

19. 1. — 20. 3. 2022 (Galerie MeetFactory)



Studnice moudrosti

Na výstavě *Studnice moudrosti / Wells of Wisdom* hledáme odpovědi na otázku, jak tělesnost ovlivňuje naše chápání a prožívání světa, a jak může být samotné tělo zdrojem poznání.^[1] Vycházíme ze zkušenosti, že tělo, které je ve společnosti patriarchy^[2] (v níž stále žijeme – to není středověk!) vnímáno jako společensky neutrální, prvotní „adamovské“ a tedy přirozeně nadřazené, je tělo cis muže. Nás naopak zajímá zkušenost a poznání těl, která jsou z výše zmíněné perspektivy shledávána jako „jiná“, resp. příznaková. Nechceme ale pokračovat v binární logice a označovat tato těla pouze jako ženská. Pomyslná studnice moudrosti, k níž výstava odkazuje, do sebe pojímá bohatství a poznání, které přesahuje genderové identity cis a trans žen, jež jsou na výstavě zastoupeny většinou.

Zkušenost získanou tělesným prožíváním má každá*ý z nás, ale nelze ji popsat jako univerzální a to ani v případě stejného genderu. Přesto však hledáme, co vystavující v kontextu tělesnosti spojuje, aniž bychom zpochybňovaly jejich individualitu. Více než biologické procesy a zkušenosti, které se vážou například k proměnám těla, k prožívání cykličnosti nebo bolesti a slasti, nám před očima vyvstávají spojnice společenské. Uvědomujeme si, že nerovnosti, jež zakoušíme, nejsou našimi těly způsobeny, nejsou přirozené (nebo naopak nepřirozené či „deviantní“, pokud se vymykají genderové binaritě). Odlišnost našich těl od onoho „neutrálního“ patriarchálního těla však společnosti umožňuje tyto nerovnosti legitimizovat a normalizovat.

Výstava tudíž chce být prostorem k reflexi zranitelnosti našich těl, jež není dána domnělou křehkostí či slabostí, nýbrž nepřátelskostí androcentrického světa. Zároveň je ale oslavou jejich vitality a krásy. Převážná část vystavených děl se soustředí na ty nejméně tělesné partie, které vnímáme jako otisky subjektivity jejich autorek*ů i jako výrazné symboly – brány k moudrosti našich těl, uzlové body potěšení i bolesti, místa radostného dávání se druhým i místa plundrování a násilí. Jde o části našich těl, které musíme proti svojí vůli exponovat nebo zahalovat.

Vystavujícím je společná také otevřenost, s níž ke zkušenostem a poznání těla přistupují, přijímají ji (a nebo se o přijetí prostřednictvím díla pokoušejí), zkoumají a podávají o ní výpověď. Důležité pro nás přitom bylo propojit v jeden živoucí celek díla různých generací, která se z různých perspektiv a pozic, ale vždy suverénně a sebe-vědomě obracejí k tělu jako zdroji poznání sebe sama a okolního světa. Kurátorský záměr při zařazení (ikonických) historických děl přitom nebyl vytvořit posloupnou „genealogii“ tvůrčích přístupů a postojů, kde novější navazuje na starší, nýbrž díla minulosti aktualizovat a jejich spojením a konfrontací s díly dneška vytvořit oboustranně fungující reinterpretaci.

Celek výstavy propojuje výrazná kurátorská vize výstavní architektury, realizovaná ve spolupráci s architektonickou dvojicí Stibitz & Stibitz, a doplněná o nová díla **Marie Lukáčové**, která vznikla přímo pro tuto výstavu. Přístup Lukáčové, která s odzbrojující upřímností i humorem ve své tvorbě dlouhodobě usiluje o emancipaci a znovu-přivlastnění si reprezentace ženského těla, je pro výstavu v mnoha ohledech emblematický. Poloprůsvitná opona, skrze kterou pronikáme do výstavy, spojuje hned na začátku motiv vulvy (a přeneseně těla jako takového) s motivem oka, respektive pohledu. Připomíná tak v dobře čitelných symbolech dialektiku toho, že naše těla (a vulvy) jsou vidoucí a zároveň vystavena pohledu.

