

-ová

Priestor, ktorý dostávajú ženy – umelkyne v inštitucionalizovanom prostredí galérií a múzeí, sa v posledných rokoch zväčšuje a rozširuje. Okrem kvality a relevantnosti diel týchto autoriek je zaujímavý aj pohľad na ich vtedajšiu i terajšiu rodovo podmienenú pozíciu v rámci špecifických politických, spoločenských a kultúrnych kontextov, v tomto prípade časti bývalého východného bloku. Jarmila Čihánková, Viera Kraicová, Anastázia Miertušová, Naďa Rappensbergerová, Agnesa Sigetová, Irena Tarasová a Blanka Votavová tvorili v zlomových obdobiach šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov vo vtedajšom Československu plnom politických otepľovaní a ochladzovaní, mašinérie centralizovaných štátnych objednávok, zväzov a zákazov. Zároveň tvorili aj v dobe, ktorá priala rozmachu knižnej ilustrácie, keď napríklad vzniká medzinárodné Bienále ilustrácie Bratislava (1967). Ilustrované boli vo veľkej miere nielen knihy pre deti a mládež, ale aj poézia, historické eposy, detektívky, romány a faktografická literatúra. Medzi vystavujúcimi umelkyňami sú autorky, ktoré sa primárne venovali iba ilustrácii, ale aj také, ktoré ilustrovali popri svojej voľnej maliarskej či grafickej tvorbe. Boli síce socialisticky emancipované prácou, no ostali aj dvojito zaťažené – kvôli nezmenenému prístupu k starostlivosti a delbe práce v rámci rodiny a v domácnosti. Aj keď v slovenskom kontexte nejde v týchto rokoch o vyslovene feministické pozície, svoju inakú pozíciu oproti svojim mužským kolegom si bez pochyb uvedomovali aj ony.

A tak v roku 1958 vznikla popri čisto mužských umeleckých zoskupeniach prvá čisto ženská umelecká *Skupina 4* (Olga Bartošiková, *Jarmila Čihánková*, Tamara Klimová, *Viera Kraicová*). Sila kolektívnej prezentácie priniesla týmto umelkyňiam platformu, pomocou ktorej sa stali viditeľnejšími. Ich predstavy o slobodnej tvorbe a umení boli postulované podobnou rétorikou a s príbuznými cieľmi, ako to bolo napríklad u členov *Skupiny Mikuláša Galandu*, no recepcia ich diel bola aj neskôr podmienená práve ich rodom, ženským „emocionálnejším prístupom“ (Ludmila Peterajová).

Koncom šesťdesiatych rokov prinieslo neformálne združenie Bratislavské Konfrontácie prezentačnú možnosť rovnakým dielom mužským členom a ženským členkám – išlo predovšetkým o manželské páry (medzi nimi bola aj *Anastázia Miertušová*). Manželmi viacerých umelkýň boli totiž často umelci alebo výtvarní teoretici, ktorí viac či menej hýbali aj cestami svojich partneriek. Češka Blanka Votavová tak nasledovala do Bratislavy svojho manžela – hudobníka Ferdinanda Votavu. No práve mužské mená sú však ešte stále silnejšie vpísané do nášho kultúrneho povedomia, hoci práce oboch z dvojice boli v čase ich vzniku rovnako aktuálne a silné. Aj na papieroch vyzerajú všetky vtedajšie organizácie ako chlapčenské kluby, automaticky pomenované generickým maskulínom – nielen v rámci Zväzu slovenských výtvarných umelcov, ale aj napríklad koncom šesťdesiatych rokov založeného Clubu grafikov (jeho výraznými členkami boli grafičky a ilustrátorky Viera Gergelová a Viera Bombová).

Sedemdesiate roky priniesli normalizačnú stagnáciu pre mnohých, no v ilustrácii našli útočisko aj tí a tie, čo na oficiálnych prezentáciách umenia neboli vítaní a vítané. Priestor pre autorský experiment sa dal ešte stále nájsť aj tu – a práve na origináloch jednotlivých ilustračných súborov ostáva krásne čitateľný. Rukodielnosť vtedajšej ilustrátorskej tvorby sa neodrážala iba v kresbovej či grafickej bravúre, ale aj v premyslenom skladaní obrazov z už existujúcich fragmentov, predovšetkým prostredníctvom obľúbenej techniky koláže.

