

# Feminismus a současné umělecké video

4

# Feminism and Contemporary Video Art

KURÁTORKY:

ALŽBĚTA BAČÍKOVÁ, HANA JANEČKOVÁ  
& MARKÉTA JONÁŠOVÁ

CURATORS:

ALŽBĚTA BAČÍKOVÁ, HANA JANEČKOVÁ  
& MARKÉTA JONÁŠOVÁ

Poslední kapitola projektu *Neklid obrazu* se soustředí na to, jak se feministické myšlení propisuje do práce současných umělkyně pracujících s pohyblivým obrazem. Námětem pěti filmů, které jsou představeny v rámci projektu, je utváření a přehodnocení vztahů mezi autorkami a protagonistkami jejich audiovizuálních děl. Doprovodná esej kurátorky a teoretičky Hany Janečkové je inspirovaná prezentovanými díly a pojednává o významu ženských vzorů v rámci současného pohyblivého obrazu.

The last chapter of the project *Restless Image* focuses on how feminism has impacted the works of recent moving image artists. The subject of the five films showcased is the formation and re-evaluation of relationships between the female authors, protagonists, and the viewers of the audiovisual artworks. The themed essay by the curator and theoretician Hana Janečková is inspired by the presented works and explores the significance of female role models in the recent moving image works.

TY, TY, TY A TY
HANA JANEČKOVÁ

V tradiční řecké mytologii je Sfinga proradné stvoření s hlavou ženy, tělem lva a ptačími křídly, jež stráží vchod do města Théb. Pocestné prověřuje onou neblaze proslulou hádankou, která zní: co má hlas a chodí z rána po čtyřech, v poledne po dvou a večer po třech? Poté, co Oidipús tuto hádanku uhodne, se Sfinga vrhá ze skály do moře.

Jedním z nejzásadnějších děl feministické filmové avantgardy jsou *Hádanky Sfingy* (*Riddles of the Sphinx*, 1977) Laury Mulvey a Petera Wollena. Sfinga v tomto filmu zastává roli metaforického prostředku, který zpochybňuje konvence filmového jazyka užívajícího jak v kinematografii, tak v rámci tradiční avantgardy. Na pozadí mnohavrstevnaté dějové linky a za použití 360stupňových záběrů kamera sleduje zkušenosti mladé ženy, která se snaží vypořádat s mateřstvím, přátelstvím a zaměstnáním, respektive se situací, která se pravděpodobně promítá do rozpadu jejího partnerského vztahu. Film *Hádanky Sfingy* byl částečně vytvořen na základě témat diskutovaných v ikonické esaji Laury Mulvey s názvem *Vizuální slast a narativní film* (*Visual Pleasures and Narrative Cinema*, 1975), ve které Mulvey poprvé používá pojem „mužského pohledu“ („male gaze“) za účelem zkoumání způsobů, jimiž je prožitek slasti konstruován v klasických hollywoodských filmech. Mulvey zastává stanovisko, že feministické přehodnocení psychoanalýzy a psychoanalytického pojetí ženské subjektivity umožní vznik neotřelého jazyka a formálních náležitostí nezbytných k vytvoření nové feministické kinematografie. Hlavní zásada obou filmařů, tedy aby se slova četla jako obrazy a obrazy jako slova, se v praxi promítá do fragmentace způsobů vyprávění na základě pohybu kamery, performativních čtení a rozpouštění figurativních prvků do abstraktní koláže.

Feministická kritika umožňuje bohaté a mnohovrstevnaté interpretace mýtu o Sfinze – pokládání složitých otázek je vyjádřením nejednoznačnosti a rozporů vlastních ženské zkušenosti, v rámci které pokusy o získání kontroly prostřednictvím jazyka končí smrtí jiných či vlastním zánikem. Nemilosrdná, krutá a vyhladovělá – Sfinga představuje stereotyp ženské nepředvídatelnosti, falše a tajuplnosti, ježž je zapotřebí řídit a krotit. Ve filmu Wollena a Mulvey jsou však jistá problematická témata opomíjena. Situovanost Sfingy na okraji města poukazuje na zkušenost vyloučení, a okraje jsou tudíž pojímány jako nestabilní zóny, kde dochází k testování zavedného pořádku. Anomální tělesnost Sfingy, částečně ženská, ptačí a lví, přispívá k utváření obrazu monstrozity, bizarní sexuality a tělesného postižení.<sup>1</sup>

Jakým způsobem kulturní archetypy, mezi které patří i Sfinga, utvářejí naši imaginaci a naše vztahování se k nim? Druhá hádanka Sfingy je méně známá, avšak o to poutavější: „Kdo jsou dvě sestry, z nichž jedna se zrodí z druhé a druhá z první?“ Tato hádanka odkazuje k nepřetržitému koloběhu při utváření jedna druhé – správnou odpovědí je den a noc, což v sobě zahrnuje sebe-utváření na základě neustálé výměny. Binární protiklady zde formují ženskou zkušenost, a ta je proto vždy v procesu *stávání* se svým vlastním protikladem.

Pokud se vrátíme k psychoanalytickému výkladu filmového jazyka podle Mulvey, pak pokládáním hádanek a ovládáním jejich významu si Sfinga získává své místo v Lacanově symbolickém řádu, který psychoanalytická tradice připisuje maskulinnímu.<sup>2</sup> Zjevné prohrěšení se proti Zákonu Otce a přezkoumávání stanoveného řádu a jeho hranic má za následek vyloučení, samotu a v krajním případě i smrt. Sfinga představuje výstrahu, podobně jako další ženské postavy, které

YOU, YOU, YOU AND YOU
HANA JANEČKOVÁ

In the Greek tradition, the Sphinx is a treacherous creature with the head of woman, the body of a lion and a bird’s wings, which guarded the entrance to the city of Thebes. Testing travellers by her infamous riddle – “Which creature has one voice and yet becomes four-footed and two-footed and three-footed?” – she throws herself down the high rock after Oedipus is able to solve it.

In one of the most iconic works of feminist avantgarde cinema – Laura Mulvey and Peter Wollen’s *Riddles of the Sphinx* (1977) – the figure of the Sphinx is positioned as a metaphorical device, questionning conventions of filmic language in both cinema and the traditional avantgarde. In its multilayered storyline, the camera follows the experience of a young woman through 360 degree camera pans as she attempts to negotiate motherhood, friendship and work, a situation that might be implicit in a loss of relationship with her partner. *Riddles of the Sphinx* was partly developed from concerns discussed in Mulvey’s iconic essay *Visual Pleasures and Narrative Cinema* (1975), which, in coining the term ‘male gaze’ sought to probe how is pleasure constructed in traditional Hollywood film. According to Mulvey, the feminist re-reading of psychoanalysis and psychoanalytical modes of female subjectivity offer a way to novel language and formal considerations necessary to the formation of a new feminist cinema. In practice, the maxim of both filmmakers – to read words as images and images as words – is reflected in the fragmentation of narrative form through panning shots, performative readings and the dismantling of figurative elements into an abstract collage.

