

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra genderových studií

Natálie Drtinová

Queer umění v Česku a na Slovensku: ukotvení a chápání queer umění

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Kateřina Kolářová, Ph.D.

Praha 2020

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury. Práci jsem nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá současným queer uměním na české a slovenské umělecké scéně. Popisuje hlavní teoretiky, teoretičky, kurátory a kurátorky, jež se tímto tématem zabývají, stejně jako jimi kurátorované výstavy a teoretické příspěvky. Analyzuje také šest zásadních skupinových výstav queer umění (tři ročníky výstavního projektu Transgender Me, Coming Soon, Queer Stories a We Will Not Change Our Show) a popisuje pět významných témat, jež se v na těchto výstavách opakovaně vyskytují. Jsou jimi historická kontinuita a archivy; trans* v různých polohách; kategorie identit a viditelnost; genderová a sexuální identita; sňatky a duhové rodiny.

Abstract

This thesis deals with the topic of contemporary Czech and Slovakian queer art scene. It describes the main theoreticians and curators that deal with this topic and their main contributions, both in the form of exhibitions and theoretical texts. This thesis analyses six fundamental group shows of queer art (three installments of the Transgender Me Project, Coming Soon, Queer Stories and We Will Not Change Our Show) and it defines five main topics that feature in these shows. Those are: historical continuity and archives; trans* from various perspectives; identity categories and visibility; gender and sexual identity; marriage equality and rainbow families.

Klíčová slova:

Queer umění, současné umění, queer teorie, LGBT, české umění, slovenské umění

1. Úvod	1
2. Sexuální a genderové menšiny v umění – přehled literatury	5
Homosexualita v umění vs. gay a lesbické umění vs. queer umění	5
Počátky queer politiky a queer umění	10
Historie bez Stonewallu a AIDS krize	12
Výstavy a muzea	16
3. Místní queer umělecká scéna: hlavní události a osobnosti	19
Queer umění (nejen) v Česku: kontroverze či mlčení?	19
Růžové publikum: Prague Pride a Mezipatra	25
Mezipatra a výstavy	26
Pride a umění	27
Osobnosti spojené s queer uměleckou scénou	29
4. Výrazná témata vybraných výstav: Transgender Me, Coming Soon, We Will Not Change Our Show, Queer Stories	33
Historie, kontinuita a archivy	35
Homosexuální internacionála	37
WE WILL NOT CHANGE OUR SHOW	40
Rumunská herstorie	41
Trans* v různých polohách	44
Trans v osobní rovině	46
Kategorie identit a viditelnost	50
Genderová a sexuální identita	54
Protnutá sexualita	57
Ženská sexualita a tělesnost	62
Sňatky a duhové rodiny	66
5. Závěr	69
6. Seznam literatury:	71

1. Úvod

V této diplomové práci se budu zabývat současným queer uměním v Česku a na Slovensku. V době tak velkého pluralismu v umění je až symptomatické, že se neustále ptáme, co přesně jaké umění je. Klademe si otázky jako co je to současné umění, ale také *kdy* a *kde* je současné umění¹. Vzhledem ke globálnímu charakteru současného umění se můžeme pít po tom, jak vypadá současné umění daného regionu, země či národa – zůstávají v dnešní globální vesnici lokální a geopolitická specifika? V podobném smyslu se ale můžeme pít po specifikách umění skupin, které byly historicky vytlačovány z umělecké produkce – jako například ženy, jejichž tvorba byla považována nikoli za vysoké umění, ale za umění nízké – či skupiny, jejichž perspektiva nebyla v interpretaci daných děl plně přiznána, jak tomu bylo u umělců (a později i umělkyní) ze sexuálních a genderových menšin.

Já sama jsem se LGBT+ a queer aspekty v umění začala zabývat před několika lety. V době, kdy jsem začala studovat Genderová studia, začínala jsem také v magisterském programu Teorie a dějiny moderního a současného umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. V druhém ročníku magisterského studia na VŠUP jsem absolvovala předmět *Týmový projekt*, v rámci kterého jsme spolu s ostatními studentkami a studenty z programu Teorie za vedení docentky Martiny Pachmanové publikovali knihu *Ex-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*². Do té každý a každá z nás přispěla článkem zaměřeným na jeden aspekt vystavování. Já jsem svůj příspěvek nazvala „Kvérování muzeí: (Ne)možnosti vystavování queer historie“, umění a identit, přičemž termín „kvérování“ byl jedním z mnohých pokusů o přeložení anglického pojmu „to queer“ nebo „queering“ – tedy queerovat – do češtiny. Zabývala jsem se v něm kritikou muzeí z pohledu queer teorie, jak ji předestřeli zejména James Sanders, Patrick

¹ Viz například nedávný cyklus přednášek „Středy na AVU“, jež sestával z přednášek „Jaké bude současné umění?“ Václava Janoščíka, „Co bylo současné umění?“ Karla Císaře a diskuzí se studenty nazvanou „Kdo jsou současní umělci?“.

² Martina Pachmanová (ed.), *Ex-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*, Praha: UMPRUM, 2018.

Steorn a Jennifer Tyburczy, jejíž kniha *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*³ byla zcela prvním podnětem, který mě přivedl ke zkoumání vztahu mezi vystavováním umění a sexu či sexuality. Sandersova, Steornova a Tyburczyna analýza muzeí jakožto institucí nejen posilujících, ale přímo i utvářejících heteronormativitu pro mě představovala neprobádané pole kritiky muzeí. Institucionální kritika a kritika muzejních struktur (z postkoloniální a feministické perspektivy) pro mě byla blízkým tématem – již během bakalářského studia na Utrechtské Univerzitě se jednalo o jedno ze zásadních témat v jednom z mých oborů, v dějinách umění a muzejních studiích. Svoji diplomovou práci na Vysoké škole uměleckoprůmyslové jsem proto věnovala tématu queerování muzeí. S prací nazvanou *Tolerance, inkluze, anebo strukturální změna?: Muzea a jejich kritika z pohledu queer teorie* jsem na podzim roku 2019 ukončila své první magisterské studium.

V závěrečné práci na Genderových studiích jsem se chtěla, zjednodušeně řečeno, opět věnovat muzeím jakožto tvůrcům ideologie ve spojení s queer tematikou a uměním, z jiného hlediska či s jiným geopolitickým zaměřením. S vedoucí mé práce jsme ale neustále narážely na otázku, co to vlastně to queer umění je. Tato otázka se z drobné počáteční překážky brzy stala mou hlavní otázkou a jelikož v našem prostředí chybí jakákoliv rozsáhlejší publikace popisující a analyzující českou, potažmo českou a slovenskou⁴ queer uměleckou tvorbu, rozhodla jsem se toto téma zpracovat ve své diplomové práci. Mou hlavní otázkou tedy je, co je české queer umění – jakých nabírá podob, jak se prezentuje veřejnosti a jaká řeší témata. Na umění nahlížím výlučně skrze výstavy a hlavní část mého bádání, kterým je analýza vystavených děl v kontextu výstav, se zaměřuje na šest konkrétních skupinových výstav, které byly prezentovány jako queer umění či se primárně zabývaly queer tematikou.

V zahraničí, respektive v západních zemích, bylo na téma queer umění zpracováno několik publikací, jako například *Art & Queer Culture* Catherine Lord a Richarda Meyera⁵,

³ Jennifer Tyburczy, *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*, Chicago: University of Chicago Press, 2016.

⁴ Česká a slovenská umělecká scéna se často prolínají a mají spoustu společných aktérů a akterek a dochází mezi nimi ke spoustě kolaborací. Nebudu je tedy od sebe oddělovat, ačkoliv se zaměřuji především na českou scénu, jelikož to je scéna, ve které jsem situovaná.

⁵ Catherine Lord, Richard Meyer, *Art & Queer Culture*, London : Phaidon Press, 2013.

*QUEER*⁶ ze série *Documents on Contemporary Art* vydávané Whitechapel Gallery nebo například katalog *Queer British Art 1861-1967* vydané Tate Britain ke stejnojmenné výstavě v roce 2017. Jak již z názvů publikací dvou galerií (Whitechapel a Tate) vyplývá, slovo *queer* se může a nemusí vztahovat k určité dobové etapě. O tom podrobněji píšou v druhé kapitole, ve které vymezují časoprostorové ukotvení termínu *queer*, stejně jako obecné výklady pojmu *queer* umění a rozdíly mezi uměním homosexuálním, gay, lesbickým a ostatními pojmy, se kterými se můžeme setkat.

Já v této práci pracuji s termínem *queer* jako s termínem spojeným se současností, *queer* umění tedy vnímám jako umění výlučně současné⁷. Důvod, proč termín *queer* vnímám podmíněný termínem *současný* je fakt, že slovo *queer* v současném slova smyslu je termínem poměrně novým (ve spojení se sexuálními menšinami a sexuální liberací se používá od 80. let minulého století, pokud nepočítáme jeho předchozí užití ve formě nadávky), zejména pak v neanglicky mluvících zemích, kam byl tento termín exportován ještě o něco později – v akademickém prostředí tomu tak docházelo až v první dekádě tohoto století skrze *queer* teorii. Někteří autoři a autorky tento termín používají anachronicky, ale pro mě je termín *queer* umění strategií v rámci umění současného.

Po první kapitole, ve které se věnuji vztahu umění a *queer* a LGBT+ problematice z širšího hlediska se v druhé kapitole zaměřuji přímo na místní uměleckou scénu v průsečíku s *queer* a LGBT+ problematikou. Představuji zde v Česku působící kurátory a kurátorky, teoretiky a teoretičky a zmiňuji výstavy a příležitosti, při kterých se místní *queer* umění prezentovalo. V třetí kapitole se zabývám převážně místní uměleckou *queer* scénou, avšak zlehka přibližuji i některé zahraniční výstavy *queer* umění pro zasazení našich výstav do světového kontextu. Přibližuji festivaly jako Mezipatra a Prague Pride, se kterými mnoho výstav s *queer* a LGBT+ tematikou bývá spojeno a zmiňuji také důležité osobnosti (zejména kurátory a kurátorky) spjaté s tímto oborem. Následující, tedy čtvrtá kapitola obsahuje hlavní bod mého výzkumu: určení pěti výrazných a opakujících se témat v rámci

⁶ David J. Getsy (ed.), *QUEER – Documents on Contemporary Art*, Cambridge, MA: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2016.

⁷ Termín současné umění označuje tvorbu nedávné minulosti. Uvádí se několik mezníků, ve kterých spatřujeme konec umění moderního a nástup umění současného: rok 1945, dekáda 60. let a 1989. Nejde samozřejmě jen o časové vymezení, ale o styl, jehož pluralita je jeho nejsilnější charakteristikou. Více v Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

šesti skupinových výstav queer umění. Pracování s těmito šesti skupinovými výstavami mi umožnilo jednodušeji definovat opakující se témata, než kdybych je vybírala z veškeré tvorby umělkyň a umělců, pracujících s queer tématy. Tímto způsobem jsem nemusela rozhodovat, zda jsou daná díla queer nebo ne – byla tak prezentována kurátory a kurátorkami. Mnou vypořádaná témata jsou: 1) Historie, kontinuita a archivy, 2) Trans* v různých podobách, 3) Kategorie identit a viditelnost, 4) Genderová a sexuální identita, 5) Sňatky a duhové rodiny. Poslední kapitolou je závěr s diskuzí.

2. Sexuální a genderové menšiny v umění – přehled literatury

Homosexualita v umění vs. gay a lesbické umění vs. queer umění

Pod pojmem queer umění si lze představit nespočet věcí – nespočet námětů, nespočet strategií, nespočet umělců a umělkyní – ale je nutno mít na paměti, že queer umění je především pojem týkající se současného umění. Homoerotické a ostatní „queer“ náměty (respektive náměty, které dnes čteme queer pohledem) se však objevovaly v umění od pradávna, stejně jako – na rozdíl od jiných menšin – byli queer umělci (a později také umělkyně) těmi, kdo se na umělecké tvorbě podílel. Jejich příběhy a vize tak v umění byly vždy přítomny. Queer umění není uměleckým stylem, stejně tak není fixované na jediné médium – může se jednat o klasická média jako je například malba a socha, o média novější, jako fotografie či video, ale také o instalace, performance či kombinaci různých médií. Proto teoretičky a teoretici často mluví spíše o *queer strategiích* v umění, než o queer umění jako takovém.

Kunsthistorici a kunsthistoričky věnující se queer aspektům staršího umění zpravidla nepoužívají termín queer umění. Místo toho vznikla řada publikací, věnujících se homosexualitě či homoerotice v umění, jako například *Pictures and Passion: A History of Homosexuality in the Visual Arts*⁸ Jamese Saslowa, *Art and Homosexuality: A history of Ideas*⁹ Christophera Reeda, článek Whitneyho Davise „Homoerotic Art Collection from 1750 to 1920“¹⁰ či lesbické a gay tvorbě, jako sborník *Outlooks: Lesbian and Gay*

⁸ James Saslow, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. [New York]: Viking, 1999.

⁹ Christopher Reed, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford: University Press, 2011.

¹⁰ Whitney Davis, *Homoerotic Art Collection from 1750 to 1920*, *Art History*. 24.2001, 247-277.

*Sexualities and Visual Cultures*¹¹ připravená Reinou Lewis a Peterem Hornem nebo například *Lesbian Art in America*¹² od Harmony Hammond. I první a zatím i poslední odborná česká publikace zabývající se touto tematikou nese název *Homosexualita v dějinách české kultury*¹³ a jak její editor Martin C. Putna popisuje, kniha si klade za cíl „zmapovat projevy a vlivy homosexuality v české kultuře“ a jejím centrálním tématem je „citová a erotická náklonnost ke stejnému pohlaví“.

Věnujme ale bližší pozornost tomu, jak tito autoři a autorky s těmito termíny pracují. Například James Smalls v *Homosexuality in Art* z roku 2003 píše: „Na rozdíl od druhého slova v názvu této knihy – ‚umění‘ –, ‚homosexualitu‘ lze definovat mnohem konkrétněji. Homosexualita a její emocionální aspekty existovaly ve všech kulturách a všech časových epochách, dlouho před vzniknutím samotného termínu. Je to, a vždy bylo, jedním z aspektů velmi komplexní domény, kterou je lidská sexualita. Způsob, kterým jsou homosexuální láska a vnímavost vizuálně vyjádřeny zrcadlí postavení homosexuálů v dané kultuře. Tyto zobrazení slouží jako indikace úrovně tolerance v daných společnostech, nebo jako znak stále více restriktivní předpojatosti podporované tradicemi a náboženstvím.“¹⁴ Smalls vnímá homosexualitu jako zastřešující pojem pro stejnopohlavní náklonnost, lásku a touhu, ačkoliv se jedná o pojem moderní. Na rozdíl ale například od Putny věnuje Smalls dostatečný prostor definování termínu homosexualita, respektive jeho původu, vývoje v užívání, chápání a významu. Vnímá jeho komplexitu: „Jako koncept, ‚homosexualita‘ zahrnuje množství protichůdných představ o genderu a stejnopohlavní přitažlivosti. Široká škála možných významů je to, co tento termín dělá tak neodolatelným, silným a nejednoznačným.“ Přiznává, že definovat toto slovo je komplikované, protože označuje koncept, jehož vnímání se v průběhu let měnilo a je tedy problematické toto moderní slovo užívat v souvislosti s předmoderními a nezápadními kulturami. „Ve většině předmoderních a starověkých kulturách se slova označující stav homosexuality nebo popisující homosexuální akty neexistovala.“¹⁵ Stejně tak vyzdvihuje jako zásadní moment,

¹¹ Reina Lewis, Peter Horne, *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. London: Routledge, 1996.

¹² Harmony Hammond, *Lesbian Art in America: A Contemporary History*. New York: Rizzoli, 2000.

¹³ Martin C. Putna a kol., *Homosexualita v dějinách české kultury*, Praha: Academia, 2013.

¹⁴ James Smalls, *Homosexuality in Art: A History of Homosexuality in the Visual Arts*, Temporis. New York: 2015, s. 7.

¹⁵ *Ibidem*, s. 8.

kdy se místo slova „homosexuál“ začalo používat spíše označení „gay“ – slovo nezatížené klinickými konotacemi a patologií, zdůrazňující individuální identitu a její politickou dimenzi. Velmi stručně se autor také věnuje termínu „queer“, který zaprvé slouží jako inkluzivní pojem pro „všechny neheterosexuální osoby a kategorie“, zadruhé jako způsob, jak se odlišit od gay kultury, která se namísto boje proti statusu quo stala příliš konformní¹⁶. Smalls se však užití termínu „queer umění“ vyhýbá – i ona definice je jen velmi zběžná – a ve vztahu k současnému umění, respektive k umění po roce 1969 používá termín „gay“. Období po Stonewallu se věnuje až v poslední části poslední kapitoly své knihy; to, co já vnímám jako queer umění je pro Smallse téměř až zanedbatelným střípkem mnohem delšího příběhu. Jeho výklad termínu homosexualita je sice poměrně komplexní, ale převažuje zde zaměření na stejnopohlavní přitažlivost nad tématem genderové nekonformnosti či například transgenderu.

Christopher Reed, autor knihy *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, stejně jako Smalls věnuje dostatečný prostor na vymezení a definování jím používaných pojmů. Klade velký důraz na to, že to, co se dnešním moderním očím může jevit jako homoerotické, nemuselo být v dané době nijak vybočující z normy. Uvádí proto následující kategorie chování zobrazované v umění, dnes označované za homoerotické výjevy: normální chování spojené s dospíváním; sexuální styk v jehož rámci jedna z osob přesahuje genderové hranice; samostatná identita sdílená osobami, jež jsou vnímány jako odlišné od těch, které provozují heterosexuální styky; performativní role, úmyslná volba z daných možností v konkrétní společnosti. V podobném duchu uvádí tři kategorie uměleckých objektů spojených se sexuální identitou: vyobrazení homoerotických aktů či lidí s nimi spojených; zerotizované předměty spojené se stejnopohlavními interakcemi; a produkty sexuální menšiny, tedy lidí „označených za devianty či za odlišné kvůli jejich homosexualitě“¹⁷. Reed je naproti Smallsovi velmi systematický ve svých definicích a nehledá specifika této umělecké tvorby – nevidí v něm onen potenciál, jaký v něm vidí Smalls, spíše se snaží doložit dlouhodobé propojení umění a sexuality. Osmá, tedy poslední kapitola jeho knihy nese titul *Queer and Beyond*. Zatímco už v předešlých kapitolách (*The Avant-garde and Activism 1965-82*, *The AIDS Decade 1982-92*) se zabývá politickými a

¹⁶ Ibidem, s. 14.

¹⁷ Ibidem, s. 6-7.

aktivistickými aspekty této umělecké tvorby, až v poslední kapitole užívá přímo termín queer. Vzdělání jeho popularity vysvětluje následovně: „Vzestup termínu *queer* zrcadlilo ztrátu víry v ucelenost ‚gay‘ a ‚lesbické‘ identity a měl docílit sjednocení široké škály složek oponujících konvenčním představám o sexualitě a genderu. (...) Jestliže se queer lidé teoreticky mohou volně pohybovat mezi různými formami genderu a sexuality, tak to, co je spojuje dohromady je jejich odpor vůči normativitě, což zahrnuje některé snahy ‚gayů‘ a ‚leseb‘ o přijetí těchto identit jakožto forem normálnosti, založené na jejich biologické podstatě.“¹⁸

V další významné publikaci z roku 1999 s názvem *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts* klade její autor důraz na touhu a vášně obsaženou v „homosexuálním umění“. V úvodu píše, že zatímco starší generace akademiků měla často omezené vnímání homosexuality jen jako záležitosti chování, dnes se zdůrazňují pocity s ní spjaté: „Dnes záleží méně na tom ‚kdo dělal co komu‘ a více na tom, kdo po kom touží – nejde o pouhé fyzické činy, ale o podstatu stejnopohlavní touhy obecně: jakým způsobem je prožívána, jak se může mísit či střetávat s heterosexuálními vášněmi, kvést či chřadnout v různých společenských klimatech.“¹⁹ Mimo pouhé sexuální akty tak do Saslowovy definice homosexuality patří taktéž homosociální přátelství a homoerotická intimita. „Jestliže je homosexualita více než pouhý sex, homosexuální umění je více než pouhým zobrazením sexu.“²⁰ Ani pojem homosexuální umění tedy nepopisuje pouze homoerotická vyobrazení, ale nezahrnuje tak široké spektrum, které může zahrnovat termín queer umění.

Kromě homosexuálního umění či homosexuality v umění se zde objevují i termíny gay či lesbického umění. Přestože se tyto pojmy s pojmem „queer umění“ často překrývají (například v Reedově pojetí v geotemporálním měřítku), první ze dvou pojmů jsou mnohem konkrétnější a odkazují na téma daného díla, zatímco poslední pojem může mít mnohem širší význam.

¹⁸ Ibidem, s. 231-232.

¹⁹ Ibidem, s. 7.

²⁰ Ibidem, s. 7.

Většina mnou zmíněných autorů klade dostatečný důraz na to, že je problematické aplikovat dnešní termíny týkající se sexuality a genderu na odlišné epochy, společnosti a kultury. Někteří se drží jediného jednotícího pojmu, a to homosexuality, pravděpodobně jelikož jde o nejstarší stále užívaný termín, ačkoliv svoji motivaci často ani neuvádějí, termín prostě užívají často bez jediného vysvětlení. Jiní autoři užívají různé termíny ve vztahu k historické etapě, ke které se vztahují: k umění od starověku po Stonewall označují jako homosexuální, umění po Stonewallu jako gay či lesbické v závislosti na Gay Liberation Movement a LGBT+ aktivismus obecně, tvorbu posledních let jako queer. V následující části kapitoly však přiblížím ještě jiný způsob výkladu pojmu queer umění.