První dílo, s nímž se po vstupu do galerie setkáváme, je ručně kolorovaná ilustrace od Toyen. Vidíme na ní ženu nastavující zrcadlu svoje pohlaví. V loňském roce se o genderové identitě **Toyen** bouřlivě diskutovalo v reakci na velkou monografickou výstavu, kterou jí*mu připravila Národní galerie v Praze. S jistotou se už zpětně nemůžeme dozvědět, jak by se Toyen identifikoval*a, kdyby měl*a možnost adoptovat dnešní označení trans nebo nebinárních osob. To, že se její*jeho sexuální orientace a genderová identita vymykaly heteronormativitě i cis-sexismu, je však jasné jak z biografických informací, tak ze samotného jejího*jeho díla. Zároveň je její*jeho dílo silně prodchnuté zájmem o tělesnost. Z těchto důvodů pro nás bylo zařazení Toyen do výstavy – byť pouze v podobě bibliofilii^[3] – zásadní, protože odkaz jejího*jeho díla i osobnosti je dnes mimořádně aktuální. Zkoumá žena na ilustraci sama svoje tělo nebo jej obnažuje světu? Jde o gesto sebeuvědomění, svádění, nebo o obžalobu toho, že její okolí z ní vidí jen právě tuto část?

Dílo **Yishay Garbasz** tuto redukci osobnosti na pohlaví komentuje přímočaře a z té nejosobnější perspektivy. Umožňuje nám zblízka se podívat na detailní otisky jejího obnaženého těla před a po chirurgické úpravě genitálií. Proces proměny, respektive stávání se tím, kým ve skutečnosti vždy byla, dokumentuje podrobně i v objemné sérii fotografií vydané v podobě tzv. flip-booku, jehož rychlým listováním dochází k jednoduché animaci. Garbasz tak na jedné straně odkrývá, to co veřejnost bulvárně vždy chtěla u trans osob vidět, zároveň ale upozorňuje na absurditu a nekorektnost, respektive násilí, které je s tímto přístupem spojené. Když listujeme flip bookem, můžeme se soustředit na to, co má umělkyně v rozkroku a na hrudi, nebo se místo toho zaměřit na její vlasy a na jejich kontinuitu napříč časem. Její tělo se v některých ohledech v průběhu dvou let sice radikálně proměnilo, ona je ale stále tentýž člověk.

Video **Anny Daučíkové** *We Care About Your Eyes* obrací naši pozornost mezi nohy přímo a nekompromisně, konfrontuje nás tam ale s odrazem zrcadla. To tentokrát v gradujícím rytmu evokujícím masturbaci odhaluje fragmenty okolí včetně náznaků (jiného) těla a nakonec i samotného oka kamery, jež je od poloviny 70. let díky teorii Laury Mulvey ztělesněním zpředměťujícího pohledu (gaze). V kontextu nebinární genderové identity Anny Daučíkové je pak pro čtení videa významná také ambivalence tělesných náznaků, které odraz zrcadla zpřítomňuje na jejím*jeho vlastním klíně. Klíčovou roli tak i zde sehrává proces vidění a zviditelňování – včetně a zejména toho, co bylo nějakým způsobem vykážáno mimo zorné pole.^[4]

Ne náhodou jsme do sousedství videa Anny Daučíkové umístily lustr se sklěněnými vulvami od **Julie Béna**. Spojnici mezi médiem skla a videa (jímž je v další části výstavy zastoupena i Béna), popsal*a Daučíková takto: „Po studiu jsem sklářství sice opustila, ale zůstal ve mně zážitek toho ne-materiálu a určitý druh spirituality, která pochází z toho optického prožívání subjektu, který se dívá, a už to není jen looking, ale gaze. To je jedna vnitřní spojitost mezi videem a sklářskými začátky. A pak ještě zrcadlení. Teprve když už jsem dělala video, tak jsem si uvědomila, že tohle znám a je mi to blízké, ten narcistický pohled subjektu, který se může poznat jenom v zrcadle. Můžu říci Já, jen když vidím Ty, respektive to druhé, co je i není Já a dívá se na mě.“^[5] Julie Béna vytvořila skutečně symbolický objekt, v němž se snoubí spirituální konotace (jsme doslova „osvíceny*i“ sklěněnými vulvami) s mnohoznačností transparentního a současně zrcadličího média.

