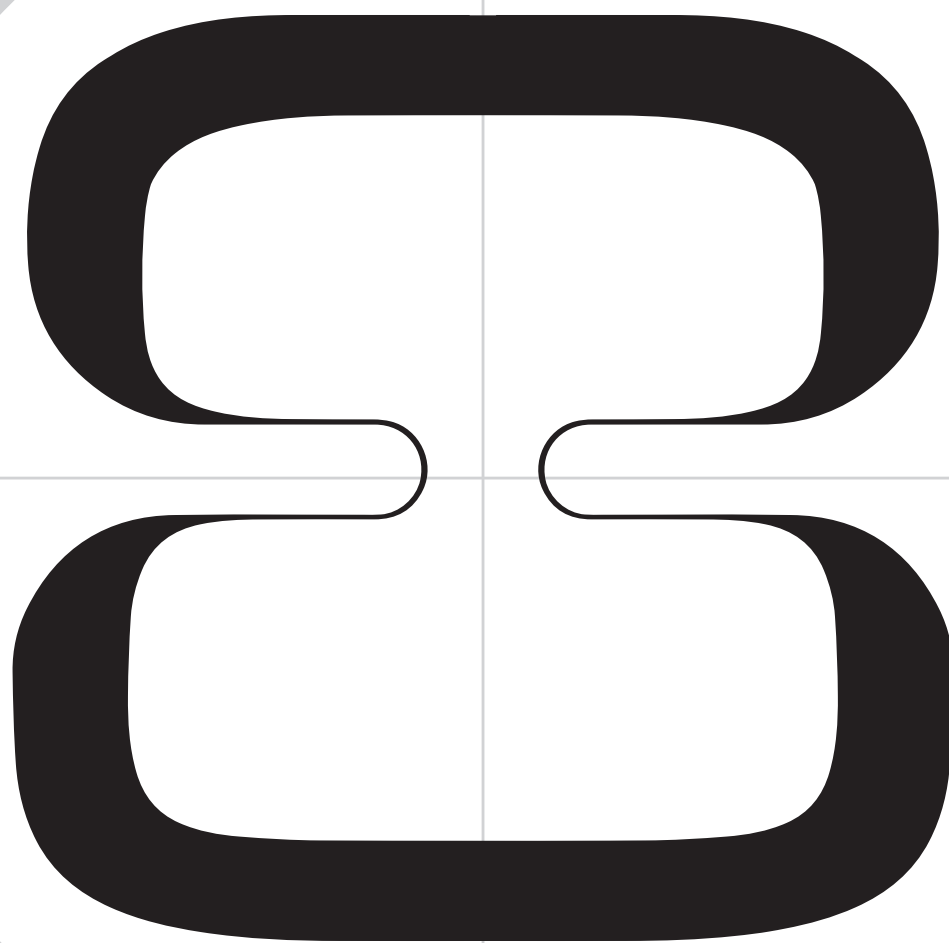


# PŘEDSTAVY KOMUNITY VIII



MÉ VÝZNAMNÉ  
DRUHÉ

30. 11. 2021 — 30. 11. 2022

Projekce: 29. 11. 2021  
kino Ponrepo

**kurátorky: Markéta Jonášová a Ulrike Gerhardt**  
**umělkyně: Ieva Balode, Alžběta Bačíková, Masha Godovannaya, Alex Martinis Roe, Lea Petříková**

**etc.galerie.cz**  
**d-est.com**

**poděkování: Anna Davidová, Tomáš Kajánek,**  
**Michal Jurza, Bob Hýsek, Lenka Marie Čapková**  
**překlad: Věra Kloudová**  
**IT: Ondřej Roztočil**  
**design: Nela Klímová**

# Umělecké strategie jako prostředek ke konfrontaci kánonu

Ulrike Gerhardt

Výstavní projekt *Mé významné druhé* představuje umělkyně, které navazují dialog s opomíjenými nebo fiktivními osobnostmi z oblasti kultury, a dotýká se tak významných kulturních narativů, jež rámuje vyprávění ženami a o ženách. Navzdory narůstajícímu vlivu feministických a postkoloniálních hnutí dominují dodnes kánonu dějin umění bílí, mužští a středostavovští autoři pocházející z vyspělých zemí, a tudíž je tento kánon určován s nimi spojenými mytologiemi.<sup>1</sup> Vzhledem k těmto nerovným a vertikálním strukturám považujeme za důležité tyto mytologie dekonstruovat, přivlastnit si je a převyprávět – a zároveň podrobit kritickému zkoumání jejich imanentní vztah k moci.

