

FEMINISTICKÁ AVANTGARDA 70. let

Díla ze sbírky

SAMMLUNG VERBUND, Wien

FEMINIST AVANT-GARDE OF THE 1970s

Works from the SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna

FEMINISTICKÁ AVANTGARDA 70. let / Díla ze sbírky SAMMLUNG VERBUND, Wien *FEMINIST AVANT-GARDE OF THE 1970s / Works from the SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna*

12. 12. 2018 – 24. 2. 2019

Kurátorka a text *Curator and text:*

Gabriele Schor

Koordinace *Coordination:*

Dům umění města Brna: Terezie Petišková, Jana Vránová

SAMMLUNG VERBUND: Theresa Dann

Instalace výstavy *Exhibition installation:*

Radek Čák, Pavel Dvořák, Jakub Orel Tomáš

Jazyková spolupráce a překlad *Copy editing and translation:*

Kateřina Danielová, Martina Dvořáková

Grafický design *Graphic design:*

Anymade Studio

Doprovodný a edukační program *Accompanying and educational programme:*

Romana Horáková, Lenka Sedláčková

Média *Media:*

Anna Saavedra

Dům umění města Brna

The Brno House of Arts

Malinovského nám. 2, Brno

Otevřeno *Open*

út – ne 10 – 18 h *Tue – Sun 10 am – 6 pm*

Každou středu jednotné vstupné 20 Kč

On Wednesdays general admission 20 CZK

www.dum-umeni.cz

Výstava se koná pod záštitou rakouského velvyslance pana Dr. Alexandra Grubmayra, LL.M. a primátorky statutárního města Brna JUDr. Markéty Vaňkové.
The exhibition is held under the auspices of H. E. Dr. Alexander Grubmayr, LL.M., Ambassador of Austria in the Czech Republic, and JUDr. Markéta Vaňková, Mayor of the City of Brno.

Statutární město Brno dotuje provoz Domu umění města Brna, příspěvkové organizace.
The Brno House of Arts is a contributory organisation funded by the Statutory City of Brno.
Hlavním mediálním partnerem výstavy je Česká televize.



Alexis Hunter, Approach to Fear: Voyeurism, 1973/2006



Feministická avantgarda 70. let

Díla ze sbírky SAMMLUNG VERBUND, Wien

Výstava uměleckých děl ze sbírky SAMMLUNG VERBUND, Wien ukazuje, jak umělkyně sedmdesátých let začaly se subverzí kulturních konstruktů, týkajících se reprezentace ženskosti. Svě tělo používaly jako projekční plátno sociálních kódů a jejich kritické reflexe. Výstava si klade za cíl zdůraznit průkopnické činy feministické avantgardy (termín zavedla zakládající ředitelka sbírky SAMMLUNG VERBUND Gabriele Schor) a přepsat tak kánon dějin umění.

Prostřednictvím nových médií – fotografie, filmu, videa, ale také performancí a happeningů dekonstruuje tyto umělkyně omezující kulturní a společenské prostředí své doby, mechanismy a automatismy útlaku. Poprvé v dějinách umění se zobrazování ženství ujaly umělkyně samotné a stvořily pluralitu možných ženských identit s možností rozhodovat o sobě samých. Ve svých pracích začaly klást radikálně nové otázky, týkající se společenského i uměleckého fungování a ženské role. Angažovanost a odmítnutí tradičních, normativních představ se staly pořítkem celé umělecké generace. Feministické hnutí, inspirováno událostmi roku 1968, přijalo heslo „Osobní je politické“. Jednorozměrná role matky, manželky a hospodyně byla radikálně a ironicky zpochybněna.

Výstava je rozčleněna do pěti tematických okruhů: redukování ženy na matku, manželku a hospodyně; hraní rolí jako parodie a přetvářka; vizualizace pocitu uvěznění a osvobození se; ženská sexualita versus objektivizace; diktát krásy. Pozoruhodné je, že některé umělkyně zvolily formálně podobné strategie, ačkoli svá díla navzájem neznaly.

Výstava *Feministická avantgarda sedmdesátých let | Díla ze sbírky SAMMLUNG VERBUND, Wien* představuje 62 autorek z Evropy, Severní a Jižní Ameriky a Asie, narozených v letech 1929 až 1955.

Sbírka SAMMLUNG VERBUND, Vídeň, byla založena v roce 2004 společností VERBUND, předním rakouským producentem elektrické energie z vodních zdrojů.

The Feminist Avant-Garde of the 1970s

Works from the SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna

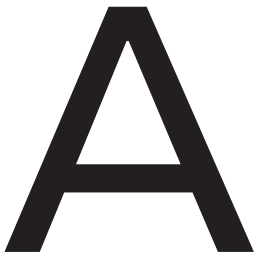
The exhibition from the SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna, shows how feminist artists in the 1970s began to subvert cultural constructions of women. In the process, they used their bodies as ‘projection screens’ for displaying social codes and their critique of such codes. The aim of the exhibition is to underscore the pioneering achievements of the Feminist Avant-Garde, a term that was coined by the collection’s founding director Gabriele Schor, to rewrite the canon of art history.

Making use of relatively new art media such as photography, film, video, performance and happenings, the women artists deconstructed existing restrictive cultural and social conditioning and the mechanisms and automatisms of female oppression. For the first time in the history of art, women artists began collectively taking “representations of women” into their own hands by creating a plurality of self-determined female identities. In their works, they confronted patriarchal society as a whole, and the art scene in particular, with radically new questions about the roles of women. The rejection of ideas conforming to traditional norms is the common link amongst the female artists of that generation. Against the backdrop of the events of 1968, the feminist movement left its mark with the rallying slogan “The personal is political”, thus challenging the one-dimensional roles assigned to women — mother, housewife, and spouse.

The exhibition is arranged in five sections: reducing women to mothers, housewives, and spouses; roleplaying as masquerade and parody; the visualization of oppressive confinement and the act of breaking out; female sexuality versus objectification; and the dictates of beauty. Amazingly, some artists chose strategies that were formally similar, although they did not know of each other's works.

The FEMINIST AVANT-GARDE of the 1970s from the SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna brings together 62 artists from Europe, North and South America and Asia, who were born between 1929 and 1955.

The SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna was founded in 2004 by VERBUND, Austria's leading hydroelectric power producer.



Helena Almeida

1934, Portugalsko *Portugal*

Helena Almeida experimentuje s vlastním obrazem a hledá různé způsoby pojetí vztahu mezi lidským tělem a okolním prostorem. Její fotografie *Estudo para dois espaços* (Studie pro dva prostory, 1977) zobrazují ruce sevřené kolem kovových mříží a bran, které působí jako represivní bariéra. Dílo vzbuzuje pocit uvěznění mezi dvěma prostory nebo dvěma různými skutečnostmi. Poukazuje tak na situaci ženy vázané povinnostmi v domácnosti a zároveň odkazuje na pocity umělecké izolace, jimiž umělkyně trpěla během období diktatury v Portugalsku, kdy byla země kulturně i politicky odříznuta od zbytku světa.

Helena Almeida experiments with her own image, seeking different ways to explore the relationship between the human body and the surrounding space. Her photographs *Estudo para dois espaços* (Study for Two Spaces, 1977) show hands clasped around metal grilles and gates, which seem like oppressive barriers. This gives rise to a feeling of imprisonment between two spaces or realities. This work illustrates the situation of a woman bound to domestic duties, and it is also a response to Almeida's own sense of artistic

isolation under Portugal's dictatorship, which cut off the country, both culturally and politically, from the rest of the world.

Emma Amos

1958–1981, USA

Emma Amos vyrůstala v Americe v době hnutí za občanská práva. Jako mladá černoška měla poměrně radikální cíl, když se chtěla stát umělkyní. Zpočátku pracovala jako textilní návrhářka, později začlenila textil i do své figurativní tvorby. Emma Amos v šedesátých letech byla jako jediná žena vyzvána, aby vstoupila do afroamerické umělecké skupiny Spiral. Již v polovině sedmdesátých let zobrazovala afroamerické ženy vyloučené v mnoha situacích z běžného života: *American Girl* (Americká dívka), *Dream Girl* (Dívka snů) nebo *Pool Lady* (Dáma u bazénu). Umělkyně vysvětluje: „Pokaždé, když přemýšlím o barvě, jde o politické prohlášení.“ A dodává: „Bylo by to luxusní, být bílá a nemuset o tom vůbec přemýšlet.“ Na autportrétu z roku 1994 ukazuje, jaké to je, být černá. Pod jejím tmavým pláštěm je vidět kostým Wonder Woman.

Emma Amos grew up at the time of the civil rights movement in America. Her goal as a black young woman to make a career as an artist, is considered radical. She first worked as a textile designer, later integrating fabrics into her figurative work. As the only female artist, Emma Amos is invited in the 1960s to become part of the African-American artist group Spiral. Already in the mid-1970s, she shows African-American women who have been separated in many places of everyday life: *American Girl*, *Dream Girl* or *Pool Lady*. The artist explains,

“Every time I think about color, it’s a political statement.” And further: “It would be a luxury to be white and never have to think about it.” In 1994 she showed what it feels like to be a black in a self portrait. Under a dark cloak, a Wonder Woman costume flashes out.

Sonia Andrade

1935, Brazílie *Brazil*

Sonia Andrade je považována za průkopnici videoartu v Brazílii. Jako členka umělecké skupiny v Rio de Janeiro dokázala vzdorovat nedůvěře vůči novému médiu, jímž video tehdy bylo. Skupina měla jedinou kameru a musela si vystačit s technickým vybavením, které měla (například rezignovat na střížnu), ale i tak vytvářela poetické a kritické filmy. Ve všech videích, která Sonia Andrade v sedmdesátých a osmdesátých letech vytvořila, vystupuje sama před kamerou a nějakým způsobem se vystavuje násilí. Ve svém díle *Bez názvu* (1974–1977) si nejprve provléká nylonovou nit skrz dírky v ušních lalůčkách. Následně si nit rychle omotá kolem obličeje, čímž si ho zdeformuje; během okamžiku je znetvořená, její smyslové orgány již nejsou rozpoznatelné. Obličej rázem připomíná kus masa ovázaného provázkem. Stejně jako německá umělkyně Annegret Soltau v díle *Selbst* z roku 1975 i Andrade se na konci osvobodí tak, že nit přestřihne.

Sonia Andrade is considered a pioneer of video art in Brazil. As a member of a group of artists in Rio de Janeiro, she resisted the resentment towards the emerging medium of video. The group had only a single camera and had to rely on technical equipment, such as abandon a cutting room, but still produced poetic and critical films. In all videos produced by Sonia Andrade in the 1970s and 1980s, the artist plays the role of a performer in front of the camera and exposes herself to violence. In her work *Untitled*, 1974–1977, she threads a nylon thread through her ear holes at the beginning. Quickly she winds the thread across her face and deforms it, in no time it is disfigured, her sense organs are no longer recognizable as such. The face resembles a piece of tied meat. Like the German artist Annegret Soltau in her work *Selbst* from 1975 Andrade freed herself at the end of the film of the thread through a cut.

Eleanor Antin

1935, USA

Eleanor Antin se zajímá o otázky identity, její fiktivnosti a smyšlenosti, a v důsledku také o prostor, který nabízí pro transformaci. Její průzkum konceptu osobní identity ji přivedl k alegorii vlastního já rozděleného do tří podob – baletka, král a zdravotní sestra. V jejích performancích, na fotografiích, ve filmech, videích, instalacích, v kresbách i v textech nad ní může kterákoli z těchto tří osob dočasně převzít kontrolu. Sama umělkyně k tomuto hraní rolí uvedla: „*Zajímá mě hledat limity sebe sama. Obvyklé prostředky sebedefinice – pohlaví, věk, nadání, čas a prostor – pokládám za tyranizující omezení mé svobodné volby.*“ *Král Solana Beach* (1974–1975), jediná mužská postava, kterou Antin používá, nosí bílou košili s volány a pláštěnku, ale nijak nepopírá její ženské tělo. Záměrně se zříká mužského vzezření a nenosí žádné symboly nadvlády, jako je například královská koruna, čímž zdůrazňuje patriarchální autoritu. Ve svém díle *The People Were Enchanted* (Lidé byli okouzleni) umělkyně paroduje narcismus mužských vládců, když pochoduje skrze své království, vítá své poddané a nechává je, aby se jí dvořili.

Eleanor Antin is interested in the question of identity, its fictionality and contrivance and, by implication, the scope it offers for transformation. Antin’s exploration of the question of personal identity leads her to an allegory of the self divided into three—ballerina, king, and nurse. In performances, photographs, films, videos, installations, drawings, and text, these three persona can each take control of the artist. The artist commented on this act of roleplaying: “I am interested in defining the limits of myself. I consider the usual aids to self-definition—sex, age, talent, time, and space—as tyrannical limitations upon my freedom of choice.” Antin’s only male persona, *The King of Solana Beach* (1974–75), wears a white frill shirt and cape, but in no way negates her feminine body. By deliberately refraining from actually looking male and using no symbols of domination like a crown, she puts patriarchal authority in the foreground. In her work *The People Were Enchanted* the artist parodies the narcissism of the male rulers and marches through her kingdom, welcomes her subjects and let herself be courted.

B

Anneke Barger

1939, Nizozemsko *The Netherlands*

Ústředním prvkem performativního umění Anneke Barger je výrazový tanec. Často vystupuje nahá – její nahota symbolizuje přirozenou situaci, která umožňuje transformaci pocitů, přičemž pocity jsou pro Barger energií vyjadřující myšlenky. Být nahá není provokací, ale nutným vyjadřovacím prostředkem. V performativním umění sedmdesátých let používaly feministické umělkyně tělesnou nahotu jako prostředek společenské kritiky. Během performance *nets* (sítě, 1980) se umělkyně pohybuje nahá v labyrintu ze sítí. Dotýká se jich a zamotává se do nich. Postupně se do nich zaplétá čím dál více a následně se mocnými pohyby pokouší opět vymanit. Performance *you and me* (vy a já) se konala v Kodani během druhé světové konference Dekády OSN pro ženy. Barger je bosá, šaty jí sahají až ke kotníkům a na hlavě má šátek; drží lano, jeden konec má omotaný kolem těla, na druhém konci je přivázaná látková panenka, kterou Barger nosí a zároveň se jí snaží zbavit, což se jí nedaří. Tato performance je reflexí její dvojí role – matky a umělkyně.