Zatiaľ čo novinové a textilné koláže Ireny Tarasovej v knihách pre deti pohlcujú vzormi, farbami a textúrami celú obrazovú plochu, prinášajú do scén nevídanú sladkosť, prístup Anastázie Miertušovej ku koláži pri beletrii pre dospelých je oveľa strohejší, civilistickejší, gradovaný v odtieňoch sivej – v súlade s jej voľnou tvorbou, ktorej stredobodom sa stala geometria, predovšetkým variácie kruhu. V Miertušovej ilustráciách prináša napätie a zaujímavé momenty kontrast medzi rozpitou škrvnou a presnými líniami kolážových a geometrizujúcich častí. Jarmila Čihánková vyniká schopnosťou prispôbiť výraz svojich ilustrácií rôznym žánrom. Jej tvorba pre najmenšie deti je koloristicky rozihnaná, v tituloch určených mládeži si volí jeden určujúci farebný tón, na základe ktorého rozvíja scény jednotlivých dobrodružstiev. Poézia jej zas ponúkla možnosť abstraktnejšieho prejavu, ktorý je asi najviac v súzvuku s tým, čo poznáme z jej konštruktívnejšej polohy, kde sa hrá s formami a štruktúrou línii. Viera Kraicová ostáva v ilustrácii do veľkej miery verná svojmu maliarskemu princípu, ktorý kombinuje veľmi organickú, svojou kvalitou priam kaligrafickú linku a rozpínavú farebnú škrvnu.

V kontexte tvorby žien pohybujúcich sa na poli ilustrácie v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch je zaujímavé pozrieť sa bližšie predovšetkým na ženské figúry/ postavy v rámci jednotlivých sérií vystavených autoriek. Namiesto polonahých divožienok, projekčnej plochy mužského pohľadu a fantázie u nich dostávajú priestor komplexnejšie poňaté dievčenské a ženské figúry. Deje sa tak pozorovaním života ženy v jej jednotlivých fázach a odtieňoch, prostredníctvom jej vlastného sebauvedomovania a sebainscenácie – od zvedavých dievčatiek Tarasovej po osamelé, zasnené či melancholické postavy Votavovej. Miera ich štylizácie a idealizácie je u každej autorky iná, u Agneši Sigetovej dochádza programovo k deformácii figúr, akémusi existenciálnemu krčú (či krčú z ducha doby?). Aj tieto umelkyne, rovnako ako ich kolegovia, citlivo vnímali spoločenské zmeny a otrasy – niektoré z nich priamo a adresne v tvorbe reagujú na násilné ukončenie Pražskej jari (napr. Viera Kraicová vo svojej maliarskej tvorbe, Naďa Rappensbergerová v cykloch litografií z konca šesťdesiatych rokov). V sedemdesiatych rokoch sa zas na chvíľu sústredila pozornosť na ženy globálne, cielene a symbolicky – prostredníctvom Medzinárodného roku ženy v 1975 (Naďa Rappensbergerová získala cenu za svoju novelu *Jediné ráno* v súťaži k Roku ženy v 1978). Viac ako Medzinárodný deň žien, ktorý sa za socializmu stal skôr karafiátovou karikatúrou, však ženy potrebovali a potrebujú byť výnimkou, privlastnením, tou druhou, ale rovnocennou partnerkou vo všetkých oblastiach života a umenia.

— Mira Urbanová —

Historička umenia a hostujúca kurátorka TOTO! je galéria

Neposlušnosť

Ako sa rodila výstava o ilustrátorkách zo 60. a 70. rokov dvadsiateho storočia

Vlastne to vyzeralo ako dobrý nápad: „Dajme čisto ženskú zostavu.“ Sedem výnimočných žien, ich diela z prelomu 60. a 70. rokov dvadsiateho storočia – navešajme ich ilustrácie na steny a pozorujme, ako sa menili v tom zlomovom období (lebo také bolo). Ako ich tvorba kráčala od anexie tradičných predstáv, ako *má vyzerat' kniha*, cez experimentovanie s formou, od provokácie oblúkom k ustaloaniu sa v komformnom až konzervatívne nehybnom, znormalizovanom priestore.