Possible readings of the Sphinx myth as a feminist critique are rich and multifaceted. Asking difficult questions expresses the ambiguity and contradiction of the female experience, where attempts at asserting control through language is either deadly to others or self-destructive. Merciless, cruel and ravenous, the Sphinx represents a stereotype of a female unpredictability, falseness and mystery, which must be controlled and tamed. Yet, there are issues unexplored in Wollen and Mulvey’s film. The Sphinx’s position on the city edges also suggests the experience of expulsion – where margins are posed as zones of instability and testing of an established order. With her anomalous embodiment, part female, bird and lion – her corporeality feeds into an image of monstrosity, freak sexuality and a disabled body.<sup>1</sup>

How do cultural archetypes such as the Sphinx shape our imaginaries and what are the ways of relating to them? The second riddle of the Sphinx is less known but perhaps more intriguing. “There are two sisters: one gives birth to the other and she, in turn, gives birth to the first. Who are the two sisters?” Alluding to a constant flow between constituting of each other; the correct answer – day and night – implies self-making through a continuous exchange. The female experience shapes itself through two binary oppositions, yet is always in the process of becoming its opposite.

If we return to Mulvey’s take on the filmic language through psychoanalysis, by asking riddles and mastering meaning the Sphinx asserts her place at the Lacan’s symbolic order, which psychoanalytic tradition ascribes to the masculine.<sup>2</sup> Clearly an act of transgression against the Law of the Father, interrogating established boundaries and order comes at the cost of exclusion, loneliness and eventually

překročily meze svých rolí: Kleopatra, Medusa, Šárka, Furie, čarodějnice či Freudovy hysterické ženy. Tyto interpretace chápou archetyp ženy, která chce disponovat mocí a utvářet svůj vlastní význam, jen jako postavu, jež narušuje ustanovený řád a má pokřivený charakter. Jakým způsobem se mohou ženy vztahovat k těmto postavám a jaké to má následky? Do jaké míry představují tyto postavy výzvu pro samotný akt vztahování se v rámci současného filmu a pohyblivého obrazu? Jak můžeme rozložit tyto vzorce a která vyjednávání narativních forem, formálních experimentů a jejich distribuce jsou zapotřebí, pokud si chceme osvojit, nárokovat a rehabilitovat tyto postavy jako osobnosti vzdorující zavedenému řádu? Jaké nástroje a strategie lze využít?

### AŽ SE STANE COKOLIV, UMÍSTÍŠ BOMBU

Ve filmu s názvem *Have you ever killed a bear – or becoming Jamila* (2014) natočeném libanonsko-americkou umělkyní Marwou Arsanios jsou tato témata adresována formou hry s protipólem subjekt-objekt na pozadí skutečného životního příběhu. Performativní reinscenace – neboli reenakce<sup>3</sup> – se točí okolo vysoce kontroverzní postavy alžírské bojovnice za svobodu Djamily Bouhired, která se stala symbolem opozice proti francouzské koloniální vládě v Alžírsku, obzvláště poté, co se její postava objevila v neorealistickém filmu Gilla Pontecorva *Bitva o Alžír* (*The Battle of Algiers*, 1996). Mnohočetnost interpretačních pozic filmu v jeho komplikovaném propojení transnacionálního feminismu, patriotismu a dekolonizace je zkoumána především prostřednictvím performativity samotného pohyblivého obrazu. Několik postav – umělkyně, vypravěčka, účinkující ve filmu, herečka hrající Djamilu Bouhired v *Bitvě o Alžír* a samotná Djamila – jsou propojeny skrze prostřihy, opakování a přehrávání deníkových záznamů, archivních materiálů a příběhu samotné Arsanios. Pohled je zde použit tak, aby zároveň přerušoval běh času, ale i využíval svoji intenzitu k zpřítomnění, a tím překlenul mezery v historických materiálech.

V úvodní sekvenci filmu *Have you ever killed a bear* se setkáváme s rozhodným pohledem mladé ženy, která umísťuje tašku s podomácky vytvořenou bombou pod barovou židli. Již z této úvodní scény je zřejmé, že záměrem Arsanios není převyprávění příběhu Bouhired, ale že má zájem o reálné způsoby konstruování mnohovrstevnaté interpretace na základě intersubjektivního a mezigeneračního chápání ženského vzoru jakožto politického obrazu. V klíčové scéně filmu je tvář aktérky zakryta černobilou fotografií v životní velikosti s portrétem herečky, která vystupovala v roli Bouhired ve filmu *Bitva o Alžír*. Tento zdánlivě jednoduchý krok, který spojuje protagonistku filmu Arsanios s předcházející filmovou interpretací, nabývá širší geopolitický význam, neboť zpochybňuje způsob, jakým se ženské a feministické vzory staly nástroji ve službě ideologie. Arsanios je fascinována magazínem *Al Hilal*, což je egyptské propagandistické periodikum vydávané státem za vlády Gamala Abdel Nassera, ve kterém byly publikovány obrazy zachycující ozbrojené mladé ženy se zbraněmi namířenými na čtenáře, jež svými tvářemi reprezentovaly arabský socialismus. Avšak jak sama umělkyně zdůrazňuje: *Co pro jednu ženu obnáší stát se představitelkou všech žen národa?* Představy hraní a politické reprezentace jsou zde velmi úzce propojené.<sup>4</sup>

Film vrcholí živelnou noční scénou, kdy trhavá kamera zachycuje běh Bouhired noční buší, kde se nachází výcvikový tábor pro bojovníky alžírské Fronty národního osvobození. Zvuky praskání suché trávy, pichlavé keře a honba za

death. The Sphinx is positioned as a caution, similar to many female characters transgressing their role – Cleopatra, Medusa, Šárka, Furies, witches and Freud’s hysterical women among others. In such readings, a female archetype seeking to wield the power to produce their own meaning can only be understood as a figure of transgression, a flawed character. How and to what effect can women relate to such figures and how might they pose a challenge to the act of relating in itself within contemporary film and moving image?

How can we dismantle such patterns and what negotiations over narrative forms, formal experimentation and its distribution must be made when appropriating, claiming and restoring such figures as role models in challenge to the established order and what tools and strategies can be used?