Ke stejným problémům samozřejmě dochází i s termínem queer. Žádný z autorů ho neaplikuje na dobu dřívější než 90. léta minulého století, protože to byla doba, kdy se tento termín začal užívat ve svém současném slova smyslu. Někteří se vyhýbají jeho užití v podstatě úplně (například Martin C. Putna, který se vymezuje vůči celé queer teorii: „Avšak poststrukturalnost a postmodernost této vědy se projevuje ještě v něčem jiném než v jejím obsahu – totiž v jejím jazyce. Spisy queer teoretiků – stejně jako spisy mnoha lesbických feministek a sociálních konstruktivistů – operují se stále minucióznějším vokabulářem identit, diskursivit, strategií, distribucí, paradigmat, transgersí, reinskripcí a performativit, které v jejich textech krouží mezi sebou a pozvolna ztrácejí jakýkoliv vztah k realitě.“²¹), někteří naopak vnímají jeho potenciál jako pozitivum.

²¹ Martin C. Putna, *Homosexualita v dějinách české kultury*, Praha: Academia, 2003, s. 51.

Počátky queer politiky a queer umění

Jednou z významných publikací věnovaných (převážně) současnému queer umění je *Queer* ze série *Documents of Contemporary Art* vydávané Whitechapel galerií. Editorem této knihy je David J. Getsy, historik umění a kurátor, který se dlouhodobě věnuje queer a transgender tematice v moderním a současném umění. Getsy se v této publikaci rozhodl dát prostor samotným umělcům a umělkyním a (až na pár výjimek) ne těm, kteří se tímto tématem zabývají z teoretického hlediska. Jako jeden z důvodů uvádí to, že existuje celá škála východisek queer tvorby, a proto se rozhodl narušit úzus této Whitechapelovské edice, ve které jsou tyto antologie zpravidla skládány z teoretických textů. Getsy zasazuje počátky současného porozumění termínu queer do HIV/AIDS krize v 80. letech minulého století, kdy začalo vznikat proti-asimilační hnutí, oponující LGBT+ aktivismu. „Aktivistické ‚queer‘ stanovisko bylo rozvinuto jako způsob odporu útlaku a zneviditelňování sexuálních minorit. Zároveň však bylo mířeno proti asimilacionismu navrhovanému řadou gay a lesbických komunit, které aspirovaly na to, být ‚normální‘“²². Už z této citace je zřejmý jakýsi paradox, který termín queer doprovází: ačkoliv se týká o termín označující problematiku sexuálních a genderových menšin, je v zásadě proti LGBT+ aktivismu, nehybným identitám a boji za stejná práva.

Autor dále pokračuje tvrzením, že tento pojem je nadále politicky a společensky aktuální a dodnes „se ukazuje katalytickým pro umělce a myslitele“²³. V rozhovoru „Appearing Differently: Abstraction’s Transgender and Queer Capacities“ vedeném Williamem J. Simmonsem Getsy také poukazuje na to, jak důležitá byla role estetiky a vizuálna v queer politice. Tendence točící se okolo viditelnosti dle Getsyho sahají do konce 19. století, kdy se ve společnosti začala objevovat potřeba kategorizovat jedince na základě jejich erotických a romantických inklinací: „zástupci jak útlaku, tak odporu zaujali stanovisko, že to, co se začalo označovat jako ‚sexualita‘ není pouze živočišnou záležitostí“²⁴. Getsy

²² David J. Getsy (ed.), *QUEER – Documents on Contemporary Art*, London: Whitechapel Gallery, 2016, s. 12.

²³ Ibidem, s. 12.

²⁴ Appearing Differently in Erharter, Christiane. *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*. Berlin: Sternberg Press, 2015. s. 41.

klade důraz na to, že šlo o východiska jak těch uvnitř těchto tvořících se menšin, tak těch vně; obě strany začaly homosexuální identitu (a později také gay, lesbické a bisexuální identity) vnímat jako něco odlišného, co mohlo být určeno, definováno a identifikováno. Nově vzniklý model identity „upřednostňoval sdílenou zkušenost, soudržnost a viditelnost“²⁵. Zatímco za pomoci této identitární kategorie bylo argumentováno, že homosexuálové jsou lidé jako všichni ostatní a měli by k nim být přistupováno stejně jako ke zbytku populace, byl také dáván důraz na jejich odlišnost. Právě zde tedy viditelnost hrála klíčovou roli, jelikož tato odlišnost musela být schopna být identifikována – musela tedy být viděna.

V jádru anti-asimilacionistického postoje, centrálního AIDS aktivismu a queer politice 80. a 90. let v USA (a ostatních zemích jak v Evropě, tak v Latinské Americe) byla také touha po zachování odlišnosti, nebo spíše odmítnutí zahladit „odlišnosti nenormativních sexuálních životů“ a viditelnost zde hrála naprosto zásadní roli. V této fázi se tato potřeba být vidět silně manifestovala v různých uměleckých odvětvích. „V aktivismu a s ním spojenými kulturními projevy, jako je výtvarné umění či divadlo, důkazy o existenci byly produkovány jako způsob konfrontace.“²⁶ Tento přístup samozřejmě měl a má i své odpůrce, a to nejen ze stran těch LGBT+ osob, jež jsou spokojeny s asimilačním přístupem, ale i ze strany skeptiků vůči jednoznačné identifikaci a pokračování v identitářské tradici. Co Getsy a Simmons nazývají „politikou reprezentační viditelnosti“ (politics of representational visibility) tak zároveň doprovází touha vyhnout se principům identifikace a z ní ústícího dohledu, touha odklonu od reprezentace silně založené na sexuálních aktech.

²⁵ Ibidem, 41.

²⁶ Ibidem, s. 43.

Historie bez Stonewallu a AIDS krize

V článku „Naše teplé umění“²⁷, publikovaném na serveru Artalk.cz (a zároveň na platformě East Art Mags, která propojuje několik východoevropských uměleckých magazínů a online platform) jakožto součást souboru textů věnovaných queer umění ve vybraných zemích východní Evropy (v České republice, Maďarsku, Rumunsku a Polsku) si Ladislav Zikmund-Lender klade zásadní otázku: „Co tedy v českém prostředí, které se jako další post-sovětské státy současně vyrovnává v opožděném přijímání a realizaci identitární politiky i její dekonstrukcí, v uměleckém poli znamená queer strategie?“ K této otázce dospívá na konci úvodu, ve kterém popisuje komplikovanost užívání a přijímání identitárních kategorií, kterým „queer“ také může být. Jeho text následuje citací kurátora Michala Novotného: „Kurátor Michal Novotný ke své výstavě *Prague Pride: East Side Story*, která v Karlin Studios doprovodila festival Prague Pride 2014, v kurátorském textu píše: „Něco jako LGBT, queer, gay, lesbické nebo homosexuální umění bezpochyby neexistuje. Stejně jako neexistuje něco jako umění české. Alespoň do té doby, než si pro něj vytvoříme nějakou definici a začneme mu české říkat.“²⁸ Ale v tom právě tkívá náš problém: zatímco v jiných zemích je queer umění kanonizovaným a víceméně definovaným pojmem, v Česku se vyhýbáme kategoriím o pojmenovávání něčeho, co se špatně pojmenovává – navíc cizím slovem.

Gyula Muskovics, maďarský teoretik a kurátor pro tento East Art Mags soubor o queer umění napsal článek s názvem „Proti interpretaci: O performativním umění Ela Kazovského a Tamáše Királyho“²⁹, ve kterém boří představu, že Stonewall je obecným mezníkem pro všechny LGBT+ komunity. „Čím dál více badatelů zkoumá kořeny východoevropské queer kultury. Od změny systému uběhlo už více než čtvrtstoletí, a přitom jsme si sotva začali uvědomovat, že naším referenčním bodem proti

²⁷ Ladislav Zikmund-Lender. *Naše teplé umění*, Praha: Artalk.cz, 7. 3. 2018

²⁸ Ibidem.

²⁹ Gyula Muskovics, *Proti interpretaci: O performativním umění Ela Kazovského a Tamáše Királyho*, Artalk.cz: 16. 4. 2018

heteronormativnímu dějepisu není americký Stonewall.³⁰ Muskovics naopak vyzdvihuje queer aspekty umělecké tvorby před rokem 1989, který je v našem kontextu považován za zlomový okamžik (nejen) pro sexuální menšiny a jejich viditelnost. Ve svém textu se věnuje zejména tvorbě Tamáse Királyiho, módního návrháře který v době státního socialismu uspořádal spektakulární módní přehlídky, které byly spíše než prezentací oděvu performativním uměním.

„Protože umění je sférou abstrakce, nepovažuji za podstatné rozdělovat uměleckou praxi do skupin podle rozličných teoretických přístupů. I v socialistickém Maďarsku byli umělci, kteří vyjadřovali své fantastické vize prostřednictvím ustavičné reinterpretace hranic těla a identity. Jsou mimořádní, protože předmětem jejich tvorby nebyly normy a konvence diktované společností, sociopolitický kontext však v jejich práci přesto hraje rozhodující roli: existující rámec byl příliš těsný na to, aby svými myšlenkami neporušili daná pravidla.“

Jak píše Joanna Mizielińska a Robert Kulpa, autoři sborníku *De-Centring Western Sexualities. Central and Eastern European Perspectives*³¹, „Slovo queer má mnoho významů a použití, které se liší kontext od kontextu, v rámci akademických a aktivistických kruhů. Může to být zastřešující výraz pro ‚LGBT‘, jako protiklad slov ‚lesba‘ a ‚gay‘; queer se může převážně týkat sexuality nebo může značit intersekcionalní přístup; může to být alternativa slovu ‚homo‘, nebo neidentitářská kategorie. Tento termín může být bezvýznamný v neanglicky hovořícím prostředí nebo může jeho význam být formován podle potřeb a podmínek.“³²

Ve sborníku *Homosexualita v dějinách české kultury* se v rámci výtvarného umění věnuje sám Martin C. Putna sublimaci v díle Jana Zrzavého, Hynek Látal o možnostech queer interpretace středověkého umění 15. a 16. století, Ladislav Zikmund-Lender přispěl jednou statí věnovanou obrazům homosexuality v umění doby dekadence, jednou zaměřenou na propojení homosexuality a populárních žánrů, Milena Bartlová reflektuje androgynní

³⁰ Ibidem.

³¹ Robert Kulpa, Joanna Mizielińska, *De-Centring Western Sexualities. Central and Eastern European Perspectives*. 2016

³² S. cit. 13.

malířku Toyen a konečně Zuzana Štefková píše o queer vizualitě ve vztahu k současnému umění.

Štefková hned na začátku svého textu upozorňuje na jeden důležitý a situaci komplikující rys české výtvarné scény: touhu po tvoření umění bez přívlastku. Tomuto aspektu se dopodrobna věnuje například také Věra Sokolová ve svém textu *Dobrovolná neviditelnost. Vizuelní umění a lesbická identita*³³, publikovaném v roce 2005 v časopisu *Umělec*. Ta zdůrazňuje, že lesby se samozřejmě na uměleckém provozu dlouhodobě podílejí. „Že by u nás lesby-umělkyně neexistovaly? To jistě ne. Spíše tu chybí zájem – odborné kritiky, diváků, ale i samotných umělkyň si tyto otázky klást. K němu je třeba připočíst všeobecnou nechuť jakkoliv svou identitu politizovat, která je přímým důsledkem minulého režimu. Lesby-umělkyně v Čechách rozhodně nechybí. Tvoří, vystavují, prodávají, pracují v televizi, rozhlasu, galeriích, jsou úspěšné a známé – ovšem ne jako lesby.“³⁴ Jak Sokolová, tak Štefková tedy zmiňují jako jeden z hlavních rysů současné situace snahu depolitizovat sexuální identitu. „U nás bohužel zatím nevyšla jediná odborná či výtvarná kniha, která by současnou lesbickou uměleckou tvorbu, lesbické umělkyně či lesbické umění – ať toto téma pojmenujeme jakkoliv – tematizovala či mapovala. Kunsthistorička Martina Pachmanová tuto situaci potvrzuje: „Přiznám se, že se moderním uměním zabývám poměrně dlouhou dobu, ale s termínem lesbické umění jsem se v českém prostředí, a troufnu si říct, že ve slovenském to bude podobné, zatím nesetkala.““

Zuzana Štefková ve svém textu zaznamenává podobné pocity konkrétně u předních českých queer umělců, jimiž je Mark Ther a Radim Labuda. Oba popisují, že jejich cílem není tvořit gay umění a škatulkovat se, ačkoliv svoji sexualitu oba ve své tvorbě tematizují a oba dva například spolupracovali s queer filmovým festivalem Mezipatra. Labuda vyjadřuje touhu po stavu společnosti, ve kterém by homosexualita nebyla politickým tématem. Autorka textu nabízí jako jednu z příčin právě použití slova „homosexualita“ s jeho medicínskou konotací. „Tento termín původně označující diagnózu by mnozí nahradili výrazy, které by lépe vystihly nuance prožitku (jejich vlastní) sexuální touhy. (...) V kontextu svého příspěvku proto dávám přednost výrazu ‚queer‘, který mnozí

³³ Věra Sokolová, *Dobrovolná neviditelnost. Vizuelní umění a lesbická identita*, *Umělec* 2005, č. 1, s. 15.

³⁴ Sokolová.

západní teoretikové používají jako obecné a nspecifikující označení odkazující k jiné než ‚klasické‘ heterosexuální orientaci, a zároveň zahrnuje touhy a subjekty, které se vymezují i vůči normativní homosexualitě.³⁵ Autorka vnímá queer jako termín inkluzivní, zatímco se staví odmítavě k „přebujelých shlukům iniciál“, kterým je například GLBISGDQ. Také odmítá automatické definování queer umění jakožto umění tvořeného queer umělci a umělkyněmi a zaměřuje se proto na díla, „která homoerotickou touhu a nenormativní genderovou identitu tematizují přímo nebo přinejmenším v záměrném náznaku“³⁶.

³⁵ Štefková, s. 362.

³⁶ Ibidem, 362.

Výstavy a muzea

Dějiny umění se tradičně psaly skrze knihy a umělecká díla, v posledních letech však pro psaní dějin slouží výstavy. Skrze výstavy se definují styly, tendence a obraty v umění. Jednou z prvních výstav, která se dá považovat za výstavu současného queer umění byla *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*, která se konala v New Museum v New Yorku v roce 1982. Podle webových stránek New Museum šlo o „první výstavu ve Spojených Státech, která se zabývala důležitou otázkou: jakým způsobem a do jaké míry se některá z nejzajímavějších současných uměleckých děl zabývá a reflektuje záležitosti homosexuální komunity, jejíž viditelnost v posledních letech podstatně vzrostla“³⁷. Mezi vystavenými umělci bylo pár známých jmen, jako duo Gilbert and George či Harmony Hammond (známá též pro svoji publikační činnost, například jako autorka knihy *Lesbian Art in America: A Contemporary History*³⁸), převážně se však skládala ze jmen méně známých a méně aktivních umělců. Kurátor výstavy Dan Cameron neomezil výběr jediným médiem; byly vystaveny obrazy, sochy, fotografie či pohyblivý obraz. V rámci doprovodného programu se také konaly dvě panelové diskuze, první s názvem *Homosexuální vnímavost: Existuje homosexuální estetika v současném umění?* a druhá nazvaná *Homosexuální vnímavost: Jaký je dopad homosexuální vnímavosti na současnou kulturu?*³⁹.

Jednou z posledních blokbusterových výstav byla výstava s názvem *Queer British Art 1861-1967*, pořádaná Tate Britain v roce 2017. Výstava kurátorovaná Claire Barlow byla ohraničena dvěma významnými daty: v roce 1861 byl zrušen trest smrti za sodomii, v roce 1967 došlo k částečné⁴⁰ dekriminálnímu styků mezi muži. Výstava tak byla

³⁷ <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/56>

³⁸ Harmony Hammond, *Lesbian Art in America: A Contemporary History*

³⁹ Sound and video: <https://archive.newmuseum.org/public-programs/479>

⁴⁰ K dekriminálnímu styků mezi muži došlo pouze v Anglii a ve Walesu. Předseda Tate, Lord Browne of Madingley v předmluvě katalogu k výstavě dodává: „Sex samotný již nebyl ilegální, ale veškerá interakce, která k němu vedla byla stále považována za trestný čin.“ Lord Browne of Madingley tak svoji sexualitu veřejnosti tajil až do roku 2007 a přiznává, že rok 1967 rozhodně nebyl koncem diskriminace. Téměř 20 let poté, v roce 1988 byla skrze Section 28 zakázána „propagace homosexuality“ – jakákoliv zmínka o homosexualitě na veřejnosti, tedy jak například skrze umění či ve vzdělávacích institucích mohla být právně napadnutelná. Lord Browne of Madingley in Claire Barlow, Laura L. Doan, Caroline Gonda, Andrew Stephenson, Dominic Janes, and

připravena k 50. výročí od této právní změny, a ačkoliv linearita pokroku od perzekuce ke svobodě sexuálních menšin byla místy lehce zpochybněna (jako například v předmluvě Lorda Browne of Madingley v katalogu k výstavě), byla dominantní linkou celé chronologicky poskládané výstavy. Cílem výstavy bylo zvýraznit ‚queer zkušenost‘ jak v kanonických dílech britského výtvarného umění, tak poukázat na uměleckou tvorbu na okraji – umění na okraji byla věnována jedna z osmi místností, nazvaná Theatrical Types, zasvěcená divadelnímu prostředí, počátky dragu a jeho zprostředkování skrze dobové fotografie. Užití termínu queer v názvu výstavy – což je u blockbusterových výstav v podstatě bezprecedentní – stručně ve své předmluvě v katalogu vysvětluje ředitel Tate Britain, Alex Farquharson: „Užití slova ‚queer‘ v názvu [výstavy] cílí na vystižení rozmanitosti a nejednoznačnosti jejich umělců-protagonistů. Komunity, proti kterým bylo namířeno toto slovo jako pejorativum si ho přivlastnily zpět a přetransformovaly ho ve výraz afirmace a self-empowermentu. Záměrně anachronistické užití tohoto slova svědčí o tom, jak nám odhalování těchto skrytých příběhů pomáhá pochopit naši současnost.“⁴¹ Termín zde tedy má dvojí funkci: jakožto inkluzivní pojem pro zahrnutí co nejširší škály menšinových zkušeností⁴² – vedle gay umělců zde byli vystaveni umělci, jejichž sexualita nám není definitivně známa, ale i umělci či umělkyně, kteří téměř jistě gay nebyli –, zároveň slouží pro zdůraznění současnosti a historických momentů, které k této současnosti vedly. Kurátorka Clare Barlow se odvolává na Dereka Jarmana a jeho prohlášení, že pro něj, „slovo ‚queer‘ je osvobozením; bývalo to slovo, které mě děsilo, ale už tomu tak není“⁴³. Tento výrok prý pro kurátorku sloužil jako východisko pro přemýšlení o hlavním narativu této výstavy. „Alongside with its original meaning of ‚strange‘ or ‚eccentric‘, queer was initially used as a term for people in same-sex relationships in the 1890s, around the same time that the medical term ‚homosexual‘ entered the lexicon.“⁴⁴

Catherine Howe. *Queer British Art, 1861-1967*: [Exhibition, Tate Britain, London, 5 April-1 October 2017]. 2017, s. 6.

⁴¹ Alex Farquharson, Director’s Foreword in Clare Barlow, s. 7.

⁴² To u této výstavy platilo jen v teoretické rovině. Diverzita byla sice deklarována v předmluvách a úvodech, výstava však diverzitu rozhodně neukazovala. Většina umělecké tvorby byla zaměřena na homosexuální cispender muže, ženám byla věnována v jedna z osmi místností, a ačkoliv tato výstava sahala až do 60. let, naprostá většina zastoupených umělců či umělkyně byla bílé pleti.

⁴³ Derek Jarman in Clare Barlow, s. 12.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 13.

3. Místní queer umělecká scéna: hlavní události a osobnosti

Queer umění (nejen) v Česku: kontroverze či mlčení?