Na toto sme mali nabité.

Potom sa však téma začala nekontrolovateľne skrúcať, robila si, čo chcela, kopili sa ďalšie a ďalšie otázky. Už len tá základná, prečo hovoriť o *ženskom umení*? Nie je to nasilu, hľadať spojovacie prvky v rode – v niečom, čo ony samy nemohli ovplyvniť, len sa tak, ako ženy, narodili? A potom čo? Budeme ho porovnávať s tým *mužským umením*? Vytvoríme pre ne špeciálne kategórie ako v atletike? Nech sa páči! Beh na 800 metrov muži, koláč ženy. Kto vyhral?

Je však dôležité pozerat' sa na umenie aj inak.

Pýtať sa na kontext, v ktorom diela vznikali, čo všetko ovplyvňovalo ich vznik. A to sa dá len z čriepkov, len z momentiek, zo zachytených výpovedí.

Keď zmeníme uhol pohľadu, keď sa presunieme od štatistik k obsahu, aj taká banálna otázka, či je žien v ilustrácii veľa alebo *málo* (veľa), bude mať svoju odpoveď tiež v tom, aké miesto v umení ilustrácia má? Lebo čo si budeme hovoriť – je to *muklovčina*. Hodiny za stolom, ohnutí, navyše zviazaní autormi textu a neskôr výtvarnými redaktormi, ktorí vám kolikujú priestor, kde sa môžete pohybovať. To môžu robiť iba fanatici – a tí, ktorí nemajú veľa iných možností. Do ktorej skupiny patria ženy? Hm. A potom témy: jasné, ženy najviac ilustrovali leporelá a nežné knižky pre malé deti. V takej mohutnej edícii, ako sú STOPY, nájdete len 8 kníh od ilustrátoriek oproti 148 od ilustrátorov. Nikomu v tom vydavateľstve vtedy asi nenapadlo, že by rovnako dobre (alebo rovnako priemerne) ako ich kolegovia zvládli nakresliť tomahawk či vesmírnu loď.

Uzavretý priestor, obmedzenia, limity.

To sú všetko veľké ženské témy.

Nerovnosti sú často ukryté v drobnostiach, v stereotypoch a hierarchiách. V zvykoch, prenášaných z generácie na generáciu, často tak nenápadne, že ich po čase prijímame za svoje a nezamýšľame sa nad tým, či sú pre niekoho (dokonca pre polovicu nášho sveta) spravodlivé alebo dobré.

Pozerať sa na tie ilustrácie a hovoriť si, aké dobré, aké dravé museli byť tie ženy, čo ich vytvorili, aby získali priestor, v ktorom bude všetkým jasné, že nie sú len okrasou, ornamentom, tou príponou „-ová“, čo nestojí sama, ale vždy je k niečomu prilepená.

Aké neposlušné.

— Ida Želinská —

kurátorka TOTO! je galéria

Z časopriestoru ilustrátoriek na prelome 60. a 70 rokov v Československu

Ale veď, povieť možno, my sme vás požiadali, aby ste hovorili o ženách a ilustrácii – čo to má spoločné s vlastnou izbou? Mohli by sme si takto požičať a upraviť otázku anglickej spisovateľky Virginie Woolf, ktorá mala hovoriť o „ženách a próze“ na začiatku 20. storočia. Woolf pri tejto príležitosti zdôrazňovala význam vonkajších ekonomických a sociálnych podmienok pre možnosti rozvíjať vlastnú umeleckú tvorbu. „Metaforou ‚vlastnej izby‘ sa vyjadruje podmienka ekonomickej nezávislosti, ale aj podmienka osobitného ‚časopriestoru‘, izolovaného od vonkajších rušivých vplyvov a zaručujúceho možnosť pokojnej koncentrácie v čase tvorby, možnosť nerušeného ponoru do vlastných myšlienok.“¹ Woolf konštatovala, že takéto nerušené podmienky na tvorbu mali ženy v histórii len výnimočne. My sa pri príležitosti výstavy „ová“ môžeme pýtať, aké boli spoločenské a politické predpoklady pre „vlastnú izbu“ ilustrátoriek a výtvarníčok na prelome 60. a 70. rokov v Československu.