Expressive dance is a key element of Anneke Barger's performance art. Barger often performs naked—her nakedness symbolizing a primeval situation that enables the transformation of feelings, and for Barger feelings are energies that express ideas. Being naked in this way is therefore not an act of daring, but a necessity. In the performance art of the 1970s, feminist artists used the naked body as a form of social critique. In her performance *nets* (1980), the artist moves without clothing in a labyrinth made of nets. Barger touches the nets and wraps herself in them. Little by little she becomes entangled and then tries to free herself from the tangle with powerful movements. The performance *you and me* took place in Copenhagen, during the second World Conference of the United

Nations Decade for Women. Barger is barefoot, wearing an ankle-length dress and a headscarf; she holds a rope, one end of which is wound around her own body. The other end is tied around a cloth doll, which Barger carries around and tries to get free of, but without success. For Barger this performance is also a reflection on her role as both mother and artist.

Lynda Benglis

1941, USA

Série Lyndy Benglis *Self* (Já, 1970–1976) nabízí pohled na její vlastní zkušenost a kriticky hodnotí role, které ona sama i ostatní v uměleckém světě hrají. Fotografie reagují na využívání genderových identit a ženské sexuality jako vizuálních strategií v reklamě. Obrazy jasně ukazují, že název *Self* odkazuje spíše na nejednoznačnou pozici, podmíněnou společenskou kategorizací a vnímáním moci, než na osobní narativ, biografii či portrétování.

Nejznámější a nejkontroverznější fotografie Lyndy Benglis zobrazuje samotnou umělkyni, která na sobě nemá nic jiného než sluneční brýle, pokožku má naolejovanou a vlasy hladce sčesané dozadu a pózuje s velkým dildem mezi nohama. Když byla v roce 1974 drasticky zredukována připravovaná prezentace její práce v časopise *Artforum*, Benglis na výraz protestu, provokace a sebeprosazení zaplatila umístění této fotografie do reklamního prostoru v časopise. Dílo ukazuje složitost její zkušenosti coby ženy, jež se snaží prosadit v uměleckém světě sedmdesátých let.

Lynda Benglis's series *Self* (1970–1976) looks at her own experience and takes a critical view of the roles that she and others play in the art world. These photographs address the use of gender identities and female sexuality as visual strategies in advertising. The images make clear that the title *Self* suggests an ambiguous position contingent on social positioning and perceptions of power rather than on personal narrative, biography or portraiture.

Benglis's best-known and most controversial photograph shows the artist herself wearing nothing but a pair of sunglasses, with oiled skin and slicked-back hair, posing with a large dildo between her legs. When a planned feature on her work in *Artforum* 1974 was dramatically reduced,

Benglis paid for the image to run as an ad in the magazine as a gesture of protest, provocation and empowerment. The work shows the complexity of her gendered experience as a woman trying to make it in the art world of the 1970s.

Judith Bernstein

1942, USA

Judith Bernstein studovala na Yale University. Jako jednu z mála žen v kampusu ji začaly fascinovat obscénní texty, kresby a naškrábaná graffiti na mužských záchodcích. Vizuální obraznost graffiti, komiks a vulgární jazyk se v následujících desetiletích staly významnou součástí jejího vlastního uměleckého slovníku. Její zábavné a zároveň smrtelně vážné kresby se zabývají tématy války, sexuální agrese a genderové politiky. Podobně jako Renate Bertlmann používá i Bernstein vyobrazení penisu jako prostředek kritiky patriarchy a jeho dvojakých morálních standardů i jako protest proti diskriminaci ženské touhy.

Feministická umělkyně Judith Bernstein provokuje a popouzí diváky už od počátku šedesátých let. Poté, co byla cenzurována její práce *Horizontal* (1973), vystavená ve Philadelphia Civic Center Museum, upadla celá její tvorba v nemilost a následujících třicet let byla víceméně přehlížena. Její umění se jen obtížně prodávalo a ona sama byla pokládána za „nesprávný druh feministky“, proto zůstala její umělecká tvorba poměrně dlouho bez povšimnutí.

Judith Bernstein studied at Yale University. One of the few women on campus, she developed a fascination with the obscene written, drawn, and scratched graffiti in men's restrooms. This kind of visual imagery, used in graffiti, comics, and vulgar language, became highly influential on her own artistic vocabulary over the following decades. Her drawings are both funny and deadly serious, addressing subjects such as warfare, sexual aggression, and gender politics. Similar to Renate Bertlmann, Bernstein uses representations of the penis to critique the patriarchy with its moral double standards, and to protest against the discrimination of female desire.

Feminist artist Judith Bernstein has been provoking and enraging audiences since the early 1960s. Following the censorship of her artwork

Horizontal (1973), presented at the Philadelphia Civic Center Museum, Bernstein's work fell out of favor and was largely overlooked for thirty years. The fact that her art was hardly saleable and the idea that she was not "the right kind of feminist" ensured that her artistic work went relatively unnoticed for a long time.

Renate Bertlmann

1943, Rakousko *Austria*

Renate Bertlmann v sedmdesátých letech dvacátého století rozvinula svůj vtipný a ironický styl, jehož pomocí zkoumala různé identity a společenské aspekty sexuality a vztahů mezi pohlavími. Její trilogie nazvaná *AMO ERGO SUM* sestává z částí, které se jmenují „PORNOGRAFIE“, „IRONIE“ a „UTOPIE“.

V sérii *René ou Renée* vystupuje jako bytost oscilující mezi maskulinním a femininním převtělením, aniž by se s jedním či druhým ztotožnila.

Nejde zde jen o reverzibilitu, androgynii či bisexualitu, ale také o schopnost mutace a neurčitelnost. „René“ v mužském rodě a „Renée“ v ženském vlastně tedy představují nejasné znaky, či spíše hru s posunem významů.

Ústředním tématem tvorby Renate Bertlmann je kůže. Obklopuje naše tělo, chrání je a vymezuje nás vůči okolnímu prostředí. Umělkyně se ve svých performancích a inscenovaných fotografiích zaměřuje na dotýkání, vnímání a procítění měkkých tvarů, jako například na fotografiích *Ausstülpungen* (Výčnělky) nebo *Zärtlicher Tanz* (Něžný tanec).

Propastnost vztahu matka–dítě zkoumá Renate Bertlmann ve své kresbě *Rosemarie's Baby* (Rosemary má děťátko). Kočárek je zároveň kolečkovým křeslem, které tvoří metaforu pomíjivosti, křehkosti, bezmoci, zranitelnosti a omezenosti člověka.

In the 1970s, Renate Bertlmann developed her own humorous and ironic style with which she explored different identities and social aspects of sexuality and the relations between the sexes. Her work is a trilogy entitled *AMO ERGO SUM*, with the parts named "PORNOGRAPHIE," "IRONIE," and "UTOPIE."

The *René/Renée* series oscillates between masculine and feminine incarnations that hover

between, but do not “resolve” themselves as one or another. It is not simply reversibility or androgyny or bisexuality that is figured, but mutability and undecidability. Consequently, “René” and “Renée” are uncertain signs or rather, they play with scrambled ones.

The skin is a central theme in Renate Bertlmann’s work. The skin envelops us, protects us and sets us apart from the environment. In the performances and staged photographs, the artist concentrates on touching, grasping and feeling soft forms, such as in her photographs *Ausstülpungen* (Protrusions) or *Zärtlicher Tanz* (Tender Dance).

In her drawing *Rosemarie’s Baby* Bertlmann is dedicated to the abyss of a mother–child relationship. The stroller is at the same time a wheelchair, which stands as a metaphor for transience, fragility and helplessness as well as vulnerability and the limitation of man.

Dara Birnbaum

1946, USA

Dara Birnbaum se kriticky zabývá televizí jako masmédiem už od konce sedmdesátých let, přičemž zpochybňuje všechna klíše při reprezentaci žen v tomto médiu. Nejznámějším příkladem je její video *Technology / Transformation: Wonder Woman* (Technologie / Transformace: Wonder Woman, 1978–1979). Používá materiál z televizního seriálu *Wonder Woman* ze sedmdesátých let. Prostřednictvím opakování, otravné disko hudby a opakujících se explozí poukazuje na proměnu hlavní ženské hrdinky Diany Prince z usedlé sekretářky v silnou superhrdinku. Na rozdíl od seriálu, který akcentuje sexuální vzhled ženy, Birnbaum ve svém videu zdůrazňuje spíše superschopnosti této superženy, díky nimž dokáže zachránit i muže. Umělkyně drží dodnes prst na tepu doby a kriticky se věnuje současnému masmédiu – internetu a jeho neutuchající záplavě obrazů, kterým jsme neustále a s nebývalou intenzitou vystavováni.

Since the end of the 1970s, Dara Birnbaum has been dealing critically with the mass medium of television. She questions the clichéd representation of women in this medium. The best known example of this is her video *Technology / Transformation: Wonder*

Woman 1978–1979). She uses material from the 1970s TV series *Wonder Woman*. Through repetition, intoxicating discosoundtrack and a recurring explosion, she emphasizes the transformation of the female lead role Diana Prince, a staid secretary into a strong superheroine. In contrast to the series, in which the heavily sexualized appearance of the woman is in the foreground, Birnbaum emphasizes in her video the superhuman powers of the super heroine with whom she saves a man. To this day, the artist is working on the pulse of the times and dedicates herself in her work critically to the current mass medium of the Internet and the constant flood of images we are permanently exposed to in an unprecedented intensity.

Teresa Burga

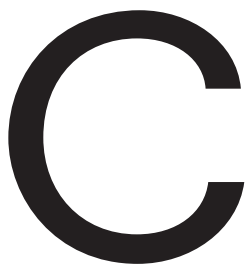
1935, Peru

Práce Teresy Burgy kombinují prvky pop-artu, vizuální poezie i konceptuálního a informačního umění a zabývají se otázkami souvisejícími se zobrazováním žen v masmédiích. Burga zpochybňuje konstrukci ženské identity a věnuje se také mechanizaci a byrokratizaci práce a volného času v každodenním životě.

Její soubor drobných barevných perokreseb ze sedmdesátých let evokuje motivy z reklamy. Prostřednictvím svých kreseb zpochybňuje koncept dokonalé krásy pomocí vlastního měřitelného a ověřitelného procesu. Odhaluje tak vykonstruovanou podstatu ideálu ženské krásy propagovaného v reklamě. Burga na svých kresbách často uvádí, kolik přesně času na nich pracovala. Zaznamenává datum a čas, kdy začala a kdy práci dokončila, a zapisuje si také všechna přerušení a přestávky. Každé dílo je tak záznamem o čase svého stvoření. Něco takového je v kontextu umění nezvyklé a poukazuje to na skutečnost, že umělkyně ke své tvorbě přistupuje jako k placené práci. Její kresby tak stírají hranici mezi uměleckou tvorbou a námezdní prací.

Teresa Burga’s works combine elements of pop art, visual poetry, and conceptual and information art, revolving around issues related to the representation of women in the mass media. Burga challenges constructions of female identity and explores the mechanization and bureaucratization of work and leisure in everyday life.

Burga's series of small colored pen-and-ink drawings done in the 1970s refers to motifs from advertising. In many drawings, she questions concepts of immaculate beauty by means of her own measurable and testable process, thus revealing the constructed nature of an ideal of female beauty that is propagated in advertising. On many of her drawings, Burga notes the exact amount of time she spent working. She records the date and the times at which she began and completed the work as well as any interruptions and breaks. This makes each work a record of the time of its own creation. Such accurate record-keeping is unusual in the art context and reflects the artist's view of her work as a paid labor. These drawings blur the line between artistic work and wage labor.



Marcella Campagnano

1941, Itálie *Italy*

Marcella Campagnano se začátkem sedmdesátých let připojila k milánské feministické skupině *Via Cherubini*. Skupina pracovala na projektu týkajícím se tradičních koncepcí ženské identity. Ironické „zážitkové divadlo“, jak ho Campagnano nazývala, dokumentovaly prostřednictvím fotografií. V roce 1974 se její vlastní malý byt stal provizorním fotografickým ateliérem, v němž sama sehrála role různých žen a s využitím vlastního šatníku a make-upu se postupně proměňovala v manželku, mladou dámu, pracující ženu, matku, studentku, zamilovanou ženu, dámu v letech, těhotnou ženu, prostitutku, nevěstu a milenku. Výsledná série fotografií nese název *L'Invenzione del Femminile: RUOLI* (Vynález ženství: ROLE, 1974) a nebyla zamýšlena čistě jako umělecké dílo. Campagnano jim chtěla také vzbudit politickou debatu a upozornit na to, že role, které na sebe ženy berou, jsou konstrukty vnucované jim patriarchální společností.

Marcella Campagnano joined Milan's *Via Cherubini* feminist group in the early 1970s. The group developed a project on traditional concepts of female identity. This ironic “theater of experience,” as Campagnano called it, was documented in photographs. In 1974 her own small apartment became a makeshift photo studio, where she herself enacted various women's roles using the contents of her own wardrobe and make-up to show women as wife, young lady, working woman, mother, student, woman in love, mature lady, pregnant woman, prostitute, bride, and lover. This series of photos, entitled *L'Invenzione del Femminile: RUOLI* (The Invention of Femininity: ROLES, 1974), was not intended purely as a work of art. Campagnano also hoped it would ignite political discourse. She wanted to highlight how the roles women play are constructions imposed by patriarchal society.