Tvorba **Veroniky Šrek Bromové** je úzce svázaná s tělesností v explicitní, hmotné, až syrové podobě. Její provokativní a zároveň ikonický snímek řezu vlastním torzem z cyklu *Pohledy* doplňuje tentokrát i původní nemanipulovaná fotografie. Bromové, jejíž otevřenost při práci s vlastním tělem byla již v devadesátých letech vnímaná mnohými jako šokující, trvalo přibližně dvacet let, než se odhodlala ukázat zcela odhalený pohled na sebe sama. Umístěním do zúženého koridoru chceme těmito fotografiím dodat na ještě větší naléhavost a neústupnost. Nejde nám přitom o vyvolání šoku (i když ten může být součástí diváckého zážitku), ale především o zdůraznění toho, že toto gesto umělkyně *má být viděno* – že jde o gesto osvobozujícího sebepřijetí, které nás inspiruje i vyzývá.

Na konci koridoru nás vyhlíží dílo, které snad ani nemůže být ve své jemnosti, abstraktnosti a křehkosti odlišnější. List je pozdním dílem **Evy Kmentové**, sochařky, která se nesmazatelně otiskla do příběhu českého moderního umění. A přece je *List* z roku 1975 v jistém smyslu podobnou ukázkou přímocarosti ve vyjádření vlastní tělesnosti. Technikou reaguje na zdravotní dispozice své autorky, která musela postupně vyměnit těžké sochařské materiály za poddajný papír; a současně je poetickým a přitom zcela očividným znázorněním ženského klína.

Svou barevností nás *List* Kmentové navádí k dílu další (nejen) generačně spřízněné autorky, polské sochařky **Aliny Szapocznikow**. Její chef-d'oeuvres z 60. a 70. let jsou charakteristické výraznou senzualitou při ztvárnění (multiplikovaných) fragmentů ženských těl včetně bezprostředních otisků (zejména rtů a nader). Na výstavě Studnice moudrosti však prezentujeme jedno z nejstarších dochovaných děl Szapocznikow, které vzniklo ještě v dobách jejího studia na pražské UMPRUM v ateliéru Josefa Wagnera. Szapocznikow tehdy bylo pouhých dvacet let a jde tak v tomto smyslu o dílo nejmladší vystavující. Vedle bezprostřednosti této drobné sošky nás na ní zaujal také příběh v pozadí, jehož zmínka je na tomto místě svým způsobem příkladem provokativní teorie Irit Rogoff o významu drbů pro rekonstrukci tvorby ženských autorek.^[6] Szapocznikow údajně věnovala tuto sošku ležící ženy (v níž můžeme snadno identifikovat rysy autoportrétu) svému spolužákovi Olbramu Zoubkovi (pozdějšímu manželu Evy Kmentové), kterého se údajně snažila svést. Jestliže tuto osobní rovinu zmiňujeme, nejde nám o „pikantní anekdotu“ jako takovou, ale o možnost interpretace díla, kterou nabízí. Otevřenou, lascivní pózu ležící figury můžeme totiž číst jako sebevědomé znázornění vlastního těla, které není přivlastňováno okolím/druhými, ale naopak je dáváno z vlastního rozhodnutí a nahlíženo jako zdroj vlastní slasti. Jak cituje Adriana Primusová, pro Szapocznikow je jejími slovy „lidské tělo nejcitlivějším, jediným zdrojem velké radosti, veškerého bolu a veškeré pravdy“.^[7]

Také další díla v místnostech po stranách centrálního koridoru spojuje motiv dávání (se) a vztahovosti, spolu-bytí těl. Otvírají se nám organické „portály“ oválných obrazů **Marianne Vlaschits**, zatímco ženská postava na jejím dalším obraze nás zahrnuje hojností květů, jež také evokují ženskou tělesnost. Jde o ztvárnění fiktivní náboženské vůdkyně ze sci-fi románů *Parable of the Sower* (1993) a *Parable of the Talents* (1998) od afro-americké autorky Octavie E. Butler. Superschopnosti i břemenem Lauren Olaminy je v příběhu její hyper-empatie s druhými.