### WHATEVER HAPPENS YOU WILL PLACE THE BOMB

In *Have you ever killed a bear – or Becoming Jamila* (2014), a film by Lebanese-American artist Marwa Arsanios, these concerns are addressed as a play with subject-object binary against the background of a real life story. This performative re-enactment is centred around the highly controversial figure of Algerian freedom fighter Jamila Bouhired, who became a symbol of opposition to the French colonial rule in Algeria, especially as her character appeared in Gillo Pontecorvo’s neo-realist film *The Battle of Algiers* (1966). The film’s position in a complicated nexus of transnational feminism, patriotism and decoloniality is explored chiefly through the performativity of the moving image itself. Several characters – the artist, a narrator, the film’s performer, the actress who played Bouhired in *The Battle of Algiers* and the woman herself are intertwined through cutaways, repetitions and restagings of diaristic records, archival materials and Arsanios’s story. The gaze is explored as simultaneously pausing the flow of time and using the present to bridge gaps in the historical materials.

After the opening sequence, where a young woman, firmly meeting our gaze, places a bag containing a home-made bomb under a bar stool, it is quickly evident that Arsanios is not concerned with the re-telling of Bouhired’s story but with actual ways of constructing a multilayered interpretation based on intersubjective and intergenerational understanding of the female role model as a political image. In the key scene of *Have you ever killed a bear...*, the face of the performer is obstructed by a life-size black and white photograph of the actress who played Bouhired in the Battle of Algiers. This seemingly simple move, linking Arsanios’s protagonist to the previous filmic interpretation, is given a wider geopolitical meaning by questioning of the way women and feminism were instrumentalised as role models in the service of ideology. Arsanios is fascinated by *Al Hilal* – an Egyptian state run propaganda magazine during president Gamal Abdel Nasser’s rule – which featured artworks where armed young women often pointed their guns at the reader as the representative face of Arab socialism. But as the artist herself emphasises, what does it mean for one woman to represent a nation’s women? As such, the idea of acting and of political representation are intimately related.<sup>5</sup>

The film climaxes with a visceral night scene, where the jerky camera captures Bouhired’s run at night through the bushland where a training camp for National Front freedom fighters is based. Sounds of cracking dried up weeds, prickly hedges and the chase of an imaginary bear through nighttime landscape – this is the moment of realisation where a deep

<sup>[1]</sup> Margrit Shildrick, Embodiment the Monster: Encounters with the Vulnerable Self (London: SAGE Publications Ltd, 2002), 89.

<sup>[2]</sup> Laura Mulvey, ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, in Visual and Other Pleasures, Language, Discourse, Society (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 1989), 14–26.

<sup>[3]</sup> Margrit Shildrick, Embodiment the Monster: Encounters with the Vulnerable Self (London: SAGE Publications Ltd, 2002), 89.

<sup>[4]</sup> Laura Mulvey, ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, in Visual and Other Pleasures, Language, Discourse, Society (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 1989), 14–26.

<sup>[5]</sup> „Re-enactment“ značí v anglickém jazyce dokumentárně-uměleckou strategii, která využívá historické materiály, archivy, historické odkazy, ale i humor k rekonstrukci minulosti.

<sup>[6]</sup> Jason Farago, ‘An Interview with Marwa Arsanios’, Even Magazine, Summer 2015, http://evenmagazine.com/marwa-arsanios/.

<sup>[7]</sup> Jason Farago, ‘An Interview with Marwa Arsanios’, Even Magazine, Summer 2015, http://evenmagazine.com/marwa-arsanios/.



imaginárním medvědem noční krajinou – v tomto okamžiku přichází moment uvědomění, nečekaně silně vyvření hluboko uložené hořkosti vyvolané povinností řídit se rozkazy mužských kolegů. „Přála jsem si zabít soudruha, nebo medvěda?“ ptá se vypravěčka. Ať už se jedná o záblesk vzpomínky, záznam z deníku či fikci Arsanios, tento okamžik představuje zrození samostatně artikulovaného feministického sebeuvědomění, které zde nabývá formu snadno přenositelného a bezprostředně pochopitelného afektu.

*Have you ever killed a bear* také poskytuje svědectví o rozporuplné oddanosti a náklonnosti k ženám, které byly odhodlány vybudovat si politickou roli v hluboce zakořeněném patriarchálním systému, v tomto případě mezi skupinou alžírských bojovníků za svobodu. Vzhledem k tomu, že Arsanios vyrostla ve Spojených státech a studovala na Západě, avšak v současné době žije v Libanonu, je v jejích dílech nutně problematizován blízký vztah k Bouhired a její násilné minulosti a neskrývané podpoře arabských diktatur, například režimu Bašára al-Asada v Sýrii. Pro nomádské arabské ženy jako Arsanios, je akt nalézání a ustanovování vztahů, hledání vzorů a lokalizování vlastní subjektivity nutně poznamenán zdvojenou nutností se vymezit a překračovat ustanovený řád – vůči kolonizátorům i vlastnímu (feministickému či osvobozeneckému) hnutí, proti západní „liberální“ agresi i proti fundamentalistickému islámskému konzervatismu.<sup>5</sup>

### REENAKCE, TENTOKRÁT S POCITÝ

Vzbudit zájem o historickou postavu je jedna věc, ale kdy a v jakých kontextech můžeme říci, že reenakce a znovuobjevování historických materiálů v současných uměleckých dílech disponuje politicky emancipačním potenciálem? Jedná se ve filmu *Have you ever killed a bear* spíše o vytváření historie, nebo její kopírování? Vzpomínání konstruované na základě filmových archivů a médií (v tomto případě ikonických scén z filmu *Bitva o Alžír* a magazínu *Al Hilal*) umožňuje nahlédnout na reenakci jako na uměleckou a tvůrčí, spíše než dokumentární strategii. Povědomý pocit, který zakoušíme, když se objeví portrét Bouhired z *Bitvy o Alžír*, může připomínat reakci na setkání s ikonickým dílem Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (1977), jež se skládá ze série fotografií snadno rozpoznatelných ženských charakterů. V případě snímků Sherman jde o zinscenované autoportréty z povědomých, avšak neexistujících filmů. Jedná se o vskutku postmoderní snímky, neboť se cyklicky vypořádávají s aropriací, imitací, simulací a repeticí bez určitého počátku. Robert Blackson tvrdí, že postmoderní strategie opakování a napodobování, jež Sherman ve svém díle využívá, mohou být do jisté míry součástí reenakce, ale samy o sobě postrádají její emancipační potenciál.<sup>6</sup> Tvorba Sherman získává svou kritickou sílu ve spojitosti s feministickou teorií, která ji vztahuje k otázkám performativní povahy genderu a ženské reprezentace.

Podle Blacksona umělecká reenakce skýtá možnost transformace na základě ojedinělého napojení paměti, teorie a historie.<sup>7</sup> Arsanios předkládá historie násilného boje na základě afektivní imaginace oné druhé, reprezentované obrazem Djamily, a tím naplňuje – slovy Svena Luttickena – potenciál reenakce zprostředkovat „možné, avšak předem nemyslitelné performance“.<sup>8</sup> Ve filmu *Have you ever killed a bear* je tak mezigenerační intersubjektivita postavy utvářena naším vnímáním dilematu, jež zakouší Djamilya Bouhired a stejně

seated resentment of having to take orders from her male colleagues erupts in an unexpected rage. “Had I wished to kill a comrade or a bear?” asks the narrator. A splinter of memory, a note in a diary or Arsanios fiction, it is the moment of the birth of a self-articulated feminist awareness, an easily transferrable and immediately understood affect.