Výstavy zahrnující a tematizující queer tvorbu byly během několika posledních dekad často předmětem kontroverze, a stává se tomu tak dodnes. Námitky, či dokonce protesty, bývají často směřovány ze strany různých homofobních organizací, široké veřejnosti, ale málokdy tomu tak bývá ze strany veřejnosti odborné. Jaká je tedy situace v Česku? V roce 2008 měl v Galerii hlavního města Prahy samostatnou výstavu s názvem *Videa/Filmy*⁴⁵ Mark Ther. Ta byla, jak píše Zikmund-Lender, předčasně ukončena, protože se dle kurátorky GHMP Olgy Malé jednalo o „homosexuální a nacistickou propagandu“⁴⁶. Dle Zikmunda-Lendera šlo v případě obvinění z nacistické propagandy o naprosté nepochopení díla a toho, jak umělec pracuje s fetišizací nacistických znaků za účelem kritiky nacistických silně estetizovaných ideálů těla, zdraví a krásy. Více se pozastavuje nad první částí tohoto obvinění: „Pojem ‚homosexuální propagandy‘ se ve stejné době stal součástí argumentačních arzenálů kruhů kolem tehdejšího prezidenta Václava Klause a ultrakonzervativních frakcí. Nevoli kriticky se věnovat tématům politiky identity můžeme připisat zrovna probíhající institucionální krizi galerie, osobnímu selhání kurátorky i obecnějšímu trendu, kdy u nás role kurátora začala procházet transformací, reflexí a hlavním nárokem se stalo srozumitelné zprostředkování uměleckého díla. Po tomto debaklu, který mimochodem prošuměl bez jakého zájmu ze strany gay a lesbických aktivistů, se ve veřejné instituci představily až zahraniční přehlídka *What a Material: Queer Art from Central Europe*, organizovaná vládním Českým centrem v Amsterdamu v létě 2012.“⁴⁷ Zatímco některé zdroje⁴⁸ – stejně jako Zikmund-Lender – mluví o

⁴⁵ Mark Ther: *Videa/Filmy*, Praha, Galerie hlavního města Prahy – Staroměstská radnice, 10. 1.-17. 2. 2008

⁴⁶ Ladislav Zikmund-Lender, *Naše teplé umění*, artalk.cz, 7. 3. 2018

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ <https://art.ceskatelevize.cz/profil/mark-ther-Bh276>
<http://www.czechcentres.cz/novinky/stockholm-rezidence-mark-ther/>

předčasném ukončení výstavy, Mark Ther v rozhovoru s Veronikou Ruppert uvedl věci na pravou míru a vysvětlil, že výstava byla zneprístupněna návštěvníkům mladším 18 let a byly k ní dodány texty, sdělující, že galerie „za nic neručí“. Pro mladistvé tak výstava de facto uzavřena byla, ale nebyla uzavřena zcela. Zákaz vstupu lidem pod 18 let je samozřejmě závažný problém, ke kterému často dochází u nejen u výstav tematizující neheterosexuální vztahy, ale také sex obecně. Autorky textu „When the Erotic Becomes Illicit“, líčícím nástrahy vystavování queer historie v mainstreamovém muzeu, například tvrdí, že v důsledku obav, že děti budou sexualizovány v nízkém věku a následné tabuizace sexu v průběhu 20. století se „všechn sex stává zakázaným, když je vystaven v prostorách, kde jej můžou vidět nezletilí“⁴⁹. Vychází jak z vlastní zkušenosti z přípravy výstavy *Out in Chicago* v Chicagském historickém muzeu, kde se jisté objekty staly předmětem vyjednávání a sporů o jejich ‚přípustnosti‘, ale také z příkladů muzeí jako je Muzeum sexu v New Yorku a chicagském Leather Archives and Museum. Jennifer Tyburczy či Stuart Frost však upozorňují na to, že ne všechny „sex“ (tedy sexualita a nahota) je zakázaný; některé druhy sexuality a formy těl se akorát staly akceptovatelnými, normálními a ‚normou‘ samotnou, zatímco jiné se staly tím zakázaným, nepřijatelným, zvrhlým a od normy vybočujícím, neboli deviací. (A muzea jakožto „kvintesenciální prostor pro vystavování v rámci západního moderního systému“⁵⁰ hrála ve formování kategorií normy a deviace od doby svého vzniku klíčovou roli.) Muzea a galerie však těmito gesty dodnes v podstatě udávají, co je přijatelné – ať už pro děti, či pro všechny – a co ne.

Podobný průběh provázal mnoho témat s LGBT+ tematikou na celém světě, snad tím nejproslulejším příkladem je uzavření putovní výstavy Roberta Mapplethorpa ve washingtonské Corcoran Gallery of Art v roce 1989. *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*⁵¹ byla kurátorovaná Janet Kardon z Institute of Contemporary Art, jež na tento projekt dostal grant od National Endowment of Arts, tedy z federálních peněz. Výstava

„Důležitou reflexí Therovy tvorby bylo v roce 2008 předčasné uzavření jeho výstavy v GHMP na Staroměstské radnici z důvodu ‚homosexuální a nazi propagandy‘, jak uvedla kurátorka Olga Malá.“ Česká centra

⁴⁹ Jill Austin, Jennifer Brier, Jessica Herczeg-Konecny, Anne Parsons, *When the Erotic Becomes Illicit: Struggles over Displaying Queer History at a Mainstream Museum*, *Radical History Review* Issue 113, 2012, s. cit. 188.

⁵⁰ Jennifer Tyburczy, *Sex Museums*, s. cit. 5.

⁵¹ Kardon, Janet, David Joselit, and Kay Larson. *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*. Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1990.

vystavovala fotografie vytvořené Mapplethorpem v posledních měsících jeho života – zemřel v březnu roku 1989 –, včetně jeho Portfolia X. Právě tato část obsahovala kontroverze budící fotografie: sexuálně explicitní snímky s homoerotickými a sadomasochistickými náměty, či snímky zobrazující urofagii⁵². Tato předčasně ukončená výstava vzbudila protesty a debatu ohledně veřejných dotací, svobody projevu, cenzury a vyvrcholila soudním sporem.

Pro kontroverze spojené s předčasně ukončenými výstavami queer umění koneckonců nemusíme chodit tak daleko do minulosti ani daleko geograficky. V roce 2010 se otevřela výstava *Ars Homo Erotica*⁵³ v polském Národním muzeu ve Varšavě, kurátorovaná Pawłem Leszkowiczem. Šlo o první výstavní projekt představený pod novým ředitelským vedením Piotra Piotrowského. Ten společně s Katarzynou Murawskou-Muthesius vypracoval koncept kritického muzea, který se právě v Národním muzeu pokusil implementovat⁵⁴. Kritické muzeum nemělo za cíl utvářet kánon umění, nýbrž jej dekonstruovat. Výstava *Ars Homo Erotica*, změřená na homoerotické výjevy napříč dějinami umění, byla skvělým ztělesněním modelu muzea jakožto politického fóra pro diskuzi aktuálních a akutních společenských témat. Leszkowicz zařadil jak díla starší z archivů samotného muzea – v sekcích jako ‚Homoerotický klasicismus‘, ‚Mužský akt‘, ‚Svatý Šebestián‘ a ‚Ganymédes‘ –, tak díla současná se zaměřením na homoerotické výjevy v sekcích ‚Doba boje‘, ‚Lesbické imaginárium‘ či ‚Transgender/Androgynie‘. Zajímavé zde bylo právě využití uměleckých děl ze sbírky samotného muzea na poukázání kontinuity v homoerotických výjevech od staršího umění pro umění současné – tedy poukázání skrze queer čtení na fakt, že tyto touhy vždy existovaly a existují dokonce v uznávaných či až uctívaných národních pokladech. Až skrze procesy sbírání, utváření sbírek, kodifikování a vzniku západních muzeí se silně heteronormativními strukturami vedly k tomu, že queer interpretace byla potlačena a díla byla napasována do heteronormativního narativu této reprezentativní sbírkotvorné instituce. Počin

⁵² Požívání moči.

⁵³ *Ars Homo Erotica*

⁵⁴ Model kritického muzea či „muzeum jako fórum“ je založen na demokratických a sebereflexivních principech a na rozdíl od „muzea jako chrám“ (tedy konzervativním pojetí muzea jakožto instituce zaměřené na archivování a konzervaci artefaktů a uměleckých děl) a „muzea jako zábava“ (populistickému pojetí muzea jakožto instituce zaměřené na prodej, ať už jde o vstupenky na blockbusterové výstavy či o zboží s reprodukovatelnými mistrovskými díly) nejen vystavuje vizuální kulturu, ale také ji zároveň podrobuje kritické analýze.

dekonstrukce uměleckého kánonu v kombinaci se současným explicitním queer uměním byla však tak subversivní, že muselo dojít k předčasnému ukončení výstavy a Piotrowski na svůj post ředitele muzea po uvedení jediné výstavy musel resignovat.

Jak Mapplethorpova, tak Leszkowiczova výstava byly vskutku kontroverzními událostmi – obě výstavy rozpoutaly silné vášně, protesty, veřejnou debatu, což bohužel ve výsledku vedlo akorát k tomu, že se zúčastněné instituce do budoucna od LGBT+ témat držely dál. Jak podotýká Zikmund-Lender, v případě Therovy výstavy se nedostalo adekvátní reakce ze strany LGBT+ aktivistů a aktivistek. Neznamená to, že reakce nebyly žádné, ale přicházely ze stran kurátorek a výtvarných kritiků. Snad nejabsurdnějším bodem této kontroverze totiž bylo to, že cenzura a nesouhlas přišel od samotné kurátorky výstavy. V umělecké obci to tak pochopitelně vyvolalo rozruch, protože kurátor by měl celý projekt zastřešovat a být na umělcově straně, ne proti němu takto veřejně brojit a projekt, pod kterým je sám podepsán, bojkotovat na úrovni celé instituce. Ther navíc s tématem mužské homosexuality pracuje dlouhodobě a kurátorka Olga Malá neměla důvod být jeho tvorbou zaskočena – tohoto projektu se jednoduše nikdy neměla ujmout. Toto nebyla jediná ‚kontroverze‘ spojená s Therovou tvorbou. Když v roce 2011 byla v pražské galerii DOX výstava finalistů Ceny Jindřicha Chalupického – jejímž se Ther stal ten rok laureátem –, bylo na galerii podáno trestní oznámení za údajné šíření dětské pornografie⁵⁵. Toto trestní oznámení bylo směřováno jedním pobouřeným návštěvníkem právě na Therovo vítězné video *Das Wandernde Sterlein* (Putující hvězdička, 2011), ve kterém se odehrává příběh zmizení mladého chlapce. V příběhu je nepřímě zobrazeno chlapcovo znásilnění, porota však video ocenila proto, že „krása a horor, stejně jako mysterium a racionálno, jsou v Therově díle představeny v komplementárních kategoriích, které nevyklučují jedna druhou“⁵⁶.

Mark Ther se tak z českých umělců tvořících queer umění dostal nejbližší k nějakému skandálu (i když pobouření nad feministickými či politicky laděnými díly se objevuje poměrně pravidelně). Neznamená to však, že i jiné výstavy tematizující queer perspektivu či LGBT+ identity nejsou předmětem vyjednávání – jen se pravděpodobně většina tohoto

⁵⁵ Česká centra.

⁵⁶ Česká centra.

vyjednávání odehrává za zavřenými dveřmi. Jedním takovým případem může být neuskutečněná výstava *Příčné kódy*. Tu připravovala Milena Bartlová s Ladislavem Zikmundem-Lenderem a Kateřinou Štroblovou pro Moravskou galerii v Brně, která je podle mnohých – například dle zmiňovaného Piotrowského a Murawske-Muthesius⁵⁷ – považována za progresivní, kritickou instituci. A to i po nahrazení Marka Pokorného Janem Pressesem na pozici ředitele galerie, které se stalo osudným projektem *Příčné kódy*, jenž měl být první queer výstavou ve velké sbírkotvorné umělecké instituci v Česku. V Bulletinu Moravské galerie č. 69 z roku 2013 plánovanou výstavu Zikmund-Lender přiblížil a na příkladech podobných výstav ukázal, jak kritickou queer výstavu nedělat. Leszkowiczova *Ars Homo Erotica* dle něj nemohla být srozumitelná téměř nikomu jinému než „homosexuálním mužům a z malé části lesbickým ženám“⁵⁸, vídeňská výstava *Gender Check*⁵⁹, zaměřená na problematiku genderu a v několika případech taky na odlišné sexuální identity, zase nebyla schopna dostatečně kriticky reflektovat queer tematiku a zasadit ji do teoretického rámce⁶⁰. Dochází tedy k závěru, že „Při vědomí rovnosti subjektů participujících na muzejním zážitku musí být jakákoli budoucí výstava queer umění v první řadě inkluzivní a didaktická. Nesmí nechat návštěvníka a pochybách, co právě viděl, a nesmí být iniciátorem homofobní reakce.“⁶¹ Podobně jako v případě *Ars Homo Erotica* se však podle všeho mělo jednat o průřez umění z různých historických období a zkoumat vliv a přínos odlišné životní zkušenosti na obor umění. „Cílem je ukázat, že queer specifická životní zkušenost a queer životní pozice měla a může mít pozitivní přínos pro výtvarné umění. Proto bude představena na vybraných příkladech pluralita možností, jak se umělecké dílo nebo jejich soubor může stát queer.“⁶² To jsou témata, kterými se jak Zikmund-Lender, tak Bartlová zabývají ve svých odborných textech a výstava měla být skvělou příležitostí, jak jejich poznatky zprostředkovat širšímu publiku. I přes zařeknutí nového ředitele Presse pokračovat ve všech projektech plánovaných za doby jeho předchůdce, *Příčné kódy* byly ihned z výstavního plánu vymazány. „Spolu s kunsthistoričkami Milenou Bartlovou a Kateřinou Štroblovou jsme na výstavě pracovali

⁵⁷ Piotrowski a Murawska-Muthesius. *Museum Critique to the Critical Museum*: GARLAND Science, 2017.

⁵⁸ Ladislav Zikmund-Lender, *Vůle k vidění. Obrazy jiné touhy v muzeu umění*, Bulletin Moravské Galerie č. 69, 2013, s. 95.

⁵⁹ *Gender Check, Vídeň*

⁶⁰ *Ibidem*, s. 94.

⁶¹ *Ibidem*, s. 98.

⁶² *Ibidem*, s. 98.

dva roky. V roce 2013 byl však do čela galerie dosazen nový ředitel. Ačkoliv prohlásil, že hodlá pokračovat ve všech rozpracovaných projektech, výstavu *Příčné kódy* okamžitě zrušil. Jestli to bylo zapříčiněné tím, že byl v minulosti projektovým manažerem Biskupství brněnského a brněnské diecéze, to nechám na uvážení čtenáře.⁶³ Ani v tomto případě nedošlo k většímu pobouření či veřejné diskuzi (o této výstavě koneckonců ví pravděpodobně jen úzký okruh spolupracovníků kurátorů a zaměstnanců Moravské galerie), jelikož autoři plánované výstavy dodnes nedostali žádné delší či písemné vyjádření k této situaci a nový ředitel nebyl povinován plánované projekty bez námitek přijmout. Když všechno tohle vezmeme v potaz, nemůžeme vyloučit, že takto vyjednávaných projektů či jen například zamítnutých nápadů a návrhů v rámci naší umělecké scény nebylo více.

⁶³ Ladislav Zikmund-Lender, Swishing: Queer Curating in the Heart of Europe, *ONCURATING*, Issue 37, 2018, s. 77.

Růžové publikum: Prague Pride a Mezipatra

Významná část jakýchkoliv událostí spojených s queer či LGBT+ tematikou v Česku je provozována v doprovodu a za podpory Prague Pride festivalu a Queer filmového festivalu Mezipatra. To samozřejmě není specifikem naší země – konkrétně o propojení jakýchkoliv snah o zpracování tématu odlišné sexuality ze strany muzeí umění a Pride oslav pojednává například Patrik Steorn či příručka *Museums and LGBT*, vydaná Švédskou výstavní agenturou⁶⁴. Steorn i autoři švédské příručky k tomuto jevu přistupují s vhodnou dávkou kritiky, jelikož to může mít za výsledek to, že během ‚prideového‘ měsíce – ve Švédsku tedy na přelomu července a srpna, v Praze během srpna – jako by se s gay a queer událostmi pytel roztrhl, zatímco v rámci konkrétních institucí se během zbývajících měsíců v roce nemusí konat žádná jiná taková událost. Patrik Steorn, jeden z iniciátorů doprovodného programu ve Švédském národním muzeu ve formě ‚queer prohlídek‘, tedy komentovaných prohlídek, jež přistupovaly k výkladu stálé expozice za pomoci queer čtení, toto komentuje následovně: „Na jednu stranu byl Pride příležitostí pro muzea přehodnotit své sbírky, výstavní program a strategie ze společensky progresivní a nenormativní perspektivy. Na stranu druhou šlo o příležitost svězt se na vlně úspěchu, kterého Pride festival po deseti letech náročné práce uvnitř heterogenní komunity dosáhl a vzít si tak podíl pomyslného ‚růžového publika‘ skrze menší události“⁶⁵. Důvodem, proč k aktivitám propojovaným s Pridem přistupovat s určitou obezřetností, je fakt, že právě prideové oslavy z nestejnorodé komunity utvořily jednoduše zacílitelnou demografickou skupinu spotřebitelů. Steorn běžně používaný termín ‚pink money‘, tedy růžové peníze, převádí na kontext muzeí, které své úspěchy měří v číslech návštěvníků a proto užívá termín ‚růžové publikum‘, značící novou demografickou skupinu, na kterou kulturní instituce mohou během prideových oslav cílit ke zvýšení svých statistik.

Na stranu druhou je propojení s prideovými oslavami či v českém kontextu s festivalem Mezipatra často jedním z (nemnohých) způsobů, jak získat finanční podporu pro tematické

⁶⁴ Riksställnigar (Swedish Exhibition Agency), *Museums and LGBT*, 2015.

⁶⁵ Patrik Steorn, *Queer in the Museum, Methodological Reflections on Doing Queer in Museum Collections*. *lambda nordica* 15, no. 3-4 (1): 135.

umělecké a výstavní projekty, stejně jako způsobem zpestření aktivit v průběhu těchto událostí. Mimo Pride, Festival Mezipatra v Praze, Brně a ozvěny v regionech (zejména v Ostravě a Olomouci), bývá queer umělecká tvorba spjatá ještě s multižánrovým jednodenním festivalem Queer Eye, který se zpravidla koná zjara v Praze.

Mezipatra a výstavy

Projekce filmů na festivalu Mezipatra byla od samotného skromného začátku v brněnském Kině Art v roce 2002 – tehdy ještě pod názvem Duha nad Brnem – doprovázena malými výstavami tematického umění, ve většině případů zejména fotografiemi. Součástí Kina Art je dodnes Brno Art; spíše než o galerii se jedná o výstavní prostor v kavárně kina, kde bývají vystavené projekty současných umělců. Stejně tak i pražská kina, kde se Mezipatra konaly mají různá menší či větší předsálí, kde se dá zavěsit pár obrazů či fotografií. V tomto komorním duchu probíhal doprovodný umělecký program během několika prvních let Mezipater, často však návštěvníkům představil důležitá jména spjatá s LGBT+ komunitami, jako například fotografky Jana Štěpánovou či Libuši Jarcovjácovou. Okolo roku 2010 začal tento doprovodný program silně nabývat, přesouvat se z atrií kin a kavárenských galerií do galerií současného umění a zvat známější (často i zahraniční) osobnosti. Nejenže byl v roce 2009 do Prahy pozván queer teoretik Jack Halberstam, který zde prezentoval přednášku na téma „Visualizing Queerness“, součástí doprovodného programu byla také výstava *The Other Kind of Blue*⁶⁶ v galerii Václava Špály. Výstava kurátorovaná Zuzanou Štefkovou byla poctou Dereku Jarmanovi – název výstavy odkazoval na Jarmanův kultovní a zároveň úplně poslední film *Blue* z roku 1993, uvedený jen pár měsíců před smrtí filmaře – a krom Jarmanových snímků *Blue*, *The Angelic Conversation* (1985) a *Glitterbug* (1994) představovala i reflexi jeho tvorby místními umělci, konkrétně Darinou Alster, Tamarou Moyzes a Radimem Labudou.

Jako doprovod k následujícímu ročníku uspořádala opět kurátorka Zuzana Štefková další skupinovou výstavu v další významné pražské instituci, a to Fotograf Gallery. Výstava

⁶⁶ The Other Kind of Blue, Galerie Václava Špály

*HAMMER!*⁶⁷ byla založena na stejném principu jako *The Other Kind of Blue*, ale místo Jarmana tentokrát kurátorka a místní umělkyně vzdaly hold experimentální filmařce Barbaře Hammer, která se ve svých dílech věnovala otázkám ženské tělesnosti a lesbické sexuality. Na výstavě byly prezentovány dva snímky z její rané tvorby, tedy z poloviny 70. let minulého století: *Superdyke* (Superlesba, 1975) a *Ženy, které miluji* (1976). Tyto snímky doprovázela tvorba místních umělkyně, konkrétně fotografie Martiny Uhlířové z cyklu *Za peníze* (2009) a videoinstalace Veroniky Neumanové a Heleny Sequensové s názvem *Odalisky* (2010).

Roku 2010 byl doprovodný program též doplněn několika přednáškami předních českých kunsthistoriků, reflektujících queer témata ve výtvarném umění. Konkrétně šlo o Milenu Bartlovou, která prezentovala na téma *Historie queer reprezentace aneb možnosti oteplení v dějinách umění*, Hynek Látal pak prezentoval příspěvek nazvaný *Queer vizualita – výzvy a problémy* a Martina Pachmanová přednášela na téma *O umění s přívlastkem*. Během tohoto ročníku tak došlo k bezprecedentnímu zapojení akademické výtvarné sféry do doprovodného programu tohoto filmového festivalu. V tomto směru významné ročníky byly pak i 2012, kdy do Česka přijela akademička Jasbir Puar a 2013, kdy pozvánku přijala akademička Lisa Duggan a umělec Karol Radziszewski. A zatímco festival dodnes spolupracuje s uměleckou obcí a menší výstavy bývají stále součástí doprovodného programu, organizátoři se vrátili k modelu vystavování fotografických sérií v průchodech a atriích a zvaní hosté jsou lidé spíše ze světa filmu než z příbuzných odvětví.