V prvom rade treba povedať, že ide o obdobie sporné a málo prebádané. Na jednej strane si ho mnoho ľudí pamätá, na druhej strane sa u nás zatiaľ nestalo predmetom systematického výskumu. Často zostáva zahrnuté pod domnelo jednotný obraz štyridsiatich rokov štátneho socializmu. Obrátim sa preto na výskum, v ktorom vedecký tím okolo Hany Havelkovej a Libory Oates-Indruchovej sledoval premeny rodovej kultúry českej spoločnosti v rokoch 1948 až 1989.²

Z hľadiska štátnych politik, ktoré upravovali rámce rodového poriadku v spoločnosti, nastal na pomedzí 60. a 70 rokov posun. Barbara Havelková zdokumentovala, že kým politiky 50. rokov nazerali na ženy predovšetkým ako na občianky a robotníčky, 70. a 80. roky ich vnímali najmä ako manželky a matky. Počas politicky uvoľnenejších 60. rokov boli práva žien (ako už dosiahnutý cieľ, ale aj všeobecne legitímny politický cieľ) spochybnené a dôraz na emancipáciu sa vytrácal. Štát si začal uvedomovať, že nemusí financovať zariadenia kolektívnej starostlivosti, pretože túto prácu môžu vykonávať ženy v súkromnej sfére a zadarmo.³ Politiky z 50. rokov zamerané na podporu žien v pracovnej oblasti sa začali interpretovať ako tlak, aby ženy pracovali, a dôraz na slobodu voľby v 60. rokoch viedol k tlaku zostať doma s deťmi. Ako ďalej konštatuje Barbara Havelková, obdobie normalizácie bolo obdobím posilnenia rodiny, k čomu prispievala oficiálna politika a právo zamerané na demografický rast, ale zároveň aj štátom nezamýšľaná diskreditácia verejnej sféry po roku 1968.

Keď nazrieme za rámce štátnej politiky a legislatívy, vidíme, že bez ohľadu na obdobie a politické nastavenie pretrvával v spoločnosti problém „dvojitkej záťaže“ žien.⁴ Popri platenej práci totiž ženy vykonávali väčšinu neplatenej práce v domácnosti vrátane starostlivosti o deti a o iných členov a členky rodiny. Ako sa ukazovalo aj v sociologických výskumoch, ženy boli kontinuálne zaťažené množstvom hodín platenej a neplatenej práce, muži sa na práci v domácnosti podieľali len málo a v porovnaní so ženami mali preto oveľa viac voľného času.⁵

Súkromná sféra, do ktorej sa presunuli rozmanité aktivity po roku 1968 v rámci hľadania útočiska pred vplyvom štátu, teda bola rodovo poznačená. Vnímala sa predovšetkým ako sféra „ženskej práce“. Na jednej strane to umožnilo ženám podieľať sa na týchto nových činnostiach, na druhej strane sa opakovala a posilňovala rodovo určená deľba práce.⁶ Reprodukčná práca znova prilhla k ženám a tým, že sa predtým verejne vykonávané aktivity včlenili do štruktúry súkromnej sféry, toto prilnutie sa nanovo (a v novom kontexte) stávalo samozrejým a neviditeľným.

Spoločenské a politické rámce naznačujú, že možnosť vkročenia do „vlastnej izby“ mohla byť pre ženy (nielen) na prelome 60. a 70. rokov náročná. Časopriestor mnohých žien bol podmienený školským rozvrhom, prípravou jedál, prázdninami a vysávaním. Možnosť nerušeného ponoru do vlastných myšlienok závisela od prítomnosti iných členov a členiek rodiny a ich „ochoty pomôcť“ s deľbou práce. Potreba ekonomickeho zabezpečenia mohla ťahať tvorbu smerom od autorského zámeru.