Judy Chicago

1939, USA

Judy Chicago stála v roce 1970 spolu se svou kolegyní, umělkyní Miriam Schapiro, u spuštění prvního programu feministického umění na California State University ve Fresno (CalArts). Cílem studia umění a feminismu bylo zvýšit povědomí o těchto otázkách a bojovat proti diskriminaci a tehdy běžným praktikám vyloučení. V roce 1979 publikovala Chicago v uměleckém časopise *Artforum* svoji reklamu *Boxing ring ad*, v níž přesvědčeně tvrdila, že ženy si dokáží svoji cestu vybojovat.

V roce 1971 si Chicago a Schapiro pronajaly opuštěný dům v rezidenční čtvrti v Hollywoodu a přeměnily jej na *Womanhouse* (Ženský dům), centrum pro feministické akce, diskuse a výstavy. Chicago v té době vytvořila fotografiku *Red Flag* (Rudá vlajka, 1971), která se věnuje tabuizovanému tématu menstruace. Název díla přitom nese zřejmé politické konotace. V roce 1973 začala pracovat na rozsáhlé instalaci *The Dinner Party* (Večírek), která vstoupila do dějin feministického umění jako jedno z nejvlivnějších a nejvíce kontroverzních děl. Na třech stolech umístěných do tvaru trojúhelníku jsou prostřeny talíře zdobené motivy vulvy a vagíny pro třicet devět hostů; každé místo je určeno pro jednu významnou ženskou osobnost západní civilizace.

In 1970, Chicago and fellow artist Miriam Schapiro launched the first Feminist Art Program at the California State University in Fresno (CalArts). This class in art and feminism was aimed to raise awareness and to stop discrimination and widespread processes of exclusion.

In 1971, Chicago and Schapiro rented an abandoned home in a residential neighborhood in Hollywood, transforming it into Womanhouse, a center for feminist actions, discussions, and exhibitions. During this time, Chicago produced the photolithograph *Red Flag* (1971). Here she addressed the taboo topic of menstruation, with clear political connotations in the work's title. In 1973 Chicago began to work on the expansive installation *The Dinner Party*, which entered the annals of feminist art as one of the most influential and controversial works. Thirty-nine place settings are arranged on three tables set in a triangle; each of the ensemble, with vulva-and vagina-like shapes painted on the dinner plates, is dedicated to an important female figure in Western civilization.

Linda Christanell

1939, Rakousko *Austria*

Linda Christanell se prosadila zejména jako avantgardní filmařka. Odmítla klasickou malbu a během studií se začala věnovat kresbě, kterou brzy rozšířila o mnohvrstevnou grafiku; později pracovala s plexisklem. Christanell svá díla fotografovala a tyto fotografické série ji přivedly k filmové tvorbě. Umísťovala objekty na vlastní tělo a to ji přivedlo k umění performance. V roce 1975 začala natáčet na filmy Super 8 a Super 16, přičemž vlastní záběry kombinovala s nalezeným materiálem.

Ve své performanci, fotoalbu a filmu *Fingerfächer* (Prstový vějíř, 1977) používá Christanell rafinovanou řeč těla, na které připevňuje vějíře z různých materiálů jako umělé končetiny. Některé snímky zobrazují umělkyni v kombinaci s obrazy její matky. Představení předvedla poprvé v Bologně s použitím zrcadel, vějířů a přenosného dřevěného pódia. To nesla na těle jako „modelové divadélko“ zdůrazňující její bíle nalíčenou tvář. Černé prstové vějíře se pohybovaly v rytmu dechu umělkyně, rozevíraly se a odhalovaly jemné symboly ambivalentních sil Eróta.

Linda Christanell is best known as an avant-garde filmmaker. She rejected classical painting and turned

during her studies to drawing, soon expanding this genre with layered graphic works and then working on Plexiglas. Christanell photographed her works, and then these photo series led her to the filmmaking, while placing the objects onto her body led her to performance art. She started shooting on Super 8 and Super 16 film in 1975, combining her own footage with found material.

For her performance, photo album, and film *Fingerfächer* (Finger Fan, 1977), Christanell developed subtle body language, mounting fans made of various materials onto her body like artificial limbs. Some shots showed photos of the artist combined with images of her mother. This show was first performed in Bologna, using mirrors, fans, and a portable wooden stage. The latter was worn on the body like a “model theater,” accentuating the made-up white face of the artist. The black finger fans moved to the rhythm of the performer's breath and unfolded to reveal subtle symbols of the ambivalent forces of Eros.



Lili Dujourie

1941, Belgie *Belgium*

Umělecká kariéra Lili Dujourie začala v její rodné Belgii v jisté izolaci od evropských a amerických ženských hnutí. Klíčovým tématem jejich fotografií a videí ze sedmdesátých let je vztah mezi umělkyní a jejím modelem. Převrací naruby tradiční předpoklad, že nahá žena bývá objektem zájmu muže–umělce. V díle *Zonder Titel* (Bez názvu, 1977) vidíme nahé tělo na dřevěné podlaze bytu v různých pozicích, které jasně odkazují na akty typické pro západní malířství a sochařství. Umělkyně nechává diváka na pochybách, zda se dívá na muže nebo na ženu.

Ve skutečnosti jde o muže s dlouhými vlasy. Dujourie vyprávěla, že její model byl při pohledu na fotografie v rozpacích. Umělkyně

chce svými expresivními fotografiemi poukázat na něžnou a ženskou stránku mužů; modelům však pohled na snímky zachycující jejich vlastní zranitelnost často nebyl příjemný.

Lili Dujourie began her artistic career in her native Belgium and somewhat isolated from the European and American women's movements. A key theme in her photographic and video work of the 1970s is the relationship between the artist and her model. She inverts the traditional constellation whereby a female nude is the object of a male artist's gaze. In *Zonder Titel* (Untitled, 1977), we see a nude body on the wooden floor of an apartment, in various poses that clearly allude to the nudes of Western painting and sculpture. The artist has made it unclear whether we are looking at a man or a woman.

In fact this is a man with long hair. Dujourie recounted that her model was very confused when he saw the photographs. In her expressive photos, the artist wishes to show the tenderness and the feminine side of men, while her models often felt uncomfortable when they saw pictures exposing their own vulnerability.

E

Mary Beth Edelson

1933, USA

Mary Beth Edelson se aktivně věnuje boji za lidská práva a emancipačnímu hnutí. V roce 1972 uspořádala první konferenci pro ženy ve výtvarném umění ve Washingtonu. Ve své koláži *Some Living American Women Artists / Last Supper* (Některé žijící americké umělkyně / Poslední večeře), inspirované obrazem Leonarda da Vinciho, použila portréty umělkyně, jako jsou například Georgia O'Keeffe, Helen Frankenthaler, Lee Krasner či Louise Bourgeois, které jsou v rámci historie umění přehlíženy.

V dílech *Trickster Body: Stoic Royalty* (Tělo podvodník: Stoický majestát) a *Nobody Messes With Her: Red Blood* (Nikdo s ní nechce nic mít: Rudá krev) pracuje se stejným motivem: nahá žena, sama umělkyně, v přírodním prostředí, s roztaženými nohama a zvednutými rukama. Edelson tyto portréty přemalovala abstraktními vyobrazeními starověkých bohů jako Baubó nebo Sheela Na Gig, které údajně odháněly zlo tím, že odhalovaly své pohlaví. O své umělecké práci s vlastním tělem Edelson říká: „*Používám své tělo jako ‚objet trouvé‘ a snažím se proměnit ženský subjekt na ‚sujet trouvé‘.*“

Mary Beth Edelson is active in the civil rights and women's movements. In 1972 she organized the first conference for women in fine art in Washington. In her collage *Some Living American Women Artists / Last Supper*, based on a painting by Leonardo da Vinci, she arranges portraits of numerous women artists, for example Georgia O'Keeffe, Helen Frankenthaler, Lee Krasner, and Louise Bourgeois who have been neglected by art history.

Trickster Body: Stoic Royalty and *Nobody Messes With Her: Red Blood* use the same motif: a naked woman, the artist herself, in natural surroundings, her legs spread and her arms raised. Edelson overpainted these portraits with abstract depictions of ancient goddesses, like Baubo or Sheela Na Gig, who were alleged to ward off evil by showing their genitals. On the use of her body in her art, Edelson said: "I use my body as an 'objet trouvé,' aiming to transform the female subject into a 'sujet trouvé.'"

Renate Eisenegger

1949, Německo Germany

Série osmi fotografií *Isolamento* (Odloučení, 1972) Renate Eisenegger zobrazuje umělkyni, jak si ucpává ústa, nos, uši a oči vatou a přelepuje páskou, až si nakonec páskou ováže i hlavu a ruce. Zneklidňující ztvárnění překážek v komunikaci neodráží jen vlastní zkušenosti umělkyně, ale odkazuje také na kolektivní zkušenost žen, proti níž ženské hnutí tehdy protestovalo.

Na otázku, zda byla po čtyřiceti letech naděje feminismu naplněna, Eisenegger odpovídá: „*Ještě jsme neskončily.*“

Performance *Budova* [č. 1]) se konala bez obecnstva v roce 1974 ve výškovém bytovém domě v Hamburku. Eisenegger lezla po zemi

dlouhou chodbou a přitom žehlila hladké linoleum na podlaze. Dílo reflektuje fádní podstatu ženských domácích prací a zároveň nedostatek představitivosti a stresující životní podmínky v typických anonymních výškových budovách šedesátých let.

The eight-part photo sequence *Isolamento* (Isolation, 1972) by Renate Eisenegger shows the artist sticking cotton wool and tape over her mouth, nose, ears, and eyes, and then finally binding up her head and hands too. This disturbing enactment of obstructions to communication is not just a reflection of the artist's own experience, but also addresses a collective experience of women that the women's movement was protesting against at the time.

Asked today whether the hopes of feminism had been fulfilled after forty years, Eisenegger said: "We haven't finished yet."

Hochhaus (Nr. 1) (High-Rise Building [No. 1]) was performed in 1974 without an audience in a Hamburg high-rise apartment block. Crawling along the ground, Eisenegger moved along a long corridor ironing the smooth linoleum flooring. This performance addressed the drab nature of women's domestic work, and also the lack of imagination and distressing living conditions in typically anonymous high-rise architecture of the 1960s.

VALIE EXPORT

1940, Rakousko *Austria*

VALIE EXPORT je považována za průkopnici konceptuálního, akčního, mediálního a filmového umění v Rakousku a za jednu z prvních umělkyní, které využívaly techniku tzv. expanded cinema. Jednou z jejích nejvýznamnějších performancí v této oblasti je dílo *Tapp und Tastkino* (Dotykové kino, 1968). V rámci performance umělkyně vyzývala kolemjdoucí muže, aby vsunuli ruce do krabice, kterou měla připevněnou kolem svých nahých prsou; neměli jinou možnost, než se jí přitom dívat do očí. Umělkyně na ně sebevědomě hleděla.

Performance *Aktionshose: Genitalpanik* (Akční kalhoty: Genitální panika, 1969) pracuje s podobným přístupem. Odehrála se uvnitř pornografického kina a také se zaměřila na kritiku objektivizace ženského těla v komerčním filmovém průmyslu a norem mužského pohledu.

EXPORT se před zraky mužských návštěvníků kina procházela po sále v džínách s otvorem v rozkroku. Stejně oblečená na sobě má i na fotografii, která byla pořízena později a na níž navíc drží kulomet.

VALIE EXPORT is regarded as a pioneer of conceptual, action, media, and film art in Austria, and as an early practitioner of expanded cinema. One of her most important performances in this context is the work *Tapp und Tastkino* (Tap and Touch Cinema, 1968). It involved inviting male passers-by to put their hands inside a box she was wearing over her naked breasts, whereby they had little choice but to look her in the eye. The artist stared at them confidently.

Her performance *Aktionshose: Genitalpanik* (Action Pants: Genital Panic, 1969) took a similar approach. It was enacted inside a porn cinema, and also aimed to critique the objectification of the female body in the commercial film industry and the norms of a male gaze. Wearing a pair of jeans with a hole cut out in the crotch, EXPORT walked around the auditorium of the cinema before a male audience. She is wearing the same clothes on a photograph that was taken later, where she is also holding a machine gun.

F

Gerda Fassel

1941, Rakousko *Austria*

V době, kdy je realistické umění pokládáno za zastaralé, se Gerda Fassel pustila do „vyčerpávajícího hledání formy“ a našla ji v ženské postavě. Její ženské postavy si svojí fyzickou přítomností nárokují okolní prostor. Plastikami jako *Gwen (Queren Kong)* (1978), *Titti de La Mancha* (1979) či *Katharina of Austria* (Katharina Rakouská, 1980) nabízí Fassel alternativu k převládajícímu obrazu žen ve společnosti. Umělkyně se ke svým sochám dostává prostřednictvím kreseb; i na nich

její ženské postavy vystupují z formátu výkresu. V roce 1998 se Gerda Fassel jako první žena stala profesorkou sochařství na Vysoké škole uměleckoprůmyslové ve Vídni. Je zakládající členkou vídeňského sdružení Kunstvereins Figur, založeného v roce 1991.

At a time when realistic art is considered outdated, Gerda Fassel embarks on an „exhausting quest for form“ and finds it in the female figure. Her female figures claim space through their physical presence. With *Gwen (Queren Kong)* (1978), *Titti de La Mancha* (1979), *Katharina of Austria* (1980) Fassel creates an alternative to the existing image of women in society. The artist finds access to her sculptures through her drawings, in which the female figure goes beyond the boundaries of the drawing sheet. In 1998, Gerda Fassel was the first woman to become a professor of sculpture at the University of Applied Arts Vienna. She is a founding member of the Viennese Kunstvereins Figur, founded in 1991.

Esther Ferrer

1937, Španělsko *Spain*

Práce Esther Ferrer představují vždy spíše pomíjivou uměleckou akci než trvanlivé umělecké dílo. Vyrůstala ve Španělsku v období Francovy diktatury (1939–1975) a umění se pro ni stalo prostředkem boje za svobodu projevu, nástrojem aktivismu a feminismu. Formulovala přístup k umění, který odmítal všechny podoby moci a ideologie.