*Have you ever killed a bear...* is also a testimony of conflicting loyalties and attachments to women, who were determined to carve a political role for themselves in a deeply patriarchal system, in this case groups of Algerian freedom fighters. As a nomadic, Western-educated artist, who grew up in the US and currently lives in Lebanon, Arsanios’ obvious attachment to Bouhired is complicated by histories of violence and Bouhired’s present open support for Arab dictatorships such as Bashar al-Assad’s regime in Syria. For nomadic Arab women such as Arsanios (as could probably be claimed for any subjects of colonialism) the act of locating and establishing relations, finding role models and as such locating their own subjectivity is necessarily marked by a double-bind transgression; against colonisers as well as against their liberatory movement, against Western ‘liberal’ aggression as well as fundamentalist Islamic conservatism.<sup>4</sup>

#### RE-ENACTMENT – THIS TIME WITH FEELING

Apart from bringing our attention to a historical figure, what and where can we say is the emancipatory potential of re-enacting and restaging historical materials in contemporary artworks? Is *Have you ever killed a bear..* closer to creating history or copying it? Recalling a memory constructed through a film archives and media (in this case iconic scenes from *The Battle of Algiers* and *Al Hilal* magazine) offers an insight into re-enactment as an artistic strategy, moving it further away from the documentary. The feeling of familiarity that we encounter after the image of Bouhired from *The Battle of Algiers* appears, may resemble a response to encountering Cindy Sherman’s iconic *Untitled Film Stills* (1977), a series of photographs of easily recognisable female characters. Sherman’s stills are not real life characters, they are staged self-portraits from familiar yet non-existent films, truly postmodern in the sense of their cyclical working-through of appropriation, imitation, simulation and repetition without origin. As Robert Blackson argues, the postmodern strategies of repetition and imitation that Sherman uses can to some extent be part of a re-enactment but, on their own, they lack re-enactment’s emancipatory potential. In the Sherman’s case, it is the feminist theory giving the work its critical force connecting Sherman’s ouevre to questions of gender performativity and women’s representation.

In Blackson’s view, re-enactment offers the possibility of transformation through memory, theory and history to generate unique results.<sup>5</sup> Arsanios, bringing histories of violent struggle through the affective imaginary of the other that an image of Jamila represents, enables – in the words of Sven Lutticken’s – the re-enactment’s potential for “possible yet unthinkable performances”.<sup>6</sup> In *Have you ever killed a bear...* character’s intergenerational intersubjectivity is formed by our perception of the dilemmas experienced by Jamila Bouhired, and the actress and artist herself, creating an emphatic response to all the women at once. Yet the impact of this re-enactment also shows different ways of constructing history; through a personal narrative, by performativity of media, mediation of the history in film and,

<sup>[1]</sup> Lucy Reynolds ed., Women Artists, Feminism and the Moving Image: Contexts and Practices (London: Bloomsbury, 2019).

<sup>[2]</sup> Robert Blackson, ‘Once More … with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture’, Art Journal 66, no. 1 (March 2007): 28–40.

<sup>[3]</sup> Blackson.

<sup>[4]</sup> Lutticken S., quoted in Blackson. 39

tak i samotná herečka a umělkyně, což vyvolává empatii se všemi ženami zároveň. Účinek této reenakce také ukazuje různé způsoby konstruování historie: prostřednictvím osobního vyprávění, performativní povahy média, zprostředkováním historie ve filmu, a především významem pocitů a sounáležitosti. Reenakce zde dekonstruuje a rozvíjí nesčetné způsoby, kterými je historie utvářena a zprostředkována.

Po roce 2000 se umělecká reenakce stala jednou z nejdůležitější strategií při znovuobjevování a vztahování se k historickým feministickým hnutím, obzvláště k druhé vlně feminismu, což dokládají například díla Renate Lorenz a Pauline Boudry, Alex Martinis Roe, Sharon Hayles, Nguyen Trinh Thi, Alžběty Bačíkové a mnoha dalších.<sup>9</sup> Ve své esejí *Fans of Feminism* (2010) se britská feministická kunsthistorička Catherine C. Grant zabývá ostrým kontrastem mezi generací umělkyň v 90. letech, které se téměř nevztahovaly k historii feministických hnutí, a náhlým množstvím autorek se zájmem o znovuoživení jiných „vln“ prostřednictvím děl, jež vznikla v poněkud apatických (někdy též označovaných za postfeministická) prvních deseti letech nového milénia. Grant se zaměřuje na postavu fanouška či fanyanky a teoretizuje vztah mezi fanynkou a objektem obdivu, což obnáší emocionální vazbu, jako je například vášeň pro daný objekt zájmu či touha.<sup>10</sup> Ty provázejí fanouškovství, ale i často právě umělecké reenakce. Analýza Grant se zaměřuje na zpracování historického materiálu, který podstatně souvisí s aktivistickým a kolektivním hnutím, jako je například dílo „Love Songs“ umělkyně Mary Kelly, v jehož rámci se dostává do popředí problematika „generační“ mezery. To podle Grant dokládá, že „znovuoživení zájmů zdůrazňuje obtížnost politické umělecké praxe“.<sup>11</sup> Reenakce jako metoda vytváření genealogií a vztahů je obvykle pokusem o předání vysoce politického obsahu, který však často bývá nepochopen, zvláště pokud se jedná o problematiku identifikace, nebo právě aktem extrahování jedné osobnosti z kolektivního hnutí.<sup>12</sup> Potenciál radikálních myšlenek se po opětovném představení a reperformancí historického materiálu v současném uměleckém díle může stát pouhou stylistickou, vyprázdněnou formou místo politickou výpovědí.

Podle Grant se však zároveň tento vášnivý vztah k postavě z minulosti může stát opravným nástrojem historie.<sup>13</sup> Projekt kolektivu Ridykeulous (tvořeného A. L. Steiner a Nicole Eisenman) s názvem *The Advantages of Being a Lesbian Woman Artist* pro newyorský magazín *LTTR* kvěruje heteronormativitu klasického plakátu Guerrilla Girls *The Advantages of Being A Woman Artist* (1989). Stejně tak reenakce díla *Hádanky Sfingy* umělkyní Emmou Hebditch a samotnou Laurou Mulvey ve Whitechapel Gallery v roce 2007 měla částečně napravit problematiku vystávající na základě oné „generační“ mezery. *Hádanky* lze ze současné perspektivy kritizovat za reprezentaci převážně bílé, středostavovské zkušenosti, jež se zakládá na heteronormativním vztahu matky a dcery (upřednostňovaném tradiční psychoanalýzou) a opomíjí možnosti touhy ve vztazích mezi ženami. V tomto případě je to právě zaměření se na politiku těla, na základě čehož vystává emancipační potenciál mýtu o Sfinze. Jak již bylo

<sup>[1]</sup> In Czech context, the work Manifesto della Donna Futurista by Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová and projects by emerging artists such as Martina Smutná can be seen as the part of this trend.