Pride a umění

Období začátku druhé dekády tohoto století (tedy zhruba rozmezí mezi lety 2010 a 2013) bylo skvělým i pro doprovodný program pražského Pride festivalu. Zatímco samotný pochod hrdosti se koná jen jeden den (zpravidla v sobotu), celý týden je doprovázen nespočtem přednášek, besed, promítání, vystoupení a uměleckých počinů. V letech 2011, 2012 a 2013 byl součástí doprovodného programu ve svém rozsahu naprosto jedinečný projekt iniciovaným Michelle Adlerovou a Lukášem Houdkem, a to *Transgender Me*,

⁶⁷ HAMMER!, Fotograf Gallery

jehož jednotlivým částem se budu věnovat podrobněji v následující kapitole. Kromě tří epizod, vystavených ve třech různých galeriích současného umění v Praze byla součástí *Transgender Me* i výstava v Berlíně⁶⁸ a dodnes funguje jako online platforma (například na facebooku) věnující se transgenderovým tématům.

⁶⁸ Transgender Me, České centrum, Berlín, 13. 6.-8. 8. 2013.

Osobnosti spojené s queer uměleckou scénou

Nejkonstantnějším pojítkem mezi místními výstavami queer umění a jinými uměleckými počiny s queer tematikou jsou osobnosti spjaté s těmito událostmi. Z řad kurátorů a teoretiků se jedná o pár dokola se opakujících jmen. Jednou z nich je již zmíněná Zuzana Štefková, která se jala uspořádání skupinových výstav spjatých s festivalem Mezipatra. Štefková, výrazná osobnost feministické (umělecké) scény a angažovaného umění se LGBT+ a queer tématům věnovala i v jiných projektech, ať už projekt stavěla přímo na některém z těchto témat, či šlo spíše o vedlejší složku. Třeba její výstava *Bio-Power*⁶⁹ z roku 2007 vycházející z textů Michela Foucaulta se věnovala vztahu mezi tělem a mocí z různých úhlů pohledu. Vedle témat politiky, rasy či medicínského diskurzu tak zde byl věnován prostor také otázce touhy vymykající se heteronormativnímu vnímání sexu, a to skrze tvorbu fotografky Jany Štěpánové.

V roce 2015 Štefková připravila pro Fotograf Gallery výstavu *Zítřka bude jinak*⁷⁰, ve které byla konfrontována díla dvou umělců: v Praze žijícího Joža Rabary a Poláka Karola Radziszewského. Jak Rabara a jeho projekt *Zítřka bude jinak* (2015), tak Radziszewski a jeho instalace *Kisieland* (2012) tematizovali historii středoevropského gay hnutí na pozadí dvou osobních příběhů: Stanislava Z. a Ryszarda Kisiela. Rabarovo dílo bylo postaveno na základě nalezeného deníku Stanislava Z., jež si vedl od poloviny čtyřicátých let minulého století a zaznamenával do něj své touhy po jiných mužích a nevydařené pokusy o „vyléčení se“ ze své „úchylinky“. Krom textových zápisků byl jeho deník plný i vizuálního materiálu, zejména voyeuristických fotografií mužů pořízených Stanislavem, či koláží z výstřižků z časopisů, které Stanislavovi sloužily jako jediná pro něj (v závislosti na společnosti, samozřejmě) přijatelná forma prozkoumávání jeho sexuality. „Voyeuristicky laděné snímky – poněkud připomínající ‚šmírácký‘ styl Miroslava Tichého – a reprodukce fotografií sportovců, filmových herců i klasických aktů ukazují nejen vynalézavost, kterou autor uplatnil při získávání vizuálních materiálů, které mohly stimulovat jeho erotickou představivost, ale i možnost homoerotického přeznačení významu už vytvořených

⁶⁹ Bio Power, Praha

⁷⁰ Zítřka bude jinak, Praha: Fotograf Gallery, 3. 9.-25. 9. 2015.

fotografických artefaktů.⁷¹ Karol Radziszewski svůj projekt založil na osobě téměř protikladné poloanonymnímu Stanislavovi Z., a to Ryszardu Kisielovi, osobnosti významné pro polský undergroundový gay aktivismus 80. let minulého století. Radziszewského film *Kisieland* zachycuje Kisiela, jak představuje svůj rozsáhlý archiv z undergroundových „burleskních sexuálních fantazií“ a poukazuje jak na kontinuitu, tak proměny v životě gayů v Polsku.

Štefková se také v poslední dekádě podílí na vedení venkovní galerie Artwall na Nábřeží Kapitána Jaroše, která na velkých plakátových plochách zpravidla představuje tvorbu jednoho umělce, umělkyně či uměleckého kolektivu. I zde se Štefková jako kurátorka věnuje především tématům politickým a feministickým a často se zde tak objeví tvorba spjatá s LGBT+ tématy. V roce 2016 (i v tomto případě ve spojení s Prague Pride) tak například představila fotografickou sérii Slavy Mogutina, ruského emigranta perzekvovaného (mimo jiné) za LGBT+ aktivismus, *Ztracení chlapci: Srdečné pozdravy z Ruska*⁷². Stejně jako Mogutinova série, která nelíčí Rusko černobíle a zjednodušeně pouze v negativním světle, kurátorka výstavy chtěla poukázat jak na pozitiva, tak negativa uvnitř Česka. „V České republice můžeme mít pocit, že jsme velmi liberální a to zejména v okamžicích jako je týden Prague Pride, ale určitě bychom neměli být příliš samolibí, co se naší tolerance týče. (...) Zatímco v českém kontextu neexistují zákony zakazující ‚podporu netradičních sexuálních vztahů‘ v přítomnosti dětí a mladistvých (což v praxi znamená zákaz veřejné distribuce nezkrácených informací o homosexualitě, bisexualitě nebo transgenderismu), případy jako byla sebevražda čtrnáctiletého chlapce před dvěma lety nebo nedávné homofobní výroky českých zastupitelů ukazují, že si česká společnost jako celek ještě stále potřebuje uvědomit, že být gay je v pořádku.“⁷³

Na přelomu let 2013 a 2014 Zuzana Štefková a kolektiv kurátorů a kritiků c2c vystavili fotografickou sérii Jany Štěpánové s názvem *Neposkvrněné početí*⁷⁴. Tato série vyobrazovala „spokojené maminky se spokojenými dětmi. Sladké fotky jako z reklamy na

⁷¹ Zuzana Štefková, *Zítro bude jinak*

⁷² *Ztracení chlapci: Srdečné pozdravy z Ruska*, Galerie Artwall, Praha

⁷³ Zuzana Štefková,

<https://www.artwallgallery.cz/cs/vystava/slava-mogutin-ztraceni-chlapci-srdecne-pozdravy-z-ruska>

⁷⁴ *Neposkvrněné početí*

olejíček,“ jak fotografie popsal Petr Koubský v rozhovoru s Janou Štěpánovou⁷⁵. Až citace matek doprovázející jejich fotografie odhalovaly, že jde o děti, které vychovávají dvě (či více) matky. Název, odvolávající se na křesťanské ideály, vnáší do diskuze téma hříchu, který je autorkou staven do opozice reality. „Současný zákon o registrovaném partnerství sice zakazuje gayům a lesbám děti adoptovat, nicméně jeho formulace nepočítá s tím, že někteří a některé z nich už děti mají, nebo je přivedou na svět, ať už přirozenou cestou či za pomoci umělého oplodnění.“⁷⁶ Díky tomuto urgentnímu sdělení v kombinaci s tím, že tyto velkoplošné plakáty byly vyvěšeny na veřejném místě, kde je v podstatě nešlo přehlédnout, se tak jednalo o silně politicky angažovaný projekt.

Další zajímavou výstavou galerie Artwall – opět s podporou Prague Pride – byla fotografická série *Výchova k přirozenosti*⁷⁷ Michelle Adlerové ve spolupráci s Michaelou Škvrňákovou z roku 2017. Série několika žen a mužů sedících na tramvajových sedačkách zkoumala, jak muži a ženy zabírají prostor na veřejnosti. Na první pohled se tak mohlo zdát, že tyto fotografie zkoumaly fenomén manspreadingu – a do jisté míry to jistě tak bylo. Projekt šel však po jádru problému, tedy jak se tyto přirozeně působící zvyky stávají „přirozenou“ součástí genderu a genderové výchovy. Nešlo tedy jen o poukázání na rozdíly mezi muži a ženami, ale na poukázání na to, jak se jako genderované osobnosti těmto zdánlivě přirozeným zvykům a tendencím v průběhu života učíme.

Dalším kunsthistorikem a kurátorem, který se těmto tématům dlouhodobě věnuje je Ladislav Zikmund-Lender. Ten stál u několika projektů, které se snažily definovat queer umění ze střední Evropy či z Česka, případně Slovenska a k rozvoji těchto témat přispěl zejména svými odbornými články. Věnuje se především queer čtení českého umění z 19. a 20. století, ale ani současná umělecká tvorba mu není cizí. V roce 2012 tak připravil výstavu *What a Material! Queer Art from Central Europe*⁷⁸, která byla vystavena v Českém centru v Haagu jako součást nizozemského Pridu. Vedle současných umělců jako Mark Ther, Radim Labuda, Anna Daučíková či Martin Kámen zde byli vystaveni

⁷⁵ Petr Koubský, Když chceš změnu, něco pro to udělej, <http://www.femag.cz/kultura-a-media/kdyz-chces-zmenu-neco-pro-to-udelej/>

⁷⁶ Artwall, <https://www.artwallgallery.cz/cs/vystava/jana-stepanova-neposkvrnene-poceti>

⁷⁷ *Výchova k přirozenosti*, Praha: Galerie Artwall

⁷⁸ *What a Material! Queer Art from Central Europe*, Den Haag: České centrum.

umělci zastupující předválečné queer umění, jako Ladislav Vlodek a Vratislav Nechleba. Název výstavy byl odvozen od výše zmíněného díla Marka Thera – v původním znění *Was für Material!* (2008) –, jež se několik let před tím stalo bodem kontroverze a následné cenzury. Zikmund-Lender zapojil jako kurátor queer a genderovou tematiku i do jiných projektů. Například jím kurátorovaná výstava *Prostory touhy: Je architektura sexy?*⁷⁹ v galerii Jaroslava Fragnera se věnovala intimitě, sexualitě a genderu v rámci architektury, stejně jako výkladu architektury skrze feministickou a queer teorii. Výstav, které se však nezabývají pouze queer perspektivou, teorií či výrazností lze jak v českém, tak jistě i ve slovenském kontextu nespočet. Můj dosavadní výčet výstav a událostí taktéž nezahrnuje výstavy samostatné (až na pár výjimek v případě Galerie Artwall, kde se zájem o tato témata dá považovat za výraznou tendenci), ve kterých by se tato témata dala také bez pochyb najít.

⁷⁹ *Prostory touhy: Je architektura sexy?*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha

4. Výrazná témata vybraných výstav: Transgender Me, Coming Soon, We Will Not Change Our Show, Queer Stories

V této kapitole se zaměřím na šest skupinových výstav, které se jako komplexní celky soustředily na téma queer umění. Jejich kurátoři a kurátorky určili jako hlavní téma propojující vystavená díla široce řečeno queer tematiku, ačkoliv se často jednalo o užší vymezení, jako například téma transgenderu a tělesné fluidity či lesbické umění. Těchto šest výstav tak považuji za nejadekvátnější materiál, na kterém se dá zkoumat queer umění na místní scéně, alespoň tedy jak je nám prezentováno kurátorkami a kurátory. Poté, co v chronologickém pořadí výstavy stručně představím se budu věnovat pěti hlavním tématům, která jsem v těchto výstavách vyzorovala jako výrazná a opakující se.

První z výstav byla výstava *Coming Soon*⁸⁰, připravená v roce 2011 umělkyní a kurátorkou Tamarou Moyzes v Galerii NoD v Praze. Výstava se konala v rámci festivalu *Queer Eye*, jehož první ročník se odehrál právě v experimentálním prostoru NoD rok předtím. Moyzes reagovala na převahu mužů a mužských témat v rámci umělecké queer tvorby a rozhodla se dát prostor převážně umělkyním a zaměřit se na téma lesbického umění, respektive snahy definovat lesbické umění.

O pár měsíců později se jako součást doprovodného programu *Prague Pride 2011* otevřela – opět v Galerii NoD – první z výstavních kapitol projektu *Transgender Me*⁸¹. Jak název projektu napovídá, jedná se o výstavy zaměřené na problematiku transgenderu. Kurátoři Michelle Adlerová a Lukáš Houdek se ale posunuli za hranice tohoto tématu a projekt

⁸⁰ *Coming Soon*, Galerie NoD, Praha, 8. 4.-9. 5. 2011.

⁸¹ *Transgender Me*, Galerie NoD, Praha, 11. 8.-28. 8. 2011.

pojali jako zkoumání genderu a pohlaví ve společnosti obecně. „Transgender Me ale není jen zprávou o životě translidí a jejich veřejnou zpovědí. Výstava uvádí hned několik děl, která si pohrávají přímo s významem pohlaví v sociálním kontextu,“ píše kurátoři v textu k výstavě z roku 2011. Druhá kapitola projektu⁸² se konala v Galerii DOX následující rok, opět během Prague Pride. Tato výstava dále narušovala binární vnímání pohlaví. Tématem byl „transgender jako otevřená kategorie, která v sobě slučuje jak osoby, které prošly operativní změnou pohlaví (nebo se na tuto změnu chystají), tak i ty, které o takové změně neuvažují, ale z nějakého důvodu pociťují nesoulad se svým biologickým nebo společenským pohlavím,“ jak napsali kurátoři v doprovodném textu. Výstava se zaměřila pouze na umělkyně a umělce žijící a tvořící na území České a Slovenské republiky. Třetí a (pokud nepočítáme výběr z těchto tří kapitol vystavený v Českém centru v Berlíně) poslední kapitolou byla výstava Transgender Me⁸³ v galerii v pražské Národní technické knihovně. Ta měla podtitul *Kultura / čas / kontext* a pojednávala zejména skrze díla mezinárodních umělkyně a umělců o genderové pluralitě v odlišných kulturách, než v naší euroamerické moderní době. „[Výstava] se prostřednictvím děl mezinárodních umělců a umělkyně zamýšlí nad proměnami vnímání odlišné pohlavní identity napříč kulturami, časem, ale také kontexty,“ stálo tento rok v doprovodném textu.

Po několikaleté odmlce v oblasti skupinových výstav queer umění se na přelomu roku 2018 a 2019 otevřely dvě zásadní a inovativní výstavy: *Queer Stories*⁸⁴ v bratislavském tranzitu kurátorovaná rakouskou kurátorkou Christiane Erharter (která je jednou z autorek a autorů publikace *Pink Labor on Golden Streets*) a *We Will Not Change Our Show*⁸⁵ v brněnském Domě umění, kurátorovaná Martinem Vaňkem a Gyulou Muskoviceem. *Queer Stories* byla takovou ukázkovou výstavou queer umění – doprovodný text vysvětloval význam slova queer, queer historii, queer teorii, queer uměleckou tvorbu a zaměřovala se zejména na vyprávění příběhů skrze různé queer umělecké strategie.

⁸² *Transgender Me*, Galerie DOX, Praha, 16. 8.-17. 9. 2012.

⁸³ *Transgender Me*, Galerie NTK, Praha, 29. 7.-16. 8. 2013.

⁸⁴ *Queer Stories*, tranzit.sk, Bratislava, 30. 11. 2018-16. 3. 2019.

⁸⁵ *We Will Not Change Our Show*, Dům umění, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 6. 2.-24. 3. 2019.

Historie, kontinuita a archivy

Když v 90. letech minulého století – po pádu Sovětského svazu a Berlínské zdi – vstoupila do většího povědomí široké společnosti LGBT tematika, mnohým se toto téma zdálo být zahraničním importem ze Západu, tedy západní Evropy a Spojených Států Amerických. A ačkoliv byla kontinuita mezi novodobým a starším aktivismem, případně skrývajícimi se subkulturami a komunitami často přetržena (stejně jako zdánlivě neexistuje kontinuita mezi minulými a současnými režimy v postsocialistických zemích), návaznosti mezi těmito historickými dobami a sexuálními menšinami nelze popřít – často však musí být znovu objevována a poodhalována.

Přesně této práci se dlouhodobě věnuje polský umělec Karol Radziszewski, a to v naprosto nevídaném měřítku. V roce 2005 začal Radziszewski vydávat dnes již proslulý DIK Fagazine, umělecký časopis se zaměřením na mužskou homosexualitu a maskulinitu. Počáteční čísla obsahovala fotografie a kresby současných východoevropských queer umělců, avšak s postupem času s Radziszewski začal zabývat homosexualitou v období před rokem 1989. Dodnes vyšlo dvanáct čísel (jen prvních pět čísel vyšlo v letech 2005 a 2006 – počáteční vydání obsahovala reprodukce uměleckých děl, kresby a fotografie a žádné texty) a kromě prvních tří čísel se jedná o čísla tematická. Většina těchto tematických vydání je zaměřená na jednu konkrétní zemi (či jen město) a s postupujícím časem začala v DIK Fagazinu převažovat textová část, věnující se ‚queer archivnímu bádání‘, avšak příspěvky současných umělců zůstávají nadále. Dodnes vyšla čísla věnovaná Ukrajině, Rumunsku, Záhřebu (a tématu queerování muzeí), Československu a Bělorusku. Předposlední, jedenácté vydání s názvem *Homosexualité communiste?*, speciálně zpracováno bilingvně (anglicko-francouzsky, zatímco ostatní čísla jsou publikována buď polsky nebo anglicky) bylo vydáno při příležitosti konference *Communist Homosexuality (1945-1989)* v Paříži roku 2017. Jedná se o výběr nejzajímavějších článků a rozhovorů z minulých čísel, takže v něm najdeme například i díla Libuše Jarcovjácové, převzatá z devátého čísla věnovaného Československu.

Československé číslo obsahuje několik výpovědí z řad ‚outsiderů‘, jako například krátkou vzpomínku významného kunsthistorika a AIDS aktivisty Douglase Crimpa na jeho výlet do Československa, respektive do Karlových Varů a Prahy s jeho kamarádem v roce 1984. Na podobné téma je i rozhovor Karola Radziszewského s Ryszardem Kisielem – autora polského gay fanzinu *Filo*, který Kisiel vydával od poloviny osmdesátých let za státního socialismu – o Kisielových výletech po ostatních socialistických zemích před rokem 1989. A zatímco Crimp cestoval do Československa vybaven průvodci jako byl například *Spartacus International Gay Guide*⁸⁶ (který mu však byl na hranicích ve vlaku zabaven), Kisiel během této doby vytvořil vlastního *Polského průvodce evropskými socialistickými zeměmi*. Kisiel popisuje specifika Československa a Prahy (v Praze měl tetu a bratrance, které navštěvoval a u kterých zůstával při cestách zpět z jiných zemí do Polska), místní gay a lesbické podniky a zážitky z nich, ale také obecnější vzpomínky na cestování mezi socialistickými státy. Dozvídáme se tak například o tom, jak v Československu bylo k dostání zboží, které v Polsku nebylo, a tak mu jeho teta darovala jabloneckou bižuterii či maso pro zbytek rodiny, které mu na hranicích byly málem zabaveny – příběh, který zná v nějaké podobné verzi (alespoň z vyprávění) snad každý člověk z postsocialistických zemí. Kisielova verze je však obohacena o naprosto absurdní složku, a to, že když ho strážník na hranicích prohledával, našel i jeho převleky na gay party. Ty si do Prahy a z Prahy vezl kvůli novoročnímu večírku na konci sedmdesátých let v podniku *U Mikuláše Dačického z Heslova* na Smíchově, kde většina mužů byla oblečena v ženském oblečení: „Nebylo to jako dnes, kdy Drag Queens stojí na pódiu a zpívají: byli to jen chlapani oblečení za děvčata, kteří dohromady tancovali na parketu. Jen kluci.“⁸⁷ Tato historka tak poukazuje na jasnou kontinuitu co se týče dragu – který se (často možná právě jen kvůli novější terminologii, kdy anglické slovo ‚drag‘ či termín ‚drag queen‘ nahradil zastaralé působící termín ‚travesti‘; zároveň může jít o pojmenovávání něčeho dříve nepojmenovaného, ale existujícího) v dnešní době může jevit jako západní import⁸⁸.

⁸⁶ *Spartacus International Gay Guide* byl mnohokrát nařčen z rasismu a orientalismu a je tudíž silně problematický.

⁸⁷ DIK Fagazine, s. 12.

⁸⁸ Tomu tak je zejména kvůli stále vzrůstající popularitě americké reality show *Rupaul's Drag Race*, která dostává tuto ‚obskurní‘, subkulturní záležitost do mainstreamu, jak lze například vidět na přesunu tohoto pořadu z méně známé televizní stanice Logo na VH1 či na čím dál tím známějších hostujících soudcích – první takovou hvězdnou hostkou byla před pár lety Lady Gaga, zatímco v letošní sérii byla přizvána kongresmanka Alexandria Ocasio-Cortez.

