



Moje meno je vpísané len vo mne

Jana Želibská a jej miesto ženy výtvarníčky na slovenskej umeleckej scéne s dôrazom na obdobie normalizácie v bývalom Československu

JANA ORAVCOVÁ

Český historik umenia, výtvarný teoretik a kritik Jindřich Chalupický v texte *Duše androgýna* z roku 1977 napísal: „Zdá se, že v Československu je všechno jiné, než jinde na světě, a jiné je tu také ženské umění. Nabylo tu místa, jaké tu nikdy nemělo; je tu aspoň desítka umělkyní, bez nichž si dnes československé umění už nelze představit a o jejichž významu nikdo nepochybuje. A přece tu nebylo a není feministického uměleckého hnutí.“¹ Tento text na príklade tvorby Jany Želibskej poukazuje na situovanosť ženy výtvarníčky v kánone slovenskej neoavantgardnej scény patriacej v normalizovanom prostredí predovšetkým mužom, v ktorej si postupne budovala nielen svoju pozíciu, ale aj individuálny umelecký prejav.

 Venovať sa obdobiu normalizácie na území Slovenska z pohľadu žien výtvarníčok, znamená pristúpiť k revízii kánonu konceptuálneho a akčného umenia ako výsostne mužského modelu. Napriek tomu, že na poli dejín umenia a vizuálneho umenia postupne od deväťdesiatych rokov dochádzalo k prehodnoteniu genderových

stereotypov, konceptuálne či akčné umenie predstavovalo výnimku. To, že ženy výtvarníčky neoficiálnej a alternatívnej scény (spolu s mužskými kolegami) uprednostňovali pred narušovaním patriarchálneho poriadku jednotný postoj proti rigidnosti socialistického spoločenského poriadku a jedinej umeleckej metóde socialistického realizmu, reflektovala

nielen umelecko-historická prax normalizačných rokov, ale aj jej následné oživovanie a redefinovanie po nežnej revolúcii. Ak v prvej etape išlo predovšetkým o odkrývanie a zverejňovanie undergroundových aktivít, ani ďalšie etapy nepriniesli revíziu z feministického/genderového pohľadu. O legitimizácii tvorby žien výtvarníčok v modernistickom kánone umenia na Slovensku svedčia aj mnohé výskumné, výstavné a publikačné projekty, ktoré po páde železnej opony sprístupňovali a zverejňovali tvorbu slovenskej neoficiálnej a alternatívnej výtvarnej scény prikláňajúcej sa k západnému modelu, resp. modelu „inej kreativity“ (francúzsky teoretik Pierre Restany).²

Niet azda pochyb, že do tohto viacer-nej uzavretého okruhu patrilo aj niekoľko žien. Ak by sa zdalo, že ženy v umeleckých kruhoch nepotrebovali reflektovať svoju pozíciu uzavretú v patriarchálnych rámcoch, tak to poprela jedna z prvých verejných výstavných reflexií niekoľko desiatok dní pred pádom železnej opony v Bratislave v Galérii Slovenského fondu

 *Moje meno je vpísané len vo mne*, 1985 (foto: archív Jany Želibskej).

¹ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Duše androgýna*. In: TÝŽ: *Cestou necestou*. H&H, Praha 1999, s. 241.

² Vo francúzštine „l'autre face de l'art“. In: MATUŠTÍK, Radislav. *...predtým. Prekročenie hraníc 1964 - 1971*. Považská galéria umenia, Žilina 1994, s. 114.



Jana Želibská (zdrojom všetkých fotografií v článku je archív Jany Želibskéj)

výtvarných umení. Bola to výstava *Výberové príbuznosti*, ktorá zoskúpila české a slovenské výtvarníčky neoficiálnej scény bývalého Česko-slovenska (Adriena Šimotová, Věra Janoušková, Jitka a Květa Válové, Agneša Sigetová, Klára BočKayová, Ivica Krošlákova, Jana Želibská). Rozsahom pomerne komorná prehliadka na jednej strane deklarovala isté obavy „z neprimeraného separatizmu“, na druhej strane zdôrazňovala potrebu reflexie asymetrických mužsko-ženských vzťahov konštatovaním: „Stále sa uprednostňuje hierarchia, na vrchole ktorej je celok – univerzum mužských aktivít, a činnosť ženy je vytláčaná na okraj, do pozície síce dôležitého, ale stále iba detailu.“³

Zo spätného pohľadu je zrejmé, že napriek pokusu o zahatanie prienikov

západnej kultúry, presakovali myšlienky žien avantgardných hnutí, ako to dokladá výrok ďakovnej reči švajčiarsko-nemeckej surrealistickkej umelkyne Meret Openheim pri preberaní Ceny mesta Bazilej v roku 1975 uverejnený v katalógovom texte: „Idey? Každá nová myšlienka je agresiou. Agresia je vlastnosť v absolútnom rozpore s obrazom ženskosti, ktorú nosia muži v sebe a projektujú ju do žien.“⁴ Aj keď si ženy pôsobiacie v oblasti umenia uvedomovali nerovnosti, rozdielny prístup a možnosti v realizácii, zmyslom ich snaženia bolo vyrovnáť sa mužom. Pre generáciu umelkýň päťdesiatych a šesťdesiatych rokov bolo zásadné, že nepriateľom je totalitný režim a skôr než problémy genderovej odlišnosti alebo rovnosti pohlaví riešila politickú moc. Jindřich Chalupecký do svojej autorskej publikácie *Na hranicih umění* zaradil esej o jedinej žene výtvarníčke Eve Kmentovej a fotografie diel viacerých výtvarníčok – Adrieny Šimotovej, Magdalény Jetelovej, Evy Kmentovej, Mirky Zöllichovej a Jany Želibskéj, pričom chápal ich tvorbu v modernistickom duchu: „*Umění žen má v Čechách (nikoli už na Slovensku) místo rozsáhlé a významné; dávno není okrajovou kuriozitou; naopak mnohé malíčky, grafičky a sochařky patří v českém umění k postavám ústředním. Účast žen na moderním umění je ve shodě se světovou tendencí, ale opět je v Čechách toto ženské umění podstatně odlišné. Nevzniklo z feministického protestování, a jakkoli nese v sobě mnohé prvky specifické, není to z programu: ženskost tohoto umění*

je jen důsledkem nutnosti a samozřejmosti, s jakou vzniká.“⁵ Hoci západný feministický umelecký diskurz bol na výtvarnej scéne v dobe normalizácie prehliadaný a zväčša „neutralizován prostřednictvím ženskosti v umění“,⁶ existovali u nás umelkyne, ktorých tvorba vychádzala nielen z aktuálnych tendencií západného umenia, ale aj z potrieb sebavyjadrenia.

