

Universita Karlova v Praze | Charles University in Prague
Pedagogická fakulta | Faculty of Education
Katedra výtvarné výchovy | Department of Fine Art Education

OBRAZ ŽENY V SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ
DEPICTION OF WOMEN IN CONTEMPORARY CZECH ART

diplomová práce | thesis

Vladimíra Zimmermannová

5. ročník | 5th Year of Studying
Specializace v pedagogice: učitelství pro ZŠ a SŠ, obor VV-ČJ
Specialization in Education: Fine Art Education and Czech Language
magisterské prezenční studium | master's degree study programme
listopad 2010 | november 2010

vedoucí práce | supervisor
doc. PhDr. Jaroslav Bláha, PhD.

konzultantka práce | academic consultant
doc. PhDr. Marie Fulková, PhD.

Prohlašuji,
že tuto diplomovou práci jsem vypracovala zcela samostatně za
odborného vedení doc. PhDr. Jaroslava Bláhy, PhD. a uvádím v ní
všechny použité prameny a literaturu.

v Praze, 19. listopadu 2010

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, PhD. za vedení mé diplomové práce, cenné rady a čas strávený při konzultacích. Dále bych ráda poděkovala také doc. PhDr. Marii Fulkové, PhD., Mgr. Karle Cikánové, PhDr. Lucii Hajduškové, PhD. a PhDr. Janu Šmídovi, PhD. za inspiraci, připomínky a komentáře k mojí práci. V neposlední řadě patří mé poděkování také rodině a přátelům za jejich pomoc a podporu.

ANOTACE | ANNOTATION

Zimmermannová, V.: *Obraz ženy v současném českém umění.*

/Diplomová práce/ Praha 2010. Universita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce J. Bláha.

Zimmermannová, V. *Depiction of Women in Contemporary Czech Art.*

/Graduation Thesis/ Prague 2010. Charles University in Prague. Faculty of Education. Department of Fine Art Education. Supervisor J. Bláha.

Cílem diplomové práce je popsat a reflektovat různé pohledy na problematiku zobrazování ženy, ženské tělesnosti, identity, sexuality a jiných prvků souvisejících s tématem ženy v tvorbě autorů současné české výtvarné scény. Práce se snaží nalézt charakteristické vyjadřovací principy a námětová schémata, která jejich díla spojují, a pokouší se je zasadit do kontextu dějin umění, sociokulturních teorií pohlaví a genderu a současné mediální produkce. Zároveň předkládá výtvarnou řadu aplikující toto téma do výuky výtvarné výchovy na základní a základní umělecké škole.

This graduation thesis aims to describe and reflect on the views relating to the depiction of women, female corporality, identity, sexuality and other elements related to the topic of women in contemporary Czech art. The thesis tries to explore characteristic methods of expression and topical schemes that connect contemporary works of art, and at the same time puts them into the context of art history, sociocultural theories of sex and gender, and current media production. Furthermore, it presents a variety of ways to apply this theme in fine art education lessons at secondary and special art school.

klíčová slova | key words

žena, umění, zobrazení, tělesnost, tělo, identita, sexualita, gender, význam, stereotyp

women, art, depiction, corporality, body, identity, sexuality, gender, meaning, stereotype

OBSAH

ÚVOD |7

A. TEORETICKÁ ČÁST

1. POHLAVÍ, GENDER A DUALITA V ČLOVĚKU (ANIMUS A ANIMA)

1.1 Odlišnost pohlaví, genderu a „mužského“ a „ženského“ |10

1.2 Sociální a genderové role |14

1.3 Dualita v člověku (Animus a Anima) a archetypy |20

2. OBRAZ ŽENY V UMĚNÍ A PROMĚNY JEHO TYPOLOGIE

2.1 Typologie zobrazování ženy v historii umění |24

2.2 Ženský akt a překonávání tabu |35

3. ŽENA-SUBJEKT A ŽENA-OBJEKT

3.1 Genderové stereotypy a konvence v současné vizuální kultuře |42

3.2 Žena autorka vs. žena jako objekt |46

3.3 Feministické umění a spor o jeho existenci |51

3.4 Nová reflexe ženského tématu |56

4. ŽENA JAKO TÉMA V SOUČASNÉM VÝTVARNÉM ČESKÉM UMĚNÍ |58

4.1 Žena-matka |60

4.1.1 Těhotenství, mateřství |62

4.1.2 Odvrácená strana mateřského „štěstí“ |67

4.2 Žena a tělesnost |69

4.2.1 Intimita, nahota |70

4.2.2 Bourání tabu v současném zobrazování těla |74

4.2.3 Tělesný vzhled |77

4.3 Žena a sexualita |79

4.3.1 Sexuální touha ženy |80

4.3.2 Žena jako sexuální objekt |83

4.4 Žena a identita |86

4.4.1 Identita v autoportrétu |88

- 4.5 Žena jako femme fatale |91
- 4.6 Životní cykly ženy |93
- 4.7 Žena a diskriminace |96

B. DIDAKTICKÁ ČÁST

Úvod didaktické části |99

1. MYŠLENKOVÉ MAPY

- 1.1 Myšlenková mapa tématu |101
- 1.2 Myšlenková mapa výtvarné řady |102

2. VÝTVARNÁ ŘADA

- 2.1 Autoportrét v čase |103
 - 2.2 Komiksová adaptace Erbenova Vodníka |106
 - 2.3 Kdybych se ráno probudil/a jako holka/kluk |110
 - 2.4 Rubensovy ženy vs. Proměny ženského ideálu krásy v čase |113
 - 2.5 Ctnosti a neřesti |117
 - 2.6 Hodnotící reflexe Mgr. Kristýny Říhové |120
- Závěr didaktické části |123

C. VÝTVARNÁ ČÁST |124

ZÁVĚR |129

Seznam použité literatury |130

Seznam použitých vyobrazení |134

ÚVOD

Následující text vychází z faktu, že žena je jedním z nejčastějších námětů vizuálních zobrazení už po celá staletí, a také ze zájmu prozkoumat typy, příčiny i kontext těchto zobrazení. Cílem práce není podat žádný vyčerpávající a přesný souhrn nebo interpretaci zobrazování žen v historii umění, ale spíše se zaměřit na některé specifické aspekty tohoto tématu, jenž jsou svým konceptem aktuální i pro současnou výtvarnou scénu.

Už nad samotným tvrzením, že žena je věčným a častým tématem všech druhů umění, vyvstává spousta spekulací. A přesto na něm není nic nového, kontroverzního a ani mnohokrát neprodiskutovaného. Problematika tématu ženy je natolik široká a rozmanitá, že není ani v možnostech diplomové práce ji obsáhnout celou a zmapovat detailně. Proto se v každé kapitole pokouším „dotknout“ určitého kontextu ženských zobrazení.

V první kapitole je to teorie pohlaví, feministického myšlení a genderu reflektující učení Freudovo, Jungovo či postmoderní americkou psychoanalýzu a J. Lacana. Druhá kapitola se zabývá typologií zobrazování ženy v dějinách umění, vývojem těchto typů a zmiňuje některá díla přelomová nebo taková, která ve své době působila značně kontroverzně. Následuje kapitola zaměřená na polaritu ženy jako aktivní tvůrkyně a ženy jako pasivního objektu nahlíženou jak z perspektivy „vysokého“ umění, tak i z perspektivy mediální produkce. Poslední kapitola práce se už věnuje analyzování současné české výtvarné scény a předkládá pro zobrazování ženy tématickou typologii založenou na osobní interpretaci a reflexi námětu samotnými umělci. Strukturace tématu zobrazování ženy je znázorněna formou volně řazených podkapitol rozdělených podle konkrétní oblasti ženské problematiky (identita, tělesnost, sexualita...).

Profesorka moderního umění na Institute of Fine Arts na New York University Linda Nochlin ve své eseji z roku 1971 „Why Have There Been No Great Women Artists?“ (Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?) navrhuje chápat umění prostřednictvím jeho sociálních souřadnic. Staví se proti tzv. „přirozeným“ a do té doby nezpochybnitelným koncepcím zahrnujícím i problematiku obrazu ženy ve vizuální kultuře, neboť samotná idea postmoderního umění spočívá v kritickém odmítání kánonu a stereotypnosti.

I proto jsem se do určité míry bránila „škatulkování“ a snaze o přesné a popisné mapování dané problematiky, které se přesto nemohlo vyhnout například označování umělců a umělkyně určitými „nálepkami“ v rámci dělení práce do podkapitol. Díla sama však vystupují nad rámec jakékoliv typologie a vyžadují, aby byla přijímána v širších souvislostech.

Tvorba současných umělců a umělkyně reflektující ženská témata potlačuje stereotypy a kánony v některých kulturách dokonce považované za nenarušitelné a jediné možné. A právě proto dokáže otevřít diskuzi nad problémy přesahujícími vztahy mezi pohlavími a aspekty genderové a sexuální identity, dekonstruuje stereotypy a upozorňuje na problematiku všech diskriminovaných skupin ve společnosti.

A. TEORETICKÁ ČÁST

1. POHLAVÍ, GENDER A DUALITA V ČLOVĚKU

(BIOLOGICKÁ, PSYCHOLOGICKÁ A SOCIÁLNÍ PROBLEMATIKA POHLAVÍ)

1.1 ODLIŠNOST POHLAVÍ, GENDERU A „MUŽSKÉHO“ A „ŽENSKÉHO“

Každý ví, že ženy a muži se navzájem liší.¹ Ač je toto konstatování jasné a nezpochybnitelné, vybízí k více otázkám, než by se na první pohled mohlo zdát. Problematika této rozdílnosti se stala zvláště v poslední době předmětem diskuze nejen odborné, ale i politické a laické. A přestože jsou pojmy jako pohlaví², gender³, mužské a ženské sociální role či kulturní a sociální podmíněnost převraceny ze všech stran a zkoumány z nejrůznějších úhlů, některé otázky zůstávají stále nezodpovězeny: Mají rozdíly mezi pohlavími biologický, sociální nebo kulturní původ? Je jenom jeden, nebo

¹ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 15.

² Pohlaví – jedna ze dvou základních biologicko-sociálních charakteristik každého lidského jedince. Biologicky se pohlaví jedince určuje podle přítomnosti pohlavních chromozomů, ale existují i další kritéria (...) Tzv. sociální pohlaví je to, které má dotyčný úředně zapsáno. Uvedená vymezení pohlaví se u většiny jedinců překrývají, tzn. Shodně vedou ke stanovení, zda jde o muže nebo ženu... (podle Velkého sociologického slovníku, Praha: Univerzita Karlova, 1996)

³ Gender – je pojem, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností. Na rozdíl od pohlaví, které je universální kategorií a nemění se podle času či místa, působení gender ukazuje, že určení rolí, chování a norem vztahujících se k ženám a mužům je v různých společnostech, v různých obdobích či různých sociálních skupinách rozdílné. Jejich závaznost či determinace není tedy přirozeným, neměnným stavem, ale dočasným stupněm vývoje sociálních vztahů mezi muži a ženami... (podle Velkého sociologického slovníku, Praha: Univerzita Karlova, 1996)

- původně gramatický výraz pro rod. V 70. letech se začal používat pro popis a analýzu pohlavní odlišnosti. Na rozdíl od pojmu „pohlaví“, který vyjadřuje anatomickou odlišnost mezi ženou a mužem, gender vychází z předpokladu, že ženskost a mužkost jsou sociální konstrukce. Gender zásadně rozšířil rámec pro feministické bádání na poli vizuálního umění a kunsthistorie: odvrátil toto bádání od staršího modelu kolektivně sdílené ženské estetiky a dějinné zkušenosti a namísto něj nabídl kritický model zkoumání vztahu mezi muži a ženami. Gender zásadně destabilizoval homogenní kategorie mužské a ženské identity, ale ani jemu se nevyhnula ostrá kritika. Protože se generová studia zaměřují stejnou měrou na konstrukci, historii a význam ženskosti a mužskosti, jsou na jedné straně obviňována z neutralizování radikální feministické agendy, které hrozí vyústit v novou formu mužské dominance. Na druhou stranu je gender stejně zjednodušující kategorií jako pohlaví, protože nadále pracuje v rámci heterosexuální binarity maskulinní/feminní, a opomíjí tak rozmanitost a složitost sexuální touhy. Pozoruhodné kritické zhodnocení genderu přinesla kniha Judith Butler *Gender Troubles*. (podle M. Pachmanové: *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 407.)

více prvků, které sociální a genderové role muže a ženy determinují? Jaký na to má vliv kultura? A konečně opačné otázky, které jsou pro mnou práci určující: Jaký vliv má tato problematika na kulturu? A na umění? A konkrétně na výtvarné umění? Jak gender ovlivňuje vizualistu a výtvarný projev? Projevují se ustálená vymezení „ženské“ a „mužské“ role např. na struktuře námětových schémat?

V řadě proudů v přírodních a sociálních vědách, pro které je v současnosti charakteristická silná interdisciplinární provázanost, došlo k závažným změnám v uvažování o sociálních a kulturních fenoménech a odmítá již delší dobu (přibližně od poloviny 90. let) dělení lidí pouze podle biologického pohlaví jako nedostačující.⁴

K jasnému pochopení problematiky pohlaví, genderu a polarity ženy a muže je potřeba objasnit základní termíny. Začneme základní charakteristikou tak, jak je chápána z hlediska biologie, která je výchozím bodem studia pohlavních rozdílů. Ann Oackley ve své knize Pohlaví, gender a společnost popisuje všechny obecně známé biologické rozdílnosti muže a ženy. Biologie však dokládá nejen rozdílnost, nýbrž také jednotu mužského a ženského – *základní podobnosti mezi nimi a kontinuitu jejich vývoje. Muž a žena zdaleka netvoří dvě oddělené kategorie. Naopak, mají stejnou základní stavbu těla a také anatomické rozdíly mezi nimi jsou více zdánlivé než skutečné.*⁵ Základním dělítkem je odlišná kombinace chromozomů a anatomická stavba pohlavních orgánů, na kterou Oackley upozorňuje hlavně v souvislosti s podobným vývojem genitálií obou pohlaví v době prenatálního vývoje, které jsou až do 2. měsíce prakticky identické u chlapců i u dívek. Na tento vývoj mají zásadní vliv pohlavní hormony, které konstituují i následné somatické rozdíly ve stavbě tělesné schránky muže a ženy. Pohled biologie mám tudíž pomohl definovat základní pojmy „mužský“ a „ženský“.

Zároveň Oackley ovšem zpochybňuje, zda je význam těchto biologických daností natolik zásadní pro následné formování lidské osobnosti: *Biologické rozdíly mezi pohlavími mohou samozřejmě souviset s paralelními rozdíly v typu osobnosti. Jde o to prokázat vztah mezi biologií*

⁴ FULKOVÁ, M. *Když se řekne... Gender I.* In Výtvarná výchova, roč. 43, 2003, s. 7.

⁵ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost.* Praha: Portál, 2000, s. 22.

a osobností a přesvědčivě dokázat, jak jedna druhou vzájemně ovlivňují.⁶ Není totiž vůbec jisté, že pohlavní hormony skutečně vytvářejí vzorce mozkové činnosti, které by přetrvávaly po celou dobu života.⁷

Vzhledem k tomu, že je možné vysledovat charakteristické rozdíly mezi osobnostmi obou pohlaví již od raného dětství a výlučnost vlivu biologie na formování těchto rozdílů Oackley s odvoláním na vědecké výzkumy popírá, objevuje se zde zásadní tvrzení, které převrací dosavadní zjednodušené modely biologické rozdílnosti mužů a žen. A to, že *utváření rozdílů v osobnosti muže a ženy dochází již brzo v průběhu socializace a v kontextu společenských vlivů, kultury atd. Diferenciace chlapců a dívek roste s věkem, což poukazuje k silnému kulturnímu vlivu. Potvrzuje to i skutečnost, že lidé jsou si vědomi rozdílu mezi maskulinitou a feminitou a cítí potřebu viditelně se k jednomu z ideálů přiklonit. Existuje nápadná korelace mezi diferenciací maskulinity a feminity na jedné straně a určitými společensko-kulturními faktory, včetně věku, vzdělání, hodnoty IQ a příslušností k určité společenské vrstvě na straně druhé.⁸*

Zasazení jedince mužského nebo ženského pohlaví do určitého osobnostního, sociálního a kulturního konceptu z něj teprve činí muže nebo ženu z pohledu sociologického rodu. Tímto tvrzením se vrátíme k již zmiňovanému pojmu gender. *Zatímco pohlaví odkazuje k fyzickým rozdílům lidského těla, gender se týká psychologických, sociálních a kulturních rozdílů mezi osobami mužského a ženského pohlaví. Tato nová kategorie, která původně odkazovala k rozdílům mezi biologickým pohlavím a sociální rolí, nyní obsahuje zkoumání kulturních a sociálních konstruktů připisovaných muži a ženě a odkazuje k genderové identitě jakožto k výsledku historických, sociálních a kulturních procesů.⁹*

Přestože bylo ujasněno, že „pohlaví“ je pojem biologický a „gender“ termín ze slovníku sociologie, psychologie či kultury, mohlo by se na první pohled zdát, že nahlížíme na jednu a tutéž věc, pouze ze dvou stran. Skutečnost je ovšem trochu jiná: *Být mužem nebo ženou, chlapcem nebo dívkou, je stejně záležitostí oblečení, gestikulace, povolání, sociální sítě a*

⁶ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 62.

⁷ Tamtéž, s. 44.

⁸ Tamtéž, s. 48.

⁹ FULKOVÁ, M. *Když se řekne... Gender I*. In *Výtvarná výchova*, roč. 43, 2003, s. 7.

osobnosti jako podoby genitálií.¹⁰ Toto tvrzení Ann Oackley potvrzuje, že jedinec se stává „mužem“ nebo „ženou“ až v kontextech dalších, nejen kontextu biologickém. Nutno také dodat, že každá konkrétní společnost a kultura nahlíží na vymezení genderu svým vlastním způsobem respektujícím její tradice a určujícími prvky může být pokaždé něco jiného. Zároveň také každá taková společnost tíhne k přesvědčení, že zrovna její vymezení je to, jenž odpovídá biologické dualitě pohlaví.

Z tohoto popírání zásadního vlivu biologie na formování „mužské“ a „ženské“ osobnosti vyvstává otázka, jakou roli, jestli vůbec nějakou, tedy hraje při utváření genderové identity. Vědci se v odpovědi shodují na tom, že role biologie je tu minimální, protože vliv biologické danosti na výběr „ženské“ nebo „mužské“ genderové identity přebíjí proces kulturního učení. Ann Oackley je přesvědčena, že jádrem celého procesu je identifikace: *Chlapci se obvykle identifikují s muži a dívky se ženami, a tím se vytváří normální mužská a ženská genderová identita. Když se však chlapec trvalým a neměnným způsobem identifikuje se ženou, zvyšuje pravděpodobnost odchylek, jako je homosexualita a transsexualita.*¹¹

Zavedení nového pojmu „gender“ v kontextu interdisciplinárně propojených vědeckých oborů očekávatelně zvedla vlnu diskuzí otevírajících a často i popírajících některé starší teorie. Přestože je každý text vždy nutné vykládat s ohledem na dobu jeho vzniku, je minimálně zajímavé se v dnešním náhledu na danou problematiku vrátit třeba k Freudovi. Pavel Barša ve své knize *Panství člověka a touha žena* interpretuje Freudovy názory na „ženskou identitu“: *Teze, že žena se nerodí ženou, ale stává se jí, tak nabývá v patriarchálním kontextu specifický obsah. Ženská identita – „esence“ – není dána předem přírodou, ale je projekcí muže: je sestrojena tak, aby odpovídala jeho potřebám. Muž do ní jako do objektu odkládá své zvěcnění a odcizení, díky čemuž se může sám stát čistým subjektem.*¹² Podle Freuda je ženství *zkomolenou, náhražkovitou identitou – je ctností z nouze, výrazem defektu. Žádné z pohlaví nechce přijmout ženskou identitu, ale absence penisu způsobuje, že děvčátku nic jiného nezbyvá.*¹³

¹⁰ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 121.

¹¹ Tamtéž, s. 129.

¹² BARŠA, P. *Panství člověka a touha ženy (Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem)*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 55.

¹³ Tamtéž, s. 65.

Freudův čistě patriarchální pohled může působit velice jednostranně ve srovnání s názory některých současných feministicky orientovaných badatelek jako například Natalie Boymel Kampen, která v rozhovoru s Martinou Pachmanovou pro její knihu *Věrnost v pohybu* říká: *Samotný pojem „ženy“ byl ostře kritizován, protože kategorizoval něco, co je nesmírně rozmanité. K důležitému posunu došlo v 80. letech, kdy esencialistické a zjednodušující pojmy vztažené k pohlaví nahradil společensky a kulturně širší pojem gender. Pro historická bádání se stal právě gender zcela zásadním konceptem, protože zahrnul jak vztah mezi historickou zkušeností mužů a žen, tak mezi dějinami a dějepisnými postupy.*¹⁴ Freudovskou psychoanalýzu jako zakládající vědeckou teorii potvrzující podřízenost žen kritizuje také Kate Miller v díle *Sexuální politika a nové poststrukturalistické proudy feminismu se snaží dokonce o emancipaci ze samotných patriarchálních kategorií „člověk“ a „žena“.*¹⁵

1.2 SOCIÁLNÍ A GENDEROVÉ ROLE

Pro uvedení problematiky sociálních a genderových rolí bychom mohli použít citát britského literáta Williama Shakespeara, který popisuje svět jako jeviště a lidi jako herce hrající své role. Sociálních rolí jakožto určitému očekávatelnému způsobu chování vztahujícímu se k sociálnímu statusu vystřídá jedinec v životě mnoho a obvykle plní i několik sociálních rolí najednou. Oproti tomu genderová role bývá osvojena v raném dětství a zůstává až na výjimky do konce života.

Sociální role, tak jak byla vymezena výše, jako určitý očekávatelný způsob chování vztahující se k sociálnímu statusu, vychází stejně jako gender z původního biologického rozdělení podle pohlaví a v každé konkrétní společnosti a kultuře má jiné vymezení. Hlavní význam biologického pohlaví pro určení sociální role spočívá v tom, že pohlaví představuje universální a jasné dělítko, na němž jsou založeny všechny ostatní odlišnosti. Při rozhodování, které aktivity padnou na kterou stranu dělící čáry, je důležitým faktorem kultura. Výchova v raném dětství, vzdělání a zaměstnání tlačí ženy

¹⁴ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 35.

¹⁵ FULKOVÁ, M. *Když se řekne... Gender I*. In *Výtvarná výchova*, roč. 43, 2003, s. 7.

a muže do rozdílných pozic. Není tedy divu, že na konci tohoto procesu mohou považovat své striktně vymezené role za předem dané na základě nějakého obecného zákona, přestože *ve skutečnosti nejsou biologické rozdíly mezi muži a ženami ani tak velké, ani neměnné, jak mnozí z nás předpokládají, a přestože se v jiných kulturách vytvořily role ženy a muže úplně odlišně a že připadají těmto společnostem stejně přirozené a nevyhnutelné jako nám role naše.*¹⁶ Na jevišti dnešní západní kultury hraje při organizování sociální struktury biologické pohlaví stále tu nejdůležitější roli a navzdory různým emancipačním snahám ji hraje i při rozdělování sociálních rolí.



Obr. 1 Adolf Hoffmeister: **Ten-Ta-To-yen**, 1930

Osobnost surrealistické výtvarnice Toyen (Marie Čermínové) a její hry s vlastní genderovou identitou dodnes fascinuje nejen historiky umění. Upřednostňování Toyenina mužského alter ega bylo chápáno jako určitá intelektuální hra nebo groteskní autostylizace, Martina Pachmanová ovšem uvažuje i nad sexuální orientací umělkyně, o jejímž vlivu zatím historie umění neuvažovala. *Přehlížení možnosti, že by přestrojení a jazyk umělkyně mohly mít ještě jiný než teatrální význam, ukazuje jisté meze avantgardní radikálnosti, která vítala „odchylky“ pouze tehdy, pokud neohrožovaly její maskulinní celistvost.*¹⁷

Tradičními argumenty pro nezbytnost, a to hlavně z funkčního hlediska, rozdělení sociálních rolí podle pohlaví jsou nejčastěji mateřství ženy a v jeho důsledku znemožnění vykonávat některé jiné práce a také nedostatečná

¹⁶ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 120.

¹⁷ PACHMANOVÁ, M. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Agro, 2004, s.192.

fyzická síla ženy. Snahu o vyvrácení argumentu druhého, o nedostatečné fyzické síle žen, jež jim znemožňuje vykonávat některé specificky „mužské“ činnosti, mohou podpořit některé antropologické výzkumy. Vždyť přeci existují africké, jihoamerické nebo tichomořské kmeny, kde ženy obstarávají dřevo, chodí na lov nebo dokonce válčí.

Vraťme se ale ještě k otázce mateřství. Ann Oackley vidí ženinu roli matky sice jako silně determinující, ale přesto nesmírně důležitou a velmi zodpovědnou vzhledem k psychickému vývoji jedince a stabilitě společnosti. Mateřská role má podle Oackley dva aspekty, biologický a sociální. Ze srovnání obou aspektů, vyplývá, že moderní společnost zdůrazňuje nejsilněji druhý aspekt, sociální, a vychází z přesvědčení, že sociální vztah mezi matkou a dítětem, který se vytvoří v prvních letech života, je *základem jistoty duševního zdraví v dospělosti. Je zde tedy silná tendence předpokládat, že mateřství je vzhledem k potřebám dítěte překážkou v ekonomické aktivitě ženy.*¹⁸ Profesorka Harvardské university Susan Rubin Suleiman chápe sociální roli matky jako *neuvěřitelně mocnou, zodpovědnou a otvírající další role: Rozumím mateřství jako potenciálně podvrtné a sociální zbrani. „Diskurz mateřství“ totiž matku váže nejen k péči o děti, ale také k sexuální touze, intelektuální síle a politické angažovanosti.*¹⁹

Téměř by se mohlo zdát, že pod návaem věčně aktuální problematiky mateřství v současném sociologicko-kulturním diskurzu se někam ztratila role otce. Pro naprostou většinu lidí stojí „otec“ spíše ke konci asociačního řetězce k pojmu „muž“, schován za asociacemi spojenými s ekonomickou aktivitou a fyzickou silou. Vzájemný vztah mateřství a otcovství, jejich vyváženost a spravedlivé rozdělení povinností a práv je diskutabilní, stále proměnlivý a jinak chápaný v různých společenstvích. Nad touto nerovnováhou se můžou právem pohoršovat muži i ženy. Jeden z úhlů pohledu nabízí i Oackley: *Proč však péče ženy? Rodičovství zahrnuje jak mateřství, tak otcovství. To, že dnešní společnost bagatelizuje úlohu otce, nečiní mateřství univerzální lidskou nutnost. Mateřství může omezovat sociální a ekonomické role žen, ale zrovna tak může otcovství omezovat role mužů.*²⁰

¹⁸ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 103.

¹⁹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 72.

²⁰ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 103.

Vliv kultury na vytváření víceméně abstraktního konceptu „ženství“ a „mužství“ je nezpochybnitelný a počátky tradiční nerovnováhy mezi pohlavími v naší společnosti můžeme hledat už v Bibli. Bůh stvořil Evu z Adamova žebra, což může podpořit představu o „druhotnosti“ ženského pohlaví a jeho závislosti na muži. S jistou nadsázkou bychom mohli říct, že Bůh také rovnou předurčil Evinu, a tedy obecně ženskou, sociální roli: *Syny budeš rodit v utrpení, budeš dychtit po svém muži, ale on nad tebou bude vládnout.*²¹ O tom, že ženy jsou „zdrojem nepořádku“ právě kvůli jejich „neomezeným tužbám“, píše ve svém díle Emil i J. J. Rousseau. Přidává, že se ženy nejsou schopny kontrolovat a že proto *musejí být podrobeny mužům a soudům mužů. (...) Uzavření žen v domácnosti je základní podmínkou občanského míru – bez segregace a hierarchie mezi pohlavími by byla celá společnost ohrožena ženskou nepořádností a neukojitelností.*²²

Bohuslav Brouk ve své knize *Lidská duše a sex* popisuje sociální roli ženy dokonce jako „ženinu životní tragédii“. Při čtení některých jeho tezí, nutno ovšem upozornit na jejich více jak padesátileté staří, musí kroutit hlavou asi každý. I všechny ženy, které o sobě, když často z nedostatečné informovanosti, tvrdí, že absolutně nejsou feministkami: *Proto i povždy práce méněcenné byly přisuzovány ženám, kterým díky jejich biologické tragédii zůstává práce cizí. (...) A poněvadž muž tímto způsobem již od pradávna pečuje o ženu a děti, je přirozené, že existoval vždy patriarchát. (...) Poznalo se totiž, že žena se nedovede samostatně uživit, ani samostatně plodit potomstvo, že je tedy i sama o sobě i jako stroj na výrobu dětí plně závislá na muži.*²³

Osvojování genderových rolí úzce souvisí s pojmem gender a vymezením genderové identity, tak jak byly popsány v předchozí podkapitole. Na přerozdělování sociálních rolí má rozhodující vliv biologická danost pohlaví, a konstruuje tak „muže“ a „ženu“ a „mužské a ženské role“. Gender je konstrukt sociálně-kulturní a příklonění se k jedné variantě znamená budování „feminity“ a „maskulinity“. Největší vliv na formování genderových rolí má rodina. Rodiče svého potomka vedou v procesu osvojování genderových rolí už v raném věku např. rozlišováním barvy

²¹ Bible, Praha: Česká biblická společnost, 2008, s. 15.

²² BARŠA, P. Panství člověka a touha ženy (Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem). Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 37.

²³ BROUK, B. *Lidská duše a sex*. Praha: Odeon, 1992, s. 30.

peřinek, kupováním hraček, směřování k vykonávání určité domácí práce a často si toho vůbec nejsou vědomi.

Přičemž mnohem podstatnějším činitelem bývá obvykle matka, což může ilustrovat vyhraněná teorie Nancy Chodorow: *Vzájemně se vylučující povaha obou rodových identit je od prvních období lidského života způsobována výhradně ženskou rodičovskou péčí o děti, jejíž druhou stranou je vyloučení žen z nerodinných aktivit. Právě tato situace nutí chlapce, aby založil svou samostatnost na negaci primární identifikace s matkou. Způsobuje také menší schopnost dívky odpoutat se od matky a své závislosti na vztazích a rozvíjet se směrem k vlastní individuální autonomii a participaci na širší společnosti a kultuře. K tomu přispívá i rodový stereotyp správné matky, která zcela ztotožní svůj zájem s dobrem dítěte, jehož zrcadlem se stává. Tento kulturní stereotyp vstřebává holčička svou identifikací s matkou, čímž dochází k „reprodukcí mateřství“ – tj. k reprodukci ženy v podobě sebeobětující se matky rezignující na svou vlastní autonomii a subjektivitu.²⁴*

Kromě rodiny získávají děti představu o své genderové roli také prostřednictvím kontaktu s ostatními dětmi a v procesu rozšiřování jejich vlastního sociálního horizontu. Neméně podstatným prvkem jsou i média, které jsou plné kulturních i genderových stereotypů. Ann Oackley píše ve své knize, že *způsoby, jak podporují genderové role média, jsou rafinované a snadno se šíří. Image muže a ženy, kterou prezentují, odráží a využívá definici genderových rolí v příslušné společnosti.²⁵* Postupem času je genderová role přijata jako součást osobnosti. Mechanismem, který dále slouží k osvojování genderových rolí, mohou být i sankce. *Pokud se muž nebo žena odchýlí od své genderové role, může být sankcionován formou společenského posměchu, ale někdy i institucionálně.²⁶*

Vše výše zmíněné popisuje, jakým způsobem nabývá jedinec své genderové identity, a dokazuje, jak silně je gender provázán se sociálními stereotypy a rodičovskými modely a že rozhodně musí být něco odlišného od pohlaví. Gender nemá žádný biologický původ. A pokud má, je

²⁴ BARŠA, P. Panství člověka a touha ženy (Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem). Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 131.

²⁵ OACKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 140-141.

²⁶ Tamtéž, s. 140.

v sociálně-kulturním kontextu neviditelný. Žádný vztah mezi genderem a pohlavím nemůže být „přirozený“.



Obr. 2 Tomáš Císařovský: **Jemná převaha**, 1995

Danost sociálních rolí společností ovlivňuje a částečně určuje naše představy v určitých životních situacích. Tomáš Císařovský jako by strnulostí gest, těžkopádnou stylizací obou figur i barevným a tvarovým zjednodušením narušil křehkou rovnováhu sil v milostném momentu této dvojice, a ironicky tak komentoval stereotypní očekávání způsobu jeho zobrazení. Žena si viditelně hraje s mužovou ješitností a přebírá jeho obvykle nadřazenou pozici, má rozepnutou košili, dráždí ho, ale zároveň si nechává odstup. Ženy vědí o stereotypních představách své hierarchické podřazenosti, přesto s muži dokáží často bez povšimnutí manipulovat.

1.3 DUALITA V ČLOVĚKU (ANIMUS A ANIMA) A ARCHETYPY

Uvědomování, formování a projevování vlastní „feminity“ a „maskulinity“ není ovšem jen otázkou biologické danosti a sociálních a kulturních vlivů, tak jak byly popsány v předcházejících dvou podkapitolách, ale také projevem psychické struktury jedince, jeho vědomí a nevědomí, jeho duševních pochodů. V této sféře je vztah mezi „feminním“ a „maskulinním“ ještě komplikovanějším.

