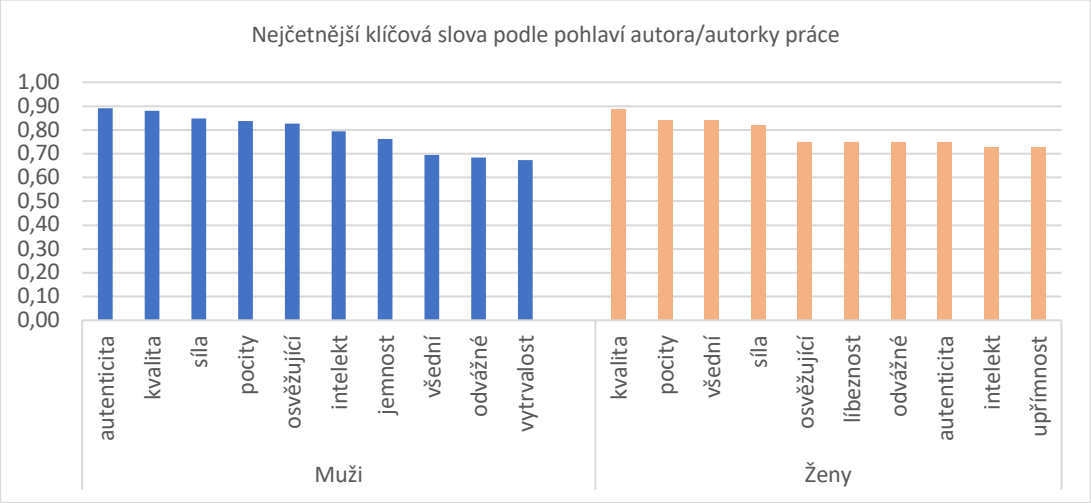
Dále se u mužů vyskytuje *vytrvalost*, u žen *upřímnost*. Ta se naopak, spolu třeba s *líbezností*, u mužů v tomto porovnání neobjevuje vůbec.

Pro lepší vizuální prezentaci zmíněných rozdílů přikládám tzv. slovní mraky. Slovní mraky jsou pouze jiným způsobem grafického zobrazení těchto rozdílů, kdy velikost fontu v mraku odráží četnost využití klíčových slov v posudcích prací žen a mužů (viz Graf 3).

Nebojte se logistické regrese. Online. *Sociologický časopis*. 2000, roč. 36, č. 4, s. 475–492. Dostupné z: https://doi.org/10.13060/00380288.2000.36.4.06 [cit. 2024-09-09].

[59] Aby bylo možné porovnat počty těchto klíčových slov v případě prací žen a mužů, v grafu jsou uvedeny průměrné počty těchto klíčových slov na jednu práci podle pohlaví. Odrušil se tak efekt rozdílného zastoupení studentů a studentek. Rozdíly v průměrném počtu užívaných slov jsou poměrně malé, i tak ale naznačují jisté rozdíly, pokud se zaměříme na deset nejvíce četných klíčových slov v případě prací žen a prací mužů. Příklad: Nejčastější klíčové slovo v případě prací mužů bylo *autenticita*, které se vyskytovalo celkem 82krát. Mužských hodnocených prací bylo 92, průměrný počet slov na jednu práci tak je 82/92 = 0,89, tedy průměrně necelé jedno hodnocení *autenticita* na jednu mužskou práci.

Graf 2, nejčetnější klíčová slova



Graf 3, slovní mraky zachycující nejčastěji použitá klíčová slova podle pohlaví. Vlevo muži, vpravo ženy:

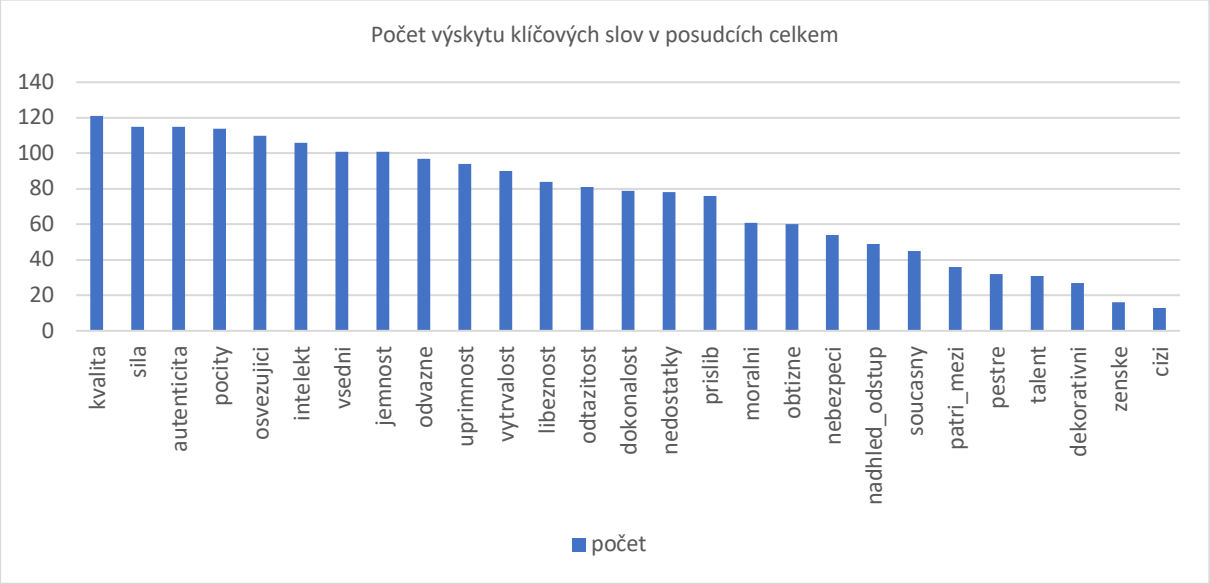




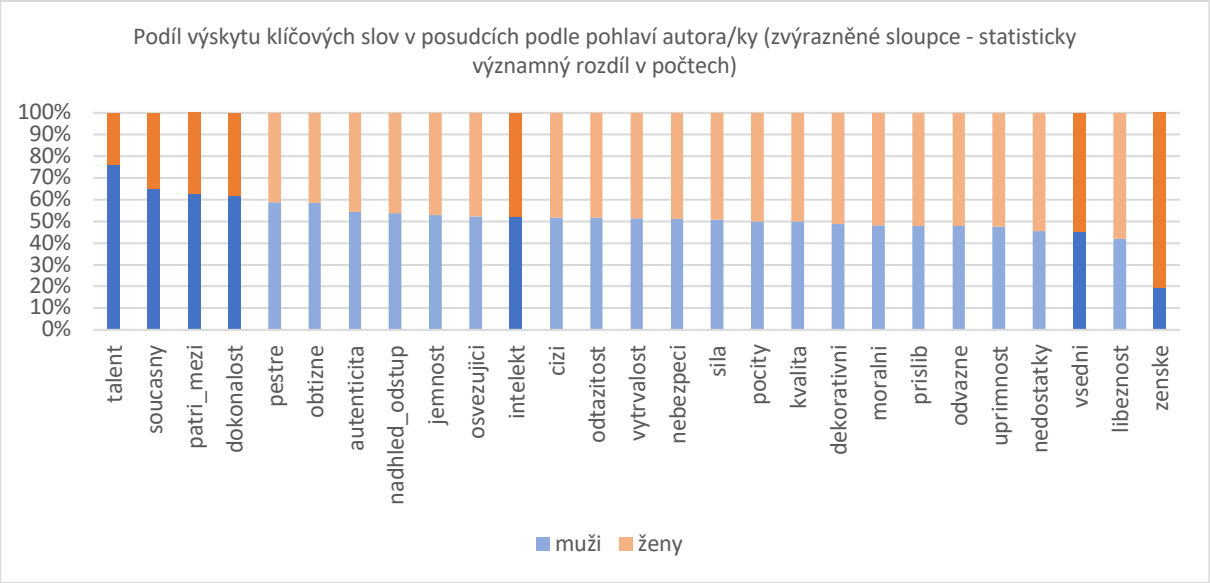
5.2.3. Genderované užívání klíčových slov

Kromě toho, která klíčová slova byla u daného pohlaví nejčastěji užitá, jsme zaznamenávaly i celkové počty jednotlivých klíčových slov, které jsme opět rozdělily podle pohlaví a očistily o rozdílné zastoupení žen a mužů (viz Graf 4). Dále pracujeme pouze s těmi slovy, u kterých byl statisticky významný rozdíl v užití u hodnocení prací žen a prací mužů (viz Graf 6, barevně zvýrazněné sloupečky). Z tabulky vidíme, že *talentovaností* se v posudcích obecně šetřilo, pokud ale byl *talent* zmíněn, pak víc než dvojnásobně častěji u studentů než u studentek. Také schopnost být *současná*, *aktuální* nebyla ženám přisuzována tak často jako mužům. Práce mužů byly také častěji hodnoceny jako *patřící mezi* (míněno jako patřící mezi důležitý trend či mezi současné umělce). Statisticky významný rozdíl můžeme pozorovat i u užívání slova *dokonalost*; i zde je zmiňováno častěji v případě prací mužů. Slovo *intelekt* bylo užíváno relativně často na obou stranách, statisticky významně častěji ale v případě hodnocení prací mužů. Práce žen byly naopak statisticky významně častěji spojovány se slovy, která zahrnují kategorie *všední* a nepřekvapivě také *ženskost*, *ženské*.

Graf 4, celkový počet výskytu klíčových slov

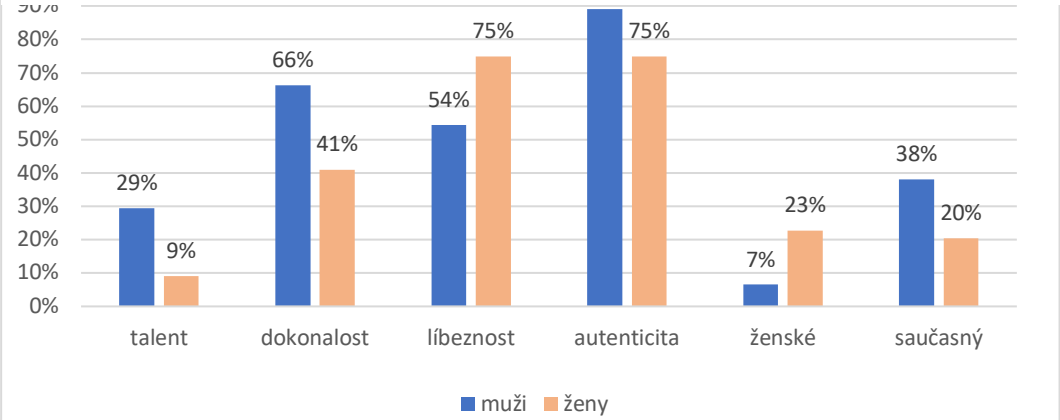


Graf 5



Pozn.: Procenta jsou normována rozdílným podílem studujících žen a mužů.