Performance *Trois jours de la folie* (Tři dny šílenství) se konala v pařížské Galerii A v roce 1975. Umělkyně zpočátku seděla na židli a postupně rozšiřovala rádius pohybu svého těla expresivním tancem. Performance nesledovala žádnou dějovou linii a Ferrer uvedla jen, že jde o „ženu v akci“. Řekla k tomu: „*Performance se skládá ze všeho, co se během ní odehraje. V tomto smyslu může být performancí cokoli. Někdy je poněkud vágní, takže ji každý divák může pochopit jinak.*“

Esther Ferrer's works are always ephemeral artistic actions rather than works of art that remain. She grew up in Spain during the Franco dictatorship (1939–1975) and discovered art as her own way of campaigning for freedom

of expression, activism, and feminism. She formulated an approach to art that rejected all forms of power and ideology.

The performance *Trois jours de la folie* (Three Days of Madness) took place in 1975 in the Paris Galerie A. The artist began by sitting on a chair and then expanded the radius of movement of her own body with expressive dance. The performance followed no story, and Ferrer just said it was a “woman in action.” She said: “A performance consists of everything that happens during the performance. In this sense a performance can be anything. Sometimes it is rather vague, so that everyone who sees it can understand it differently.”



Margaret Harrison

1949, USA

Margaret Harrison je čelní představitelkou britského feministického a aktivistického umění. V roce 1970 založila v Londýně uměleckou skupinu Women's Liberation Art Group. Její samostatná výstava, kde vystavila mimo jiné i kresby a akvarely zobrazující ženy jako náplň v hamburgerech a Kapitána Ameriku s falešnými prsy a na vysokých podpatcích, byla v roce 1971 uzavřena policií. Ve svém díle dokumentuje tíživou situaci špatně placených hospodyň, obětí znásilnění, dělnic v továrnách a dalších. Dílo *Rape* (Znásilnění, 1978) bylo vystaveno na kontroverzní výstavě Arts Council v roce 1979.

Často převrací naruby slavný výrok Johna Bergera: „*Muži se dívají na ženy. Ženy se samy na sebe dívají jako na někoho, kdo je pozorován.*“

Série *Good Enough to Eat* (K sežrání) z roku 1971 zobrazuje ženy ve spodním prádle a s vysokými podpatky, které se v pin-up pózách povalují v hamburgerech a sendvičích. Na první pohled se zdá, jako by jen naplňovaly mužské tužby. Harrison „nahradila“ plátek masa ženou,

čímž ironicky a přehnaně zveličuje předpokládanou úlohu žen jako objektů mužských snů, které se staly skutečností a mohou být zkonsumovány.

„Obrázky byly interpretovány tak, jako by je vytvořili muži. V rádiu tehdy vysílali pořad Jimmyho Younga. Young každé ráno představil jeden recept a diskuse kolem toho přirovnávala ženy ke šťavnatým, jedlým věcem. Právě proto jsem je umístila do hamburgerů a sendvičů,“ dodává autorka.

Margaret Harrison has been at the forefront of British feminist and activist art. In 1970 she founded the London Women's Liberation Art Group. In 1971 her solo show including drawings and watercolours – showing images of women as hamburger fillings and Captain America with fake breasts and high heels – was closed down by the police. She produced work documenting the plight of underpaid homeworkers, rape victims, factory workers and more. Her work *Rape* (1978) was included in the controversial 1979 Arts Council show.

Harrison's intention has frequently been to scramble the terms of John Berger's famous formulation, "Men look at women. Women watch themselves being looked at."

The series *Good Enough to Eat* from 1971 shows women in lingerie and high heels, who loll in pin-up poses in hamburgers and sandwiches. At first glance, it seems as if they only correspond to male desire. With „replacing“ the meat loaf by a woman, Harrison ironically over-subscribes the supposed role of women as a male desired dream that has become true and can easily be consumed.

The artist explains: "Images were interpreted as if they had been made by men. There was a show on the radio at the time called the Jimmy Young programme, and Young had a recipe every morning and the discussion paralleled women to juicy, edible things. That's why I put the women in the hamburgers and sandwiches."

Lynn Hershman Leeson

1941, USA

Umělkyně a filmařka Lynn Hershman Leeson se věnuje aktuálním společenským otázkám: vztahu mezi lidmi a stroji, konstrukci identity, soukromí v době neustálého dohledu, splývání reálného

a virtuálního a využívání médií jako nástroje proti cenzuře a politickému útlaku.

Ve svém nejznámějším díle *Roberta Breitmore* (1974–1978) převzala Hershman Leeson roli fiktivní osoby. Její vykonstruovaná identita jménem Roberta Breitmore měla vlastní řidičský průkaz, bankovní účet a kreditní kartu a navštěvovala vernisáže výstav. Podala si inzerát a chtěla se setkat s muži v parku Union Square v San Francisku. Jindy uspořádala soutěž o Robertinu dvojnici. Dílo *Roberta Construction Chart #1* (Konstrukční schéma Roberty č. 1, 1975) je mapa její vlastní tváře s přesnými pokyny ohledně barev a make-upu pro vytvoření kopie této osoby a identity.

V roce 1978 nechala Hershman Leeson svou postavu zemřít a proměnila Robertu na *CybeRobertu* (1995–2000), interaktivní umělou inteligenci ve formě ženské webové plastiky.

The artist and film-maker Lynn Hershman Leeson addresses current social issues: the relationship between people and machines, the construction of identity, privacy in an era of mass surveillance, the merging of the real and the virtual, and the use of the media as a tool against censorship and political repression.

For her well-known work *Roberta Breitmore* (1974–1978) Hershman Leeson assumed the persona of a fictional character. Her constructed identity named Roberta Breitmore had her own driver's license, bank account, and credit card, and visited exhibition openings. She placed advertisements to meet men at Union Square Park in San Francisco. Another time she organized a Roberta lookalike contest. The work *Roberta Construction Chart #1* (1975) is a map of her own face with precise color and make-up instructions for creating a copy of this person and identity.

In 1978 Hershman Leeson allowed her character to die, and transformed Roberta into *CybeRoberta* (1995–2000), an interactive artificial intelligence that takes the form of a female web-based sculpture.

Alexis Hunter

1948–2014, Nový Zéland *New Zealand*

Alexis Hunter zaujala radikální postoj vůči společenským normám sexualizace, objektivizace a svádění. V díle *Approach to Fear: Voyeurism*

(Postoj ke strachu: Voyeurismus, 1973) nejprve naznačuje, jako by chtěla předvádět striptýz. Očekávání (mužského) voyeurů následně zklame, protože si zvedne dlouhou sukni přes hlavu. Na konci performance jsou vidět jen její nohy jako fragment těla, jehož horní polovina je skrytá pod sukni.

Pro svou sérii *Identity Crisis* (Krise identity, 1974) požádala Hunter několik kamarádů, aby ji vyfotili. Některé portréty vypadají jako z reklamy. Druhou fotografií zleva fotila sama umělkyně v době, kdy procházela depresivní fází. Série tak ukazuje rozdíl mezi vnímáním sama sebe a tím, jak nás vnímají ostatní.

Alexis Hunter took a radical approach to the social norms of sexualization, objectification, and seduction. In *Approach to Fear: Voyeurism* (1973) Hunter first indicates that she will perform a striptease. She then disappoints the expectations of the (male) voyeur by lifting her long skirt over her head. The performance finishes with just her legs visible, like a fragment of a body, while her torso is under her skirt.

For her series *Identity Crisis* (1974), Hunter asked several friends to take her photograph. Some of these portraits look like advertising photos. The second from left was taken by the artist herself at a time when she was going through a depressive phase. The series as a whole thus shows the gaps between self-perception and perception by others.



Mako Idemitsu

1940, Japonsko *Japan*

Filmařka a videoumělkyně Mako Idemitsu se ve svém díle zabývá mužským šovinismem, jak jej zažívá v Japonsku a Kalifornii, a také různými ženskými rolemi a obrazy ženy. Svoji první videokameru Super 8 si koupila spontánně,

když se rozhodla nebýt jen manželkou a matkou. Pomocí kamery však zachytila právě takový život, život manželky a matky, v souladu s tehdejší tezí: „Soukromé je politické.“ Video *Another Day of a Housewife* (Další den ženy v domácnosti) z roku 1977 ukazuje každodenní rutinu ženy v domácnosti po dobu 9 minut a 50 sekund. Protagonistka je, stejně jako my jakožto diváci, pod neustálým dohledem motivu, který se ve filmech Mako Idemitsu často opakuje: televize vysílající statický obraz oka.

In her work, film and video artist Mako Idemitsu deals with the male chauvinism she experiences in Japan and California as well as with the different female roles and images. She spontaneously bought her first Super 8 film camera because she had a desire not to be just a wife and a mother. With the help of the camera, however, she treated precisely that life, namely a wife and mother, in line with the statement of these days: „The private is political.“ The video *Another Day of a Housewife* from 1977 shows the daily routine of a housewife for 9 minutes and 50 seconds. The actor, but also we as viewers, are under constant observation of a recurring theme in the films of Mako Idemitsu: a TV showing a still image of an eye.

Sanja Iveković

1949, Maďarsko *Hungary*

Během studentských nepokojů v bývalé Jugoslávii v roce 1968 a v letech následujících byl založen spolek Nova umjetnička praksa (Nová umělecká praxe). Sanja Iveković se ve svých dílech často věnuje převládajícím mocenským strukturám i rozporům a restrikcím, které jsou nedílnou součástí režimu. Pracuje technikou fotomontáže, koláže, videa, instalace, kresby a performance. V osmdesátých letech založila v Chorvatsku několik ženských nestátních organizací.

Fotografie *Inaugurazione alla Tommaseo* (Zahájení v galerii Tommaseo, 1977/2012) byly pořízeny v roce 1977 během performance v galerii Tommaseo v Terstu. Iveković své dílo popsala: „Stojím v malém kancelářském prostoru galerie a ústa mám přelepená lepící páskou. Seznamuji se s jednotlivými návštěvníky a zasilovač mezitím vysílá můj srdeční rytmus do prostoru galerie. Každé jednotlivé setkání je vyfotografováno a vždy na jeho začátku zazní specifický zvuk. Následující den jsou fotografie vystaveny na stěny galerie, každou

z nich doprovází příslušná audionahrávka, kterou si návštěvníci výstavy mohou poslechnout.“

In the course of student unrest in the former Yugoslavia in and after 1968, Nova Umjetnička Praksa (New Art Practice) was founded. Many of Sanja Iveković's works address prevailing power structures, and the contradictions and restrictions inherent to the regime. Her work includes photo-montages, collages, videos, installations, drawings, and performances. In the 1980s she founded various non-state women's organizations in Croatia.

The photographs *Inaugurazione alla Tommaseo* (Opening at Tommaseo, 1977/2012) were taken in 1977 during Iveković's performance at the Tommaseo Gallery in Trieste. Iveković wrote about this work: "I am standing in the gallery's small office space with my mouth sealed by adhesive tape and an amplifier that transmits my heartbeat into the gallery area as I meet the visitors one by one. My contact with each person is photographed and a special sound is produced to mark the beginning of each meeting. The following day, the photographs are mounted on the walls, each photograph accompanied by the corresponding audiotape, which visitors to the exhibition can listen to."

J

Birgit Jürgenssen

1949–2003, Rakousko *Austria*

Birgit Jürgenssen začala již v sedmdesátých letech zpochybňovat kulturní konstrukce ženskosti. Na fotografii *Ich möchte hier raus!* (Chci odtud pryč!, 1976) zobrazuje samu sebe jako konvenčně oblečenou měšťačku v domácnosti; tvář a ruku přitom tiskne ke skleněné tabuli jako vězeň. V díle *Hausfrauen-Küchenschürze* (Kuchyňská zástěra hospodyně, 1975) se součástí oděvu stává také sporák a ironicky se tak propojuje s ženským tělem. Kresba *Hausfrau* (Žena v domácnosti, 1974) zobrazuje

ženu uvězněnou v „kleci rodinného života“.

V díle *Nest* (Hnízdo, 1979) si Jürgenssen položila do klína ptačí hnízdo se dvěma vejci. Ženský klín či lůno je tak označeno jako místo sexuality, početí a zrození. Dílo zároveň odkazuje k německému slangovému výrazu „nemít na něco koule“, protože v němčině se v něm používá slovo „vejce“.

Jürgenssen ve svém díle neustále využívá různé podoby reprezentace ženského těla – maškarádu, fragmentaci, fetišizaci či animalizaci. Její uměleckou praxi charakterizuje rozmanitost používaných médií, k nimž kromě fotografie patří i kresby, objekty, polaroidy, kyanotypie, fotogramy a koláže.

In the 1970s, Birgit Jürgenssen began to challenge cultural constructions of femininity. In her photograph *Ich möchte hier raus!* (I Want out of Here!, 1976), she presents herself as a conventionally dressed bourgeois housewife, with her face and hand pressed up against a pane of glass like a prisoner.

In *Hausfrauen-Küchenschürze* (Housewives' Kitchen Apron, 1975), the stove has become an article of clothing, and thus ironically linked to a woman's body. The drawing *Hausfrau* (1974) shows a woman imprisoned inside the "cage of domesticity".

In *Nest* (1979), Jürgenssen placed a bird's nest with two eggs in her lap. Here the woman's lap or womb is connoted as the location of sexuality, conception, and birth. This also refers to the German slang for "not having the balls to do something"—where the German word for egg is used for balls.

Throughout the whole of Jürgenssen's oeuvre, she makes use of representations of the female body, as masquerade, fragmentation, fetishization, or animalization. Her practice is characterized by a diversity of media and includes drawings, photographs, objects, Polaroids, cyanotypes, photograms and collages.

Kirsten Justesen

1943, Dánsko *Denmark*

Kirsten Justesen začala v roce 1968 využívat své tělo jako sochařský materiál a její stále silnější feministické zaměření zároveň začalo zpochybňovat umělecko-historické tradice. Fotografie *Sculpture #2* (Socha č. 2) představuje nahou ženu vměstnanou do kartonové krabice; její tělo krabicí zcela vyplňuje.