Bez vnímání toho, jak složitě je tvořena lidská psychika, nebude pravděpodobně možné problematice genderu plně porozumět. Následující řádky budou jen lehké dotknutí se střípků teorií dvou významných psychologů, kteří určitým způsobem ovlivnili a inspirovali nejen řadu feministických badatelek, ale i umělců.

U řady feministických badatelek, jako například profesorky University od California v Berkeley Kaji Silverman, se těší velké oblibě psychoanalýza. Výklad snů Sigmunda Freuda, vycházející z myšlenky potlačených tužeb a libida, otevřel zajímavou cestu i ke zkoumání jiných forem útlaku, včetně patriarchálního. Díky tomuto psychoanalytikovi dnes snad můžeme lépe porozumět kulturnímu a společenskému budování genderu a sexuality – ale jeho práce patří k těm nejfalocentričtějším teoriím moderní doby.²⁷ Již bylo zmíněno, že z Freudova patriarchálního hlediska je ženství zkomolenou, náhražkovitou identitou a že ani jedno z pohlaví nechce přijmout ženskou identitu. Absence penisu nakonec způsobí, že děvčátku nic jiného nezbyvá, obrazně říká známá Freudova teorie o tom, že ženy mužům závidí penis. Žena je pro muže nejvyšší odměnou, tvrdí Freud, protože v cizí podobě, kterou si může přivlastnit v jejím těle, je zároveň jeho vlastní oslavou (...) Ať je žena poklad, kořist, hra a riziko, Múza, vůdkyně, prostřednice či zrcadlo, vždy je to ono Druhé, v čem subjekt přesahuje sám sebe, aniž je omezován, a co se mu vzpírá, aniž jej popírá. Žena je to Druhé, co se dá připojit, aniž samo přestane Druhým být. Tím právě je tak nepostradatelná pro radost muže a pro jeho trumfy, takže je možno říci, že kdyby žena neexistovala, muži by si ji vymyslili. A oni si ji vskutku vymyslili.²⁸

²⁷ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 47.

²⁸ BARŠA, P. *Panství člověka a touha ženy (Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem)*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 55.

Na identifikaci se sociální a genderovou rolí se podílí i neoddiskutovatelná přítomnost jak něčeho „mužského“, tak něčeho „ženského“ v každém z nás. Určitý druh projekce druhého pohlaví v osobnosti jedince vysvětluje koncept „animy“ a „anima“ C. G. Junga. Duše každého člověka má v sobě část, která představuje obraz opačného pohlaví. Každý muž ve své „psýché“ reflektuje svou ženskou podstatu, „animu“, stejně jako „psýché“ každé ženy svou mužskou podstatu, tedy „anima“. Jung tvrdí, že je v sobě nosíme jako *individuální jedinečné bytosti, které ukazují náš osobní poměr k opačnému pohlaví projektující se ve volbě a vázání se na partnera. Ten představuje vlastnosti naší duše. Taková část obrazu duše vzniká obecně lidskou zkušeností s pohlavností.*²⁹

Animus a anima mají své vnitřní i vnější formy projevu. Těmi vnitřními jsou lidské sny, vize a fantazie, o vnější projev se jedná tehdy, stane-li se nějaká osoba v našem okolí nositelem projekce našich představ. Přenesení našich představ na konkrétní osobu nikdy není jednoznačné a často se u něj můžou objevit i vlastnosti protikladného charakteru nebo to, co je v rozporu s naší vůlí. Objevení, pokud k němu vůbec dojde, anima nebo animy je velmi emocionální záležitostí. První projekcí jinopohlavní části „psýché“ bývá obvykle matka a později osoby podněcující v jedinci nějaké city, je jedno zda pozitivní nebo negativní.

Odkrývání takových složek lidské duše má silný dopad na vývoj člověka, například již zmiňované formování genderové identity, chování v sexuálním životě a vnímání obecně lidských vztahových záležitostí. Stejně tak ovlivňuje i veškerou činnost člověka, a to i na tvůrčí. Projekce symbolů a archetypů zakořeněných hluboko v nevědomí autora a jejich častá protichůdnost má nesporný vliv na jeho tvorbu. Jung v souvislosti s animou a animem říká: *Anima se například může objevovat stejně dobře v podobě něžné panny, bohyně, čarodějnice, anděla nebo démona, žebračky, prostitutky, amazonky atd. Zvláštní charakteristickou postavou animy je např. Andromeda z mýtu o Perseovi. Totéž platí i pro podoby, v nichž se objevuje animus; za příklady mohou sloužit krysař, bludný Holanďan. Animus a anima však mohou být symbolizovány také zvířaty a dokonce i předměty, zvláště pokud nedosahují úrovně lidské postavy a představují se především ve své čisté pudovosti. Tak může anima vystupovat v podobě*

²⁹ JACOBI, J. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 61.

*krávy, kočky, jeskyně a animus jako orel, býk, kopí, věž nebo jiný falický obraz.*³⁰

V našem kulturním prostředí může důležitost „pokoušet se objevit ve svém nevědomí skrytá místa“ znít poněkud nemístně. Pokud ale ke „zvědomění“ animy a anima nedojde, může to mít podle Junga i negativní důsledky. Důvody Jung hledá v patriarchální orientaci západní společnosti, která si navykla potlačovat vše feminním u mužů a vše maskulinní u žen, jelikož se nehodí projevat se takovým způsobem: *Potlačení ženských rysů a sklonů přirozeně vede k hromadění jejich nároků v nevědomí, kde se soustřeďují v imagu ženy, takže muž ve své milostné volbě často podléhá touze získat tu ženu, která nejlépe odpovídá specifickému typu jeho vlastní nevědomé ženskosti, tj. tu ženu, které může pokud možno beze zbytku přijmout projekci jeho duše.*³¹ Nalezení takové ženy pak může být prakticky nemožné a nezřídka vede permanentní nespokojenosti. Zdůrazňování moci anima vidí Jung i v možnostech regulace porodnosti nebo snížení nároků na práci ženy v domácnosti rozšiřování „duševního“ vzdělání. O tom, nakolik je obecně ženská emancipace projevem zdůrazňování moci mužské části duše každé ženy, zda ji nevnímáme právě jako přesný opak nebo zda se takové rozdělení nesnaží moderní feministické a genderové teorie zpochybnit, bychom mohli rozvinout zajímavou debatu, která by už ovšem byla mimo rámec této práce.

Za zmínku však ještě stojí Jungův názor na to, jak negativní může mít na jedince dopad, pokud se naopak k uvědomění si té části své duše odpovídající druhé pohlaví dopracuje: *To znamená především skutečnou nezávislost, i když současně osamocenost – samostatnost vnitřně svobodného člověka, kterého již nemůže žádný milostný nebo partnerský vztah spoutat řetězy, pro kterého druhé pohlaví ztratilo tajemnost, protože jeho podstatné rysy poznal v hlubinách vlastní duše. Takový člověk se také sotva bude moci zamilovat, protože se už nemůže v druhém ztratit; bude však schopen tím hlubší lásky ve smyslu vědomé odevzdanosti druhému.*³²

³⁰ BARŠA, P. Panství člověka a touha ženy (Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem). Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 62.

³¹ JACOBI, J. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 62.

³² Tamtéž, s. 65.

Jungova představa přítomnosti anima a animy v „psýché“ člověka vychází z již zmiňovaného vývoje archetypů.³³ Archetyp bychom mohli považovat za projev určité obecně lidské symboliky nebo motiv psychologické povahy. Silné emocionální reakce, které jej obvykle doprovázejí, potvrzují provázanost archetypu s psychikou. Archetyp může mít i zcela obecnou až neurčitou formu, o to bohatší pak může být jeho individuální prezentace a recepce: *Například archetyp „matky“ je v uvedeném formálně strukturálním smyslu preexistující a nadřazený každé jevové formě „mateřskosti“; je stále týmž přetrvávajícím významovým jádrem, které se může naplňovat všemi aspekty a symboly mateřství. Praobraz matky a rysy „velké matky“ se všemi jejími paradoxními vlastnostmi jsou v dnešní lidské duši stejné jako v mýtických dobách. Rozlišení Já od „matky“ stojí na začátku vzniku každého individuálního vědomí.*³⁴

Představa archetypu dnešní ženy „matky“ má v naší společnosti stejně silný emocionální, kulturní a společenský náboj jako mýtický význam Magny Mater či Matky Gaiy.³⁵ Archetypy muže a ženy má v sobě některé ustálené konotace. Muž je orientován směrem ven a spojení se silou, bojem, aktivitou, činností a myšlením. Žena se zase orientuje směrem dovnitř a ztělesňuje život, zrození, emocionalitu a lásku a sílu spojenou a mateřstvím.

³³ Archetyp - (z řeckého slova archétypon – originál, pravzor), ve výt. umění pravzor, výchozí předobraz historicky obměňovaných témat a námětů zobrazujících nejzákladnější lidské poznání, pochopení a výklad světa a postavení člověka v něm. Dotýká se např. zrození, smrti, mužského a ženského principu, světla a tmy. Přes krajní zobecnění je podoba archetypu proměnná a podmíněná historickými společenskými vztahy, např. matriarchátem nebo patriarchátem, dobovým pojetím viny a trestu apod., jež se zrcadí v postavách kultů a mýtů a později i náboženství a filozofie.(...) Pro hlubokou historickou tradici témat a námětů a také pro myšlenkovou a citovou naléhavost jeho představ o kosmických zákonech, jimž sám podléhá, mají témata a náměty s archetypálním jádrem nezvyklou myšlenkovou významnost a citovou účinnost, zvláště ve výtvarném umění, kde zobecnění je zvyšováno zobrazivými prostředky. (podle BALEKA, J. *Výtvarné umění (Výkladový slovník)*. Praha: Academia, 1997, s. 27.)

³⁴ JACOBI, J. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 27.

³⁵ Gaia - v řecké mytologii věštná bohyně země, plodnosti, života a smrti, zrozená z chaosu. (podle BALEKA, J. *Výtvarné umění (Výkladový slovník)*. Praha: Academia, 1997, s. 110.)

2. OBRAZ ŽENY V UMĚNÍ A PROMĚNY JEHO TYPOLOGIE

2.1 TYPOLOGIE ZOBRAZOVÁNÍ ŽENY V HISTORII UMĚNÍ

Pro současné výtvarné umění je zobrazení ženy a jeho různé typy inspirujícím a bohatě reflektovaným tématem. Je to však téma dostatečně silné, abychom mohli nahlédnout do celých dějin umění pouze z této perspektivy?

Nejrůznější myšlenkové proudy mají na „ženu“ jako téma výtvarného vyjádření vlastní teorie sahající od popírání toho, že by se vůbec toto téma mohlo samostatně kategorizovat, až po napadání celého uměleckého diskurzu z parazitování na ženském těle. Přesto je problematika „ženy jako námětu“ v historii velice bohatá a rozmanitá a její vývoj se promítá i do zobrazování žen v současnosti. Typologie obrazu ženy v současném umění předložená v poslední kapitole této práce se opírá i o historický vývoj a kontext jednotlivých typů.

Pro každé období v dějinách umění a pro každý směr je charakteristické zobrazovat ženu určitým způsobem, který se objevoval častěji než jiný. Počínajíc pravěkem a znázorňováním ženy plodné, ženy matky, přináší si prakticky každá doba svůj specifický typ ženy nebo nějak přetváří ten předešlý. *Všechny oblasti a slohy vyjádřily v poměru k ženě nejen citový či intelektuální, nejen krasocitný či krasovědný, nejen sociologický či soukromý, nýbrž hlavně svůj duchovní poměr k světu.*³⁶ A všechny tyto poměry a způsoby nahlížení na ženu v historii mají fundamentální vliv na způsoby práce s tímto námětem umění dneška.

Neméně podstatnou skutečností ovšem je, že převážnou část těchto dějin umění „psali“ mužští autoři. Tento fakt kritizuje například feministicky orientovaná americká kunsthistorička Linda Nochlin: *Zobrazování ženského těla dlouho ovládalo západní umělecký kánon.*³⁷ Nebo Jo Anna Isaak: *Ženská těla byla produkty „božské“ tvořivosti mužů, a aťsi byly ženy jakkoli bohatým zdrojem inspirace, ještě donedávna se nemohly realizovat, a to ani umělecky. Bez zobrazení žen by se západní dějiny umění zhroutily.*³⁸

³⁶ BLAŽKOVÁ, J. *Žena, věčná inspirace umění*. Praha: Symposion, 1946, s. 7.

³⁷ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 29.

³⁸ Tamtéž, s. 130.

Ač zobrazování žen jako námětů ve výtvarném umění tradičně respektovalo dobové umělecké styly nebo módu, mělo vždy, jak již bylo zmíněno, své specifické pojetí a typologické zaměření. Naprostá většina pravěkých lidských zobrazení jsou sošky žen. Pravěké umělecké artefakty se obrací k ženě jako k ženě mateřské a plodné, s kultem bohyně matky, dobře prokazatelné díky typickým a značně nadsazeným znakům vázajícím se k mateřství jako velká ňadra, rozměrné boky a široký klín.

Typickým příkladem z našeho území je Věstonická venuše, soška z doby mladšího paleolitu stará až 29 tisíc let. I u ní je absence oděvu nebo jakéhokoliv detailního ztvárnění například obličeje důkazem, že záměrem bylo hlavně zdůraznit znaky plodnosti. Funkce tohoto zobrazení nebyla pouze oslava mateřství, ale i symbolická, magická či náboženská, zabývající se vznikem světa a života na Zemi. Analogii mezi plodivými silami ženy a Země zdůrazňovaly pak některé kultury neolitu tak, že byla do těla hliněných a pak vypalovaných sošek venuší vtlačena zrnka obilí.



Obr. 3 **Věstonická venuše**,
25–29 tis. l. př.n.l.



Obr. 4 **Roudnická madona**, 1385-1390

Starověk kladl obdiv hlavně k mužské kráse a zpodobnění ženského těla, poznamenané mužským modelem, se často dalo poznat pouze podle oděvu, účesu či ňader. Pohledy na ženskou krásu byly rozporuplnější: *Jak víme z řecké mytologie, umělec, který chtěl vytvořit dokonalý obraz ženského těla, je musel složit z fragmentů mnoha žen.*³⁹ K ženě mateřské se v Egyptě či Řecku přidávají typy ženy bohyně, panovnice či ženy mýtické.

Náboženské směřování středověkého umění, bylo k ženě spíše podezíravé až nepřátelské. *Ideově je žena Evou, původkyní a ztělesněním hříchu.*⁴⁰ Ve výtvarném umění se objevuje nový typ ženy-matky, značně odlišný od vzoru pravěkého. Je jím Panna Marie, obvykle znázorněna s děťátkem (Obr.4) nebo pieta s mrtvým tělem Krista, později je tento námět rozvíjen biblickou ikonografií světic. Matka Boží v sobě už nesoustřeďuje principy tělesného ženství a mateřství, je církevním vzorem pokory, zbožnosti a ideálu ženství náboženského života, i když právě české madony z doby Karla IV. a Václava IV. jsou „polidštěny“ mateřskou něhou.

O tom, jak s námětem ženy-matky pracuje současné umění, bude pojednáno samostatně ve 4. kapitole. Zajímavé je např. srovnat výraz Roudnické madony (obr. 4) a fotografie Jitky Teubalové Ona (obr. 32).

Středověké umění zároveň přináší ještě další typ ženy, a to ženy naprosto světské, oplývající tělesnou i duševní krásou. Prostřednictvím středověké kurtoazní lyriky vrcholící ve 14. století narůstá „kult ženy“ projevující se například v obřadních rituálech rytířských turnajů. O tzv. dvorské lásce se poprvé zmínil v roce 1883 Gaston Paris ve svém článku o románu Rytíř na káře Ch. de Troyese, ve kterém je líčena čistá, platonická láska rytíře Lancelota ke Guinevře, manželce krále Artuše. Vztah mezi mužem a ženou založený na obrazu básníka oslavujícího svou paní se lišil lokálně i svou koncepcí. *V době, kdy tyto texty vznikaly, neměla dvorská láska jednotnou koncepci. Mohlo se jednat o lásku rytíře k vdané a nedostupné paní či o lásku smyslnější, tedy cizoložnou, nebo dokonce o pouto mezi mladými lidmi, kteří uvažovali o sňatku.*⁴¹ Přijímání tohoto umění zároveň popisuje neklid a rozpory v tehdejší společnosti. *Od jejího vzniku (kurtoazní poezie) na konci 12. století je postavení hlavních protagonistů (ve tvaru trojúhelníku, neboť se jedná o „mladíka“ na cestě k zasvěcení,*

³⁹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 41.

⁴⁰ BLAŽKOVÁ, J. *Žena, věčná inspirace umění*. Praha: Symposion, 1946, s. 11.

⁴¹ LE GOFF, J. – SCHMITT, J.-C. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 128.

paní a pána, jejího manžela), porušujících konvence, předmětem neviditelného napětí mezi společností dodržující pravidla a společností, jíž se tato díla líbí.⁴² Zda tento druh umění reflektuje jakousi emancipaci žen v tehdejší společnosti, je poměrně diskutabilní, jedná se spíše o jakousi rafinovanou milostnou hru mezi mužem a ženou a žádostivost autorů-básníků nasvědčuje spíše k erotickým cílům.

Téma žena a sexualita spolu ve všech druzích umění obvykle úzce souvisejí, a to zejména proto, že ještě donedávna o sexu psali pouze muži. Pohled na sexualitu byl ve středověku značně „svázán“ křesťanským morální systémem, který kodifikoval dobové sexuální vztahy. Tělesná rozkoš byla považována za prohřešek proti rozumu, z veřejné debaty byla prakticky vymazána a přípustná byla pouze v manželském svazku, o kterém se hovořilo jako o „léku na chtíč“.⁴³ Za zdroj tohoto chtíce byla vždy považována žena a mužům se radilo, jak se vyhnout jejím nástrahám. *Ženu je třeba umírňovat, neboť více podléhá touze (je vlhká, studená, křehká, otevřená a měkká, tudíž více animální). Když se žena stane obětí násilí, má se za to, že to pro ni představuje rozkoš.*⁴⁴

Z dnešního pohledu nepochopitelná dvojí morálka, odlišná pro muže a pro ženy, která ve středověku panovala, se projevovala i v manželství. Sice právě v souvislosti s kurtoazií a náboženským pohledem na manželství by se dalo hovořit o jistém pokroku, tak jak o něm píše Le Goff a Schmitt: *„Je pravda, že jistý intelektuální směr, zprvu jen velmi omezený (jeho hlavním představitelem byl ve 12. století Abelard), připouštěl, že mužská nadvláda končí aktem manželského spojení, v němž muž i žena vlastní stejná práva na tělo toho druhého.“*⁴⁵ Avšak zároveň autoři zdůrazňují: *„I přes to všechno nás však množství důvodů odrazuje od představy, že by ženy (nebo alespoň velká většina z nich) mohly v této oblasti vést skutečný dialog nebo dokonce určovat směr hovoru. Manžel je správcem těla své ženy, má na ně držební právo“* (G. Duby). *Manželův nárok na ženino tělo byl nepochybně věcí, na které se společnost ráda shodla.*⁴⁶

Tak jako v poslední kapitole tohoto textu popisují vztah ženy k sexualitě v současnosti a projekci tohoto vztahu do umění, pro nějž bylo zají-

⁴² LE GOFF, J. – SCHMITT, J.-C. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 1999s. 133.

⁴³ Tamtéž, s. 643.

⁴⁴ Tamtéž, s. 642.

⁴⁵ Tamtéž, s. 648.

⁴⁶ Tamtéž, s. 648.

mavým bodem středověká sexualita a kurtoazní básnictví, tak je pro typologické pojetí mé práce v souvislosti s ženou a její tělesností důležitý vzrůstající zájem o ženské tělo přicházející zároveň s rehabilitací těla a tělesných rozkoší až 15. a 16. století. Věda se zabývá lidským tělem a jeho konstrukcí, vyhraňuje se nové pojetí tělesnosti a ženská krása se stává předmětem obdivu. Svědčí o tom i oblíbenost aktu, o kterém bude ještě podrobněji pojednáno v následující kapitole. Oduševnělou ženu v náboženských motivech a vznešenou paní z kurtoazní lyriky doplní ve výtvarné tématice postavy Venuší⁴⁷ a portréty vznešených měšťanských dam, skutečných žen z reálného světa.

Baroko je na zobrazování ženských typů nesmírně bohaté a svou korpulentní ženskou krásu otevřeně ukazuje v plné nahotě. Znovu se vrací k postavám madon, světic a antických bájných bohyň, které jsou ale zachyceny zcela jiným způsobem, než jakým je předváděla např. gotická náboženská ikonografie. Barokní svaté jsou naplněny dynamikou, barvou a pohybem. Protiváhu jim mohou tvořit například Vélasquezovy elegantní a ušlechtilé dámy z dvorských kruhů.

Ženská tělesnost a nahota nabyla v baroku obecně větší oblíbenosti a částečně i jiných konotací. Duchovní láska se často vyjadřovala právě prostředky lásky tělesné. Jako příklad může posloužit Vidění sv. Terezie G. L. Berniniho (obr. 7), vrcholné dílo římského náboženského sochařství z let 1645-1647 umístěné v kostele Santa Maria della Vittoria. Bernini duchovní extázi ve výrazu tváře sv. Terezie vyjádřil spíše jako sexuální orgasmus. Francouzský spisovatel a historik *Charles de Brosses to vyjádřil v letech 1739-1740 s klasickou stručností: Je-li toto nebeská láska, znám ji také.*⁴⁸

⁴⁷ Venuše - římská bohyně ztotožněná s řeckou Afroditou, bohyní lásky a plodnosti, k jejím četným atributům patří párek holubic či labutí, mušle a delfíni (znázorňující její zrození z moře), kouzelný pás a planoucí pochodeň (oboje rozněcuje lásku) a planoucí srdce. Jsou jí zasvěceny červená růže a myrta. Venuše je často pouhé synonymum pro ženský akt v umění, bez mytologického či symbolického významu, kromě několika běžných atributů jako zrcadlo či holubice. Nahá Venuše obvykle zaujímá četné ustálené pozice, ať už vstojí, či vleže. Venuše představuje krásu vyskytující se v hmotném světě a plodivý princip.

(podle HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 475.)

⁴⁸ NEUMANN, J. *Itálie I*. Praha: Odeon, 1978, s. 279.



Obr. 5 Peter Paul Rubens:

Tři grácie, 1636-1638.

Barokní estetika bujných tvarů se promítá i do ženské figury, která už není symbolem mateřství, ale spíše obdivem ke kráse těla. Specifický bývá i záměrně tajemný výraz ve tvářích „modelek“, jež se provokativně staví k diváku bokem či zády.



Obr. 6 G. L. Bernini:

Vidění sv. Terezie, 1645-1647

Dobře známé a často komentované barokní sousoší, ve kterém Bernini vyjádřil mystickou extázi kategoriemi pozemské tělesné lásky.

Následující umělecké období přináší nové typy v zobrazování žen a také nové přístupy v jejich zobrazování. Zajímavé pro typologii nastíněnou v poslední kapitole je žena romantismu, tak jak ji viděli např. Čermák nebo Mánes, byla vášnivá, neklidná a také trochu exotická. Přináší podklady výtvarného i tématického výraziva pro další období.

Impresionismus přináší výrazný zlom v tom, že se na výtvarné umělecké činnosti ženy začínají podílet i jako aktivní autorky. *Tento směr měl několik silných žen, včetně Berte Morisot a Mary Cassatt, které byly v rámci impresionismu v centru, rozhodně ne na okraji: na konci 19. století označovali umělci kritikové Morisot za typicky impresionistickou autorku, jejíž práce označuje samotnou podstatu směru. I proto byl pro některé čistým ztělesněním ženskosti, příliš měkký, příliš intuitivní, příliš soustředěný na neuchopitelné vjemy.*⁴⁹

⁴⁹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 27.



Obr. 7 Henri de Toulouse-Lautrec: **Salón v rue des Moulins**, 1894

Obraz pochází z Toulouse-Lautrecova „období salónů“, ve kterém se vyjadřoval vesměs ztvárňováním prostředí barů, šantánů a kabaretů. Prostitutky, kankánové tanečnice, zhýralci, pijáci – směsice hostů navštěvujících vyhlášenou pařížskou čtvrt' Mont Martyre, Toulouse-Lautrecovi nevadí pach spodiny a mravní i hmotnou bídu tančiček pojímá bez ironie. Ženy v Salónu v rue des Moulins čekající na zákazníky s výrazem plným hořkosti a rezignace působí poněkud protikladně k okázalosti a luxusu podniku.

Ženské figury a portréty jsou jedním z ústředních témat impresionismu. Nejen v dílech Morisot či Cassatt, ale i v tvorbě Edgara Degase, *největšího malíře žen druhé poloviny 19. století*⁵⁰, nebo v práci A. Renoira nebo H. de Toulouse-Lautreca bychom mohli nalézt charakteristické prvky, na jejichž základech byly později vytvořeny nejrůznější typologie ženského zobrazování. Poprvé se zde například setkáváme se ženou existencionální, ženou zkaženou – s prostitutkami a lehkými holkami z baru obklopenými závojem z absintu (obr. 8), které mají blízko k ženskému typu femme fatale, o kterém ještě bude řeč.

⁵⁰ BLAŽKOVÁ, J. *Žena, věčná inspirace umění*. Praha: Symposion, 1946, s. 34.

Ke konci 19. století se proměňuje role ženy a její postavení ve společnosti, s tím i vyhraněnost způsobů jejího zobrazování a pro realismus a naturalismus charakteristická typizace. *Naturalismus, koncipovaný jako pravdivé studium společenských vztahů, našel v postavě ženy nejpřirozenější názorný symbol svého vidění. Ženská otázka, rozvířená problematikou a propagací emancipace, byla kromě dětské práce snad nejděčnějším motivem sociální kritiky a protestu proti vykořisťování. (...) Figura ženy se stala nejživějším článkem dobového zobrazovacího systému, klíčem k oživení jinak už mnohonásobně přehraných a opakovaných námětů a témat figurálního malířství a sochařství.*⁵¹

Nejčastěji se problematika projevuje polaritou znázornění ženy jako typu „femme fatale“ na jedné straně, mnohokrát symbolicky spojovaného s biblickou postavou Salomé a podporovaného teoriemi Schopenhauera o potřebě odsouzení sexuality, a pod vlivem Nietzscheho oslavou ženy se všemi jejími organickými plodivými silami na straně druhé. Petr Wittlich ve své knize *Umění a život – doba secese* popisuje tuto polaritu jako „polaritu čisté tělesnosti a čisté duševnosti“, Marie Rakušanová v knize *Křičte ústa!* zase jako „sexuální pesimismus a adoraci plodivých sil“.

Žena jako „femme fatale“, jako žena zkažená, jako záporný typ projevující se svou osudovou silou ovládat muže a jejich sexuální pud se objevovala v díle dekadentů, autorů kolem *Moderní revue*, K. Hlaváčka a J. Váchala, ale třeba i E. Muncha a značně odpovídá i dnešnímu pojetí femme fatale např. v díle J. Načeradského a jeho *Kudlanek* (obr. 56). Polský dekadent S. Przybyszewski napsal, že *žena je totiž zlo, vášeň, neklid, matka hereze, čarodějnice, sabat, žena je sám satan.*⁵² Druhou polaritu příklánějíci se k tématu *oslavy smyslné tělesnosti a mohutného potenciálu sexuální energie*⁵³ a nabízející ženské tělesné půvaby s naprostou přirozeností je představována např. F. Kupkou, J. Štursou či E. Fillou.

Různorodost výtvarných proudů v Čechách i ve světě je typická pro nové století a moderní dobu obohacenou o vynález a „zlidovění“ fotografie jako techniky. Během této doby a v pojetí nejrůznějších škol je sice „žena“ jako námět výtvarného vyjádření stále rozšířený, ale názor na něj se promění a otočí mnohokrát. Dekorativní poetika secese pracuje s *motivy*

⁵¹ WITTLICH, P. *Umění a život – doba secese*. Praha: Artia, 1986, s. 146-148.

⁵² RAKUŠANOVÁ, M. *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Praha: Academia, 2007, s. 169.

⁵³ Tamtéž, s. 175.

*spojení ženské postavy a těla s organickou silou přírody.*⁵⁴ Muchovy figurální motivy představující ženy ve fantaskních krajinách, v zasněných pózách, v rozevlátých šatech a s autentickým a sugestivním pohledem (obr. 8) vznikají paralelně s fatální ženou podobnou přízraku dekadentních umělců.

*Žena se stala jednou z hádanek a paradoxů moderního umění. Od konce 19. století, kdy se formovala česká moderna, by se bez paradigmatu „žena“ neobešla ani domácí umělecká kritika. Několik ikonografických typů ženy – prostitutka, matka, Múza, proletářka nebo „nová žena“ - plnilo stránky Moderní revue, Volných směrů a dalších pokrokových periodik.*⁵⁵ Tohoto tématu se dotknou prakticky všechny směry první poloviny 20. století (obr. 9), ať je to kubismus, fauvismus nebo dada.

Ženské tělo bylo nedílnou součástí i surrealistické ikonografie, která se úzce vztahovala k erotičnu a byla vůči ženské nahotě i erotickým námětům značně otevřená. O představitelích českého surrealismu, jako je např. Toyen, bude podrobněji pojednáno později.



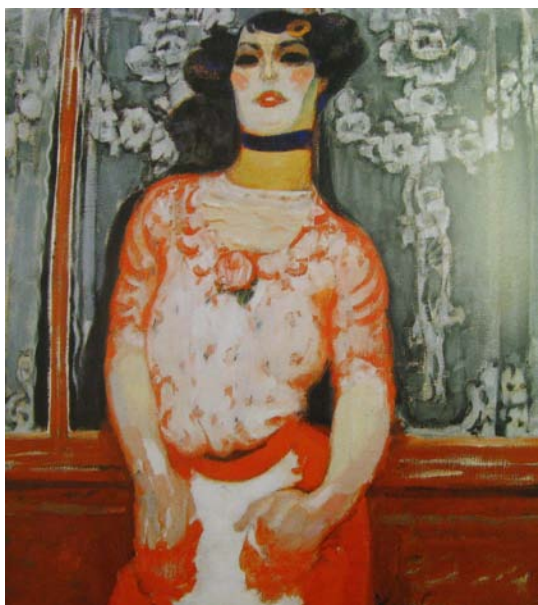
Obr. 8 Alfons Mucha: **Sedící žena v křesle**



Obr. 9 Rudolf Kremlička: **Myčky**, 1919

⁵⁴ *Dějiny českého výtvarného umění*, díl VI/2, 1958-2000. Praha: Academia, 2007, s. 28.

⁵⁵ PACHMANOVÁ, M. Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu. Praha: Agro, 2004, s. 87.



Obr. 10 František Kupka:

Herečka z kabaretu

(Gallienovo gusto), 1909-1910

Fauvistické období Kupky zajímavější se spíše o tvar a barvu než význam.



Obr. 11 Pablo Picasso:

Avignonské slečny, 1907

Kubistické „slečny“ přináší velké změny v dosavadním mimetickém zobrazování. Z obrazu jsou patrné vlivy afrického umění a stylově je značně nesourodý. Nebezpečné výrazy ženských figur s částečně mužskými postavami nahlíženými z několika stran najednou přináší zvláštní podívanou pro mužského diváka a bývá označeno Freudovským „návrat vytěsněného“.

Apelativní funkce postmoderního umění způsobuje, že ženské náměty upozorňují na diskriminaci víc než kdy předtím a jsou spojeny s upozorněním a varováním před civilizačními chorobami, násilím, netolerancí. Zároveň ale i s kýčem, povrchním vnímáním světa, potížemi s identitou či sexualitou atd. Podstatná je komunikace mezi divákem a dílem, kterou zintenzivňují některé moderní interaktivní techniky jako například happeningy. Úloha diváka a jeho orientace v umění je přesto nelehká, množství uměleckých i jiných vizuálních obrazů (od existenciálního pojetí zkroucených ženských bytostí zrcadlící bolestivou lidskou zkušenost, přes často obtížně čitelnou abstrakci po konzumní ideály krásy předkládané médií) bývají netknuté cenzurou a kořeněné ironií.



Obr. 12 Roy Lichtenstein: **Drowning girl**, 1963
Pop artové pojetí – nové pojetí estetiky. Komiksové zpracování, směs ironie a parodie, fascinace všednodenností, neosobní černé linie a barevné plochy.



Obr. 13 Francis Bacon: **Sedící žena** (Portrét Muriel Belcher), 1961
Existenciální pojetí ženy předkládá anonymní ženství zbavené všech svých tradičních atributů, není tu plodnost, krása, náboženský rozměr, ani erotický podtext, jen zdeformovaná postava bez identity svědčící o tragédii osobní i obecně lidské.

2.2 ŽENSKÝ AKT A PŘEKONÁVÁNÍ TABU

Akt⁵⁶ je s tématem ženy ve vizuální kultuře silně provázán a představuje sice ne převážnou, ale zato významnou a často diskutovanou část ženských zobrazení. Typologicky nemusí být svázán pouze s tělesností, jejíž pojetí je samozřejmě mnohem širší než pojem aktu, ale jeho prostřednictvím může autor pracovat i s ženskou sexualitou, identitou nebo i diskriminací. *Ačkoli je akt jenom nepatrným úsekem ikonografického tématu ženy ve výtvarném umění, průměrnému divákovi splynula představa ženy ve výtvarném umění s námětem aktu.*⁵⁷

Zobrazování lidského těla bylo v každém období určitým způsobem tabuizováno, i v současnosti se pojí se studem a konvencemi, ať už se týká pouhé nahoty, zobrazování poprsí nebo genitálií, erotických námětů nebo milostného aktu.