Na príklade slovenskej umelkyne Jany Želibskéj (nar. 1941)⁷ sa pokúsím ukázať, ako tvorba ženy výtvarníčky zapadala do univerzálneho kánonu slovenskej neoavantgardnej scény prostredníctvom skupinových aktivít (výtvarných akcií) organizovaných predovšetkým mužskými kolegami a ako v nich dokázala presadiť a reflektovať významy, ktoré boli z pozície ženy-umelkyne aj na druhej strane železnej opony globálne zrozumiteľné, ale z podstaty svojej situovanosti aj špecifické.

DIVÁCI VOYEURMI

Predtým, než multimediálna umelkyňa, akademická maliarka Jana Želibská, pôvodne vyštudovaná maliarka a grafička na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave u profesora Vincenta Hložníka, presunula svoju tvorbu do undergroundu – do neverejných, súkromných akcií realizovaných v prírode, upozornila na svoje umelecké smerovanie z dnešného pohľadu ikonickými výstavami *Možnosť odkrývania* (1967) a *Kandarya – Mahadeva* (1969/1970), ktoré reprezentovali dobiehajúcu uvoľnenú

3 Píše Jana Geržová, jedna z dvojice kurátoriek výstavy. In: *Výberové príbuznosti*, 7. 9. – 26. 9. 1989. Katalóg výstavy. Galéria Slovenského fondu výtvarných umení, Bratislava 1989, neustránkované. Hoci si na rozdiel od Západu, kde diskurz o feministickom umení sa rozvíjal od šesťdesiatych rokov, za železnou oponou diskusia na túto tému neexistovala, bolo pozoruhodné a odvážne, že kurátorky (Jana Geržová, Katarína Hubová) sa už v tom čase pokúsili o reflexiu jedného z kľúčových problémov západného povojnového umenia.

4 Tamtiež.

5 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicih umění*. Prostor, Praha 1990, s. 124 – 125.

6 Viac PACHMANOVÁ, Martina: *Mlčení o feminizmu a ženskosti jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupického. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2013, roč. 7, č. 13, s. 36 – 42.

7 Viac BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia (eds.): *Jana Želibská. Zákaz dotyku*. Katalóg výstavy. Slovenská národná galéria, Bratislava 2013.

atmosféru éry šesťdesiatych rokov v bývalom Československu. Galerijné priestory, ktoré obsiahla zmyselnými environmentmi, prostrediami nasýtenými objektmi reprezentujúcimi ženské telo, atakovali voyeuristické pohľady (nielen mužských) návštevníkov. Želibská humorným a ironizujúcim spôsobom z pozície ženy umelkyne otvorila problematiku sexu, erotiky, nanovo tematizovala tradičný maliarsky žáner ženského aktu a zobrazovania tela a telesnosti. Výstavou *Možnosť odkrývania*, ktorú realizovala v bratislavskej Galérii Cypriána Majerníka, sa Želibská odklonila od tradičných médií smerom k environmentu, asambláži a objektu, ktoré v multižánrovom, zvukom podfarbenom prostredí vytvárali inscenovanú hru znázorňovania sexualizovaného ženského tela. V svetelne tlmenej atmosfére galérie sa ponúkali pred zrakmi divákov čiastočne zahalené torzá s kúskami odevov, ktoré od vonkajšieho sveta rafinovane oddeľovali priesvitné závesy a záclonky. Zahaľovali to, čo malo byť neprístupné pod dohľadom prudérnej morálky, odkrývali to, čo zostalo pod povrchom nevypovedané, utajené, rovnako poskytovali návštevníkom možnosť fyzickej manipulácie – posúvaním pohyblivých zácloniek pohľad na zväčšeniny telesných fragmentov. Dobová história umenia reprezentovaná zväčša mužmi sa pokúsila iba pozvoľna odkloniť od tradičného naratívu reflektovania ženy ako jednej z večných tém výtvarného umenia spájanej s estetickým ideálom krásy. Kým kurátor Bohumír Bachratý vo svojom katalógovom príspevku píše



Výstava *Kandarya – Mahadeva*, environment, Galéria Václava Špálu, Praha, 1969/1970

o Želibskej osobitej „poetickej štylizácii“, „lyrickej atmosfére intimacy“,⁸ kritik Gazdík sa vzdáľuje od páťosu k pragmatickejšiemu konštatovaniu, že je to síce žena, „ale nie v tradičnom pohľade na jej svet, citový či prejavový. Za povrchom sa skrýva persifláž morálnych a spoločenských problémov, protest a nespokojnosť s odludštenými vzťahmi, útok proti strate zmyslovosti a senzibility“. Nepokojnosť nad zaužívanou predstavou domáceho súkromia [...] a stratou senzibility“.⁹ Akokoľvek Gazdík ponúka verziu iného pohľadu na ženu, istému morálnemu apelu pred liberalizáciou vzťahov, ktoré určitou mierou zasiahli intímnu oblasť života mužov a žien, sa nevyhol. Ako správne poznamenal poľský historik umenia Piotr Piotrowski, konzervatívne a prudérne spoločnosti strednej a východnej Európy akúkoľvek nahotu povoľovali len zriedka, a pred hľadaním subverzívnych modelov