Další a stejně tak relevantní úlohou je pečlivé, citlivé a dialogické zpracování potlačených a zapomenutých feministických bojů a tradic. Jedná se o úkol, který úzce souvisí s tématem promítacího pásma *Představy komunity VIII: Mé významné druhé*. Vybraná audiovizuální díla pěti umělkyně představují podceňované feministické předchůdkyně i inspirativní ženy a osobnosti – zejména, ale ne výhradně z (post) socialistického kontextu – jež bojovaly o to, aby se mohly stát součástí kánonu dějin umění a oficiálních dějin politických hnutí.

Proč nás zajímá kánon? Kánon je považován za standard, odráží se v něm, jak jeho příznivci a příznivkyně chápou sami sebe z uměleckého i politického hlediska, a lze ho tedy pokládat za jakýsi nástroj sociální regulace. Umělecko-historický kánon svého účinku nabývá skrze přetrvávající maskulinní mýtus umělce, jenž definuje základní výběrové mechanismy.<sup>2</sup> Aktivní ovlivňování západně orientovaného kánonu, jenž slouží jako funkční paměť, začíná v okamžiku, kdy se onen hegemonní narativ setkává s protipříběhy.<sup>3</sup> Teoretička a kurátorka Tereza Stejskalová popisuje nápadnou zapomnětlivost této institucionální i skupinové funkční paměti následujícím způsobem: „Dějiny umění hovoří jen o zlomku těch, kteří věnovali celý svůj život tvorbě. Jejich odkaz září jen díky tmě, ve které se skrývají všichni, kterým se to nepovedlo.“<sup>4</sup> Skutečnost, že je kánon určován genderovými, třídními, rasistickými, geopolitickými a kapitalistickými hledisky, vede

k tomu, že jsou některé osoby (ne)viditelné, a dochází tedy k intersekcionalní diskriminaci, kterou mohou umělkyně v omezeném rozsahu ve svých dílech zachytit, vyjádřit či reflektovat.

Horizontální a alterglobální historiografie umění narušuje převládající umělecký kánon tím, že vylučuje chronologická vyprávění, rozvolňuje dynamiku mezi centrem a periferií a rozvíjí mnohvrstevná vyprávění.<sup>5</sup> Hledisko horizontálních dějin umění ve smyslu Piotra Piotrowského (1952–2015) přitom umožňuje pohled na uměleckou praxi jako na neustálý pohyb mezi historickou jinakostí a interpretací konkrétní situace. Současní historikové a historičky umění jako Karolina Majewska-Güde proto zdůrazňují proměnlivost, situačnost a nahodilost umělecko-historické interpretace. Zároveň se aktivně vyhýbají produkci „sekvenčních historických narativů“ a namísto toho se soustředí na zodpovězení současných otázek vztahujících se k dílu nebo na popis stávajících trhlin a mezer.<sup>6</sup>

Také kurátorství je důležitou a zajímavou oblastí historiografie umění, neboť kurátoři a kurátorky zauímají od 20. století pozici autorů a autorek – a i ta je povětšinou ostentativně vystavována.<sup>7</sup> Z tohoto hlediska je otázka, či umění je jakým způsobem vystavováno, nejen umělecko-historická, ale také politická, a to právě v souvislosti s feministickou kurátorskou praxí. Nebo jinými slovy: kurátorská praxe a kánon k sobě neodmyslitelně patří – a vždy byly (také) politické. Feministické kurátorství lze proto považovat za formu mezikulturního bádání a praxe.<sup>8</sup> Cílem feministického kurátorství je poukázat na to, jak fungují mechanismy vyloučení, a zároveň osvětlit, proč je tak velké množství subjektů i komunit v převládajícím kánonu zastoupeno v tak malé míře. Výstavní projekt *Představy komunity VIII: Mé významné druhé* se proto soustředí na mapování uměleckých strategií jako prostředků ke konfrontaci kánonu a ptá se, zda se zastoupené umělkyně a jejich postavy kánonu přizpůsobují, či zda ho opouštějí, nebo ho snad dokonce nově ztvárňují, a pokud ano, pomocí jakých prostředků?