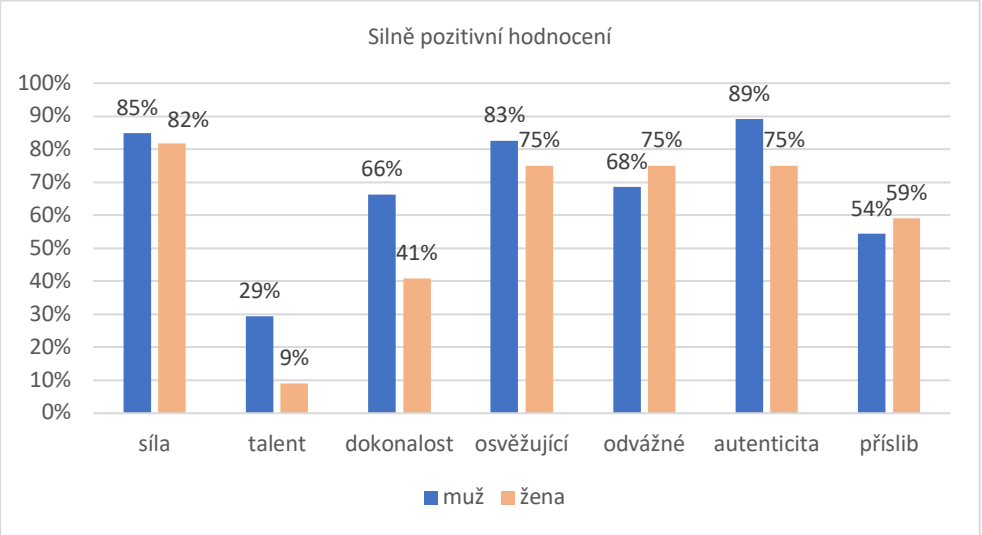
Graf 6



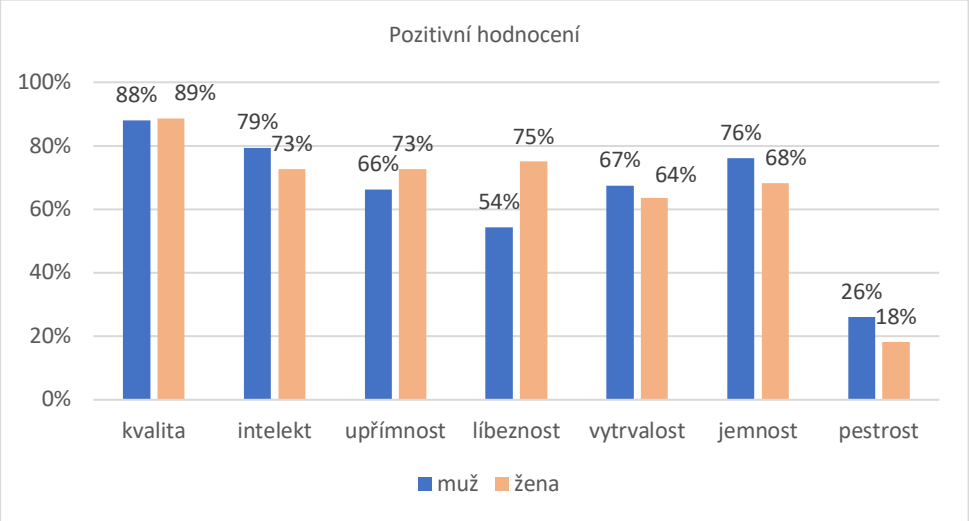
5.2.4. Klíčová slova na škále hodnocení od pozitivního po negativní

Už jsem zmínila, že jsme jednotlivá klíčová slova rozdělily na škále od velmi pozitivního přes pozitivní, neutrální až po negativní. Například slovům jako *síla*, *odvaha* aj. byla přisuzována pozitivní hodnota, zatímco slova *ženskost*, ale také *odtažitost*, *dekorativnost* aj. byla užívána ve významu negativním (tyto významy jsme vždy ověřovaly v samotném textu). Podíváme-li se, jak si vedou studující podle těchto kritérií, vidíme, že v silně pozitivních kategoriích (vp, viz Graf 7) převažovaly spíše práce studentů. U pozitivního hodnocení (p) není mezi studujícími z hlediska klíčových slov zásadní rozdíl, nicméně muži opět převažují v případech těch slov, která jsou historicky či kulturně asociována s maskulinitou, například *intelekt* (viz Graf 8). Slova, která se pojí s feminitou (*líbeznost*, *upřímnost*), reprezentují častěji studentky. Zajímavý je výsledek u kategorie *jemnost*, která bývá také spíše atributem feminity, ale v našem šetření v ní převažují studenti. Negativní hodnocení (n) reprezentují více ženy, a to především kategoriemi *všednost*, *odtažitost* a již zmíněná *ženskost* (viz Graf 9).

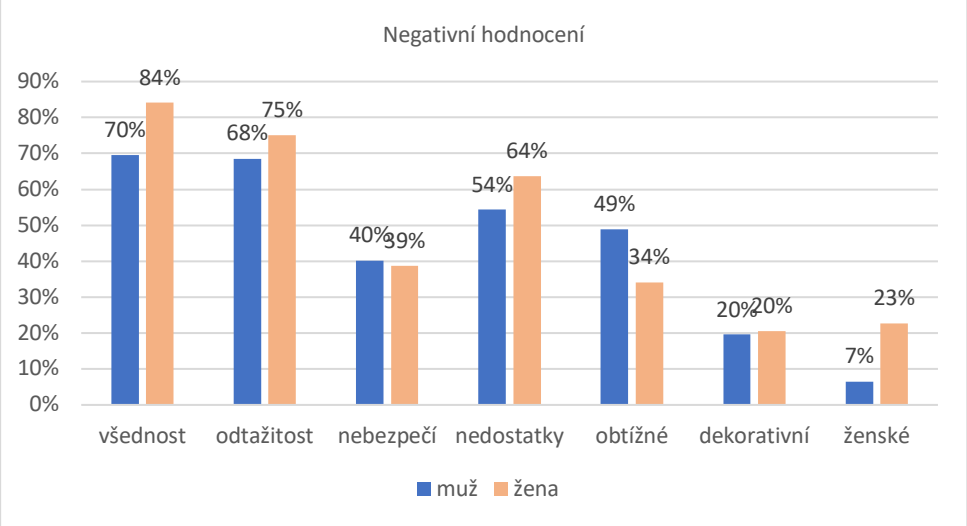
Graf 7



Graf 8



Graf 9



Odkud pramení negativní hodnocení „ženských“ atributů? Kulturní antropoložka Sherry B. Ortner popsala už v 70. letech minulého století, jak jsou ženy díky biologickým funkcím těl asociovány s přírodou a tím v druhořadém postavení vůči mužům, přímým účastníkům a tvůrcům kulturního systému. Mezi těmito dvěma systémy pak vzniká hierarchie, založená na dominanci kultury nad přírodou: „[…] kultura (tj. každá kultura) na jistém stupni vědomí prosazuje sebe samu nejen tak, aby se od přírody lišila, nýbrž i tak, aby jí byla nadřazená, a tento smysl pro odlišení a nadřazenost spočívá právě ve schopnosti transformovat – ‚socializovat‘ a ‚zkulturňovat‘ – přírodu.“[60]

[60] ORTNER, Sherry B. Is female to male as nature is to culture? In: LAMPERE, Louise a Michelle Zimbalist ROSALDO. *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974, s. 97. ISBN 9780804708517.

Toto schéma je možné vysledovat i v hodnocení diplomových prací, zejména v posuzování emocionality, která je opět tradičně asociována s feminitou. Emocionální vypětí nebo citlivost je zároveň brána jako určitá podmínka nebo provázanost s uměleckou tvorbou. Vzniká tedy zajímavé napětí mezi tím, jak nápadně je umělecké prostředí a idea tvorby ukotvená v maskulinitě, a současně obklopená mýty o psychicky vypjatém, rozervaném nitru autora. Tuto dvojznačnost vystihuje historička umění Milena Bartlová (2008, s. 22): „Na jedné straně tu figuruje výtvarné umění, které se v moderní době stalo významným nástrojem vyjadřování i formování emocionality, tedy sféry konvenčně situované právě na ‚typicky ženskou' stranu spektra lidských vloh a inklinací. Na straně druhé s sebou však táž post-osvícenská modernita přinesla nadvládu racionálního poznání, do jehož rámce musely vstoupit i dějiny umění. Aby se mohly stát plnohodnotnou a právoplatnou vědou, přijaly za svůj ideál objektivity, nezainteresovanosti, racionality a logiky, a předmět svého zájmu – umění a jeho vývoj – systematizovaly, klasifikovaly a kategorizovaly."

To se mi vyjevilo i ve zkoumaných textech. Všímala jsem si negativnějšího hodnocení prací, které byly označovány za „příliš subjektivní a založené na pocitovosti autorky"[61], zatímco pozitivně byla hodnocena schopnost si „od emocí vytvořit odstup". V několika diplomových pracích studentů byla přiznaná jejich vlastní emocionalita, hned ale popřená vlastní „organizací emocí": „Na jedné straně je zdrojem silně intuitivní a emotivní náboj, který někdy směřuje až k automatickému orientalismu. Tato tendence je korigována a narušována intelektuální kontrolou a vůlí po obrazovém řádu a touhou po jisté odtažitosti a racionálnosti."[62]

Klíčová slova, která byla užívána stejně často bez ohledu na pohlaví, jsme dále zkoumaly s Romanou Markovou Volejníčkovou v interpretativní analýze. Chtěly jsme zjistit, jestli se na základě pohlaví studujících liší kontext, ve kterém jsou pojmy jako *síla* nebo *autenticita* zmiňovány. Ukázalo se, že právě tato slova (*kvalita*, *síla*, *autenticita*) byla u žen spojována s jinými významy než u mužů a implikovala genderový podtext.

5.3. Odkazy na umělce*kyně

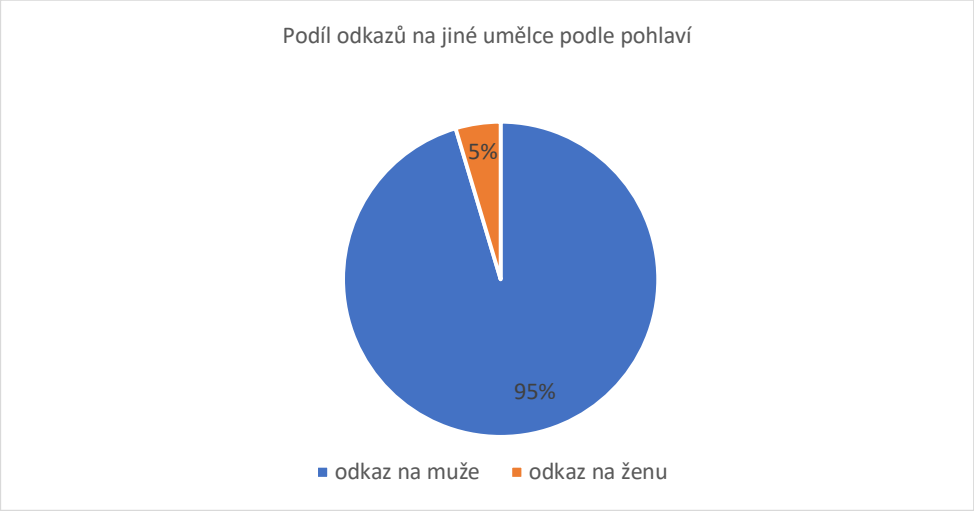
Poslední proměnnou, kterou bych zde chtěla uvést a u které jsme zaznamenaly významné statistické rozdíly, jsou zmínky o umělcích a umělkyních (coby inspiračních zdrojích) napříč pracemi. Do těchto statistik jsme zahrnuly i samotné texty studujících pro plastičtější ukázku hloubky daného problému. Ve všech textech, které jsem přečetla, se studující odkazovali k důležitým postavám výtvarného umění. Četnost těchto odkazů, nejčastěji v závěrech textů, působila jako určitý druh legitimizace jejich vlastních prací. Zmínkami o slavnějších předchůdcích dávali najevo nejen svůj obdiv, ale určitým způsobem se mnohdy snažili zařadit jako jejich pokračovatelé*ky. Práce s takovýmito odkazy měla různý charakter – někdy se jednalo o určitý referenční rámec, ve kterém student*ka chápal*a svou práci, jindy šlo o přímou návaznost na tvorbu zmiňované osobnosti formou aktualizace nebo reminiscence vybraného díla. Ať už to bylo tak či onak, v drtivém počtu případů zaznívala pouze jména umělců mužů (viz Graf 10).

[61] Peterka o Studnové, posudek diplomové práce, 1994–1995 K41/38, anonymizováno.

[62] Svoboda o Mánkovi, posudek diplomové práce, 1997–1998 K41/42, anonymizováno.