uprednostňovali postoj mužského heterosexuálneho voyeura.¹⁰ Nie je azda neznáme, že počas uvoľnenej atmosféry konca šesťdesiatych rokov prúdili do bývalého Československa nielen nové trendy, ktoré inšpirovali umenie, ale aj spoločenské konvencie, ktoré ovplyvnili predovšetkým mladých ľudí. Environment, ktorý sa vyznačuje touto afinitou či obratom od súčasnosti k histórii, od európskeho k východnému, a ktorý autorka vytvorila priamo pre Galériu Václava Špálu v Prahe, je *Kandarya – Mahadeva*. Tento exotický názov, ktorým autorka pomenovala výstavu, odkazuje na chrám boha Šivu z 11. storočia v indickom Kadžuráhu, kde sa nachádza stĺp reprezentujúci lingam (mužskú plodivú energiu), ktorý je zdobený nebeskými tanečnicami (apsárami) a spočíva v strede architektúry, ukotvený v jóni.¹¹ To, čím sa Želibská snažila svojou interpretáciou obohatiť

8 BACHRATÝ, Bohumír: *Jana Shejbalová-Želibská. Možnosť odkrývania*. Katalóg výstavy. Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava 1967, neustránkované.

9 GAZDÍK, Igor: Výstava Jany Shejbalovej Želibskej. *Výtvarný život*, 1968, roč. 13, č. 3, s. 134.

10 PIOTROWSKI, Piotr: Tělo muže – umělec. Národní identita vs. politika identity. In: MORGANOVÁ, Pavlína – ŠKABRAHA, Martin (eds.): *Umění emancipace. Výbor z textů Piotra Piotrowského*. Akademie výtvarných umění, Praha 2022, s. 52.

11 MATUŠTÍK, Radislav: Snúbenia a dotyky. In: *Jana Želibská. Výber z rokov 1966 – 1996*. Katalóg výstavy. Považská galéria umenia, Žilina 1969/1997, s. 6.

PA/CHUŤ Z RAJA?



Výstava *Le goût du paradis/Chuť raja* (replika environmentu). Pôvodne sa konala v Galérii Jean Gilbert Jozon v Paríži, 1973/1974.

eurocentristické myslenie jednou z východných dimenzií, je spojenie mužského a ženského princípu a jeho redukovanie na postavu ženy. Postavenie ženy v tomto vzťahu, ktorý nemožno oklieštiť na telesnú a plodivú silu, pretavila autorka do svetelného objektu (stĺpu), ktorý v paternovej repetícii pokrýva siluety ženských tiel so zrkadlovým akcentom. Zväčšené, na stene ružovo namaľované ženy pózujúce so zvýraznenými sexuálnymi znakmi využitím zrkadla (prostriedok komunikácie diváka samého so sebou, ale aj vnorenia sa

do starobylej kultúry) v tvare oválu a kosoštvorca (znaky, s ktorými bude Želibská vo svojej tvorbe aj naďalej pracovať) spolu s farebnými umelými prúdmi kvetov, vytvorili akýsi Gesamtkunstwerk tematizujúci prepojenie moderného (pop-artová estetika) so starou či historizujúcou predlohou (indická tradícia). Tak ako výstava *Možnosť odrývania*, aj *Kandarya - Mahadeva* akcentovala ženský akt, ktorý v súdobom teoretickom diskurze ironizoval heterosexuálne erotizovanie, dominanciu mužského pohľadu a jeho úzkej súvislosti s túžbou a slasťou.¹²

Predtým než nastali tvrdé normalizačné opatrenia s obmedzenými možnosťami vycestovať na Západ, sa Želibská v roku 1973 zúčastnila VIII. ročníka *Biennale de Paris* venovaného mladým umelcom do 35 rokov, pre ktoré pripravila odvážnu, priam provokujúcu inštaláciu nazvanú *Concour Miss d'Amour* (1973). Sproblematizovala ňou opäť kánon zobrazovania ženského tela ako pasívneho predmetu mužskej túžby či umeleckého majstrovstva a masovej medializácie, ale aj jeho zastúpenie v múzeách umenia, kde sú ženy skôr než umelkyne reprezentované ako obrazy. Nadrozmerné ružové figúry znázornené ako bezvládne marionety čakajúce pred bránou múzea (*ante portas*) na ich aktivovanie náhodnými prítomnými, sú afinitou fetišizácie ženských tiel, ale aj snahou umelkyne z periferie mimo veľkého centra preniknúť do (verejného) priestoru rešpektovaného sveta umenia. Toto parížske múzeum – Musée d'art moderne de la ville de Paris – dielo moderného francúzskeho staviateľstva svojím stĺporadím asociuje architektúru chrámov alebo palácov, sféru moci a praktiky vplyvu s nimi spojené. Vystupuje, povedané slovami amerického historika umenia Donalda Preziosiho, nielen ako symbol národnej identity, ale aj muzeologického inscenovania prostredníctvom univerzálnej praxe dejín umenia.¹³ Hoci by sa dalo očakávať, že na provokatívne dielo Želibskej umiestnené v exteriéri (západného krídla) múzea umenia mohli byť rôzne reakcie, to čo autorku priviedlo k zmene plánu, boli prakticko-organizačné problémy

12 Josef Krouťvor o ňom píše: „Je to vlastne jediný exponát, variované prvky ženského tela koketne oblečeného i obnaženého, prevedené plochým reliéfom v průsvitném laminátovém panelu. [...] Zvětšené, růžově namalované pózy žen pokrývají stěny a velké bílé a růžové růže vytvářejí jednotně laděný prostor.“ KROUTVOR, Josef: Jana Schejbalová-Želibská. *Výtvarná práce*, 1970, roč. 20, č. 2. Správne je Jana Schejbalová-Želibská, v niektorých prípadoch sa uvádza priezvisko chybné Schejbalová.