Reflexe historiografie (umění), začleňování ženských postav, a především zkoumání uměleckých, historických a umělecko-historických feministických genealogií jsou témata, která se často opakují v audiovizuálních dílech umělkyně zastoupených ve výstavním projektu. Autorky ve svých filmech zachycují umělkyně a tvůrkyně, které stály na okraji zájmu, a znovu aktualizují potenciál jejich

1 Srov. Pollock 1999: 39; viz také: Hassler 2017: 189–205.

2 Ibid.

3 Srov. Kobolt 2012: 40–41.

4 Stejskalová 2017: b.p.

5 Srov. Majewska-Güde 2014: 15.

6 Ibid.

7 Na příkladu Carolyn Christov-Bakargiev a jejího projektu dOCUMENTA13 hovoří historik umění Felix Vogel o její vizuálně zachycené kurátorské sebeinscenaci jako o „gravitačním centru výstavy“. Viz: Vogel 2014: 163.

8 Srov. Dimitrakaki 2012: 19.

umění. Zviditelněním svých ženských předchůdkyň jim vyjadřují opožděné uznání, ale také tematizují mnohonásobné vyloučení žen z uměleckých kánonů a nově je do nich vpisují.

## Alchymie a mytizace (sebe sama)

Neobyčejný začátek dějin lidstva: audiovizuální dílo Ley Petříkové *Podle čaroděje* (2020) se vztahuje k nedokončenému a ztracenému filmu *Čaroděj* (1947) francouzské spisovatelky a surrealistické umělkyně Alice Rahon (1904–1987), která po vypuknutí druhé světové války vycestovala do Mexika. *Čaroděj* pojednává o kouzelníkovi, který jako poslední člověk žije na dně jezera a po nukleární katastrofě dostane od Boha úkol, aby vytvořil nové lidstvo. Poté, co se mu to třikrát nepodaří, zatouží po tom, aby po jeho boku stála žena, a následuje otevřený konec. Film zůstal nedokončen a považuje se za ztracený.<sup>9</sup> Příběh o kouzelníkovi tvoří základ videa Ley Petříkové, do kterého zapracovala také vlastní životopis a příběh.<sup>10</sup> Film začíná několika záběry hor, monolitů a vulkánu. Za těmito scenériemi tmavne obloha a stahují se černé mraky. Následně mohou diváci a divačky zahlédnout ženu se staromódní kamerou v labyrintu z břechťanu, kolem které projíždí v oblouku kamera, až postupně začíná být jasné, co žena filmuje: černý pravoúhelník, který se vznáší ve vzduchu. Tato žena má podle Petříkové představovat Alici Rahon – jedná se o epizodní výstup této umělkyně. Mytologie Alice Rahon a Ley Petříkové se zde vzájemně velmi úzce prolínají. Kamera černým pravoúhelníkem projede do nové scenérie. Kouzelník, kterého Petříková zobrazuje jako inkarnaci hory a jehož příběh je doprovázen hudbou Ondreje Zajace, vypráví o tom, jak ztroskotaly jeho pokusy o stvoření lidstva. V horské krajině se objevuje žena zahalená v černém s obdélníkovým zrcadlem, kterým kamera dvakrát projede, aby se znovu objevila na původním místě. Také dílo Petříkové má otevřený konec: ženská postava kráčí podél břehu a divákům a divačkám se postupně vzdaluje. Prostřednictvím narativního a vizuálního prolnutí uměleckých biografii využívá Petříková strategii mytizace (sebe sama): „žena“, jež se navzdory magickým, mužským silám nezjeví, abstraktní černý pravoúhelník a umělkyně Petříková, která se identifikuje s Alicí Rahon a je za ni také převlečená, reprezentují opětovně mytizující a alchymistický světonázor, který stojí v naprostém kontrastu ke křesťanskému a patriarchálnímu příběhu o stvoření.

9 Mexický kurátor Tere Arcq nemohl filmový materiál, který zůstal u Edwarda Fitzgeralda, bývalého manžela Alice Rahon, nalézt. Srov. Andrade 1998: 28.