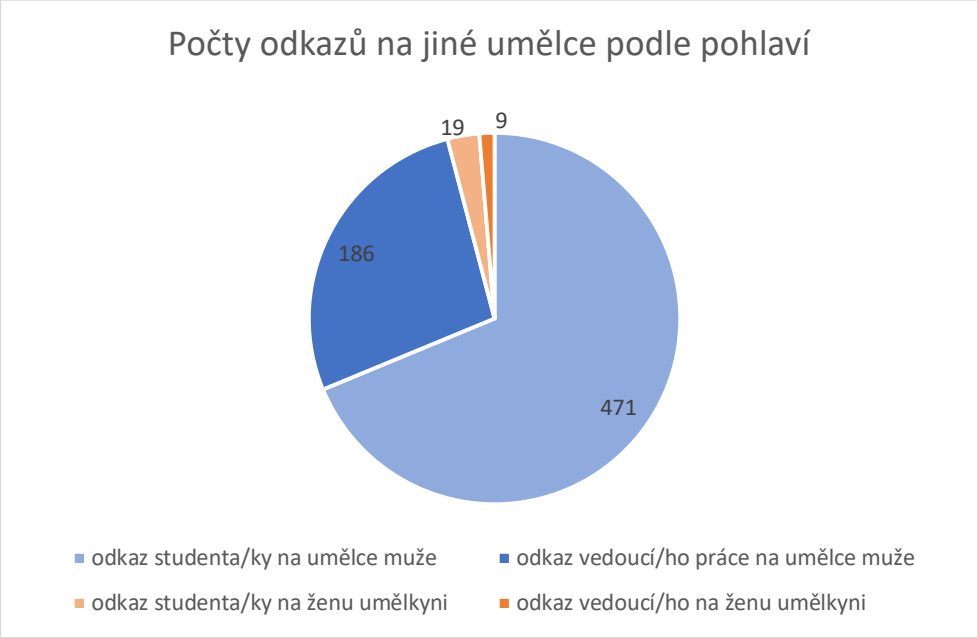
V jistém smyslu tvoří tato statistika symbolické shrnutí všech výše zmíněných tabulek a čísel, a možná i jeden z potenciálních kořenů problému. Význam tzv. *role model* je pro tvořící*ho umělce*kyni bezpochyby zásadní. Dějiny umění jsou vykládány jako příběh[63], jenž má svoje opodstatnění, posloupnost a je logickým přáním studujících stát se součástí tohoto systému. Jestliže na AVU (a v dalších uměleckých školách) chyběly umělkyně fyzicky i ve studijních materiálech jako zdroje inspirace, stává se taková situace normou. Čísla zde hovoří zcela jasně: když se podíváme na celkový počet zmínek inspiračních zdrojů rozprostřený na ploše jedenácti let, vidíme, že jméno ženy zaznělo pouze 28krát vedle 657 zmínek o umělcích[64] (viz Graf 11). Samozřejmě, tato situace je jednoznačně dána nejenom disproporcemi v tom, co je vyučováno, ale samotnými dějinami umění. Počty umělkyň v historii, a o to více těch, jež dosáhly kanonizace, jsou minimální. To ale na podstatě věci nic nemění, spíše ji ukazuje v hlubším kontextu. Smyslem vzdělávání není legitimizovat historicky vychýlený kontext jeho pokračováním, naopak, kde jinde než na vysoké umělecké škole lze usilovat o jakési přerámování imaginace.

Graf 10, odkaz na umělce*kyně



[63] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0416-7.

Graf 11



5.4. Shrnutí

Analýza ukázala, že hodnocení studujících v daných ateliérech a vymezené době bylo genderově podmíněno. Vycházelo z myšlenkových vzorců, které oceňují kulturně ukotvené maskulinní přívlastky více než ty feminní. Nejvíce se to projevilo v přisuzování talentu, autenticity a intelektu studentům a líbeznosti, ženskosti a upřímnosti studentkám. Spolu s Nagl-Docekal, přičemž si uvědomuji situovanost jejího o několik desítek let staršího výroku, shrnuji:

„[…] vlastní úkol feministické kritiky zde spočívá v tom, odmítnout spojení estetických kategorií s představami o ctnostech diferencovaných podle pohlaví.“[65]

[65] NAGL-DOCEKAL, Herta. Umění a ženskost. NAGL-DOCEKAL, Herta a Hana HAVELKOVÁ. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007, s. 163. ISBN 978808642968

6. Vizualita, imaginace, malba

6.1. Kulturní vzorce ve vnímání malby

Malba má svá specifika daná historicky, formálně či jako tržní komodita. S malířstvím byla (vedle další tradiční disciplíny – sochařství) vždy nejvíce spjatá představa talentu jakožto předpokladu k „ovládnutí“ tohoto média. Revizionistické interpretace dějin umění přinesly nový pohled. Od druhé pol. 20. století se začínají objevovat analýzy teoretiček a feministických kritiček (Pollock, Ortner, Felski, Duncan, Battersby a další), které poukazují na to, jak je umění, a specificky malířství, spojováno s maskulinními atributy a géniem. „Naše současná kritéria umělecké excelence mají svůj původ v teoriích, které výslovně a explicitně popíraly genialitu žen. Postavu ‚největšího umělce‘ si stále spojujeme s určitými (mužskými) osobnostními typy, určitými (mužskými) sociálními rolemi a určitými druhy (mužské) energie.“[66]

Takto chápaná specifická energie potřebná k tvorbě obrazu se objevovala i napříč hodnocením diplomových prací: „Tato energie se stala jakýmsi testem studentovy schopnosti svobodného sebepozorování prostřednictvím právě se rodícího obrazu. A to byl moment, kdy si uvědomil šanci vědomého ústupu z přímého zásahu do plochy tohoto obrazu. […] Vznikaly tak vnitřně nabité, avšak nedestruktivní malby, které se vrstvily, zaznamenávaly hloubku, vystřelující rotace, ale i efekt povrchu. Jako by se chtělo do jednoho obrazu vejít vše.“[67]

Jak dané myšlenkové vzorce ovlivnily provoz umění? Rakouská filosofka Herta Nagl-Docekal vyvozuje:

„Jestliže můžeme považovat za prokázané, že maskulinní koncept rozhodujícím způsobem poznamenal západní kulturu, vyplývá z toho – přinejmenším nepřímo –, že svět představ, v nichž je ženství pojato tak, že umělecká kreativita žen v něm nemá místo, se nepromítá jen do výše tematizovaných oblastí uměleckého vzdělání a trhu s uměním, ale často i do samotné tvorby.“[68]

Stejné podvědomé jevy mohou vstupovat (a pravděpodobně vstupují) do našeho vlastního vnímání, v tomto případě vnímání malířského umění. To jsem zkoumala nejen na diplomových pracích a jejich hodnocení, ale především sama na sobě. Když jsem pročítala dané texty (ještě před seznámením se s diplomantskými katalogy, a tudíž s fotkami konkrétních děl), všimla jsem si, že si obrazy vizualizuji podle slov, jakými byly popisovány. Nebylo by na tom nic nepřirozeného, kdyby nevyšlo najevo, že práce studentů jsou častěji popisovány slovy jako *nebojácný*, *cílevědomý*, *gestický*, *agresivní*, *neotřelý způsob malby* další, zatímco u studentek se opakovala slova jako *submisivní*, *citlivá*, *nenápadná* a jim podobné. Tímto způsobem mi v hlavě začaly vznikat dva druhy malby – ta, která patřila popisu maleb studentů byla monumentální, expresivní a zpravidla tmavších barev, zatímco obrazy žen byly nevýrazně či pastelově barevné, nevynikaly obsahově a byly menších formátů. Odkud pramení taková myšlenková zkratka? Co mě vedlo k asociaci velkých pláten s vlastnostmi kulturně považovanými za maskulinní, a naopak k charakteristice „ženských“ vlastností malými

---

[66] BATTERSBY, Cristine. The Male Gift. In: TANKE, Joseph J a Colin MCQUILLAN (eds.). *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*. London: Bloomsbury Publishing, 2012, s. 559–570. ISBN 9781441138262.

[67] Dudel o Poulákovi, posudek diplomové práce, 1995–1996 K41/39, anonymizováno

[68] NAGL-DOCEKAL, Herta. Umění a ženskost. NAGL-DOCEKAL, Herta a Hana HAVELKOVÁ. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007, s. 107. ISBN 978808642968

světlými obrázky? Takové mé asociace by se nakonec nelišily od způsobu hodnocení, který ve své práci kriticky rozebírám. Proto vnímám potřebu vracet se do nedávné minulosti a analyzovat její dopady na (nejen svou) současnost. Mé chápání bylo utvářeno prostředím, ve kterém jsem studovala, myšlením a lidmi, kteří mě vyučovali, vzory, se kterými jsem byla seznámena. Stejně jako mí vedoucí a pedagogové byli ovlivněny určitým myšlenkovým rámcem a zkušenostmi náležícími předchozím generacím.

I proto je důležité, aby se ve vzdělávacích institucích pěstovala větší diverzita, ať už na základě genderu, nebo i původu – jak sociálního, tak etnického –, a naše myšlení bylo utvářeno názorovou mnohostí, která má schopnost internalizované vzorce myšlení nabourávat.

6.2. Seminář „Instituce, jazyk, gender a umělecké vzdělávání“

Abych prověřila způsoby čtení a vizualizace textu v závislosti na zažité kulturní normy, uspořádala jsem sérii workshopů pro studující napříč magisterskými programy AVU i UMPRUM (2021). Seminář byl zaměřen na interpretaci uměleckého vzdělávání na Akademii výtvarných umění v 90. a nultých letech a jeho výstupem bylo umělecké ztvárnění (vizuální přepis) jazyka hodnocení. Společně jsme si položili otázku, jak jazyk hodnocení ovlivňuje estetiku uměleckého výkonu. Tento (experimentální) přístup k výzkumnému tématu probíhal ve stejné době jako vznikala kvantitativní analýza. Jiný princip zkoumání téhož materiálu, navíc ve skupině s nezainteresovanými studujícími, mi umožňoval nahlédnout téma z různých perspektiv. Formát dialogu se studujícími mladší generace, která může mít se studiem umění a vedením ateliérů zcela odlišné zkušenosti, mi dával důležitou zpětnou vazbu. Jak jsem již zmiňovala, má pozice výzkumnice vychází přímo z centra zkoumaného tématu, a proto jsem se snažila ji prověřovat různými způsoby.

S participujícími na semináři jsem sdílela vybrané texty hodnocení. Požádala jsem je, aby si je přečetli a následně vybrali jeden, na základě něhož se pokusí rekonstruovat hodnocenou diplomovou práci libovolnou technikou. Pro ilustraci přikládám dvě vybrané práce, které během workshopu vznikly.

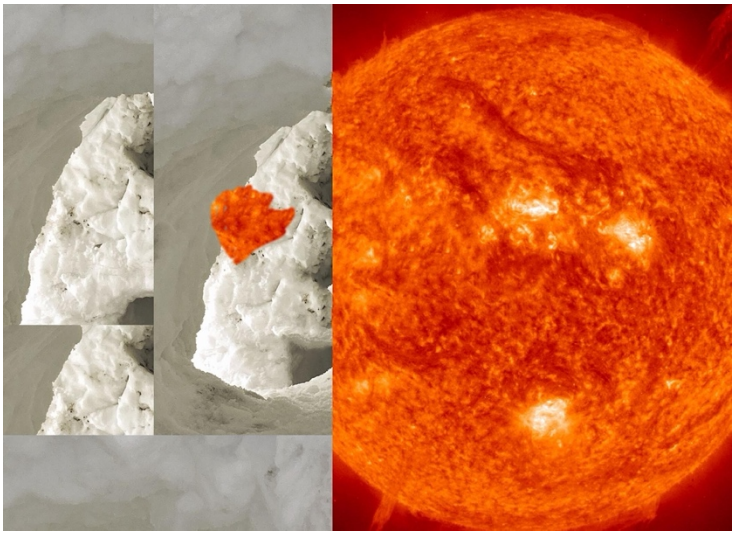
Studující 1

Tato studující si vybrala hodnocení, které obsahovalo slova *cudná*, *zahuštěná*, *esence*, *chaos* a *organizovanost*. Vedoucí práce je použil v tomto kontextu:

„Diplomní práce, kterou předkládá, je velmi cudnou, avšak ve své podstatě zahuštěnou výslednou esencí – citovým přepisem úvah o polaritě snu a skutečnosti, subjektivního a objektivního, tušení a jsoucna, chaosu i organizovanosti vesmíru. Prezentace její diplomní práce je opět nenápadná, ale dráždivě podněcující svým provedením.“

Podle ní takové hodnocení nemluví o tom, co vybraná studentka dělala, ale jak to působí. Rekonstrukci diplomové práce proto postavila na neurčitých zaměnitelných tvarech a barvách (obr. 10). Domnívá se, že původní diplomová práce nedopadla dobře:

„Většinou, když se o diplomkách řekne, že jsou senzitivní a citlivý, tak se většinou hodnotí špatně ještě dneska. Takže si myslím, že tehdy to nebylo o moc lepší.“



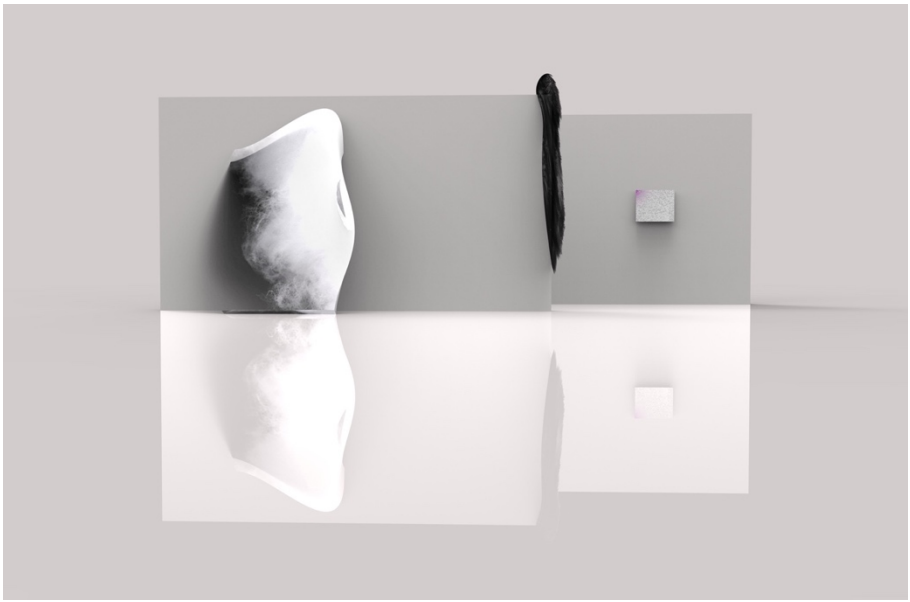
obr. 10

Studující 2

V textu hodnocení převažovala slova a větné konstrukce typu *prazvláštní křehkost*, *neuchopitelnost*, *záblesk nápadu, který nebyl naplněný.* Hodnocení na studující působilo jako protiřečení – za každou pochvalou následovalo její popření. Komentovala to takto:

„Z hodnocení absolutně není jasné, o co šlo, je to jen takové nějaké rozházení divných pocitů, ale není rozebrané dílo. Nepůsobilo to ani kriticky, protože to je totálně zaměnitelný text, zbytečný komentář. Je tam pořád rozebíraná křehkost a podobné věci, ale reálně se o nic neopírá.“

Osoba, které se podle ní takové hodnocení týká, může být úplně náhodná, zaměnitelná. Vizuálně na to reagovala snahou o naprosto univerzální dílo, které nic neříká (obr. 11). Vytvořila něco jako „objekty-neobjekty, malby-nemalby“. Jak sama uvedla, „je to nemastné, neslané“.



obr. 11

U obou zmíněných prací jsme se studujícími řešili, jestli v nich vyvolávalo hodnocení postavené na senzitivitě autorky určité představy o barevnosti hodnoceného díla. Zmíněné studující se shodly, že jim evokovalo „nějaké pastelové barvičky“ nebo si představovaly dílo „monochromatické, maximálně dvě barvy“.

Experiment s rekonstrukcí práce na základě hodnocení provedlo ještě několik studujících. Cílem bylo poukázat na význam jazyka a užitých slov v uvažování nad uměleckými díly a jejich autory*kami. Během experimentu se ukázalo, že vedoucí častěji hodnotili osobnost autora*ky než dílo samotné, což samotnou rekonstrukci ztěžovalo. Participující na semináři tak byli nepřímo postaveni před úkol vytvořit umělecké dílo, které je odrazem charakterových vlastností hodnocené*ho. Vedlo nás to k otázkám, jaké vizuální stereotypy si spojujeme se specifickými vlastnostmi (například jak se vizuálně zachytí citlivost).

6.3. Seznámení se skutečnými díly

V úvodu práce jsem vysvětlila, proč pro mě bylo zajímavější pracovat s diplomantskými texty a jejich posudky bez možnosti srovnávat je s konkrétními díly. V závěru svého studia, až po vzniku analýzy, výzkumné výstavy a celkově po několika letech, kdy jsem se diplomovými pracemi zabývala, jsem se dostala ke skutečné podobě několika z nich. Bylo to prostřednictvím diplomantských katalogů, které od roku 1998 začaly doprovázet závěrečné výstavy. Znamená to, že první čtyři roky zahrnuté v mém výzkumu nejsou katalogizovány, a tak mi chybí podoba relativně velkého množství děl. I tak pro mě bylo vzrušující vidět díla, jejichž popisy jsem v některých případech znala nazpaměť. Byl to moment podobný překvapení, ale k žádnému zásadnímu „odhalení“ nedošlo. Práce byly relativně rozmanité, obsahově i formálně zapadaly do trendů své doby. Nepotvrdilo se, že by malby studentek charakterizoval nějaký výrazně jiný typ malby, ani se na první pohled nedalo říct, že by malby studentů vykazovaly větší preciznost, dravost či talent. Je samozřejmostí, že některé práce, nezávisle na pohlaví autora*ky, byly dle mého pohledu zkresleného fotografiemi v katalozích méně kvalitní než jiné a hodnocení komise tomu nejspíš odpovídalo. (Toto je opět těžké posoudit na základě malých fotek v katalogu.)

Vyskytovaly se i případy, které byly doslovnou ukázkou genderovaného hodnocení, kdy tematicky i vizuálně podobná díla byla hodnocena jako racionálně pojatá u studenta a emocionálně u studentky. Pro ilustraci přikládám ukázku obou děl i jejich hodnocení:



obr. 12



obr. 13

Obraz lesa (1999, obr. 12) byl vedoucím hodnocen jako „rozpracovaný a skicovitý“[69] a jeho autorka byla nařčena, že „přeceňuje osobní kritéria v malbě, bylo by dobré, kdyby se více orientovala v současné malbě a výtvarném umění vůbec“.[70] Oponent obrazy hodnotil jako „obyčejné a skromné, ale zřejmě pomáhají nalézt autorce její vlastní duši, její vlastní svět dospívající ženy“.[71] Celkové hodnocení komise bylo 3:2.

Autor druhého lesního motivu (1998, obr. 13) byl oponentem hodnocen jako „rozvážný a schopný promýšlet problém, před kterým se nachází, lépe řečeno promeditovat jej, ujasňovat si i v rovině racionální to, co se v umělecké práci děje intuitivně, podvědomě“.[72] Vedoucí zmiňuje, že „žádný prvek obrazu se neobjevuje ‚jen tak‘, ale je zachycen v síti prostorových plánů a geometrických vztahů. Za každým je úvaha, každý byl vážen, vyvažován, což je běžně pokládáno za racionální (čili poměry se zabývající) činnost.“[73] Celkově jej komise ohodnotila poměrem 4:1.

Vnímání umělecké tvorby podmíněné racionalitou (častěji u studentů) či subjektivitou (častěji u studentek) kopíruje již zmíněná maskulinní schémata, přítomná napříč dějinami umění. „Mužskostí“ vědy se v dnes již klasické studii *The Man of Reason* (Muž rozumu) věnuje

[69] Strnad o Čájkové, posudek diplomové práce, 1998–1999 K41/43, anonymizováno.

[70] Ibid.

[71] Roháč o Čájkové, posudek diplomové práce, 1998–1999 K41/43, anonymizováno.

[72] Štoupa o Vomátlovi, posudek diplomové práce, 1997–1998 K41/42, anonymizováno.

[73] Kopecký o Vomátlovi, posudek diplomové práce, 1997–1998 K41/42, anonymizováno.

australská filosofka Genevieve Lloyd, která zkoumá historické formování ideálu racionality a vědeckého poznání v kontrastu k „ženské intuici“: „Jestliže je mysl žen méně racionální než mužská mysl, je to proto, že hranice rozumu byly ustaveny způsobem vylučujícím kvality běžně připisované ženám.“[74]

Jak jsem však již zmínila, mým záměrem nebylo „kontrolovat“, nakolik bylo hodnocení objektivní či ne. Hodnocení umění je samo o sobě značně subjektivní a vstupuje do něj mnoho proměnných. V této práci se proto držím své výzkumné otázky, jestli se hodnocení diplomových prací lišilo podle pohlaví studujících a jestli hodnotitelé*ky svým hodnocením napomáhali*y negativnímu vyznění pomyslné „ženskosti“. Dále jsem se zajímala, jestli se na základě těchto posudků dá určit, jakými slovy je „ženská malba“ popisována, čím se vyznačuje, neboli jestli je možné tuto vágní kategorii naplnit konkrétním obsahem.

Srovnáním s fotkami konkrétních děl jsem dospěla k závěru, že „ženská malba“ jako specifický malířský projev ve vzorku z daného období fakticky neexistoval. Existovala ale představa o „ženském“ způsobu malířství a přístupu žen k tvorbě, která vyvstává také z kvantitativní analýzy jazyka. V určitých myšlenkových vzorcích se pak pomocí jazyka hodnocení, které bylo navíc značně ovlivněno vztahem vedoucí*ho k studující*mu, tato esencialistická představa reprodukovala.

[74] LLOYD, Genevieve. The Man of Reason. In: GARRY, Ann a PEARSALL, Marilyn. *Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*. 2. Nex York: Routledge, 1996, s. 161. ISBN 0-415-91797-2.

7. Manifest ženského malířství

V předchozí části jsem se kriticky zabývala pojmem „ženská malba“. Snažila jsem se zasadit jej do historického kontextu, ukázat jeho provázanost s genderovými nerovnostmi v uměleckém vzdělávání, a nakonec i dokázat, že ženská malba ve smyslu specifického malířského projevu neexistuje. V této části svůj přístup obracím a ptám se, jestli by mohla existovat „ženská malba“ jako emancipační umělecký projev schopný obstát v současném světě. Na následujících stranách se pokusím navrhnout podobu, obsahové rámce i podmínky, ve kterých by tato kategorie mohla fungovat.

7.1. Filosofický kontext

Inspirací pro „manifest ženského malířství“ byla mnohem starší idea francouzských feministek, vymezujících se vůči psychoanalytickému výkladu kulturní podřazenosti žen. Jeho autor, Sigmund Freud, tvrdil, že genderová identita není vrozená, ale utvářená sociálně, v raném věku a ve vztahu k matce. Na základě symbolické kastrace, která má mít u dívek pasivní efekt a u chlapců aktivní, konstruuje tzv. symbolický falický řád, ze kterého dále vyvozuje druhořadé postavení žen. Slovy Pavla Barši: „Je-li prostor kultury – tedy symbolický řád otevřen vztyčením falu, ženy definované absencí tělesného orgánu, jenž falus symbolizuje, se tím nutně musí stát bytostmi podřadné kategorie.“[75]

Hélene Cixoux a Luce Iragaray se konceptem falického symbolického řádu podrobně zabývaly v 70. letech minulého století. V opozici vůči němu usilovaly o vznik estetické formy, která by vycházela ze zkušeností žen a vypovídala o jejich subjektivitě. Tato forma se měla zhmotnit v jazyce a psaní, pro které vytvořily název „écriture féminine“ neboli „ženské psaní“. Luce Iragaray se ptala, co znamená mluvit ženským hlasem, a použila pro tento způsob mluvení termín „le parler femme“, která může být přeložena jako „ženořeč“[76]. (Ta může být pro dnešní aktualizaci jazyka obzvlášť zajímavá díky komplexní snaze vymanit se z binárních pozic.) Jak zní jazyk stojící mimo ustálené kategorie? Jak skrze něj vyjádřit ženskou subjektivitu v jejích vlastních termínech? Ačkoliv je taková myšlenka lákavá, je zároveň nebezpečná svým sklonem k esencializaci ženství. Proto se vůči ženskému psaní některé feministky vymezovaly. Například Julia Kristeva, která je často s francouzskými feministkami tohoto proudu myšlení spojována. „Podstata feminity tedy není určena nějakou její pozitivní esencí. Podle Kristevové je nežádoucí pokoušet se tuto non-esencialitu ženskosti neutralizovat hledáním neexistujícího ženského jazyka či zdůrazňováním problematiky ‚diference‘, jak to bylo typické pro představitelky ‚ženského psaní‘. Tendence ztotožňovat ženu s tím, co je ne-symbolické a nejazykové, podle Kristevové znamená afirmovat podřazenost ženského subjektu: to, co stanovuje ženě její místo (či spíše ne-místo), je její vztah k dominantnímu symbolickému systému, a nikoliv její zdánlivá spřízněnost s něčím, co se tomuto systému vymyká.“[77]

---

[75] BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy: feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. *Studie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 98. ISBN 80-86429-06-7.