13 PREZIOSI, Donald: Muzeológia a muzeografia. In: ORIŠKOVÁ, Mária (ed.): *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum*. Antológia textov anglo-americkej kritickéj teórie múzea. Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2006, s. 115.

vyplývajúce nielen z transportu veľkorozmerného diela, ale aj z kontextu dobovej politickej situácie. Vzhľadom na to, že vývozné aktivity vtedajšieho Československa boli smerom na Západ nežiaduce a podliehali neštandardným, často absurdným kritériám štátneho aparátu, aby sa vyhla úradníckej mašinérii poplatnej straníckej ideológii, realizuje nakoniec Želibská pre bienále mladých inštaláciu – *Le goût du paradis/Chuť raja*.

Jej zámerom bolo prepraviť dielo osobným autom v jednej škatuli s cieľom získať vývozné povolenie, čo sa pod zámienukou, že ide „iba“ o rekvizity a divadelné kulisy, napokon podarilo. Tento príbeh hovorí nielen o represívnom zaobchádzaní štátu s občanmi, ale aj o tom, koľko úsilia, neraz aj fantázie a dôvtipu museli vynaložiť autorky a autori, aby sa nepoddali, alebo sa aspoň pokúsili vyhnúť štátnym praktikám. Napokon reprezentuje aj jeden z postojov československých výtvarných umelcov a umelcov, ktorí sa po období pražskej jari a následnej invázii vojsk Varšavskej zmluvy v auguste roku 1968 museli vyrovnáť s rozhodnutím odísť z oficiálnej scény do ústrania. Pripomeňme, že Želibská sa na protest proti ruskej okupácii odmietla spolu s ďalšími výtvarníkmi zúčastniť medzinárodnej výstavy *Danuvius 1968* v Bratislave, ktorá bola nadiľho posledným oficiálnym výstavným projektom realizovaným medzi tzv. Západom a Východom. Možno sa domnievať, že jej účasť na parížskom *Bienále mladých* sa nestala trňom v oku normalizátorov aj preto, že podujatie, ktoré súviselo s kultom mladosti, si prisvojila a naturalizovala socialistická ideológia.

Jana Želibská teda prichádza do Paríža s inštaláciou *Chuť raja*, ktorá sa ponúka interpretácii z pohľadu dejín umenia, ale i v kontexte politickom. Atribútmi jablka a stromu evokuje v dejinách umenia frekvencovaný biblický príbeh o Adamovi a Eve, ktorý sprítomňovali čerstvé jabĺčka určené na rozdávanie a konzumáciu prítomným divákom. Ak sa odkloníme od autorkinej idey, ktorou bola predovšetkým participácia na „dedičnom hriechu“ jedením plodu zo stromu poznania dobra a zla, inštaláciou rovnako pripomenula Parížanom ilúziu života za železnou oponou. Imitácia spevu vtáctva, zelená, kvetmi posiatá tráva je pripomienkou na (pražskú) jar, ukážka slabej či nevydarenej úrody jabĺk v dvoch debničkách akoby vyjadrovala smutnú jeseň roka invázie vojsk Varšavskej zmluvy a nastupujúce roky normalizácie. Predstava raja v podaní Želibskej akoby sa mĺčavými krokmi vzdala oficiálnym predstavám komunistickej moci o živote v raji, a preto je namieste interpretovať ju nielen v kontexte dejín umenia, ale aj v kontexte politickom, spoločenskom, sociálnom. „Papierová kašírka“ stromu s jediným zlatým jablkom v jeho korune spolu s drevenými debničkami so skromnou úrodou jabĺk pripomína Československo ako potemkinovskú dedinu, akýsi iluzórny priestor, kde povedané slovami filozofa, publicistu a disidenta Milana Šimečku „*hospodársky, politický a kultúrny život denne vytvára celý rad absurdít, poburujúcich zdravý rozum. Ak človek nemá úplne otupený mozog, narazí v priebehu všedného dňa najmenej na desať situácií, nad ktorými sa rozum zastaví v nemom*

údive. [...] ako je možné, že sa systém, ktorý vrší takú pyramídu hlúposti, neschopnosti a nezodpovednosti, už dávno nezrútil, lež naopak, prejavuje všetky všeobecne uznávané znaky politickej stability. Milión, respektíve i viac kritikov spoločnosti zabúda na to, že systém síce vo svojich životných prejavoch denne odporuje zdravému rozumu, ale zdravý rozum je to posledné, čo hýbe svetom.“¹⁴ Šimečka zachádza ešte ďalej, keď konštatuje: „[V] tom momente som pochopil hĺbku krízy, do ktorej sa národná kultúra dostala; do dnes sa podobá na maňuškové divadlo, robí pajáca na osvetlenom javisku, ale to najdôležitejšie sa aj tak odohráva za kulisami.“¹⁵ Toto pochybovanie o funkčnosti spoločenského systému, v ktorom panuje šimečkovsky povedané „*bludný kruh absurdít, abnormalností a slabostí*“¹⁶ je možným návodom, že Želibskej environment môžeme čítať aj ako alúziu na každodenný život žien v Československu. Vypovedá o ich kreativite a schopnosti zorientovať sa v konzumnej nedostatočnosti systému tohto bývalého štátu, kde pod gesciou paternalistického komunistického režimu prežívali svoje životy bez toho, aby mohli verejne demonštrovať svoju pozíciu, vlastné Ja.