<sup>[2]</sup> Catherine Grant, ‘Fans of Feminism: Re-Writing Histories of Second-Wave Feminism in Contemporary Art’, Oxford Art Journal 34 (3 August 2011): 265–86.

<sup>[3]</sup> Grant.

<sup>[4]</sup> Teoretička zabývající se Queer problematikou Elizabeth Freeman toto nazývá „převlek dočasnosti“ („temporal drag“), na základě čehož lze vysvětlit selhání generačního modelu při zachycování politických odlišností mezi dvěma ženami, ačkoliv sdílí stejnou rasu, třídu, národnost a sexuální preference. Elizabeth Freeman, ‘Packing History, Count(Er)Ing Generations’, New Literary History 31, no. 4 (2000): 727–44.

<sup>[5]</sup> Grant.

most importantly, the role of affect and attachment. As such, it deconstructs and opens the myriad of ways that history is constructed and mediated.

Artistic re-enactment has been a prime tool when relating to and restaging feminist histories, especially those from the second wave, a practice which has exploded from the 2000s onwards, for example in the works by Renate Lorenz and Pauline Boudry, Alex Martinis Roe, Sharon Hayles, Nguyen Trinh Thi, Alžběta Bačíková and many others.<sup>7</sup> In her essay *Fans of Feminism* (2010), British feminist art historian Catherine C. Grant considers the stark contrast between the nineties generation of artists who hardly ever referred to feminist histories and the sudden outpour of artists keenly recovering other ‘waves’ through their work in the slightly apathetic, sometimes called postfeminist, years of the new millenium. Through the figure of the fan, Grant theorises the relationship of a fan and fan-object, bringing affective attachments such as passion for its subject and desire that often underscore such artistic practices.<sup>8</sup> Her analysis focuses on the re-staging of historical material strongly connected to activist and collective action, such as to ‘Love Songs’ by artist Mary Kelly where issues of the ‘generational’ gap come to the fore. This, for Grant proves that ‘re-animation of the interests highlights the difficulty of political art practice’.<sup>9</sup> Re-enactment as a method of creating genealogies and relations is often an attempt at a transfer of highly politicised content, which is often misunderstood, especially when it comes to issues of identification,<sup>10</sup> or by focusing on a single female character from a collective movement. The potential for a radical action, through a re-performance of historical material in the contemporary artwork might collapse in style over politics.

According to Grant, however, the passionate attachment to the subject of the past can be at the same time a history’s corrective tool.<sup>11</sup> The project by the group Ridykeulous (A.L.Steiner and Nicole Eisenman), *The Advantages of Being a Lesbian Woman Artist* (2006) for New York’s magazine *LTTR* , queers heteronormativity of the classic Guerrilla Girls’ poster *The Advantages of Being A Woman Artist* (1989). Indeed, the re-enactment of *Riddles of the Sphinx* by artist Emma Hebditch with Laura Mulvey herself in 2007 at Whitechapel Gallery was partly intended to repair issues arising from the ‘generational’ gap. From the present viewpoint, *Riddles* can be criticised for focusing chiefly on white, middle class experience based in heteronormative mother-daughter relationships that traditional psychoanalysis foregrounds, omitting possibilities of desiring relationships between women. Here, it is the focus on the politics of the body, which allows emancipatory potential of the Sphinx’s myth to arise. As mentioned earlier, the Sphinx as a part human, lion and bird is a non-binary creature which poses a challenge to heteronormativity. As such this monstrous creature represents other types of desire, which as disability theorist Kateřina Kolářová argues is intrinsically linked to imaginaries of different political horizons.<sup>12</sup>

<sup>[1]</sup> In Czech context, the work Manifesto della Donna Futurista by Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová and projects by emerging artists such as Martina Smutná can be seen as the part of this trend.

<sup>[2]</sup> Catherine Grant, ‘Fans of Feminism: Re-Writing Histories of Second-Wave Feminism in Contemporary Art’, Oxford Art Journal 34 (3 August 2011): 265–86.

<sup>[3]</sup> Grant.

<sup>[4]</sup> Elizabeth Freeman, ‘Packing History, Count(Er)Ing Generations’, New Literary History 31, no. 4 (2000): 727–44.

<sup>[5]</sup> Grant, ‘Fans of Feminism’.

<sup>[6]</sup> Kateřina Kolářová, ‘The Inarticulate Post-Socialist Crip: On the Cruel Optimism of Neoliberal Transformations in the Czech Republic’, Journal of Literary & Cultural Disability Studies 8, no. 3 (8 November 2014): 257–74.

zmíněno, Sfinga je zároveň člověkem, lvem a ptákem, a proto ji lze chápat jako nebinární stvoření, jež znejišťuje kategorii heteronormativity. Tím také reprezentuje jiné formy touhy, což je podle teoretičky Kateřiny Kolářové neoddělitelně spjata s vízemi odlišných politických obzorů.<sup>14</sup>

Nové zpracování životního příběhu Christine Jorgensen je námětem filmu Susan Stryker *Christine in the Cutting Room* (2013), ve kterém se znovu ukazuje, jak koncepce oblidnosti politického, společenského a osobního těla mohou být propleteny, použity jako zbraň a konečně opraveny na základě emoční sounáležitosti. Christine Jorgensen byla první transsexuálkou, která se stala světovou hvězdou a jejíž cesta ke slávě se tak stala metaforickou explozí v jádru striktního rozdělení genderu v poválečné Americe. Stryker ve filmu pracuje s touto ambivalentní energií – koláž záznamů scén z hollywoodských filmů, záběry ve stylu celebrit a zobrazení atomového věku jsou prokládány obrazy masových hrobů, lidí umírajících v táborech v důsledku invaze Spojených států a zprostředkovanými výjevy zvěrstev, které tvoří pozadí senzačního předvádění takzvaně přírodě se vymykajícího a “obludného” těla Jorgensen.<sup>15</sup> Skrytá monstrozita politického podhoubí poválečné Ameriky a otevřené ukazování „obludného“ ilustruje napojení biopoliticky daných vztahů mezi subjektivitou a společenským tělem. Tyto specifické kvality stupňují napětí mezi represivním aparátem bílé heteronormativní Ameriky a emočním nábojem příběhu Jorgensen.