10 Obě umělkyně spojuje např. motiv hor. Lea Petříková byla ovlivněna krajinou Českého středohoří, odkud pochází; Alice Rahon vyrůstala v Bretani a je fascinována megality.

## Šibalka v přestrojení

Film *Prohnutá dlažba* (2017) umělkyně Alžběty Bačíkové pojednává o české umělkyni Jarmile B., jež zmizela z umělecké scény a zanechala po sobě jen několik nejasných projektů, tvořených především keramickými realizacemi v lázních. Hlavní ženská postava se ve filmu pokouší na základě deníkových zápisků Jarmily B. zrekonstruovat, o jakou uměleckou vizi tvůrkyně vlastně usilovala. Jarmila B. tvořila v období tzv. normalizace (1969–1989), kdy se k udržení statu quo používala represivní opatření. Film představuje Jarmilu B. jako reálnou postavu – ve skutečnosti je ale fiktivní. Tato postava zastupuje typické osudy autorek této doby, jež byly znovuobjeveny až později, jako byly například umělkyně Anna Zemánková, Milada Marešová, Vlasta Vostřebalová-Fišerová, Ludmila Padrtová a Běla Kolářová.<sup>11</sup> Na základě fiktivní umělkyně Jarmily B. a skrze topos mysteriózního zmizení se vzájemně prolínají vyloučení z dějin umění vedené kánonem, skutečné i symbolické zabíjení ženských umělkyně mužskými konkurenty,<sup>12</sup> šibalčiny zbraně<sup>13</sup> a aktivní odchod z uměleckého pole.

*Prohnutá dlažba* začíná v lázních Kúpele v Trenčianských Teplicích. Vypravěčka předčítá z deníků Jarmily B., zatímco hudebnice Lucie Vítková v jiných lázních – Městských lázních v Brně – zvukově komunikuje s prostorem pomocí různých nástrojů a alikvotních tónů. Různí vypravěči a vypravěčky, hudebnice a měníci se místa jsou prostřednictvím rozdělené obrazovky spojeni v jeden celek.

Bačíková rozlišuje mezi designovými a konceptuálními uměleckými nápady Jarmily B. K realizaci konceptuálních děl ve veřejném prostoru podle Bačíkové nikdy nedošlo, a jedná se tak o skrytou stránku tvorby Jarmily B., která vychází najevo až na základě jejích poznámek. Konečnému zmizení Jarmily B. předchází její poslední rebelský čin namířený proti převládajícímu mužskému pohledu ve světě umění: majitel hotelu si u ní objednal sochu ženy, jež měla stát u fontány a z prsou jí měla stříkat voda. Jarmila B. tuto sochu vytvořila, ovšem ne z kamene, nýbrž z mýdla, takže by její zamýšlené využití vedlo zároveň k jejímu rozpuštění. Jarmila B. následně zmizela a dále již nebyla k zastížení. Tato groteskní charakterizace a teatralizace postavy Jarmily B. a jejího jednání je hyperbolickou kritikou mytologie ženských umělkyně a stereotypů, které byly podle kunsthistoričky

11 Rovněž americká malířka a konceptní umělkyně Lee Lozano a německá malířka a sochařka Charlotte Posenenske. Lozano (1971) i Posenenske (1968) opustily uměleckou oblast, aby tak daly najevo svůj nesouhlas s tím, že se zaměřuje kapitalistický a převážně na umělec mužského pohlaví. Srov. Hanson 2020.

12 Viz: WhereisAnaMendieta 2016.

13 Viz: Lemboke 2019.

Marianny Placákové až do devadesátých let 20. století spojovány s pojmem „ženské umění“.<sup>14</sup>

## Povstání slov

Masha Godovannaya ve svém filmu *Jen dvě slova* (*Only Two Words*, 2018) rovněž využívá rozdělenou obrazovku, která se střídá s pohledem na obrazovku celou, a směřuje historický filmový materiál ze sedmdesátých a osmdesátých let s vlastními nahrávkami z let 1998 až 2017, jež doprovází hlas vypravěčky (první báseň anglicky, druhá rusky) a textové panely (nejprve rusky, poté anglicky), které částečně překrývají obraz. Umělkyně se inspirovala filmovou technikou *kreativní geografie* rozvinutou představitelkou sovětské avantgardy Lvem Kulešovem ve dvacátých letech 20. století, při níž jsou záběry různých míst a časových úseků sestříhány tak, aby vytvářely dojem souvisejících míst v chronologicky plynoucím čase. Godovannaya spojuje osobní pohled s vnějším pozorováním, přičemž míšením obrazů a inscenací všednodenních detailů v různých časoprostorech vytváří jakési třetí místo. Pomocí této metody se tak zapisuje do městského prostoru, který jí byl cizí, a tento prostor si přisvojuje.