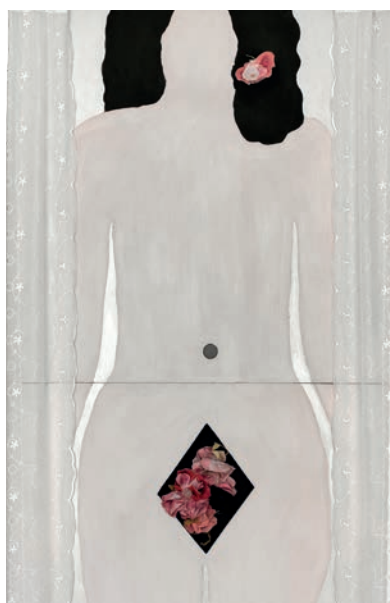
Environment *Chuť raja* sa už nikdy späť nevrátil, na rozhraní rokov (december 1973 – január 1974) bol prenesený do parížskej Galérie Jean Gilbert Jozon.¹⁷ Jej kurátor, francúzsky teoretik Pierre Restany, počas pobytu v Rajeckých Tepliciach (21. októbra 1973) interpretuje *Le goût du paradis* takto: „Jana Želibská, večná snúbenica jari, nám pripomína, že strom a jablko spomedzi všetkých pokušení symbolizujú v prvom rade pokušenie poznania.

14 ŠIMEČKA, Milan: *Obnovenie poriadku*. Nadácia Milana Šimečku, Bratislava 2017, s. 97.

15 Tamtiež, s. 41.

16 Tamtiež, s. 97.

17 Na jeho viaceré podoby remaku sme si museli počkať až do pádu železnej opony. Prvýkrát to bolo v roku 1990 na výstave *Interpretácie a reinterpretácie* (Slovenský rozhlas, Bratislava).



Cenzúra, 1984 (vlevo), Venuša, 1967 (vpravo)

*Strom vedy je strom života. Žijem, teda viem. Chuť života je chuť ovocia, chuť poznania.*¹⁸ Slová menovaného môžeme chápať z pohľadu domácej scény ako hlas (západnej) mužskej autority, odraz diskurzívnych praktík súvisiacich s jazykom a mocou. Na druhej strane však vyznievajú aj ako uznanie ženskej identity, ktorej konanie je sprevádzané pokušením a túžbou poznávať a tvoriť. Záujem rešpektovaného teoretika Nového realizmu (priateľa slovenského konceptuálneho a akčného umelca Alexa Mlynárčika) o československé dianie bolo pre domácu alternatívnu scénu istou satisfakciou za neexistujúci verejný diskurz, ktorý bol obmedzený na súkromné debaty vo vnútri komunity. Tá sa síce vymedzovala voči oficiálnej inštitucionalizovanej kultúre, no nevyznačovala sa prílišnou kolektívnou súdržnosťou (resp. na

poli neoficiálnej scény môžeme zaznamenať viaceré iniciatívy). Individuálne tvorivé programy dominovali nad spoločnými tvorivými záujmami alebo očakávanými prejavmi vzdoru voči establishmentu a presunuli sa z verejnej sféry do neoficiálnej, uzavretej v privátnom alebo civilnom či prírodnom prostredí. Želibská nebola výnimkou, čo pripomína jej happening *Snúbenie jari*, ktorý realizovala 13. júna 1970 na lúke pri Dolných Orešanoch pod úpatím Malých Karpát s kolektívom jej blízkych ľudí – hudobníkom Milanom Adamčiakom (skladba pre dve flauty s jarnými a letnými motívmi s využitím hry na detské píšťalky a okaríny), výtvarníkom Milošom Urbáskom (označením kruhu v bielom obdĺžniku, ktoré navádzalo lietadlo zhadzujúce biele stuhy), čo bol príspevok Alexa Mlynárčika, a fotografkou Lubou Veleckou (zdobila účastníkov/

„svadobčanov“, ktorí viazali stuhy na stromy, svadobnou myrťou). Nešlo len o zinscenovaný autorský rituál prechodu/striedania ročných období jari a leta, ale aj o alúziu na slovenské ľudové tradície a obrady súvisiace s príchodom jari, letným slnovratom a so svadobnými zvykmi „čepčenia neviest“ (rituál prechodu stavov – slobodného stavu do stavu manželského, z dievčata vo vydatú ženu).¹⁹

Jindřich Chalupský na margo spojenia moderného umenia s ľudovým píše: „Na Slovensku se tato spojitost s venkovskými lidovými tradicemi promítá dokonce i do avantgardního umění šedesátých a sedmdesátých let. To je zjev ojedinělý a současné slovenské umění tím nabývá zvláštní osobitosti.“²⁰ Chalupský týmito slovmi predovšetkým implikoval tvorbu Alexa Mlynárčika, ktorou menovaný vychádzal z domáceho potenciálu ľudových slávností a zábav hojne rozšírených v slovenských regiónoch a realizoval za účasti mnohých zahraničných a slovenských umelcov. Do jedného z happeningov *Deň radosti – Keby všetky vlaky sveta*, ktorý sa konal 12. júna 1971 na záchranu lesnej železnice, bola Želibská ako jediná žena prizvaná podieľať sa na slávení radostných chvíľ v sprievode vlaku Gontkulák. Úzkorozchodný vlak na zväžanie dreva na Kysucko-oravskej lesnej železnici, jeho lokomotíva a vagóny boli miestami na slobodné umelecké vyjadrenie, tak ako prostredie, pozdĺž ktorého vlak postupne zastavoval. Na jednej zo zastávok, nazvanej Stanica u Želibáčky, pripravila Želibská „*Toaletný papier s možnosťou využitia po gulášoch*“ (akcia), ktorý sa tu podával ako jedna z atrakcií od zúčastnených umelcov

18 Jana Želibská – *Le goût du paradis*. Katalóg výstavy. Úvod Pierre Restany. Galerie – expositions Jean Gilbert Jozon, Paris 1973, nestránkované. Preklad prevzatý z katalógu výstavy.