Samotná fotografie je přitom také umístěna na otevřené krabici. Původní název díla, *Kasse* (Krabice), odkazuje na skutečnost, že tehdejší minimalistické umění mělo v oblibě právě jednoduché primární struktury. Takto výrazně věcný přístup k umění je převážně mužskou doménou a Justesen ho zpochybňuje tím, že používá své vlastní nahé tělo. Filmová teoretička Laura Mulvey to vysvětluje takto: „V patriarchální kultuře je žena vůči svému mužskému protějšku označujícím; je vázaná symbolickým řádem, v němž muži mohou prožívat své fantazie a obsese a ženy jsou tlačeny do pozice mlčících nositelů, nikoli tvůrců významu.“

In 1968 Kirsten Justesen began to use her own body as a sculptural form, while her growing feminist awareness also challenged art-historical traditions. In *Sculpture #2* we can see a photo showing a naked woman squeezed into a cardboard box, her body entirely filling the box. This photo is itself mounted onto an open box. The work's original title, *Kasse* (Box), refers to the affinity of minimal art—contemporary at the time—for simple primary structures. This very factual approach to art was predominantly formulated by men, and Justesen challenges it by using her own naked body. Film theorist Laura Mulvey explained this: “In patriarchal culture, woman is the signifier of the male other, bound to a symbolic order in which men can live out their fantasies and obsessions by forcing them onto the image of the silent woman, who is ascribed the role of the bearer of meaning and not its producer.”

K

Auguste Kronheim

1937, Nizozemsko *The Netherlands*

Auguste Kronheim začala tvořit své dřevorezy v sedmnácti letech. Motivy čerpala ze svého okolí v temném poválečném období v rakouském Mühlviertelu. Musela tehdy čelit kritice za to,

že zobrazuje drastické poválečné životní podmínky venkovského obyvatelstva. Umělkyně často pracuje se sériemi; jak sama říká: „*V hlavě mám vždy několik obrazů k jednomu tématu.*“ Osm listů cyklu *Morgen bist du Hausfrau* (Zítرا budeš ženou v domácnosti, 1970) ukazuje společenské nároky na tehdejší „výkonné“ ženy v domácnosti: čistotné, milující a vstřícné, abychom uvedli pouze tři z vyžadovaných vlastností. Dílo však odhaluje i pocity žen, které mají těmto požadavkům dostát: úzkost, útlak, dojem, že jsou v roli loutek.

Auguste Kronheim began to produce woodcuts at the age of 17. Her motives she drew directly from her surroundings, the dark post-war period in the Austrian Mühlviertel. At that time she was criticized for the portrayal of the drastic living conditions of the rural population in the post-war period. The artist often works with series, as she herself says: „There are always several images in the head on a topic.“ The eight sheets of the cycle *Morgen bist du Hausfrau* (1970) show the demands of a society on the then „efficient“ housewives: clean, loving, helpful to name only three of the properties. However, she also reveals the feelings of the housewife who faced these claims: being anxious, feeling repressed, or being part of a puppet theater.

L

Ketty La Rocca

1938–1976, Itálie *Italy*

Ketty La Rocca zkoumala prostřednictvím „poesia visiva“ (vizuální poezie) význam jazyka a obrazů. Zaměřila se na gesta lidského těla jako na prvotní prostředek komunikace. Umělkyně kombinuje výřezy obrazů s útržky slov, což předznamenává její úvahy na téma slovo–znak–obraz, jež se od roku 1967 měly stát výlučným konceptem jejích prací.

V sérii *Le mie parole e tu?* (Moje slova a ty?, 1972) sestavila umělkyně obrazové

sekvence, v nichž hlavní roli hrají ruce. Otevírají téma složitého vztahu mezi mužem a ženou; slovo „ty“ napsané jejím rukopisem se stále opakuje a překrývá, jeví se jako reappropriace sebe sama, ale také jako vykreslení a předvolání druhého: muže, který omezuje a limituje pohyb a prostor ženské ruky, ale i diváka jakožto svědka a prokurátora své vlastní existence.

V díle *Craniologia* (Rentgen lebky, 1973) napsala La Rocca několikrát slovo „ty“ na rentgenový snímek vlastní hlavy, který překrývá obrazem zaťaté pěsti, aby tímto gestem vyjádřila svůj boj s rakovinou.

On the basis of “poesia visiva” (visual poetry), Ketty La Rocca investigated the meaning of language and images. She focused on the gestures of the human body as the original means of communication. The artist combines clippings of images with snippets of words, heralding the reflection on the value of the word–sign–image that, from 1967 onward, was to become the absolute protagonist of her works.

In the series *Le mie parole e tu?* (My Words and You?), 1972, the artist composed sequences in which the hands played a leading role and which tackled the theme of the difficult relationship between man and woman; the word „you“, repeated and superimposed in her own handwriting, appears as a reappropriation of the self, but also as a delineation and summons of the other: the man who constrains and limits the movement and space of the woman’s hand, but also the viewer as witness and prosecutor of his or her own existence.

In *Craniologia* (Skull X-Ray, 1973) La Rocca writes the word “you” several times onto an X-ray of her own head that is overlapped by an image of a clenched fist. She arrived at a total interaction of art and life. Here she is taking a tough stance toward the fact that she has cancer.

Leslie Labowitz

1946, USA

Suzanne Lacy

1945, USA

Třináctého prosince 1977 se na schodech radnice v Los Angeles deset žen prostřednictvím performance *In Mourning and in Rage* (V zármutku

a ve vzteku) vyjádřilo k aktuálnímu dění. K veřejnému vystoupení je přiměla zpráva deníku *Los Angeles Times* o desáté oběti takzvaného škrťáče z Hillside, sériového vraha, který mezi lety 1977 a 1979 znásilnil a zavraždil několik žen. S každou novou obětí rostl i mediální zájem o případ. Suzanne Lacy a Leslie Labowitz byly znechucené senzacechtivou medializací a způsobem reprezentace obětí, a proto se rozhodly vyjádřit svůj smutek, strach a hněv a formulovat feministickou kritiku masmédií. V rámci performance se před radnicí Los Angeles shromáždilo sedmdesát žen, které rozvinuly transparenty s nápisem „IN MEMORY OF OUR SISTERS WOMEN FIGHT BACK“ („Na památku našich sester ženy braňte se!“). Truchlící jedna po druhé přistupovaly k mikrofonu a prohlašovaly: „Jsem tu za deset žen, které byly v době od 18. října do 29. listopadu znásilněny a uškrceny!“ Po každém prohlášení ostatní ženy zvolaly: „Na památku našich sester braňme se!“ Média v Los Angeles události původně prezentovala jako „náhodné“ vraždy, ale v důsledku této akce začaly být vnímány v celostátním kontextu násilí na ženách.

On 13 December 1977, ten women raised their voices in the work *In Mourning and in Rage* on the steps of the City Hall in Los Angeles. This public performance was prompted by a report in the *Los Angeles Times* about the tenth victim of the Hillside Strangler, a serial killer who raped and murdered several women between 1977 and 1979. With each new victim, media interest in the case grew. Disgusted by the sensationalist coverage and by the way the victims had been presented in the media, Suzanne Lacy and Leslie Labowitz decided to express their mourning, fear, and anger by formulating a feminist critique of the mass media. For the performance, 70 women gathered at Los Angeles City Hall, where they unfurled banners stating “IN MEMORY OF OUR SISTERS WOMEN FIGHT BACK.” One by one, the mourners walked up to the microphone and proclaimed: “I am here for the 10 women who have been raped and strangled between October 18 and November 29!” After she made this statement, the other women chanted in chorus: “In memory of our sisters, we fight back!” This action connected what the media had seen as “random” murders in Los Angeles to the bigger picture of nationwide violence toward women.

Katalin Ladik

1942, Srbsko *Serbia*

Kariéra Katalin Ladik se započala v multietnické oblasti Novi Sad v bývalé Jugoslávii (dnešní Srbsko). Jakožto maďarsky píšící básnířka, která mísí různé prvky balkánského folklóru, vytvářela kulturně hybridní díla. Jako performerka a umělkyně se postavila proti ponižování žen.

Dílo *Poemim* (1978) bylo prezentováno několikrát na různých místech. Stejně jako Ana Mendieta si i Ladik během performance tiskla na tvář tabulku skla. Výsledná deformace její tváře představuje kritiku dobového ideálu krásy, s nímž se Ladik během své kariéry známé herečky a moderátorky setkávala.

Umělkyně využívala dílo *Poemim* jako předehru k jiným performancím. S tabulkou skla před obličejem zahájila i svoji fotografickou sérii *Blackshave Poem* (1978). Tato performance byla anti-striptyzmem; Ladik se svlékla, ale odhalila tak pouze další černé oblečení.

Katalin Ladik began her career in the multiethnic region of Novi Sad in former Yugoslavia (today Serbia). As a poet writing in Hungarian and blending elements of Balkan folklore, she produced culturally hybrid works. As a performer and artist she rebelled against women's experiences of humiliation.

Poemim (1978) was performed on several occasions in various locations. Like Ana Mendieta, Ladik pressed a pane of glass to her face during this performance. The deformation of her face was a critique of current ideals of beauty, with which Ladik was confronted in her work as a well-known actress and radio speaker.

She also used *Poemim* as a prelude to other performances. She also began her photo series *Blackshave Poem* (1978) with a pane of glass before her face. This performance was an anti-striptease, in which Ladik undressed only to reveal black clothing.

Suzy Lake

1947, USA

Tématem děl Suzy Lake je ženská identita, transformace, krása a gender. Dílo *Imitations of Myself* (Imitace sebe sama, 1973/2012) ukazuje

proces nanášení make-upu a následné proměny. Umělkyně sedí u stolu, dívá se do zrcadla a líčí si tvář. Divák však zrcadlo nevidí. Autorka vysvětluje smysl a politický význam své bílé tváře těmito slovy: „*V pantomimě znamená bílá tvář ‚nula – stav před postavou‘. Pro mě je pantomimická nula něco ve smyslu tabula rasa, stejně jako politické a společenské změny šedesátých let. Bílá tvář tedy měla dvojí funkci masky – skrývat a zároveň odhalovat.*“

The themes of Suzy Lake's art are female identity, transformation, beauty, and gender. *Imitations of Myself* (1973/2012) shows the process of putting on make-up and the ensuing transformation. The artist is sitting at a table, looking into a mirror and applying make-up to her face. The mirror stays hidden for the spectator. The artist explained the function and the political meaning of the white face: "In mime, white face signifies 'zero—before character.' For me, mime's notion of zero was a tabula rasa like the political and social changes of the 1960s. The white face had the double function of a mask—both hiding and revealing."

Brigitte Lang

1953, Rakousko *Austria*

Brigitte Lang ukončila v roce 1973 studium uměleckého kovářství na vyšší odborné technické škole ve Štýrském Hradci; pro ženu šlo tehdy o velmi neobvyklé zaměření. V roce 1981 začala pracovat na souboru *Frauenkopfschmuck* (Ozdoba ženské hlavy). Jde o kritické feministické úvahy o napětí ve vztazích mezi muži a ženami. Tyto podivné objekty nesou psychologické poselství; nejde přitom o komerční „okrašlování“ žen, jsou to křehké konstrukce připevněné na ženském těle.

Dílo *Frauenkopfschmuck Mund* (Ozdoba ženské hlavy – Ústa, 1984) agresivně odráží jakoukoli intimitu pomocí hrozivých hrotů na rtech. *Frauenkopfschmuck Dornenkrone* (Ozdoba ženské hlavy – Trnová koruna, 1984) a *Frauenkopfschmuck Schleier* (Ozdoba ženské hlavy – Závoj, 1984) symbolizují proměnu radosti nevěsty v utrpení, které Lang spojuje s utrpením Krista.

Brigitte Lang studied creative metalworking up to 1973 at the Higher Federal School of Technology in Graz, an unusual domain for women at the time. In 1981, she began her *Frauenkopfschmuck*

(Women's Headdress) series, critical feminist reflections on the tensions in relationships between men and women. Psychologically charged, these awkward objects do not cater to the commercial "prettification" of women, but are delicate constructions that are fitted to the female body.

Frauenkopfschmuck Mund (Women's Headdress Mouth, 1984) aggressively repels any intimacy by means of threatening spikes on the lips. *Frauenkopfschmuck Dornenkrone* (Women's Headdress Crown of Thorns, 1984) and *Frauenkopfschmuck Schleier* (Women's Headdress Veil, 1984) symbolize the reversal of the bride's pleasure into suffering that Lang links to the Passion of Christ.

Natalia LL

1937, Polsko Poland

Pravděpodobně nejznámější dílo Natalie LL *Consumer Art* (Konzumní umění) zachycuje modelky, jak si pochutnávají na banánech, párcích nebo na zmrzlině. Tato zdánlivě nevinná činnost dostává evidentně silně erotický nádech. Kombinace „chladné“ filmové nahrávky s „horkým“ smyslným motivem naznačuje odmítnutí čistě analytického charakteru konceptuálního umění.

V šedesátých a sedmdesátých letech byla Natalia LL jednou z prvních umělkyní, které neváhaly kritizovat konceptuální umění pro jeho přílišnou racionalizaci a vyhýbání se fyzické smyslnosti. V díle *Consumer Art* odkazuje také na vizuální stránku popkultury, kde motivy spotřeby a erotiky často vystupují společně.

Přístup umělkyně ke konzumu a k vytváření obrazu ženy v popkultuře však získal rozmanité interpretace. Klasické paradigma nadvlády jednoho pohlaví nad druhým je zde obráceno: aktivní roli zaujímá žena, zatímco mužnost se omezuje na pouhé produkty falického tvaru.

Probably the most notorious work by Natalia LL, *Consumer Art* presents models delighting in bananas, frankfurters or ice-cream. Obviously, this seemingly innocent activity acquires a strongly erotic edge. Combination of a "cold" film recording with a "hot" sensual motif stands for a rejection of the purely analytical character of conceptual art.