Ve filmu jsou zachyceny autobiografické rysy jeho protagonistek. Jak Masha Godovannaya, tak Eileen Myles se přestěhovali do New Yorku: Myles v roce 1974 z Bostonu a Godovannaya v devadesátých letech z Moskvy. Godovannaya se zde seznámila s kinem jako médiem, s jehož pomocí lze pojednávat o trhlinách v realitě a reflektovat různé druhy existence. Její film je založen na básních *Díry* a *Kost* amerického básníka Eileen Myles<sup>15</sup> a koncipován jako rozhovor mezi nimi. První báseň čte Eileen Myles v ruském knihkupectví v New Yorku. Po první básni *Díry*, kterou doprovází obrazy z různých měst, se střídá mluva vypravěčky se zobrazováním textových panelů. V průběhu recitace básně *Kost*, jež je předčítána v ruském jazyce a poetizuje rozchod, ve filmu dominují snímky přírody a obrazy, jejichž autorkou je Godovannaya. V díle *Jen dvě slova* se tak umělkyně inspiruje historickým odkazem experimentálního filmu i antihegemonistickou estetikou ve veřejném prostoru a tematizuje queer, migrantskou a postsocialistickou zkušenost.

Zvláštní význam je ve filmu přiřazován jazykům a jejich střídání. Překlad lesbické a hédonistické lyriky Eileen Myles z angličtiny do ruštiny je pro Godovannayu projevem vzpoury, neboť jím zviditelňuje životy queer osob v kultuře a v zemi, kde proti nim státní moc stále

bojuje, což je manifestováno například zákonem proti homosexuální propagandě z roku 2013. Ačkoli totiž vláda jakékoli queer stopy v politickém prostředí zahlazuje, část postsovětské populace cítí spřízněnost s demokratickým a pluralistickým způsobem života. Godovannaya chce svým filmem poukázat na existenci ruských queer hlasů, které jsou potlačovány a je jim bráněno ve zviditelnění. Použila azbuku, aby zpochybnila angličtinu jako dominantní symbolický jazyk a aby ruštině znovu vydobyla postavení sjednocujícího jazyka a v budoucnu snad i jazyka dekolonizace. V současné době, kdy je převládajícím světovým jazykem angličtina, dějinám umění dominuje západní kultura a koloniální dějiny Ruska stále nejsou zpracovány, představují queer básně v ruském jazyce symbol povstání: proti ruské politice, ale také proti nekoloniální politice kánonu dějin umění, která přehlíží lokální dějiny umění a předpokládá, že umělecká scéna hovoří mezinárodní angličtinou.

## Před-inscenace jako metoda

Děj krátkého filmu *Zadání* (*Commision*, 2020), jehož autorkou je leva Balode, začíná v neznámém časovém okamžiku v Gruzii, kde zachycuje hrdinskou ženskou postavu – nejprve jako sochu a poté jako osobu píšící knihu, již posléze kurýrka rozváží třem mocným velitelkám. Kurýrku hraje leva Balode, ostatní ženy ztvárňují kurátorky z lotyšského Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA). Specifickým obsazením filmu Balode komentuje psaní nového kánonu pomocí feministického kurátorství a zároveň zviditelňuje ženské pozice.

Obálka převážené knihy nekoresponduje s jejím obsahem: zatímco vnější podoba publikace odkazuje na starý gruzínský epos *Muž v tygří kůži* od básníka jménem Šota Rustaveli (1196–1207), obsahem knihy jsou alternativní, matriarchální dějiny světa, které stojí v kontrastu k mužské perspektivě. První část Rustaveliho básně je věnována královně Tamaře a obálka slouží jako odkaz na ženskou moc v minulosti. Ženská rebelie je zde ztvárněna ve stylu science fiction a pomocí přístupů známých z béčkových filmů v kombinaci s posvátnými gesty křesťanské ikonografie.