Homosexuální internacionála

Kisiel a Radziszewski také narazí na téma mezinárodní homosexuální solidarity – neboli jakési ‚homosexuální internacionály‘, jak to označuje Radziszewski. Když Kisiel začíná své vyprávění o cestách do Prahy za svou tetou, zmiňuje, že ačkoliv uměl, stejně jako většina českých obyvatel, mluvit rusky, jeho teta ho od toho odradila slovy: „Chraň bůh! Tady lidi Rusy nesnáší. A Poláky taky.“⁸⁹ Radziszewski se k tomuto výroku později vrací s otázkou, jestli tyto v případě gayů byly tyto negativní emoce slabší. „Ano, myslím si, že všude po světě se naše komunita snaží zbořit tyto národní, etnické a rasové bariéry. Co nás spojuje je naše gay identita, a na ničem jiném nezáleží.“⁹⁰ Kisiel ovšem přiznává, že rasisty v gay komunitě potkává dodnes a že jeho vnímání homosexuální solidarity není univerzální. Z tohoto výroku a z faktu, že Kisiel na základě svých cest tvořil domácí gay průvodce po zemích socialistického bloku jde však znát jeho snaha o propojení s ostatními komunitami z hranicemi oddělených zemí – podobně, jak to skrze svou umělecko-badatelskou činnost dělá právě i Karol Radziszewski.

Československé číslo dále obsahuje vyprávění Jany Kociánové o tom, jaké to bylo být lesbou za časů státního socialismu, či procházka Prahou s průvodcem a vypravěčem Františkem Bloudkem. Jaromír Břoušek⁹¹ a jeho archiv české gay kultury – mluví o časopisech jako *Hlas* z počátku třicátých let, věnovaný zejména legislativním otázkám, jako například dekriminizaci homosexuality v Československu, *Nový hlas* také z třicátých let či časopis *Lambda* založený ke konci osmdesátých let, který během devadesátých let velmi rozrostl, až kolem roku 2000 zanikl. Během rozhovoru s Jaromírem Břouškem (a historikem Rudolfem Vévodou, který se připojuje později) padla řeč i na deník Stanislava Z. ze čtyřicátých let, z něhož později Jožo Rabara vytvořil uměleckou

⁸⁹ Czechoslovakian Issue S. 8.

⁹⁰ Ibidem, s. 15-16.

⁹¹ S Břouškem dělal rozhovor i Jožo Rabara pro rozhlasový pořad Kvér, který v té době moderoval. Rabara byl Radziszewskému v Praze průvodcem, překladatelem a právě na jeho doporučení se Radziszewski setkal s Břouškem či Františkem Bloudkem.

<https://wave.rozhlas.cz/majitel-gay-archivu-spolecnost-byla-ve-30-letech-uvolnena-5268132>

koláž nazvanou *Zítřa bude jinak* (2015), kterou vystavil na společné výstavě s Karolem Radziszewskim v pražské Fotograf gallery, nazvané stejně jako Rabarova instalace.

Na společné výstavě *Zítřa bude jinak*⁹² tak byly konfrontovány dvě umělecká díla, pracující na stejném principu queer archivnictví. Rabarovo dílo reflektovalo anonymního muže, zmíněného Stanislava. Ten se svému deníku svěřoval se svojí touhou po mužích, kterou považoval dle dobového diskurzu za „úchylku“ a marně se z ní snažil vyléčit: „Tento pozdější klient pražského sexuologického ústavu zde otevřeně líčil své touhy a zároveň opakovaně popisoval frustrující pokusy o ‚terapii‘ své sexuální ‚úchylky‘.“⁹³ Jeho deníkové zápisky doprovázely „eroticky motivované“, místy však úsměvné výstřižky fotografií mužů – například sportovců – z novin, či fotografie z plovárny, zaměřené na mužská pozadí a zahalené rozkroky. Jak píše Zuzana Štefková v doprovodném kurátorském textu, „voyeuristicky laděné snímky – poněkud připomínající ‚šmírácký‘ styl Miroslava Tichého – a reprodukce fotografií sportovců, filmových herců i klasických aktů ukazují nejen vynalézavost, kterou autor uplatnil při získávání vizuálních materiálů, které mohly stimulovat jeho erotickou představivost, ale i možnost homoerotického přeznačení významu už vytvořených fotografických artefaktů.“ Rabarova instalace složená z koláží, ale třeba i audionahrávek čtených pasáží Stanislavova deníku, byla konfrontována s exkurzí do minulosti polské scény v Radziszewského díle *Kisieland* (2012). *Kisieland* je dokument o Ryszardovi Kisielovi, významné osobnosti gay aktivismu v osmdesátých letech minulého století: „V době vrcholícího tažení proti homosexuálům – zejména akce ‚Hyacint‘, během níž polská tajná policie shromažďovala informace o homosexuálech za účelem jejich vydírání – se Kisiel stal editorem prvního gay zinu v bývalém Východním bloku a vytvořil stovky fotografií, na nichž spolu s přáteli z tehdejší polské gay scény realizoval burleskní sexuální fantazie a zachytil tak svobodomyšlnou atmosféru, která ostře kontrastuje s dobovými naracemi líčícími 80. léta jako dobu útisku a nesvobody.“⁹⁴ Kisiel tvořený zin Filo měl celkem sedmnáct výtisků, které vyšly mezi lety XX a XX. Kisiel v té době žil v Gdaňsku a na mořském pobřeží (zejména pak na nudistických plážích) se seznámil s homosexuálními muži jak z Polska, tak ze zahraničí. Skrze tyto zahraniční známosti se dostal k západním gay zinům a sám si s myšlenkou vytvoření

⁹² *Zítřa bude jinak*. Fotograf gallery, Praha, 4. 9.

⁹³ Zuzana Štefková, kurátorský text k výstavě.

⁹⁴ *Ibidem*.

něčeho takového pohrával již před osmdesátými lety⁹⁵. Jak jsem již zmínila výše, rozhodujícím impulsem pro založení byla až akce Hyacint. „Zejména protože šlo o nelegální operaci – i v rámci tehdejšího komunistického práva – uvědomil jsem si, že my [homosexuálové] potřebujeme hlavně více informací; nejen pornografii, ale informace.“⁹⁶

Radziszewski osobě Ryszarda Kisielea ve své práci věnuje velkou pozornost, právě i ve svém DIK Fagazinu, pro který byl časopis *Filo* inspirací. V dokumentu *Kisieland*, kde Kisiel představuje svůj archiv a přibližuje tehdejší undergroundovou scénu, se také po pětadvaceti letech navrácí k focení s modelem. Štefková k tomuto momentu napsala následující: „Fotografická session se stává médiem, v jehož rámci Radziszewski ukazuje proměny, ale i kontinuitu života gayů v Polsku.“⁹⁷ Přesně tato věta vystihuje Radziszewského uměleckou tvorbu, od *Kisielandu* přes DIK Fagazine až po Queer Archives Institut, do kterého v současné době (respektive od roku 2015) investuje většinu času a energie původně věnovaných magazínové tvorbě. Queer Archives Institute je neziskový dlouhodobý projekt, „věnovaný výzkumu, sbírání, digitalizaci, prezentaci, vystavování, analýze a umělecké interpretaci queer archivů, se speciálním zaměřením na Střední a Východní Evropu“⁹⁸. QAI se zúčastnil několika mezinárodních skupinových výstav zejména ve východoevropských zemích. V případech vystavení v zemích západní Evropy byl tento materiál často nadále rámován východoevropským kontextem: v Birminghamu byl představen v galerii Centrala – galerii vedenou polskými expaty, která se zaměřuje na umění postsocialistického regionu; v Amsterdamu byl součástí výstavy nazvané *It Won't Be Long Now, Comrades!*⁹⁹, zaměřené na emancipační potenciál revoluce a odporu během komunistických režimů. Historie, zobrazená v materiálech QAI se tedy nestává součástí velkého historického vyprávění, i přes svůj nebývalý rozsah a význam. Spolu se založením QAI se tato instituce stala také vydavatelem DIK Fagazinu a Radziszewského badatelské činnosti se tak spojily do jednoho celku.

⁹⁵ Lukasz Szulc, *Transnational Homosexuals in Communist Poland: Cross-Border Flows in Gay in Lesbian Magazines*, s. 143-144. 2018

⁹⁶ Ryszard Kisiel in Lukasz Szulc, s. 144.

⁹⁷ Zuzana Štefková.

⁹⁸ Queer Archives Institute, queerarchivesinstitute.org

⁹⁹ *It Won't Be Long Now, Comrades!*, Framers Framed, Amsterdam, 14. 9.-12. 11. 2017.

WE WILL NOT CHANGE OUR SHOW

Mimo výstavu *Zítva bude jinak* byla Radziszewského tvorba v posledních letech představena českému publiku právě na výstavě *We Will Not Change Our Show*¹⁰⁰. QAI byl spolu s obrazy Karola Radziszewského díla nacházející se na samém počátku výstavy. V čele první místnosti – tedy hned vedle vstupových dveří – se na zdi rozléhal nápis „QAI Queer Archives Institute“ a před tímto nápisem stálo rozprostřených osm zasklených vitrín, obsahujících (zavřené) DIK Fagaziny, vybrané oskenované stránky z těchto časopisů a další historické materiály. O nepraktičnosti takovýchto vitrín a mé frustraci nemohu listovat předloženými materiály – zejména pak DIK fagaziny, které jsou celosvětově vyprodány a pro svůj malý náklad okolo 200 kusů se staly spíše sběratelskou záležitostí – se snad ani nemusím zeširoka rozepisovat. Zatímco DIK Fagaziny vycházejí v angličtině, některé z materiálů ve vitrínách byly nepřeložené. Jedna z vitrín byla například věnovaná AIDS/HIV a byly v ní sesbírané dobové informativní letáčky z Československa a z Polska, ale nebyly k nim žádné bližší popisky. V jiné vitríně, obsahující ukázky z devátého, tedy Československého, vydání DIKu s ukázkou obálek časopisů Hlas a Lambda, reprodukcemi fotografií z deníku Stanislava Z., vytrženými z kontextu, a s poznámkami Ryszarda Kisiela o gay podnikcích v Praze a Brnu, sloužící jako jeho dobový průvodce. Tato kombinace, zejména pak vystavena poměrně nedostupným způsobem, měla větší výpovědní hodnotu o Radziszewského sběratelské činnosti, než o předrevoluční situaci LGBT lidí v Československu. S přihlédnutím k obrovskému logu QAI na stěně instalace působila jako oznámení o umělcových aktivitách, jejichž obsah ale nebyl publiku nijak přiblížen a učiněn srozumitelným. V tomto případě by se nabízelo přiblížení Radziszewského práce a jím nasbíraných materiálů v rámci doprovodného programu. Skleněné vitríny však jistě nebyly zvoleny pouze z „praktických“ důvodů – tento tradiční muzejní způsob vystavování artefaktů a historických dokumentů dodává tomuto tématu na jisté (ačkoliv hrané) serióznosti. Jedná se o subverzivní techniku, kterou například zvolili i Lad'a Gažiová s Ondřejem Chrobákem v rámci výstavy *Džas bare dromeha (Jdeme dlouhou cestou)*, ve které si představovali, jak

¹⁰⁰ Mimo to byl Radziszewski začátkem roku 2020 přizván na Fakultu výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, aby v letním semestru vedl Ateliér hostujícího pedagoga. Jeho působení bylo však brzy přerušeno kvůli pandemii covid-19.

by vypadala prezentace průřezu ‚romským uměním‘¹⁰¹ vystavená v národní umělecké sbírkotvorné instituci.

Součástí československého čísla DIK Fagazinu je také rozhovor Míry Valeše s fotografkou Libuší Jarcovjácovou, která s počátkem osmdesátých let začala fotografovat scénu T-clubu, tehdy proslulého pražského gay a lesbického klubu. O subkultuře, které v Praze měla své stálé kluby, o kterých věděla a vedla záznamy STB, Jarcovjácová říká: „Homosexualita v Československu byla tehdy něco, o čem se nemluvalo, než že by šlo o nějaké velké téma či tabu. Někteří chlapi byli úmyslně extravagantní a otevřeně camp.“ Dnešní ‚scénu‘ oproti té tehdejší popisuje jako fragmentovanou a plnou mladých lidí, kteří postupně vytlačili i třicátníky a čtyřicátníky.

Rumunská herstorie

Exkurz do historie podniklo i duo #Fluid, složené z Paula Duncy/Pauly Dunker a Alexe Bály, pocházejících z Bukurešti. Jejich společné dílo bylo nazvané *Písně a balady z rumunské gay „herstorie“* a šlo o rozsáhlou instalaci, rozléhající se po celé jedné místnosti, která se na jeden večer také stala dějištěm jejich hudební performance¹⁰². Místnost, ve které byly na bočních stěnách umístěné také fotografie české umělkyně Veroniky Bromové a maďarské fotografky Lily Szász, byla uspořádána jako školní učebna: čelní stěna byla namalovaná černou tabulovou barvou a k ní byly namířené dvě řady školních lavic se židlemi. Na černé zdi, respektive na tabuli rozléhající se po celé čelní stěně, se návštěvnice a návštěvníci mohli dočíst o lásce mezi valašským knížetem Radem II. Nádherným (sic)¹⁰³ – bratrem Vlady Tepese, známým spíše jako Dracula – a tureckým sultánem Mehmedem II., o moldavském princovi Iliovi II., který měl tureckého přítele a proslul spíše divokými večírky, než vladařskými zásluhami, či o valašském princovi a básníkovi Petru Cercelovi; zároveň, na druhé straně tabule, o novodobější historii LGBT menšiny v Rumunsku. Na této straně byly například úryvky z oficiálního bulletinu

¹⁰¹ Nic jako romské umění neexistuje; existuje jen umění tvořené Romy a Romkami.

¹⁰² Ta se konala 11. 2. 2019.

¹⁰³ Pravděpodobně se jednalo o Rada III., ten byl přezdíván Radu Pěkný či Nádherný, neboli Radu cel Furmos.

Rumunské socialistické republiky z roku 1968 prohlašující sexuální akty mezi osobami stejného pohlaví za ilegální a trestně postihnutelné několika lety ve vězení či úryvek ze spisu, pojednávajícím o takovém konkrétním případě a rozhodnutí trestu pro nejmenovaného homosexuálního muže. Tento historický exkurz nekončí o nic pozitivněji; poslední dobový dokument, přepsaný na tabuli je dopis rumunské ortodoxní církve rumunskému parlamentu z roku 1994, ve kterém zavrhuje a odmítá „tyrání egoistických vášní, které neslouží účelu zplození potomků a napomáhání života“.

Pomocí lineárního vyprávění historie ohledně sexuálních menšin – jež je nejčastěji používáno pro zvýraznění (mýtu) liberální současnosti a opresivní minulosti, v rámci kterého jsou dějiny sexuálních a genderových menšin prezentovány jako příběh od útlaku ke svobodě, jak tomu bylo například u výstavy *Queer British Art 1861 – 1967* v Tate Britain – poukazují na několik věcí: homosexualita byla v rumunské národní historii vždy přítomna a často byla v dávné minulosti přijímána pozitivněji než v minulosti nedávné. Přímou v performanci se pak duo zaměřilo na více konkrétních příběhů z totalitní minulosti. Kurátoři k tomuto počínu uvádějí následující: „Písně a balady z rumunské ‚herstorie‘ vyprávějí o (post)ilegálním životě rumunských homosexuálů. Jde o zastřenou a tlumenou historii, nad níž se vznášejí otázky společenských rituálů a opresivních struktur nebo způsobů realizace jedince skrývajících svou identitu. Archiv soukromých příběhů definuje politický systém stanovující hranice, třecí plochy a intenzivní tep existence nucené plynout výhradně v bezpečném prostoru. Je to ‚herstorie‘ ve zpěvech plná útržků vzpomínek svědků v minulosti vystaveným svazujícím pravidlům a každodenní kontrole.“ Dílo *Písně a balady z rumunské ‚herstorie‘* tak proti sobě nestaví jen vzdálenou a nedávnou minulost – jak tak může působit jeho pasivní část, složená z instalace – ale zejména důsledky útlaku minulého režimu, pokračující i po jeho konci.

Posledním a poněkud odlišným příkladem prozkoumávání historie byla instalace *Express Yourself*, vypracovaná jedním z kurátorů výstavy, Martinem Vaňkem (ve spolupráci s také vystaveným umělcem Janem Matýskem). *Express Yourself* je instalace složená z plakátů, desek, alb, kazet a výstřížků z časopisů popové zpěvačky Madonny z doby osmdesátých a devadesátých let minulého století. Tento celek, z části vystavený jednoduše na zdi, z části schovaný v nasvícené vitrině, byl doplněn krátkým textovým videem s texty a výroky

zpěvačky. Kromě Janem Matýskem vytvořeného videa se tak jedná o soukromou sbírku jednoho z kurátorů; sbírku artefaktů, které samy o sobě nebyly uměním, ale měly vysoce osobní hodnotu. „Soubor plakátů Madonny z období od počátku její kariéry až do poloviny 90. let vznikl několikaletou sběratelskou činností kurátora. Madonna byla jednou z mála výrazných osobností pop kultury, jež na přelomu 80. a 90. let minulého století svými skladbami, videi a veřejnými vystoupeními nastolovala témata feminismu, ženské emancipace, sexuality, genderu a obecně svobody uměleckého vyjádření. (...) Vystavení tohoto souboru má za cíl poukázat na nezastupitelnou roli, kterou sehrála v procesu emancipace žen a sexuálních menšin, a je také dokladem procesu coming-outu jednotlivce.“¹⁰⁴

¹⁰⁴ Z brožury k výstavě.

Trans* v různých polohách

Jak poukazují například Kulpa, Mizielinska a ostatní autoři textů v publikaci *Decentering Western Sexualities*, když se v devadesátých letech minulého století rozjel novodobý LGBT aktivismus v zemích za železnou oponou, byl často inspirován západním modelem aktivismu – tomu nasvědčuje například převzetí akronymu LGBT. Převzetí tohoto akronymu není vůbec nepodstatné; automatické zařazení bisexuality a zejména pak trans identit (jakkoliv je často symbolické a nedovedené do konkrétních požadavků a počinů), aniž by si tyto skupiny své místo musely horkotěžko vydobývat je výhoda, kterou například západní LGBT aktivismus ve svých počátcích neměl.

Toto včleněné demonstruje právě i vytvoření výstavních projektů a platformy s názvem *Transgender Me*, které, jak jsem již zmínila, byly součástí oficiálního programu *Prague Pride*. Ačkoliv transgenderovost byla tématem všech tří výstav, snad nejrozličněji byla prezentována v rámci poslední pražské výstavy v galerii NTK v roce 2013. Ta byla oproti předchozím dvěma výstavám spíše zaměřená na pohledy do jiných, neevropských kultur, ať už očima místních či zahraničních fotografek a fotografů.

Jan Khür, který roku 2012 absolvoval studium Ateliéru reklamní fotografie na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně a vystavování se spíše nevěnuje, představil na této výstavě sérii nazvanou *Muxes*, věnovanou mexickým muxes. Jedná se o mexickou, respektive zapotéckou¹⁰⁵ komunitu, která často bývá nazývána mexickým ‚třetím pohlavím‘. Podobně jako u two-spirit osob v severní Americe nejde o identitu jednoduše přirovnatelnou k moderním západním kategoriím genderu či sexuality a zároveň se vyhýbá rigidní binaritě žena/muž. Do této kategorie tak spadají jak transgender ženy, tak gay muži – zkrátka lidé, kteří se navzdory svému biologickému mužskému pohlaví v naplňování tradičních genderových rolí blíží spíše té ženské. Zatímco v zapotécké kultuře byly a jsou genderové role jasně rozděleny, nejsou tak pevně spjaty s biologickými predispozicemi. Gustavo Subero ve svém článku *„Muxeninity and the Institutionalization of a Third Gender Identity in*

¹⁰⁵ Zapotéckové tvoří etnickou většinu obyvatelstva mexického státu Oaxaca, kde se také komunity muxes nalézají.

Alejandra Islas's *Muxes: auténticas, intépidas, buscadoras de peligro*“ píše následující: „Badatelé a badatelky se shodují na tom, že jednou z výrazných charakteristik zapotécké kultury pohlaví a genderu je stupeň viditelnosti a společenského uznání, jež se dostávají transgender a gay lidem. Zapotécká společnost odmítá dichotomické uspořádání odvíjející se od biologického pohlaví, na rozdíl od národního a latinskoamerického schématu genderové stratifikace. Homosexualita nevede k stigmatizaci nebo společenské marginalizaci. Právě naopak: homosexualita, zženštilost a transvestitismus jsou na kulturním a společenském poli viditelně přijímány.“¹⁰⁶ Muxes tedy akceptovány byly a v rámci této národnostní menšiny stále převážně jsou (v rámci většinové společnosti tomu tak již není a i zapotécká společnost je tou národní většinou často ovlivňována), lesbické ženy či trans muži se takovým výsadám však netěšily a netěší. Subero podotýká, že tyto sexuální a genderové identity jsou „považovány za deviantní a podřadné, a proto jsou často potlačovány“¹⁰⁷.

Khürova série sestávala převážně z portrétů blíže neurčených osob a opakovaně se v ní objevuje téma krásy, respektive soutěže krásy. Na jednom z velkoformátových portrétů lze vidět osoba s obrovskou blyštící se korunkou krásy a žezlem, na jiném snímku pak vidíme jen podobné žezlo.