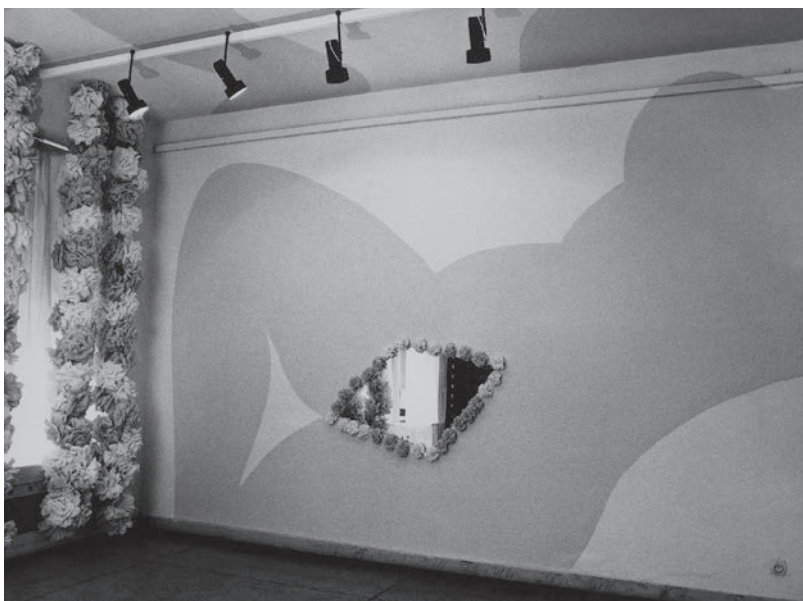
19 Pozri MATUŠTÍK, Radislav: ...predtým. *Prekročenie hraníc 1964 – 1971*, s. 119.

20 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicích umění*, s. 107.

300 účastníkom.²¹ Želibskej gesto použitia toaletného papiera potlačeného dekorom ružových kvietkov je *pars pro toto* jej zmyslu pre humor a sarkazmus, ale aj príkladom obratu od veľkorysejších environmentov smerom k striednejším inštaláciám a objektom s využitím *ready-made* (t. j. hotový sériovo vyrábaný predmet), ku ktorému tendovalo neoficiálne umenie sedemdesiatych a druhej polovice osemdesiatych rokov v Československu.

PARTICIPATÍVNE A KOLEKTÍVNE VERZUS INDIVIDUÁLNE

Po posledných verejných podujatiach, ako boli medzinárodná výstava *Danuvius 1968* v Bratislave (koncipovaná ako bienále mladých) či v roku 1970 *Polymúzický priestor* (s podtitulom *Socha, objekt, priestor, hudba* avizoval prekročenie hraníc od klasickej disciplíny sochárstva k multimediálnym presahom), slovenská neoficiálna scéna smerovala do neverejných či súkromných priestorov, ktoré boli signifikantné aj pre tvorbu Želibskej. Ako jediná žena participovala na 1. *otvorenom ateliéri* (1970), ktorý organizoval slovenský výtvarník Rudolf Sikora v jeho rodinnom dome na Tehelnej ulici 32 v Bratislave s inštaláciou *Amanita muscaria*. Ďalšou akciou významnou vo vzťahu k obmedzeným možnostiam vystavovania alternatívneho umenia boli *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu* (1979 – 1986) iniciované v bratislavských bytových priestoroch Deziderom Tóthom alebo *Terény* (1982 – 1987), organizované viacerými výtvarníkmi okolo výtvarného teoretika Radislava Matuščíka



Výstava Kandarya – Mahadeva, Galéria Václava Špálu, Praha, 1969/1970

v prírodných a mestských lokáciách. Treba priznať, že v oboch prípadoch je tu možné vystopovať korene tvorby Želibskej, ktoré siahajú do čias jej štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (1959 – 1965) v ateliéri voľnej grafiky a knižnej ilustrácie u maliara a grafika, profesora Vincenta Hložníka. Želibská veľmi rýchlo opustila expresívny a nasýtený naratívny štýl hložníkovskej školy a prostredníctvom média grafiky nachádzala vlastný spôsob stvárnenia vecí a javov, ale aj možnosti sebareprezentácie prostredníctvom reprodukcí knižných ilustrácií či výstav: médium grafiky v šesťdesiatych rokoch zažívalo akýsi boom výstavných prezentácií na domácej scéne, ale aj v zahraničí a určité súvislosti siahali aj do novozaloženého kabinetu grafiky Slovenskej

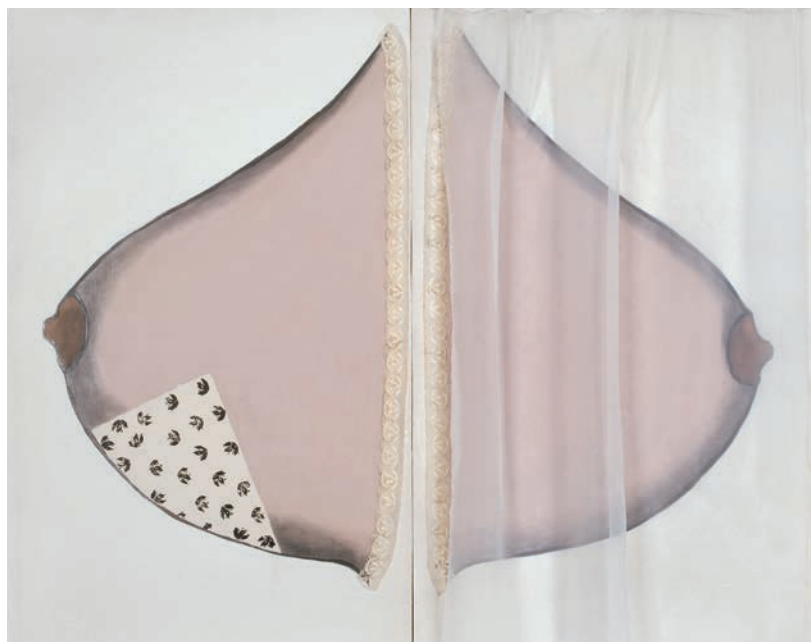
národnej galérie pod vedením historičky umenia Evy Šefčákovej.