Výmluvná je také dvojice soch Evy Kmentové. Archetypálně redukované figury zeje v zádech hluboká rána. Co asi nechce vyslovit tato *Žena, která mlčí*? Na stěle, jež svým měřítkem sugeruje lidskou postavu naopak otisk autorčiných rtů přebírá ve svém zmnožení pozici jiných částí těla; tělesnost je ve svojí totalitě zprítomněna i pouhým fragmentem, jehož víceznačnost se odráží a zesiluje v kresbách Marie Lukáčové na podlaze místnosti.

Romana Drdová ve své nové instalaci reprezentuje pod tajemnými jmény (Vicky, Sanandra a Utsava) tři ženské postavy, které ji v poslední době inspirovaly či ovlivnily a představují přitom různé přístupy k tělu – boj s mužskou energií a vlastní genderovou ambivalencí, plodivou silu a harmonii vlastní sexuality spojenou s magií.

V krátkém filmu losangeleské umělkyně **Zackary Drucker** sledujeme také ženský mezigenerační dialog, který se točí kolem těla a vztahů. Humorem a narážkami prodchnutý hovor matky s dcerou je inspirující díky své „banálnosti“, atmosférou každodennosti a naprosté běžnosti, protože ta je v očích cis-normativní společnosti trans osobám upírána a nahrazována exotizujícím narativem „jinakosti“.

Následující dvě místnosti představují ve svém emocionálním působení do velké míry protiklady. Růžová místnost s díly Kris Lemsalu, Veroniky Bromové a Jany Želibské nám předvádí monumentální barevný ohňostroj a ukazuje tělo ve spojení se spiritualitou a přírodou. Na druhý pohled však vystupují prvky ambivalence. Patří ruce svírající zřídlo gigantické keramické vagíny od **Kris Lemsalu** ochranitelům nebo plíživým uchvatitelům? V kresbách **Bromové** zase vystupuje vedle slasti těla také bolest nenaplněné touhy po tom, co (konkrétní) tělo poskytnout nemůže nebo toho, co snášet musí. A ke klasickému sakrálnímu tvarosloví odkazující Triptych **Jany Želibské** nás po chvíli pozorování překvapivě vrací k fotografickému cyklu *Becoming* od Yishay Garbasz. Trojice postav na malbách se ukazuje jako genderově nejednoznačná (což – podobně jako u fotografií Yishay – nijak neovlivňuje ani jejich účes). S ohledem na náboženský kontext bychom tak mohly* i ze současné perspektivy toto přes padesát let staré dílo uvést do souvislosti s neevropskými tradicemi (Indie, původní obyvatelé Severní Ameriky, Sibiř atd.), v nichž právě nebinární a genderově nekonformní jedinci sehrávali a často stále sehrávají významné role duchovních vůdců či médií.

Poslední část výstavy je záměrně chladná; tělo je tu do velké míry vystaveno násilí, je představeno jako zranitelné a smrtelné. Snímky španělské umělkyně Esther Ferrer jsou neklamnou připomínkou, že právě poprsí je pro ženy zvlášť citlivou a ohroženou částí těla. *Pudding for Two* **Jany Želibské** jde v tomto smyslu ještě dál – připomíná důležitost prsou pro náš živočišný druh a zároveň je ukazuje bez příkras jako předmět konzumace. Tím mj. odkazuje ke skutečnosti, že ženy jsou tak často na tuto dimenzi redukovány a péče, kterou věnují (nejen) svým potomkům je bagatelizována jako biologická nutnost, místo, aby ji společně skutečně do hloubky ohodnotila – symbolicky i prakticky. Keramické torzo belgické umělkyně **Aline Bouvy** svým názvem *Primitive Accumulation* také upozorňuje na ekonomizaci samotných těl a jejich práce nebo „použití“. Série fotografií **Anny Daučíkové** *Výchova dotykem* ukazuje čírou skleněnou desku jako neviditelnou zábranu i štít a tělo přitisknuté k této transparentní ploše můžeme vnímat jako erotický objekt, ale také jako subjekt,

který se aktivně vymezuje danostem svého těla a toto tělo přetváří.^[8] A konečně film **Julie Béna** je hutnou a mohovrstevnatou výpovědí o zkušenostech (vlastního) těla, které mohou být bolestivé a traumatizující a současně katarzní a emancipující.