Východiskem práce umělkyně levy Balode byl její zájem o moderní architekturu a brutalismus. Další podněty čerpala od gruzínské umělkyně a kurátorky jménem Gvantsa Jishkariani, která s Balode sdílela své znalosti dějin Gruzie a vyprávění o královně Tamaře, jež se svého času zasazovala o mír a blahobyt. Královna Tamara je uctívána dodnes, přestože v dnešní Gruzii panuje podle názoru levy

<sup>14</sup> Placáková 2019: b.p.

<sup>15</sup> Myles 2015: s. 82–84 (Holes); s. 258–259 (Bone).



Balode konzervativní a maskulinní kultura. Socha ženy, kterou lze vidět na začátku filmu, je monument *Kartlis Deda* (Matka Gruzie) v Tbilisi. Jedná se o ztělesnění tohoto města a jeho přízviska. *Kartlis Deda* byla postavena v roce 1958 k 1500. výročí založení města a je dílem gruzinského sochaře Elgudschi Amaschukeliho. Monument, který lze vidět posléze, se nazývá *Kronika Gruzie* a stojí u Tbiliského moře. V roce 1985 ho vytvořil, avšak nikdy nedokončil Zurab Tsereteli. Balode se těmito významnými socialistickými architektonickými památkami vztahuje k nepovedené propagandě rovnosti pohlaví během sovětské éry a proměňuje příběhy monumentů, takže „Matka Gruzie“ sama pije víno, které ve skutečnosti nabízí svým hostům, a rukou ukazuje symbol míru.

Balode chce ukázat svět, kterému vládnou ženy. Při tom odkazuje jak do minulosti, tak do oblasti fikce, ve které panuje svoboda si takovou realitu vytvořit. Tato umělecká metoda nese označení před-inscenace (*pre-enactment*): před-inscenace jsou budoucí události, které se mohou stát součástí dějin. Prostřednictvím spojení historie a mytologie, brutalismu a prvků z budoucnosti a prostřednictvím toho, co stojí mimo realitu, Balode vytváří pozitivní matriarchální vizi, do níž zapisuje sama sebe a další umělkyně (i kurátorky), aby zdůraznila, jaký účinek mají její rozhodnutí. Ženský kánon dějin umění leží v rukou těchto a dalších žen, které nově píšou dějiny.

## Sesterské i umělecké spříznění

Ve filmu *Spojenectví* (*Alliances*, 2018) umělkyně Alex Martinis Roe zkoumá odkaz hnutí za osvobození žen. Záměrem Roe je analýza ustanoveného vývoje feminismu a s ním související praxe, čímž chce přispět k většímu pluralismu a solidaritě mezi antikoloniálními, antikapitalistickými a antirasistickými skupinami i ekologickými aktivisty, odbory a komunitou LGBTQIA+. Umělkyně kriticky reflektuje přivlastnění si kulturního kapitálu hnutí za osvobození žen Pařížskou univerzitou u příležitosti 50. výročí prvního máje v Paříži v roce 2018, kdy zároveň došlo k potlačení studentských protestů. Podle umělkyně je pokrytecké, že univerzita jako veřejná instituce slaví toto zvláštní datum, jako by to byl její odkaz, a ne těch, kdo jdou ve stopách hnutí. Workshop, který film zachycuje, byl zároveň jedinou feministickou akcí k 50. výročí, takže pro *women of colour* představoval jednu z mála příležitostí se slavností zúčastnit. Uvedením tohoto díla v Centre Pompidou umělkyně zamýšlela přijít s příspěvkem, který není reprezentativní a který narušuje způsob, jakým bývá tato událost povětšinou připomínána.