Fotografická série amerického fotografa Michaela Dvoraka s jednoduchým a výstižným názvem *Two-Spirit* měla k sérii *Muxes* blízko nejen tematicky, ale také po stránce vizuální, jelikož se i zde jednalo o sérii portrétů. Krása, respektive stereotypně pojatá ženská krása, zde však nebyla nijak tematizována, naopak mnohem silnější je zde jakýsi důraz na pýchu skrytou v prezentaci na venek. „Přestože se v evropském kontextu začíná o transsexualitě a transgender identitách hovořit zejména až od druhé poloviny 20. století, v mnohých světových kulturách má genderová rozrůzněnost, nebo existence takzvaného třetího pohlaví, svou dlouhou tradici, případně pevně vymezené místo ve společnosti.“ Kurátoři zde zmiňují indické hidžry, jejichž dlouholetá tradice se nese až do doby eposu Rámájana, Příběhu života Ráмова, sepsaném zhruba ve třetím století. Zdůrazňují také jejich důležitou společenskou pozici za doby nadvlády dynastie Mughalů mezi šestnáctým a devatenáctým

¹⁰⁶ Gustavo Subero, *Muxeninity and the Institutionalization of a Third gender Identity in Alejandra Islas's Muxes: auténticas, intépidas, buscadoras de peligro*, s. 177. 2017

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 178.

stoletím, kdy „zastávaly významné funkce u královského dvora“. „Zatímco hidžry byly označeny za takzvanou kriminální skupinu, dochovaly se také do dnešní doby kresby honů kolonizátorů na Two-Spirit osoby. Proto jsou v dnešní době, pod vlivem několikasetleté heteronormativní křesťanské civilizace, i tyto dříve velmi vážené skupiny obětmi násilných činů a diskriminace.“

Součástí doprovodného programu byla diskuze s aktivistkou Abhinou Aher z indické komunity hidžer či Richardem LaFortune, aktivisty a spisovatele pocházejícím z původního aljašského národa Yup'ik.

Feministická teoretička Leila Rupp k tomuto tématu píše následující: „Národy žijící na území, jemuž se později začalo říkat Amerika, pojímaly gender (neboli společenské role spojované s muži a ženami) a odpovídající sexuální chování velmi různě. Původní obyvatelé Ameriky byli světonázorem prvních Evropanů, kteří překročili Atlantik, často naprosto zmateni. Příchozí vetřelci měli jednoznačné názory jak na rozdíly mezi muži a ženami, tak na vhodné sexuální chování obou pohlaví.“¹⁰⁸

Rupp zároveň zmiňuje celou škálu situací, ve kterých i v evropských zemích docházelo k pohlavnímu styku mezi osobami stejného pohlaví a zakončuje tuto podkapitulu tvrzením, že „Evropané, tak šokováni původními americkými ‚muži-ženami‘ v prvním století vzájemného kontaktu, věděli o sexualitě mezi osobami stejného pohlaví a o možnostech překračování genderových hranic více, než byli ochotni dát najevo.“ Ačkoliv jsou trans lidé a jejich práva součástí českého LGBT aktivismu, Česká republika zůstává jednou z posledních zemí Evropy, kde mohou být trans lidé oficiálně uznáni za svůj skutečný gender jen pokud podstoupí požadované chirurgické zákroky a jsou tedy nuceni ke sterilizaci.

Trans v osobní rovině

¹⁰⁸ Leila Rupp, *Vytoužená minulost*, Praha: one Woman Press, 2002, s 23.

Oproti těmto vyobrazením tradičních transgender subkultur a skupin se pak nacházela mnohem osobnější a intimnější zobrazení trans identit zejména v předchozích ročnících Transgender Me výstav. V prvním ročníku této výstavy tomu tak například bylo u díla Lukáše Houdeka s názvem *F64.0._online* (2011). Tato série sestávala z portrétů trans žen z různých koutů světa a různého věku; hlavním pojátkem mezi nimi bylo užívání určitých chatovacích místností. Nešlo tak o klasické portrétové fotografie, ale o snímky obrazovky. Jak napsal Houdek sám v popisku k dílu, „fotografie vznikly skrz webovou kameru na nejmenovaném mezinárodním chatu“. Snímky jsou tak nekvalitní, plné vizuálního šumu, který jim dodává na pocitu každodennosti a obyčejnosti, kterou známe snad všichni ze svých webkamer. Oproti foto sériím muxes, hidžer a Two-spirit osob jsou to fotografie méně stylizované a méně kontrolované samotným fotografem. Neznamená to, že by stylizované nebyly, ale kontrola nad zobrazením leží mnohem více v rukách samotných fotografovaných žen. Z popisku se návštěvnice a návštěvníci mohli dále dočíst: „Jedná se o obrázky každodenního života jejich pravidelných transgender návštěvníků z celého světa. Někteří na tomto internetovém portálu hledají sexuální vyžití, jiní přátele, pocit sounáležitosti, ale také zejména možnost být sami sebou. Webová kamera jim poskytuje pocit pozitivně laděného veřejného prostoru na rozdíl od prostředí reálného normativního světa. V chatroomech neexistují úsměšky, ústřky a násilí. Jejich diváci naopak chválí nový účes, tvar rtů, nové bleděmodré šaty nebo barvu hrnku, ze kterého pijí kávu. Jelikož někteří z fotografovaných prožívají před kamerou svůj soukromý život a se svým publikem denně sdílejí osobní problémy i radosti, zachycují právě tyto snímky celé spektrum intimních situací.“

Ačkoliv tato série nezachycuje trans osoby v běžném veřejném životě, o veřejném životě toho vypráví vlastně hodně. Koncepty veřejného a soukromého života se zde mění a splývají do jednoho. Tyto transgender osoby, které se na veřejnosti nemohou prezentovat podle svých představ a přání – ať už se strachu z nepříjemných pohledů či z důvodů jisté diskriminace či útoků na jejich osobu – si vytváří jakýsi bezpečnější ‚veřejný prostor‘ uvnitř virtuálního prostředí, kde se ovšem potkávají s cizími i známými lidmi. A zachycovány v intimních situacích sice jsou, ale zatímco mnoho lidí ve svém domově nenosí make-up a venkovní oblečení, portrétované ženy jsou nalíčené a pěkně oblečené. V tomto směru se u nich tak koncept veřejného a soukromého prostoru převrací. Toto dílo

zároveň poukazuje na jednu důležitou věc, a to, že ačkoliv vnímání transgender osob vždy závisí na kulturním a geopolitickém kontextu jejich existence (jak poukazovala výstava *Transgender Me* z roku 2013), často se mohou nalézat v podobných situacích i přes odlišné kontexty: portrétované osoby pochází ze zemí Jižní a Střední Ameriky (Chile, Costa Rica, Mexiko), tak ze Spojených Států Amerických, z Filipín či z řady Evropských zemí (Belgie, Německo, Bulharsko, Francie, Itálie či Velká Británie). Jak stojí v popisku, do těchto chatroomů je přivádějí různé důvody a očekávání, ale co je pro ně společné je vystupování na tomto internetovém portálu způsobem, jakým se člověk běžně prezentuje ve veřejném prostoru.

Do ještě osobnější a intimnější roviny se dostal slovenský fotograf Jozef Rabara se svým projektem *Dany a Maty* (2010), vystaveném ve stejném ročníku *Transgender Me* jako soubor *F64.0._online* Lukáše Houdka. Rabara ve svém fotografickém souboru následuje život dvojice transgender mužů v době začátku jejich tranzice, tedy začátky hormonové terapie, operace svrchní části těla a experimentace s vlastním, nově prožívaným genderem. Rabara, který dnes již příliš nevystavuje a věnuje se spíše komerční fotografii, se během svých studií věnoval převážně portrétové tvorbě. I proto vznikl tento soubor, který měl být původně malou sérií portrétů Matyho a Danyho, avšak „osobnosti těchto dvou ma presvedčili, že táto téma stojí za hlbšiu sondu do ich životov“, jak napsal autor v doprovodném textu. Jedná se tedy o směs fotografií různých stylů, od stylizovaných portrétů, přes dokumentaci jejich rodinného života (v té době spolu vychovávali Matyho čtyři děti) po záznamy performancí jejich společné skupiny Drag Addicts, dnes vystupující jako Drag Addicts Divadelní Avantgarda (DADA). Ačkoliv jako diváci a divačky dostáváme možnost vhlédnout do intimních částí jejich života, sledovat proměnu jejich náprsních jizev či je vidět s nasazenými připínacími penisy (dildy), je toho hodně, co o nich nevíme. V doprovodném textu Rabara sice píše, že se Maty a Dany rozhodli pro tranzici „na prahu stredného veku“, ale více o tomto rozhodnutí nevíme. Proč až teď? Proč právě v tento moment? Co je k tomu vedlo? Tyto otázky, které se cisgender divákům a divačkám nabízejí, zůstávají nezodpovězeny a fotografický soubor tak přes svou dokumentární povahu poukazuje na to, že některé odpovědi znát nemusíme. Rabara prezentuje příběh, či lépe úsek příběhu Matyho a Danyho tak jak je, bez dodatků, bez vysvětlení, jako příběh kohokoliv jiného. Během vernisáže výstavy v Galerii NoD se

zároveň Maty a Dany prezentovali skrze performanci svého dragového¹⁰⁹ uskupení. Nejenže samotná performance obohatila výstavní projekt, samotný fotografický soubor Maty a Dany tímto dostal novou dimenzi. Maty a Dany se místo fotografovaných ‚subjektů‘ stali aktivními činiteli a jako Drag Addicts se účastnili na ohýbání zažitých konceptů genderu.

I díky tomuto vystoupení – ale z velké části také již díky Rabarově různorodému pojetí fotografického cyklu, který se nespoléhal pouze na metodu portrétu či metodu dokumentární a vnesl tak rozmanitost a upřímnost do tohoto souboru – se všichni zúčastnění vyhnuli risku, který s sebou fotografování transgender osob nese: posilování jinakosti zobrazované osoby. Fotografická dokumentace byla v centru výzkumu (odlišné) sexuality

¹⁰⁹ Tehdy Maty Dio a Daniel Tůma vystupovali jako drag kings. Od té doby se se svým uskupením začali více věnovat experimentálnímu divadlu a autorským hrám plným ironie, parodie, satiry a černého humoru. Dodnes vytvořili dohromady osm autorských her, které prezentovali například v NoDu, DOXu, Venuši ve Švehlovce či ve Švandově divadle.

Kategorie identit a viditelnost

Podobně jako si já v této práci pokládám otázku, jakou podobu nabírá queer umění v Česku a na Slovensku a jakými tématy se jeho protagonistky a protagonisty zabývají, Tamara Moyzes si v roce 2011 položila otázku, jak vypadá současná místní lesbická umělecká tvorba. Lépe řečeno, otázek si položila hned několik: „Jaká je představa heterosexuální, většinové společnosti o lesbách? Je podporována mužským libidem? (erotická představa muže heterosexuála) Umožňuje tento stereotypní pohled lesbickým ženám zůstat inkognito? Je potřebný ‚lesbický Coming OUT‘ v současném umění? Co to vlastně znamená? Je důležité pro Česko-Slovenskou uměleckou scénu? Mají lesbické umělkyně vytvářet lesbické umění? Mají lesbické umělkyně potřebu vytvářet lesbické umění? Může lesbické umění vytvořit heterosexuální žena, muž, gay, transgender atd?“¹¹⁰ Vystavené umělkyně a umělci reagovali v různé míře.

Jedním z vystavujících, který se ve svém dílu zeširoka nad touto otázkou zamýšlel, byl Damián Machaj, tehdy vystavující jako lesbická umělkyně¹¹¹. Tuto skutečnost by snad ani nebylo nutné zmiňovat, věřím však, že v analýze jeho díla, ve kterém se vůči různým kategoriím a „nálepkám“ víceméně vymezuje, může právě tento fakt hrát podstatnou roli. Machajovo dílo, nazvané *After Sarah Lucas* (2011) je nejen vizuální parafrází díla *Self Portrait with Fried Eggs* (1996) Sarah Lucas, ale její dílo se v Machajově díle přímo objevuje. Napřed tedy k dílu Lucas: Lucas do středu své fotografické tvorby staví právě sebe a proslula tak zejména svými autoportréty. Některé z nich pořídila na záchodě, některé například s mrtvou rybou (*Got a Salmon on #3* [1997]) a na některých z nich sedí v křesle, s nohama rozkročenými doširoka s notnou dávkou machismu a tvrdosti, vyzařujícího z jejího držení těla i výrazu v obličejí. Důležitou roli v těchto fotografiích často hraje jídlo, které buď zastupuje a maskuje ženské části těla či slouží jako falický symbol (nejpřímočařeji tomu tak je u série *Eating a Banana* z roku 1990). Lucas tak

¹¹⁰ Tamara Moyzes, <http://www.tamaramoyzes.info/?p=726>

¹¹¹ Parafrázuji zde samotného Machaje, který v tomto smyslu mluví o spolupráci na projektu Coming SOON.

satiricky převrací ženské tělo a jeho pornografická zobrazení a vytváří série portrétů maskulinně vypadající ženy.

Machajova instalace se skládala ze dvou odkazů na autoportrét Lucas. V jednom zobrazuje sebe sama ve stejné póze, ve které se vyfotila Sarah Lucas. Machaj sedí rozkročen v křesle s nohama pevně na zemi a rukami na opěrkách křesla. Pózu Lucas kopíruje přesně a do posledního detailu, s přesným rozložením všech končetin. Jiné detaily fotografie na Lucasino dílo odkazují o něco skrytěji: místo černobílé kostkované podlahy nacházíme kostkovaný motiv na křesle, a co je snad nejdůležitější, motiv smaženého vejce, jež v originále umělkyni zakrývá ňadra, v Machajově díle zakrývá autorův obličej. Druhý odkaz na Lucas se pak nacházel v druhém díle, manipulované verzi původního autoportrétu Lucas. Dílo je zrcadlově převráceno a místo Sarah Lucas v něm vidíme jen obrys, který z ní zbyl. Její tělo bylo odstraněno otevřeně a neskrývaně; na fotografii zůstala celá její paže a místa, kde se její tělo nalézalo nejsou do detailu zahlazena – právě naopak. Lidská přítomnost je tak jasná, ale lidské tělo zde nevidíme.

V textu, doprovázejícím jeho dílo Machaj konstatuje, že ačkoliv se ve své tvorbě normálně nezabývá kontextem ve kterém jsou jeho díla vytvořena, v této instalaci poněkud výjimečně reaguje na otázky, jež si výstava klade. „V tejto práci sa ale otáčam späť a nohami skúmam pôdu na ktorej kategórie Queer art stojí. Rozmýšľam, prečo mi zaradenie do tejto kategórie nevyhovuje. Beriem ju ako obmedzenie. V mojom idealistickou chápaní je umelecké dielo komplexita v jednotlivosti. Prizmou určitej teórie vnímame len zlomok celku. (...) Namiesto tichého protestu proti zaradeniu do prúdu feministické/lesbické umenie – gender art – queer art som sa rozhodol (rozhodla v originále – co zvolit?) odraziť od obmedzení, ktoré sú pre mňa nepríjemné. Ak dielo javí znaky zaraditeľnosti do spomínaného prúdu automaticky prisudzujem autorovi nejaký politický zámer (z feministickej tradície vychádzajúce tendencie). Tento implicitný vzťah je z môjho pohľadu najväčší omyl celého gender/queer artu a príklad krivdy, akú môže spáchať teória na diele.“

Zatímco Machajova slova jsou pochopitelná, jeho odpor ke škatulkování a nálepkování je velmi blízký tomu, co ve svých textech o místním umělecké tvorbě spojené s LGBT

umělci a zejména pak umělkyně zmiňují jak Zuzana Štefková, tak Věra Sokolová. Snad nejpodrobněji se pak problematice ‚umění bez přívlastku‘ věnuje Martina Pachmanová v kontextu umění tvořeného ženami a nálepkami jako je ‚feministické umění‘ či ‚ženské umění‘¹¹². Označení ‚ženské umění‘ se v našem prostředí začalo používat ke konci devatenáctého století, když se ženy konečně umělecké tvorby mohly účastnit a rozšířilo se zejména v kontextu pořádání ‚ženských výstav‘¹¹³. Je to však termín, se kterým se můžeme setkat i dnes v jednadvacátém století a často s sebou nese spíše negativní konotace či předpoklady a stereotypy dané genderem dané umělkyně. A ačkoliv se proti tomuto pojetí mnoho ženských spolků a redakcí dobových pokrokových časopisů snažilo bojovat, tyto stereotypy nevytizely. ‚I přesto se však dobové názory nadále držely zakořeněných genderových normativů. Adjektiva ženský/feminní a mužský/maskulinní, která si s oblibou vypůjčovali doboví kritici pro vystižení povahy toho kterého uměleckého projevu, nadále vyjadřovala kanonické vzorce chování, jež se u žen a mužů považovaly za vrozené a neměnné; ostatně třeba i nadužívaný termín ‚něžné pohlaví‘ se většinou používal pro dokreslení povahy ženského umění jako projevu poddajné, citlivé, ba přecitlivělé ženské duše.‘¹¹⁴ A zatímco dobové umělkyně bojovaly proti tomuto přívlastku zejména kvůli stereotypům, jež s sebou nesl, podstatnou roli v jejich odmítání tohoto pojmu hrála i touha ‚tvořit umění bez přívlastku‘. Jelikož umění bylo tradičně vnímáno – a dodnes tomu tak stále často je – jakožto něco transcendentálního a bytostně apolitického, jakékoliv přívlastky mohou být vnímány jako nežádoucí. K východoevropskému kontextu v době normalizace například Pachmanová podotýká následující: ‚Dobré umění bylo mezi umělci, kurátory a teoretiky v této části Evropy ‚jediné a nedělitelné‘ a posuzovat ho bylo možné jedině na základě obecných a domněle objektivních kritérií kvality, nikoliv však prizmatem genderu.‘¹¹⁵

Dalšími takovými přívlastky, vázícími se častěji k umění tvořeném ženami, jsou právě ‚feministické‘ či ‚genderové umění‘, které zmiňuje Machaj v komentáři ke svému dílu. A

¹¹² Mimo nespočet jejích publikací a textů na témata žen-umělkyně, feminismu v umění a feministické kritiky uměleckého provozu či dějin umění se Martina Pachmanová spolu s Markem Pokorným zúčastnila již výše zmíněné diskuze s názvem *O umění bez přívlastku*, moderovanou Věrou Sokolovou a zorganizovanou v rámci filmového festivalu Mezipatra v roce 2010.

¹¹³ Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády*, s. 115.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 117.

¹¹⁵ Martina Pachmanová, *mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chaluppeckého*, *Sešit pro umění a příbuzné zóny* 14, 2013, s. 36-37.

ačkoliv neodkazují pouze na gender autorky či autora daného díla, ale váží se přímo k tématům, metodologii či východiskům onoho díla a v případě queer a feministického umění mají i jistý politický rozměr, jsou tato označení odmítána podobně jako pojem ‚ženské umění‘. To Pachmanová zmiňuje jak na svých přednáškách, tak například v rozhovoru pro pořad Vizitka na Českém rozhlasu, nazvaném *Řada lidí si stále nedovede představit, že by umění bylo ‚znečištěné‘ genderem*¹¹⁶. Jak Pachmanová, tak Sokolová zdůrazňují, že v zahraničí (tedy v zemích západní Evropy a Spojených státech amerických) však tyto kategorie fungují. Hned v úvodu textu *Dobrovolná neviditelnost? Vizualní umění a lesbická identita* Sokolová připomíná propojenost emancipačních hnutí šedesátých a sedmdesátých let s vizualitou a uměleckou tvorbou. „Lesbické umělkyně, které v té době tvořily, ve své tvorbě reflektovaly své vidění světa a žitou zkušenost, které odrážely historii sexuální regulace ve společnosti. Toto specifické vidění a životní zkušenosti se nutně promítly do uměleckého vnímání, forem tvorby a myšlenkových přesahů, jimiž umění těchto žen disponovalo, ať šlo o umění realistické či abstraktní, malbu, plastiku či fotografii. Proto se i termíny ‚lesbické umění‘ a ‚lesbická umělkyně‘ staly samozřejmou součástí pojmového a analytického aparátu umělecké kritiky.“¹¹⁷ Je tak pochopitelné, že v postsocialistických zemích, kde neproběhla tak vehementní emancipace LGBT+ menšin, navíc postavená na politice identity, jež ve východoevropském regionu nenabrala na stejné síle, tyto (umělecké) kategorie nejsou natolik ustálené jako v západních zemích.

To však neznamená, že se toto téma neobjevuje znovu. Za celou uplynulou dekádu se ‚lesbická umělecká scéna‘ nedefinovala v konkrétnějších pojmech, než v jakých se potýkala s otázkami předestřenými Tamarou Moyzes v roce 2011. Když se v roce 2018 konal v rámci festivalu Prague Pride první ročník lesbické¹¹⁸ party BOBR, krom divočejší hudební stránky měla tato událost také rozlehlou „chilloutovou“ zónu¹¹⁹, kde figurovalo právě i umění. Jednalo se spíše o drobnější předměty k zakoupení (plakáty komiksových

¹¹⁶ Lukáš Matoška, Martina Pachmanová: *Řada lidí si stále nedovede představit, že by umění bylo „znečištěné“ genderem*, Vizitka.

<https://vltava.rozhlas.cz/martina-pachmanova-rada-lidi-si-stale-nedovede-predstavit-ze-umeni-bylo-7780996>

¹¹⁷ Věra Sokolová, *Dobrovolná neviditelnost*.

¹¹⁸ ... lesbické, ženské, femme party BOBR; BOBR je inkluzivní večírek, organizátorky vždy žádají jen heterosexuální cisgender muže, aby tuto akci vynechali a uvnitř tak mohlo být bezpečno pro všechny návštěvnice a návštěvníky.