V raných fázích historie umění bylo nahé lidské tělo chápáno jako přirozenost, např. pravěké venuše, oproti tomu středověk postavu obléká do šatů a tento nový eticko-estetický názor připouští nahotu jen v některých specifických námětech, jako třeba motiv Adama a Evy.

Renesance přináší již zmiňované nové pojetí lidské tělesnosti a s tím jakési „znovuzrození“ aktu. *Akt se stal velkým tématem umění, především v mytologických, alegorických, biblických, ale i žánrových výjevech. Nový názor na akt se rozšířil i na sever od Alp a prosadil se dokonce jako autoportrét (Dürer).*⁵⁸ Renesance začíná upřednostňovat nahé ženské tělo na úkor mužského. Důvodů bylo více, od tradičně oblíbených námětů až po specifický, tehdy nově budovaný vztah mezi umělci a mecenáši. Ten vysvětluje Natalia Boymel Kampen v rozhovoru s Martinou Pachmanovou: *A byl i okamžik, kdy muži chtěli zvýšit svůj umělecký status, opatřit své výtvary vlastním jménem a dostat se na stejnou úroveň jako vládnoucí*

⁵⁶ Akt - ve výtvarném umění zprvu postavení, držení lidského těla, modelu, při studiu aktu, později se termín přenesl na studii aktu, především kreslenou. Od 19. stol. Vlivem akademií označuje termín zobrazení nahého lidského těla, ženského, mužského nebo dětského. Poloakt či půláký je zobrazení nahého těla po pás nebo nahé polofigury. Ve vývoji umění je podání lidského těla, aktu, podmíněno ideologickými, sociálními, etickými, estetickými aj. názory určitého společenství, např. kulturního či náboženského okruhu, státu, sekty, uměleckého směru apod.

(podle BALEKA, J. *Výtvarné umění (Výkladový slovník)*. Praha: Academia, 1997, s. 14.)

⁵⁷ BLAŽKOVÁ, J. *Žena, věčná inspirace umění*. Praha: Symposion, 1946, s. 34.

⁵⁸ BALEKA, J. *Výtvarné umění (Výkladový slovník)*. Praha: Academia, 1997, s. 15.

*společenská elita. (...) Bylo proto v jejich zájmu využít pohlaví jako stmelující síly nejen mezi nimi navzájem a mezi nimi a mecenáši, ale také ve vztahu mezi nimi a oblečenými muži, které ve svých dílech zobrazovali.*⁵⁹

Rozšiřováním aktu bylo otvíráno nejdříve tabuizované téma nahoty, pak způsoby jejího ztvárnění a přístupy k ní, vztahy mezi nahou figurou a ostatními postavami v obraze atd. Autoři museli čelit ostré kritice, pomluvám nebo i zákazu díla vystavovat. V dnešní době, kdy není tabuizováno prakticky nic, se mnohý divák pozastaví nad tím, jaká díla vyvolala v historii umění skandál.

Katolická inkvizice např. zasáhla proti obrazu *Nahá Maja* Francisca Goyi (obr. 14). Maja je ležící akt založený na tradiční tématu Venuše, její výraz je však obdařen velkou provokující smyslností a ukazuje otevřeně a vyzývavě svou nahotu. To, co pravděpodobně zneklidňovalo diváky nejvíc, nebyla jen pověst španělských Majos, ale i fakt, že Maja není objektem touhy, ale přímo jejím obrazem.

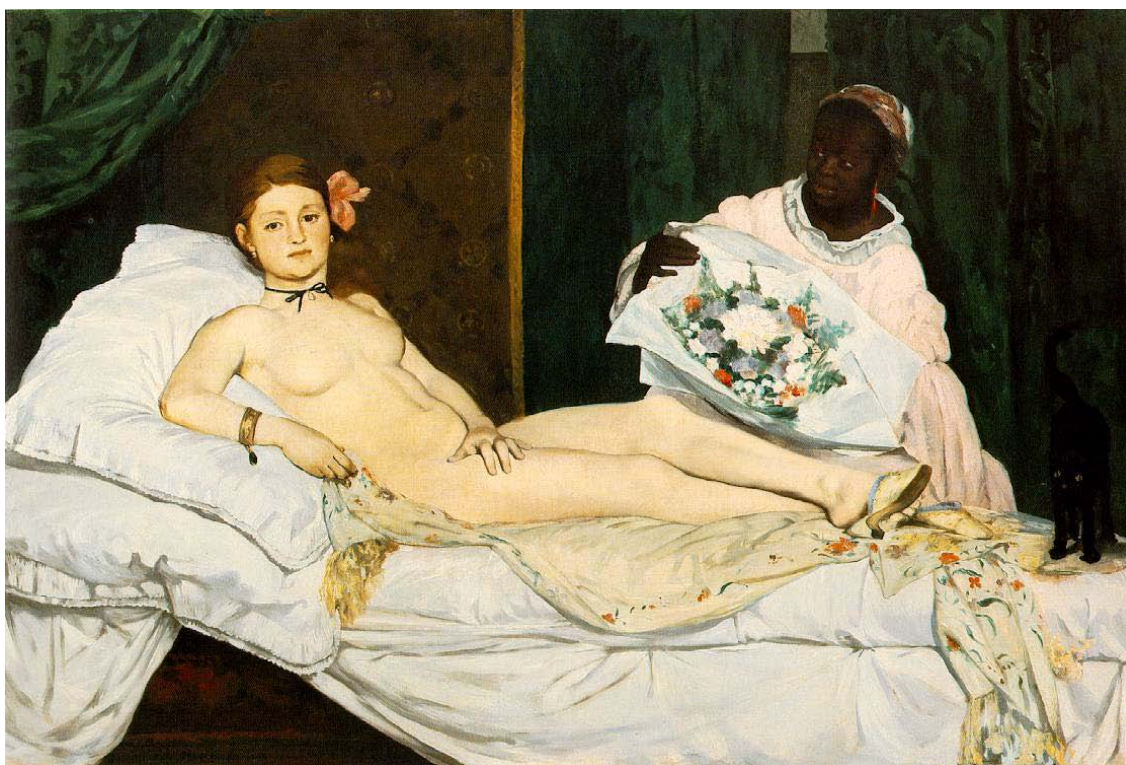


Obr. 14 Francisco Goya: **Nahá maja**, 1800-1803

Goya maloval akty výjimečně, přesto ale dokázal způsobit skandál. Totožnost modelky byla neznámá, její výraz pohoršoval víc než její nahota, a tak byl obraz zkonfiskován církví.

⁵⁹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 43.

Podobným způsobem a téměř se stejnými protiargumenty vyvolala o 60 let později skandál díla Édouarda Maneta. *Olympie* (obr. 15) také určitým způsobem parafrázuje motivy *Venuší* a s Goyovou *Nahou Majou* bychom ji mohli postavit do přímého dialogu, sice mistrná malířská technika, ale výraz nahé modelky je opět nařknut z přílišné a drsné vyzývavosti. Akt je zahalen pouze šperky a botičkami.



Obr. 15 Édouard Manet: **Olympie**, 1863

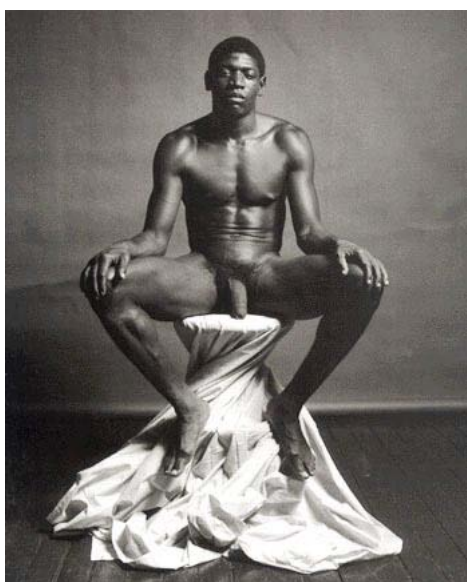
Někteří kunsthistorici, obzvláště ti genderově orientovaní, např. Martina Pachmanová, vidí v *Olympii* dokonce okamžik proměny v pohledu na ženský akt a konec jeho exploatace. *Z historického hlediska je zajímavé dívat se na Olympii jako na svého druhu stěžejní okamžik proměny a možná dokonce začátek ženské emancipace ve vizuální kultuře a v moderní společnosti. Pohled Victorine Meurent, Manetovy modelky, je nezapomenutelný a zcela jistě to není pohled submisivní osobnosti.*⁶⁰ Kritiku a výsměch publika si Manet vysloužil i za další dílo, *Snídani v trávě* (1863), tentokrát to není jen nestoudný pohled modelky, ale i kontrast jejího nahého bělostného těla, předvedeného se všemi detaily, třeba tukovými záhyby na kůži, ve společnosti mužů oblečených v měšťáckých černých oblecích.

⁶⁰ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 131.

V druhé polovině 19. století se zdá, že není nic, co by ještě bylo na ženském těle tabuizováno. O pár let dříve než obrazy Manetovy, v roce 1856, maluje Gustav Courbet Počátek světa (obr. 17). Ač se nejedná o nic jiného než přímý a detailní pohled na ženskou vagínu, bezostyšně odhalující svou intimitu, nikdo se nad tím nepodivuje.

O příčinách otrlosti diváka, kterého dnes nepřekvapí už téměř nic, se vyjádřila N. Boymel Kampen. Právě k Počátku světa přirovnávala černý mužský akt Roberta Mapplethorpe (obr. 16), který ač není zdaleka tak explicitní a vulgární, publikum dráždí mnohem víc. *Skutečnost, že Mapplethorpe provokuje víc než Courbet, jde nepochybně ruku v ruce jak se sekularizací mužského těla, tak s rostoucím strachem z homosexuality a etnické odlišnosti, který se v moderní společnosti objevil. Mapplethorpovo rebelské odmítnutí fetišizovaného ženského těla a jeho zobrazení homoerotické touhy po „primitivní jinakosti“ barevných bylo vnímáno jako společensky rozvratné, a proto také jako nebezpečné. A na rozdíl od uměleckého ztvárnění ženské nahoty bylo současně nahlíženo jako pornografie.*⁶¹

Konfrontace Courbeta a Mapplethorpe, umocněná o časový interval 120 let, naráží na určitá tabu, které jsou ze zorného úhlu genderu jedním z klíčových problémů.



Obr. 16 Robert Mapplethorpe: **Bob love**, 1979



Obr. 17 Gustave Courbet: **Počátek světa**, 1855-1856

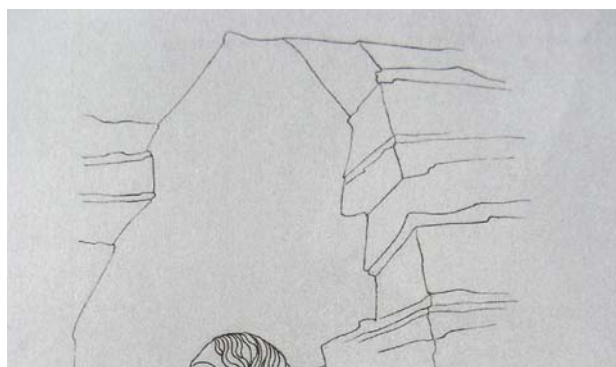
⁶¹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 44.

Tělesná nahota není ovšem jediné téma, o kterém se raději nemluví a jehož objevení ve výtvarné ikonografii doprovázela příchuť skandálu. Žena osudová, mající problémy existenční, problémy se závislostmi, řešící obtížné životní situace, ženy staré, ztrhané, znetvořené, prostitutky, ženy provozující lesbickou lásku, nejisté svou identitou i orientací. To vše zajímá moderní umění mnohem víc než tradiční portréty a akty.

Expresionista Egon Schiele věřil v naprostou tvůrčí svobodu umělce a skrze ženské i mužské akty se snažil dotknout nitra člověka. Měšťácká společnost však jeho akty v pózách často hraničících s pornografií považovala za odpudivé a naprosto nepřijatelné (obr. 18).



Obr. 18 Egon Schiele: **Dvě dívky**
(Milenecký pár), 1911



Obr. 19 Toyen: Bez názvu, 1932

Tvary a objekty, které můžeme vidět v obrazech Toyen, jsou nejrůznější mušle, dutiny, pukliny – představující skrytou symboliku světa vnímaného spíše ženským pohledem. M. Pachmanová je nazývá „vaginální archetypy“.

Surrealismus byl směr značně otevřený vůči erotickým námětům a ty tvořily nedílnou součást jeho ikonografie. Žena byla zobrazována různě, romanticky, perverzně. Autory byli prakticky vždy muži oslavující ženinu sexualitu a projevující tak svou touhu. Výjimka se objevila na české výtvarné scéně, a to v osobě Toyen, která se bez ostychu pustila do ženami zatím neztvárňovaných námětů. *Ve svých intimních kresbách a ilustracích k erotické literatuře vydávané Štýrským v Edici 69 a v Erotické revue jej využila k vlastním cílům – nikoli snad proto, aby pohlédla na sex očima druhého pohlaví, anebo proto, že muži byli hlavními odběrateli erotické literatury, nýbrž aby v explicitních erotických výjevech dala hlas své vlastní touze a vstoupila na půdu, která byla ženám dlouhou dobu zapovězena.*⁶² Ve svých uvolněných erotických fantaziích se Toyen oprostila od tehdejších tabu a tak trochu revoltovala proti dosavadnímu patriarchálnímu způsobu zobrazování sexuálních představ a tužeb (obr. 19). Měla svůj vlastní výtvarný jazyk představující touhy žen a užívající lyričnosti, figurální fragmenty i karikatury.

Hranice konvencí finálně bourají 70. léta, jednak díky všem již zmíněným charakteristikám přinášející poststrukturalismus a jednak z důvodu změn ve společenském postavení žen. Feministické hnutí je v plném proudu a kromě snah o změnu pohledu na určité historické a společenské skutečnosti přináší novou generaci tvůrčích umělkyň. Tyto výtvarnice používaly nové techniky, jako fotografii, video či performance, a jejich přístup k realitě a vyjadřovací prostředky šokovaly. Diskuze o feministickém umění je stále živá a vyvozuje rozdílné názory různých účastníků o tom, proč jsou jejich práce tolik provokativní. Někteří tvrdí, že si tak chtějí jen vynuocovat pozornost, jiní se zastávají, že tak skutečně poukazují na nerovnoprávnost v moderní společnosti, a další je podporují, že je jejich tvorba činí svobodnějšími.

V roce 1972 se v Los Angeles konala vůbec první společná výstava feministických umělkyň nazvaná Womanhouse. Vybydlený dům určený k demolici se zaplnil převážně instalacemi tématicky spojenými s intimním i veřejným životem žen, které se snažily upozornit a odtabuizovat některé skutečnosti. Vystavující umělkyně byly ovšem obviněny z nevkusu a

⁶² PACHMANOVÁ, M. Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu. Praha: Agro, 2004, s. 232.

porušování morálky, přičemž největší kritiku sklidila jedna z prvních teoretiček feministické kunsthistorie, Judy Chicago a její Menstruační koupelna.

O několik let později se prosazuje například Cindy Sherman, jejíž inscenované fotografie naráží kromě jiného i na stereotypní očekávání vůči ženám. Tvorba nejen Chicago a Sherman, ale i Nan Goldin, Valie Export nebo Sonie Schneemann bourá všechny konvence, které snad ještě v umění existují, a pro většinu konzervativního publika hraničí s nepřijatelností. Za „ujeté“ je považují i někteří nefeministicky orientovaní umělci a jejich práci záměrně zesměšňují. Příkladem může být známý popkulturní umělec Jeff Koons, který si pro vystavení svého cyklu Made In Heaven (Vyrobeno v nebi) v roce 1991 prý záměrně vybral galerii stojící přímo proti centru feministického spolku. Koonsova kýčovitá pornoromance skládající se z fotografií, maleb a soch zachycujících autora při nejrůznějších sexuálních praktikách s jeho tehdejší ženou, pornoherečkou Ilonou Stallerovou – Cicciolinou, feministickou výtvarnou scénou samozřejmě příliš nenadchla.



Obr. 20 Cindy Sherman: Untitled 250, 90. léta



Obr. 21 Jeff Koons:
Kiss With Diamonds, z cyklu
Made In Heaven, 1991

3. ŽENA-SUBJEKT A ŽENA-OBJEKT

3.1 GENDEROVÉ STEREOTYPY A KONVENCE V SOUČASNÉ VIZUÁLNÍ KULTUŘE

Jedním z nejčastějších jevů v současné umělecké produkci a vizuální kultuře je upevňování a nebo naopak snaha o vyvracení či ironizování stereotypních představ, které má většina z nás zafixované, a to často nevědomě. Jsou to kromě jiného i stereotypizované skutečnosti o ženě, o tom jaká žena je a jaká by měla být nebo co z ní dělá opravdovou ženu.

Vizuální prostředí přítomné všude kolem nás a nepřetržitě na nás působící je jedním z hlavních vlivů při formování identity a postojů jedince. Ať už se jedná o vliv tištěné nebo televizní reklamy, vliv módních časopisů nebo příběhů a postav ve filmu, má vždy silně manipulativní charakter. Pokud skutečně chceme „být sami sebou“, jak nám radí známý reklamní slogan, je nutné naučit se rozpoznat předkládané stereotypy a umět číst znaky, které nám předkládá jazyk vizuálních zobrazení. Dovedeme pak takové manipulaci předcházet a vizuální sdělení využít ke své potřebě.

O stereotypech jsem se zmiňovala již v první kapitole v souvislosti se sociálními a generovými rolemi. Jaroslav Průcha ve své knize *Multikulturní výchova* definuje stereotypy jako *šablonovité způsoby vnímání toho, k čemu se vztahují; nejsou produktem přímé zkušenosti individua, jsou přebírány a udržují se tradicí*.⁶³ Tato tradice je udržována kulturou, sociálním prostředím a také rodinou, jejími generacemi nebo třeba školou.

Slovo stereotyp má převážně negativní konotace, poněvadž stereotypní jednání či stereotypní uvažování probíhají, aniž by o nich jedinec příliš přemýšlel, něco o dané problematice věděl nebo se snažil dovědět a hledat souvislosti. Stereotypy mohou být i předsudky, které často vedou k diskriminaci. Na druhou stranu nám mohou pomoci jednodušeji a rychleji se orientovat v čemkoliv neznámém, třeba jak se sluší a patří chovat v pro nás naprosto nové situaci. Genderové stereotypy tedy logicky můžeme popsat jako určitá ustálená očekávání týkající se rozdělení genderových rolí mezi obě biologická pohlaví. Od představ jak by se měly ženy či muži chovat, jak

⁶³ PRŮCHA, J. *Multikulturní výchova*. Praha: ISV, 2001, s. 36.

vypadat, co dělat, jaké zaměstnání vykonávat, jak trávit volný čas, jak se oblékat až po to, jaké jsou jejich inteligenční meze. A samozřejmě také co to znamená, pokud se od těchto očekávání odchýlí.

Vizuální kultura je doslova přeplněná takovými obrazy, které ve společnosti stereotypy upevňují, a to nejen ty genderové, a předkládá je jako samozřejmé. Vizuální kultura v sobě zahrnuje všechna vizuální zobrazení, od uměleckých děl po reklamní letáky, která jedinec prostřednictvím různých médií vnímá v jeho prostředí. Marie Fulková tento pojem zasazuje do kontextu výtvarné výchovy a spojuje jej s *prozkoumáváním způsobů, jakými jsou vytvářeny znalosti, resp. vědění, a to v procesu tvorby vizuálně vnímaného uměleckého díla a vizuálních zobrazení obecně*.⁶⁴ Množství a všudypřítomnost takových vizuálních zobrazení umožňují hlavně média, jako televize, internet, tisk, která jsou masově užívána všemi, tudíž mohou tvořit šablony pro každého.

Vizuální kultura díky technologickým možnostem v nebyvalé míře ovlivňuje identifikaci s idealizovanými podobami „Já“, s prefabrikovanými identitami mužů a žen, s formalizovanými a ritualizovanými vzorci chování.⁶⁵ Jednoduše nám předkládá ona stereotypní zobrazení mužů a žen, jejichž jakékoliv přívlasky se nám pak zdají jako přirozené a jediné přijatelné. Proto pak všechny vizuální materiály, které mají diváka ovlivnit, předkládají hodnoty jako krásu, úspěch, štíhlou postavu, plné rty, moderní oblečení nebo roztomilé dětičky a luxusní byt a dokáží diváka skutečně přesvědčit, že tohle je přesně to, jací bychom měli být, a proto po tom musíme toužit. Jenže může nám vůbec někdo určovat, jací bychom měli být? Co je normální?

Přesto se většina z nás alespoň částečně ovlivňovat nechá a zvláštní je, že jsou to převážně ženy, které si nechají diktovat módními časopisy, oděvním a kosmetickým průmyslem, reklamou nebo i filmem, jaké mají být, aby byly krásné, měly pěkná těla, našly správného muže nebo byly dobrými matkami. Všechny tyto prvky tvoří z žen objekty utvářené někým jiným a pro někoho jiného. Naopak ženy, které se odmítají řídit diktátem módy, nepečují o sebe a ani své tělo tak, jak jim radí mediální produkce, pak zdánlivě podvracejí všechny společenské konvence.

⁶⁴ FULKOVÁ, M. *Když se řekne... Gender III*. In *Výtvarná výchova*, roč. 44, 2004, s. 13.

⁶⁵ Tamtéž, s. 13.



Obr. 22 Módní fotografie pro Victoria's Secret – Alessandra Ambrosio, 2009

Módní průmysl nám bez oddechu předkládá ty „skutečné“ ideály krásných žen. Moderní žena je mladá, měla by mít štíhlou postavu, hladkou snědou pokožku, velká ňadra, plné rty, velké oči s dlouhými řasami, bohaté dlouhé vlasy, podmanivý pohled, sebevědomí a nekonečný sexappeal. Toho všeho může dosáhnout, pokud si pořídí luxusní spodní prádlo dané značky.

Jak povrchní je ovšem taková konzumní krása určovaná komerční spotřebou. Na hledání té pravé vnitřní krásy každé ženy se ovšem těžko vydělávají peníze.



Obr. 23 Lenka Klodová:

Mé punčochy, 2003

Ironizace diktátu módního průmyslu a umělých konstruktů tzv. ideálů krásy je inspirujícím tématem řady mladých umělkyně, které si tlaky médií uvědomují. Klodová záměrně porušuje všechny konvence týkající se stereotypní představy ženského těla bez jediného chloupku a představuje alternativu, jak vypadat upraveně i bez oholených nohou.

Nutno však dodat, že mnohé ženy se s výše zmíněnými hodnotami skutečně ztotožňují, necítí se jimi omezovány a připadají jim správné. V takových případech nelze nic vyčítat, dokud se vlastní vzhled a dokonalost nestane ohrožující posedlostí.

Média doslova parazitují na ženském vzhledu a na více méně umělém konstruktu ženské krásy, využívají touhu žen po kráse a dokonalosti a také jejich emocionalitu. Obrazy v médiích ovšem není možné srovnávat s realitou, objevuje se v nich vysoká míra stylizace a idealizace, o počítačových úpravách nemluvě.

Mediální produkce je většinou zaměřená na průměrného spotřebitele s průměrným vkusem a má působit tak, aby se divák příliš nenamáhal, nemusel přemýšlet. Obvykle stačí jen povrchní pozornost, která je často nevědomá. Reálný svět a svět médií pak často splývá a orientace v nich je obtížná. Tento fakt si alespoň část společnosti uvědomuje natolik silně, že s potřebou vytvářet si schopnost rozumět mediálním a vizuálním sdělením pracuje už i ve školních kurikulech.

Pojem vizuální gramotnost se objevuje především v rámci výtvarné výchovy přibližně od 80. let a vyrostl z vědomí vlivu vizuálních obrazů mediální produkce. Žákům (ale i dospělému publiku) chybí dostatek zkušeností a informací, jak by měli obsaženým sdělením rozumět.

Didaktička výtvarné výchovy Marie Fulková vizuální gramotnost definuje jako *schopnost kritického myšlení, znalost různých vyjadřovacích prostředků vizuálních sdělení, rozpoznání intence, s níž bylo určité vizuální dílo vytvořeno, a to z historického i soudobého hlediska, schopnost rozpoznat, jak dílo působí v určitém kontextu a kdo a proč je do toho kontextu umístil, jaký druh diváka má být dílem osloven a proč.*⁶⁶ Dále hovoří o potřebě percepční senzitivity, vědomí kulturního habitu a estetické otevřenosti. Vizuální gramotnost nelze jen mechanicky naučit nebo zaměnit za funkční gramotnost, kterou by si žáci běžně ve škole měli osvojit, je potřeba pracovat i s jejich sociálními, kulturními a komunikačními schopnostmi. *Obraz, jakkoli je realistický, není možné automaticky ztotožnit s realitou, natož pak s pravdou v universálním slova smyslu. (...) Pravda je nám předkládána jako prefabrikovaný produkt.*⁶⁷ Je potřeba naučit se symboly a znaky v reklamách, fotografiích či na internetu číst tak, aby nepůsobily manipulativně.

⁶⁶ FULKOVÁ, M. *Když se řekne...vizuální gramotnost*. In *Výtvarná výchova*, roč. 42, 2002, s. 13.

⁶⁷ Tamtéž, s. 13.

3.2 ŽENA AUTORKA VS. ŽENA JAKO OBJEKT

V předchozí kapitole jsem se zmínila o tom, jak prostřednictvím vizuálních obrazů působí mediální produkce na jedince, a to především na ženy. Podsouvá jim falešnou realitu a nutí je přijímat uměle vytvořené hodnoty za své. To vše ženy omezuje prakticky ve všech oblastech života a činí z nich pouhé objekty vizuální podívané, které formuje již někdo jiný, ne ony samy. *Ženám je přisouzena tradiční exhibicionistická role, žena sama je objektem dívání se a existuje tedy jako promítací plocha pro mužské fantazie.*⁶⁸

Marie Fulková píše v souvislosti s úlohou ženy ve vizuální produkci jako o objektu vizuální podívané také o Freudovském pojmu skopofilie (slast z dívání se), vizuální moci a tlaku médií existovat jaksi „pro pohled“. Ač je žena jedním z nejčastějších témat západního výtvarného umění a vizuální produkce, autoři těchto zobrazení byli alespoň donedávna vesměs muži.

Zobrazování ženského těla bylo jedním z hlavních bodů feministické kritiky historie umění. Tímto faktem se také zabývaly mnohé odborné eseje, v roce 1975 ve svém spise „Vizuální slast a narativní film“ filmová kritička Laura Mulvey *zkoumala ovládnutí pasivního ženského těla mužským pohledem a řada feministek se pak přiklonila k nekompromisnímu odmítnutí vizuální podívané.*⁶⁹ O několik let později kritizuje názor Mulvey její kolegyně Kaja Silverman, která se snaží odbourat jednostrannost pohledu na ženskou pasivitu: *Zobrazené modelky/předměty/těla vrací divákovi pohled zpět. Tento výklad nabízí nový způsob čtení vizuálních zobrazení žen a ženskosti a současně podstatně mění naše výsostní postavení diváků umění – ukazují nám, že my sami jsme „pohledům“ uměleckých předmětů vystaveni.*⁷⁰

V nedávné době byla k vidění v pražském Rudolfinu výstava americké umělkyně Nan Goldin pojmenovaná „I'll Be Your Mirror“ (Budu tvým zradlem), ve kterém nechává autorka nahlédnout diváka do nejintimnějšího prostředí lidských vztahů, a to vztahů vlastních i vztahů jejích přátel. Přičemž ani ze sebe, ani ze svých přátel nečiní objekty voyerské podívané. Silverman výstavu okomentovala jako *něco mimořádně osvobozujícího.*

⁶⁸ FULKOVÁ, M. *Když se řekne...vizuální gramotnost*. In *Výtvarná výchova*, roč. 42, 2002, s. 16.

⁶⁹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 97.

⁷⁰ Tamtéž, s. 57.

*Postavit se před druhého, jako bychom byli jeho zrcadlem, je něco úplně jiného, než se před něj postavit jako před zrcadlo.*⁷¹

Kromě inovativních teorií, že „zobrazené“ vrací diváku pohled zpět a předkládá mu tak nový způsob reflexe uměleckého díla i zážitku z něj, přináší feministické teorie zobrazení i myšlenku, že každý zpředmětněný objekt má i svůj subjekt, který jej zpředměťňuje. Mnohé moderní umělkyně začaly proto přehodnocovat zdánlivé danosti přístupu *být viděna/vidět*, neboť to, co může mužskému diváku přinášet potěšení z vidění, může být ženě jako objektu nepříjemné. Pouští se proto do vlastní tvůrčí činnosti a kromě dalších obsahů vložených do uměleckého díla v něm projektují i vlastní touhu po zažívání slasti z vizuální podívané.

Čímž se samozřejmě nepopírá myšlenka, že ženy nechtějí být viděny. *Všichni přece toužíme být viděni. (...) Chceme, aby si nás všímali, aby nám věnovali třeba jen pohled, který ocení barvu našich vlasů, křivku našeho lýtka nebo krásu gesta, které uděláme, když mluvíme.*⁷² Ženy se tak nezabývají svých atributů ženskosti, ani nebojují proti ženskému zobrazení, jen už dále nechtějí být pouhým pasivním předmětem.

Tímto se dostávám k otázce žen jako aktivních autorek, umělkyně, výtvarnic. „Vysoké umění“ bylo vždy vesměs doménou mužů, slavných malířů či sochařů, a ženy, jež se realizovaly převážně v oblasti užitého a dekorativního umění, zůstaly v anonymitě. Existuje mnoho teorií, které se snaží analyzovat postavení žen v historii umění. Některé tvrdí, že v dějinách umění nejsou téměř žádné velké umělkyně a chtějí se dopátrat proč, jiné se pokouší rehabilitovat bezesporu významné a talentované výtvarnice, jejichž jména ovšem s lety zapadla, další se snaží ženám připsat jejich vlastní „ženský styl“, který se nedá s tvorbou mužů srovnávat.

Profesorka dějin umění z newyorského Institute of Fine Arts Linda Nochlin vysvětlila svůj pohled na danou skutečnost ve své známé eseji z roku 1971 „Why Have There Been No Great Women Artists?“ (Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?). Nochlin vidí jako problém nahlížení na tuto problematiku z hlediska „západního bílého muže“ a v tomto případě přiznává, že *Picasso, Cézanne nebo Warhol skutečně nemají žádný ženský*

⁷¹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 60.

⁷² Tamtéž, s. 58.

*protějšek, stejně jako nemají protějšek v řadách Afroameričanů.*⁷³ Společnost k ženám a k mužům v historii přistupovala nerovně, ženy se nemohly vzdělávat a neúčastnily se v takové míře společenského života, je to záležitost spíše institucionální podpory a ne uměleckého potenciálu. Otázkou tedy zůstává, zda by se například Picassovy schopnosti rozvinuly ve stejné míře, kdyby se narodil jako děvče nebo jako černochoch.

Vstup žen-autorek do „vysokého“ umění se považoval za nesmyslný ještě v prvních desetiletích 20. století a tuto celospolečenskou domněnku založenou na nejrůznějších antropologických výzkumech tehdejší doby podporovali i samotní výtvarníci, jako by si hájili své privilegované území. *O ženách se mínilo, že jsou nadány jistými dovednostmi vycházejícími z jejich pohlaví, které ovlivňují jejich tvůrčí schopnosti; má se za to, že jsou zručné, lnu k dekorativismu a puntičkářství.*⁷⁴ Jinými slovy zkrátka nemají dostatečné schopnosti pro vytváření hodnotného umění vrozené.

Tuto myšlenku podporoval například i architekt Adolf Loos ve své stati *Ornament a zločin* z roku 1908, ve které zavrhoval ornamentálnost a dekorativismus typický pro ženskou tvorbu jako zvrhlost a kulturně-sociální nevypěstlost primitivních národů a navíc *jako projev jejich nespoutané sexuální touhy.*⁷⁵

Je pravda, že ženy se v tehdejší době realizovaly převážně v řemeslných oborech jako krajkářství a paličkování, ale i v návrzích textilií a drobných užitých předmětů. Přesto ale existovaly sdružení jako např. Artěl, jehož cílem bylo pozdvihnout úroveň a vnést vkus do právě takových oborů, aby je zbavil nespravedlivé nálepky opovrhované a amatérské lidové tvořivosti.

V této době se poprvé otevírají ženám brány Umělecko-průmyslové školy nebo Akademie výtvarných umění, ve které se zřizují speciální textilní nebo krajinářské školy pro ženy vedené mistry jako Švabinský nebo Hynais. Z těchto škol vycházejí výtečné malířky jako Vlasta Vostřebalová-Fischerová nebo Milada Marešová (obr. 24). Už v tehdejší době je pro ženy-výtvarnice charakteristická specifická poetika jejich vyjadřovacího jazyka. Sociální náměty věnující zvláštní pozornost ženám se s dávkou společenské kritiky

⁷³ PACHMANOVÁ, M. Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě. Praha: One Woman Press, 2002, s. 31.

⁷⁴ Tamtéž, s. 39.

⁷⁵ Tamtéž, s. 30.

zaměřují na motivy každodenního života – matky, upracované stařeny, prostitutky.

V souvislosti s emancipací žen-umělkyní jsou zajímavé např. i osobnosti ruské avantgardy jako Popovová, Rozancovová či Stěpancovová, které se svou tvorbou i významem naprosto vyrovnaly mužským kolegům své doby. Jejich situace byla poměrně výjimečná, poněvadž takového postavení a uznání se v západní Evropě žádné tehdejší umělkyně nedočkaly. Jedinou výjimkou by snad mohla být Hannah Höchová v souvislosti s berlínským dada.