Alex Martinis Roe tvrdí, že v zapomnění upadl zejména historický vztah k dekoloniálním hnutím v severní Africe. Aby se na tyto potlačené vztahy mohla zaměřit, pozvala deset aktivistek, se kterými vedla rozhovor a nechala je ve dvojicích vypracovat návrhy na nová spojení. Roe tak vytvořila dvojité biografie těchto žen a jejich předchůdkyň (*ainées féministes*), aby rozpracovala historická a komplexní spojení mezi hnutími za dekolonizaci a francouzským ženským hnutím. Pozornost věnuje zejména dvěma aktivistkám: spisovatelce Claire Finch a dramaturgyni Karimě El Kharazze. Claire Finch je doktorandkou v oboru genderových studií na Pařížské univerzitě. Feministická předchůdkyně, kterou tematizuje, je francouzská spisovatelka Hélène Cixous. Finch vypráví, že pro její politickou angažovanost je zásadní uvědomění, že forma textu je vždy spojena s politikou. S Hélène Cixous v tomto kontextu mluví o experimentálním psaní, ztělesnění textů a o obecně proměnlivé a nestálé tělesnosti. V návaznosti na to pak Finch hovoří o textovém pirátství (plagiátorství) jako součásti feministického protestu a o tom, jak pro něj lze znovu získat prostor.

Roe chce svým filmem odkrýt specifickou linii feministické politiky, ve Francii nazývanou *Psychanalyse et politique* (*Psychoanalýza a politika*). Za tímto účelem rezignuje na čistě vědecké hledisko, a místo toho volí situační a dílčí přístup. Roe zajímalo, jaké postupy se obě spoluúčinkující – Claire Finch a Karima El Kharazze – naučily od svých předchůdkyň a jak ovlivnily jejich postavení v rámci ženského hnutí. Záběry z rozhovorů s oběma ženami jsou ve filmu rámovány scénami z veřejné debaty, ve které se účastníci svěřovali se svými osobními zkušenostmi. Působivým příkladem je rozhovor s dramaturgyní Karimou El Kharazze, která jako svou předchůdkyni označuje divadelní ředitelku a spisovatelku Gerty Dambury z Guadeloupe. Popisuje konflikt, kterému Dambury musela čelit poté, co jeden černý muž sexuálně obtěžoval jednu z žen a Dambury ho společně s bílými ženami konfrontovala. Sdílená a nesdílená loajalita této černošské feministky jasně ukazuje, jak bylo její postavení ve francouzském ženském hnutí obtížné. Claire Finch a Karima El Kharazze také ve filmu reagují na otázku, jaký význam pro ně má pařížský první máj jako těžiště hnutí z roku 1968.<sup>16</sup> Podle obou se jedná o mýtus, který je podobný jednostranné reklamní kampani, upozaduje mnoho dalších důležitých protestních hnutí i klíčové návaznosti na ženská a dělnická hnutí. Záměrem Roe je tak pomocí svého filmu podtrhnout skutečnost, že mezi různými částmi ženského hnutí vždy existovala

<sup>16</sup> Viz také: Keppler, Koch a Nold 2019.

spojenectví a že ženské hnutí bylo vždy rozmanité a mnohvrstevnaté.

Popisované umělecké strategie narušování kánonu jsou performativní, situační, časoprostorová a solidární cvičení, která destabilizují a narušují západní umělecko-historický kánon.<sup>17</sup> Bylo by ovšem příliš krátkozraké tvrdit, že zůstává pouze u kritického vyčerpání v domnělých gravitačních centrech; feminističtí umělci a umělkyně současnosti jsou totiž více než kdy jindy zaměřeni na to, aby „na sebe navzájem i sami na sebe dávali pozor“.<sup>18</sup> Tito umělci a umělkyně tvoří rostoucí skupinu významných druhých, kteří se cítí být dějinám i současným formám dekoloniálního a antifašistického odporu nejen zavázáni, ale dokonce povinni. Tomuto organickému, mnohohlasému a vytrvalému růstu nemůže zkonstatělý kánon vzdorovat.

### **Ulrike Gerhardt**

je kurátorka, teoretička a pedagožka se zájmem o institucionální kritiku, genderovou problematiku a post-digitální vizuální kulturu, jedna ze zakladatelek online feministické platformy D'EST a členka týmu kulturního centra District Berlin.

---

<sup>17</sup> Alchymie a mytizace (sebe sama) (Lea Petříková), Falešná šibalka (Alžběta Bačíková), Povstání slov (Masha Godovannaya), Před-inscenace jako metoda (leva Balode) a žité i neprožité Sesterské i umělecké spříznění (Alex Martinis Roe).

<sup>18</sup> Hedva 2020: 10.

## Literatura

Andrade, Lourdes (1998): *Alice Rahon. Magia de la mirada*, Mexico City: Conaculta.