[76] FULKA, Josef. Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity Sociální studia*. 7. Brno: Masarykova univerzita, 2002, s. 40.

Dalším problémem, na který snaha o vytvoření vlastního jazyka naráží, je koncept originality. Toto úskalí vystihuje Rita Felski: „Nicméně se zdá, že tato vize autonomního ženského jazyka a estetiky také vyvolává silné obavy; tvrzením, že ženské psaní musí být radikálně jiné než cokoli předtím, si feminismus klade beznadějný úkol vytvořit novou estetiku prostřednictvím negace celku existujících kulturních a literárních tradic. Výsledkem je obvinění feministických kritiček, že ženské psaní není dostatečně odlišné, že nedokáže odstranit všechny stopy mužského vlivu ze svého jazyka, struktur nebo témat. Domnívám se, že tato ‚úzkost z vlivu' je nevyhnutelným důsledkem prosazování ideálu autonomního ženského jazyka a estetiky mimo existující literární a jazykové systémy. Spíše než kódováním jazyka jako mužského nebo ženského a definováním forem jako genderově specifických by se feministická kulturní politika měla zabývat zpochybňováním hodnoty takových kategorií v textové analýze a otevíráním rozsahu a bohatství existujících kulturních tradic jako potenciálně přístupných a přizpůsobitelných specifickým politickým a estetickým zájmům žen."[78]

7.2. Utváření ženské malby

Jakkoliv je výše popsané hledání formy vyjádření ženské subjektivity problematické, přesto mě tato filosofie zajímala a během svého výzkumu jsem na ni neustále narážela. Můj výzkum sice stojí na popření umění s přívlastky, ale formát uměleckého doktorátu mi současně umožnil s touto negací experimentovat a zkoušet prázdnou nádobu naplnit vlastním obsahem.

Jestliže se francouzské filosofky ptaly, co znamená mluvit ženským jazykem, napadlo mě ptát se po malířském jazyce, který by vycházel z ženské subjektivity a současně se vymanil z negativní kategorizace.

Součástí tohoto experimentu byla potřeba prověřit, jestli obrazy, které vytvářejí ženy, vznikají v odlišném prostředí nebo jsou jinak prezentovány. Součástí experimentálního hledání jakéhosi emancipačního projevu „ženství" v obrazech byl také můj přístup k sebepropagační platformě – k Instagramu. Okruh sledování jsem omezila pouze na ženy (a později LGBTQIA+ osoby) a dále nechala na algoritmech sítě, jaké mi bude vytvářet vizuální prostředí. Jsem si vědoma toho, že sociální sítě vytvářejí obsah na míru uživateli*ce, a proto „výstupy", které z tohoto několikaletého experimentu mám, nemůžu prezentovat jako fakta obecně spojená s produkcí umělkyň. Přestože mi Instagram nejspíš jen prohluboval nějakou mou vlastní představu o tom, jak by mohla emancipovaná „ženská" malba vypadat, byla to pro mě opět důležitá forma jiného způsobu bádání, doprovázející analytickou výzkumnou práci. Slova, která se vynořovala v kvantitativní analýze, se mísila s obrazy žen a LGBTQIA+ osob mnoha generací na celém světě a vzájemně se popírala či podporovala.

Pozitivním důsledkem tohoto experimentu bylo také to, že platforma vystavěná na narcistní propagaci sebe sama byla pro mě v danou dobu bezpečnějším prostředím právě díky omezení na tvorbu žen a LGBTQIA+ osob. Fenomény jako nadměrná prezentace vlastních úspěchů působily kultivovaněji a úspěch byl často prezentován spíše jako vděk svému okolí a možnostem se něčeho zajímavého účastnit. Součástí sdílení bylo i nezastírání osobních problémů, těžkostí, se kterými se při tvorbě umělkyně potýkaly, včetně překážek souvisejících

[77] Ibid., s. 44.

[78] FELSKI, Rita. *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 43. ISBN 0-674-06894-7.

s rodičovstvím a péčí. Setkala jsem se s velmi otevřeným sdílením nemocí i sdílením intimních fotek zobrazujících nemoc a nemohoucnost.

Zcela přiznaně jsem se nechala těmito hodnotami, ale i jejich vizuálními přepisy, ovlivňovat. Jakkoliv je fungování v online prostředí problematické, budování (byť nefyzické) komunity umělkyň pro mě mělo významnou roli v utváření osobních vzorů a chybějících genealogií. Ve své vlastní tvorbě jsem pak reagovala nejen na výzkumné téma, ale také jsem vedla pomyslný dialog se spřízněnými autorkami. Mezi mou tvorbou a výzkumem existovala nevyřčená rovnice. Čím více se ukazovalo, že intimita, emocionalita a něha projevená ve vztazích či obecně témata spojená se zkušeností žen byla v nedávné minulosti hodnocena jako méně významná, tím více jsem měla tendenci se jimi zabývat. V určitém smyslu jsem onu historickou předpojatost chtěla zcela vyčerpat namalováním všech možných verzí toho, co by mohlo být označeno jako „ženské“ (obr. 14–21).



obr. 14



obr. 15



obr. 16



obr. 17



obr. 18



obr. 19

Tento přístup byl znatelný také v cyklu obrazů prezentovaných na výstavě „Feminine Painting – It's a masculine Thing!". Při jejich tvorbě jsem se vracela k analýze jazyka a pracovala jsem s vyzkoumanými jazykovými a myšlenkovými schématy, která jsem v podobě vizuálních metafor vkládala do obrazů (obr. 22 a 23).



obr. 22



obr. 23

Můj výzkum vychází ze zkoumání jazyka. Jeho převedení do obrazné studie mělo také podobu hravé apropriace ustálených jazykových frází a pořekadel s genderovým podtextem. V obraze *Ženy jsou jako květiny, stačí je jen zalévat* jsem zobrazovala notoricky známé přirovnání feminity s květenou (obr. 24 a 25).



obr. 24



obr. 25

7.3. Hledání chybějících vzorů

Součástí osvobození „ženské malby“ od negativního historického kontextu bylo a je (alespoň symbolické) ocenění autorek tvořících přede mnou a kolem mě. V průběhu studia jsem se snažila hledat pro mě neznámé genealogie mezi tvorbou několika generací umělkyň. Přestože by to bylo velmi zajímavé a důležité, nebylo v mých možnostech dělat systematickou kunsthistorickou práci, ve které bych například mapovala ženy studující na AVU od povolení ženám studovat umění v roce 1918. Pomyslnou mapu obrazů a vztahů jsem vytvářela volně, napříč generacemi umělkyň i světadíly. Šlo tedy o určitou formu metody „snowball“, kdy objevení jednoho obrazu vedlo k nalezení mnoha dalších různých děl i autorek. Jen namátkou mohu jmenovat několik jmen, které jsem objevila skrze Instagram – Sasha Gordon, Ivana de Vivanco, Marta Nadolle, Sara Anstis, Kateryna Lysovenko, Marianne Vlaschits, Ivana Davidová. Plnohodnotnější zážitek samozřejmě zprostředkovaly výstavy, kde jsem měla možnost vidět naživo tvorbu těchto umělkyň: Lubaina Himid, Georgia O’Keefe, Sanya Kantarovsky, Natálie Perkof, Šárka Basjuk Koudelová aj.

Přes otevřenost metody by bylo na místě alespoň zpětně zhodnotit, na základě jakých kritérií mohou dané umělkyně naplňovat emancipační potenciál „ženského malířství“. Jejich výběr se jednoznačně nezakládal pouze na pohlaví – „snowballing“ na sebe v průběhu let nabalil autory i autorky různých identit i pohlaví (takže by se dalo přesněji mluvit o „autorstvu“). Nemělo by je charakterizovat ani to, jestli pracují s „ženskými“ tématy, protože určit, co by do dané kategorie spadalo, je velmi problematické a kontraproduktivní. Nehledě na to, že pouhá volba tématu by neměla zakládat na jeho jednoznačném ocenění. Nagl-Docekal tuto problematiku vystihuje: „Byl by však mylný závěr, pokud bychom z toho chtěli vyvozovat, že feministická alternativa může spočívat pouze v obhajobě zvláštních kompetencí ženy. Důsledkem takové argumentační strategie by totiž byl onen dnes již notoricky známý problém reprodukce tradičního konceptu pohlaví.“[79]

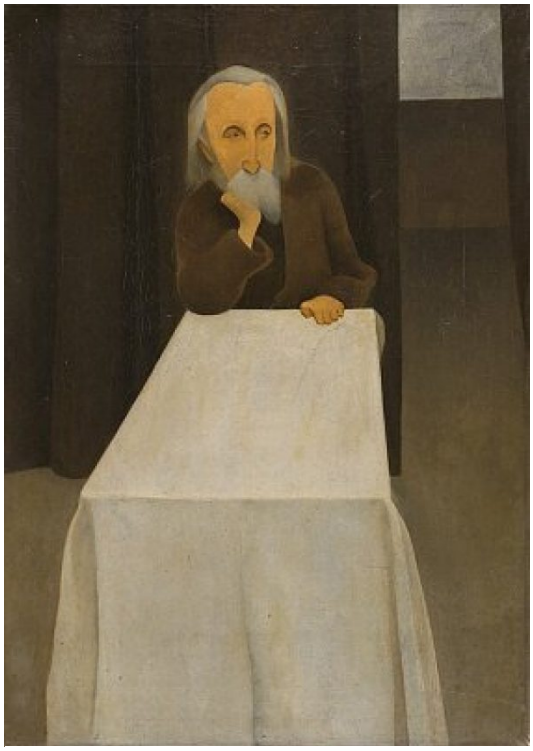
Mělo by tedy záležet na tom, jaké žije autorstvo životy a s jakými příběhy vstupuje do své tvorby? Měla by identifikace s feminismem hrát roli v emancipačním pojetí „ženské malby“?

Na tyto otázky nelze objektivně odpovědět. Vždy půjde alespoň do určité míry o osobní preference. Ačkoliv moje pomyslná mapa nové „ženské malby“ zahrnovala velmi různorodé přístupy, byly to dvě konkrétní malířky, které se pro mě staly symbolem toho, jak chápu a čím bych chtěla naplnit utopickou vizi „ženského malířství“. Jsou to Vlasta Vostřebalová-Fisherová a Leonora Carrington. Nejspíš není náhodou, že jejich obrazy jsou zároveň velmi provázané s životy, politickými postoji a celkově nekonvenčním jednáním obou autorek.