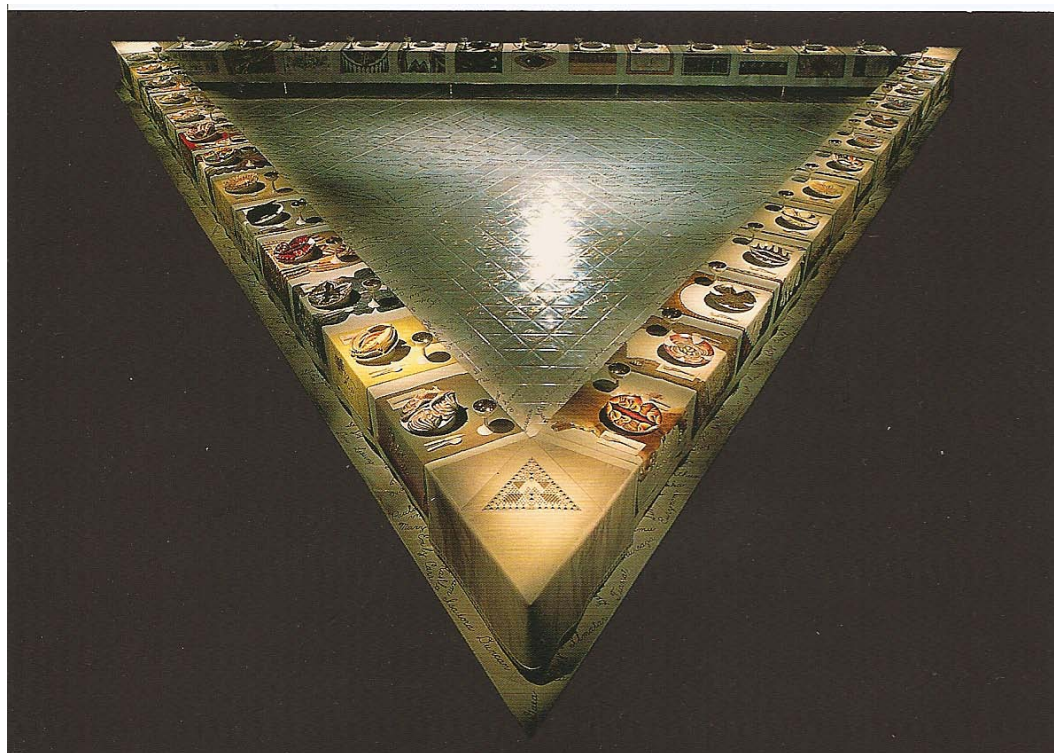
Obr. 24 Milada Marešová: **Těhotná**, 1934

Ženské typy jako matky, prostitutky, vdovy v pochmurné atmosféře tehdejší společnosti byly častým námětem děl Marešové. Obraz Těhotná kontrastuje s tradičním radostným pojetím očekávání narození potomka. Černě oděná postava mladičké dívky se zasmušilým výrazem, zkříženýma rukama zasazená do příznačné krajiny ukazuje těhotenství jako strach a nejistotu provázející úděl svobodné matky, obavy z chudoby a odsouzení společností. Pachmanová obraz popisuje jako politický protest volající po právu žen na svobodnou volbu.

S druhou polovinou 20. století se postavení ženských autorek výrazně mění a zvláště 70. léta a několik následujících vln feministického hnutí přináší nové generace sebevědomých výtvarnic pracujících v jiných podmínkách, s novými technikami a novými přístupy k realitě, vesměs ale reflektující stejná témata jako dřív. Což podporuje myšlenku, že archetypální ženství ve smyslu tělesnosti a tělesné intimity, ženského vzhladu, životních cyklů, mateřství, postavení a vztahů k mužům bude poskytovat podněty pro uměleckou tvorbu v každé době a pro vytvoření určité námětové typologie, jejíž možnou variantu předkládám v poslední kapitole.

3.3 FEMINISTICKÉ UMĚNÍ A SPOR O JEHO EXISTENCI

V minulé kapitole jsem se zmínila, že přibližně od 70. let 20. století výrazně sílí vliv ženských autorek v umění. Objevují se osobnosti jako Judy Chicago, Miriam Shapiro, Shigeo Kubota, Valie Export nebo Carolee Schneemann a s nimi první vlna feministického umění, která se promítá do nového přehodnocování obsahů, technik, materiálů a přístupů k realitě. Pod vlivem psychoanalytických teorií, S. Freuda a J. Lacana, Simone de Beauvoir nebo fenomenologického pojetí tělesnosti vznikají nová díla, zaměřují se na oblasti body artu, umění akce, performance nebo fotografie a vyzdvihují ženskou tvůrčí subjektivitu, napadají stereotypy a staví se *proti starým pasivním pozicím ve společnosti, do nichž patriarchát ženy tak dlouho stavěl*.⁷⁶



Obr. 25 Judy Chicago: **Dinner Party**, 1974-1979

Chicago ke své Dinner Party usadila významné ženy legendární i historické a vzdala jim tak skutečně velkolepou poctu. Ženy, které běžně jídlo připravují, byly tentokrát hosty, jimž byly naservírované malované talíře a vesměs keramické objekty vytvořené v duchu vaginální estetiky a pro Chicago charakteristických „dutinových“ forem. Trojúhelníkový stůl je na kachlíčkovém podstavci s téměř tisícem ženských jmen. V instalaci se projevuje i zájem Chicago o přehodnocení devalvovaných řemeslných a dekorativních technik jako např. vyšívání, které byly historicky považované za ženské.

⁷⁶ FOSTER, H. a kol. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007, s. 566.

Feministické umělkyně opírající se o sociální a filozofický koncept feminismu jako myšlenkového proudu se snaží zcela změnit postavení žen v umění a skutečně odvedou kus práce. V roce 1971 Chicago a Shapiro otvírají první studijní program feministického umění na California Institute of the Arts a o rok později pouze jejich vlastní výstavní prostor Womanhouse v Los Angeles. Tam se konala již zmiňovaná první společná výstava ženských autorek s otevřeně ženským obsahem kritizujícím jejich uzavření do domácích rolí matek, hospodyněk, manželek, kuchařek, uklízeček a čeka-telek najednou.

Feministické umění 70. let si od následujících generací vysloužilo ostrou kritiku za své *esencialistické*⁷⁷ zaměření, tvrdou separaci „mužského“ a „ženského“ na základě biologické danosti, propagování teorie „dutinových“ obrazů, vyhraňování se vůči mužským autorům a snah o jakousi kodifikaci „ženské“ estetiky.

Kritice se s nadhledem umožněným časovým odstupem brání např. jedna z prvních studentek feministického programu Chicago umělecká kritička Mira Schor: *Feministické umělkyně v 70. letech o sobě jako o „esencialistkách“ vůbec nepřemýšlely, protože ten pojem v USA v tehdejší době do feministických souvislostí vůbec zaveden nebyl. S esencialismem přišla až následující generace a touto opovržlivou nálepkou nás označovala... Praxe feministického umění byla navíc i v 70. letech obrovsky různorodá. Umělkyně sice „dutinové“ formy v malířství a sochařství vytvářely, ale současně se zabývaly jazykem nebo pracovaly s videem nebo performancí. Označovat všechny projevy této doby za esencialismus je proto neuvěřitelné zjednodušující a jednostranné. (...) To, po čem jsme toužily, byla společenská proměna, a nikoli biologická oslava společenského „osudu“.*⁷⁸

Jak se vyjádřila Mira Schor, praxe feministického umění 70. let byla velmi různorodá, proto nelze rozdíly mezi feminismy zjednodušovat, ani

⁷⁷ Esencialismus - myšlení vycházející z představy, že odlišnosti mezi muži a ženami jsou přirozeně dané. Biologická determinace pro zastánce esencialismu předchází sociální a kulturní konstrukci a jako taková také zakládá specifika ženského a mužského myšlení nebo umělecké tvorby. Feministický esencialismus se během posledních dvou desetiletí stal terčem tvrdé kritiky. (podle Slovníku pojmů in PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001.)

⁷⁸ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 111.

odsuzovat či glorifikovat práci Judy Chicago, jejíž teoretické pojetí feminismu nebyla z dnešního pohledu ideální. K lepšímu pochopení feministického uměleckého hnutí je třeba zaměřit se i na tvorbu mladších autorek, které se buď k feminismu jako takovému nehlásí, nebo se přiklání k novějším teoriím postfeminismu. Příkladem mohou být Kiki Smith, Cindy Sherman, Barbara Kruger nebo Jenny Holzer, v jejichž dílech na sebe prvky společenské a jiné kritiky berou zase jinou podobu.

Současné mladé umělkyně rovněž pracují s tělesností nebo sexualitou a způsob jejich práce je jiný, staví se proti vyjadřovacímu jazyku feministického umění 70. let. Jsou mnohem explicitnější při zobrazování sexuality, vrací se k tématům jako mateřství, a bourají tak mnohá tabu vytvořená právě výtvarnicemi v 70. letech. Ze strany „starší“ generace feministických umělkyně tak samozřejmě čelí kritice, *kritice za ožívování představy o ženách jako o výsostně pohlavních bytostech.*⁷⁹

Zatímco 70. léta vytvořila z obrazu ženy částečné tabu, současné umělkyně se k němu vrací. Výtvarnice jako Rona Pondick, Kiki Smith nebo Barbara Kruger zhmotňují subjektivní představy o matce a dítěti a mateřském těle, metaforují intimitu ženského těla, zajímají se o hranici mezi soukromým a veřejným, protestují proti absenci žen ve výstavních sálích, s humorem nabourávají tradiční estetické hodnoty.

Poslední charakteristiky jsou typické i pro feministické aktivistky z uskupení Guerrilla Girls, které se s humorem pouští do kritiky patriarchální praxe v uměleckém a galerijním světě. I jejich činnost je sporná: *Je jistě pravda, že jejich umění je také propaganda, navíc plná statických informací, ale protože je i plná veselí, ironie, zábavy a pošetilosti, dokáže se ubránit vlastním jednostrannostem... ale na druhou stranu tyto umělkyně, které na veřejnosti vystupují s gorilí maskou, využívají své anonymity, a v postatě se tak zbavují zodpovědnosti. Kritizují, ale neřeknou vám, kdo vlastně jsou, a jejich odmaskovaná kariéra tak zůstává neposkvřená jejich aktivitami.*⁸⁰

⁷⁹ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 53.

⁸⁰ Tamtéž, s. 173.



Obr. 26 Guerrilla Girls:

Do women have to be naked to get into Metropolitan Museum, 1989

Billboard skupiny feministických aktivistek vystavený v roce 2005 v sále věnovaném jejich tvorbě na Mezinárodním bienále v Benátkách.

Feministické umění 70. let musí čelit kritice nejen ze strany mladých současných autorek, prakticky svých následovnic, kterým více méně prošlapalo v mnohém cestu a které proti němu mají mnoho oprávněných výhrad, ale i kritice některých výtvarníků napadajících všechny možné i nemožné jeho charakteristiky, ale dokonce i nařčení, že vlastně nikdy neexistovalo.

Existence feminismu jako myšlenkového hnutí nikdy popírána nebyla, ale jeho vztah k umění bývá někdy vysvětlován tak, že vlastně jeho teorie jen vyprovokovaly ženy-výtvarnice k určitým transformacím umění. V knize *Umění po roce 1900* považovanou za inovativní v některých pohledech na umění se píše: *Neexistuje jediné feministické umění; ve skutečnosti většina významného umění posledních tří desetiletí vykazuje nějaký vliv feministické problematiky, jako například společenské konstrukce rodové (gender) identity a sémiotický import pohlavní odlišnosti (zejména vzhledem k obrazu). A tak neexistuje ani jediná historie feministického umění. Nicméně feministické umění může být vyprávěno ve vztahu k ženskému hnutí...*⁸¹ Podobný názor zastává i mladičkový kunsthistorik Ladislav Zikmund

⁸¹ FOSTER, H. a kol. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007, s. 570.

disponující vlastním internetovým portálem zaměřeným na výtvarné umění, který se v jednom ze svých článků ptá: Kdy už se ženy umělkyně přestanou separovat do zvláštních sekcí?

Myslím, že existenci kategorie feministického či „ženského“ umění popřít nelze, ale má smysl do ní řadit jen ty výtvarnice, které ve své tvorbě skutečně reflektují svou subjektivní feminitu, svou ženskou roli. A ta se může promítnout v jakékoliv technice, v jakémkoliv námětu i v jakékoliv době. Nelze popřít, že ženy více inklinují k tématům tělesnosti, těhotenství a mateřství, vzhledu a módy a že techniky jako vyšívání, šití nebo šperkařství jsou jim bližší než mužům. Přesto tyto techniky a náměty ještě automaticky nelze považovat za „ženské“, ani jim tuto „nálepku“ násilně připisovat, pokud to autorky samy subjektivně v rámci své rodové identity tak necítí.

Často působí až paradoxně, jak se některé současné výtvarnice brání škatulkování a nepopulární „nálepce“ ženského umění. Hlásají, že se nikterak diskriminované necítí a že v žádném případě nejsou feministkami. Tyto názory většinou plynou z nedostatečné informovanosti o feministické a genderové problematice a hlavně z negativních konotací, které tyto pojmy mezi laickou veřejností mají. Obecně nepanuje velká náklonnost k rozdělování umění na „mužské“ a „ženské“, většina autorek, přestože do své tvorby promítají svou nejniternejší ženskou subjektivitu, jako by se styděly, tvrdí, že tvoří umění „bez přívlastku“.

Není však spor o to, zda existovalo feministické umění, nebo jen umění vytvářené generací výtvarnic silně ovlivněné feministickou filozofií, spíše záležitostí slovíčkaření a pojmenování neměnné skutečnosti? Feministické myšlenky jsou stále živé ve spoustě historických, společenských i uměleckých kontextech. Žen a jejich emocí i tvůrčího potenciálu se dotýkají a pomáhají jim vytvářet specifický vyjadřovací jazyk i najít půdu pro seberealizaci. Proč by tedy toto umění nemohlo být nazýváno ženským, pokud si to tak jeho autorky ustanovily? Feministické hnutí už dokázalo nabourat řadu stereotypů a obsah označovaného se v souvislosti s jeho pojmenováním nemění.

3.4 NOVÁ REFLEXE ŽENSKÉHO TÉMATU

Jak již bylo zmíněno v předchozí podkapitole, většina ženských umělkyně a výtvarnic má tendenci ostře se vyhraňovat proti feministickému hnutí i proti jakémukoliv škatulkování a opatrování jejich tvorby „nálepkou“ ženského umění. Jako by se za svou rodovou identitu styděly. Přesto jsou jejich díla plná reflexe niterných subjektivních ženských pocitů týkajících se soudů o jejich těle, o mateřském poslání, o idealizaci ženské krásy a diktátu médií, o vztazích k mužům i k ženám, o emocionální i erotické touze, o sexualitě. Proč takové umění označovat jako umění „bez přívlastku“, když vyjadřuje jejich přirozenou ženskou podstatu? Tvořil by muž takové umění stejně?

V umění vytvářeném ženami je, ať už vědomě, nebo nevědomě, přítomné něco, co odráží jejich zkušenost v tomto světě, muži tuto zkušenost sdílet nemohou. Zkušenost (...) je to hluboce tělesná a také hluboce společensky podmíněná.⁸² Umění vytvářené ženami dokáže být vizuálně velmi silné a emotivní a také alarmující. Ale umění vytvářené muži dokáže být také takové. Již zmiňované „škatulkování“ může tedy přinášet přesvědčení, že muži do ženských témat přispívat nesmí, že to není jejich „území“ a že k tomu nejsou biologicky předurčeni. Čímž se ale dostávají k vytváření stereotypů a diskriminačnímu chování, přesně to, proti čemu se feministická teorie snaží bojovat. Průkopnice ženského hnutí se snažily narušovat normy a bořit tabu, tak proč by měly dnes bránit mužům přispět do umělecké debaty o mateřství, ženské sexualitě nebo o vlivu kosmetického a módního průmyslu?

Pole působnosti ženského umění v dnešní době přesouvá svou pozornost od čisté reflexe „ženských“ témat, nepřesahujících vztahy mezi pohlavími a rodovou a genderovou identitou, také k reflexi globálních problémů. Autorky už nenapadají pouze autoritu muže v patriarchální společnosti, jak tomu bylo dříve, ale zpochybňují autoritu západního bílého muže. Narážejí tak na problémy s rasovou diskriminací, přistěhovalectvím, politickou nesvobodou, chudobou velké části světa nebo na válečné násilí, které nejvíce ovlivňuje civilní obyvatelstvo. Spousta takových autorek čerpá ze své vlastní zkušenosti, mezi ně můžeme počítat třeba fotografku

⁸² PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s.110.

afgánského původu čerpající ze své uprchlické zkušenosti Lidu Abdulovou nebo Srbku Milicu Tomíčovou reflektující situaci po válečném konfliktu na Balkáně.

Co se týče českého „ženského“ umění, až do roku 1989 bylo jakékoliv nahlížení na tvorbu z genderového hlediska z politických důvodů potlačováno. Během 90. let se však na české výtvarné scéně objevují výrazné osobnosti jako Veronika Bromová, Milena Dopisová, Erika Bornová a jiné, následované mladší generací jako např. Barborou Bálkovou, Lenkou Klodovou nebo Dorotou Sadovskou. Spousta z nich se, jak už bylo pospáno, nálepce ženského umění brání, např. Petra Timbrová, přesto se však účastnily ryze ženských výstav, kterých už za těch 20 let několik proběhlo (Ženské domovy, Tělo jako důkaz, Pod dekou, Pět žen pět otázek nebo nejnovější 8Gen a Limity těla).

4. ŽENA JAKO TÉMA V SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ

Poslední kapitola mé práce se bude věnovat problematice obrazu ženy v současném českém umění a nejrůznějším typům jejího zobrazení. Pokusí se navrhnout již zmiňovanou typologii založenou na osobním přístupu k námětovým schématům a k analýze ženských zobrazení v tvorbě současných českých umělců. Navržená tématická typologie sice reflektuje teoretické i historické kontexty jednotlivých děl, ale nevychází už bezprostředně pouze z hlediska kunsthistorického, filozofického či feministického a genderového. Zaměřuje se na přehled a strukturaci konkrétního námětu a je jen jedním z mnoha možných pohledů na jeho problematiku a jeho schémata. Podkapitoly jsou rozděleny podle tématických oblastí ženského námětu a pokusí se popsat, jak dané téma oslovuje výtvarníky a jakým způsobem s ním pracují.

Zajímavý je vztah autorů, kteří se ve své tvorbě zabývají tématem ženy, a jejich konceptů k feministické ideologii a k problematice genderu. Obě teorie se snaží bojovat proti stereotypnímu vnímání „mužského“ a „ženského“, jenže nejen velká část publika, ale i samotní autoři často podléhají zkresleným představám o polaritě těchto kategorií. Naopak mají pocit, že jakékoliv spojení jejich tvorby s problematikou genderu by je určitým způsobem „škatulkovala“ a stereotypní vnímání ještě podporovala. Ač tedy většina současných českých umělců a umělkyně upřednostňuje mluvit o své práci jako o tvorbě „bez přívlastku“, často s problematikou genderu vědomě pracují.

Postmodernímu výtvarnému umění v českém prostředí bylo umožněno se plně rozvinout i na oficiální scéně převážně až od počátku 90. let a jak už bylo zmíněno o postmoderním umění v předcházejících kapitolách, přináší pod vlivem světového umění množství nových přístupů k realitě, nové techniky i náměty.

Úloha autora i diváka se přitom stává stále obtížnější. Zaujmout a nezapadnout s kvalitním a smysluplným výtvarným sdělením v současné vizuálně přesycené scéně může být stejně složité jako se orientovat v široké škále uměleckých děl. Od existencionálních *femme fatale*, žen požiraček a Načeradského „kudlanek“ přes archetypální výjevy Veroniky Bromové, hrátky s identitou Barbory Bálkové a nespokojené reflexe stavění žen do rolí

objektů vizuální podívané Eriky Bornové a Lenky Klodové až po vysoce emotivní vyjádření pocitů z vlastní tělesnosti nebo mateřství Věry Stuchelové či Jany Hojstřičové. Významnou roli hraje i již zmiňovaná mediální produkce, jejíž stereotypní vizuální zobrazení průměrný divák považuje za prakticky identická s realitou, a která tak silně ovlivňuje jeho vnímání.

Zobrazení ženy se v širokém spektru výtvarného umění objevuje v různých kontextech a v tvorbě mužů i žen. Každý umělec reflektuje námět specificky a vždy do něj přináší něco nového, daného jedinečností každé osoby. Existují určitá témata, která jsou v popředí zájmu mužské části umělců, a jiná, která oslovují především ženy, a jejich zpracování je pak odlišné, jako je např. mateřství nebo ženská tělesnost. *V jiných, méně explicitních, rovinách je daleko obtížnější určit jasnou hranici mezi mužským a ženským vnímáním světa. V současném umění je někdy nemožné odhalit, zda-li je autorem muž nebo žena a v mnoha případech je to i nepodstatné.*⁸³

⁸³ JIRÁČKOVÁ, B.: Za sametovou oponou – Rozhovor s Martinou Pachmanovou a Janou Tichou. In Atelier, č. 10, 2009, s. 3.

4.1 ŽENA-MATKA

Zachycení ženy jako matky je vůbec nejstarším zobrazením ženy ve výtvarné tvorbě (viz obr. 3). Jak již bylo zmíněno, zatímco muži byli vždy považováni za obraz pokroku a modernity, ženy znázorňovaly přírodní princip. *Tyto teorie jen utvrzovaly vžitý stereotyp, že prvotním a výsostným úkolem ženy je reprodukce, a úděl mateřství by se stal jednou ze zásadních překážek ženské emancipace.*⁸⁴ Po dlouhou dobu bylo zobrazení ženy jako matky prakticky jediným jejím zobrazením, které začalo již zmíněnou postavou Velké Matky, jakési personifikované Země nebo přírody, a dalšími ženskými bohyněmi mající svůj symbolický význam v pravěké figurální tvorbě. A nebo církevní křesťanská ikonografie středověku, v níž zaujímá výsadní postavení ženské figury Panna Maria.

Ovšem ani takové téma jako je mateřství není tak bezkonfliktní, jak by se na první pohled mohlo zdát. Susan Rubin Suleiman v rozhovoru s Martinou Pachmanovou hovoří o stereotypním přístupu k této problematice: *Je dobře známo, že obrazy mateřství se většinou vykládají buď jako nezpochybnitelné modely ideálního vztahu mezi matkou a dítětem, nebo jako výraz nekritické sentimentality či dokonce kýčařství.*⁸⁵ Přitom postava matky v mnohých dílech vzbuzuje spíše rozporuplné pocity. Například podle Freudových teorií byla matka předmětem touhy, ale i zdrojem frustrace, matka byla ztělesněním stability, bezpečí a lásky, ale zároveň byla zodpovědná za „vhození“ svých potomků do nebezpečí světa.

Ještě v 19. století se udržoval pohled na ženu jako na uchovatelku přírodních zákonitostí a přirozeného koloběhu života. S postupem času se však v moderním umění upouštělo od zobrazování této romantické idealizace mateřství a už na přelomu 19. a 20. století je i v náhledu na ženu jako matku zřejmá projekce tehdy rozšířeného typu zobrazování ženy jako femme fatale, a to nejen z pohledu mužů. V 90. letech 19. století se v Praze konala výstava německé malířky Anny Constenoble nazvaná Tragédie ženy. Z tehdy vystavených maleb se, bohužel, žádná nedochovala, ale alespoň přibližnou představu o nich může poskytnout to, jaký rozruch

⁸⁴ PACHMANOVÁ, M. *Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity*. Ženy, gender a moderní umění [online]. 2006. [cit. 2010-01-15]. Dostupné na: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=42>.

⁸⁵ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 74.

tehdy vzbudily. Stránky dobových časopisů, jako např. Moderní revue, plnila kritika a slova jako „brutalita“ nebo „tragédie pohlaví“. Výstava *strhla z mateřství roucho cudnosti a ženu-budoucí matku ukázalo jako bytost nezkrtně sexuální, která propadá tělesné slasti a porušuje společenskou úmluvu. Constenoble navíc v mateřství nespátřovala naplnění ženského poslání, a podkopávala tak mýty o mateřském štěstí jako nedotknutelné základně patriarchální společnosti.*⁸⁶ Zároveň byla výstava jedním z prvních momentů, kdy se začalo v českém moderním umění pochybovat o mateřství.

V symbolismu se námět mateřství příliš neobjevoval, výjimkou může být fantaskní Bílkova malba Matko! nebo Panuškův přízrak - Duch matky. Avantgarda má k zobrazení ženy vlastní specifický přístup, staví se proti dosavadním „akademickým“ bohyním, světicím a mýtickým kráskám a radikalizuje svůj odpor i proti mateřství. Jediná autorka, která se ve své tvorbě tématem mateřství zabývala během 20. a 30. let, byla již zmiňovaná Milada Marešová (obr. 24, Těhotná).



Obr. 27 Alfred Kubin: **Země: Matka nás všech**, 1900

V kresbách a grafikách rakouského symbolisty jsou postavy matky naprosto odlišné od romantického, idealizovaného a sentimentálního kánonu. Umělec údajně trpěl ztrátou vlastní matky v dětství, možná i to společně s dobovým náhledem na mateřství mohlo být příčinou, proč Kubinovy matky byly vesměs negativní až démonické a nestvůrné, odvracející se od dětí nebo je trestající.

⁸⁶ PACHMANOVÁ, M. *Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity*. Ženy, gender a moderní umění [online]. 2006. [cit. 2010-01-15]. Dostupné na: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=42>.

4.1.1 TĚHOTENSTVÍ A MATEŘSTVÍ

Téma těhotenství a mateřství je na současné české výtvarné scéně tématem velmi aktuálním, samozřejmě převážně mezi mladými umělkyněmi, které ve své tvorbě reflektují vlastní zkušenosti. Většina z nich se však rozchází s všeobecným společenským míněním, které těhotenství i mateřství tradičně adoruje, idealizuje, pohlíží na něj velmi romanticky a soustředí se pouze na radost z nově narozeného života.

V tvorbě mnohých výtvarnic však tato role či povinnost a jakýsi automaticky přisuzovaný životní cíl ženy ztrácí onen idealistický příznak a snaží se na tuto problematiku pohlížet i z jiných perspektiv. Zaměřuje se na pocity samotných žen, které jsou často velmi rozporuplné, na proměnlivý vztah k vlastnímu tělu, na obtížnost rozhodnutí mít dítě, na strach ženy z nezvládnutí zodpovědnosti, z vysokých nároků na plnění role matky současně s dalšími společenskými rolemi. Mnohá díla zachycují těhotenství, mateřství a porod natolik naturalisticky a s takovou emocionální hodnotou, že jsou pro mnohé diváky „nestravitelné“.

Aktuálnost tématu dokazují i výstavy specificky zaměřené na mateřství, které v nedávné době proběhly. Například výstava „Umění porodit“, ironicky apelující na stereotypní očekávání plnění „ženských“ rolí a přiznávající ženám kreativitu „alespoň“ v tomto směru, nebo výstava 8GEN, která se zaměřila na proměny ženské tělesnosti během těhotenství a po porodu. Nutno dodat, že vystavujícími nebyly pouze ženy, ale i muži.

Jednou ze současných autorek, jejíž tvorba reflektuje převážně „ženská“ témata, tělesnost, sexualitu nebo právě mateřství a o které ještě bude řeč i v následujících podkapitolách, je Lenka Klodová. Mnoho jejích děl bylo inspirováno právě jejím vlastním těhotenstvím a mateřstvím a pocity při něm, nezůstává však pouze u osobní, intimní výpovědi, ale snaží se na problematiku dívat v rámci celospolečenské záležitosti. Performance *Bojíte se mateřství?* (obr. 28) představilo ženu ve vysokém stupni těhotenství na lesní cestě rozhalující dlouhý plášť a strašící potenciální kolemjdoucí velikým nahým břichem. Je tedy mateřství skutečně pro současnou ženu strašákem? Bojí se ženy, že na ně skočí ze zálohy, že mu pod společenským tlakem nebudou moct uniknout? Závazky na celý život, které z něj plynou, úplná přeměna životních hodnot i zodpovědnost ženy-matky společnost prakticky

nevnímá a považuje tuto roli za samozřejmou či povinnou. Klodová ovšem dává jasnou, napomáhající odpověď na otázku podpory v naplnění mateřského potenciálu každé ženy v díle Řekněte ne menstruaci!

Významná část společnosti si stále nedokáže uvědomit, nakolik vyčerpávající a omezující je rodičovská role. Pro mnoho žen je mateřství handicapem v kariéře, v tvorbě, mezi níž a sociální rolí matky musí žena často volit. Dát přednost kariéře by se stále považovalo za silně sobecké. Klodová ve svých Vítězkách (obr. 29) srovnává náročnost rodičovství s vrcholovým sportem, kdy zdánlivě jednoduchá a přirozená záležitost jako narození dítěte vyžaduje stejné psychické i fyzické vypětí. Všechny budoucí matky jsou tak „vítězkami“ ve svém osobním závodě, dosáhnou tak určité životní mety.



Obr. 28 Lenka Klodová:
Bojíte se mateřství?, 2003



Obr. 29 Lenka Klodová:
Vítězky, 2005

S všudypřítomnými idylickými mediálními obrazy šťastných matek držících v náručí své novorozeně, jež známe z časopisů a televize, kontrastují portréty Holanďanky Rineke Dijkstry nebo české fotografky Líby Tailor. Dijkstra, v českém prostředí známá díky nedávné výstavě v Galerii Rudolfinum, naturalisticky a bez přikrašlování zachycuje ženy těsně po porodu. Její velkoformátové fotografie ukazují zcela konkrétní matky

chovající své čerstvě porozené děti v okamžiku silného osobního prožitku, unavené a vyčerpané. Jednoduché znázornění, výrazná barevnost, absence pozadí a zaměření na individuální postavu je naprosto rozdílné od nerealistických mediálních obrazů, přesto emocionálně mnohem působivější.

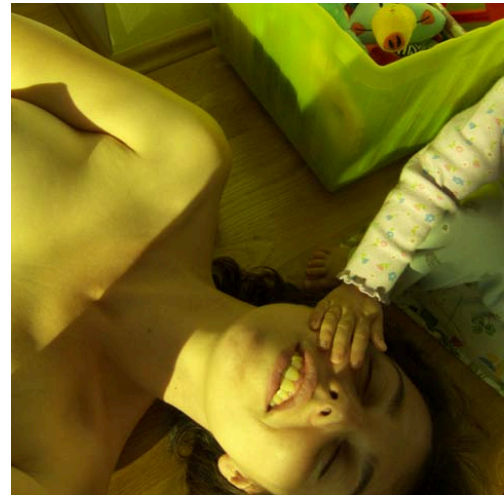


Obr. 30 Rineke Dijkstra: **1. Julie, Den Haag, Netherlands, February 29, 1994**
2. Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16, 1994
3. Saskia, Harderwijk, Netherlands, March 16, 1994

Spektrum pocitů v době, kdy v ženě vzniká nový život, mění se postava, porodí potomka nebo se dívá, jak jí děti rostou před očima, je neuvěřitelně rozsáhlé a poskytuje širokou základnu a inspiraci umělecké tvorbě. Pro výtvarnici Martinu Chloupu je zobrazení ženy významným námětem a její figurální malby těhotných žen (Mateřství, obr. 31) svou lyrickou barevností a kompoziční jednoduchostí působí jako ze vzdáleného snu. Fotografka a kurátorka Nadia Rovderová soustředí reflexi své mateřské role na své novorozené děti, silné pouto mezi matkou a jejími dětmi, intenzita vztahu, jaká jen mezi rodičem a potomkem může být, a zatím jediný možný kontakt ji inspirovaly k projektu Za novorozenýma očima (2005-2008), studie párů dětských očí dívajících se skrze prosvětlené panely. Nejbližší tradiční, mediálně podporované představě šťastné matky zůstává fotografka Věra Stuchelová, jejíž tvorba odráží intimní a vysoce soukromý svět matky a jejího dítěte naplněný jejich vzájemným, těžko popsatelem, ale lehce pochopitelným vztahem (obr. 32).



Obr. 31 Martina Chloupa: **Mateřství**, 2004

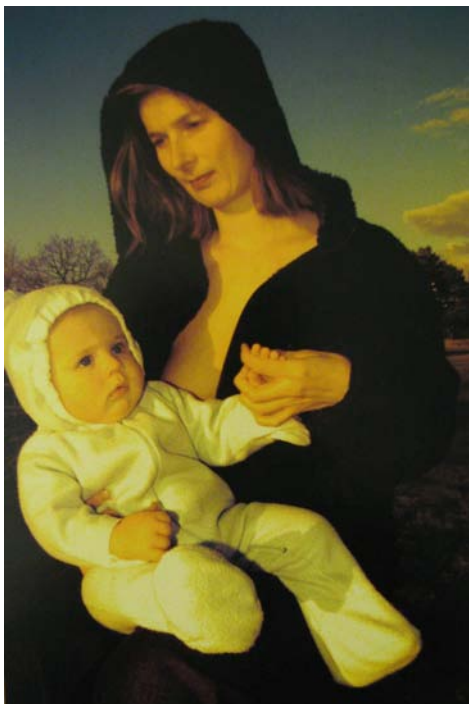


Obr. 32 Věra Stuchelová:
Mateřská dovolená, 2008

Při zkoumání různých způsobů zachycení námětu mateřství v současném umění, a to nejen českém, je nemožné vynechat stále inspirativní a často parafrázované ikonografické zobrazení Panny Marie s děťátkem. Klasický narativní autoportrét Jitky Teubalové (Ona, obr. 33) nachází inspiraci ve zmiňované náboženské ikonografii gotické malby, na zajímavosti ovšem nabývá v momentě, kdy jej autorka komentuje pojmem „maska“, kterou si všichni v každodenním životě nasazujeme. Z podobného modelu vychází i fotografická série Pavla Máry Madony '99 (obr. 34), fotografie převedená do negativu a hladkost zobrazeného aktu bez hlavy připomíná až abstraktní přístup, který podporuje provokativní účín zobrazení, gesto anonymní ženy zaujímavější postoj matky chovající neexistující dítě.