Ak okolnosti úplne neznemožnili tvorbu žien, do hry ešte vstúpili „mužské siete“, ktoré rozhodovali o pridelovaní práce či vystavovaných dielach, ako aj o kritériách toho, čo je hodnotné umenie. Podobné mechanizmy poznáme aj v iných oblastiach spoločnosti – týkajú sa tak výtvarného umenia, ako aj literatúry, hudby, politiky

či histórie. Operujú v období vytvárania diel, ako aj v procese tvorby teórie a histórie umenia; reprodukujú sa pri kreovaní zbierok i vystavovaní umenia.

Vedomé zviditeľňovanie tvorby autoriek sa v tomto kontexte stáva politickým aktom, ktorý rozpráva nové príbehy umenia, otvára dvere kritickým otázkam o (domnelo rodovo neutrálnych) kritériách umeleckej tvorby a prispieva aj k porozumeniu rodového poriadku spoločnosti v istom historickom období. V neposlednom rade je takéto vedomé zviditeľňovanie diel autoriek aj príspevom k budovaniu kontinuity výtvarnej tvorby žien. Ideu kontinuity zdôrazňovala aj Virginia Woolf, keď spochybnila predstavu kreativity ako individuálnej vlastnosti. Tvrdila, že „majstrovské diela nie sú jedinečné a osamelé plody; sú výsledkom dlhoročného spoločného myslenia, myslenia ľudského celku, takže za jedinečným hlasom sa skrýva skúsenosť masy“.⁷ Poznávanie tvorby svojich predchodkýň a okolností ich práce či utváranie spoločného (nie jednoliateho, ale vnútorne rozrôzneného) príbehu je teda ďalším dôležitým krokom na ceste k „vlastnej izbe“ žien nielen v ilustrácii a výtvarnom umení.⁸

¹ Farkašová, Etela (2006): *Na ceste k „vlastnej izbe“: Postavy/podoby/problémy feministickej filozofie*. Bratislava: Iris, s. 138.

² Výsledky výskumu boli publikované v knihe *Vyvlastnený hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. (Slon 2015).

³ Havelková, Barbara (2015): Tři stadia genderu v socialistickém právu. In Havelková Hana – Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Praha: Slon, s. 45 – 82.

⁴ Kiczková, Zuzana (1997): Vzájomný vzťah medzi verejnou a súkromnou sférou z pohľadu žien. In *Aspekt*, č. 2, s. 189 – 196.

⁵ Šprincová, Veronika (2015): Postavení žen v Československu v období let 1948-1989 v dobových sociologických výzkumech a datech. In Havelková Hana – Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Praha: Slon, s. 83 – 124.

⁶ Linková, Marcela (2017): Disidentská herstory. Ženy a jejich činnost v prostředí Charty 77. In Linková, Marcela – Straková, Naďa (ed.): *Bytová revolta. Jak ženy dělaly dissent*. Praha: Academia – Sociologický ústav AV ČR, s. 373 – 389; Maďarová, Zuzana (2019): *Ako odvráťat novembri 1989*. Rodové aspekty pamäti. Bratislava: ASPEKT.

⁷ Woolfová, Virginia (2000): *Vlastná izba*. Bratislava: Kalligram, s. 287.

⁸ Cviková, Jana – Juráňová, Jana – Kobová, Ľubica (ed.) (2007). *História žien. Aspekty čítania a písania*. Bratislava: ASPEKT.

— Zuzana Maďarová —

sociologička, vedecká pracovníčka Fakulty sociálnych a ekonomických vied Univerzity Komenského



Jarmila Čihánková * 1925 — † 2017

Na prelome 50. a 60. rokov sa stala jednou z členiek tzv. Skupiny 4 (Olga Bartošiková, Jarmila Čihánková, Tamara Klimová, Viera Kraicová) – prvej slovenskej ženskej výtvarnej skupiny s jasným manifestom a umeleckým programom. Patrí k protagonistkám nekonštruktivistických tendencií v slovenskej výtvarnej tvorbe. Ilustrovala napríklad *Tri básne* Jevgenija Jevtušenka (1963), *Robinsonku* Marie Majerovej (1963) či *Stopu na asfalte* Eleonóry Gašparovej (1964).