V kolektívnych prezentáciách grafickej tvorby²² boli neprehliadnuteľné Želibskej série grafík pripomínajúce atlasové kresby ľudského tela (*Tabule*, 1966), hmyzu (*Chrobáci*, 1967), kvetov (*Kvetiny*, 1968), ktoré vyústili do aktov (*Ona*, 1967 a *Žena s kvetinami*, 1968), akýchsi predobrazov jej stvárnení ženského tela v budúcich environmentoch. Záujem o zobrazenie vyzývavo pózujúcich tiel s označením symbolu (kosoštvorca) ženskej sexuality vzbudilo rozpaky nielen v odbornom a spoločenskom diskurze, ale aj otca Želibskej, vtedajšieho profesora a rektora Vysokej školy výtvarných umení, ktorý sa kolegom priznal, že sa „rozpakuje vstúpiť do ateliéru svojej dcéry, ktorý sa zaplňa eroticky akcentovanými dielami“.²³

²¹ Tamtiež, s. 117; MATUŠČÍK, Radislav: ...predtým. *Prekročenie hraníc 1964 – 1971*, s. 152.

²² V roku 1970 sa konala v Prahe výstava *Slovenské výtvarné umenie 1965 – 1970*. Generálnym komisárom bol vtedajší riaditeľ Slovenskej národnej galérie Karol Vaculík. Podľa spomienok historičky umenia profesorky Ľudmily Peterajovej chýbali Jindřichovi Chalupckému na výstave „konceptuálne prejavy a akčné umenie“. Mlynárčik a Želibská boli zastúpení tradičnými médiami – grafikou. PETERAJOVÁ, Ľudmila: *Nepýtaj sa na svoj osud. Život a dielo Karola Vaculíka*. Petrus, Bratislava 2005, s. 221.

²³ MATUŠČÍK, Radislav: *Snúbenia a dotyky*, s. 5.



Prsia, 1967. Výstava *Možnosť odkrývania*, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava, 1967.

Na rozdiel od konzervatívnejšie založeného otca, rešpektovanej osobnosti slovenského výtvarného umenia, ktorý mal, zdá sa, o žánri aktu a tabuizovaných témach inú predstavu, sa ukázalo, že to bola matka, grafička a ilustrátorka, pôvodom z moravskej Bystřice pod Hostýnem Mária Želibská, ktorá svoju dcéru viedla k otvorenejším názorovým postojom. Jej vzťah k genderovému usporiadaniu vzťahov v spoločnosti napríklad ilustruje kresba uverejnená v jednom z humoristických časopisov, ktorá pod názvom *Častá situace žen* nejen ve sportu znázorňuje osem žien veslujúcich v kajaku, zatiaľ čo jediný muž sedí oproti nim a popíja z fľaše. Rodové stereotypy, resp. ich kritika prostredníctvom zobrazovania silných žien a slabých mužov, ktoré sa často objavovali v dobovej tlači, zdá sa, nie sú jediným

príkladom postojov, ktoré Janu Želibskú formovali. Bol to aj cez matku získaný zárodok zmyslového ženského prežívania alebo sprostredkovaný zážitok z pobytu Márie Želibskej na Ďalekom východe a Indii. Záujem o východné filozofie a náboženstvá bol v šesťdesiatych rokoch nie celkom ojedinelý jav presakujúci k nám cez hippies kultúru či skupinu Beatles. Nech boli základy vplyvu akoukoľvek mierou sprostredkované, uvoľnená atmosféra šesťdesiatych rokov, rodinná báza tvorby či mentalita rodičov ju nasmerovali k tomu, aby Želibskej tvorba vyvierala zo slobodného uvažovania.

Na rozdiel od Jána a Márie Želibských, ktorí sa verejne angažovali na poli umenia, o čom svedčí aj ich členstvo vo Zväze slovenských výtvarných umelcov, tituly národný umelec, zaslúžilá umelkyňa, ich

dcéra Jana zaujímala na verejnosti spoločenský odstup a intenzívne tvorila súčasť neoficiálneho umeleckého prostredia.

Absurdná doba normalizácie umožňovala na jednej strane kľučkovať medzi ideologickými predstavami politických autorít, na strane druhej mala v dohľade predovšetkým tých, čo kľučkovať odmietali. Pod drobnohľadom sa nachádzali, samozrejme, aj aktéri neoficiálnej scény, ktorí sa aktivizovali mimo verejného života a inštitucionálnych štruktúr v prostredí prírody alebo súkromí bytov. Konceptuálny a akčný umelec Dezider Tóth v súvislosti s organizovaním *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* a jeho ideologickými konzekvenciami spomína: „Na výsluchy som chodil ešte pred Posunom. V rokoch 1976 – 1977 som organizoval v byte na Moskovskej ulici číslo 1 Depozit. Byt navštevovali časté návštevy z Prahy. Viacerí z nich podpísali Chartu [77]. Na ŠtB som chodil nielen na výsluchy, ale som si tam vypočul aj obvinenie. [...] A to už bolo vážne. Ale časom moja intuícia usúdila, že sme pre nich nepotrební. Len si predstavte, v Českej [socialistickej] republike je široká vlna chartistov, v mestách žije underground, polícia je v strehu a predovšetkým má výsledky. [...] Pravdupovediac, naša činnosť až také nebezpečenstvo nepredstavovala. Že to, čo sme vytvárali, nespĺňalo požiadavky socialistického realizmu? Nech to rieši Zväz výtvarníkov. Súdruhovia to zvládnu,“ a pokračuje ďalej: „Po roku strach z eštébakov nevyhasol, naopak, bol vo mne ešte väčší. Ale už to nebol strach z postihov štátnej moci. [...] Báľ som sa, že nebudem robiť umenie svojho času.“²⁴ To, že štátna moc pozývala na výsluchy členov kolektívnych zoskupení v bývalom Československu,