O tom, že zobrazení ženy jako matky není inspirujícím námětem jen pro výtvarnice, ale i pro výtvarníky, svědčí nejen tvorba již zmiňovaného Pavla Máry. Mateřství, tajemství lidského plodu společně se „zázrakem“ jeho zrození nebo ve spojitosti s rolí otce jsou silná témata i pro mnohé další autory, kteří se například účastnili výstavy Umění porodit ve Veletržním paláci v roce 2007 (Milan Cais, Jiří Surůvka, Luboš Plný, Michal Novotný).

Tvorbu Milana Caise ovlivnilo to, že se stal v nedávné době otcem, což společně s viditelným zájmem o rodinná témata projektoval do svých fotografií, instalací a objektů. Instalace Absolute live jako reklamní projekt pro vodku značky Absolut z roku 2006 představuje láhev, v níž plavou spermie.

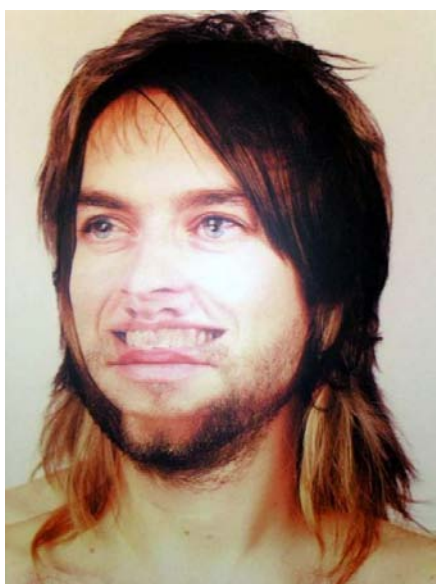


Obr. 33 Jitka Teubalová: **Ona**, 2008

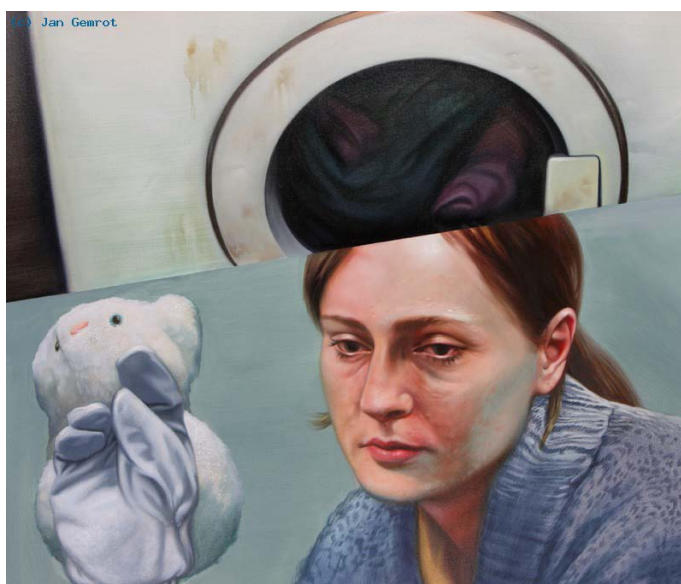


Obr. 34 Pavel Mára: **Madona '99 III**, 1999

Ty jsou pro Caise společně s těhotenským bříškem, embryi nebo vagínou klíčovým motivem jeho projektů, které si vybírá záměrně, ale navzdory jejich tradičnímu vážnému až patetickému významu si s nimi hraje a vtipkuje. Příkladem může být jeho fotografie *Tátomam* (obr. 35), která slouží jako návod pro budoucí rodiče, jak předem zjistit podobu jejich potomka v dospělosti.



Obr. 35 Milan Cais: **Tátomam**, 2006



Obr. 36 Jan Gemrot: **Samoživitelka, Kingdom of Single Mother**, 2009

4.1.2 ODVRÁCENÁ STRANA MATEŘSKÉHO „ŠTĚSTÍ“

Není to jen diskutabilita stereotypního přisuzování povinnosti naplnit ženský potenciál plodnosti nebo fyzická i psychická náročnost zvládnutí rodičovské role, co nahlodává běžně distribuovaný a kýčovitý ideál mateřství. Existují témata, která sice už v dnešní společnosti, tudíž ani v umění, nejsou tabuizována, ale emocionální výpověď je natolik silná, že většině diváků mrazí v zádech a raději o takových problémech nechtějí slyšet, pokud se jich přímo nedotýkají.

Prvním příkladem je potrat, ukončení těhotenství ještě před porodem. Ať již záměrné nebo samovolné, pokaždé poznamená ženu na celý život a kdo nesdílí stejnou zkušenost, si stěžít dovede představit emoční vypětí a jiné okolnosti, které takovou událost provází. Paradoxní je, že žena, která jediná má právo se rozhodnout, zda chce či může být matkou, nebo ne, má ještě v 21. století v mnohých společnostech na takové rozhodnutí minimální vliv. Pro názornou ukázkou nemusíme chodit daleko, jedná se i o evropské země jako třeba Polsko nebo Irsko, které jsou silně katolické a umělá interrupce je pro ně aktem násilí na ještě nenarozeném dítěti. Existuje široká veřejná diskuze o této problematice, která bývá často podporována různými organizacemi, hnutími a také vizuální mediální produkcí, bez ohledu na to, zda obhajují právo na rozhodnutí ženy či právo na život nenarozeného dítěte.

Americká konceptuální umělkyně a fotografka Barbara Kruger podpořila kampaň za práva žen na umělou interrupci v USA a dle mého názoru bravurně poukazuje na skutečné jádro celé problematiky: *Černobílá fotografie anonymní skupiny mužů s červeným textem „77% aktivistů proti potratům jsou muži, 100% z nich nikdy neotěhotní“*. Epigramatický plakát Kruger na nás řve jako megafon, aniž by nás obviňoval nebo manipuloval našimi emocemi. Jeho působivý vizuální jazyk nás staví tváří v tvář jednomu z faktů patriarchální společnosti.⁸⁷

I v prostředí českého výtvarného umění nacházíme reflexe tohoto tématu, společně ještě například s představením dalších negativních dopadů mateřství, jako je psychický, fyzický, ale i třeba existenční dopad skutečnosti mít dítě pro svobodnou matku. Tento námět soužení ženy bez podpory

⁸⁷ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 170.

partnera, bez prostředků a chápání okolí zpracovává mimo jiné i současný mladý výtvarník Jan Gemrot v cyklu Samoživitelka z roku 2009 (obr. 36). Naturalistické zobrazení zmiňované interrupce můžeme najít v díle Karla Balcara Potrat (obr. 37).

Oba autoři jsou významnými představiteli současné mladé generace a pro jejich tvorbu je charakteristický především návrat ke klasické precizní a detailní akademické malbě. Hlavně v případě „šerosvitného působení“ Balcara je zřetelný vliv starých mistrů. Tvorba Balcara i Gemrota má silný sociální podtext a zaměřuje se hlavně na vypjaté momenty lidského života, které zobrazují tak, jak v reálu skutečně bývají a nechávají diváka se s realitou vyrovnat po svém.



Obr. 37 Karel Balcar: **Potrat**, 1999.

4.2 ŽENA A TĚLESNOST

Zobrazování ženského těla, ženská tělesnost v umění a k tomu přílehlá diskuze se objevují ve většině historických obdobích. Podrobněji o proměnách a vývoji zobrazování těla jako aktu již bylo pojednáno v samostatné podkapitole o aktu, koncept tělesnosti a tělo jako symbol se však ve výtvarném umění objevuje i jinak. *Estetizace nehraje tak důležitou roli – v tom se diskurz těla zásadně liší od konceptu aktu, jak ho známe ve výtvarném umění klasických období nebo v populární kultuře módních a erotických časopisů a filmů.*⁸⁸ Problematika tělesnosti je značně interdisciplinární, lze na ni pohlížet z úhlu pohledu různých humanitních i přírodních věd, na zobrazení těla pak zase ve smyslu mimetickém, symbolickém, transcendentálním, náboženském, atd.

Současné umění zabývající se tělem a tělesností reflektuje nejen dlouhou cestu dějin umění a vizuálního zobrazování, kterou má za sebou, ale i aktuální stav myšlení společnosti, jejích priorit a mediální produkce, na které určitým způsobem reaguje. Akademický kánon zobrazování lidského těla, a to převážně ženského, který představuje tělo ideální, estetizované a tudíž prakticky neexistující, člověka vlastně skutečné tělesnosti zbavuje. *Absence živého ženského modelu v akademické výuce nebyla motivována jen morálními, ale také estetickými důvody. (...) Jedno ze stanovisek francouzské Akademie navrhuje ženské tělo plné oblin a nepěkného tuku jako nevhodné pro ztělesnění ideální figury.*⁸⁹

Postmoderní pohled na tělo v umění ruší vztah zobrazování k tělu jako k bezpodmínečně esteticky krásnému. Umělkyně jako Kiki Smith či Rona Pondick se na přelomu 80. a 90. let znovu vrací ke zkoumání těla, a to hlavně těla narušeného. Na ně navazují mnozí čeští autoři zabývající se tělesností, ale téma původně zpracovávané výhradně feministickým konceptem se začíná nazírat z pohledu spíše genderového či obecně lidského. *Pozornost se přesunula k člověku obecně a ke kritickému zhodnocení způsobu zobrazování člověka ve vizuálním umění a k diskuzím o výtvarných výpovědích o lidském (vlastním) těle jako o něčem, co je součástí kultury. To se zdá být nosným konceptem k uchopení těla a*

⁸⁸ FULKOVÁ, M. *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha, H+H, 2008, s. 266.

⁸⁹ RAKUŠANOVÁ, M.: *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. In *Atelier*, č. 7, 2009, s. 14.

*tělesnosti jako tématu, které nabízí nové, lákavé podněty k přemýšlení o sobě a svém místě ve společnosti.*⁹⁰

Pro současné autory je mnohem důležitější než estetické kvality koncept, který představuje tělo, a pracují s ním často až na hranici vizuální snesitelnosti. Konfrontace anatomické a biologické podstaty těla, jeho aktuální zasazení do určitého prostředí či vztah k nereálním modelům prezentovaným médií nabízí bohatou námětovou základnu současnému výtvarnému umění.

4.2.1 INTIMITA A NAHOTA

Již zmíněné nejrůznější způsoby ztvárnění ženského těla v současném výtvarném umění opouštějí neutralitu a strohost akademických aktů a jak výtvarníci, tak výtvarnice ztvárňují již ne ideální tělo a jeho nahotu v mnohem intimnější sféře a reflektují různé konotace. Tělesná schránka už také není jen pasivním předmětem zobrazení, ale stává se aktivním činitelem, s nímž se pracuje a které nese někdy velmi osobní, důvěrné, intimní a někdy společensky apelující hodnoty.

Intimita ve vztahu k tělesnosti jakožto výsostně důvěrný, soukromý prostor těla, nejčastěji těla vlastního, se stala inspirací i pro množství autorů současné české výtvarné scény. Nejčastější technikou je fotografie, může být manipulovaná, detailní, dokreslovaná. Na návštěvu do intimity všedního dne zve svým cyklem *Intimita* z roku 2006 Věra Stuchelová. Detailní fotografické autoportréty diváka přesvědčují, že upřímně zachycené drobnosti intimity těla mají dostatečnou výpovědní hodnotu na to, aby se mohly stát uměleckými díly. Podobným způsobem pracuje s fotografií a ženským aktem řada dalších výtvarnic, jako např. Sylva Francová (obr. 38) nebo Barbora Bálková, které si zvolily něžnější a dekorativnější přístup ke zobrazení.

⁹⁰ FULKOVÁ, M. *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha, H+H, 2008, s. 264.

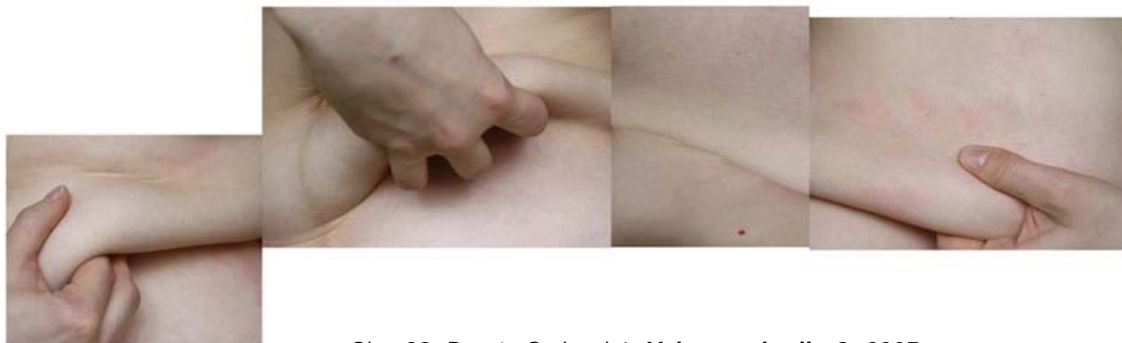


Obr. 38 Sylva Francová: **Mysterious Bodies**, 1999

Zkoumání vlastního těla pomocí detailních fotografických záběrů se stává námětem tvorby Doroty Sadovské. Na skupinové výstavě 8 GEN v pražské Trafačce v roce 2008 představila zatím poslední část své tvorby *Vzkazy zrkadlu* (obr. 39), jež jsou *fotografickou sestavou jednotlivých políček do prstů sevřené kůže*.⁹¹ Reliéf nadbytečné kůže či přebývajícího tuku může traumatizovat ženskou duši v pubertě, po porodu i ve stáří.

Pro slovenskou výtvarnici je ženská tělesnost a ženská problematika vůbec ústředním tématem většiny jejích projektů. Příkladem může být internetový časopis *Sado*, na první pohled vizuálně parodující množství periodik o kosmetice, módě a vztazích, která současný trh nabízí ženám. Při podrobnějším „prolistování“ se však představí jako průvodce autorčinou tvorbou, výstavami či aktualitami o současném umění.

⁹¹ POLÁKOVÁ, B.: *8GEN*. In *Atelier*, č. 14-15, 2008, s. 5.



Obr. 39 Dorota Sadovská: **Vzkazy zrkadlu 2**, 2007.

Jak již bylo zmíněno, inspirace vlastní tělesností se objevuje i v dalších dílech Sadovské. Jako reakce na převážně v médiích prezentovanou všudypřítomnou tělesnou dokonalost a na předimenzovanou a anonymní ženskou tělesnost by se mohl jevit soubor fotografií *Korporality* z roku 2003 (obr. 40). Autorka v něm představuje typicky postmoderní přístup k lidskému tělu, který se projevuje silnou, různě podmíněnou tvarovou deformací. Torzu ženského těla bez hlavy, tedy anonymnímu, dominuje mohutné poprsí tvarově přetvořené dlaněmi. Nad dílem vyvstávají otázky. Jedná se o násilné vniknutí zvenčí do soukromého intimního prostoru něčího těla, o poněkud agresivní testování vlastních tělesných mezí, kterému silné ženské tělo odolává, nebo třeba o *náznak autoerotické pózy navozující představu playboyovského klišé s baltickou akcentací předimenzovaného poprsí?*⁹²

Deformace až téměř destrukce vlastního těla se stala procesem sebepoznávání na současné výtvarné scéně již dobře známé autorky Veroniky Bromové. V tvorbě Bromové lze poznat vliv významných amerických umělkyně konce 20. století, např. Cindy Shermanové, a v mnoha cyklech svých děl hledá odpovědi na „ženské“ otázky. Tělesnost se stává centrem její práce a hledání hranice mezi „krásným“ a „odpudivým“ či poukazování na nedostatky lidského těla osobitou formou výtvarného vyjádření. Bromová tak ovlivnila generaci mladších umělkyně působících v současném umění. Retuše a počítačové úpravy považuje autorka také za určitý způsob deformace a přináší pojem umělé tělesnosti.

⁹² LENDELOVÁ, L. Dorota Sadovská: Telo-bolest-ornament. Photorevue [online]. 2004. [cit. 2010-11-01]. Dostupné na: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?navezclanku=&cisloclanku=2004071402>



Obr. 40 Dorota Sadovská: **Korporality**, 2003



Obr. 41 Veronika Bromová: **Zemzoo**, 1999

Příkladem je fotografická videoinstalace *Zemzoo* z roku 1999 (obr. 41), ve kterém se objevuje právě dvojitá deformace vlastního těla, jednou pomocí pásky olepené kolem celé postavy a podruhé prostřednictvím zdeformovaného zrcadlového odrazu figury v lesklé fólii. Nejznámějším fotografickým cyklem Bromové zabývajícím se ženskou tělesností jsou bezpochyby *Pohledy* z roku 1996, v nichž autorka anatomickými řezy proniká dovnitř těla a předvádí jej tak zevnitř i zvenjšku zároveň. Bizarnost zobrazení umocňují křičící tváře a škleby šokované pohledem do sebe či vyzývavé pózy, které jsou přesným anatomickým ztvárněním každého svalu a nervu zbaveny jakékoliv erotičnosti.

Za vysoce intimní a emocionální záležitost považuje vztah ke svému tělu výtvarnice Irena Jůzová, autorka vítězného návrhu na řešení Československého pavilonu na bienále v Benátkách pro rok 2007. Právě tam prezentovala jeden ze svých projektů *Kolekce-Série*, luxusní obchod nabízející odlitky jejího těla. Odlitky z lukoprenu by měly materiálně co nejvíce připomínat lidskou kůži a jsou všechny zabaleny v krabicích jako sériové spotřební zboží. „Prodejní artikly“ tak trochu připomínají nafukovací panny prodávané s poněkud menší okázalostí v sexshopech.



Obr. 42 Irena Jůzová: **Kolekce-Série**, 2004-6

4.2.2 BOURÁNÍ TABU V SOUČASNÉM ZOBRAZOVÁNÍ TĚLA

Zobrazování lidského těla se vždy do určité míry chápalo jako tabu. Tabu ve smyslu společenského zákazu či společenské nevhodnosti a z toho často plynoucí neznalosti předmětu zákazu se projevují prakticky ve všech oblastech lidského života, jako např. sexuálního života, tělesných projevů, stravování nebo třeba právě zobrazování těla nebo některých jeho částí. V průběhu dějin umění se to, co bylo na lidském těle tabuizováno a do jaké míry, proměňovalo.

Postmoderní přístupy v umění bourají v zobrazování tělesnosti snad všechna tabu a vzbuzují pocit, že není nic, co by diváka ještě mohlo šokovat. Přesto i v dnešním zobrazovacím kánonu existují témata či způsoby, které může někdo považovat za kontroverzní. Tak bývá např. často chápána tvorba Veroniky Bromové a některých dalších současných umělkyní pracujících s konceptem tělesnosti, které byly zmíněny v předcházející podkapitole. Společnost v souvislosti s tělesností přijímá s rozpaky

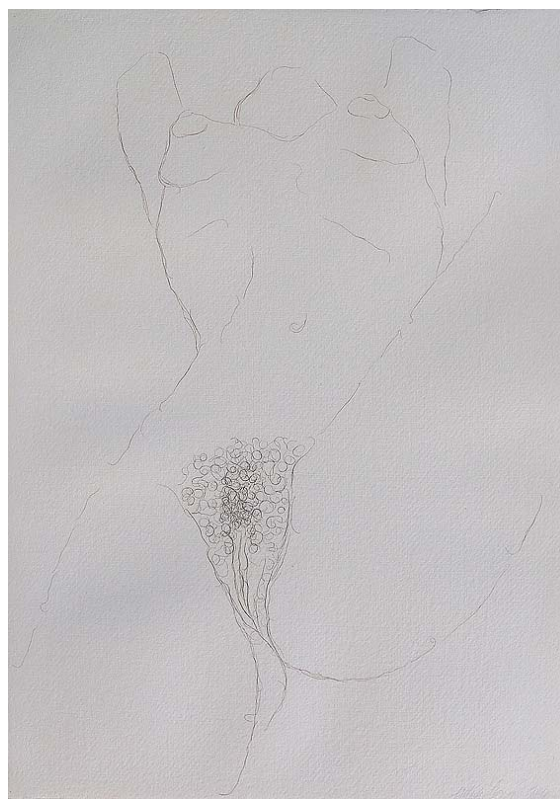
explicitní zobrazování pohlavních orgánů, stavění nahoty do „nevhodných“ kontextů nebo třeba erotické či sexuální scény.

Mezi umělci současné výtvarné scény se většinou neobjevuje touha bourat tabu a šokovat diváka, ale spíše napadat některé nesmyslné společenské konvence a zákazy či taková tabuizovaná témata parodizovat.

K tabu patří neodmyslitelně i cenzura, se kterou po vlastních výstavních zkušenostech pracuje výtvarník Roman Franta. Ženské tělo a akt je jedním z ústředních námětů jeho expresivní malířské tvorby, jejíž část vystavoval na začátku roku 2010 v pražské Nové síni, objektu spravovaném řádem Sester Voršilek. Explicitní nahota, obnažená ňadra, rozevřené rozkroky a dost možná nejvíce spojení pohlavnosti a církve na obraze nazvaný Šok, na kterém se Frantova oblíbená postava Brouka Pytlíka zhroutí při pohledu na nahý prs jedné z řádových sester, způsobilo předčasné zrušení výstavy hned po několika dnech. Autor na zrušení však reagoval poměrně vtipně, a to vystavením některých exponátů znova v prostoru jiné galerie, ovšem již se záměrnou autocenzurou.



Obr. 43 Roman Franta: **Hluboká**, 2010



Obr. 44 Alena Kupčíková: **Ballerina**, 2006, z projektu Chlupatice (2003-2008)

Tyto autocenzorské zásahy však opět provádí postava Brouka Pytlíka, která se sice snaživě, ale poněkud popleteně pokouší „uchránit“ diváky před pohoršením zakrýváním „necudných“ partií ženských těl. Ne vždy se ale trefí (obr. 43). *Rozevřené rozkroky jsou tak stále připraveny pohltit vše v jejich dosahu, zatímco zakryto je zcela nevinné stehýnko. (...) Dost možná, že se pod zástěrkou hry na společenskou kritiku skrývá potutelný úsměšek umělce, který se náramně baví pohoršením a vzrušením, jež jeho dílo vyvolává, a ještě k tomu si prostě vychutnává živelné malování ženských aktů.*⁹³

S tabu ve vztahu umění a tělesnosti souvisí také poměrně nový pojem –abjekt. *Termín abjekt či „abject art“ se nevztahuje k uměleckému hnutí, ale spíše popisuje díla, která obsahují nebo naznačují odporné materiály, jako jsou špína, vlasy, exkrementy, menstruační krev nebo hnijící jídlo, ve snaze konfrontovat se s tabuizovanými náměty rodu a sexuality.*⁹⁴ Ženská těla v rozkladu Cindy Shermanové či voskové sochy močících, kálejících a menstrujících žen Kiki Smithové mohou být příkladem abjektu.

Současná česká výtvarnice Alena Kupčíková představila v roce 2003 sérii aktů Chlupatice (obr. 44) „kreslených“ ochlupením z intimních částí těl posbíraných od svých spolužaček z AVU. Kresby představují ženy v nejrůznějších polohách nápadně podobných modelkám z pornočasopisů. Autorka tak parafrázuje jednak tradiční zobrazování krásy a ženského aktu a jednak zobrazovací jazyk pornoprůmyslu. Zároveň hledá hranici mezi tělem, jehož vzhled určují modelky v médiích a považuje se obecně za krásné, a tělem s reálnými atributy dospělé ženy, které může někdo považovat za odporné. Podobu projektu Chlupatic završila Kupčíková Mobilní galerií (2003), ve které samotné kresby z ohanbí doplňují ještě videozáznamy rozhovorů zobrazených žen, ve kterých vysvětlují svůj postoj k vlastní tělesnosti.

Polemika s tabuizovaným ve zobrazování ženského či vůbec lidského těla se objevuje např. i v tvorbě již zmiňované Lenky Klodové Obrazoborectví, kde používá svá ňadra ke „zboření“ konkrétní vizuálních zobrazení a jejich zasazením do díla přetváří jejich význam, nebo Antonín Tesař, jehož

⁹³ ZEMÁNKOVÁ, T. *Cenzura jako happening na druhou*. In *Atelier*, č. 6, 2010, s. 6.

⁹⁴ ŠTEFKOVÁ, Z. *Rodové aspekty „odporného“*. In *Proměny dějin umění* (ed. R. Prahel, T. Winter), Praha: Scriptorium, 2007, s. 51.

fotografie modelek oblečených do šatů ze syrového masa (Lungwaist coat, 2003) balancují na hranici dekadentního kýče, fetišismu, abject artu a náboženské provokace.

4.2.3 TĚLESNÝ VZHLED

Je zbytečné pátrat po jednotných odpovědích na otázky vztahující se ke kráse lidského těla. Pojetí krásy se proměňuje napříč historií, kulturami i společenskými vrstvami a o aktuální problematice diktátu ideálního a dokonalého těla prezentovaného médií jsem se již zmiňovala v předcházejících kapitolách. Postmoderní italský estetik a filozof Umberto Eco ve svém souboru bohatě obrazově doplněných esejí *Dějiny krásy* popisuje vývojové proměny pohledu na krásu mužské i ženské tváře a těla. O současném pojetí krásy, o kráse konce 20. století, hovoří v souvislosti s avantgardou, která ji spatřovala v provokaci, a s mediální konzumností, proti které se snaží avantgarda vyhranit. *Řídí se ideály krásy určenými světem komerční spotřeby.*⁹⁵

Rozpor oněch nereálných ideálů prezentovaných médií a skutečného těla ženy se stává inspirativním námětem umění. Slovenská autorka Jana Hojstričová se ve svém fotografickém souboru 40 ve 36, *Large in Small* z roku 2005 (obr. 45) ohrazuje proti determinující moci módních časopisů a reklam v mediálním světě, které spotřební společnosti iluzivně přináší velikost 36 jako jedinou správnou a naprosto běžnou. Jako odpověď na tuto dle autorčina názoru diskriminaci žen plnějších křivek obléká Hojstričová své modelky velikosti 40 do těsných průsvitných oděvů vyrobených z igelitu, které jsou ovšem v ideální konfekční velikosti 36. Fotografie v detailním záběru ukazují, jak tělo a převážně jeho problematické partie jsou v příliš malém oděvu deformovány, zapařeny, uvězněny.

⁹⁵ ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005, s. 418.



Obr. 45 Jana Hojstřičová: **40 ve 36, Large in Small**, 2005

4.3 ŽENA A SEXUALITA

*Ze všech lidských funkcí je sexualita tou zároveň nejosobnější a nejvitálnější, ale také ve starých společnostech nejvíce podléhající normám, neboť příbuzenské struktury, a dokonce i celé společenské uspořádání se zakládají na kodifikaci sexuálních vztahů. Kromě toho o sexu mluví a píše většinou muži. (...) Laické domácnosti mlčí, a ženy, až na pár výjimek, jsou v tomto směru zcela němé.*⁹⁶ Takto píše Le Goff a Schmitt o sexuálním životě ve své Encyklopedii středověku, přitom ještě na začátku druhé poloviny 20. století byla situace téměř stejná a v některých zemích přetrvává dodnes.

Otevřená či dokonce veřejná debata o sexu a sexualitě i mezi ženami je záležitostí posledních několika desetiletí. Nemalou zásluhu na přiznání „práva na sexualitu“ ženám mají nejrůznější hnutí na rovnoprávnost žen a feministická hnutí, přestože mnohé jejich aktivity jsou některými představitelkami současných feministických teorií a teorií genderu kritizovány:

*Mají-li ženy dosáhnout rovnoprávnosti, je pro ně důležité i to, aby si uvědomily vlastní smyslnost a sexualitu. Prudernost některých amerických feministek není jen strašně zjednodušující a groteskní, místo aby ženy osvobozovala, je totiž také mnohem více odstrkuje. A pokud jde o dějiny umění, stejně povrchní by bylo přemýšlet o některých Rubensových aktech jako o pasivních objektech mužského pohledu, protože Rubensovy ženy se na obrazech objevují ve vsí síle a rozhodnosti. Je třeba mít se na pozoru před doslovností některých kritických myšlenek ve výtvarném umění a k umělecké tradici naopak hledat stále nové cesty. Umělkyně, které si v postmoderní době začaly přisvojovat nejrůznější zobrazení a pracovat s vlastním tělem, to nebezpečí vyjádřily velmi přesně. To, co muži vnímají jako rozkoš, může žena prožívat jako něco nepříjemného.*⁹⁷

*Reakce, jež potírají ženskou sexualitu a slast, považují za úzkoprsé, protože z žen jen znovu dělají jednorozměrné bytosti. Pokud je ideálem náboženských konzervativců asexuální matka, která plodí děti, pak by jejím proti-pólem na straně feministek neměla být asexuální intelektuálka a aktivistka, která děti mít nikdy nebude.*⁹⁸

⁹⁶ LE GOFF, J. – SCHMITT, J.-C. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 641.

⁹⁷ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 30.

⁹⁸ Tamtéž, s. 73.

Sex sám o sobě je naprosto přirozenou, nevulgární součástí lidského života, přesto jeho stále přetrvávající částečná tabuizace, jeho prezentace v médiích či ve škole nebo např. v pornoprůmyslu z něj vytváří kontroverzní téma. Následující podkapitoly se zaměří na to, jakým způsobem se vyrovnává s falešných puritánstvím, s nepřirozenou a nevyváženou prezentací sexuality v pornočasopisech a filmech i s nejintimnějšími sexuálními touhami současná výtvarná scéna.

4.3.1 SEXUÁLNÍ TOUHA ŽENY

Značný, dosud ale ještě nepříliš prozkoumaný a uměním nereflektovaný prostor ženského erotismu a ženských sexuálních tužeb a představ nabízí širokou škálu fantazií a podnětů, na které mohou autoři poukazovat právě třeba prostřednictvím výtvarného umění. Oproti tomu se s reflexí mužské sexuální touhy setkáváme v různém provedení v průběhu dějinného vývoje umění i v mediální produkci celkem často.

V 19. století byla velké části žen v západní kultuře sexualita odpírána. Až 20. století přineslo ženám právo na sexualitu, definovanou alespoň částečně vzhledem k jejich sexuálním potřebám. U viktoriánské dámy se takové potřeby nepředpokládaly – proto se paradoxně stala objektem uspokojování pohlavních potřeb muže. Její nástupkyně ve 20. století však má silný sexuální náboj, který překračuje práh ložnice a sahá až do světa komerčního sexu a erotiky.⁹⁹

Možná právě v souvislosti s fakty v poslední větě z citace z knihy A. Oakley je vyrovnávání se s problematikou sexuality, sexuálních fantazií a prezentováním ženy v pornoprůmyslu jako objektu obstarávající potěšení pouze muži mnohem aktuálnější téma pro ženské autorky. Jako by se tak snažily využít možností otevřené debaty o jejich vlastní sexualitě a upozornit tak na vědomí si své rovnoprávnosti. O tom, že ženy mají také erotické touhy a sexuální apetit, se snažil přesvědčit projekt *Dívčí sen*, vystavený v roce 2009 v brněnském Národním divadle. *Dívčí sen by zaměřený na zobrazení muže ženou, prismatickým genderového vidění, erotiky, privátních*

⁹⁹ OAKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 79.

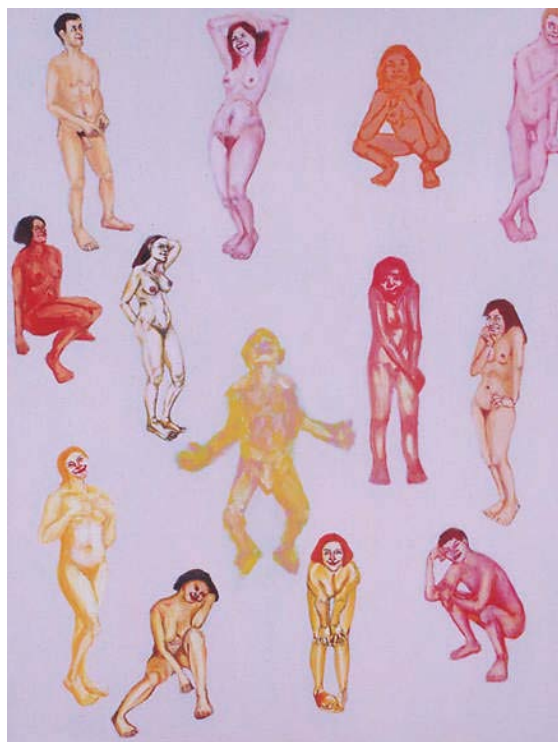
vztahů.¹⁰⁰ Výstavy se účastnily převážně mladé autorky jako Alexandra Jiříčková, Denisa Krausová, Simona Blahutová Černická, nebo třeba Lucie Froliková, jejíž malby namísto lechtivých snů o mužských ideálech představují spíše psychedelické noční můry (obr. 46).

Autorka mladší generace současné výtvarné scény, Martina Chloupa, se ve své tvorbě zaměřuje na lidské vztahy a expresi osobních emocí (viz obr. 31, Mateřství), zřetelný je také její malířský zájem o ženskou figuru. Erotické fantazie a vzájemnou přitažlivost mezi mužem a ženou zachytila naprosto odlišným způsobem než třeba Froliková v rozverném studiu gest a postojů při namlouvání v díle *In Love* z roku 2000 (obr. 47).