Vostřebalová-Fisherová (1898–1963) byla jednou z prvních studentek AVU v Praze. Pro svoji vyhraněnost neměla lehké studium ani osobní život. Údajně ji její vedoucí Vojtěch Hynais vyloučil z ateliéru kvůli obrazu nazvanému *Helča* (ne však kvůli zobrazení nějaké ženy, ale pro příliš abstrahující styl). Otěhotněla ještě za svobodna, a následně tak byla donucena k sňatku, avšak odmítla zasvětit život manželství a péči, a tak se brzy stala matkou-samoživitelkou. Na svou dobu žila jednoznačně proti očekávaným konvencím a její tvorba byla téměř zapomenuta. Často zobrazovala chudobu a stáří, především v portrétech žen. Věnovala se sociální a třídní

[79] NAGL-DOCEKAL, Herta. Umění a ženskost. In: NAGL-DOCEKAL, Herta a Hana HAVELKOVÁ. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007, s. 146. ISBN 9788086429687.

tematice, sama se údajně zapojovala do pomoci rodinám na okraji společnosti. Její tvorba (obr. 26) mě natolik oslovila, že jsem namalovala obraz, kterým na ni vědomě a s úctou odkazuji (obr. 27).



obr. 26



obr. 27

Leonora Carrington (1917–2011) byla původem z Velké Británie, ale velkou část života prožila v Mexiku. Její život ovlivnila patriarchální výchova otce a několik hlubokých traumat včetně skupinového znásilnění. Otec ji údajně nechal proti její vůli hospitalizovat a dostávala nepřiměřenou medikaci, která její psychický stav zhoršovala. Přesto se jí podařilo se vymanit z nepříznivého osudu a žít a tvořit podle svých představ. V 70. letech se zapojila do feministického hnutí a zájem o postavení žen se promítal i do její tvorby. Byla ovlivněna surrealismem, ale vytvořila si jedinečný styl, plný magických postav, rituálů a narativů, kterými jsou její fantaskní malby naplněny. V roce 2023 jsem měla možnost vidět její tvorbu na souhrnné výstavě ve Fundación MAPFRE v Madridu a vím, že jsou to malby, ke kterým se budu vracet vždy, když budu potřebovat připomenout sílu tohoto média a význam tvorby obecně. Carrington se pro mě stala přesně tou chybějící *role model*; člověkem, který mi svými obrazy a myšlenkami ukazuje pomyslný kompas v umění. Připomíná mi, co je podstatné a jak se v někdy složitém uměleckém světě neztratit. Podobné pocity jsem zažívala také na výstavě Marie Lassnig ve Veletržním paláci v Praze v roce 2018. Přesně proto je tak důležité mít inspirační zdroje, které promlouvají k různému spektru osob s odlišnými prožitky a potřebami – viz Graf 10 o chybějících ženách v umění.

Zmíněné malířky jsou pro mě skvělým příkladem žen, které své životní zkušenosti a postoje zvnitřnily v tvorbě a vznikla tak velmi osobitá díla. Nechci ale tvrdit, že skvělé umění je podmíněno hodnotovým nastavením jeho autora*ky. Je jistě možné žít životy zcela oddělené od vlastní tvorby. U výše uvedených autorek je ale emancipační právě ten moment transformace

vlastní subjektivity v díla, ke kterým je (alespoň pro mě) snadnější se vztáhnout emocionálně, kriticky, s humorem či s vlastním životním příběhem.

7.4. Hledání chybějících vztahů

Z potřeby vystoupit z kompetitivního rámce studia na umělecké škole vzešla také idea setkávání se s dalšími – generačně staršími – umělkyněmi. Jak jsem již uvedla v komentáři k anketě Věry Jirousové, zajímala mě myšlenka mezigenerační podpory a přátelství mezi umělkyněmi. Inspirovala jsem se formátem rozhovorů s umělkyněmi a iniciovala vlastní sérii rozhovorů. Vybrala jsem si absolventky malířských ateliérů z let 2003–2016 na FaVU v Brně. Chtěla jsem dát nový rozměr principu srovnávání se, který charakterizoval moje studijní roky.

Hledala jsem proto, co nás spojuje, a poslouchala vyprávění jednotlivých autorek. Na základě každého setkání jsem pak namalovala obrazy, kterými jsem reagovala na myšlenky a tvorbu konkrétních malířek (obr. 28–30). Tím jsem chtěla umocnit zmíněný princip „vztahování se" namísto vymezování. Byla to pro mě také forma vytváření vztahové sítě a již zmíněné chybějící genealogie.

Rozhovory se staly součástí publikace (obr. 31) a stejnojmenné výstavy „Pokoj pro nás obě", která proběhla v galerii FaVU v Brně. Všechny participující umělkyně jsem pozvala na vernisáž a ty, které přišly, popisovaly, jak se cítí na stejném místě po tolika letech. Bylo zřejmé, že pro některé absolventky nebyla škola v daném období bezpečným prostředím.

Z textu k výstavě: „Martina Smutná vytváří archiv příběhů malířek, které pojímá jako součást společenské třídy, k níž se sama hlásí. V jejím projektu je cítit sounáležitost a solidarita. Zároveň se vyhýbá typizaci a k zpovídaným ženám přistupuje jako k partnerkám, s nimiž buduje osobní pouta. […] Výstavu Martiny Smutné je třeba číst jako kritiku uměleckého vzdělávání z feministických pozic. Rozhovory částečně zviditelňují institucionalizovaný sexismus a důsledky nejasně nastavených hranic mezi osobním a profesionálním. Autorka však nechce vtěsnat jednotlivé umělkyně do svých představ o fungování uměleckého vzdělávání, ale snaží se pochopit rozdílnost jejich potřeb a osobních prožitků z uměleckého prostředí."[80]

[80] MRVA, Jozef. *Pokoj pro nás obě: Text k výstavě*. Fakulta výtvarných umění VUB, 2019.



obr. 28



obr. 29



obr. 30



obr. 31

Z rozhovorů vyplynulo, že studentky měly k vedoucím většinou ambivalentní postoj. Uvědomovaly si jejich rozdílnost chování vůči nim a spolužákům, ale přesto dokázala většina absolventek o svých bývalých vedoucích mluvit smířlivě. Shodovaly se, že jejich způsob komunikace a výuky nebyl příjemný, ale braly jej jako přípravu na náročný umělecký provoz po škole. Jedna z respondentek mé publikace pojmenovala přístup tehdejších vedoucích jako „nezvládnutý humor, takový chlapáctví". Zároveň ale dodala, že „[…] pokud nějaká taková nejapná poznámka odradí někoho dělat umění, tak ať to nedělá. Takových situací v životě ještě bude, ale člověk je musí umět překonávat. Je těžké si z toho nic nedělat, ale nemělo by to studenta zabrzdit."

S uvedeným výrokem by se dalo částečně souhlasit, ale následující úryvky vyprávění mu dodávají hlubší kontext:

„Nejlepší obraz toho, jak to fungovalo, byla ateliérová schůzka. Oni si sedli do úzkého kruhu, rozvalili se, mluvili sprostě, kouřili, hulili...nedalo se tam vyvětrat. A holky stály většinou ve vnějším kruhu a snažily se tvářit, že je to neponižuje, ale nedalo se zapojit. Já jsem tam přišla ze střední školy s tím, že umím normálně mluvit, ale tam jsem mlčela. To nešlo, bylo to zoufalé. Pak přišli noví kluci a taky využívali situace a snažili se do toho připojit. A já jsem na nich cítila, že ne všem to sedí, ale zároveň nechtěli být v pozici, ve které jsme byly my holky."[81]

„Trošku jsem se ho bála a totálně jsem se zablokovala. Bála jsem se, že by mě mohl uvést do nějaký situace, kterou jsem si nevybrala a nechtěla jsem v ní bejt, proto jsem mlčela a nereagovala jsem na něj. To byl můj typ obrany a ono to svým způsobem fungovalo."[82]

---

[81] SMUTNÁ, Martina. *Pokoj pro nás obě. Rozhovory Martiny Smutné s bývalými studentkami malby na FaVU VUT v Brně*. Brno: Vysoké učení technické, 2019. ISBN 978-80-214-5813-0.

[82] Ibid.

Úryvky spojuje pojem „self-silencing“, neboli způsob potlačení svého projevu, kterým se aktéři*ky nepříjemné situace snaží vyvarovat nebezpečí. V rozhovorech s některými absolventkami se tato metoda vyjevovala jako reakce na vyhrocené situace, kterých se účastnily v rámci ateliérových setkání a jiných aktivit spojených s výukou. Jejich snaha o minimalizování projevu jde pak naproti představě, že tvorba umění není pro slabší povahy, neboť je zapotřebí určité „síly osobnosti“.

Metody (nejen uměleckého) vzdělávání je třeba kriticky analyzovat, aby nedocházelo k podobným situacím. Zvlášť, když mají jejich aktéři*ky tendenci zaměňovat institucionální selhání za vlastní nedostatečnost. Přestože jsem k rozhovorům přistupovala jako ke způsobu navázání vztahů a v jistém slova smyslu jsem chtěla zviditelnit nedostatečně pojmenovanou problematickou minulost instituce, narazila jsem i na odmítnutí a nesouhlas jedné umělkyně. Její kritiku jsem brala jako stejně hodnotnou formu dialogu, přesto jsem se nedokázala zbavit pocitu vlastní neschopnosti vytvořit bezpečný a srozumitelný rámec rozhovoru. S odstupem času ale vnímám tuto situaci jinak. Fungující vztahy, ať už v oblasti umělecké tvorby a vzdělávání nebo i jinde, by neměly být založeny na kolektivní shodě, ale na schopnosti spolu vést kritický dialog.

7.5. Rozmazávání hranic

Vrátím se teď k úvodní disproporci mezi neexistencí „ženské malby“ a snahou vytvořit pro tuto kategorii pozitivní, emancipační rámec. Toto shrnutí je také ideovým vyústěním mého doktorského bádání.

V začátcích doktorského studia a průběhu následujících let jsem měla opravdu velkou potřebu věnovat se tvorbě žen a naslouchání jim. Měla jsem pocit, jako bych zájmem o zapadlé diplomové práce a jejich popisy věnovala pozornost tvorbě, která nebyla dostatečně uznaná, ale možná neoprávněně. V rozhovorech s absolventkami FaVU jsem se snažila zviditelnit určitou nespravedlnost, se kterou se umělkyně při studiu potýkaly, a uznat jejich práci samostatně, bez negativního vlivu instituce. V danou dobu pro mě byly důležité právě ony, studentky, absolventky, umělkyně; jen s jejich pomocí se zdálo být možné osvětlit význam a užívání kategorie „ženská malba“.

V určitý moment studia se tato potřeba začala zdát být naplněna. Ukázalo se, že uzavřením se v určitém společenství ochuzuji sebe, umělkyně i celý výzkum. Také jazyková analýza vyjevila, že jazyk se neštěpil jen na rovnici žena–muž, ale rozmanité jazykové nuance se projevovaly i v několika pracích psaných muži o mužích (viz ukázky v kapitole 3.1.).

Ostatně asi nejzajímavějším přístupem z hlediska nabourání tradičních genderových představ byla diplomová práce studenta ateliéru kresby. Volbou hedvábného podkladu pro akvarelovou malbu vlastního aktu se student snažil o „smíření proklamované mužské drsnosti s jemností něžného materiálu“[83] (obr. 32).

[83] Šyrák, text diplomové práce „Interpetace tělesnosti“, 1998–1999 K41/43, anonymizováno.



obr. 32

Jeho vedoucí – a můžeme pouze domýšlet, jestli na svou dobu odvážnou práci ovlivnilo to, že vznikala pod vedením ženy – v posudku zmínila:

„Šyrák svými jemně podanými obrazy těla jejich tělesnost spíše znejišťuje, nežli by ji sebevědomě demonstroval. Působí křehce, zranitelně, téměř ženskou jemností, jeho interpretace zůstává potlačena, spíše konstatování a nenásilné otáčení těla ji předvádí. Přesto zobrazení nahého mužského těla působí proti ženskému, jehož podobami jsme zahlceni, provokativně a odvážně.“ [84]

Téměř třicet let od této diplomové práce je dnes mnohem více zřejmé, že binární pojetí genderu (čili dělení na maskulinitu a feminitu) je omezující a vede do slepých uliček. Jakákoliv snaha o feministickou revizi daných kategorií nemůže vznikat v uzavřeném společenství jedinců identifikujících se s tou či onou skupinou osob. V závěru výzkumu se mi jeví jako jasné, že ať už máme usilovat o pozitivní rámování „ženské malby“ či její zrušení, musí se tak dít paralelně s novým pojetím maskulinity, a to se zapojením těch, kterých se nejvíce týká. Umělec a kurátor Šimon Kadlčák to vystihuje v eseji příznačně pojmenované „Citlivým bráškovstvím za lepší vesmír“:

„Maskulinita jako taková ale není ztotožnitelná s patriarchátem, jakkoli jde pochopitelně o provázané koncepty, které navzájem ovlivňují svoji podobu. Tím, že rozdíl a vztah mezi těmito pojmy nejsou v debatě dostatečně diferenciovány, mnoho mužů v současnosti může trpět pocitem, že jsou automaticky vinni něčím, co si nevybrali, ale s čím se narodili. Pokud tedy nechceme pomáhat stvořit monstrum opozičně reakcionářského odmítnutí feministických východisek, je naším úkolem doplnit kritiku patriarchátu o téma pozitivně formulované podoby maskulinity, a to přímo v rámci feministické debaty, stejně jako začít zdůrazňovat rozdíl, který mezi pojmy patriarchát a maskulinita je. Umění, tematizující emoce a city optikou mužů, může být ideálním prostředkem komunikace těchto konceptů veřejnosti.“[85] Jak již bylo řečeno, pročítání diplomových prací ukázalo, že emocionalita byla přisuzována studentkám a kladně hodnocený projev emocí byl u prací studentů takový, který se projevoval spíš jako odstup od

[84] Slonová o Šyrákovi, posudek diplomové práce, 1998–1999 K41/43, anonymizováno.