24 KRALOVIČ, Ján: *Majstrovstvo za dverami. Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu (1979 – 1986) v kontexte bytových výstav 70. a 80. rokov 20. storočia*. Slovart – Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2017, s. 292 – 293.

nebolo nič nezvyčajné, a v jej záujme boli aj osoby, ktoré prichádzali z českého prostredia, ale aj zo Západu. Aj prostredníctvom sledovania ich pohybu na Slovensku²⁵ čerpal mocenský systém štátu informácie o aktivitách neoficiálnej a alternatívnej scény. Miesto na okraji, z ktorej sa rodila, formovala a živila neoficiálna scéna, predstavovalo sociálny kapitál, background na zdieľanie a komunikáciu príbuzných umeleckých názorov. Britská historička umenia a kritička Claire Bishop v tejto súvislosti poznamenáva: „[I]ndividuálna skúsenosť, ktorá bola cieľom participatívneho umenia za komunizmu, bola zdieľaná privatizovaná skúsenosť: budovanie kolektívneho umeleckého priestoru medzi vzájomne dôverujúcimi kolegami. [...] Vzhľadom na presýtenie každodenného života ideológiou, umelci nepovažovali svoju prácu za politickú, ale skôr za existenciálnu a apolitickú, oddanú myšlienkam slobody a individuálnej predstavivosti.“²⁶

**Fotografické dokumenty
privátnej akcie, ktorej
súčasťou bola pozvánka
s katalógom a strihy šiat, sú
nielen ukážkou autorkinej
kreativity, ale aj toho, čo ich
úžitkovú stránku módných
kreácií presahuje**

Jana Želibská nebola jedinou ženou participujúcou na aktivitách rôznych umeleckých zoskupení slovenských neoficiálnych umelcov,²⁷ avšak jej kontinuálne zotrvanie na poli neoficiálnej scény akoby

charakterizovalo dielo *Moje meno je vpísané len vo mne*, ktoré vytvorila na *Majstrovstvách Bratislavy v posunoch artefaktu* v roku 1985. Ide o neónový objekt s alúziou na dielo Brucea Naumana *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon* (1968), kde nevyužíva svetlo v zmysle predchádzajúceho presvetlenia a osvietenia, ale ako kresbu. Táto žiariaca kresba je aj odkazom akejsi vytrvalosti v hľadaní vlastnej cesty a pozície v mužmi dominujúcom prostredí, ktorým sa neoficiálna scéna vyznačovala. V tomto zmysle možno chápať aj *Malú módnú prehliadku*, ktorú Želibská organizovala pre vybraný okruh priateľov vo vlastnom byte v roku 1980, a ktorá je v istom zmysle reakciou na dematerializované konceptuálne umenie. Prehliadka, ktorú sprievodným slovom uvádzala sama autorka, obsahovala deväť modelov (vrátane závesných šperkov), ktoré odrážali jej charakteristické znaky tvorby, rovnako aj jej vlastný humor a sarkazmus. Fotografické dokumenty privátnej akcie, ktorej súčasťou bola pozvánka s katalógom a strihy šiat, sú nielen ukážkou autorkinej kreativity, ale aj toho, čo ich úžitkovú stránku módných kreácií presahuje. Snímky totiž zachytávajú ich priamych účastníkov – Jindřicha Chalupického, Milenu Slavickú, Alexa Mlynářčika, Róberta Cypricha a Dezidera Tótha – ktorí udržiavali vzťahy medzi českou a slovenskou scénou, ale predovšetkým to, ako v období normalizácie fungovala nezávislá komunita ľudí, jej sieťovanie a zdieľanie informácií. Kolekcia

sexualitou a erotikou naplnených modelov, v ktorých sa návštevníci predviedli, odhaľuje ďalší, nie menej podstatný aspekt. Keby sa zdalo, že otázky feminizmu a genderu neboli na tepe doby, presakovali podprahovo. Hoci modely boli navrhnuté s cieľom prebudiť fantázie (predovšetkým) pánov, model číslo šesť určený pre pár (pôvodne mlado/manželov muža a ženu) – ako dokazuje praktická ukážka zachytená na dobovej fotografii – má unisexové použitie. Želibskej tvorba, ako sa ukázalo, zasahuje niekoľko problémov, ktoré mužmi dominantná alternatívna pospolitosť netematizovala. Zaujímajú ju ženský svet, ale nie je to svet, ako ho vidia muži. Napriek tomu je v ňom pevne situovaná a tiež posilňovaná ako sebavedomá a rovnocenná žena – kolegyňa. 



JANA ORAVCOVÁ je slovenská historička umenia, kurátorka a kritička. Studovala viedu o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1981–1985). Venuje se súčasnému umeniu, vizuálnej kultúre. Pripravila niekoľko výstav zaměřených na umění mladých umělkýň a umělců, vedla soutěž Cena Oskára Čepana. Kromě textů pro odborné publikace a časopisy je autorkou publikací *Ekonomía tela v umelecko-historických a teoretických diskurzoch* (Slovart, Bratislava 2012) a *Mocné ženy alebo ženy moci? Vizualna kultúra, reprezentácia, ideológia* (Csy, Selce 2015) a spolueditorkou sborníku *Rodové štúdiá v umení a kultúre* (Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 2000). Aktuálne pracuje ve Slovenském centru dizajnu jako šéfredaktorka časopisu *Designum*.

25 Archiv bezpečnostních složek (ABS), sb. Svazky kontrarozvědného rozpracování (KR), signální svazek Jindřicha Chalupického, reg. č. 3449, a. č. 809742 MV, krycí jméno „Závět“, Český dopis, Jindřich Chalupický („Studio International“, červen 1973, s. 263–268).

26 BISHOP, Claire: *Artificial Hells*. Verso, London – New York 2012, s. 129. Preklad Jana Oravcová.

27 Ďalšími boli napríklad Mira Haberernová, Mária Bartuszová, Ľuba Laufová a Klára BočKayová. Viac BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Kalligram, Bratislava 2011.