S velmi osobitým projektem k tématu erotické touhy ženy přistoupila již několikrát zmiňovaná výtvarnice Lenka Klodová. Milostnými vztahy mezi muži a ženami se zabývala už několikrát, např. fotografický cyklus manžela Ty z roku 2004 nebo megalitickou stavbu připomínající kamenná instalace Miluji, která stojí na kopečku mezi neratovickými paneláky. Zmiňovaným projektem se však Klodová dostala do trochu jiné roviny. Bylo jím pilotní číslo pornomagazínu pro ženy nazvané Ženin z roku 2005, které se stalo její diplomovou prací na UMPRUM.



Obr. 46 Lucie Froliková: **Sen Pandan včera dnes a zítra**, 2006



Obr. 47 Martina Chloupa: **In Love**, 2000

¹⁰⁰ LUNGOVÁ, B.: *Dívčí sen 2009: Testosteron*. In *Atelier*, č. 11, 2009, s. 3.

Časopis *Ženin* (obr. 48) reaguje na běžné pornočasopisy převážně vydávané muži, které jsou skutečně určeny jen pánskému publiku a ženám obvykle moc potěšení nepřináší. Pornoprůmysl byl předmětem kritiky feministických hnutí od samého jejich počátku pro jeho nereálnost, předstíravost, absenci citů mezi partnery a pasivita a ponižování žen-hereček, s jejichž dokonalými těly a vším, co jsou ochotny udělat, se pak mají ženy tendenci srovnávat. Pornofilmy a pornočasopisy Klodovou provokovaly tím, že pro ně neexistuje prakticky žádný „protějšek“ určený pro ženy jako např. u lifestylových časopisů. Autorka nakonec pro svůj *Ženin* vytvořila ještě druhé číslo, které je návodem pro potenciální vydavatele pornočasopisy pro ženy a upozorňuje na to, jak se musí lišit. Na rozdíl od „běžného“ porna by měly nabízet více romantiky, něžnosti, intimity, smysluplného příběhu a zaměření rovněž na uspokojení ženy.

Teorie C. G. Junga o přítomnosti animy a anima v každém z nás a teorie o aktivní imaginaci, o kterých jsem pojednala již v úplně první kapitole své práce, přivedly převážně fotografku Barboru Bálkovou k vytvoření souboru *Evě Adam*. Autorka oslovila osm žen, které včetně Bálkové samotné měly ve třech částech souboru představit vlastní ideál muže snů.



Obr. 48 Lenka Klodová: *Ženin*, 2005

V manipulovaných fotografiích měly ženy nejdříve autostylizací předvést portrét onoho muže, poté zinscenovat ideální moment partnerského soužití v intimitě domova (obr. 50) a vrcholem byla svatební fotografie (obr. 49), ve které každá přiblížila vizi vlastního svatebního dne. Důležitou součástí tvůrčí práce bylo i jméno muže, které ženy zvolily podle toho, jaké jméno pro ně měli připravené jejich rodiče v případě, že by se narodily jako chlapci. Pokusem o vizualizaci anima, tedy mužského protipólu ženské psychiky, který má v sobě každá žena, Bálková poukazuje, nakolik převádíme sami sebe a své představy do osobnosti svého partnera.



Obr. 49 Barbora Bálková: **Magdalena a Tomáš**, ze souboru Evě Adam, 2006



Obr. 50 Barbora Bálková: **Budeme hrát na piano**, ze souboru Evě Adam, 2006

4.3.2 ŽENA JAKO SEXUÁLNÍ OBJEKT

Pornografie se objevuje ve společnosti snad už od samého jejího počátku. Kresby se sexuální tematikou byly v některých kulturách považovány za rituální, v některých byly tabuizované, možná proto se tak dlouho nemohla ustanovit její definice. Rozdíl mezi erotikou, která spíše probouzí fantazii, a pornografií, která „naservíruje“ diváku vše přímo do posledního detailu, se jeví jako inspirativní koncept i pro umění. Obzvláště

pornografie zobrazující ženu víceméně jako sexuální objekt provokuje zejména ženské autorky k tvůrčí reakci.

Na toto téma reagovaly již umělkyně v 70. letech, např. rakouská umělkyně, jedna z ikon feministického umění, Valie Export, která se mezi lety 1968-71 představila v několika evropských městech se svou tělesnou akcí Kino hladící a osahávací, kdy oblečena do malého přenosného divadla kolem hrudníku nabízela kolemjdoucím haptický zážitek z jejího nahého poprsí.

Zde vyvstává opět otázka týkající se tematiky ženy a pornografie, tak jak o ní bylo již zmíněno v předcházející podkapitole. Skutečně porno ponižuje? Bezesporu zobrazuje ženu jako věc, jako osobu nesoucí pohlavní znaky – vagínu, ňadra, ale nepohlíží na ni jako na rovnocenného partnera. Na druhou stranu mnoho žen, patrně více než je ochotno se k tomu přiznat, považuje pornografii za příjemnou součást jejich sexuálního života a, dokavad' nebude mít dopad na reálný život a požadavky mužů vůči jejich partnerkám, za neškodné divadlo.

Nejen pornoprůmysl dovádí fetišizaci ženského těla do krajnosti, ale je jím i prostituce, nabídky sexuálních služeb nejrůznějšího druhu i kvality, které z něj tak činí skutečně pouhý obchodní artikl. Spíše sociologický aspekt prostředí „nejstaršího řemesla“ inspiroval současnou výtvarnici Eriku Bornovou k cyklu 15 polystyrénových sošek nazvaných Udělám vše z roku 2007 (obr 48). Autorka se zaměřila na sexuální pracovnice nabízející své služby prostřednictvím fotoinzerátů už i na stránkách populárního inzertního magazínu Annonce.

Tyto ženy mají jak tělesnými proporcemi, tak věkem daleko do vizáže žen z pánských časopisů a většinou z existenčních důvodů se za pár stokorun nabízí v okoukaných pózách, v laciném negligé a s exotickými jmény a spíše než erotické vzrušení vzbuzují pocit trapnosti a soucitu. Podobně jako na inzertních fotografiích je obličej prodejných žen rozmazán, zbaven detailu, který by mohl prozradit nějaký osobní příběh, a tmavými důlky místo očí a prořídlymi chomáčky vlasů se spíše podobá umrlci. *Sochařku zajímá kontrast mezi iluzí a realitou – mezi slibovaným rájem nekonečné rozkoše v náruči té zaručeně nejzručnější a nejvášnivější sexuální bohyně a banalitou amatérsky pořízených fotografií ženštin v pózách okoukaných z péčkových pornografických filmů. (...) Kdo jsou ony*

ženy, které neváhají svléci se do zapraného negližé, pózovat na gauči s chemlonovým přehozem a následně prodat sebe samu za pár gastroturek?¹⁰¹

Samu sebe jako pouhý netradiční a dobře vypadající artefakt se předvádí Veronika Bromová v *Me Table* z roku 2000. K tématice se, jak už bylo několikrát řečeno, výtvarně vyjadřuje Lenka Klodová, která na fetišizaci ženského těla reaguje např. dílem *V rukou*, ve kterém se reálné tělo setkává s neskutečným tělem pornomodelky vystřižené z pánského magazínu. Pocit moci a převahy nad ženou jako pouhým objektem touhy, který může muž držet v rukou, zesměšňuje skutečnost, že se jedná o pouhé zobrazení na papíře. Na zálibu pánů dívat se na obrázky nahých krasavic reaguje i v instalaci *Šatna* z roku 2002 (obr. 51). *Šatna* je součástí projektu *Výjimečný stav – ženy mezi horníky*, kterého se účastnila např. i Veronika Bromová, Jitka Válková či Kurt Gebauer a který vytvořil hornický skanzen z dolu Mayrau v momentě, kdy jej opustili poslední dělníci. Klodovou zaujaly skříňky polepené obrázky z pornočasopisů a představuje situaci, kdy se fantazie vymknou horníkům z rukou a do jejich skříňky se kromě nahé ženské figuríny už nevejde ani pracovní oblek.



Obr. 51 Erika Bornová: z cyklu **Udělám vše**, 2007



Obr. 52 Lenka Klodová:
Šatna 2002

¹⁰¹ PACHMANOVÁ, M. *Udělám vše*. In *Atelier*, č. 6, 2008, s. 1.

4.4 ŽENA A IDENTITA

Identita¹⁰² je v současné době jedním z nejfrekventovanějších hesel kulturně-sociologického diskurzu týkajícího se nejen výtvarného umění a umění obecně, ale i vzdělávání, sexuální orientace či minoritních skupin obyvatel. Definice a konceptů identity si každá doba a každé myšlení vytváří mnoho, vysokoškolská pedagožka M. Fulková píše, že se teorie identity zrodila s romantismem na konci 18. století v návaznosti na filozofické myšlenky Descartese a Locka, odkazuje na J. J. Rousseau jako *nová forma zvnitřnění, díky níž o sobě uvažujeme jako o bytostech s vnitřní hloubkou, jako o bytostech určených svými vlastními měřítky, schopných intimního spojení se sebou samými*.¹⁰³ Autorka zároveň zdůrazňuje význam postmodernismu a Lacanovy psychoanalýzy pro současný pohled na ustanovování identity, která vychází z myšlenek Freuda. Identita je v postmoderním podání proměnlivá, nestálá, ovlivnitelná prostředím, ve kterém nositel dané identity žije. Naší identitou už není to, co dle modernismu nosíme v sobě, ale obrátila se naruby a prostřednictvím např. genderových a sociálních rolí se projevuje navenek.

V souvislosti s nadužíváním pojmu identity a zmatkem kolem jeho definice se v rozhovoru s Martinou Pachmanovou vyjádřila významná osobnost amerického poststrukturalismu navazujícího právě na Lacana, psychoanalytička Kaja Silverman, že *identita je ale ve své podstatě fiktivní. Je založená na našem (ne)porozumění sobě samým – pro samé hledání identity vyhlazujeme jedinečnost*.¹⁰⁴

Přítomnost nestálosti, komplikovanosti, možné změny i exprese vlastní subjektivity v identitě je inspirativní koncept pro tvořivé umělecké aktivity,

¹⁰² Identita - postata lidského subjektu formovaná mnoha různými faktory: biologií, sexualitou, genderem, věkem, generační příslušností, rasou, kulturou, sociálně-ekonomickými a politickými vlivy. Současné feministické teorie identity vycházejí většinou z psychoanalýzy nebo z poststrukturalismu a soustřeďují se stejnou měrou na identitu obou pohlaví. Argumentují přitom, že identita je vždy mnohonásobná a že uchopení a definice identity by neměly být cílem zkoumání, ale východiskem pro proces budování sebeuvědomění a subjektivity.

Dle PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001.

¹⁰³ FULKOVÁ, M.: *Když se řekne... Identita v moderním a postmoderním kontextu*. In *Výtvarná výchova*, roč. 46, č. 2, 2006, s. 8.

¹⁰⁴ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 55.

proto je to téma pro současnou výtvarnou scénu dosti zásadní. *Podstatným rysem současného umění je opět potřeba vyrovnávat se s proměnami lidské identity – v tom umění reaguje na sociální skutečnosti, rezonujícími s novými teoriemi subjektu, které se objevují v souvislosti s re-koncepcemi ve filosofii a s poststrukturalistickým myšlením ve společenských vědách. (...) Současné umění (pochopitelně na své nejlepší úrovni) si bere za cíl ukazovat nikoliv „hezké obrázky“, ale ironizovat, zpochybňovat a odhalovat manipulační strategie, otvírat závažná témata.*¹⁰⁵ V souvislosti s manipulací zmíněnou na závěr citace je zajímavé, nakolik média a v nich zobrazované falešné identity ohrožují skutečnou identitu a originalitu jedince. Zároveň *předstíraná snadnost života v konzumním světě je přitom v ostrém kontrastu se skutečným hledáním svého místa ve společnosti.*¹⁰⁶



Obr. 53 Lenka Klodová: **Pojmenuj mě nově**, 2009

¹⁰⁵ FULKOVÁ, M.: *Když se řekne... Identita v moderním a postmoderním kontextu*. In *Výtvarná výchova*, roč. 46, č. 2, 2006, s. 9-10.

¹⁰⁶ KITZBERGEROVÁ, L.: *Nesnadné cesty k vlastnímu já*. In *Výtvarná výchova*, roč. 46, č. 3, s. 11.

Problematika identity, a to konkrétně hledání ženské identity, se stala námětem fotografického souboru Pojmenuj mě nově Lenky Klodové z roku 2009 (obr. 53). Cyklus několika fotografií zachycuje polonahé ženské torzo bez rukou a hlavy v situacích běžného dne. Ženské torzo bez identity sedí v kuchyni u stolu se snídaní, v křesle s knihou na klíně nebo se ocitá na zahradě pod prádlní šňůrou. Zdánlivou estetičnost záběrů kazí přílišná autentičnost těla, na němž se podepsal věk i mateřství, a klid a důstojnost torz ruší množství otázek vyvstávajících nad nimi. Tělo bez rukou a hlavy nepověsí prádlo, ani neotočí list v knize. Kdo jsou tyto ženy, jejichž identita se zúžila do běžných domácích úkonů? Od koho žádají, aby je nově pojmenoval? Od svých mužů, kteří je často už ani jinak nevnímají?

4.4.1 IDENTITA V AUTOPORTRÉTU

Autoportrét nabízí ideální prostor pro tvůrčí práci s vlastní identitou. Umožňuje ustanovení identity nové, její popření, karikaturu či její posunutí v rámci sociálního pole pomocí nejrůznějších výtvarných prostředků. Prostřednictvím vizuálních změn tváře, těla nebo prostředí v autoportrétu se umělkyně snaží najít své skutečné „já“, nebo naopak ukázat na marnost takového hledání, proměnit se v někoho jiného, nebo v sobě naopak dekadentně popřít identitu lidské bytosti vůbec. Hranice mezi iluzí a realitou je případně projekce identity velmi tenká.

V posledních několika desetiletích vzniká v kontextu světového umění i zásluhou nových obrazových technologií mnoho pozoruhodných, vyhrocených a provokativních autoportrétů, příkladem mohou být třeba fotografie Roberta Mapplethorpa nebo Cindy Sherman. I na naší umělecké scéně vzniká v současné době množství zejména fotografických a instalačních projektů, ve kterých si především autorky pohrávají s vlastní identitou.

Právě pomocí autoportrétní fotografie si s vlastní identitou pohrává již zmiňovaná Barbora Bálková v souborech Masky (2004-2009) a Sebevraždy (2004-2009). Podobně jako ve zmiňovaném cyklu Evě Adam, který byl podložen teoriemi animy a anima C. G. Junga, vychází Bálková z pečlivě

prostudovaných témat fenoménu masky a jeho užití i historie a z tématu sebevraždy z pohledu psychologie a uvádí příklady slavných žen v literatuře či dějinách, které se rozhodly ukončit svůj život dobrovolně. Na fotografiích ze série Masky je autorka zachycena pokaždé ve stejné pozici, jako na portrétní fotografii s pohledem dopředu. Z každého autoportrétu jako by se však dívala jiná žena, jejíž identita je tvořena maskou, jednou vytvořenou z peří, podruhé z květin, hodinek, motýlů nebo krajek. Nejpůsobivější je maska sešitá z plátů šunky nazvaná Pod kůží (obr. 54), ukazující člověka ve vsí jeho surové živočišnosti, jako by chtěla připomenout, že jsme přes všechnu mentální a technickou vyspělost pořád ještě biologické organismy.

Bálková se skrze autoportréty ze série Sebevraždy nejen stylizuje do modelových hrdinek jako Anna Karenina (Obr. 55), paní Bovaryová, Julie Kapuletová nebo Kleopatru, ale poukazuje na impulsivní, zoufalou či demonstrativní sebevraždu spáchanou v důsledku znemožnění projevit svou individualitu, být sama sebou.



Obr. 54 Barbora Bálková: **Pod kůží**, 2004-2009, ze série Masky



Obr. 55 Barbora Bálková: **Anna Karenina**, 2004, ze série Sebevraždy

Jak málo stačí ke změně identity a jak snadno se může člověk stát někým úplně jiným, dokazuje fotografka Dita Pepe ve svém souboru Autoportréty se ženami z roku 2001 (obr. 56). Na inscenovaných fotografiích se autorka stylizuje do osobností, vzhledu, životního stylu i sociálního postavení pro ni zajímavých žen, se kterými se fotografuje v prostředí jejich obývacích pokojů a dívčích pokojíků. Autentičnost

domova podpořená zařízením dle osobního vkusu způsobuje, že zachycený obraz stojí na hranici fiktivnosti a dokumentárnosti. Pomocí líčení, paruk, vypůjčeného oblečení, napodobujících gest i výrazů se Pepe dokázala proměnit v gymnastku, striptérku, holčičku „princeznu“ nebo elegantní dámu důchodového věku.



Obr. 56 Dita Pepe: **Autoportréty se ženami**, 2001

4.5 ŽENA JAKO FEMME FATALE

Jak již bylo zmíněno v druhé kapitole mé práce v souvislosti s proměnami zobrazování ženy, zesiluje v 19. století i v umění náhled na ženu jako na záporný typ, na ženu zkaženou, ovládanou sexuálními pudy a ochromující muže. Částečný podíl na tom nese i rozvoj medicínského diskurzu spojujícího ženy s nejrůznějšími neurózami a hysterií. Tyto představy se objevují i v mytologii mnoha národů jako hroživé bohyně, ženští démoni, Sirény, Salome, japonská Jamamba atd. (Fulková, 2004).

V kontrastu k nevinnému panenskému stvoření ze sentimentálních příběhů vytváří obraznost 19. století další, velmi výrazný kulturní typ ženy, od něž se odvíjí řada vztahů a očekávání a k němuž patří pochopitelně také typ muže; od mužů význačného společenského postavení po nevinné chlapce, kteří podléhají neodolatelné touze po ženě ztělesněné devastující silou jejího pohlaví. Pod vlivem medicínského diskurzu přichází na pořad dne sexualita, jíž žena vládne mužům, moc pohlaví.¹⁰⁷

Tato úzkost mužů z žen, ale zároveň touha po nich byla stejně vždy zjednodušována ve smyslu, že žena je špatná, neukojitelná, žádostivá a muže ničí. Nikdy naopak. Způsob zobrazování žen jako femme fatale možná už není tak populární jako na konci 19. století, ale fenomén osudové ženy, která je nebezpečně krásná a přitažlivá zůstal. M. Fulková upozorňuje na její přítomnost např. v reklamě (např. na alkohol nebo parfémy), filmu (Základní instinkt), v knihách, ale i v běžném životě, kdy si *ji muži i ženy promítají do riskantních vztahů s problematickými partnery, i když vysvětlení „je to silnější než já“ už dnes zní trochu nedůvěryhodně a nabývá spíše anekdotické konotace, srovnatelné se zlidovělou filmovou replikou.¹⁰⁸*

Příkladem ze současné české scény by mohl být Jiří Načeradský. Jeho spontánní expresivní malba se zaměřuje převážně na ženskou figuru, přičemž ve vsí grotesknosti tvoří typy žen hroživých a žen požíraček. Na výstavě obrazů z roku 2009 ve výstavní síni Mánes představil autor kolekci, z nichž *asi nejznámější je emblematická žena-kudlanka, milenecky-predá-*

¹⁰⁷ FULKOVÁ, M. *Když se řekne... Gender V.* In *Výtvarná výchova*, roč. 44, 2004, s. 7.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 8.

torská kreatura, do jejíhož neodolatelného objetí se samec nenávratně vrhá.¹⁰⁹ (obr. 57)

Žena a její podoby je jedním ze stěžejních témat i pro tvorbu Tomáše Císařovského, motiv nestoudné lačné ženy lákající do pasti své vaginy muže snažícího se ji odehnat se objevuje např. v díle Dvě sestry (obr. 58).



Obr. 57 Jiří Načeradský: **Kudlanka korálová**, 2009



Obr. 58 Tomáš Císařovský:
Dvě sestry, 2007

¹⁰⁹ DRURY, R.: *Jiří Načeradský – Obrazy 2009*. In *Atelier*, č. 3, 2010, s. 1.

4.6 ŽIVOTNÍ CYKLY ŽENY

Ačkoliv je tvorba reflektující etapy v životě ženy žánrově i motivisticky dost rozrůzněná, je jí v rámci předkládané typologie mojí diplomové práce věnována samostatná kapitola. Problematika životních cyklů ženy, období dospívání, puberty, svatby, již samostatně rozebíraného mateřství, ale také stárnutí a smrti je pro současnou výtvarnou scénu atraktivním a inspirativním tématem. Charakteristickým prvkem většiny děl je snaha o zachycení ženy v souvislosti s časovou proměnou těla, tváře, sociálních rolí či hodnot v čase.

K fenoménu dětství a dospívání a zároveň třeba k pubertální nahotě má společnost stále ještě rozporuplný vztah. Podobnou situaci z počátku století popisuje např. M. Rakušanová v katalogu *Křičte ústa!*, kde se zmiňuje o skandální sérii maleb děvčat s odhalenými genitáliemi Egona Schieleho, o kresbě podle živého dětského modelu expresionistické skupiny Die Brücke nebo o dobově velmi inspirativní plastice Jana Štursy *Puberta* (1904). Již zmiňovaným autorem, který se ženskému osudu věnuje ve své tvorbě poměrně často, je Jan Gemrot zachycující ironickou tragiku vyrovnávání se se světem a s vlastní psychikou v období dospívání v díle *Puberta* z roku 2009 (obr. 59).

Mnohem více než dětská nahota je v současné době ve společnosti ne přímo tabuizována, ale spíše „vytěšňována“ menstruace. Problematika vzbuzuje smíšené pocity i u žen samotných, často je nepříjemná, nechtějí o ní mluvit nebo je spojená s traumatem z první menstruace. *Vzpomínky na první menstruaci: Bylo mi dvanáct. Matka mi dala pohlavek. Jsem žena. Děsilo mě to. Nebyla jsem připravená. Otec to šel zapít do hospody.*¹¹⁰ Téma menstruace se poprvé objevilo už na zmiňované výstavě *Womanhouse* v roce 1972 v Los Angeles, kde *Menstruation Bathroom* Judy Chicago vzbudila značné pohoršení.

Menstruace jako téma samostatné výstavy se v roce 2004 objevila i v Čechách, kdy v rámci oživení společenské diskuze o genderových tématech uspořádala organizace *Gender Studies*, o.p.s. exhibici v pražské

¹¹⁰ ENSLER, E. *Vagina monology*. Praha: Pragma, 2002.

Gallery Art Factory a mezi vystavujícími byla např. Veronika Bromová, Lenka Klodová, Roman Franta nebo Gabriela Kontra.



Obr. 59 Jan Gemrot: **Puberta**, Homage to Edward Munch, 2009



Obr. 60 Markéta Korečková: **Princezna**, 2003

Menstruaci se ve své tvorbě věnovala např. i Lucia Tkáčová (Denník mojho těla) nebo Markéta Korečková, která vytvořila plastiku nazvanou Princezna (obr. 60), připomínající jemnou princeznu z Hvězdných válek, zachycující ženu vsedě se široce roztaženýma nohama ulevujícíma menstruačním bolestem mající do klína vraženou rouru, ze které vytéká krev jak odpad z nějaké továrny.

Rovněž doba stárnutí ženy a konečné období jejího života je zajímavých námětovým schématem pro výtvarné umění. Už na začátku 90. let se objevuje v tvorbě Tomáše Císařovského formou výmluvných malířských portrétů Babička (1995) a ironický Povzdech stárnoucí Barbie (1993). Fotografka Sylva Francová, o které už také několikrát byla řeč, se v letech 2003-04 věnovala projektu Portréty žen. V rámci jednoho roku pořizovala fotografie sedmi žen blízkých jako např. babička (obr. 61) a sestra (obr. 62) nebo jen známých různého věku a snažila se tak vstoupit do intimních momentů každodenních situací v prostředí jejich domovů a zachytit časovou proměnu nejen jednoho roku, ale i v rámci generačních rozdílů.



Obr. 61 Sylva Francová: **Babička**, 2003-04, z cyklu Portréty žen



Obr. 62 Sylva Francová: **Sestra Jindra**, 2003-04, z cyklu Portréty žen

4.7 ŽENA A DISKRIMINACE

Umění je v každé době úzce provázané se společností a odráží v sobě do určité míry její charakter i s jeho negativními a tabuizovanými prvky. Tento charakter se snaží převést na plátno, zachytit ve fotografii nebo vyjádřit v plastice, a tak na něj upozornit. Poslední podkapitola teoretické části práce bude věnována autorům a jejich dílům, která reflektují postavení ženy ve společnosti, v rodině, v rámci náboženství nebo zachycují fyzické i psychické násilí páchané na ženách, jež se stávají oběťmi mnohem častěji než muži a zároveň mu mnohem obtížněji čelí.

Na scéně současného světového umění je téma diskriminace žen a násilí páchaného na ženách tématem poměrně aktuálním, často spojeným s reflexí „globálních“ problémů. Proto bývá často dáváno do souvislosti s problematikou genderových studií, rasismu, homosexuality atd. Práce umělců kladou před diváky tyto problematické skutečnosti výmluvně, bez příkras, jako svědectví nebo apel a nechávají je se s demaskovanou realitou vyrovnat.

Jako příklad mohou být uvedeny již zmiňovaná Milica Tomić či Marina Abramović, které se ve své tvorbě věnují tématu války v bývalé Jugoslávii, nebo třeba Lida Andul, reflektující situaci v Afghánistánu.

Na současné české výtvarné scéně se problematikou diskriminace žen mimo jiné zabývá Jan Gemrot, již několikrát zmiňovaný např. v souvislosti s upozorňováním na reálné aspekty mateřství v cyklu *Kingdom of Single Mother* (viz podkapitola *Odvrácená strana mateřského „štěstí“*).



Obr. 63 Jan Gemrot: Bez názvu, z cyklu Kidnapped, 2008



Obr. 64 Markéta Korečková: Genderový stereotyp, 2008

Cyklus Kidnapped–Unesená, vězněná z roku 2008 (obr. 63) byl součástí Gemrotovy diplomové práce a tentokrát se prostřednictvím své precizní malířské techniky pustil do zachycení přímého psychického i fyzického násilí. *Za primární cíl si zvolil šokující příběhy vězněných a znásilňovaných žen. Ve svém diplomovém cyklu Kidnapped-Unesená, vězněná tematizuje násilné činy, které jsou zaznamenány v policejních ročenkách vycházejících za minulého režimu.*¹¹¹

Tematika žen, sexuality a násilí se objevuje i v díle výtvarnice Mariany Jůdové, která ve svých velkoformátových fotografiích Game Is Over (obr. 65) představuje dokumentární brutalitu scén „z místa činu“, kdy bezbranně působící oběti, jinak určitě „ostré“ holky, byly zavražděny při výkonu povolení. Již uváděná Markéta Korečková se ve své tvorbě věnuje diskriminaci žen z různých aspektů. Nepouští se do témat fyzického násilí, ale zajímá ji nesmyslná tabuizace určitých témat a předsudky. V plastice Genderový ste-reotyp (obr. 64) je proti sobě umístěné černé mužské a bílé ženské torzo, vytvořené dle antických ideálů. Ironická modelová situace ukazuje pozice mužství a ženství ve společnosti, přičemž žena je provokativně zakončena zástrčkou do zásuvky, jako by byla pouhý pomocný spotřebič.



Obr. 65 Mariana Jůdová: *Game Is Over*, 2002

¹¹¹ TUČKOVÁ, K. *Na vlastní oči*. In *Atelier*, č. 3, 2010, s. 6.

B. DIDAKTICKÁ ČÁST

ÚVOD DIDAKTICKÉ ČÁSTI

Didaktickou částí mé diplomové práce jsem chtěla navázat na její část teoretickou a pokusit se zpracovat některá témata, kterými jsem se právě v teoretické části zabývala, do didaktické řady a použít její jednotlivé výtvarné náměty v hodinách výtvarné výchovy. Vzhledem k šíři a množství různých pohledů na „obraz ženy“ bylo téma obtížně definovatelné už i z pohledu teoretického a při vytváření didaktické řady jsem tak narazila na jeho přílišnou obecnost. Téma se mi v rámci několika bloků hodin mé pedagogické praxe v žádném případě nepodařilo vyčerpat úplně, snažila jsem se jednotlivými náměty spíše pouze dotknout některých problémů, které mi připadaly zajímavé nebo pro žáky i pro mě inspirativní. Téma by bylo určitě mnohem vhodnější rozplánovat třeba na celý školní rok, což by spíše umožňovalo objevit jeho mnohovrstevnatost.

Výtvarnou řadu „Obraz ženy“ jsem realizovala ve dvou fázích, poprvé na ZUŠ v Prachaticích v roce 2008 pod odborným vedením Marie Troubilové a podruhé o rok později na FZŠ Tábořská v Praze 4 - Nuslích pod vedením Mgr. Kristýny Říhové. Kvůli omezenému počtu hodin, který mi byl na obou školách v rámci praxe poskytnut, jsem nemohla prakticky využít návaznosti a provázanosti jednotlivých výtvarných námětů v rámci celé didaktické řady, a proto byly značně izolovaně realizovány pokaždé s jinou skupinou žáků.

Samotná realizace výtvarné řady a její reflexe od obou pedagožek mi přinesla spoustu zkušeností, inspirace a poučení, jak pracovat s dětmi různého věku, s žáky ZUŠ nebo základní školy, jak rozplánovat hodiny, vylepšit motivační část nebo výběr techniky. První dva vyučovací bloky byly pro žáky technicky náročné, kresebné, poměrně osobně pojaté proměny tváře člověka v čase a částečně skupinové ztvárnění jedné z Erbenových balad Vodníka ve formě komiksu, opět v kresbě a se snahou zaměřit se na ženskou hrdinku. V těchto prvních dvou blocích jsem téma „obraz ženy“ na doporučení pedagožky Marie Troubilové rozšířila spíše na „obraz člověka“.

Další tři výtvarné bloky byly určeny pro žáky posledních dvou ročníků základní školy, byly technicky poněkud uvolněnější a snažila jsem se do nich tentokrát částečně promítnout i genderový aspekt tématu mé práce. Při zpracování jednotlivých námětů se žáci zabývali vizuální stránkou ženské

tělesnosti a jejím přijímáním ve společnosti nebo hledáním podstaty genderových rolí ženy/dívky nebo muže/chlapce z jejich pohledu a jejich případné převrácení. Anna Babanová se své knize *Generově citlivá výchova* píše o roli výtvarné výchovy toto: *„Role výtvarné výchovy v současné pedagogice se proměňuje. Odklání se od čistě estetické funkce směrem ke komunikačním obsahům. Pedagogický proces aktivit výtvarné výchovy probíhá ve fázích tvorby, reflexe a interpretace a je zaměřen především na sebepoznání a sociální komunikaci. Výtvarná tvorba umožňuje dětem i dospělým neverbální vyjádření emocí, pocitů i názorů a rozvíjení posléze navazující verbální komunikace. (...) Vizuální výtvar se tak stává odrazem okolního světa.“*¹¹²

To, že by kvalifikovaný výtvarný pedagog v dnešní době zúžil funkci svého předmětu pouze na estetickou, snad ani nepřipadá v úvahu. Babanová popisuje zdůraznění významu komunikačních a socializačních funkcí výtvarného vyjadřování. Reflexe tvorby a komunikace o ní s učitelem i s ostatními spolužáky je však důležité nejen jako např. zpětná vazba pro pedagoga, ale hlavně jako přirozená součást procesu tvorby, lepší vstřebání přidané hodnoty výtvarného úkolu i jeho pochopení pro žáky. Až konečné debaty se žáky nad jejich pracemi mi umožnily pochopit konkrétní důvody a způsoby ztvárnění úkolu a také zjistit, jak hluboko a často nepochopitelně jsou v nich zakořeněné stereotypy nejen genderové, vštěpované jim rodinou, médií, ale i školou samotnou.

¹¹² BABANOVÁ, A. a MIŠKOLCI, J. *Generově citlivá výchova: Kde začít?*
Praha: Žába na prameni, o.s., 2007, s. 101.