In the 1960s and 1970s, Natalia LL was one of the first artists to step forward and criticise conceptual art for excessive rationalisation and

avoidance of physical sensuality. In *Consumer Art* she also refers to the imagery of popular culture, where consumption and erotic motifs are often paired.

However, the artist's approach to consumption and creating the image of a woman in popular culture received varied interpretations. The classic paradigm of domination of one sex over another is reversed: it is the woman who takes an active role, while masculinity is reduced to mere products of phallic shape.

Lea Lublin

1929, Polsko Poland – 1999, Francie France

Rodina Ley Lublin emigrovala v roce 1931 do argentinského Buenos Aires. Ona sama žila od roku 1968 střídavě ve Francii a v Jižní Americe. Vlivem svého kontaktu s Centro de artes visuales, výzkumným střediskem zaměřeným na experimentální a avantgardní argentinské umění, se přestala věnovat malbě a začala pracovat jako performerka a autorka instalací. V roce 1968 představila v pařížském Musée d'art moderne radikální dílo *Mon fils* (Můj syn): vzala s sebou do muzea své sedmiměsíční dítě a nechala diváky sdílet svůj každodenní život. Lublin byla členkou feministické skupiny Femmes/Art (1976–1980), s níž v roce 1978 při jednodenním workshopu umělkyně Françoise Janicot uskutečnila svoji performanci *Dissolution dans l'eau. Pont Marie, 17 heures* (Rozpouštění ve vodě, most Marie, 17 hodin). Kladla při ní rétorické misogynní otázky: „Je žena sexuálním objektem? Je žena podřadnou bytostí? Je žena soukromým majetkem?“ Ty potom byly napsány na vlajku a utopeny v Seině. Lea Lublin zemřela v Paříži v roce 1999.

In 1931 Lea Lublin's family emigrated to Buenos Aires, Argentina. From 1968 she commutes between France and South America. Her contact with the Centro de Artes Visuales, a research center dedicated to experimental and avant-garde Argentinian art, causes Lublin to break with painting and begin to work performatively and installatively. In 1968 she shows the radical work *Mon fils* at the Musée d'Art Moderne, for which she draws with her seven-month-old son into the museum and lets the visitors share in her everyday life. Lublin is a member of the feminist collective *Femmes / Art* (1976–1980), with whom she performed her *Dissolution dans*

l'eau. Pont Marie, 17 heures in 1978 on the occasion of a one-day workshop by artist Françoise Janicot. She asked rhetorical misogynist questions like: “Is woman a sexual object?”, “Is woman an inferior being?”, “Is woman private property?”, which were written on a flag and sunk into the Seine. Lea Lublin died in 1999 in Paris.



Karin Mack

1940, Rakousko *Austria*

Počátkem sedmdesátých let začala fotografka Karin Mack analyzovat svoji životní situaci a svůj vlastní obraz; ústředním bodem jejího fotografického hledání se stalo pátrání po unikátní a jedinečné – a přesto mnohostranné – podstatě vlastního já.

S jistou ironií odkazuje na stereotypy měšťáckého života a přenáší je do vlastní imaginativní obraznosti. Její dílo *Bügeltraum* (Sen o žehlení, 1975) je noční mýrou dobré hospodyňky. Fádni žehlení prádla se proměňuje v obětní rituál, žehlicí prkno se stává umrlčím prknem a na márách leží mrtvola hospodyňky s bosýma nohama, přikrytá černým závojem. Dílo *Zerstörung einer Illusion* (Zničení jedné iluze, 1975) si hraje s konstrukcí idylické harmonie v reklamní fotografii; dokonalá podobizna šťastné ženy svírající sklenici domácí marmelády se rozpadá, když na ni umělkyně útočí, dekonstruuje ji a nakonec ji smaže. Smrt obrazu a zničení fotografie představuje zároveň konec iluze a akt osvobození.

In the early 1970s, the photographer Karin Mack started to scrutinize her situation in life and self-image; the quest to identify the unique and singular—and yet multifaceted—core of her self became the focus of her photographic research. With some irony, she referred to stereotypes of bourgeois life, transferring these into her own imaginative imagery. Her *Bügeltraum* (Dream

of Ironing, 1975) is a good housewife’s nightmare, as the anodyne laundry work turns into a sacrificial ritual and the ironing board becomes a bier on which the ironer is laid out, her bare feet pointing toward the next world, surreally beautiful and veiled by the shadows of her grief.

Zerstörung einer Illusion (Demolition of an Illusion, 1975) toys with the construction of idyllic harmony in advertising photography; the flawless likeness of a happy woman holding a jar of homemade jam cracks as the artist attacks, deconstructs, and eventually effaces it. The death of the image, the destruction of the photograph, is at once the end of an illusion and an act of liberation.

Ana Mendieta

1948–1985, Kuba *Cuba*

Umění Any Mendiety hluboce ovlivnila její emigrace z Kuby a odloučení od rodiny. Témata dislokace, znovuzrození a regenerace se v jejích performancích často opakují.

V díle *Untitled (Glass on Body Imprints)* (Bez názvu – Otisky těla na skle) z roku 1972 zkoumá možnosti manipulace s obličejem a tělem. Zesiluje a zdůrazňuje význam technického média ve vyhrocené scénografii, ale i jeho omezující efekt. Soubory fotografií, které Mendieta vytvořila během studia v Iowa, ji zobrazují, jak si tiskne tabulku plexiskla na tvář a prsa. Dává nám najevo, že překážky, s nimiž se setkává, jsou také politického charakteru. Obrázky evokují etnické stereotypy a rasistická klíše (plné rty, plochý nos). Odpor materiálu (prostředí) deformuje její tělo. Tím také narušuje ideál ženské krásy v umění.

Ana Mendieta’s art is deeply influenced by her emigration from Cuba and the separation from her family. Dislocation, rebirth, and regeneration are recurring themes in some of her performances.

In her work *Untitled (Glass on Body Imprints)* from 1972, she investigates facial and body manipulation. She redoubles and emphasizes the technical medium’s significance for pointed *mise-en-scène*, as well as its constricting effect. The series of photographs Mendieta created as a student in Iowa show her pressing her face and breasts against a Plexiglas plate. The barriers she confronts, we are given to understand, are political as well. The pictures hint at ethnic

stereotyping and racist clichés (full lips, flat nose). The resistance of the material (the environment) disfigures her body. With that she also frustrates the ideal of female beauty in art.

Rita Myers

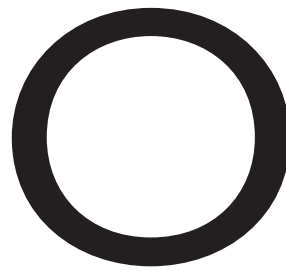
1947, USA

Rita Myers se zabývá stereotypy souvisejícími s průmyslem ženské krásy. Ve svém fotografickém díle *Body Halves* (Půlky těla, 1971) rozvrací představu „dokonalého“ ženského těla. Dílo je založeno na domněnce, že jedna polovina těla je „krásnější“ a druhá „méně krásná“.

Jde o soubor čtyř fotografií, přičemž dvě zobrazují nahé tělo umělkyně zepředu a zezadu v jeho přirozené podobě. Pro další dva snímky si Myers vybrala tu polovinu těla, která se zdála více „bezchybná“, a zkopírovala ji podle středové osy. Přírodní symetrie je tak nahrazena iritující „dokonalou“ symetrií. Dílo evokuje renesanční studie proporcí lidského těla a krásy jakožto normy, kterou lze matematicky vypočítat, jako je tomu v dílech Leonarda da Vinci a Albrechta Dürera. Myers kriticky zkoumá umělecké tradice, které definují ideální obrazy lidského těla. Ona sama vyjadřuje svoji kritiku konceptu ideální krásy tím, že prezentuje ženské tělo jako předmět studia.

Rita Myers deals with stereotypes produced by the beauty industry. In her photographic investigation *Body Halves* (1971) she subverts the idea of a “perfect” female body. The work is based on the notion that the body has a “more beautiful” and a “less beautiful” half.

This work consists of four photographs, two of which show the artist’s naked body from the front and behind, in its natural form. For the other two photographs, Myers chose the half of her body that seemed more flawless and reflected it through a central axis. Natural symmetry is replaced by an irritating “perfect” symmetry. This work evokes Renaissance studies of the proportions of the human body and of beauty as a norm that can be mathematically calculated, such as works by Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer. Myers critically explores artistic traditions that define ideal images of the human body. She herself presents the female body as an object of study and thereby formulates her critique of notions of ideal beauty.



Lorraine O’Grady

1934, USA

Lorraine O’Grady odmítá „hraní rolí“ vyžadované společenskými konvencemi a zkoumá různorodost ženských identit. Jako *Mademoiselle Bourgeoise Noire* (1980–1983) na sebe vzala roli imaginární karibské královny krásy, která vyhrála soutěž krásy v Cayenne ve Francouzské Guyaně.

Performance se odehrává v galerii Just Above Midtown, která jako první na Manhattanu (New York) patřila afro-americké avantgardě. Umělkyně na sobě má šaty, které si vyrobila z 360 bílých rukavic, a na hlavě má diadém. Okouzující *Mademoiselle Bourgeoise Noire* nabízí překvapenému publiku bílé chryzantémy, které symbolizují integritu. Když rozdá všechny květiny, svlékne si plášť a odhalí šaty s holými zády. Nasadí si bílé rukavice, popochází sem a tam jako lvice v kleci a přímo před zraky diváků se začne s narůstající intenzitou bičovat. Přitom vykřikuje protestní báseň proti útlaku černošských umělekyně pod diktátem umělecké scény ovládané bělochy. Jednou z premis tohoto díla je, že „černé umění musí více riskovat“.

Lorraine O’Grady breaks with the “role-plays” necessitated by social stereotypes and researches the diversity of female identities. As *Mlle Bourgeoise Noire* (1980–1983) she takes on the role of an imaginary Caribbean beauty queen who has won a beauty contest in Cayenne in French Guyana.

The performance takes place in the Just Above Midtown Gallery, the first gallery for the Afro-American avant-garde in Manhattan (New York City). She wears a dress she made herself out of 360 white gloves and she has a diadem on her head. Charming *Mlle Bourgeoise Noire* offers the surprised audience white chrysanthemums, which symbolize integrity. After she has given out all the flowers, she removes her robe and her open-backed dress is revealed. She puts on white gloves,

steps forward and backward like an imprisoned lioness, and begins to whip herself with increasing rage before the very eyes of the audience. She shouts out a protest poem against the repression of black women artists under the dictates of an art scene dominated by whites. “Black art must take more risks” is one of the demands of this work.

ORLAN

1947, Francie *France*

V osmdesátých letech se ORLAN proslavila svým tělesným uměním, když proměňovala svoji tvář pomocí plastické chirurgie; průkopnická díla feministického tělesného umění však vytvořila ještě předtím. Fotografická série *Strip-tease occasionnel avec les draps du trousseau* (Příležitostný striptýz s využitím prostěradel z výbavy nevěsty, 1974–1975) začíná tím, že se ORLAN prezentuje jako křesťanská světice nebo Panna Marie. Potom přejde do teatrálních gest a divokého tance a skončí v póze připomínající antickou Venus pudica (tzv. „cudná Venuše“ zakrývající si ohanbí).

Performance *Le Baiser de l'Artiste* (Polibek umělce, 1976) vyvolala na Pařížském uměleckém veletrhu v roce 1977 skandál. Vedle fotek, na nichž se ORLAN prezentuje jako světice, umístila vyobrazení své vlastní horní poloviny těla. Návštěvníci mohli za peníze získat od umělkyně polibek nebo u ní zapálit svíčku. ORLAN tak do prostředí uměleckého veletrhu vnesla prostituci a zároveň ostrou kritiku církve, která umožňuje žádat odpuštění hříchů výměnou za peníze. Směna těla a svědomí za peníze je zde srovnávána s uměleckým trhem.

Ve své performanci *Se vendre sur les marchés en petits morceaux* (Rozprodat se po kouscích na trhu, 1976) se ORLAN také věnuje představě „prodávání“ částí těla, ať už v náboženském kontextu, nebo jako akt prostituce. Na rušném pouličním tržišti prodávala fotografie s výřezy částí svého těla.

In the 1980s, ORLAN developed carnal art, manipulating her own face by means of plastic surgery, but even before then she had created pioneering works of feminist body art. The photo series *Strip-tease occasionnel avec les draps du trousseau* (Incidental Striptease Using Sheets from the Trousseau, 1974–1975) begins with ORLAN presenting herself as a Christian saint

or the Virgin Mary. She then moves into theatrical gestures leading to wild dance, ending in a pose resembling the ancient Venus pudica (Venus covering her shame).

The performance *Le Baiser de l'Artiste* (The Kiss of the Artist, 1976) triggered off a scandal at the 1977 Paris Art Fair. Alongside photos in which ORLAN appears as a saint, she shows a representation of her own upper body. In exchange for money, visitors can get a kiss from the artist or light a candle. ORLAN thus brought prostitution to the Art Fair and also strongly criticized the church, which allows asking for the forgiveness of sins in exchange for money. Exchanging the body and the conscience for money is here compared to the art market.

In her performance *Se vendre sur les marchés en petits morceaux* (Selling Oneself on the Market in Small Pieces, 1976), ORLAN again addresses the idea of “trading” body parts, whether in a religious context or as an act of prostitution. On a busy street market, she sold photographs of parts of her own body as cut outs.

P

Florentina Pakosta

1933, Rakousko *Austria*

Florentina Pakosta začala zachycovat společenský kontext své doby prostřednictvím malby a grafiky již koncem padesátých let. Ve svých kresbách se kriticky zabývala tehdejšími obrazy žen. Dílo *Der Ehering und seine Folgen* (Snubní prsten a jeho důsledky) je věnováno společenské představě, že když se žena provdá, musí se vzdát svého vlastního života a podřídit se svému muži. V roce 1978 byla první a jedinou ženou ve výboru vídeňské *Secession* a uspořádala výstavu *Secessionistinnen*.