[85] KADLČÁK, Šimon. Citlivým bráškovstvím za lepší vesmír. Online. *Artalk*. 2024. Dostupné z: https://artalk.info/news/citlivym-braskovstvim-za-lepsi-vesmir [cit. 2024-09-09].

emocí. Domnívám se, že toto historické zamezování mužům projevovat své emoce svobodně mohlo vést ke stejným pocitům nepatřičnosti, jaké jsem v úvodu popsala na své zkušenosti stát se univerzální malířkou. Je proto úlevné sledovat dnešní projevy umělců, kteří tomuto tlaku čelí jeho apropriací. Důkazem toho je také výstava „The Strength of Feelings: A Male Tale", kterou připravil a okomentoval Kadlčák: „Klíčovým pojmem, okolo něhož byla tato skupinová přehlídka vystavěna, byla ‚mužská citlivost', kterou bych pro účely tohoto textu chtěl doplnit ještě o ‚mužskou romantiku'. Projevy citlivosti lze chápat mimo jiné jako schopnost mužů projevovat a komunikovat svoje emoce spolu s otevřeností kriticky nahlížet své vlastní mužství, stejně jako mužství obecně ve smyslu společenského konceptu. Důležitá mi ale přišla i citlivost manifestovaná v rovině práce s materiálem a v lyričnosti vystavených děl. Mužská romantika by pak představovala nekonkrétně definovaný, otevřený soubor asociací, jež u mužů vyvolávají pocity dojetí a emočního pohnutí: může je stejně tak reprezentovat romantická láska nebo starost o děti, jako ‚bromance' – zážitky času tráveného v těsném sblížení s dalšími muži, láskyplný vztah k vlastním zálibám a koníčkům nebo třeba pečující přístup o určité místo, jako je zahrada nebo dům."[86]

Shrnutím je tedy tvrzení: má-li existovat určitá verze „ženské malby", která by neuzavírala její autorky v izolaci, vyhnula se marginalizaci a kritickému vnějšímu pohledu, pak je nutné, aby se na její definici a naplnění podílelo rozmanité spektrum osob a uměleckých přístupů.

Takový umělecký projev by pak prezentoval spíše situovanost dané osoby s její životní zkušeností, místem a dobou, ve které vzniká, než specifický umělecký žánr. Samozřejmě se nabízí argument, že se tedy může jednat o jakékoliv umění, které nemusí nijak naplňovat podstatu „ženského" malířství. Pokusím se to aplikovat na vlastní tvorbu. Ačkoliv bych se dříve neidentifikovala s kategorií „ženské malířství" a odmítala bych se vnímat jako reprezentantka takového žánru, mé obrazy mohou být chápány jako „ženské" v tom smyslu, že vědomě pracují s koncepty kulturně chápanými jako femininní a volně si s nimi pohrávají. Pro tuto hru není stěžejní, jak se identifikuji já jako autorka, ale čím a jak chci k dané problematice přispět a co chci způsobit.

Přes veškerou snahu naplnit negativní nálepku obsahem, který může posilovat sebevědomí namísto zraňování, si nejsem užitečností kategorie „ženská malba" jistá. Myslím, že i z hlediska výtvarných přístupů se potvrzuje, že je zajímavější směřovat k intermedialitě namísto lpění na daných vlastnostech konkrétního média. Je jisté, že v určitém období či situaci bylo a je definování umění s přívlastkem – např. queer umění – důležité pro uznání jeho existence. V tomto ohledu jednoznačně souhlasím s Ladislavem Jacksonem, který v eseji „Naše teplé umění" definuje smysl kategorií zahrnujících určité menšiny: „Nejde totiž ani tak o nálepku, retrospektivní označení nějakých skupin nebo děl, jako spíš o společnou strategii, jejímž smyslem by měla být subverze kategorií, jako jsou gender, sexualita, rasa, národ či moc v uměleckém světě."[87]

Domnívám se, anebo alespoň doufám, že postupem času již nebude třeba umění podobným způsobem kategorizovat.

---

[86] Ibid.

[87] ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Naše teplé umění. Online. *Artalk*. 2018. Dostupné z: https://artalk.info/news/nase-teple-umeni [cit. 2024-09-09].

8. Vztah teorie a praxe. Pohyb od textu k uměleckému dialogu

Na předchozích stranách jsem podrobně rozebrala své výzkumné téma, metodologii, analýzu a úvahy, ke kterým mě studium dovedlo. Několikrát jsem se také zmínila o dalších formách zkoumání téhož tématu, ale v jiných kontextech, situacích či prostřednictvím odlišných médií. V závěru chci shrnout, jaké – netextové – výstupy jsem během studia vytvořila a jaká byla jejich role v celém výzkumu.

8.1. Výstavy

Na začátku studia jsem měla představu, že výstupem uměleckého doktorského studia je zpravidla kniha nebo výzkumná výstava. Hned v prvním ročníku jsem realizovala zmíněnou výstavu „Pokoj pro nás obě“, za jejíž velkou hodnotu považuji setkání a dialog s umělkyněmi střední generace, jež jsou zachovány formou rozhovorů ve stejnojmenném sešitu. Tato komplexní práce mě jednoznačně obohatila tím, že jsem dokázala vést mezigenerační dialog s ženami, jejichž pozice se mnohdy lišily od té mojí. Přes různorodé pohledy jsme se dokázaly bavit o podobách uměleckého vzdělávání, které by akcentovalo spíše pedagogickou metodu než osobní preference vedoucích. Díky této práci jsem ale také přišla na to, že potřebuji svůj výzkum v dalších krocích zaměřit více na analytickou práci nežli na osobní zkušenosti, jakkoliv jsou důležité a s tématem provázané.

V 5. ročníku studia jsem uspořádala další výstavu související s výzkumem. „Feminine Painting – It’s a Masculine Thing!“ byla mezinárodní skupinová výstava, která sestávala z děl vztahujících se k tématu výzkumu z různých, někdy překvapivých, perspektiv. Spolukurátorka výstavy Jaroslava Tomanová rozhodnutí otevřít výstavu autorstvu bez ohledu na jejich výtvarnou profilaci nebo vztah ke specificky českému výtvarnému prostředí vysvětluje takto: „Nechtěly jsme doslovně tlumočit výsledky výzkumu, ale spíše sdílet prostor s dalšími umělkyněmi a umělci, jejichž praxe vykazuje cenné poznatky související se studovaným problémem způsobem, který nás obohacuje o perspektivy odhalující jeho historickou složitost a současnou životní zkušenost. To nevyhnutelně znamená intersekcionální perspektivu a chápání konstruktu ‚ženské malby‘ jako produktu propletených systémů diskriminace a dominance, které se netýkají pouze genderu, ale také etnicity, třídy, vzdělání a politické historie.“[88]

Výstavu šlo projít několika způsoby. Bylo možné následovat jednotlivé artefakty (ať už obrazy Marty Nadolle, video Adelity Husni-Bey či Christiana Nyampety nebo mé vlastní malby, viz obr. 22–24, a další) a skládat dohromady témata vycházející z výzkumu o genderových nerovnostech. Druhá možnost vybízela návštěvnictvo k tomu, aby prostor galerie chápalo jako kancelář (které byla přizpůsobena architektura výstavy, viz obr. 33) s výzkumnými materiály. Tato (časově náročnější) návštěva výstavy nabízela především kontextualizaci tématu z hlediska doby, do které je výzkum zasazen. Zde jsme pracovaly především s archivními materiály skupiny Koza Nostra a s umělkyní Olinou Francovou, s dokumentem a texty o dobovém chápání feminismu sesbíranými Mirkem Vodrážkou a s audioverzí výstavy „5 žen, 5 otázek“ kurátorky Pavlíny Morganové.

Výběr vystavených materiálů včetně kvantitativní analýzy víceméně kopíroval textovou podobu disertační práce. Tato část výstavy byla tedy nejblíže k materializování psané části

[88] TOMANOVÁ, Jaroslava. *Feminine Painting – It's a Masculine Thing!: Text k výstavě*. Galerie Světova 1, 2024.

disertace. Stejně jako v disertační práci, nebylo cílem výstavy podat plastický obraz dobového chápání feminismu. Rozsah takové práce nebyl v našich možnostech. I tak ale vystavené materiály obsahovaly velké množství publicistických článků, názory umělkyň, teoretiků, galeristů, kunsthistoriček a dalších osobností z 90. a raných nultých let a poskytovaly zajímavý pohled na nedávno uplynulou dobu.

Výstava se svým rozkročením mezi lokální kontext, vzdělávání a alternativy v podobě děl autorů*rek, jež jsou aktivními hybateli*kami změny ve svých komunitách, snažila být částečně edukačním a částečně utopickým prostorem. Rozhodnutí zasadit téma „ženské malby“ do mezinárodní intersekcionální výstavy vycházelo z principu, který ilustruje výše zmíněnou potřebu rozmanitosti. Vyzkoušela jsem si na ní, jakými způsoby je možné výzkumné téma dále rozvíjet. Vzhledem k tomu, že výstava vznikala v závěru studia, jsem však více než k dalšímu rozbíhání tématu dospěla spíše k jeho uzavření.



obr. 33

8.2. Dialogický formát

Dalším způsobem transformace výzkumného textu do praxe, kterému jsem v úvodu studia nevěnovala takovou pozornost, byla spolupráce, případně sdílení výzkumného materiálu.

První zkušeností založenou na tomto principu byl již zmíněný seminář se studujícími, kteří*ré reagovali*y na analyzované posudky diplomových prací. Hodnota této spolupráce pro mě byla ve zpětné vazbě, kterou mi studující dali. Zpočátku jsem měla obavu, že je téma nebude pro jejich odlišnou žitou zkušenost zajímat. Obávala jsem se také, že mi nebudou důvěřovat nebo mou práci podrobí významné kritice. Tyto obavy se ale nenaplnily, a místo toho jsme vedli kritický dialog společně. Ten se nezakládal na jednotném názoru, ale umožnil prostor pro sdílení vlastních zkušeností a názorů na dané téma.

Jiná forma sdílení poznatků z výzkumu vzešla ze spolupráce na výstavě „Feminine Painting – It’s a Masculine Thing!“. Oslovila jsem skladatele Iana Mikysku, aby na vybraná slovní spojení

z posudků diplomových prací reagoval ve formě zvuku. Mikyska vytvořil 4kanálovou poetickou kompozici, nazvanou podle slavné knihy z oblasti muzikologie *Feminine Endings*, ve které zkoumal zvuky nástrojů ve vztahu k zažitým genderovým asociacím.

Ve chvíli, kdy byly pro mě již notoricky známé fráze hodnocení převedeny do hlasové podoby, zvýraznila se ještě víc jejich psychologizující podstata. Mikyska navíc postupně měnil zájmena tak, že nebylo zřejmé, jestli hodnocení vyslovil muž nebo žena, či jestli je předmětem hodnocení studentka či student. Toto rozmazání původní pevně dané jazykové struktury značně pozměnilo význam vyřčeného. Nabádalo to k otázce, jakou emoci přisuzujeme mužskému a ženskému hlasu či jaké hodnoty asociujeme s maskulinitou a feminitou.

8.3. Vlastní malířská tvorba

Po celou dobu studia jsem vedle výzkumné činnosti pokračovala v malbě. Trajektorii a důvody, které vedly od geometrického tvarosloví v magisterském studiu až po malby zobrazující rodičovství, intimitu a emoce v doktorském studiu, jsem se zde pokusila nastínit.