1. MYŠLENKOVÉ MAPY

1.1 MYŠLENKOVÁ MAPA TÉMATU

1. PŘÍRODA

žena-samice

- biologická rozdílnost, pohlavní znaky

matka

- těhotenství – březost
- mateřství – péče o potomstvo
- přirozené chování matky (přirovnání z přírody: krkavčí matka, vlčice, opičí láska)
- porod

sexuální pud – páření

- sexuální touha

tělo – vzhled

- tělesná a sexuální vyspělost
- menstruace

2. HMOTNÁ KULTURA

žena-matka

- pocity v těhotenství, mateřství
- milující, starostlivá, pečující matka
- mateřské pouto, dítě
- porod, trauma z porodu a výchovy
- neplodnost

žena a tělo

- nahota, intimita
- bourání tabu

žena a sexualita

- sexuální touha ženy, žena jako sexuální objekt
- hazardérka, žena svádějící
- sexuální orientace, homosexualita

žena a vzhled

- vnější krása, touha být krásná
- posedlost vlastním tělem (vzhledem)
- móda
- femme fatale, vztah muže k ženské kráse a jeho deformace, projekce mužské fantazie

žena, emoce a vlastnosti

- něha, péče, hysterie, naivita
- potřeba oboustranného citu

životní cykly

- nevinná dívka, manželka, babička
- stárnutí

žena a diskriminace

- generová a feministická studia, rovnost příležitostí
- sexuální diskriminace, domácí násilí, válečné konflikty

3. UMĚLECKÁ KULTURA

Literatura, divadlo, folklór, mýtus, kultura	Výtvarné umění
Matka Gaia (Matka Země) Múzy (bohyně tvůrčí inspirace) Eva (a Adam, vyhnání z ráje, prvotní hřích) Máří Magdalena (napravená žena) Afrodita (bohyně lásky) Helena (idol krásy) Médea Kleopatra Ofélie Babička B. Němcové Ústřední téma matky v Kytici Paní Bovaryová Anna Karenina Matka v čapkově dramatu Matka Tereza Margaret Thatcherová Královny v bájných příbězích a pohádkách Stereotypizace zjednodušených seriálových postav	Věstonické Venuše Gotické madony Zrození Venuše (Botticelli) Mona Lisa Rubensovy ženy Snídaně v trávě, Olympie (Manet) Lehké děvy Toulouse-Lautreca Avignonské slečny Pop-artová žena Guerilla Girls Autoportréty Dity Pepe Chlupatice A. Kupčíkové Čas ženy L. Klodové Bornová a Udělám vše

1.2 MYŠLENKOVÁ MAPA VÝTVARNÉ ŘADY

1. PŘÍRODA

<p>žena-samice</p> <ul style="list-style-type: none"> - biologická rozdílnost, pohlavní znaky 	<p>matka</p> <ul style="list-style-type: none"> - těhotenství – březost - mateřství – péče o potomstvo - přirozené chování matky 	<p>tělo – vzhled</p> <ul style="list-style-type: none"> - tělesná a sexuální vyspělost
--	---	---

2. HMOTNÁ KULTURA

<p>žena-matka</p> <ul style="list-style-type: none"> - mateřství - milující, starostlivá, pečující matka - mateřské pouto, dítě 	<p>žena a tělo</p> <ul style="list-style-type: none"> - nahota, intimita - bourání tabu 	<p>žena, emoce a vlastnosti</p> <ul style="list-style-type: none"> - něha, péče, hysterie, naivita - potřeba citu 	<p>žena a vzhled</p> <ul style="list-style-type: none"> - vnější krása, touha být krásná - posedlost vlastním vzhledem - móda - vztah muže k ženské kráse 	<p>žena a sexualita</p> <ul style="list-style-type: none"> - žena svádějící - sexuální orientace 	<p>životní cykly</p> <ul style="list-style-type: none"> - dívka, manželka, babička - stárnutí
--	---	---	---	--	---

<p>VN: Komiksová adaptace Erbenova Vodníka</p>	<p>VN: Kdybych se ráno probudil/a jako holka/kluk</p>	<p>VN: Rubensovy ženy vs. Proměny ženského ideálu krásy</p>	<p>VN: Ctnosti a neřesti</p>	<p>VN: Autoportrét v čase - proměny tváře</p>
--	---	---	----------------------------------	---

3. UMĚLEČKÁ A VÝTVARNÁ KULTURA

<ul style="list-style-type: none"> - Kytice K. J. Erbenova a její ústřední téma matky - komiks jako umělecké médium - komiksově vydání Kytice nakladatelstvím Garamond - Art Spiegelman, Kája Saudek, japonská manga, Zelený Raoul 	<ul style="list-style-type: none"> - komiks jako umělecké médium - Art Spiegelman, Kája Saudek, japonská manga, Zelený Raoul - Kafkova Proměna - Václav Gatarik: Proměna, komiksová adaptace 	<ul style="list-style-type: none"> - P. P. Rubens - venuše, gotické madony, klasicistní a empírová móda - africké a maorské způsoby zdobení těla - pin-up girls - Versage, Vogue, Chanel 	<ul style="list-style-type: none"> - autoportrét jako fenomén - známí malíři a jejich autoportréty (Rembrandt, Vincent van Gogh) - hyperrealismus - dílo Oldřicha Kulhánka a Jiřího Anderle 	<ul style="list-style-type: none"> - M. B. Braun - barokní sochařství - hrad Kuks - ctnosti a neřesti jako etické hodnoty
--	--	---	---	---

2. VÝTVARNÁ ŘADA

2.1 AUTOPORTRÉT V ČASE

Název aktivity (námět): Autoportrét v čase

Věk žáků: 10 – 11 let, žáci ZUŠ

Hodinová dotace: 2 vyučovací jednotky (tj. přibližně 6 vyučovacích hodin)

Technika: kresba perem na formát A3

Zadání: Vystříhnete z bílé čtvrtky třikrát přibližný tvar vaší hlavy z profilu či zepředu v odpovídající velikosti. Do první siluety nakreslete perem a černou tuší vaší současnou podobiznu, použijte zrcátko nebo fotografii. Na druhou siluetu zkuste zachytit, jak se vaše tvář promění, až budete ve věku rodičů, a na třetí nakreslete sami sebe ve věku prarodičů. Všechny tři siluety nalepte na stejně barevný papír velikosti A3, vytvořte z nich řadu a vysvětlete, jak se v čase mění tvář člověka.

Koncept: portrét člověka, stálost x proměnlivost lidské tváře, vzhled, čas

Vzdělávací motiv: při úvodní motivaci i při následném tvoření – uvědomění si dočasnosti určitého věku jedince v sociobiologickém kontextu a průvodní jevy jeho proměn, např. viditelných prvků stárnutí, hledání analogie prožitku „vlastního stárnutí“ na papíře a jiných děl výtvarné kultury

Motivace: seznámení žáků s autoportrétem jako specifickým způsobem znázornění sebe samotného, projekce vybraných příkladů autoportrétů známých výtvarníků, debata nad pracemi O. Kulhána, J. Anderleho a Hanse Baldunga

Východiska výtvarné kultury: O. Kulhánek, J. Anderle, renesanční portrétisté (např. Hans Baldung, zvaný Grien)

Přidaná hodnota pedagogického díla: osobním přínosem každého žáka by mělo být uvědomění si časové omezenosti každého lidského života, tedy i svého, a hodnot jeho jednotlivých etap, a tudíž i adekvátní respekt a tolerance

Očekávané výstupy a cíle vyučovací jednotky: žák by si měl touto aktivitou procvičit techniku kresby, a to konkrétně kresbu lidské hlavy, měl by umět popsat podobné znaky i proporční rozdíly tváří osob jiného věku, které jsou pro ně charakteristické

Motivační materiály:



Oldřich Kulhánek:
ze série Ecce Homo



Jiří Anderle: Dvě generace (láska za lásku)

Popis a reflexe vyučovací jednotky:

Motivační aktivity této vyučovací jednotky byly rozděleny na dvě části, první bylo promítání portrétů z nejrůznějších historických období, přičemž byla záměrně vybírána díla zobrazující osoby různého, nejčastěji velmi odlišného věku. Součástí promítání byly i autoportréty některých známých malířů a komentáře k dílům. Druhou etapou motivace byla debata nad fotografiemi vlastními i fotografiemi dalších členů rodiny, které si žáci přinesli z domova. Prohlíželi a porovnávali tváře svých příbuzných, hledali mezi nimi podobnosti a popisovali, čím jim např. mamčin obličej připomíná babiččin, v čem se liší, jaké rysy by mohly prozradit jejich věk atd.

Počáteční tvůrčí činnost spočívající ve vystřihování tří siluet hlavy a kresba vlastní podobizny perem převážně podle zrcátka či fotografie probíhala prakticky podle očekávání. Žáci se maximálně potýkali s rozparem prekonceptu svého autoportrétu a výsledkem tvorby, který se nepodobal realitě tak, jak by si přáli. Jako problém se u některých žáků ukázal i úkol vyřešit kompozičně zadaný formát, např. kreslili moc velké či naopak malé oči nebo umísťovali jednotlivé části obličeje bez ohledu na proporce.

Při tvorbě druhé a třetí siluety byl žákům dán prostor znázornit vyšší věk jimi vybranými znaky. Do věku svých rodičů se tak stylizovali

uplatňováním poměrně stereotypních prvků, přikreslovali si kníry, šperky, dlouhé řasy, pokrývky hlavy.

O dost zajímavějším momentem bylo, když se děti značně rozpačitě pouštěly do poslední části úkolu, což byl autoportrét sebe samotných ve věku prarodičů. Tentokrát už bylo potřeba mnohem výrazněji „sáhnout“ do struktury obličeje, prohloubit vrásky, přivřít oči, semknout ústa, ubrat vlasy. Z pozorování reakcí žáků bylo zřejmé, že jim představa takových změn na svém vzhledu není vůbec příjemná, snažili se je minimalizovat nebo alespoň zmírňovat, takže u velké části prací nebyl mezi autoportrétem středního věku a staršího věku prakticky žádný rozdíl. Nelíbila se jim představa, že by se s jejich tváří také mohlo něco takového stát. Jedna žákyně z počátku dokonce odmítala sama sebe v „babičkovském“ věku ztvárnit, poněvadž tak prý nikdy vypadat nechce.

Při plánování tohoto výtvarného námětu mě vůbec nenapadlo, nakolik nepříjemná je pro žáky v tomto věku představa, jak budou vypadat ve stáří. Rozpačitost jejich vztahu k poslední části jejich tvorby se projevila i při závěrečné debatě a slovním zhodnocení průběhu celé práce, kdy mnozí z nich vyslovili plán v budoucnu pečovat o svůj vzhled nebo dokonce využít služeb plastické chirurgie.



Michaela, 11 let – Autoportrét v čase



Josef, 11 let – Autoportrét v čase

2.2 KOMIKSOVÁ ADAPTACE ERBENOVA VODNÍKA

Název aktivity (námět): Komiksová adaptace Erbenova Vodníka

Věk žáků: 14 – 15 let, žáci ZUŠ

Hodinová dotace: 1 vyučovací jednotka (tj. přibližně 3 vyučovací hodiny)

Technika: kresba černou a zelenou tuší na formát A4

Zadání: Poslechněte si nejdříve celou Erbenovu baladu Vodník, pak si vyberte jeden z předložených úryvků, který převedete do komiksového zpracování. Rozvrhněte si vaši část příběhu do několika dílčích dějových motivů (přibližně 4 až 6), formát A4 si rozdělte na odpovídající počet panelů (komiksových „okének“), do kterých černou a zelenou tuší kresebně vyjádřete konkrétní okamžik reprezentující část příběhu. Kresbu doplňte mluvenou i myšlenou řečí postav a řečí vypravěče. Po dokončení složte s ostatními spolužáky všechny práce do řady, která „odvypráví“ celou baladu.

Koncept: komiksová adaptace, sekvence x příběh, detail x celek, kresebné vyjádření části příběhu, nadsázka

Vzdělávací motiv: při úvodní motivační části – seznámení se s komiksem jako se specifickým druhem umění na pomezí výtvarného umění a literatury a jeho formální charakteristika, hledání analogie mezi komiksem,

literaturou, klasickou ilustrací a jejich vztahu k příběhu, zachycení podstatného okamžiku děje

Motivace: seznámení žáků s komiksem jako druhem umění a jeho zvláštnostmi, projekce ukázek z vybraných komiksů domácích i zahraničních, umělecky ztvárněných i z populárních časopisů, komiksů pro děti i dospělé, společné hledání charakteristických znaků komiksu (sekvence příběhu a jeho rozdělení do panelů, „pohled kamery“, animovaný film, myšlená i vyslovená řeč postav v bublinách a řeč vypravěče), společná četba Erbenova Vodníka

Východiska výtvarné kultury: různé druhy komiksů, pop art, komiksová adaptace Kytice a komiksová adaptace Kafkovy Proměny vydaná nakladatelstvím Garamond

Přidaná hodnota pedagogického díla: Osobním přínosem pro žáka by mělo být uvědomění si provázanosti a vztahů mezi jednotlivými druhy umění a množství výrazových prostředků, které jako autoři mají. Zároveň schopnosti využít určité volnosti, zachycení podnětů z vlastní fantazie a možnosti nadsázky při tvorbě a individuálního přístupu k dílu klasické literatury a osobitého způsobu jejího zpracování.

Očekávané výstupy a cíle vyučovací jednotky: Žák by si měl touto aktivitou procvičit techniku kresby, měl by se naučit popsat základní charakteristiky komiksu.

Motivační materiály:



Adrian Koukal: Vodník (komiksová adaptace Erbenovy Kytice, Garamond 2006)



Monika Zemánková: Polednice (komiksová adaptace Erbenovy Kytice, nakladatelství Garamond 2006)

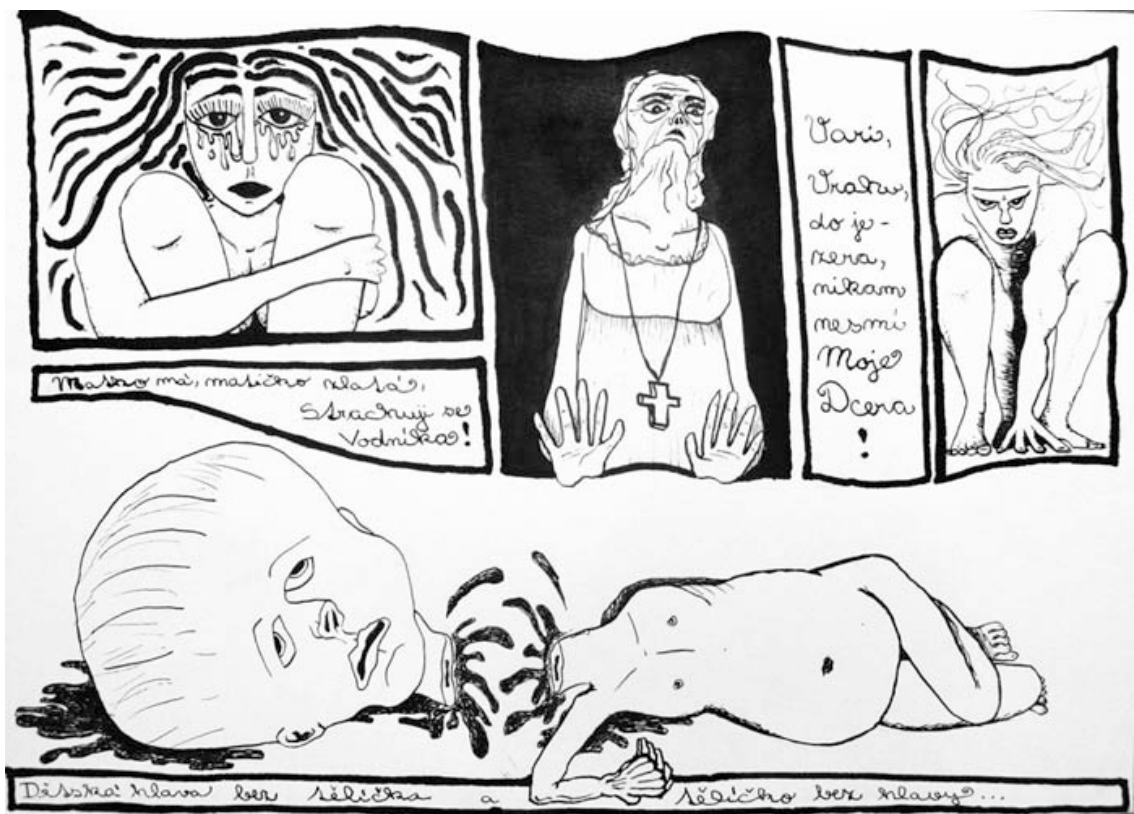
Popis a reflexe hodiny:

První motivační aktivitou bylo stejně jako v předcházejícím bloku promítání ukázek nejrůznějších komiksů pro různé věkové kategorie a s různými náměty a prohlížení jejich knižních a časopiseckých vydání. Součástí byly i komentáře k ukázkám a debata nad nimi. Zařazení komiksu jako specifického média do hodiny výtvarné výchovy bylo pro žáky poměrně netradiční, a tak měli pocit, že povídání o něm není tak formální, jako kdyby měli např. hovořit o díle nějakého známého malíře. Nebáli se proto pokusit se popsat charakteristické prvky komiksu a rozdíl mezi jednotlivými ukázkami.

Druhou částí motivace byla společná četba Erbenova Vodníka a pokus o převyprávění děje balady, kdy žáci postupně jeden po druhém vyprávěli každý část příběhu. Překopírovaný text balady jsem poté rozstříhala na několik částí tak, aby odpovídaly počtu žáků, kterých bylo v této skupině 10, a každý měl svůj úryvek. Toto rozdělování se očekávaně neobešlo bez menšího „dohadování“ o některé z nich.

Tvůrčí činnost žáků spočívala i v počátečním rozdělení jejich části příběhu do jednotlivých dějových motivů a adekvátního počtu, tvaru i způsobu rozvržení jednotlivých panelů na zadaný formát. Přesto, že měl každý z žáků zpracovávat pouze kratší díl příběhu, bylo pro ně poměrně problematické vystihnout jeho podstatné momenty a zpočátku si na papír připravovali třeba i 15 okének. Jako další problém se ukázal přílišně popisný způsob zpracování, žáci se snažili co nejrealističtěji zobrazit celé scény se všemi postavami téměř v každém okénku a nedovedli prakticky použít prvky jako zvětšení detailu nebo karikaturu, které při motivačních aktivitách popsat zvládli. Na druhou stranu zase plně využívali možnosti ztvárnit svůj vlastní prekoncept vodníka tak, jak si ho vždy představovali.

Poté, co všichni dokončili svou část příběhu, jsme spojili jednotlivé práce zpět do původního celku, aby chronologicky popsaly příběh Erbenovy balady. Závěrečné verbální hodnocení zahrnovalo interpretaci výsledku vlastní výtvarné činnosti a zároveň reflexi práce ostatních.



Sandra, 14 let - Komiksová adaptace Erbenova Vodníka



Barbora, 14 let - Komiksová adaptace Erbenova Vodníka

2.3 KDYBYCH SE RÁNO PROBUDIL/A JAKO HOLKA/KLUK

Název aktivity (námět): Kdybych se ráno probudil/a jako holka/kluk

Věk žáků: 12 – 13 let, žáci 7. třídy ZŠ

Hodinová dotace: 1 vyučovací jednotka (tj. přibližně 2 vyučovací hodiny)

Technika: kresba tužkou a fixem na formát A4

Zadání: Představte si, že se jednoho rána probudíte jako opačné pohlaví. Na formát A4 vyjádřete kresebně ve formě komiksu příběh vaší proměny. Jak budete vypadat? Jak se budete cítit po probuzení? Co budete dělat? Jaké budou reakce vašeho okolí? Je nějaká činnost charakteristická pro opačné pohlaví, kterou byste chtěli vyzkoušet?

Koncept: komiksová adaptace příběhu, detail x celek, rozdílnost, proměna genderové role, pocity, radost x smutek

Vzdělávací motiv: seznámení se s komiksem jako se specifickým druhem umění na pomezí výtvarného umění a literatury a jeho formální charakteristika, uvědomění si vlastní generové role, setkání s ne/známým, schopnost popsání a reflexe vlastních prožitků a pocitů

Motivace: první část motivace stejná jako u výše popsané aktivity – seznámení s komiksem jako druhem umění, debata nad komiksovou adaptací Kafkovy Proměny vytvořenou Václavem Gatarikem, diskuze na téma generové role, jejich vymezení a jejich případná změna, používání adekvátní terminologie a vysvětlení pojmů

Východiska výtvarné kultury: různé druhy komiksů, komiksová adaptace Kafkovy Proměny od Václava Gatarika

Přidaná hodnota pedagogického díla: Osobním přínosem pro žáka by mělo být opět uvědomění si zvláštností komiksu a jeho vztahů k ostatním druhům umění a zároveň prožitek vlastní fingované změny generové identity vedoucí k větší otevřenosti a toleranci a zároveň ke kritickému pohledu na stereotypní představy.

Očekávané výstupy a cíle vyučovací jednotky: Touto aktivitou by se měl žák poučit o komiksu a zároveň rozvíjet své kresebné vyjadřování. Prostřednictvím vlastní tvorby by se měl žák propracovat k pochopení a poznání umění v rámci širších kulturních a sociálních hodnot a k toleranci.

Motivační materiály:



Václav Gatarik: Proměna (komiksová adaptace Kafkovy Proměny, nakladatelství Garamond, 2009)



Spora (Kubát/Matoušů): ilustrace ke knize *Genderově citlivá výchova: Kde začít?* Praha: Žába na prameni, o.s., 2007.

Popis a reflexe hodiny:

První část motivačních aktivit byla prakticky stejná jako u výše popsaného předchozího úkolu, ve kterém žáci z jiné skupiny také tvořili komiks. Bylo jim promítáno množství ukávek z nejrůznějších komiksů, přičemž podrobněji jsme se zaměřili na komiksovou adaptaci Kafkovy Proměny od V. Gatarika.

Od motivu nečekané a přesto zásadní proměny v Kafkově díle jsme se v debatování dostali k navození představy, že by žáci také prošli podobnou proměnou, a to proměnou pohlaví. Pokoušeli se popsat, jak by se asi cítili, co by si mysleli, zda by jejich pocity byly kladné či záporné, jak by asi reagovalo jejich okolí, co by např. chtěli jako příslušníci opačného pohlaví vyzkoušet atd. Zde se nabídla příležitost poučit žáky o problematice genderových rolí muže/chlapce a ženy/dívky. Co to vlastně znamená dívka či chlapec, když vynecháme aspekt biologického pohlaví? Jaký je mezi nimi rozdíl? Vzhled? Chování? Výchova? Zájmy? Co mají společného?

Moment rozmlouvání o tomto tématu mi poskytl poměrně zajímavou sondu do způsobu myšlení a do názorů žáků staršího školního věku, kteří patrně částečně vlivem médií a částečně ovlivnění rodiči uvažují velmi stereotypně. Představa stát se na chvíli opačným pohlavím se nezamlouvala

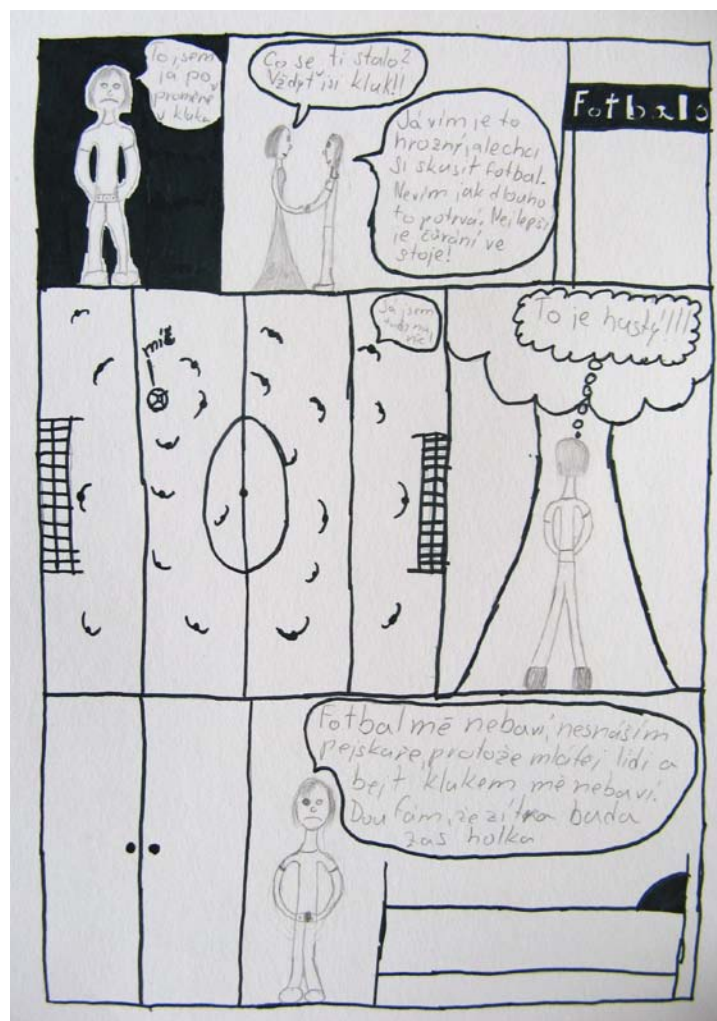
ani chlapcům, ani dívkám a společně se shodli na tom, že první, co by se snažili udělat, by byla proměna zpět. Pro chlapce bylo všechno „holčičí“ trapné, protože holky se zajímají jenom o to, jak vypadají, chodí nakupovat a pomlouvají. Podle děvčat se kluci zase vůbec nestarají o svůj vzhled a nebaví je nic jiného než hrát počítačové hry nebo dělat nějaký nezajímavý sport.

Počátek samotné tvůrčí aktivity u většiny žáků provázela určitá rozpačitost, jak se do tvorby pustit. Většina z nich se proto přesně držela bodů zadání (*Představte si, že se jednoho rána probudíte jako opačné pohlaví. Na formát A4 vyjádřete kresebně ve formě komiksu příběh vaší proměny. Jak budete vypadat? Jak se budete cítit po probuzení? Co budete dělat? Jaké budou reakce vašeho okolí?*), obsahově ztvárnili příběh své fiktivní proměny, málokomu se však při tom povedlo soustředit se i na formální pravidla a rysy komiksu a opět tíhli k přílišné obrazové popisnosti.

Po dokončení práce přišla na řadu ústní reflexe výsledků a průběhu tvorby. Představa probuzení se v roli opačného pohlaví nebyla pro žáky skutečně příliš lákavá, přesto se velká část z nich alespoň pokusila vcítit do role toho druhého/té druhé. Hlavně debata v motivační části hodiny a stejně tak i závěrečná reflexe pomohla nahodit stereotypní nahlížení většiny z nich na danou problematiku.



Daniel, 13 let - Kdybych se ráno probudil/a jako holka/kluk



Lucie, 13 let - Kdybych se ráno probudil/a jako holka/kluk

2.4 RUBENSOVY ŽENY VS. PROMĚNY ŽENSKÉHO IDEÁLU KRÁSY V ČASE

Název aktivity (námět): Rubensovy ženy vs. Proměny ženského ideálu krásy v čase

Věk žáků: 14 – 15 let, žáci 9. třídy ZŠ

Hodinová dotace: 1 vyučovací jednotka (tj. přibližně 2 vyučovací hodiny)

Technika: koláž na formát A4, dokreslovaná koláž

Zadání: Zamyslete se nad tím, co pro vás znamená ideál krásy, jak asi vypadá, co asi představoval v minulosti a jak se proměňoval. Z poskytnutých materiálů vytvořte koláž na barevný papír formátu A4, která bude po obsahové stránce vyjadřovat váš pohled na danou problematiku.

Koncept: koláž, krása x ošklivost, ideál, relativita, proměny estetických hodnot v čase, odlišnost kultur a společností

Vzdělávací motiv: seznámení se s estetickými preferencemi jednotlivých historických období a kultur a jejich proměnou, objasnění pojmu „ideál“ a „krása“, hledání souvislostí mezi jejich zprostředkování médií a realitou

Motivace: motivace stejně jako u předcházejících úkolů rozdělena na dvě části, první aktivita – promítání různých vizuálních zobrazení žen z vybraných historických období, různých kultur, příkladů děl výtvarného umění, populární produkce nebo módního průmyslu, velká pozornost věnovaná P. P. Rubensovi a jeho tvorbě zobrazující ženy, druhá aktivita spočívala v debatě motivované a podpořené obrazovým materiálem zaměřující se na vyjádření vlastního pohledu na ženskou krásu a její ideál

Východiska výtvarné kultury: P. P. Rubens, pravěké venuše, gotické madony, pop art, módní fotografie

Přidaná hodnota pedagogického díla: Jak pro dívky, tak pro chlapce by mělo být přínosné poznání rozlišného nazírání na ženskou krásu v průběhu staletí i napříč kulturami, a uvědomění si tak její relativity. Zároveň by si žáci měli vytvořit kritický postoj k nereálným a lživým modelům, které dnešní společnosti předkládají média a které nemají nic společného s realitou.

Motivační materiály:



Venuše z Willendorfu,
22. až 21. století
př. n. l.



P. P. Rubens: Tři Grácie, 1639



Earl MacPherson: At Your Command,
rok neznámý

Očekávané výstupy a cíle vyučovací jednotky: Žáci by si měli touto aktivitou vyzkoušet/ procvičit techniku koláže, vybírání a kombinování různých obrazných vyjádření pro vlastní osobité výtvarné vyjádření a porovnávání změny jejich účinku. Dále by měli žáci alespoň částečně porozumět, jakým způsobem manipulují média s diváky a jak by měli „číst“ obrazný materiál jimi poskytovaný.

Popis a reflexe hodiny:

Stejně jako u všech předcházejících bloků jsem se na začátku hodiny snažila žáky namotivovat promítáním, tentokrát jsme prohlíželi výtvarná díla a jiná vizuální zobrazení představující ženu. Žáky obrazové materiály poměrně zaujaly, poněvadž kromě jim známých módních fotografií obsahovaly také zobrazení, která většina z nich nikdy předtím neviděla a připadaly jim velmi netradiční. Podívovali i pohoršovali se nad postavami Venuše z Willendorfu nebo Rubensových Tří Grácií, nad módou biedermeieru nebo nad potetovanými tvářemi maorských žen a nedovedli pochopit, že to, co vidí, bylo v dané době nebo v daném společenství považováno za znak krásy.

Další aktivita spočívala v debatě nad vizuálním materiálem a popisování vlastní představy o tom, co je krása a co je ideál a jak se mohou ty to představy proměňovat. Do debatování se podle mých očekávání zapojovaly spíše dívky, pro které bylo téma mnohem zajímavější a aktuálnější a hlavně o něm také mnohem více věděly převážně z módních časopisů. Přestože na nich byla poznat určitá poučenost o manipulaci médií z hodin mediální i výtvarné výchovy, byly falešnými vizuálními obrazy v médiích prezentovanými silně ovlivněny.

Pasivita chlapců, kteří se diskuze příliš neúčastnili, mě přivedla na myšlenku, zda by pro příště nebylo lepší realizovat tento výtvarný úkol pouze se skupinou dívek a ještě jej případně rozšířit o další části. Na druhou stranu občasné reakce chlapců prokázaly to, že je potřeba o dané problematice mluvit i s nimi, poněvadž jejich názory byly obvykle podloženy mnohem stereotypnějšími představami než názory dívek. Zatímco děvčata věděla, že fotografie v časopisech jsou upravované a modelky tak ve skutečnosti nevypadají, o jejich vyhublých postavách se vyjadřovaly kriticky a zmiňovaly poruchy příjmu potravy, chlapci věrohodnost zobrazení příliš

neřešili a k mému překvapení namísto zdravého vzhledu a ženských křivek jednoznačně upřednostňovali až přehnanou hubenost s komentáři, že „není nic horšího než tlustá holka“.

Samotná výtvarná tvůrčí činnost probíhala bez problémů, na žácích bylo vidět, že se kolážím v hodinách výtvarné výchovy věnují poměrně často. Na formát A4, kteří téměř všichni vyřešili snadno i kompozičně, zrecyklovali vizuální materiál, o kterém jsme předtím debatovali. Někteří z žáků se snažili o obsahově poměrně složitá vyjádření, která pak při závěrečné ústní reflexi vysvětlovali, jiní pojali úkol jako dadaistickou hru a jejich ideál krásy se tak změnil v komickou, disproporční bytost. Některé práce byly doplněné kresbou nebo textem, kterými autoři hodnotili konkrétní části zobrazení a komentovali, zda se jim líbí, nebo ne.



Magdaléna, 15 let - Rubensovy ženy
vs. Proměny ideálu krásy



Martin, 15 let - Rubensovy ženy
vs. Proměny ideálu krásy

2.5 CTNOSTI A NEŘESTI

Název aktivity (námět): Ctnosti a neřesti

Věk žáků: 12 – 13 let, žáci 7. třídy ZŠ

Hodinová dotace: 1 vyučovací jednotka (tj. přibližně 1 vyučovací hodina)

Technika: dramatizace

Zadání: Na základě toho, co jste se dozvěděli v úvodní části hodiny o ctnostech a neřestech, si zvolte jednu z charakteristik, ale nikomu neprozrazujte, kterou jste si vybrali. Během zhruba 10-ti minutové přípravy si rozmyslete, jak vámi vybranou vlastnost předvedete spolužákům, jak vytvoříte „živou sochu“ tak, aby poznali, kterou z ctností či neřestí představujete. Jako rekvizity můžete použít cokoliv najdete ve svých taškách nebo ve třídě.

Koncept: živá socha, ctnost x neřest, dramatizace výrazové prostředky, výraz

Vzdělávací motiv: seznámení se s osobností M. B. Brauna a s jeho alegorickými sochami křesťanských ctností a neřestí na Kuksu, uvědomění si kladných a záporných vlastností v lidském charakteru, jejich vyjádření a reflexe vlastní představy o nich

Motivace: první část motivačních aktivit – opakování základních informací o baroku a jeho estetických principech, o barokním sochařství a sochaři Braunovi a jeho díle, druhá část motivace – diskuze a objasnění pojmů jako je vlastnost, alegorie, ctnost, neřest a jejich projevování

Východiska výtvarné kultury: barokní sochařství, M. B. Braun

Přidaná hodnota pedagogického díla: Osobním přínosem této aktivity pro žáky by mělo být uvědomění si kontextů mezi různými vyjadřovacími prostředky umění a schopnost pojmenovat a obsahově porozumět povahovým rysům člověka a pochopit rozdíly mezi nimi.

Očekávané výstupy a cíle vyučovací jednotky: Během práce v tomto bloku si žáci zopakují základní učivo o baroku a blíže se seznámí s osobností sochaře Brauna a jeho sochami Ctností a neřestí na Kuksu. Vyzkouší si i jiné než výtvarné vyjadřovací prostředky a ujasní si charakteristiky kladných a záporných lidských vlastností, tj. ctností a neřestí, a seznámí se s jejich atributy fungujícími v našem kulturním prostředí.