¹¹⁹ Zatímco hudební večírek se odehrával v Underdogs' Ballroom, klidová zóna se nacházela v o dvě patra výše umístěné Eternii.

hrdinek, sošky ve tvaru vulvy, samolepky, apod.), ale například instalace Anny Wim s názvem *Sexposi sexedu* (2018) se nacházela jak v chilloutové zóně, tak i v prostorech hudebního klubu. Tento princip se opakuje s každou další bobří událostí (krom prideových BOBRů se pravidelně konají i zimní edice, letošní srpnový BOBR tedy bude již patý) a umění je vždy ve větší či menší míře přítomno. Z kurátorského hlediska jej připravuje dokumentaristka a aktivistka Kateřina Turečková

Genderová a sexuální identita

Není žádným překvapením, že se v rozebíraných výstavách queer umění objevila témata spojená s genderovou identitou a sexualitou. Nejde však vždy jen o lesbická, gay, bisexuální či trans témata, ale také o otázky spojené s lidskou tělesností, ženskou sexualitou, pornografií, ale také například s rodičovstvím, popřípadě mateřstvím. Toto velké téma se překrývá s tématem transgenderu, kde samozřejmě také dochází ke zkoumání vlastní identity a těla, ale v mnohem přímějším a doslovnějším slova smyslu. Díla rozebíraná v této podkapitole se naopak vztahují k více tématům najednou či k tématům vázajícím se k sexualitě a genderu. Samotnou mě překvapilo, že ve všech zkoumaných výstavách se téma homosexuality, bisexuality či jen prostě téma stejnopohlavní touhy objevuje v minimální míře; mnohem více než téma queer touhy se zde objevuje téma queer genderů a těl.

Snad jediným dílem tematizujícím přímo a pouze svoji identitu bylo dílo Aleny Foustkové *Za trest*, v rámci kterého autorka pokryla dvě stěny galerie DOX větou „Jsem normální“.

Psala ji tužkou na nalinkované řádky, stále za sebou, jako při starých školních trestech. Během čtyř dnů napsala celkem šest tisíc vět. Dílo Foustkové je ve své podstatě velmi vágní, dekodovatelné jen díky kontextu, ve kterém se nalézá. Pro Foustkovou je tento přístup typický, jelikož je konceptuální umělkyní a často tak pracuje s myšlenkami redukovánými na slova. Kdyby byla tato instalace vystavená samostatně, jistě by potřebovala textovou vysvětlivku centrální myšlenky, avšak zde se vysvětlivkou stává kontext, tedy celá výstava. Ona vágnost, možnost jiných výkladů (která se rozhodně kontextem výstavy neuzavírá – z textu uvádějícího výstavu se akorát lze dozvědět, že Alena Foustková ve svém díle tematizuje vlastní *odlišnost*, ale návštěvnice či návštěvník se již nedozvídá o jakou přesně odlišnost se jedná, jak se projevuje, a podobně) perfektně ilustruje queer teorii. Ta se často věnuje otázkám norem, ať ž spojených s genderem, provázání genderu a sexuality určitým způsobem, či normativnosti společnosti obecně. Queer teoretik David M. Halperin v článku nazvaném „The Normalization of Queer Theory“ napsal: „[Queer teorie] podporuje ne-normativní vyjádření genderu a sexuality, vede k teoretickému i politickému odporu normalizace, ...“¹²⁰. V knize *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography* zase píše: „Jak už tohle samotné slovo napovídá, ‚queer‘ neoznačuje nějaký přirozený druh či nějaký neměnný předmět; svůj význam získává svou opozicí k normě. Queer je ze své definice *cokoliv*, co stojí naproti všemu normálnímu, legitimnímu, dominantnímu.“¹²¹ Ačkoliv autorka díla *Za trest* dokola opakuje, že je normální, z díla je jasné, že je v něčem právě odlišná – nějakým způsobem vybočuje z nějaké společenské normy; v něčem právě *není* společností považována za normální.

Co se o autorčině odlišnosti dozvídáme ze samotného díla je to, že proces přijetí této odlišnosti je dlouhý a úporný. Nešlo totiž o pouhou jednovětou deklaraci, ale o větu nějakým způsobem vnucenou – ať už společností, někým ‚nadrízeným‘ či skrze proces internalizace umělkyní samotnou. Forma neustálého opakování, ať už k němu dochází z popudu autorky či nějaké vnější autority signalizuje potřebu si tuto myšlenku vnutit a plně ji přijmout. Nástěnný text končil větou – či spíše slovem – „Jsem.“ Po několika

¹²⁰ David M Halperin, *The Normalization of Queer Theory*, s. 341. 2003

¹²¹ David M Halperin, *Saint Foucault*, s. 62. *Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995.

tisících méně či více jistých tvrzení stála na konci jasná deklarace a srovnání se se svou odlišností, s tím, že je autorka queer. Dílo Foustkové je ze všech děl vystavených na mnou probíraných výstavách jediné čistě konceptuální a jako jediné perfektně zrcadlí jádro queer teorie – bojuje se (společenskou) normou, zároveň jakkoliv odmítá identitární kategorie, které lze v mnoha jiných dílech vyčíst.

Protnutá sexualita

Jedním z děl, zabývajících se neheterosexuální touhou byl soubor kreseb Roberta Gabrise s názvem *Cyberlove* z roku 2018. V kontextu queer umění bylo vystaveno na výstavě Queer Stories v bratislavském tranzitu, ale známé může být i pražskému publiku – buď ze samostatné stejnojmenné výstavy v Artist Labu Tamary Moyzes při příležitosti Prague Pride 2019 či například na prvním ročníku Bienále Ve věci umění v roce 2020. *Cyberlove* je série skicových kreseb, provedených pastelkami na recyklovaném papíru. Většina z nich zobrazuje jeden či více ztopořených penisů, provedených do detailu a s velkou citlivostí pro barvy. Na některých kresbách je u penisů i notná dávka ejakulátu, na jiných jsou zas vyobrazeny řitní otvory, zadky, varlata a každý z chloupků tvořící jednoduté ochlupení. Kresba pastelkami není obvyklým jevem v současném umění – jako by barevné tužky byly stále odsuzovány pro svojí infantilnost a spojení s tvorbou umělecky nevzdělaných dětí. Gabrisově díle (pro něž je tento styl kresby však typický) tak právě kresba pastelkami přidává punc jinakosti a absurdnosti. Tato série rozhodně absurdní je; je vtipná, ať už kvůli nakresleným výjevům či kvůli připsaným komentářům, zároveň ironicky zpracovává ne tak vtipné téma sexuálního rasismu. Jak napovídá název série, jedná se o dílo zaměřené na ‚lásku‘ – či spíše sexuální poměry – v době technologií a seznamovacích aplikací. Vznikala ve Vídni, kde Gabris dlouhodobě žije, a proto je naprostá většina psaných komentářů v němčině. Jedná se úryvky z povrchních konverzací přes aplikaci, prosáklé sexuálními tématy. Vše je v podstatě na sex redukováno a sex je redukován na ztopořené údy, jejich velikost a tvar, na moment ejakulace. Je to zkušenost mnoha homosexuálních a bisexuálních mužů, kteří používají aplikaci Grindr, která je proslulá zaměřením na jednorázové sexuální styky, ale také rasistickými předsudky mnohých uživatelů a samotných algoritmů. V doprovodné brožuře kurátorka uvádí, že „kresby vychylují skratkovitú komunikáciu v aplikáciách, jako je Grindr alebo Tinder a možno si ich vykľadať aj jako ironický komentár k používaniu sociálnych médií.“ Na autorových stránkách je k této sérii navíc připsaná tato informace: „Mé kresby jsou zároveň ironickým komentářem k sexuálnímu rasismu a velmi redukovaném jazyku.“ Onen sexuální rasismus se nachází v pár výňatech z osobních popisů, doprovázejících explicitní kresby. Na díle zobrazujícím tři ztopořené penisy, z nichž dva doprovází ukájejí ruka, je u jednoho z nich

napsáno: „Suck me, 32, No fat, no asians, Straight acting only!“ Na kresbě s mužským pozadím se nacházejí dva podobné osobní popisky, vyjmuté přímo z profilů z jedné ze seznamovacích aplikací. Jeden popis končí podobně příkře: „Matt, 25, No blacks, no bottoms, no queens“ (slovo queens je zde napsáno ve formě ikonky koruny). Gabris je slovenský rom, který žije ve Vídni právě i kvůli rasové diskriminaci. V sérii *Cyberlove* sice přímo svoji romskou identitu netematizuje, ale na rasistických preferencích – konkrétně na deklaraci konkrétních uživatelů, že nechtějí mít sexuální poměr s někým, kdo je Asiat, tlustý, nebo nevypadá dostatečně ‚heterosexuálně‘, či v druhém případě s někým, kdo je černý, submisivní či příliš ‚zženštilý‘ – poukazuje na provázání sexuality s rasismem a dvojitou diskriminací pro gaye, kteří pocházejí z etnických menšin. Tento rasismus zdaleka není stěžejním tématem Garbrisovy série, nýbrž se v díle jen tak letmo vyskytuje, stejně, jak tomu je na seznamovacích aplikacích.

K této sérii, která, jak jsem již minula, vznikla ve Vídni, Gabris pro účel výstavy *Queer Stories* přikreslil jedno dílo. Je na něm deset ztopořených penisů, některé z nich stříkají sémě, jiné jsou jím pokapané a nad nimi se ve tvaru oblouku nachází nápis „Slovenskí otcovia, pekných synov máte“. Tato věta je parafrází na tradiční slovenskou píseň, která se jmenuje *Slovenské mamičky, pekných synov máte*. První dvě sloky této písně zní: „Slovenské mamičky, pekných synov máte; vychovali ste ich, na vojnu ich dáte. Vychovali ste ich ako to vtáčatko; za nimi zaplače nie jedno dievčatko.“ Pouhým nahrazením matek otci Gabris poukazuje na tradicionalistické genderové stereotypy v jeho rodné zemi, kde jsou pouze matky vnímány jako vychovatelky svých dětí, zatímco otci se v tomto modelu jakožto živitelé rodin o výchovu ani osud svých dětí nezajímají. V písni jsou zmíněny jen matky a děvčata, co budou oplakávat smrt synů ve válce – nikoliv však jejich otcové. Dílo je jak komentářem o genderových stereotypech, tak o homofobii, kterou oněch deset ztopořených penisů pomyslně provokuje.

Na výstavě *Queer Stories* se nacházelo ještě jedno dílo, které se naplno zabývalo otázkou sexuality a rasismu. Byla jím instalace Ivana Juricy s názvem *Postkoloniálne násilie / Poza rasovú židostivosť* (2018), skládající se z ve vitrině vystavených kreseb na novinách. Jurica, který působí zároveň jako umělec a teoretik umění zde užívá dvojího obrazu – důležité jsou jak jeho kresby, tak i jejich podklad, tedy mediální obrazy z novin. V jeho

díle se tak míchají zprávy a fotografie informující o migraci, rasismu, násilí a Východní Evropě (Jurica žije taktéž ve Vídni, nacházejí se zde proto noviny jak slovenské, tak rakouské) s kresbami kopírujícími či navazujícími na fotografie Roberta Mapplethorpa. Doprovodný text cituje autora: „Je pre mňa dôležité prepájať tému rasovo motivovaného násilia a politiky so sexualitou, telom, kolonializmom, oreintalizmom a fašizmom – a dať ich do súvislosti s obrazivosťou médií.“ Ačkoliv se všechna tato témata v Juricově díle propojují, jejich vazby jsou poměrně slabé. Celek tak působí jako jakýsi náčrt či autorův moodboard a není, dle mého názoru, jednoduše rozšifrovatelný. Jako jakási vizualizace myšlení o těchto tématech byla tato instalace však očividně zamýšlena i samotným autorem, jelikož k tomuto dílu byl přiložen štos textů ve formátu A4 k rozebrání návštěvníky a návštěvnicemi výstavy. V tom Jurica vysvětluje užití odkazy a celkovou maticí postkoloniální ekonomické moci, ve které se protíná rasou nabitě tělo, sexualita a ekonomie. Metodu kresby na novinový papír zvolil kvůli odkazům na umění zabývající se postkolonialismem: „Kresby na novinový papiier jako forma politického odkazu majú v rámci moderného a súčasného umenia dlhú tradíciu. V anglo-americkom kontexte boli takéto stratégie používané černošskými umelcami/umelkyňami v zmysle odkazovania na koloniálnu minulosť (a prítomnosť), rasizmus a otroctvo. Telo/Rasa, ekonómia a sexuliatu vytvárajú matrix (post-)koloniálnej ekonomickej moci. Vystavené kresby sa snažia rozšíriť túto formu/prax a vedenie do kontextu post-socialistických krajín, kultúr a mentalít. Pojem post-koloniálneho násilia tu odkazuje na rasovo motivované verbálne alebo fyzické násilie, ktorého cieľom sú v súčasnosti najmä ľudia na úteku.“¹²² Jurica tedy poukazuje na to, že v postsocialistickém kontextu nemusí jít přímo o černá africká těla – v Mapplethorpových portrétech šlo o těla afroamerická, přičemž technika kresby na papír je připisována „černošským umělcům a umělkyním“ – ale (post)koloniální hierarchie se zde projevují zejména v našem současném přístupu k migrantům, držným v detenčních táborech na hranicích Evropy, a v neposlední řadě našemu dlouhodobému zacházení s romskou menšinou.

Pro ztělesnění nebílého těla zde Jurica užívá právě odkazů na Mapplethorpovy akty černých mužů. Mapplethorpovy fotografie pobuřovaly dvojnásobem: pro širokou veřejnost byly příliš pobuřující, pro odbornou veřejnost byly často považovány za

¹²² Ivan Jurica, Post-koloniálne násilie / Poza rasovú žiadostivosť, text k dílu.

problematické kvůli ztělesnění rasistických stereotypů. „Mapplethorpovy fotografické akty černých mužů, s jejich důrazem na svalnatá těla a jiné fyzické atributy včetně penisu, byly v minulosti kritizovány pro jejich využívání rasistických stereotypů a pro objektivizaci zobrazovaných modelů.“¹²³ Mapplethorpe, který tuto část své tvorby vnímal především jako vzdávání holdu černým mužským tělům, této kritice příliš nerozporoval. „[Mé fotografie] jsou nevyhnutelně rasistické. Já jsem bílý, oni jsou černí. Nějaký rozdíl tam jednoduše je, nemusí jít o negativum. Existuje rozdíl mezi zobrazením černého odhaleného muže a bílého odhaleného muže? Nemyslím si – jde o formu a jak s ní naložíte. Já dělám to samé. Nesnažím se k tomu přistupovat jinak.“¹²⁴ Ivan Jurica ve svém díle kritiku Mapplethorpa pro podporování rasových stereotypů odmítá: „Jako gej muž uviedol do oblasti výtvarného umenia a fotografie nielen estetiku mužských homosexuálnych praktík, ale otvorene začal pojednávať belošký hoosexuálny pohľad na černochova a homosexuálnu žiadostivosť černošských tiel, ktoré v sebe nesú vica jako obyčajnú sexuálnu túžbu založenú na fantaziách o exotickom tele. Sú podmienené a hlboko zakorenené v tradíciách heteronormatívneho odopierania/vylúčenia a násilia voči týmto mužom (a ženám), v stave, ktorý je marginalizovaným jednotlivcom a menšinám dôverne znýmy a ktorý tieto navzájom zdieľajú.“ Jurica tak pobužuje tomu, aby originální fotografické akty nebyly vnímány jen skrze prizma objektivizovaných, exotických těl a naopak Mapplethorpa obdivuje pro vnesení do té doby tabuizovaného tématu do oblastí výtvarného umění. Vzorec odepírání či touhy po těchto tělech vnímá v rámci heteronormativního systému a klade tak důraz na to, aby LGBT+ lidé vnímali situaci komplexněji a nepřejímali tento zkratkový model, jež ve výsledku vede k násilí na nebílých tělech.

Tuto teorii, jež se může jevit jako nijak nesouvisející s východoevropskými státy, které nikdy nebyly koloniálními mocnostmi, Jurica navíc pevně ukotvuje ve východoevropském kontextu. „Národostáty strednej a východnej Európy si v súčasnej krízovej situácii vyhradzuju svoje právo na odmietnutie akejkoľvek pomoci a zodpovednosti voči ľuďom na úteku s odôvodnením, že sa nikdy nezúčastňovali koloniálnych výbojov. Ale analógie ku koloniálnemu násiliu tu sú a boli. (...) Post-koloniálni teoretici (napr. Aimé Césaire)

¹²³ Matthew Macaulay, Robert Mapplethorpe: Bob Love, [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk/art/artworks/robert-bob-love-ar00160)
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/robert-bob-love-ar00160>

¹²⁴ Robert Mapplethorpe in Matthew Macaulay, *tate*

vytvorili tézu, podľa ktorej beloší Europáania neodsuzujú Hitlera za to, čo vykonal, ale za to, že to vykonal na belošskom obyvateľstve – za „poníženie bieleho človeka/muža a za to, že aplikoval do Európy kolonialistické procedúry, ktoré boli dovtedy exkluzívne vyhradené pre Arabov Alžírska, indických kuliové a černochoy Afriky“¹²⁵. Skrze Césairovu citaci tak autor poukazuje na východoevropskou komplicitu v systéme založeném na koloniálních heteronormatívnych mocenských štruktúrach. Přiznání naší role a k tomu potřebná revize historie je dle Juricy queerování naší společnosti, které je potřebné. „Queer sa sice v prvom rade môže vzťahovať na sexualitu gejov, lesbiab a transgender osôb, ale queering/queerovanie sexuality znamená posunutý pohľad do spoločenskej štruktúry. Queering spoločnosti znamená re-interpretovanie histórie.“¹²⁶ Autor tak klade dôraz i na využití plného potenciálu slova queer, potažmo queerovat – nesoustředit se jen na (odlišnou) sexualitu, ale zpochybnit celý systém, do kterého je sexualita vetkaná.

Juricovo dílo (homo)sexualitu opět pojímá v širším kontextu, konkrétně v kontextu propojenosti s tělem, jeho zobrazením, orientalismem a kolonializmem. Sdělením celku tak je poukázání na to, že sexualita, resp. sexuální hierarchie není záležitost lehce oddělitelná od ostatních společenských a světových uspořádání a hierarchií. Sexualita je vždy záležitostí intersekcionalní, propojená s jinými faktory. Queerování může přispět k destabilizaci všech těchto hierarchií, heteronormativitou počínaje, ale rozhodně nekonče.

¹²⁵ Ivan Jurica

¹²⁶ Ivan Jurica

Ženská sexualita a tělesnost

Na několika z analyzovaných výstav se vyskytovalo téma ženské sexuality. Pozoruhodné na tom je, že se zde objevovala blíže nespecifikovaná a nekonkretizovaná ženská sexualita spolu s blíže nespecifikovanou a nekonkretizovanou ženskou tělesností. Na výstavě *We Will Not Change Our Show* se tak objevila díla tradičně spojována spíše s feministickým uměním než s uměním queer. Byla zde vystavena dnes již proslulá díla Veroniky Bromové z manipulované fotografické série *Pohledy* (1996) či staronová série *Já vystavená* (1996-2019), k vidění zde byla také multimediální instalace Kateřiny Olivové s názvem *Milk and Blood and Love and Feminism and Honey, Mama* (2019). Série *Pohledy* Veroniky Bromové je již kanonickým dílem českého feministického umění, v jehož středu stojí (či leží) ženské tělo, potažmo tělo samotné umělkyně. Olivová je taktéž feministická umělkyně pracující zejména se svým vlastním tělem, a to i ve vystavené instalaci. Ta evokovala pokojík samotné umělkyně, byla v ní sedačka a další pohodlná místa k sednutí a odpočinku, stolek s čajovým setem a spousta nevkusných předmětů a sarapatiček, mnohdy s potiskem portrétů Olivové, či jen částí jejího těla. V obrazovce včleněné do celku šlo video, ve kterém těhotná Olivová tančí. Video tak mělo bourat zašlé představy o umírněných těhotných ženách, zvláště těch s nadváhou, jako je Olivová. Podobné tematické se věnovaly i rozhovory z rozhlasového pořadu *Milk and Honey*, který mohly návštěvnice a návštěvníci poslouchat ve sluchátkách. Většina rozhovorů byla věnována mateřství, jen jeden z nich rozebíral mateřství a vytváření alternativních rodinných uskupení přímo z lesbické perspektivy.

„Téma překračování studu a přetváření nedokonalosti anebo selhání v přednost a úspěch patří mezi nejsilnější sdělení výstavy. Jak píše americký filozof a kulturní antropolog Jack Halberstam ve své knize *Queer Art of Failure*: ‚Zatímco donedávna musel být gay a lesbický předmět (...) zasazen do globalizovaného projektu lidských práv, nyní se dostáváme k politickému významu jinakosti skrze přijetí nekoherence, osamění, poraženého a melancholického sebepojetí.‘ Halberstam říká, že co je queer, se nejlépe ukazuje skrze to, co jsme zvyklí považovat za selhání, antiprodukcii, nedostatečnost, něco

hodného studu a odsudku.“¹²⁷ Dle mého názoru se téma studu sice na výstavě objevuje a jeho překračování se dá považovat za hlavní téma celé výstavy, dílo Olivové k této záležitosti ale příliš nepromlouvá. Její zásadní téma těhotenství, kojení a mateřství obecně navíc nezapadá do Halberstamova pojetí (jeho a řady dalších queer teoretiků) antiprodukce – naopak jde o produkci pro společnost naprosto zásadní. V čem bych spíše spatřovala queer aspekt její tvorby je pro ni typická kýčovitá, „pokleslá“ estetika.