Jak shrnuje v doslovu ke knize *Becoming* od Yishay Garbasz filmová teoretička Vivian Sobchack: „Tělo pouze ‚nemáme‘. My, jsme‘ naše těla. Přicházejí a stávají se (s námi), jak rosteme a stárneme. Stávají se (s námi), jak rosteme a stárneme. Jako naši ‚nejbližší‘ nám poskytují kontinuitu, místo, kde se shromažďují zkušenosti a zapisují naše dobrodružství ve světě a s ostatními. Naše těla nás umožňují a doprovázejí – poznamenaná naší cestou životem a současně tuto cestu vyznačující. Nicméně, jakkoli známá, naše těla jsou vždy také zvláštní a cizí ve své přetrvávající lhostejnosti k tomu, aby zůstala stejná.“

[1] Zde je na místě artikulovat naši vlastní pozici bílých heterosexuálních cis žen ze střední třídy.

[2] Patriarchátem zde rozumíme obecně mužskou dominanci ve světě, a to nejen nad ženami, ale nad strukturou společenských vztahů obecně.

[3] Jde tedy o ilustrace, které se mohou zdát vůči volné tvorbě Toyen druhořadé. Jak ale upozornil ve svém článku pro artalk.cz historik umění Ladislav Zikmund Lender, i mezi ilustracemi můžeme nalézat velmi osobní výpověď. Viz <https://artalk.cz/2021/06/14/i-am-not-your-lesbo-k-diskurzu-o-soukromi-snici-rebelky/>

[4] „Podle teoretických textů člověk nejdřív obrátí kameru na sebe. Já jsem ale svoji tvář vůbec nepotřebovala, začala jsem s velkým detailem rukou. Byly to moje ruce jako to, co vytváří dění. Velký detail pro mě byl také způsobem, jak evokovat intimitu a automaticky se do toho dostal pocit tělesnosti, erotiky a sexuality. Zabývala jsem se tělesností jako vizualizací touhy. Šlo mi o určitou obscénnost, kterou považuji za pozitivní v tom smyslu, že je vykázána mimo scénu a přivádí se do centra Šlo mi o určitou obscénnost, kterou považuji za pozitivní v tom smyslu, že je vykázána mimo scénu a přivádí se do centra divákovy pozornosti. Obscénní je vytlačeno mimo zorné pole, ale vrátí se na scénu mým rozhodnutím. [...] Domnívám se, že vizuální slast je všude a že slast nemusí být genitální a erotická. Je to slast z vidění.“ – Anna Daučíková v rozhovoru pro Art+Antiques, březen 2015.

[5] Anna Daučíková v rozhovoru pro Art+Antiques, březen 2015.

[6] Irit Rogoff: Gossip as Testimony: A Postmodern Signature, 1996.

[7] Adriana Primusová: Tři sochařky, katalog výstavy v Královském letohrádku v Praze, 2008.

[8] Nabízí se konotace s praxí tzv. breast/chest binding, tedy stahování poprsí, které praktikují někteří genderově nekonformní lidé, mj. ve snaze omezit či předejít genderové dysforii, tedy stresovému stavu pramenícímu z rozporu mezi individuální identitou a pohlavím, které jedinci připsuje okolí.

Studnice moudrosti
19. 1. — 20. 3. 2022

Vystavující:

**Julie Béna (FR)(CZ), Aline Bouvy (BE),
Veronika Šrek Bromová (CZ), Anna Daučíková (SK)(CZ),
Romana Drdová (CZ), Zackary Drucker (US),
Esther Ferrer (ES), Yishay Garbasz (IL), Eva Kmentová (CZ),
Kris Lemsalu (EE), Marie Lukáčová (CZ), Alina Szapocznikow (PL),
Toyen (CZ), Marianne Vlaschits (AT), Jana Želibská (SK)**

Kurátoky:

Tereza Jindrová, Eva B. Riebová

Produkce:

Jan Vitek

Asistentka produkce:

Livia Gazdíková

Architektonická koncepce:

Tereza Jindrová, Eva B. Riebová, Stibitz & Stibitz

PR:

Zuzana Kolouchová, Filip Pleskač

Grafický design:

Jan Arndt, Richard Wilde

Stavba:

Vetamber s.r.o.

Instalační tým:

**Viktor Dedek, Vladimír Drbohlav, Nikol Hoangová,
Antonín Klouček, Karel Mazač, Robin Seidl**