## KOMUNITA KLEVET

Práce *Dialectics of Subjection 1–4* (2004–2006) umělecké dvojice Anetty Mony Chisy a Lucie Tkáčové převrací vzhůru nohama strategii hledání ženských vzorů, neboť je založena na přehnané identifikaci se stereotypní genderovou reprezentací žen. Podle známého testu Alison Bechdel lze zhodnotit reprezentaci žen ve filmu na základě toho, zda zobrazené ženské postavy hovoří pouze s mužskými charaktery, či jsou-li předmětem jejich rozhovoru výhradně muži v případě, že mluví se ženou. V sérii společných performativních vystoupení před kamerou Chisa a Tkáčová vytvářejí z banálního dívčího žertování nástroj zkoumání síly ženské společenskosti. Umělkyně využívají tradiční „feminí motivy“, jako je sdílená dívčí ložnice, povalování se na koupališti, žvýkání, vystavování poprsí v bikinách – ztělesňují reprezentaci mladých frivolních holek, které se baví klevetěním o sexuální přitažlivosti mocných i méně mocných mužů ve světové politice a na místní umělecké scéně. Společenské postavení a vliv probíraných mužů je rozbíjen nekompromisním pohledem dívek, jež zhodnocují pivní pupky, povislé brady a vrásky bez náznaku zájmu o osobnostní kvality probíraných mužů. Možnosti kariérního postupu na umělecké scéně výměnou za sex se stává předmětem výsměchu.

Je zapotřebí si uvědomit, že klevetění o mužích v díle *Dialectics of Subjection* by nemělo být vnímáno jen jako pouhá reakce na mužský sexismus a ženskou objektivizaci. Umělkyně a spisovatelka Hannah Black ve svém textu *Witch Hunt* (2016) popisuje etymologii slova „gossip“ („kleveta“), které v anglickém jazyce ve středověku znamenalo „přátelství mezi ženami“ a jeho význam se proměnil v raném novověku – v období honů na čarodějnice – až k negativním konotacím, jež má v současnosti. Získávání vědomostí a jejich sdílení v rámci vlastních komunit prostřednictvím řeči představovalo pro ženy způsob nezávislé obživy a prostředek kontroly vlastního těla (plození, antikoncepce, zdraví dětí a jiné). Podle zásadní

Revisiting the life story of Christine Jorgensen, Susan Stryker in her film *Christine in the Cutting Room* (2013) proceeds to show how conceptions of the monstrosity of political, social and personal bodies can be intertwined, weaponised, and ultimately corrected by affective attachment. Christine Jorgensen was the first transsexual to become a global star and whose rise to fame can be seen as an explosion in the core of the strict gender binaries of post-war America. Stryker’s film plays with this ambivalent energy – collaged footage of Hollywood film scenes, celebrity style shots and pictures of the atomic age are interspersed by the images of mass graves, people dying in camps as a result of US invasion, mediatised images of monstrosities which are the background to a sensational parade of Jorgensen, as a freak of nature, monstrous body.<sup>13</sup> The concealed, true monstrosity of political realities of post war America – and an open showing of “freaks” is illustrative of biopolitical connections of subjectivity to the social body. Those distinct qualities themselves dramatise the tension between a repressive apparatus of white heteronormative America and an affective charge of Jorgensen’s story.

## COMMUNITIES OF GOSSIP

With *Dialectics of Subjection 1–4* (2004–2006) by collaborative duo Anetta Mona Chisa and Lucia Tkáčová the strategy of finding female role models is turned upside down through the over-identification with a stereotypical gendered representation of women. As the well known Bechdel test goes, the representation of women in the film can be assessed by asking if female characters are portrayed only talking to male characters or when talking to a female character they only discuss men. In the series of collaborative performances for the camera, Chisa and Tkáčová weaponise seemingly banal girly banter to explore the power of female sociability. Using traditionally ‘feminised tropes’ – a shared girls’ bedroom, hanging at outdoor swimming pools, chewing, boobs hanging out of their bikinis, they embody a generic representation of young trashy girls, gossiping about the sexual appeal of powerful and less powerful men in global politics and the local artworld. Men’s social standing and power is dismantled by an uncompromising assessment of the young women’s gaze, rating their beer bellies, saggy chins and wrinkles, without a hint of interest in the virtues of their personality. Occasionally, they laugh at possible tradeoff of sex for their prospective career advancement in the artworld.

What needs to be understood though, is that the gossiping in *Dialectics of Subjection* should not be seen as a mere reverse response to masculine sexism and female objectification. In her text *Witch Hunt* (2016), the artist and writer Hannah Black describes the etymology of the word gossip, which in English during the Middle Ages meant ‘a friendship of women’, and the way its meaning changed in the Early Modern times (the time of witch-hunts) to the sinister meaning it has today. Having knowledge and sharing it through speech in their communities was for women a means of earning an independent income as well as controlling their bodies (birth, contraception, children’s health, etc). According to Silvia Federici’s seminal *Caliban and the Witch* (2004), the war on women’s power was closely connected to the establishment of early capitalism and it was at this time, when communal bonds among and mediated by women came to be viewed as suspicious and women who held social power were destroyed, denounced and persecuted as witches. As Federici argues that there is, in fact, “an unmistakable continuity between the practices targeted by the witch-hunt and those banned

práce Silvie Federici *Kalibán a čarodějnice* (*Caliban and the Witch*, 2004) byl boj proti moci žen úzce spojen s ustanovením raného kapitalismu – komunitní pouta mezi ženami či jimi zprostředkované vazby začaly být v této době považovány za podezřelé a ženy disponující společenskou mocí byly odsuzovány, pronásledovány a likvidovány jako čarodějnice. Federici dokazuje, že fakticky existuje „nepochybná souvislost mezi praktikami, jež byly uplatňovány během honů na čarodějnice, a těmi zakázanými v dané době zavedenou legislativou, která měla regulovat rodinný život, stejně jako genderové a majetkové vztahy“.<sup>16</sup>

Degradace banálního ženského hovoru na klevetění je tak ve skutečnosti skrytou misogynií, strachem před mocí ženské společenskosti. Ačkoliv předvádění zobečně ženskosti může být interpretováno jen jako ironické zpracování genderového vystupování, vzájemné pouto a ženská soudržnost zjevně přítomná v performanci umělkyně překračuje tuto interpretaci. *Dialectics of Subjection 4* vrcholí v momentě, kdy je za nejpřitažlivějšího muže ze skupinky světových politiků zvolen Usáma bin Ládin. Umělkyně nechávají libido, aby předčilo konvenční morálku, čímž poukazují na absurdní směšnost mužského pohledu a objektivizace: vyjádření ženské touhy především na základě mužského vzezření může být vnímáno jako perverzní, jako akt překročení hranic. Tento akt transgrese však obnovuje původní před-čarodějnický význam pojmu „kleveta“ na „ženská přítelkyně“, neboť: „Překročení společenských hranic klevetou spočívá právě v tom, že je velmi společenská. Je příliš společenská. Vyvolává zdání, že tato společenskost může mít… svou vlastní realitu?!“<sup>17</sup>