Ladislav Zikmund-Lender v dvojrecenzi na výstavě *We Will Not Change Our Show a Queer Stories* nazvanou *S kurátory v posteli aneb queer umění mezi Českem a Slovenskem* tento aspekt vyzdvihuje hlavně u instalace *Express Yourself* Martina Vaňka. „Osobní výpověď kurátora Martina Vaňka, který opět muzejním způsobem (vitrína, sklo, reflektory) vystavil svou privátní kolekci z doby dospívání, obsesivně zaměřenou na osobnost popové ikony Madonny, vypovídá o fascinaci a fetišizaci camp kulturou, již Madonna ztělesňuje a která se překrývá s queer expresivitou a kulturou.“¹²⁸ Uprostřed místnosti, mezi Vaňkovou instalací a instalací Olivové, byla navíc zavěšená disko koule, házející prasátka na obě strany, dodávající extra nablýskaný punc. Těžko říct, jestli patřila k jedné z instalací, či jestli byla zamýšlená k dozdobení obou děl, ale rozhodně se hodila k oběma z nich. Ačkoliv je v díle Olivové pokleslá camp estetika rámovaná výrazně feministickými tématy, kontext výstavy – zejména pak blízkost s Vaňkovou instalací, která alespoň dle Zikmunda-Lendera úspěšně reprezentuje camp estetiku – nabízí interpretaci z queer hlediska, buď skrze Halberstamovo pojetí nízké kultury či skrze vyvrženou camp estetiku.

Na druhou stranu je dílo Olivové rámované i tvorbou Veroniky Bromové, feministickým zaměřením na práci s ženským tělem a jeho zobrazení a v neposlední řadě také feministickou kritikou tradičního přijímání jen toho umění, které je považováno za vysoké umění. Feministické kritičky a umělkyně byly silně proti klasickému dělení tvorby na „vysoké umění“ a „nízké umění“, zejména proto, že tradičně ženská tvorba byla vždy považována za umění nízké. Postmoderna v umění nadále tyto kategorie rozmělňovala. Kýč a pokleslou estetiku tak lze v umění vnímat skrze několik různých prizmat a věřím, že

¹²⁷ Ladislav Zikmund-Lender, *S kurátory v posteli aneb queer umění mezi Českem a Slovenskem*, artalk.cz, <https://artalk.cz/2019/03/04/s-kuratory-v-posteli-aneb-queer-umeni-mezi-ceskem-a-slovenskem/> 4.3.2019

¹²⁸ Ladislav Zikmund-Lender. *ibidem*.

zvolené prizma záleží na kontextu daného uměleckého díla. Feministické prizma u instalace Kateřiny Olivové dle mého převažovalo nad queer prizmatem.

Ačkoliv Zikmund-Lender ve své recenzi nekritizoval výběr feministických umělkyň, poukázal na důležitou skutečnost, kterou byla, mimo jiné, absence lesbického umění. „Brněnský Dům umění i kurátoři za řadu témat, která promyšleně a odvážně otevírají, zasluhují cenit. Neznamená to ale, že výstava nemá problematické aspekty: jak z naznačeného výčtu vyplývá, výstava není tak úplně LGBT+, ale především sděluje zkušenost homosexuálních mužů. Lesbické, transgender, bisexuální či různé intersekcionalní narativy (tzn. příběhy třeba neheterosexuálních Židů, neheterosexuálních Romů atd.) na výstavě nenajdeme.“¹²⁹ Výstava *We Will Not Change Our Show* však nebyla jedinou, kde by feministické umělkyně zastupovaly ženskou ‚queer‘ tvorbu. V rámci první kapitoly výstavy *Transgender Me* například bylo vystavené dílo *Travestishow* (2001) Lenky Klodové. *Travestishow* je záznam performance, pro kterou se Klodová převlékla za muže (namalovala si fousy, oblékla se do volného oblečení) a s cigaretou v puse chodila venku s kočárkem. Ačkoliv jde tento počínat jako drag – ti, co se převlékají za muže jako součást dragové performance se nazývají drag kings –, záměr Klodové byl ještě o něco jiný. Viktória Beliačková k tomuto dílu napsala: „*Travestishow* vznikla jako snaha umělkyně spojit celou rodinu do jedné osoby. V této performance se Lenka Klodová převlékla za muže, zároveň ale fungovala i jako žena, která kojila své dítě.“¹³⁰ Její dílo je tak spíše kritikou dělení genderových rolí v rodině a vnímání matky jako primárního či jediného pečovatele o dítě. Převlékání se za muže a pojetí maskulinity jako performance lze navíc nalézt i u jiných feministických umělkyň, jako například u Adrian Piper a jejího proslulého díla *The Mythic Being* (1973-75).

Tři možné závěry: lesby umělkyně tu nejsou nebo netvoří lesbické umění, takže pro účel naplnění kvót zastupují ženy na výstavách queer umění feministické umělkyně, jejichž tvorba se s queer uměním a jeho tématy v určitých bodech překrývá – i přestože má rozdílná východiska. Další možností samozřejmě je, že jsou tyto umělkyně vybírány s tím

¹²⁹ Ladislav Zikmund-Lender, S kurátory v posteli aneb queer umění mezi Českem a Slovenskem, <https://artalk.cz/2019/03/04/s-kuratory-v-posteli-aneb-queer-umeni-mezi-ceskem-a-slovenskem/>

¹³⁰ Viktória Beliačková, *Travestishow*, artlist.cz, <https://www.artlist.cz/dila/travestishow-106/>

záměrem, aby jejich tvorba ukázala, že samostatná ženská sexualita a sebevědomé ženské tělo jsou queer, tedy že nějak narušují heteronormativní společenské rámce.

Sňatky a duhové rodiny

V neposlední řadě se na výstavách queer umění v Česku a na Slovensku také téma sňatků a duhových rodin. Přestože sňatky a adopce stejnopohlavních párů jsou nejviditelnějšími tématy LGBT+ aktivismu u nás, v queer umění se, dá se říct, objevují spíše okrajově. Pro LGBT+ komunitu, se kterou je queer umění spjato, jsou to ale témata velmi důležitá, proto považují jejich rozbor za podstatný. Budu se zde zabývat dvěma díly, které skvěle reprezentují obě z těchto témat, avšak je nutno podotknout, že jsou to jediná díla, která se těmito tématy zabývala. Jedná se o dílo *Slovenskí gejovia a lesby sa môžu sobášit'* (2011) Moniky Kováčové a fotografická série Jany Štěpánové *Verni zůstaneme* (200

Slovenskí gejovia a lesby sa môžu sobášit' je dílo založené na infiltraci médií. Kováčová na svém profilu na blogové platformě slovenského deníku SME publikovala článek s titulkem shodujícím se s názvem jejího díla. Článek byl velmi krátký a měl formu stručné informativní zprávy – rádoby objektivní, bez názoru autora, bez emocí. Ačkoliv v titulku stojí, že lesby a gayové se mohou brát – tedy uzavřít manželský sňatek –, hned v úvodu článku se nachází informace, že se jedná o registrovaná partnerství: „Vládna koalícia včera spoločne s opozíciou schválila zákon o registrovaných partnerstvách.“¹³¹ Nikde ve článku už ale není uvedené, že se jedná o hoax, o smyšlenou zprávu vyslanou do světa pouze za účelem vyvolání reakcí. Avšak hned první z komentářů publikovaný pod pseudonymem Haima (autorka například i na výstavě *Coming Soon* vystupovala jako Monika Haima Kováčová) obsahuje jen odkaz na stránky festivalu Queer Eye, kde se nalézaly informace k výstavě *Coming Soon*. Stránka s výstavou sice již neexistuje, ale název výstavy v hyperlinku je. Článek má samozřejmě poněkud oslavný tón – mimo konstatování, že zákon prošel se silnou převahou (96 hlasů pro, 24 proti, 14 se zdrželo) obsahuje i oslavné citace. „Predseda NR SR Richard Sulík skonštatoval. ‚Som nesmierne rád, že sa nám podarilo tento zákon presadiť. Už bolo treba riešiť každodenné potreby ináč orientovaných spoluobčanov. Slovensko dáva o sebe vedieť, že až také xenofóbne nie je‘.“¹³²

¹³¹ Monika Kováčová, Slovenské gejovia a lesby sa môžu sobášit', <https://monikakovacova.blog.sme.sk/c/261639/Slovenski-gejovia-a-lesby-sa-mozu-sobasit.html>

¹³² Monika Kováčová, ibidem.

V podobném duchu je v článku „citována“ i slovenská ministryně spravedlnosti Lucia Žitňanská, která toto rozhodnutí popisuje jako vznik nových tradic a předání moci nad svým osudem do rukou lidem z ‚homosexuálních‘ párů. Článek i reakce na něj byly v galerii prezentovány v tištěné formě.

Článek je dodnes online a jednoduše dohledatelný, a na rozdíl od druhého blogového článku Kováčové má mnoho komentářů (29 oproti 0). 29 komentářů není mnoho (článek má za těch devět let své existence 4266 zobrazení, takže ani čtenost není závratná), ale mnoho lidí samozřejmě rozhořčil. Mnoho ze čtenářů a čtenářek, respektive autorek a autorů komentářů se rozhořčuje nad fakty prezentovanými v článku, nemálo z nich také přišlo na to, že se nejedná o pravdivé informace a rozhořčují se nad tím, že si autorka takto vymýšlí a straší těmito příšernými informacemi. Řada z komentářů byla také pozitivní. Vyvolání reakce bylo hlavním důvodem vytvoření tohoto díla; dle autorčiných slov měly reakce na tento článek předvídat reakci slovenské společnosti k opravdovému kroku zrovnoprávnění stejnopohlavních svazků. Byl to takový pokus, ale spíše než pokus tento článek působil jako provokace, jako by autorka předvíдалa, že reakce budou spíše negativní. Ostatně, za jak povedené dílo by se tento experiment dal považovat, kdyby se sešly reakce pozitivní, neutrální, či dokonce kdyby reakce nebyly žádné? Toto dílo stojí na šokovaných reakcích ostatních lidí.

Jeden z komentářů u díla Kováčové pocházející od lesbické či bisexuální ženy, která žije v dlouhodobém vztahu se svojí partnerkou a vychovávají spolu svoji dceru. Ta poukazuje na to, že je absurdní brojit proti právům stejnopohlavních párů zakládat rodiny, když stejně takových rodin nespočet existuje. Právě tímto tématem se zabývá projekt *Rodinná mapa/Věrní zůstaneme* fotografky Jany Štěpánové, složený z fotografických sérií doplněných popisem dané rodiny. Tento projekt doslova *mapuje* různá rodinná uspořádání LGBT+ osob s cílem rozšířit koncept rodiny a jeho vnímání, často ovlivněné tradicionalistickými mýty. Je zde vyfocena například rodina složená z Hannese, Christoha a jejich syna Martina. Popis jejich seznámení, vztahu a rodiny končí větami: „Příběh jako ze Shakespearova pera. Christoph se nechtěl stát katolickým knězem, protože by nesměl s nikým mít vztah, vzít si ho a mít děti. Hannes nechtěl být ani psychologem ani ženou. Z Hannese je dnes úspěšný divadelní režisér a Christoph má životního partnera a dítě.

Jejich syn Martin dostal dva báječné otce. Jeden z nich ho kojil a druhý ho krmil z lahvičky.“

Již například Ute Frevert poukázala na nedávný vývoj slova rodina, respektive „Familie“ v němčině: „Slovo ‚rodina‘ (Familie) bylo v německé jazykové oblasti téměř neznámé ještě v první polovině 18. století. Zedlerův *Univerzální lexikon* uvedl v roce 1735 pouze pojem ‚familia‘, který odkazoval na římský sociální a generační svazek integrované domácnosti. Německým ekvivalentem byl ‚dům‘, který spravoval ‚hospodář‘ společně s ‚hospodyní‘, byť s odlišnými právy.“¹³³ Rodina tedy zahrnovala v podstatě celé hospodářství, včetně osob, které nebyly v příbuzenském vztahu k hospodáři a hospodyni. Rodinu, takzvanou ‚základní jednotku státu‘ podrobil analýze ve své knize *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*¹³⁴ i Friedrich Engels. Ten definuje tři různé formy či fáze manželství, a to skupinové manželství, párové manželství a monogamii doplněnou cizoložstvím a prostitucí¹³⁵. Naše chápání příbuzenských vztahů a rodiny se zkrátka proměňuje, nabývá různých obrysů a konkrétní uspořádání se mohou proměňovat v případě od případu. Zastánci takzvané tradiční rodiny se tedy vztahují k jakési vysněné minulosti, která však nikdy neexistovala. Štěpánová ve svém dlouhodobém fotografickém projektu, pořízeném ve Spojených státech amerických, Německu, Švýcarsku, Belgii a České Republice fotografuje různé formy soužití různě se identifikujících osob. „Fotografuji různé formy soužití, které vymezují a rozšiřují pojem ‚rodina‘. Podle mě do tohoto pojmu patří i ‚singles‘, bezdětní, nesezdaní, identitou nekonformní lidé a komunity.“¹³⁶ Jak je z jejího popisu svého projektu znát, nejde jen o takzvané „duhové rodiny“, ale potažmo všechna rodinná uspořádání, jež se vymykají (hetero)normě rodiny tvořené maminkou, tatínkem a jejich biologickými dětmi.

¹³³ Ute Frevert

¹³⁴ Friedrich Engels, *Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu*, 1884

¹³⁵ Engels, s. 70

¹³⁶ Jana Štěpánová, z textu k dílu *Věrní zůstaneme/Rodinná mapa*.

5. Závěr

Ačkoliv je queer umění na místní české a slovenské scéně sporadicky tematizované a analyzované, rozhodně se nedá říct, že zde takováto umělecká produkce není. Jak jsem podotkla již na začátku, neexistuje žádná rozsáhlejší publikace věnující se této kategorii, jen řada článků (a občasných nedochovaných přednášek) od hrstky teoretiček a teoretiků. Touto diplomovou prací jsem se pokusila vyplnit tuto mezeru. V druhé kapitole jsem porovnávala různé způsoby výkladu tohoto termínu a upozornila na problém s přejímáním tohoto pojmu z anglosaského prostředí, ve kterém se queer umění vztahuje k událostem Stonewallových nepokojů. Ve třetí kapitole jsem popsala jsem nespočet výstav a událostí, které se udály na naší umělecké scéně se zdůrazněním hlavních akterek a aktérů, spojitostí a návazností. Ve čtvrté kapitole jsem popsala pět hlavních témat, která místní queer umění řeší, a to: historická kontinuita a archivy; transgender a trans* tematika; identifikace a kategorizace; genderová a sexuální identita; sňatky a duhové rodiny. Zatímco queer umění je západními teoretiky a teoretičkami popisováno jako umění, které je ve své zásadě proti asimilaci, je aktivistické, pracuje s tématy jako jsou utopické budoucnosti, rodiny založené na queer náklonosti místo příbuzenských vztahů, zlost na instituce dohlížející na udržování norem těl a zvyklostí, přijetí kriminality – zkrátka vycházející z antiasimilačního hnutí oponujícího části LGBT+ aktivismu, u naší místní scény se mnoho z těchto přízvisek použít rozhodně nedá. K aktivismu se vztahuje jen zřídka, a to v podstatě ve stejném tónu jako místní LGBT+ aktivismus: s důrazem na netradiční uspořádání „duhových“ rodin (avšak ne ve smyslu „queer kinships“ a tvoření vlastních „vybraných“ rodin, jak je tomu zvykem v queer komunitách například v New Yorku) a na stejnopohlavní sňatky. Odlišná sexualita je zde také přímo tematizována jen zřídka. Velký důraz je v českém a slovenském queer umění kladen na tělesnost, a to jak z transgender hlediska,

Díla českého a slovenského queer umění jsou zpravidla velmi osobními výpověďmi o vlastní odlišnosti, srovnávání se sama se sebou, ale také o pozitivních i negativních pocitech sdílených snad všemi lidmi. Zabývají se svou vlastní viditelností a neviditelností,

(ne)potřebou „nálepkovat se“ a být vidět, vlastní identitou, která zpravidla není redukovatelná pouze na sexualitu či genderovou identitu. Výstavy *Transgender Me* rozhodně přinesly důležité a často opomíjené téma transgenderu do povědomí širší společnosti, jelikož právě o těchto výstavách se psalo nejvíce i v mainstreamových médiích. Tento projekt se sám o sobě dá označit za významný aktivistický počín a přednost trans tematiky před jinými LGBT+ či queer tématy je důležitým krokem jak ze strany kurátorů, tak ze strany Prague Pride, jež tento projekt zastřešuje. Ačkoliv tedy samotná díla často za aktivistická považovat nelze, všechny tyto výstavy tak vnímat rozhodně lze. Queer umění na naší scéně je pestré a těžko se o něm generalizuje, ale jednu věc můžeme říct s jistotou: tato umělecká díla nám přinášejí otevřená svědectví a výpovědi, které by nám jiné médium a jiná umělecká díla přiblížit nemohly.

6. Seznam literatury:

Austin, Jill, Brier Jennifer, Herczeg-Konecny Jessica, and Parsons Anne. 2012. "When the Erotic Becomes Illicit Struggles over Displaying Queer History at a Mainstream Museum". 2012, no. 113: 187-197.

Barlow, Clare, Laura L. Doan, Caroline Gonda, Andrew Stephenson, Dominic Janes, and Catherine Howe. Queer British Art, 1861-1967: [Exhibition, Tate Britain, London, 5 April-1 October 2017]. 2017.

Beliačková V., Travestishow, artlist.cz, <https://www.artlist.cz/dila/travestishow-106/>. 2019

Davis Whitney. Homoerotic Art Collection from 1750 to 1920, Art History. 24.2001, 247-277.

Engels, Friedrich. Původ rodiny, soukromého vlastnictví a státu. Praha: Družstevní práce, 1950.

Erharter, Christiane. Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices. Berlin: Sternberg Press, 2015.

Getsy David J. (ed.), QUEER – Documents on Contemporary Art, Cambridge, MA: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2016.

Halperin David M. The Normalization of Queer Theory, Journal of Homosexuality, 45:2-4, 339-343, DOI: 10.1300/J082v45n02_17 (2003)

Halperin, David M. Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography. New York: Oxford University Press, 1995.

Hammond, Harmony. *Lesbian Art in America: A Contemporary History*. New York: Rizzoli, 2000.

Horne, Peter, and Reina Lewis. *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. London: Routledge, 1996.

Kardon, Janet, David Joselit, and Kay Larson. *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*. Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1990.

Koubský P., Když chceš změnu, něco pro to udělej, <http://www.femag.cz/kultura-a-media/kdyz-chces-zmenu-neco-pro-to-udelej/>

Kováčová M, Slovenské gejovia a lesby sa môžu sobášiť, <https://monikakovacova.blog.sme.sk/c/261639/Slovenski-gejovia-a-lesby-sa-mozu-sobasit.html> , 2019

Kulpa, Robert, and Joanna Mizielska. *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*. 2016. <<https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315576107>>.

Lord Catherine, Richard Meyer. *Art & Queer Culture*, London: Phaidon Press, 2013.

MURAWSKA-MUTHESIUS, KATARZYNA. PIOTROWSKI, PIOTR. *From Museum Critique to the Critical Museum*. [Place of publication not identified]: GARLAND Science, 2017.

Muskovics Gyula. Proti interpretaci: O performativním umění Ela Kazovského a Tamáse Királyho, *Artalk.cz*: 16. 4. 2018

Osborne Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

Pachmanová Martina. (ed.), *Ex-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*, Praha: UMPRUM, 2018.

Pachmanová M., *Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chaloupeckého*, *Sešit pro umění a příbuzné zóny* 14, 2013

PACHMANOVÁ, Martina. *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, c2013.

Putna, Martin C. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, 2013.

Reed Christopher, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford: University Press, 2011.

Saslow James. *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. [New York]: Viking, 1999.

Smalls, James. *Homosexuality in Art: Temporis*. New York: Confidential Concepts, 2015.

Sokolová Věra. *Dobrovolná neviditelnost. Vizuální umění a lesbická identita*, *Umělec* 2005, č. 1

Steorn, Patrik. "Queer in the Museum: Methodological Reflections on Doing Queer in Museum Collections". *lambda nordica* 15, no. 3-4 (1): 119-122.

Subero G., *Muxeninity and the Institutionalization of a Third gender Identity in Alejandra Islas's Muxes: auténticas, intépidas, buscadoras de peligro*, s. 177. 2017

Szule L., *Transnational Homosexuals in Communist Poland: Cross-Border Flows in Gay in Lesbian Magazines*, s. 143-144. 2018

Tyburczy Jennifer. *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*, Chicago, IL: : University of Chicago Press, 2016.

Zikmund-Lender Ladislav. Naše teplé umění, Artalk.cz, 7. 3. 2018

Zikmund-Lender L., Vůle k vidění. Obrazy jiné touhy v muzeu umění, Bulletin Moravské Galerie č. 69, 2013

Zikmund-Lender L., Swishing: Queer Curating in the Heart of Europe, ONCURATING, Issue 37, 2018

Zikmund-Lender L., S kurátory v posteli aneb queer umění mezi Českem a Slovenskem, artalk.cz, 4.3.2019