Z hlediska vlastní tvorby pro mě byl nejcennější proces, ve kterém jsem se dokázala zbavit pachuti negativního posuzování „ženské malby“, a naopak jsem si ji přivlastnila a pokusila se jí vtisknout vlastní obsah. Snaha akcelerovat historický předsudek do podoby obrazů vyústila až v humorné malby. I díky práci na výzkumu, která má pomalejší charakter než ateliérová tvorba, jsem se tématu věnovala dlouhodobě do té míry, kdy jsem cítila, že jsem ho již vyčerpala. V závěru studia tak pociťuji úlevu, protože se mi dané téma uzavírá, aniž bych měla pocit nesplaceného dluhu.

9. Závěr

Na začátku studia jsem měla celkem přirozeně jinou představu o podobě této práce. Ostatně k doktorskému studiu mě před téměř osmi lety navedla také má aktivistická zkušenost, v rámci které jsem jako členka feministické iniciativy Čtvrtá vlna upozorňovala na systémové znevýhodnění žen. Součástí našich tehdejších aktivit byla také mediálně viditelná debata o postavení umělkyň na školách a fungování uměleckého vzdělávání vůbec. Měla jsem tedy za to, že hodnota mého výzkumu bude zejména ve studiu tvorby žen a v jejich zviditelnění. Předpokládala jsem, že mi spolupráce s umělkyněmi pomůže najít odpověď na otázku, jestli existuje „ženská malba". Jsem velmi ráda, že jsem se setkala s absolventkami FaVU, zaznamenala jejich myšlenky a reagovala na jejich malby. Tím se ale tato strategie zdála být vyčerpána, a původní název disertační práce „Malířky v českém prostředí a (ne)existence ženské malby" se rozcházel s obsahem práce.

Hledání či dekonstrukce „ženské malby" nemohlo být realizováno na příkladu tvorby žen, protože se s ní žádná umělkyně buďto neidentifikovala, nebo ji to nezajímalo. A nakonec tento princip nezajímal ani mě samotnou. Pocit skutečného bádání jsem získala až poté, kdy jsem v tématu přestala předpokládat a určovat, co a kde mám hledat, a nechala jsem na sebe volně působit texty diplomových prací. Měsíce strávené v archivu AVU se jevily jako vzrušující objevování, následné popření nalezeného a pak opětovné nalezení. Musím říct, že mě některé textové nálezy, které se zcela odchylovaly od toho, co jsem očekávala, naplňovaly stejnou zvědavostí jako ty, které potvrzovaly tezi výzkumu. Myslím také, že mě právě ony paradoxní odchylky dovedly k větší otevřenosti a potřebě celou problematiku chápat mnohostranně.

Tato práce historizuje relativně nedávnou minulost. Psala jsem ji v poměrně turbulentním období plném změn na poli uměleckého vzdělávání, které bylo do jisté míry reakcí právě na onu zkoumanou historickou etapu. Iniciativy jako Čtvrtá vlna, Ne!musíš to vydržet, Ateliér bez vedoucího, Univerzity za klima, různé antidiskriminační platformy napříč školami, aktivity studentských senátů a mnohé další se v posledních letech daly do pohybu a otřásly se *statem quo* vzdělávacích institucí. Bylo napsáno mnoho článků, proběhlo mnoho konferencí, kulatých stolů, ale i mediálně ne příliš dobře uchopených kauz. To vše přispělo ke společenské debatě o roli umění a uměleckých škol, která je bohužel prozatím především mezigeneračním střetem. Byla bych velmi ráda, kdyby tato práce poskytla prostor pro diskuzi, která má potenciál porozumění, a ne konfliktu. Přesto si uvědomuji svou subjektivní pozici uvnitř těchto probíhajících změn a vím, že právě toto mé přiznané postavení v určitých situacích vytváří spíše komunikační bariéry. Doufám však, že jsem se v uplynulých letech dostatečně vystavovala názorové pluralitě a svoji pozici jsem mohla nahlédnout zvenku.

Chtěla bych na závěr poděkovat všem, kdo přispěli k tomu, abych byla schopná neustrnout ve svém výzkumu, i za cenu toho, že jsem musela zahodit velkou část již zpracovaného textu a pomyslně tak vymazat měsíce práce, které jsem v covidovém období strávila ve vídeňských knihovnách a považovala je za nejpodstatnější část svého bádání. Dnes, šest let po zahájení studia, jsem ráda, že stojím na jiném místě, než jsem původně předpokládala, protože jen tak vidím, že toto bádání mělo smysl.

10. Seznam literatury a zdrojů

APPELTOVÁ, Michaela a SOKAČOVÁ, Linda (eds.). *Gender a demokracie 1989–2009*. Praha: Gender Studies, 2009. ISBN 80-86520-64-1.

Ateliér bez vedoucího. *Akademie je bez vedoucího*. Příspěvek na konferenci Co můžeme udělat? AVU, 2017.

BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy: feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. *Studie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002. ISBN 80-86429-06-7.

BARTLOVÁ, Milena a PACHMANOVÁ, Martina. *Artemis a Dr. Faust: Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1607-2.

BAŘINKOVÁ, Dagmar. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 2002*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2002.

BATTERSBY, Cristine. The Male Gift. In: TANKE, Joseph J a MCQUILLAN, Colin (eds.). *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*. London: Bloomsbury Publishing, 2012, s. 559–570. ISBN 9781441138262.

BERAN, Zdeněk. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 2006*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2006. ISBN 9788023971705.

DAVID, Jiří. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 1999*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1999.

DROZD SMUTNÁ, Martina. *Rozhovor s Olinou Francovou (nepublikováno)*. 2024.

EICHHORN, Kate. *The archival turn in feminism: outrage in order*. 2013. Philadelphia: Temple University Press, 2013. ISBN 978-1-4399-0951-5.

FELSKI, Rita. *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. ISBN 0-674-06894-7.

FLAM, Helena a KLERES, Jochen. *Methods of exploring emotions*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015. ISBN 978-1-138-79869-4.

FULKA, Josef. Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity Sociální studia*. 7. Brno: Masarykova univerzita, 2002, s. 29–50.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložila Miroslava TŮMOVÁ. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0416-7.

GROSSEOVÁ, Isabela. *Gravitace umělecké kompetence*. Disertační práce, vedoucí V. Kokolia. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2020.

HROCH, Miloš a VESELÝ, Karel. Všechny ty noci a bankroty. Online. *Alarm*. Dostupné z: https://a2larm.cz/2018/12/vsechny-ty-noci-a-bankroty/ [cit. 2022-04-11].

KADLČÁK, Šimon. Citlivým bráškovstvím za lepší vesmír. Online. *Artalk*. 2024. Dostupné z: https://artalk.info/news/citlivym-braskovstvim-za-lepsi-vesmir [cit. 2024-09-09].

KNÍŽÁK, Milan. Umění a vzdělání (přednáška pro Akademii věd). In: *Skoro učebnice, 25 let první československé intermediální školy*. Šmíra-Print, 2016, s. 37. ISBN 978-8087427-82-8.

KOTALÍK, Jiří T. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 1998*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1998.

KOTALÍK, Jiří T. Úvod katalogu. In: *AVU 18*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2007, s. 11. ISBN 9789788087106.

KOTALÍK, Jiří T. Na tělo. *Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění = fortnightly journal of contemporary art*. 1996, roč. 9, č. 26, s. 1.

LLOYD, Genevieve. The Man of Reason. In: GARRY, Ann a PEARSALL, Marilyn. *Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*. 2. Nex York: Routledge, 1996, s. 149–165. ISBN 0-415-91797-2.

MIKYSKA, Ian. *Feminine Painting – It's a masculine Thing!: Text v katalogu*. Galerie Světova 1, 2024.

MORGANOVÁ, Pavlína. *5 žen, 5 otázek: Text k výstavě*. Nadace pro současné umění – Galerie Jelení, 2003.

MRVA, Jozef. *Pokoj pro nás obě: Text k výstavě*. Fakulta výtvarných umění VUB, 2019.

NEKOLA, Martin; GEISSLER, Hana a MOURALOVÁ, Magdalena (eds.). *Současné metodologické otázky veřejné politiky*. Praha: Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1865-4.

ORTNER, Sherry B. Is Female to Male as Nature Is to Culture? In: LAMPERE, Louise a ROSALDO, Michelle Zimbalist. *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974, s. 68–87. ISBN 9780804708517.

PLACÁKOVÁ, Mariana. Československá zkušenost jako východisko. Feministické umění v období státního socialismu. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Roč. 2019, č. 27, s. 26–63. ISSN 1802-8918.

POSPISZYL, Tomáš. Receptář Tvrdohlavých. Online. *Časopis Umělec*. Roč. 1999/4. Dostupné z: http://88.208.121.86/praha/cs/article/the-stubborn-s-recipe-book [cit. 2022-04-11].

ŘEHÁKOVÁ, Blanka. Nebojte se logistické regrese. Online. *Sociologický časopis*. 2000, roč. 36, č. 4, s. 475–492. Dostupné z: https://doi.org/10.13060/00380288.2000.36.4.06 [cit. 2024-09-09].

SMUTNÁ, Martina. *Pokoj pro nás obě. Rozhovory Martiny Smutné s bývalými studentkami malby na FaVU VUT v Brně*. Brno: Vysoké učení technické, 2019. ISBN 978-80-214-5813-0.

SOBOTOVIČOVÁ, Sláva. 34krát víc dobrých mužů. Online. *Artalk*. 2017. Dostupné z: http://artalk.cz/2017/05/11/34krat-vic-dobrych-muzu/ [cit. 2022-04-13].

ŠEJN, Miloš. Úvod katalogu. In: *Diplomanti AVU 2005*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2005.

ŠTEFKOVÁ, Zuzana. O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: PACHMANOVÁ, Martina a BARTLOVÁ, Milena. *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha: Academia, 2008, s. 62–76. ISBN 978-80-200-1607-2.

TOMANOVÁ, Jaroslava. *Feminine Painting – It's a Masculine Thing!: Text k výstavě*. Galerie Světova 1, 2024.

TVRDOHLAVÍ. Tvrdohlaví: Výstavy. Online. Tvrdohlaví. Dostupné z: http://www.tvrdohlavi.cz/vystavy.html [cit. 2022-04-11].

ULČ, Ota. Feminismus rašící a harašící. *Slovo*. 1996, s. 5.

URBAN, Otto M. *Katalog výstavy Vanity Fair. Diplomanti AVU 2016*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2016.

VODRÁŽKA, Miroslav. *Mlha a moc aneb nechoďte za Knížákem*. Dokumentární film. 2006.

WAGNEROVÁ, Alena. Co přinesl a co nepřinesl českým ženám socialistický model rovnoprávnosti: aneb nejen jesle a traktoristky. In: APPELTOVÁ, Michaela a SOKAČOVÁ, Linda. *Gender a demokracie 1989-2009*. Praha: Gender Studies (společnost), 2009, s. 11–19. ISBN 978-80-86520-64-3.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Naše teplé umění. Online. *Artalk*. 2018. Dostupné z: https://artalk.info/news/nase-teple-umeni [cit. 2024-09-09].

Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění = fortnightly journal of contemporary art. 1995, roč. 6, č. 16. 1995.

Co dělat a co nedělat v průběhu studentských prezentací (doporučení). Online. FaVU VUT. 2023. Dostupné z: https://www.favu.vut.cz/studenti/aktuality-vyzvy/f26017/d241029 [cit. 2024-09-13].

Diplomanti AVU 2006.

Vanity fair: Jarmark marnosti. Plzeň: Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje, 2021. ISBN 978-80-86944-87-6.

Věra Jirousová: Žádné ženské umění neexistuje. *Výtvarné umění: Umělecký měsíčník pro moderní a současné výtvarné umění*. 1993, roč. 17, č. 1, s. 42–52.

ARCHIV DIPLOMOVÝCH PRACÍ:

1. 1994–1995 K41/38
2. 1995–1996 K41/39
3. 1996–1997 K41/40
4. 1996–1997 K41/41 (S–T–V)
5. 1997–1998 K41/42
6. 1998–1999 K41/43
7. 1999–2000 K41/44
8. 2000–2001 K41/45
9. 2001–2002 K41/46 (A–K)
10. 2001–2002 K41/47 (L–Z)
11. 2002–2003 K41/ 48 (A–K)
12. 2002–2003 K41/ 49 (L–Z)
13. 2003–2004 K41/ 50 (A–K)
14. 2003–2004 K41/51 (L-Z)
15. 2004–2005 K41/52 (A–K)
16. 2004–2005 K41/53 (L–Z)