Tyto reality však může být obtížné vizualizovat a reprezentovat prostřednictvím obrazů. V době krize reprezentace představuje „transgrese“ sporný pojem, neboť do určité míry každý digitální obraz, který prezentujeme na internetu, funguje jako rozšíření sebe samé – jako identita a práce, protože se stává součástí řetězce komodifikace. Postava pornoherečky ve filmu Barbory Kleinhamplové MPEG Girl (2016) je toho dobrým příkladem. Ačkoliv opakovaný, pronikavý obraz mladého páru při sexu působí navenek přitažlivě, k transgresi nedochází při ukazování samotných záběrů porna, ale způsobem, jakým byl film natočen – Kleinhamplová získala povolení natáčet s druhou kamerou přímo na place a dokumentovat tak natáčení porna na základě své vlastní perspektivy. V její interpretaci lze za transgresivní prvky považovat drobné zádrhly a zkresení způsobů, jakými můžeme zakoušet formální rozrušení standardního pornografického pohledu. Vzhledem k přemíře obrazů transgrese často uniká zobrazení a musí být realizována jinými prostředky – Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová jí ve svém díle dosáhly prostřednictvím sdílení ženského smíchu a Marwa Arsanios skrze hru s performativitou samotné filmové formy – pohledem, afektem, ambivalencí tvořenou napětím mezi archívem, fikcí a historií. V těchto dílech je politika reprezentace ženských vztahů chápána ve své rozmanitosti, neboť je utvářena intimitou a sounáležitostí, přehodnocením politického významu transgrese i úlohou kolektivity při zkoumání způsobů našeho vztahování se k historickým okolnostem prostřednictvím ženských vzorů. Jak podotýká Arsanios, ženská oblidnost nemusí být navenek oblidná, může být štíhlá a krásná.

<span></span>	<span></span>
16	Silvia Federici, <i>Caliban and the Witch</i> , 2., rev. ed (New York, NY: Autonomedia, 2014).
17	Hannah Black, ‘Witch-Hunt’, <i>Tank Magazine</i> , Spring 2017.

by the new legislation that in the same years was introduced to regulate family life, gender and property relations”.<sup>14</sup>

The degradation of trivial chat as gossip is in fact a concealed misogyny, a fear of the power of female sociability. Even though performing generalised femininity in *Dialectics of Subjection* can be read as an ironic take on the gender permativity, a mutual attachment and female companionship explicit in artist’s performance override such an interpretation. At the peak of *Dialectics of Subjection 4* Osama Bin Laden is evaluated the most desirable man from the cohort of the world’s politicians. Allowing the libidinal to overtake a conventional morality, it refers to the ridiculousness of male gaze and objectification: expressing a female desire based chiefly on men’s looks can be seen as perverted, an act of transgression. Restoring the gossip to its original pre-witch hunt meaning – *a female friend* for Black allows a potential of female sociability as a space resistance: “The gossip’s social transgression is that she is very social. She is too social. She makes it seem like the social might have… its own reality?!”<sup>15</sup>

These realities though might be difficult to visualise and represent through images. In the time of a crises of representation, transgression is a contested term – to an extent any digital image we present on the internet can be seen as an extension of the self, as identity and labour, entering a chain of commodification. The figure of a porn actress in Barbora Kleinhamplová’s film *MPEG Girl* (2016), serves as a prime example. While the circular, penetrative image of a young couple fucking is outwardly seductive, the transgression here is not in showing us images of porn, but in the way the film was made; Kleinhamplová was allowed to be the second camera on an actual porn set, in fact documenting the shooting porn from her own viewpoint. Transgressive aspects can be read here as small glitches and distortions in the way we may experience the artist’s formal distortions of the pornographic gaze. Due to excess of images, transgression as such often alludes representation, and must be done by other means – Anetta Mona Chisy a Lucie Tkáčová have achieved this by a shared female laughter as much as Marwa Arsanios did by playing on performativity of the filmic form – by the gaze, affect, a tension between the archival, fictional and history. In these works, the politics of representation of female relationality must be understood as manifold – as both intimacy and attachment, by rethinking the political significance of transgression and the role of collectivity, when we explore our ways of relating to the historical circumstances through female role models. As Arsanios says, the female monster does not have to be outwardly monstrous, it can be thin and beautiful.

<span></span>	<span></span>
14	Silvia Federici, <i>Caliban and the Witch</i> , 2., rev. ed (New York, NY: Autonomedia, 2014).
15	Hannah Black, ‘Witch-Hunt’, <i>Tank Magazine</i> , Spring 2017.

<sup>[14]</sup> Kateřina Kolářová, ‘The Inarticulate Post-Socialist Crip: On the Cruel Optimism of Neoliberal Transformations in the Czech Republic’, Journal of Literary & Cultural Disability Studies 8, no. 3 (8 November 2014): 257–74.

<sup>[15]</sup> Shildrick, Embodying the Monster: 99.

<sup>[13]</sup> Shildrick, Embodying the Monster.



ANETTA MONA CHISA A LUCIA TKÁČOVÁ:  
DIALECTICS OF SUBJECTION #4, 2006, 12 MIN.

Dvojice umělkyní aktivně spolupracuje od roku 2000 a jejich tvorba je pravidelně prezentována na české i mezinárodní umělecké scéně. Umělkyně ve svých dílech zpravidla reflektují genderové, institucionální a politicko-ekonomické aspekty současné společnosti, k čemuž často využívají médium videa a performance. V sérii videí *Dialectics of Subjection #1–#4* (2004–2006) autorky vedou před kamerou inscenované rozhovory, v nichž hodnotí fyzickou přitažlivost představitelů české a slovenské umělecké scény či světových politiků. Klevetěním o sexuální atraktivitě vlivných mužů umělkyně ironizují sexismus a objektivizaci žen, zároveň však vyzdvihují úlohu ženské sounáležitosti a intimity. The artistic duo has been actively collaborating since 2000, with their work being regularly presented within both Czech and international art scenes. In their work, the two artists usually deploy the medium of video and performance to reflect on gender, institutional and political-economic aspects of current society. In the series of videos *Dialectics of Subjection #1–#4* (2004–2006), the authors perform staged conversation in front of a camera, gossiping about the sex appeal of the male representatives of the Czech and Slovak art scenes, as well as world politicians. By doing so, they ironize sexism and the objectification of women, and at the same time accentuate the role of female relationality and intimacy.

MARWA ARSANIOS: HAVE YOU EVER KILLED A BEAR – OR BECOMING JAMILA, 2012–2013, 25 MIN.