Motivační materiály:



M. B. Braun: Moudrost (detail), ze série alegorických soch Ctnosti a neřesti na hradu Kuks, 1719.



M. B. Braun: Lenost, ze série alegorických soch Ctnosti a neřesti na hradu Kuks, 1719.

Popis a reflexe hodiny:

Motivační aktivity tohoto bloku spojené s opakováním učiva o baroku a jeho sochařství a poté s diskuzí o ctnostech a neřestech lidí byly časově mnohem náročnější než poté samotná tvůrčí činnost. Žáci si nejdříve zopakovali základní informace o baroku a jeho estetických principech, pokoušeli se je popsat na konkrétních ukázkách převážně z oblasti sochařství, a to konkrétně na díle M. B. Brauna.

Nad fotografiemi Braunových alegorických soch Ctností a neřestí jsem se pokusila iniciovat debatu o tom, co jsou to lidské vlastnosti, jaké příklady by žáci dovedli uvést a jak by popsali chování lidí s takovými vlastnostmi. Současně se snažili charakterizovat i některé z Braunových ctností a neřestí a k mému překvapení většina žáků vůbec nevěděla, co znamená např. cudnost, smilstvo nebo obžerství a pro některé byla dokonce nová i slova „ctnost“ a „neřest“.

V další fázi diskuze, která se blížila spíše objasňování většiny pojmů, jsme se se žáky dostali k problematice alegorie a alegorického zobrazení. Vyhledávali a popisovali znaky, které představovaly dané ctnosti a neřesti, a snažili se tyto atributy, jako např. škraboška, beránek, kříž, liška, páv nebo

provaz, zařadit do širšího kontextu společenského, kulturního a třeba i náboženského.

Samotná tvůrčí činnost spočívala v dramatizaci jedné ze ctností či neřestí či vytvoření jakési „živé sochy“, která by je představovala. Žáci si jednu z vlastností vybrali, nikomu však neřekli jakou a začali se rozmýšlet, jak ji nejlépe znázornit. Jako rekvizity mohli použít cokoliv, co našli ve třídě nebo ve svých školních taškách. Jako problém, související spíše s věkem žáků než s jejich schopnostmi dramatického vyjádření, se ukázalo samotné předvádění soch. Jak dívky, tak chlapci se před sebou styděli, při fotografování se většinou jen smáli nebo dokonce odmítali vystoupit. Na druhou stranu jsme neměli téměř u žádné „živé sochy“ problém uhodnout, kterou vlastnost znázorňuje. Žáci se neprojevili příliš kreativně a spíše napodobovali Braunovy Ctnosti a neřesti, které jsme předtím podrobně rozebírali.



Anna, 13 let – Pýcha (Ctnosti a neřesti)



Jakub, 13 let – Obžerství (Ctnosti a neřesti)

- 21. dubna 2010 – 2 hodiny Um1. – povinně volitelný předmět –
15 žáků 7. tříd

Komiks – Kdybych se ráno probudil/a jako holka/

Po příchodu, pozdravení a představení Vladky jsem ustoupila do pozadí a nechala Vladku působit ve třídě víceméně samostatně.

Vladka vyzvala žáky, aby šli kolem ní do kroužku, a představila jim knihu Václava Gatarika – Proměna (komiks podle slavného románu Franze Kafky). Povídali si jak o obsahu knihy, tak o formální úpravě komiksu (to doplnila ještě dalšími vhodnými komiksy). Poté žáky navedla, aby si představili, že také projdou určitou proměnou. Ráno se vzbudí v roli opačného pohlaví. Jaké to bude? Jaký to bude den? Co je nejvíc překvapí? Jak na ně bude reagovat jejich okolí? Apod.

Poté je vyzvala k práci. Na formátu A4 měli nakreslit komiks, který bude po obsahové stránce splňovat zadání a po stránce formální půjde o kvalitní kresebné vyjádření.

Po celou dobu, kdy žáci pracovali je Vladka obcházela, radila, motivovala a snažila se jejich výkon posouvat dál.

Při Vladčině vedení této dvouhodinovky jsem oceňovala hned několik věcí najednou. Její vyjadřování bylo naprosto srozumitelné, pakliže narazila na odborný termín zmapovala jeho srozumitelnost a případně vysvětlila. Její projev byl plný trpělivosti, vstřícnosti a vlídnosti. Těchto kvalit ve vyjadřování využívala v motivování ke zlepšování výsledku, zdokonalování výtvarného projevu, při obcházení a konzultování vznikajících komiksů.

Výuku měla Vladka dobře naplánovanou. Přišla dobře připravená s podpůrným didaktickým materiálem. Pro žáky byla čitelná její chuť a důvěra v dobře zvolený námět. Dobře vyšlo i načasování na 2 vyučovací hodiny.

28. dubna 2010 – 2 hodiny Um 3 – povinně volitelný předmět –
14 žáků 9 tříd

Rubensovy ženy vs. Proměny ženského ideálu krásy v čase

Po představení jsem Vladku, tak jako minule, nechala působit bez vnějších zásahů kromě představení.

Vladka měla pro žáky připraven motivační materiál. Bavila se s žáky o proměnách ideálu krásy a to vše doplňovala dobovým vizuálním materiálem. Již v úvodu se Vladce bohužel nepodařilo úplně zaujmout chlapce. Dívky s Vladkou spolupracovaly a samo téma v nich vyvolávalo otázky. Měly tendenci samy pro sebe hledat nějaký typ postavy a ten pojmenovat. To současně chtěly i po Vladce – to se sice trochu míjelo se zadáním práce, přesto se snažila Vladka s dívkami komunikovat i tímto směrem. Ze zvoleného úkolu bylo patrné, že pro dívky bude práce zajímavá a že jsou velice spontánně otevřené řešení otázky ženské krásy a také že je to pro ně jedno z témat, které samy ve svém dospívání řeší. Tím se práce na koláži stala obsahově hlubší. Na pozadí práce s fotografií dívky prožívaly a řešily vlastní projekce ideálů i sebe samotné. Jejich ponor nebyl reflektovaný, neuvědomovaly si nakolik je jejich názor ovlivněn reklamou, médii, názory okolí. Právě zde bych viděla velký potenciál zadaného úkolu. S dívkami by se dalo po práci dobře rozebrat a reflektovat vliv médií na představu o kráse a o sobě samé. K tomu bohužel nedošlo. Skupina je poměrně divoká a dívky ke konci strhli chlapci k nezájmu o téma a k diskusi nad ním. Myslím, že kdyby měla Vladka prostor s žáky pracovat častěji, určitě by se lépe dařilo jít pod povrch.

Pozitivně hodnotím i volbu koláže pro devátý ročník a zvolené téma. Žáky netrápila vlastní nedokonalost v kresbě figury a mohli se lépe vyjádřit pomocí mixu fotek.

Jako negativní bych hodnotila špatné časování. Žáci byli brzo hotovi a o pracích nebyli schopni moc mluvit, a tak trochu čekali, až už konečně zazvoní. Druhou, již zmíněnou, negativní stránkou námětu byla neatraktivnost tématu pro chlapce. Myslím, že by se k úkolu hodilo vymyslet i nějakou vhodnou variantu pro ně nebo lépe promyslet motivaci, aby se chlapců více týkala a šla jim na tělo stejně tak silně jako děvčatům.

5.května 2010 - 2 hodiny Um1. – povinně volitelný předmět – 15 žáků 7. tříd

Ctnosti a neřesti

Již podruhé se Vladka setkala s touto skupinou, nebylo tedy třeba jí nijak představovat, ani jinak do výuky zasahovat.

Tématem pro dnešní hodinu byly alegorie ctností a neřestí. Nejprve se Vladka dětí ptala, jestli znají pojem alegorie, ctnost, neřest, baroko, případně slyšeli-li či viděli-li Braunovy sochy. Opět se projevila Vladčina schopnost jasného, srozumitelného a vstřícného mluveného projevu.

Po úvodní motivaci, která zejména obsahovala seznámení a porozumění pojmům, Vladka vysvětlila, co se bude dít.

Oceňuji přenos tématu soch Braunových Alegorií do současnosti. Žáci se dozvěděli o ctnostech a neřestech a mimo pochopení významu museli hned vzápětí porozumění aplikovat na vytvoření „živé sochy“.

V tomto úkolu si žáci ozkoušeli využívání dalších (nejen výtvarných) vyjadřovacích prostředků. To pro ně bylo v rámci výtvarné výchovy osvěžující a přínosem pro ně bylo zjištění, jak blízko si jsou prostředky dramatiky a výtvarného umění.

Je otázkou, zda-li byl výhodou či nevýhodou nedostatek rekvizit. Žáci museli předměty napodobovat či jinak simulovat.

Nevýhodou bylo, že práce vyšla na 1 hodinu a zároveň se po ní poměrně náročně navazovalo na práci jinou. Žáci byli již rozjařeni z akčnosti předchozí hodiny a velice těžko se soustřeďovali na práci další.

ZÁVĚR DIDAKTICKÉ ČÁSTI

Na realizaci výtvarné řady tvořící didaktickou část mé diplomové práce a doplňující pohled na problematiku „obrazu ženy“ o dětské vyjádření pohlížím jako na přínosnou hlavně pro mou pedagogickou zkušenost. Fakt, že probíhala ve dvou fázích s poměrně velkým časovým odstupem, mi umožnil napodruhé se poučit z předchozích chyb a citlivěji přistupovat k tématu i k žákům.

Zároveň jsem si vyzkoušela, jaký je rozdíl ve vyučování na ZUŠ a na ZŠ. Pracovat s dětmi při výuce na ZUŠ má tu výhodu, že je výtvarná výchova baví, jsou vesměs talentovaní a pro tvorbu nadšení, spoustu toho vědí a umí a chtějí se naučit ještě víc. Na druhou stranu mají takoví studenti také mnohem náročnější požadavky na svého pedagoga i na výtvarný úkol. Zpříjemněním práce je bezesporu i lepší technické a materiální vybavení ZUŠ a více času na jednotlivé úkoly.

Vzhledem k tomu, že pro téma mé didaktické řady byly žákovské interpretace a reflexe u všech výtvarných úkolů velmi důležité, byli pro tuto sociální komunikaci žáci základních škol mnohem pestřejším vzorkem. Zjistila jsem, jak stereotypně náctiletí uvažují a jak nekriticky přijímají informace z médií i z rodiny. Na žácích ze FZŠ Tábořská bylo znát, že jsou vedeni dobrou pedagožkou, byli seznámeni s nejrůznějšími výtvarnými technikami, mnoho jich už sami vyzkoušeli, také měli mnohem větší přehled v dějinách umění v porovnání se žáky ZUŠ.

C. PRAKTICKÁ VÝTVARNÁ ČÁST

*Je dobře známo, že obrazy mateřství se většinou vykládají buď jako nezpochybnitelné modely ideálního vztahu mezi matkou a dítětem, nebo jako výraz nekritické sentimentality či dokonce kýčařství.*¹¹³

Susan Rubin Suleiman

Mateřská role vždy byla ženě přisuzována jaksi automaticky, samozřejmě a zobrazování ženy jako matky je vůbec jedním z nejstarších způsobů jejího vizuálního zachycení. Přístup současné, moderní ženy k mateřství a zároveň i velké části společnosti je však charakteristický určitou ambivalentností.

Běžná žena je totiž v současnosti zavalena a bezesporu i silně ovlivněna záplavou mediálních produktů, které jí paradoxně vtěsnávají do role úspěšné, vzdělané a nezávislé bytosti a pečlivé, starostlivé matky starající se o domácnost zároveň. Kvantitativně podstatnou roli hrají periodika, publikace, internetové portály, blogy a mainstreamové filmy a seriály určené pro těhotné nebo pro ženy na mateřské. Pro mediální produkci tohoto druhu je v současné době charakteristický podivně zúžený a jednoznačně pozitivní pohled na problematiku, který prezentuje těhotenství a mateřství jako bezproblémové, šťastné a uhlazeně ideální a jak píše harvardská profesorka komparativní literatury a významná osobnost teorií genderu, Susan Rubin Suleiman, dokonce až romanticky kýčovitě. Těžko říct, v čem je příčina toho, proč tento mediální diskurz ukazuje pouze určitou část reality.

Škála emocí a situací, které žena během těhotenství a mateřství prožívá, je mnohem bohatší, a říká si tak o pohled z více perspektiv. Nejedná se přeci pouze o veselá, zdravá miminka se šťastnými, dobře vypadajícími maminkami směřujícími se na nás z reklam nebo o „těhulky“ se vzhledem modelek pózující polonahé na předních stránkách magazínů. Chybí reflexe skutečných pocitů. To na ženě je rozhodnutí, zda a kdy chce mít dítě, ona v sobě nese obavy, zda bude zvládat náročnou roli matky, ona se musí vyrovnat s proměnou svého těla i budoucích hodnot...

Praktická výtvarná část méj diplomové práce obsahuje dva fotografické soubory. Oba dva se snaží zachytit zmiňované téma těhotenství a mateřství méj blízké přítelkyně. První soubor je černobílou fotografickou

¹¹³ PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001, s. 74.

dokumentací jejího těhotenství, porodu i raného mateřství, přičemž mě zajímal hlavně kontrast idealizujícího stylu zobrazování těchto období v médiích a zachycení skutečných okamžiků každodenního života těhotné ženy a čerstvé matky. Takové dny nejsou naplněné pouze radostí a štěstím, ale i smutkem, komplikacemi, bolestí, starostmi či zdravotními problémy, o kterých se kupodivu nikde nemluví, ani nepíše. Účastnila jsem se lékařských prohlídek, genetických testů, nečekaného pobytu v nemocnici, vybírání jména, domácích úklidů i pro nás zdánlivých, ale pro těhotnou o to obtížnějších banalit jako mytí vlasů nebo vybírání šatů. Dokumentační cyklus vznikl téměř rok při poměrně pravidelných „fotografických“ návštěvách začínajících kamarádkinou svatbou a končících pár týdnů po narození jejího syna.

Druhou částí práce je soubor fotografií, které vznikly „na přání“. V průběhu fotografování první části souboru těhotná přítelkyně zjistila, že vznikající dokumentační „momentky“ nejsou to, na co by si přála vzpomínat, kde by se sama sobě líbila a které by mohla dát na památku prarodičům či manželovi do peněženky. Její představy byly samozřejmě silně ovlivněny zobrazovacím kánonem mediálních produktů a v jejich duchu byl tak vytvořen soubor fotografií záměrně napodobující jak barevností, tak postojem a výrazem „modelky“ vizuální zobrazení objevující se v médiích.

V komplexu celé práce jsem se snažila o dokumentační přístup a zároveň i o reflexi specificky ženské zkušenosti v realitě těhotenství a mateřství kontrastující s tím, co běžně zobrazují média. Obohacující bylo i zjištění, jak na celou problematiku chce nahlížet samotná žena.

Z CYKLU II



Bez názvu, 2010



Bez názvu, 2010

ZÁVĚR

Pojednáním o různých oblastech problematiky zobrazování ženy v umění s důrazem na umění současné, ani navržením námětových schémat a jednotlivých typů se téma rozhodně nevyčerpalo. Naopak nabídlo mnoho zajímavých faktů a detailů vybízejících k dalšímu a podrobnějšímu studiu.

Analýza ženských námětů a zobrazení i reflexe ženské „otázky“ v dílech současné mladé generace výtvarníků (Klodová, Bálková, Francová, Sadovská, Bromová, Gemrot aj.) potvrdila, že je jedná o téma velmi aktuální a často zpracovávané. Díky tomu bylo možné vydělit určité oblasti jako např. identita, sexualita, tělesnost nebo specifické otázky mateřství a diskriminace, které inspirují k tvorbě víc než jiné, a umožnily mi tak podložit mou práci určitou námětovou typologií.

Při práci na všech třech částech textu vyvstalo na povrch několik pro mě zajímavých a překvapujících zjištění. Například jak aktuální je tematika ženy v českém umění posledního desetiletí, a to nejen u výtvarnic reflektujících tak aspekty svého ženství, ale i u výtvarníků, kteří se zabývají třeba palčivou otázkou diskriminace a násilí. Zajímavý je zároveň fakt, že velká část autorů vědomě pracuje s koncepty genderových a feministických teorií, brojí proti stereotypnímu vnímání a diskriminaci, ale přesto podléhá zkresleným „zajetým“ představám o tomto myšlení a odmítá, aby oni sami nebo jejich tvorba byla s feminismem či genderem jakkoliv spojována. To, že se umělecká scéna snaží vymezit proti průměrnému vkusu mediální produkce a jejímu nereálnému světu a falešným modelům, překvapivé není. Obzvláště intenzivní je např. reakce na model idylického až kýčovitého těhotenství a mateřství, která se snaží ukázat na skutečné aspekty těchto období v životě ženy. Realizace didaktické řady i praktické výtvarné části ukázaly, jak hluboce jsou zakořeněny stereotypy týkající se obrazu ženy v dětech i dospělých.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

MONOGRAFIE:

- BABANOVÁ, A. - MIŠKOLCI, J. *Genderově citlivá výchova: Kde začít?* Praha: Žába na prameni, o.s., 2007.
- BALEKA, J. *Výtvarné umění (Výkladový slovník)*. Praha: Academia, 1997.
- BARŠA, P. *Panství člověka a touha ženy (Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem)*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002.
- Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 2008.
- BLAŽKOVÁ, J. *Žena, věčná inspirace umění*. Praha: Symposion, 1946.
- BROUK, B. *Lidská duše a sex*. Praha: Odeon, 1992.
- Dějiny čes. výtvarného umění, díl VI/2, 1958-2000*. Praha: Academia, 2007.
- Dějiny čes. výtvarného umění, díl IV/1, 1890-1938*. Praha: Academia, 1998.
- ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005.
- ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007.
- ENSLER, E. *Vagina monology*. Praha: Pragma, 2002.
- FOSTER, H. a kol. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007.
- FULKA, J.: *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann&synové, 2008.
- FULKOVÁ, M. *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha, H+H, 2008.
- GROSENICK, U. *Ženy v umění 20. a 21. století*. Praha: Slovart, 2004.
- HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991.
- JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994.
- JACOBI, J. *Psychologie C.G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakl., 1992.
- KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: SPN, 1991.
- LE GOFF, J.–SCHMITT, J.-C. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 1999.
- NEUMANN, J. *Itálie I*. Praha: Odeon, 1978.
- OAKLEY, A. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000.
- PACHMANOVÁ, M. *Věrnost v pohybu*. Praha: One Woman Press, 2001.
- PACHMANOVÁ, M. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Agro, 2004.

- PACHMANOVÁ, M. *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002.
- PRŮCHA, J. *Multikulturní výchova*. Praha: ISV, 2001.
- RAKUŠANOVÁ, M. *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Praha: Academia, 2007.
- RICKETTS, M. *Impresionismus*. Dobřejovice: Rebo Productions, 2005.
- ROESELOVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1995.
- ROESELOVÁ, V. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1997.
- SLAVÍK, Jan.; *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefaktiky*. Praha: Univerzita Karlova, 2001.
- Tomáš Císařovský*. Praha: Kant, 2003.
- VOLF, P. *Tomáš Císařovský*. Praha: BB/art s.r.o., 2004.
- WALTHER, I. F. *Umění 20. století*. Köln: Taschen/Praha: Slovart, 2004,
- WATTS, A. W. *Příroda, muž a žena (Filosofie spontaneity)*. Olomouc: Votobia, 1997.
- WITTLICH, P. *Umění a život – doba secese*. Praha: Artia, 1986.

KATALOGY:

- Barbora Bálková* (katalog k výstavě „Evě Adam“ konané 7.4. – 3.5. 2009 v Galerii Bazilika v Českých Budějovicích)
- Království/Kingdoms* (katalog k souborné výstavě Veroniky Bromové „Království“ v Domě u Kamenného zvonu, 30.10.2008 – 11.1.2009). Praha: Arbor vitae, 2008.
- 8GEN* (katalog k výstavě 8GEN v galerii Trafo, 9.6.2008 – 29.6.2008)

ČLÁNKY A ESEJE:

- BALCAROVÁ, K. Portréty žen. In *Atelier*, č.3, 2007, s. 3.
- DRURY, R.: *Jiří Načeradský – Obrazy 2009*. In *Atelier*, č. 3, 2010, s. 1.
- FULKOVÁ, M. *Když se řekne... Gender I-V*. In *Výtvarná výchova*, roč. 43-44, 2003-2004.
- FULKOVÁ, M. *Když se řekne... Vizualní gramotnost*. In *Výtvarná výchova*, roč. 42, 2002.

- FULKOVÁ, M.: *Když se řekne... Identita v moderním a postmoderním kontextu*. In *Výtvarná výchova*, roč. 46, č. 2, 2006, s. 8-10.
- JIRÁČKOVÁ, B.: *Za sametovou oponou – Rozhovor s Martinou Pachmanovou a Janou Tichou*. In *Atelier*, č. 10, 2009, s. 3.
- KERA, D. *Kyberfeminismus mezi uměním a globální technokulturou*. In *Proměny dějin umění* (ed. R. Prah, T. Winter), Praha: Scriptorium, 2007, s. 61-69.
- KITZBERGEROVÁ, L.: *Nesnadné cesty k vlastnímu já*. In *Výtvarná výchova*, roč. 46, č. 3, s. 11-12.
- LENDELOVÁ, L. Dorota Sadovská: Telo-bolest-ornament. Photorevue [online]. 2004. [cit. 2010-11-01]. Dostupné na: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?navezclanku=&cislocclanku=2004071402>
- LUNGOVÁ, B. *Dívčí sen 2009: Testosteron*. In *Atelier*, č. 11, 2009, s. 3.
- PACHMANOVÁ, M. *Feministické umění v globálním balení*. A2 [online]. 2007, č. 37. [cit. 2010-01-15]. Dostupné na: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/37/feministicke-umeni-v-globalnim-baleni>.
- PACHMANOVÁ, M. *Udělám vše*. In *Atelier*, č. 6, 2008, s. 1.
- PACHMANOVÁ, M. *Ještě jednou Tento měsíc menstruuji*. *Britské listy* [online]. 2004. [cit. 2010-01-15]. Dostupné na: <http://www.blisty.cz/art/17790.html>.
- PACHMANOVÁ, M. *Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity*. *Ženy, gender a moderní umění* [online]. 2006. [cit. 2010-01-15]. Dostupné na: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=42>.
- PRAHL, R.: *Tělo a tělesnost „dlouhého“ 19. století jako výstava*. In *Atelier*, č. 7, 2009, s. 14.
- POLÁKOVÁ, B.: *8GEN*. In *Atelier*, č. 14-15, 2008, s. 5.
- RAKUŠANOVÁ, M.: *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*. In *Atelier*, č. 7, 2009, s. 14.
- ŠTEFKOVÁ, Z. *Rodové aspekty „odporného“*. In *Proměny dějin umění* (ed. R. Prah, T. Winter), Praha: Scriptorium, 2007, s. 51-59.
- TUČKOVÁ, K. *Na vlastní oči*. In *Atelier*, č. 3, 2010, s. 6.

ZEMÁNKOVÁ, T. *Cenzura jako happening na druhou*. In *Atelier*, č. 6, 2010, s. 6.

ZIKMUND, L: *Žena v díle Alfonse Muchy*. *Obrazar* [online]. 2007. [cit. 2010-03-21]. Dostupné na: http://www.gender.obrazar.com/hb-koutek/zena_a_mucha.phtml

INTERNETOVÉ ZDROJE:

www.zenyvumeni.cz

www.obrazar.com

www.zenyaveda.cz

www.veronikabromova.cz

www.alenakupcikova.cz

www.sadovska.sk

www.barborabalkova.cz

www.chloupa.blog.cz

www.ditapepe.cz

www.rovderova.com

www.sylvafrancova.com

www.jangemrot.com

artlist.cz/?id=611

www.koreckova.net

www.mariana.in

SEZNAM POUŽITÝCH VYOBRAZENÍ

- Obr. 1 Adolf Hoffmeister: **Ten-Ta-To-yen**, 1930
PACHMANOVÁ, M. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Agro, 2004, s.192.
- Obr. 2 Tomáš Císařovský: **Jemná převaha**, 1995
Tomáš Císařovský. Praha: Kant, 2003.
- Obr. 3 **Věstonická venuše**, 25 – 29000př.n.l.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Vestonicka_venuse_e_dit.jpg
- Obr. 4 **Roudnická madona**, 1385-1390
http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Roudnicka_madona.jpg
- Obr. 5 Peter Paul Rubens: **Tři grácie**, 1636-1638.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Peter_Paul_Rubens_026.jpg
- Obr. 6 Gian Lorenzo Bernini: **Vidění sv. Terezie**, 1645-1647
http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/rozhovory-z-kultury/barokni-historik-v-case-santa-clausu_1807.html
- Obr. 7 Henri de Toulouse-Lautrec: **Salón v rue des Moulins**, 1894
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Henri_de_Toulouse-Lautrec_012.jpg
- Obr. 8 Alfons Mucha: **Sedící žena v křesle**,
Dějiny českého výtvarného umění, díl VI/2, 1958-2000. Praha: Academia, 2007.
- Obr. 9 Rudolf Kremlička: **Myčky**, 1919
http://www.moravska-galerie.cz/Library/Images/CacheThumb/1c88769c-39f1-4ad2-a392-af99d335e005_0_420_1.jpg
- Obr. 10 František Kupka: **Herečka z kabaretu**
Dějiny českého výtvarného umění, díl VI/2, 1958-2000. Praha: Academia, 2007.
- Obr. 11 Pablo Picasso: **Avignonské slečny**, 1907
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1c/Chicks-from-avignon.jpg>
- Obr. 12 Roy Lichtenstein: **Drowning girl**, 1963
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roy_Lichtenstein_Drowning_Girl.jpg
- Obr. 13 Francis Bacon: **Sedící žena** (Portrét Muriel Belcher), 1961
<http://www.internet-art-shop.com/FrancisBacon.jpg>
- Obr. 14 Francisco Goya: **Nahá maja**, 1800-1803
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Goya_Maja_naga2

Obr. 15 Édouard Manet: **Olympie**, 1863
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Manet%2C_Edouard_-_Olympia%2C_1863.jpg

Obr. 16 Robert Mapplethorpe: **Bob love**, 1979
<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/male-nudes/>

Obr. 17 Gustave Courbet: **Počátek světa**, 1855-1856
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4323

Obr. 18 Egon Schiele: **Dvě dívky** (Milenecký pár), 1911
Největší malíři. Život, inspirace a dílo. Egon Schiele. Praha: Eglemoss International, 2000, s. 17.

Obr. 19 Toyen: Bez názvu, 1932
PACHMANOVÁ, M. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Agro, 2004.

Obr. 20 Cindy Sherman: Untitled 250, 90. léta
<http://www.cindysherman.com/images/photographs/Untitled250.jpg>

Obr. 21 Jeff Koons: **Kiss With Diamonds**, z cyklu Made In Heaven, 1991
<http://www.jeffkoons.com/site/index.html>

Obr. 22 Módní fotografie pro Victoria's Secret – Alessandra Ambrosio, 2009
<http://www.millionlooks.com/images/alessandra-ambrosio-victorias-secret-7-way-bra-6.jpg>

Obr. 23 Lenka Klodová: **Mé punčochy**, 2003
<http://artlist.cz/?id=706>

Obr. 24 Milada Marešová: **Těhotná**, 1934
<http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=51>

Obr. 25 Judy Chicago: **Dinner Party**, 1974-1979
FOSTER, H. a kol. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007, s. 573.

Obr. 26 Guerrilla Girls Billboard, 2005
Vlastní fotografie z benátského bienále

Obr. 27 Alfred Kubin: **Země: Matka nás všech**, 1900
<http://graphics8.nytimes.com/images/2008/10/16/arts/neuebig.jpg>

Obr. 28 Lenka Klodová: **Bojíte se mateřství?**, 2003
<http://artlist.cz/?id=701>

Obr. 29 Lenka Klodová: **Vítězky**, 2005
<http://artlist.cz/?id=700>

Obr. 30 Rineke Dijkstra:
1. Julie, Den Haag, Netherlands, February 29 1994

2. Tecla, Amsterdam, Netherlands, May16 1994

3. Saskia, Harderwijk, Netherlands, March16 1994

<http://images.artnet.com/WebServices/picture.aspx?date=20011115&catalog=14842&gallery=110889&lot=00315&filetype=2>

Obr. 31 Martina Chloupa: **Mateřství**, 2004

<http://chloupa.blog.cz/galerie/malba-paintings#23607264>

Obr. 32 Věra Stuchelová: **Mateřská dovolená**, 2008

http://www.verastuchelova.cz/main.php?g2_itemId=526

Obr. 33 Jitka Teubalová: **Ona**, 2008

8GEN (katalog k výstavě *8GEN* v galerii Trafo, 9.6.2008 – 29.6.2008)

Obr. 34 Pavel Mára: **Madona '99 III**, 1999

<http://www.pavelmara.cz/jpg/madona3.htm>

Obr. 35 Milan Cais: **Tátomam**, 2006

<http://artlist.cz/?id=855>

Obr. 36 Jan Gemrot: **Samoživitelka – Kingdom of Single Mother**, 2009

<http://www.jangemrot.com/paintings.html>

Obr. 37 Karel Balcar: **Potrat**, 1999

<http://www.karel-balcar.cz/>

Obr. 38 Sylva Francová: **Mysterious Bodies**, 1999

<http://www.sylvafrancova.com/mysteriousBodies.php?jzk=0>

Obr. 39 Sadovská, Dorota: **Vzkazy zrkadlu 2**, 2007

<http://www.sadovska.sk/prace.php?praca=9>

Obr. 40 Dorota Sadovská: **Korporality**, 2003

<http://www.sadovska.sk/prace.php?praca=3>

Obr. 41 Veronika Bromová: **Zemzoo**, 1999

Království/Kingdoms (katalog k souborné výstavě Veroniky Bromové „Království“ v Domě u Kamenného zvonu, 30.10.2008 – 11.1.2009). Praha: Arbor vitae, 2008.

Obr. 42 Irena Jůzová: **Kolekce-Série**, 2004-6

<http://www.irenajuzova.cz/items/349>

Obr. 43 Roman Franta: **Hluboká**, 2010

<http://michalscollection.cz/?p=389>

Obr. 44 Alena Kupčíková:

Ballerina, 2006, z projektu Chlupatice (2003-2008)

http://www.alenakupcikova.cz/chlupatice_project.html

Obr. 45 Jana Hojstřičová: **40 ve 36, Large in Small**, 2005
<http://www.hojstřicova.sk/>

Obr. 46 Lucie Frolíková: **Sen Pandan včera dnes a zítra**, 2006
<http://www.art-graduates.com/original-graduated-painters/lucifer/sen-pandan-vcera-dnes-a-zitra.jpg>

Obr. 47 Martina Chloupa: **In Love**, 2000
<http://chloupa.blog.cz/galerie/malba-paintings/obrazek/23607056>

Obr. 48 Lenka Klodová: **Ženin**, 2005
<http://artlist.cz/?id=710>

Obr. 49 Barbora Bálková:
Magdalena a Tomáš, ze souboru Evě Adam, 2006
<http://www.barborabalkova.cz/images/big/RMagdalena+Tomas.jpg>

Obr. 50 Barbora Bálková:
Budeme hrát na piano, ze souboru Evě Adam, 2006
<http://www.barborabalkova.cz/images/big/SITpiano.jpg>

Obr. 51 Erika Bornová: z cyklu **Udělám vše**, 2007
<http://artlist.cz/?id=4161>

Obr. 52 Lenka Klodová: **Šatna** 2002
<http://artlist.cz/?id=705>

Obr. 53 Lenka Klodová: **Pojmenuj mě nově**, 2009
<http://artlist.cz/?id=705>

Obr. 54 Barbora Bálková: **Pod kůží**, ze série Masky, 2004-2009
<http://www.barborabalkova.cz/images/big/M8podKuzi.jpg>

Obr. 55 Barbora Bálková: **Anna Karenina**, ze série Sebevraždy, 2004
<http://www.barborabalkova.cz/images/big/SEBanna.jpg>

Obr. 56 Dita Pepe: **Autoportréty se ženami**, 2001
<http://www.ditapepe.cz/>

Obr. 57 Jiří Načeradský: **Kudlanka korálová**, 2009
<http://obrazem.ihned.cz/c1-39772470-naceradsky-v-manesu-vystavuje-sve-vecne-motivy-kudlanek-venusi-i-tanecnic>

Obr. 58 Tomáš Císařovský: **Dvě sestry**, 2007
http://www.galerieart.cz/prodej_cisarovsky_tomas.htm

Obr. 59 Jan Gemrot: **Puberta**, Homage to Edward Munch, 2009
<http://www.jangemrot.com/paintings.html>

Obr. 60 Markéta Korečková: **Princezna**, 2003
<http://www.koreckova.net/dila.php?podm=rok=2003&str=20>

Obr. 61 Sylva Francová: **Babička**, 2003-04, z cyklu Portréty žen
http://www.sylvafrancova.com/portraits_of_women_10.php?jzk=0

Obr. 62 Sylva Francová: **Sestra Jindra**, 2003-04, z cyklu Portréty žen
http://www.sylvafrancova.com/portraits_of_women_10.php?jzk=0

Obr. 63 Jan Gemrot: Bez názvu, z cyklu Kidnapped, 2008
<http://www.jangemrot.com/paintings.html>

Obr. 64 Markéta Korečková: **Genderový stereotyp**, 2008
http://www.koreckova.net/enlarge.php?id_media=113

Obr. 65 Mariana Jůdová: **Game Is Over**, 2002
<http://www.mariana.in/galerie/fotografie/game1/>