Umělkyně se proslavila svými vyobrazeními velkých charakterových hlav, inspirovaných sochami Franze Xavera Messerschmidta. Dílo *WC – Pocta Allenu Jonesovi* (1980) odkazuje na sexistickou plastiku Allena Jonese *Chair* (Židle, 1973), kde je nahá žena degradována do pozice kusu nábytku. Florentina Pakosta inscenovala podobnou situaci, ale s opačnou pozicí obou pohlaví.

As early as the late 1950s, Florentina Pakosta began to work in a painterly and graphic way, capturing the social circumstances of her time. In her drawings, she takes a critical look at the image of women at that time. In her work *Der Ehering und seine Folgen* (The Wedding Ring and its Consequences), she shows the social notion that when women marry, they have to give up their own lives and submit to their husbands. In 1978 she was the first and only female board member of the Vienna Secession and organized the exhibition *Secessionistinnen*. The artist became known for depicting her large formatted character heads, which are inspired by Franz Xaver Messerschmidt's sculptures. The work *WC – Homage to Allen Jones* (1980) refers to the sexist portrayal *Chair* of Allen Jones (1973), in which a woman half naked is degraded to furniture. Florentina Pakosta stages a similar situation but with the opposite sex ratio.

Gina Pane

1939–1990, Francie *France*

Gina Pane zahájila svoji uměleckou kariéru minimalistickými sochami, ale po pařížském povstání v květnu 1968 přešla k umění performance. Její performance často obsahují krvavé akty sebepoškozování.

Dílo *Le Lait Chaud* (Teplé mléko, 1972) se odehrálo v pařížském bytě a jeho tématem bylo „bílá neexistuje“. Umělkyně oblečená v bílém stála v bílé místnosti s fotografiemi poskvrněných bílých předmětů – bílé misky mléka, v níž plave vlas, bílé koupelny s krvavými skvrnami a bílých hrobů padlých vojáků. Performanci zahájila tím, že se na zádech pořezala žiletkou, a když se začala řezat v obličeji, diváci začali protestovat; ona však pokračovala a obrátila kameru do publika, aby zaznamenala jejich reakce. Řekla: „*Dotkla jsem se zásadního problému – estetická*

v každém člověku. Obličej je tabu. Je ústředním bodem lidské estetiky, jedinou částí, v níž dří narcistická síla.“

Gina Pane began her artistic career making minimalist sculptures, and then turned to performance art after the May 1968 uprising in Paris. Her performances often involved bloody acts of self-mutilation.

In *Le Lait Chaud* (The Hot Milk, 1972), Gina Pane staged a performance in a Paris apartment, on the theme of “white doesn't exist.” She stood dressed in white in a white room with photographs of sullied white objects—a white bowl of milk on which a hair floats, a white bathroom with trails of blood, and white soldiers' graves. She started the performance by cutting her own back with a razor blade, and when she came to cutting her face, the audience protested, but she continued and turned a camera on the spectators to record their reactions. She said: “I touched on an essential problem—the aestheticism in every person. The face is taboo. It is the core of human aesthetics, the only part that retains a narcissistic power.”

Letícia Parente

1930–1990, Brazílie *Brazil*

Videoart Letície Parente se často zaměřuje na to, že každá činnost v domácnosti může být považována za typicky ženskou. Dílo *Tarefa I* (Úkol I, 1982) je zasazeno do prostředí prádelny, která je v zámožných brazilských domácnostech téměř výhradně doménou pokojských a služebnictva. Film zobrazuje ženu černé pleti v uniformě služebné, jak „žehlí“ ženu bílé pleti ve světlém oblečení, která nehybně leží na žehlicím prkně. Nedílnou součástí tohoto díla tvoří reflexe rasismu a genderu.

Ve filmu *Preparação I* (Příprava I, 1975) se umělkyně upřeně dívá na svůj vlastní obraz v zrcadle, oči a ústa má zalepené páskou. Pomocí make-upu kreslí na pásku rysy své maskované tváře. Parente sama vysvětluje, že video má charakter svědectví; „prostřednictvím těla“ odhaluje její „vztah jako jednotlivce k sociopolitickému kontextu“ své doby.

Letícia Parente's video works often focus on how all action taken in domestic environments

can be seen as typically female. *Tarefa I* (Task I, 1982) is set in a laundry room, which in affluent Brazilian households is almost entirely the domain of maids and servants. The film shows a black woman in a servant's uniform "ironing" a white woman wearing bright clothing and lying motionless on an ironing board. Reflection on racism and gender is inherent to this work.

In the film *Preparação I* (Preparation I, 1975), the artist stares at her own image in a mirror, her eyes and mouth covered with masking tape. She traces the features of her masked face onto the tape using make-up. In Parente's own words, the video has a testimonial character that "via the body" reveals her "relationship as an individual to the sociopolitical context" of the time.

Ewa Partum

1945, Polsko *Poland*

Ewa Partum je v Polsku uznávána jako průkopnice konceptuálního umění. Stanovila první kritéria pro rozvoj feministického umění performance. K tématu ženského těla a jeho společenského kódování se vyjádřila v mnoha performancích, v nichž vždy vystupovala nahá. Tím, že se rozhodla pracovat se svým nahým tělem, jej přestala definovat jako „přírodní“ či „sexuální objekt“, nýbrž jako samostatné umělecké dílo.

V díle *Change* (Proměna, 1974) je Partum filmována, zatímco vizážistka líčí jednu polovinu její tváře a druhou nechává beze změny. Umělkyně se tímto způsobem vyjadřuje k nedostatečnému společenskému ocenění starých žen. Dílo poukazuje na skutečný běh času v životě ženy. Polovina jejího těla přestává odpovídat normám krásy, které jsou většinou určovány muži. Umělkyně tak spojila podporu pro sebeurčení žen s ambicí ustanovit feministickou estetiku a prosadit její přijetí.

Ewa Partum is recognized as a pioneer of conceptual art in Poland, defining early parameters for the development of feminist performance art. She addressed the female body and its social encoding in numerous performances in which she appeared naked. By deciding to use her own naked body, she defines it neither as "nature" nor as a "sexual object," but as a self-determined work of art.

In her action *Change* (1974) Partum was filmed while a make-up artist was painting half of her face while leaving the other unaltered. The artist here addresses the low levels of social appreciation of old women. The piece highlighted the real passage of the time of a woman's life as one half of her body is rendered unappealing by standards of beauty that are mostly determined by men. The artist thus combined her advocacy of women's self determination with the ambition to establish and gain acceptance for a feminist aesthetic.

Friederike Pezold

1945, Nizozemsko *The Netherlands*

Friederike Pezold pracuje již od roku 1973 na tom, co sama nazývá „nová genderová znaková řeč těla založená na zákonech anatomie, geometrie a kinetiky“. Fotografie fragmentů svého těla označuje jako „díla“ a dává jim názvy jako *Mundwerk* (Dílo ústa), *Schamwerk* (Dílo ohanbí), *Fingerwerk* (Dílo prst) či *Augenwerk* (Dílo oko).

Černobílé trojúhelníky díla *Schamwerk* (Dílo ohanbí, 1973/1974) zobrazují ženské pohlavní orgány redukované na sérii černobílých kontrastů, jež působí jako moderní, feministická odpověď na zjednodušující zobrazování téže věci na historických obrazech, například u renesančních Venuší. Pohybující se rty v díle *Mundwerk* (Dílo ústa, 1974/1975) jsou odkazem na akt mluvení a jeho význam pro budování identity. I tento motiv je velmi zjednodušený.

Since 1973 Friederike Pezold has been working on what she calls a "new bodily sign language of gender based on the laws of anatomy, geometry, and kinetics." Pezold calls photos of fragments of her own body "works," with titles like *Mundwerke* (Mouth Works), *Schamwerke* (Sex Works), *Fingerwerke* (Finger Works), *Nasenwerke* (Noseworks), and *Augenwerke* (Eyeworks). The black-and-white triangles of *Schamwerke* (Sex Works, 1973/1974) show the female sexual organs reduced to black-and-white contrasts and in a series that looks like a modern, feminist answer to the simplified depictions of the same subject in historical images, such as the Venus of the Renaissance.

The moving lips in *Mundwerk* (Mouth Work, 1974/1975) are a reference to the act of

speaking and its significance for the construction of identity. The motif is also greatly simplified and has the character of an abstract sign.

Margot Pilz

1936, Nizozemsko *The Netherlands*

První inscenované autoportréty Margot Pilz vznikly po zážitku, který výrazně ovlivnil její život. 14. dubna 1978 se účastnila slavnosti žen ve Vídni, kdy několik policistů v civilu násilně rozešlo ženy z ulice. Fotosérie *Selbstaufflösung* (Sebezničení 1978/2015) evokuje drastickým způsobem emocionální a psychické rozpoložení postižených. Zdá se, že spoutaná žena se marně snaží osvobodit kývavými pohyby hlavy dopředu a dozadu.

Detailed close-up and life-size scale of a photograph *Hände* (Ruce, 1978) exerts a somewhat menacing effect. The motif is complex, combining the impression of suppressed or restrained aggression and a contemplative atmosphere. Ruce can be both a carrier of expression just as well as a face.

The work *Arbeiterinnenaltar* (Altar of Female Workers, 1981) depicts unfavorable working conditions in a factory during coffee roasting: contrast between wages, quality, and tasks, which are performed by women, and the fact that they are performed by men.

Margot Pilz began to take posed self-portraits after a life-changing experience. On April 14, 1978, she attended a women's festival in Vienna. Then several police men violently pushed the attendees off the street, Pilz stood her ground. The photographic series *Selbstaufflösung* (Self-Dissolution, 1978/2015) probably offers the most drastic illustration of her emotional and psychological state at the time. Craning her neck back and forth, the female figure appears to be trying in vain to throw off the straps fastened around her chest. Shot from up close, the larger-than-life *Hände* (Hands, 1978) are vaguely menacing. The motif is ambivalent, combining a sense of pent-up suppressed aggression with a contemplative air. Hands can be a vehicle of expression no less than the face.

Arbeiterinnenaltar (Female Workers' Altar, 1981) visualizes the unfair labor practices at a coffee-roasting plant, contrasting female employees' wages, how long they have held their

jobs, and the tasks they are assigned with their male colleagues'.

Howardena Pindell

1943, USA

Howardena Pindell was born in Philadelphia at a time when segregation was still legitimate and racism was commonplace. After a serious car accident in 1979, which leads to a partial loss of memory, she begins to reconstruct her own past in her socio-political works. The experienced racist and sexist discrimination she processed in her video *Free, White and 21* (1980). The artist embodies herself and a white young woman with white make-up, blond wig and black sunglasses who call the racist experiences of the African-American woman paranoid. The artist starts to talk about the racist experiences of her mother and then talks about her own discriminations. As she talks, she begins to wrap her head in white gauze bandages, which she strips off at the end of the video. Based on the beauty masks of the beauty industry she begins to apply a facial mask at the end of the video, which has no effect on the appearance of the artist and certainly does not change her skin color.

Howardena Pindell was born in Philadelphia at a time when segregation was still legitimate and racism was commonplace. After a serious car accident in 1979, which leads to a partial loss of memory, she begins to reconstruct her own past in her socio-political works. The experienced racist and sexist discrimination she processed in her video *Free, White and 21* (1980). The artist embodies herself and a white young woman with white make-up, blond wig and black sunglasses who call the racist experiences of the African-American woman paranoid. The artist starts to talk about the racist experiences of her mother and then talks about her own discriminations. As she talks, she begins to wrap her head in white gauze bandages, which she strips off at the end of the video. Based on the beauty masks of the beauty industry she begins to apply a facial mask at the end of the video, which has no effect on the appearance of the artist and certainly does not change her skin color.

R

Ulrike Rosenbach

1946, Německo *Germany*

Ulrike Rosenbach využívá ve své práci zobrazení žen známá z dějin umění. V díle *Hauben für eine verheiratete Frau* (Čepce pro vdanou ženu, 1970) odkazuje na tradici zobrazování vdaných žen známou již od středověku. Cituje německé pořekadlo „unter die Haube kommen“ – „dostat se pod čepce“ – ve významu provdat se. Její „čepce“ značí počátek „přehodnocení historických vyobrazení žen“ stejně jako kritické zkoumání ženských společenských rolí v jejich kulturních souvislostech a úvahy o stereotypech a klíše pojících se s ideou ženskosti.

V díle *Art is a criminal action* (Umění je kriminální akce, 1969–1972) vstupuje na jeviště jako ženský protějšek sítotisku Andyho Warhola vytvořeného na základě fotografie Elvise Presleyho. Tím, že předkládá dvojité zobrazení sama sebe jako formálně rovnocenné doprovodné dílo ke „Králi rokenrolu“, dává najevo, že je připravena postavit se mužské dominanci v umění.

Ulrike Rosenbach makes use of well-known depictions of women from art history. In *Hauben für eine verheiratete Frau* (Bonnetts for a Married Woman, 1970) she refers to a tradition in images of married women that has been known since the Middle Ages. She cites the German proverb “unter die Haube kommen”—literally to “come under the bonnet” and meaning to become married. Rosenbach’s “bonnetts” mark the inception of her “reappraisal of historic images of woman” as well as a critical exploration of women’s social roles in their cultural contexts and a reflection on stereotyped and clichéd ideas of femininity.

For *Art is a Criminal Action* (1969–1972) Rosenbach takes the stage as a female counterpart to Andy Warhol’s silkscreen based

on a photograph of Elvis Presley. By proposing a double of herself as a formally equivalent companion piece to the “King of Rock’n’Roll,” she signals that she is ready to defy men’s dominance over art.