Marwa Arsanios je umělkyně, filmařka a badatelka, jejíž tvorba byla představena v rámci řady etablovaných filmových festivalů a uměleckých přehlídek. V jejich filmech se objevuje snaha o porozumění myšlenkám marginalizovaných feministických hnutí. Film *Who is Afraid of Ideology? Part I* (2017) sleduje autonomní ženské hnutí v Rojavě v kontextu ekofeministického myšlení. V díle *Have you ever killed a bear – or Becoming Jamila* se zabývá performativním ztělesněním Djamily Bouhired, alžírské bojovnice proti francouzské koloniální nadvládě. Arsanios reinscenuje pasáže z filmu *Bitva o Alžír* (1966), zejména moment, kdy Bouhired umísťuje bombu v kavárně. Vztah mezi touto rozporuplnou figurou a autorkou je postavený na obdivu, současně je ale podroben kritickému pohledu.

Marwa Arsanios is an artist, filmmaker and a researcher, whose work was showcased at many established film festivals and biennales. In her films, she often attempts to understand the thoughts of marginalized feminist movements. The movie *Who is Afraid of Ideology? Part I* (2017) follows an autonomous female movement in Rojava in the context of eco-feminist thinking. In the piece *Have you ever killed a bear – or Becoming Jamila*, the artist is concerned with portraying the Algerian freedom fighter Djamily Bouhired, who fought against French colonial rule. Arsanios reenacts passages from the film *The Battle of Algiers* (1966), particularly the scene with Bouhired placing a bomb in a café. The relationship between this contradictory figure and the author is based on admiration, yet subjected to a critical scrutiny.

SUSAN STRYKER:  
CHRISTINE IN THE CUTTING ROOM, 2012, 10 MIN.

Susan Stryker je filmařka, teoretička a profesorka působící ve Spojených státech. Ve své práci se zpravidla zabývá tematikou genderu a lidské sexuality. Obdržela Cenu Emmy za dokumentární film *Screaming Queens, The Riot at Compton’s Cafeteria* (2005) o prvním odporu queer komunity v historii Spojených států. Od roku 2012 Stryker rozvíjí projekt, jehož ústřední figurou je první celosvětově známá transgender celebrita Christine Jorgensen. Krátký film sestavený z found footage materiálů bývá prezentován ve formátu přednášky, v níž Susan Stryker hovoří o tom, co Jorgensen ztělesňovala a reprezentovala, a co může její obraz znamenat pro filmové publikum v dnešní době.

Susan Stryker is a filmmaker, theoretician and a professor living in the United States. In her work, she focuses mostly on the issue of gender and human sexuality. She was awarded an Emmy for her documentary *Screaming Queens, The Riot at Compton’s Cafeteria* (2005) about the first queer resistance movement in the US. Since 2012, Stryker has been working on a project whose main character is Christine Jorgensen, the first globally known transgender celebrity. The short film consists of found footage and is usually presented in the form of a lecture, in which Susan Stryker speaks about what Jorgensen previously embodied and represented, as well as what her image means for the audience nowadays.

BARBORA KLEINHAMPLOVÁ:  
MPEG GIRL, 2016, 8 MIN.

Barbora Kleinhamplová je umělkyně žijící v Praze, která pracuje nejčastěji s médii videa, performance či instalace. Je jednou ze zakladatelek Institutu úzkosti, organizace zkoumající skrze tvůrčí projekty patologické příznaky současnosti. Ve své tvorbě se zabývá problematikou práce, spánku či terapie, kterou obvykle zprostředkovává formou inscenované situace vycházející ze zavedených forem sociální interakce. Materiály pro video *MPEG Girl* natočila Kleinhamplová s pornoherečkou při produkci videa, v němž žena vystupuje. Skrze autorkou napsaný voiceover promlouvá protagonistka o vztahu k vlastní profesi, péči o svůj digitální obraz nebo o tom, jak se sama stává digitálním souborem.

Barbora Kleinhamplová is an artist based in Prague, who mostly works in video, performance and installation. She is one of the founders of the Institute of Anxiety, an organisation developing creative projects to explore the pathological symptoms of present times. In her work, she deals with issues of work, sleep, and therapy, which she usually mediates through staged situations based on established forms of social interaction. Kleinhamplová shot the material used in *MPEG Girl* while being at its production site together with a pornstar who appears in the film. Through the voiceover written by the artist, the protagonist speaks about her relationship with her profession, the care for her digital image, and how she herself becomes a digital file.

NGUYEN TRINH THI:  
ELEVEN MEN, 2016, 28 MIN.

Nguyen Trinh Thi je filmařka a video umělkyně žijící v Hanoji. Založila a vede Hanoi DOCLAB, nezávislé centrum pro dokumentární film a pohyblivý obraz. Ve svých filmech se zabývá formováním paměti prostřednictvím audiovizuálních děl, především ve vztahu k postkoloniální historii Vietnamu. Film *Eleven Men* je složen ze záběrů z vietnamských celovečerních filmů natočených v průběhu tří dekád, jež spojuje postava slavné vietnamské herečky Nhu Quynh. Průvodní narativ filmu vychází z přepisu povídky Franze Kafky *Jedenáct synů* vietnamskou spisovatelkou Pham Thi Hoai. Tradičně mužský pohled je v díle převrácen a prostor dostává odhalení vývoje vnější reprezentace ženy v historii vietnamského filmu i její vnitřní pocity a úvahy.

Nguyen Trinh Thi is a filmmaker and a video artist living in Hanoi. She founded and directs the Hanoi DOCLAB, an independent centre for documentary film and moving image. In her films, she explores the formation of memory through audiovisual artworks, particularly in relation to the postcolonial history of Vietnam. The film *Eleven Men* consists of scenes taken from Vietnamese feature films produced in the last three decades, in which stars the nation’s famous actress Nhu Quynh. The accompanying narrative of the film is based on Franz Kafka’s short story *Eleven Men*, rewritten by the Vietnamese female author Pham Thi Hoai. The traditional male gaze is overturned and the development of female representation in the history of Vietnamese cinematography revealed, as well as the woman’s inner feelings and thoughts.

PODĚKOVÁNÍ / SPECIAL THANKS TO: ANNA DAVIDOVÁ, HANA DAVIDOVÁ, JOHN HILL, JAMES MANSFIELD  
PŘEKLAD / TRANSLATION: MARKÉTA JONÁŠOVÁ  
PRODUKCE / PRODUCTION: ANNA DAVIDOVÁ, ALŽBĚTA BAČÍKOVÁ & MARKÉTA JONÁŠOVÁ  
DESIGN: NELA KLÍMOVÁ

PROJEKT JE FINANČNĚ PODPOŘEN GRANTY OD MINISTERSTVA KULTURY ČR, MAGISTRÁTU HL. M. PRAHY A NADACE ROSY LUXEMBURGOVÉ.

THE PROJECT IS FINANCIALLY SUPPORTED BY GRANTS FROM THE MINISTRY OF CULTURE OF THE CZECH REPUBLIC, PRAQUE CITY HALL AND ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG.



MINISTERSTVO KULTURY

etc.