Viera Kraicová * 1920 — † 2012

Je jednou z najvýznamnejších slovenských výtvarníčok 20. storočia. Patrila do Skupiny 4, ktorú s ďalšími výtvarníčkami založila v roku 1959. Ilustrácii sa venovala od polovice 50. až do 80. rokov a založila ju na sile farebného výrazu, lapidárneho až primitivizujúceho zjednodušenia tvarov a dramatickej štylizácie. Jej diela sú napríklad súčasťou *Babičky* Boženy Němcovej (1965), *Čakanky* Ľudmily Podjavorinskej (1972) či *Ovidiových Premié* (1969).

Anastázia Miertušová * 1927 — † 2002

Venovala sa maľbe, úžitkovej grafike i geometricky nefiguratívnej plastike. Vytvorila ilustrácie k desiatkam kníh, najmä pre dospelých čitateľov – najčastejšie vo forme koláží. Spájala a tvarovala rôzne materiály tak, že jej knižné diela často pôsobia doslova konštruktivisticky. Nájde ich napríklad v *Noci v Lisabone* či v *Troch kamarátoch* Ericha Mariu Remarquea (1966), v *Skúske vodou* Gunnara Ekelöfa (1971) aj v *Zrkadle tieňov* Valerija Briusova (1978).

Naďa Rappensbergerová-Jankovičová * 1936

Rovnako je ilustrátorkou ako voľnou grafičkou, v roku 1969 viedla skupinu Graphic Art. Vytvorila viac než 200 kníh pre deti i dospelých. Jej tvorba sa prelína: tá „voľná“ výrazne ovplyvňuje „ilustračnú“. Často na seba vrstvi momentky tenkou, vlásočnicovou kresbou. Z jej kníh môžeme vybrať *Spievajúce drevo* Helena od Eleonóry Gašparovej (1967), *Požičiate nám manžela?* od Grahama Greena (1969) či *Miesto určenia neznáme* od Agathy Christie (1972).

Agneša Sigetová * 1939 — † 2004

Debutovala v roku 1966 v Galérii mladých, ale po roku 1971 vystavovala málo, o to viac ilustrovala. Aj tam – v knižkách – však bola expresívna až sugestívna, experimentovala s technikou, skúšala nové výrazové možnosti, ako napríklad fotokoláž. Nájde ju napríklad v básňach Edith Södergranovej *Jesenná lýra* (1969) či v *Štyroch knihách nepokoja* Miroslava Válka (1967) alebo aj v *Strašidlách na dobrú noc* od Alfreda Hitchcocka (1968).

Irena Tarasová * 1931

Na VŠVU síce skončila monumentálnu maľbu, ale – či už ako ilustrátorka, alebo vo voľnej tvorbe – pracovala najmä s kolážou. Kúsok papiera, látok či čipiek sa stali prostriedkami pre vyjadrenie emócií, pre to, aby sa dostala čo najbližšie k „svojím“ postavám. Z jej diel si okrem kultového *Už ho vezú* od Ľudmily Podjavorinskej (1965) pripomeňme *Jakina prikrývka* Arthura Millera (1967) a *Ťuňa je sama doma* od Nataše Tanskej (1969), z kníh pre dospelých *Janu Eyrovú* od Charlotte Brontëovej (1968).

Blanka Votavová * 1933 — † 2018

Venovala sa ilustrácii, voľnej grafike, kresbe aj art protisu. V jej portfóliu nájdeme viac než päťdesiatku kníh, prevažne pre menšie deti. Množstvo z nich je inšpirovaných ľudovou ornamentikou z rôznych kútov Slovenska. Jej pokojné, tlmené až meditatívne diela môžeme nájsť v *Modrobielom svete* Márie Topolskej (1974), v knihe *Ako dočiahneme slnce* Štefana Žáryho (1979) aj *Štvornohý námorník* od Benna Pludru (1964) alebo vo *Veľkej novine o malom chlapcovi* od Octava Pancu-lašijiho (1967).