Dimitrakaki, Angela (2012): „Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons“, in: Katrin Kivimaa (ed.): *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press, s. 19–39.

Dimitrakaki, Angela (2013): *Gender, artWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique*, Manchester, New York: Manchester University Press.  
Hanson, Lauren (2020): „Strategies of Withdrawal. The Art of Lee Lozano and Charlotte Posenenske“, dostupné online zde: <https://harvardartmuseums.org/article/strategies-of-withdrawal-the-art-of-lee-lozano-and-charlotte-posenenske>, poslední přístup 21. 09. 2021.

Hassler, Karin (2017): *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen*, Bielefeld: transcript.

Hedva, Johanna (2020): „Sick Woman Theory“, přeložily Lane Peterson a Helene Bukowski, in: *caring structures digital*, Kunstverein Hildesheim, [https://www.kunstverein-hildesheim.de/assets/bilder/caring-structures-ausstellung-digital/Johanna-Hedva/bd504a3f7d/AUSSTELLUNG\\_1110\\_Hedva\\_SWT\\_d.pdf](https://www.kunstverein-hildesheim.de/assets/bilder/caring-structures-ausstellung-digital/Johanna-Hedva/bd504a3f7d/AUSSTELLUNG_1110_Hedva_SWT_d.pdf), poslední přístup 17.10.2021.

Keppler, Andrea Caroline, Katharina Koch a Dorothea Nold (2019): *Revolt She Said. Decolonial and Feminist Perspectives on 68*, Berlin: alphanova & District.

Kobolt, Katja (2012): „Feminist Curating Beyond, In, Against or For the Canon?“ in:

Katrin Kivimaa (ed.): *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press, s. 40–63.

Lemboke, Sophie (2019): „Trickstern gegen das Genie – Feministisch Kunst machen mit Erzählfiguren“ [Hvězda šibalka proti géniovi – Umění feministicky pomocí loutek], in: Tonia Andresen, Marlene Mannsfeld (ed.): *Inter\_Sections. mapping queer\*feminist art practices*, Hamburg: Marta Press, s. 16–37.

Majewska-Güde, Karolina (2014): *Ewa Partum's Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations*, Bielefeld: transcript.

Myles, Eileen (2015): „Holes“, „Bone“, in: *I Must Be Living Twice: New and Selected Poems 1975–2014*, New York: Harper Collins Publishers, s. 82–84 (Holes); s. 258–259 (Bone).

Myles, Eileen (2020): „Dirki“, „Kost“, in: Myles, Eileen, „Poteriannaya, griaznaya, svobodnaya“, *Greza*, z angličtiny do ruštiny přeložil Dmitry Kuzmin, 23.06.2020, URL: [Эйлин Майлз. Потерянная, грязная, свободная — Грѐза](https://www.eyl.com/ru/эйлин-майлз-потерянная-грязная-свободная), poslední přístup 26. 10. 2021.

Placáková, Marianna (2021): „Women's Agency and Legacy of (Post)Socialism: Understanding Czech Women Artists' Attitudes Towards Feminism“, in: *Secondary Archive*, dostupné online zde: <https://secondaryarchive.org/womens-agency-and-legacy-of-postsocialism-understanding-czech-women-artists-attitudes-towards-feminism/>, poslední přístup 17.10.2021.

Pollock, Griselda (1999): *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London: Routledge.

Stejskalová, Tereza (2017): „The Disappearance of Jarmila B.“, in: *artycok.tv*

*Contemporary art online*, dostupné online zde: <https://artycok.tv/en/40079/bent-tiles>, poslední přístup 17. 10. 2021.

Vogel, Felix (2014): „Autorschaft als Legitimation. Der Kurator als Autor und die Inszenierung von Autorschaft in *The Exhibitionist*“, in: Sabine Kyora (ed.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung* [Autor jako forma subjektu. Inscenace autorství jako způsob subjektivizace], Bielefeld: transcript, s. 157–176.

WhereisAnaMendiata (2016): Magazín s texty, jejichž autorkami jsou Linda Stupart, Fannie Sosa a Tabita Rezaire, Nine Yamamoto, Hannah Black a další, dostupné online zde: <http://shadesofnoir.org.uk/wp-content/uploads/2016/08/WHEREISANAMENDIETAPDF.pdf>, poslední přístup 17. 10. 2021.