Martha Rosler

1943, USA

Těžko by se našel umělec, který se tak intenzivně věnuje populárním médiím a prezentaci obrazu ženy, který šíří, jako Martha Rosler. Říká o sobě: „*Jsem feministka, byla jsem feministka a budu feministka a věřím, že i práce, které se explicitně nevyjadřují k otázkám genderové politiky, tvořím z pohledu feministky.*“

Její video *Semiotics of the Kitchen* (Sémiotika kuchyně, 1975) je možná jedním z neznámějších děl feministického umění. Odkazuje na televizní pořady o vaření; umělkyně v zástěře stojí u stolu plného kuchyňských potřeb. Předvádí způsob použití těchto nástrojů a postupuje přitom v abecedním pořadí, od „apron“ (zástěra) až po „tenderizer“ (palička na maso). Její pohyby působí mnohdy neohrabaně, jako by ji ovládala nějaká vnější síla, a často také agresivně. Nože a sekáčky na led prezentuje spíše jako zbraně než kuchyňské náčiní, které má usnadnit život hospodyňkám.

There is hardly any other artist who has so intensively addressed the popular media and the images of women that they disseminate as has Martha Rosler. She said: “I am a feminist, I was a feminist, and I will be a feminist, and I believe that even in works that do not explicitly address questions of gender politics I am working from the standpoint of a feminist.”

Her video *Semiotics of the Kitchen* (1975) is perhaps one of the best known works of feminist art. It refers to TV cookery shows, featuring the artist wearing an apron and standing before a table filled with kitchen utensils. She demonstrates the use of these utensils in alphabetical order, from “apron” to “tenderizer.” Her movements often seem clumsy, even controlled by some external force, and often aggressive. Knives and ice picks are used more like weapons than kitchen tools that are supposed to make a housewife’s life easier.

S

Suzanne Santoro

1946, USA

V roce 1968 se Suzanne Santoro přestěhovala z New Yorku do Říma, kde se seznámila s Carlou Lonzi, uměleckou kritičkou a klíčovou postavou italského feminismu a feministické skupiny Rivolta Femminile. Lonzi inspirovala Santoro svým diskurzem týkajícím se politického významu ženské sexuality a její reprezentace.

V roce 1974 Santoro vydala autorskou knihu nazvanou *Per una Espressione Nuova. Towards New Expression* (K novému vyjádření). V knize jsou fotografie květin, mušlí a detaily soch, které připomínají vulvu. Santoro vysvětlovala, že „*juxtapozice starobylých soch a ženských genitálií představuje touhu pochopit vizuální strukturu mých vlastních pohlavních orgánů a zároveň snahu porozumět tomu, zda a jak byly zobrazovány v dějinách vizuální reprezentace, například v draperii ženských soch starověkého Říma.*“ Londýnský Institute of Contemporary Arts (Institut soudobého umění) knihu v roce 1976 cenzuroval, díky čemuž se okamžitě proslavila.

In 1968, Suzanne Santoro moved from New York to Rome, where she met Carla Lonzi, an art critic and a key figure in Italian feminism and the *Rivolta Femminile*. Santoro was inspired by Lonzi's discourse on the political significance of female sexuality and its representation.

In 1974, Santoro published an artist's book entitled *Per una Espressione Nuova. Towards New Expression*. The book presented photographs of flowers, shells, and details of sculptures that resembled vulvas. Santoro explained that “the juxtaposition of ancient sculptures and female genitalia represents a wish to understand the visual structure of my own sexual organs and also if and how they have been depicted in the history of visual representation, for example in the drapery on female Roman statues.” In 1976, the Institute of

Contemporary Arts, London, censored the book, making it instantly famous.

Carolee Schneemann

1939, USA

Dílo Carolee Schneemann zahrnuje fotografie, videa, instalace, happeningy a performance. Začínala jako malířka abstraktního expresionismu a sama sebe vnímá jako „malířku, která opustila plátno, aby aktivovala skutečný prostor a žitý čas“.

V začátcích kariéry ji ovlivnilo dílo rakouského psychoanalytika Wilhelma Reicha o osobním osvobození a erotickém sebevyjádření. Schneemann ve svých pracích na papíře posunula feministické ideologie do podoby erotogenního divadla. V sérii *Image as* (Obraz jako, 1973–1974) pracovala s fotografickými kolážemi, nalezené texty a střípky z vlastního života uspořádala do komixových stripů, přičemž termín „strip“ zde má dvojí význam, protože umělkyně v tomto díle vystupuje nahá.

Společně tvoří tři práce z cyklu *Image as* nástin celého procesu umělecké tvorby Carolee Schneemann: soukromá sféra psaní, kreslení a tvorby objektů poskytuje zázemí pro energické a sdílené vytváření performancí a filmů. Její dílo hluboce ovlivnilo generace mladších umělkyně, které se zajímají o niterný prožitek erotična a fyzična, zpřítomněný nekompromisním intelektuálním zaujetím.

Carolee Schneemann's work includes photographs, videos, installations, happenings, and performances. She began to work as an abstract expressionist painter, and sees herself as “a painter who has left the canvas to activate actual space and lived time.”

Influenced at an early stage of her development by the work of Austrian psychoanalyst Wilhelm Reich on personal liberation and erotic self-expression, in her works on paper Schneemann expanded feminist ideologies toward an erogenous theater. In the series *Image as* (1973–1974) Schneemann used photographic collages, arranging found texts and personal anecdotes into cartoon strips, whereby the term “strip” has a double meaning, as the artist is naked in this work.

Taken together, the three *Image As* works function as snapshots into Schneemann's own artistic process: a private sphere of writing,

drawing, and object-making that supports a livewire, often collaborative practice of making performances and films. Schneemann's process has been an enormous influence on generations of younger artists interested in immersive experiences in eroticism and physicality, buoyed by a rigorous intellectual commitment.

Lydia Schouten

1955, Nizozemsko *The Netherlands*

Neuctivý voyeurický mužský pohled na ženské tělo mnoho umělkyně navrhuje. Lydia Schouten takový pohled dekonstruuje, když vystupuje jako rozzlobený subjekt. Ve své performanci *Kooi* (Klec, 1978) přechází sem a tam po kleci a otírá se mřížce nabarvené olejovými pastely. Ty zanechávají stopy na její mokré bílé košili. Schouten chápe tyto „tělesné kresby“ jako metaforu společenského tlaku vůči ženám, od nichž se očekává, že „*si za zdmi svých domovů nanesou make-up, aby byly hezké pro vnější svět, v němž nemají žádná vlastnická práva*“.

V díle *Sexobject* (Sexobjekt, 1979) má Schouten celou hlavu ovázanou obvazy. Na sobě má černý korzet připevněný elastickými úvazky k velkému kovovému rámu. Navzdory tomuto omezení se vrhá dopředu a bičem se snaží zasáhnout balónky naplněné inkoustem; hlasité reakce diváků se přitom stávají součástí performance. Schouten na balónky útočí bičem tak dlouho, dokud černý inkoust nesteče přes nápis na zdi „jaké to je, být sexobjekt“. Pak se uvolní z pout i z korzetu a nahá se postaví ke zdi. Pomalu sundává obvazy a odhaluje obličej a upřený pohled.

Many woman artists reject a disrespectful, voyeuristic, male gaze on the female body. Lydia Schouten deconstructs this gaze by performing as an angry subject. In her performance *Kooi* (Cage, 1978) she walks up and down in a cage and rubs against the bars, which are coated in oil pastels. This leaves traces on her wet white shirt. Schouten sees these “body drawings” as metaphors for the social pressure exerted on women, who are expected to “put on make-up inside the closed walls of their homes so as to be pretty for an outside world in which they have no ownership.”

In *Sexobject* (1979) Schouten's head is completely wrapped in bandages. She is wearing a black corset affixed to a large metal frame by means of elastic bands. She thrusts forward

against her fetters, trying to reach balloons filled with ink with a whip, while loud reactions from the audience become part of the performance. Schouten whips hard at the balloons until the black ink drips down over an inscription on the wall reading “how does it feel to be a sexobject.” Then she frees herself from her fetters and the corset and stands naked before the wall. Slowly she unwinds the bandages and reveals her face and her gaze.

Elaine Shemilt

1954, Velká Británie *United Kingdom*

Elaine Shemilt žije a pracuje v Edinburghu. Svá díla tvoří různými technikami, jsou mezi nimi instalace, sochy, malby, grafika, video či performance. Dílo *ACME* vytvořila ještě jako studentka v roce 1976. Vyfotografovala se nahá a od hlavy až k patě svázaná. Zrod díla vysvětluje takto: „*Vytvořila jsem ho v reakci na sérii přednášek bývalého vedoucího ateliéru sochařství na Slade School of Art v Londýně, který při jedné z přednášek uvedl, že žena nemůže zároveň fungovat jako umělkyně a jako žena*.“ Dále dodává: „*Jde o jakýsi tichý protest [...] Cílem bylo vytvořit natolik nadčasové dílo, že se s ním budou moci ztotožnit všechny ženy a každá z jiných důvodů. Víím, že mnoho mladých žen v té době bylo buď rozrušených, nebo hluboce deprimovaných. Tehdy jsem se přátelila s Helen Chadwick, smály jsme se tomu a zároveň se snažily proti tomu bojovat*.“

Edinburgh-based artist Elaine Shemilt works with a variety of media, such as installation, sculpture, painting, printmaking, video and performance. While still a student in 1976, she created her work *ACME*, for which she photographed her naked body, tied up from head to toe. As she explains the work's genesis, it “was made in response to a series of lectures given by the former head of the sculpture department at the Slade School of Art in London, who stated in one of the lectures that a woman could not function as both an artist and a woman.” She elaborates: “It was a sort of silent protest [...] the aim was to make the artwork timeless for all women to identify with for their own reasons. I know that at the time many young women were either infuriated or very depressed. I was friendly with Helen Chadwick in those days and we used to laugh about it and do our best to fight back.”

Cindy Sherman

1954, USA

Cindy Sherman se od počátku sedmdesátých let věnuje tvorbě souboru inscenovaných fotografií, na nichž si přisvojuje různé role a postavy, v mnoha případech spojené s fiktivními příběhy. Sherman projevovala mnohem hlubší koncentraci a rozhodnost, než bývá u mladých umělců obvyklé. Každá fáze její práce se vyvinula z té předchozí s téměř neúprosnou logikou. Obzvláště výrazné je odhodlání, s nímž už jako studentka sledovala svou vlastní cestu.

V jejích představách a technikách se od samého počátku vyskytovaly narativní a konceptuální prvky spolu s filmovým a performativním pohledem. Rané dílo Cindy Sherman můžeme rozdělit do tří fází. Zpočátku se soustředila na tvář; pomocí make-upu a mimiky se naučila pracovat s širokým výrazovým rejstříkem lidského obličej, jako například v díle *Untitled (ABCDE)* (Bez názvu – ABCDE, 1975). Potom začala vytvářet charakteristické figury z fotografického papíru. Svoje postavy z něj vystříhovala jako „panenky“. Tuto techniku využila například v díle *Untitled (Murder Mystery People)* (Bez názvu – Lidé z detektivek, 1976/2000). Soubor fotografií vypráví hollywoodský příběh ve stylu Agathy Christie s řadou typizovaných postav. Ve všech 17 rolích vystupuje Sherman a fotografuje sama sebe. Ve třetí fázi vytvořila Sherman několik respektovaných společenských studií. Na fotografii *Untitled (Doctor and Nurse)* (Bez názvu – Doktor a sestra, 1980) ukazuje, jak sestra zbožňuje lékaře.

Since the early 1970s, Cindy Sherman has been making her series of staged photographs, in which she slips into various roles and characters, in many cases associated with fictional narratives. More than most young artists, Sherman evinced great focus and a clear sense of purpose. Each phase of her work evolved out of the previous one with an almost inexorable logic. Especially striking is the determination with which she charted her own path while still a student.

From the outset, her ideas and techniques combined narrative and conceptual elements with a filmic- and performative vision. Sherman's early oeuvre may be divided into three phases. At first her focus was on the face; she learned

to probe its wide-ranging expressive potential using makeup and mime like in *Untitled (ABCDE)* (1975). Then she cut characteristic figures out of photographic paper. Sherman used this method of cutting out her characters as “dolls” on photographic paper in for example *Untitled (Murder Mystery People)* (1976/2000). In this series she tells a Hollywood story in the style of Agatha Christie with a number of clichéd characters. Sherman performs in all 17 roles and photographs herself. In the third phase, Sherman created some respected social studies. The photograph *Untitled (Doctor and Nurse)* (1980), shows a nurse adoring the doctor.

Penny Slinger

1954, Velká Británie *United Kingdom*

Penny Slinger ve svých dílech často s ironií a humorem postuluje ženskou sexualitu jako rovnou té mužské. Neváhá přitom využívat vlastní sex-appeal a vysvětluje: „*V té době byl velmi důležitý status ženské sexuality. Abych řekla pravdu, v podstatě se nepředpokládalo, že by si ženy mohly užívat sex. Něco ve smyslu ‚zavřete oči a myslete na Anglii‘. Lidé si mysleli, že by ženy měly být podřízené mužům.*“

Ve fotografických kolážích z roku 1973 se Slinger představuje jako nevěsta ve svatebním dortu. Krájení dortu přitom ztotožňuje s deflorací během svatební noci. Na jednom snímku ze série, *ICU, Eye Sea You, I See You* (ICU, Oko moře ty, Já tě vidím), má před vagínou velké oko a obličej si zakrývá rukama. Vagina/oko se stává aktivní silou, která odpovídá na pohled diváka a ovládá ho.

Penny Slinger's works posit female sexuality as having the same rights as male sexuality, often using irony and humor. She is willing to make use of her own erotic attraction, and she explains: “An important matter at the time was the status of female sexuality. To be honest, there was almost no understanding that women might enjoy sex. It was like ‘close your eyes and think of England.’ People thought that women should be subordinate to men.”

In photo collages of 1973, Slinger presents herself as a bride in a wedding cake. The artist equates the cutting of the wedding cake with the deflowering of the wedding night. In one picture in the series, *ICU, Eye Sea You, I See You*, she has

placed a large eye in front of her vagina, while covering her face with her hands. The vagina/eye becomes an active force that replies to and controls the gaze of the beholder.

Annegret Soltau

1946, Německo *Germany*

V dílech Annegret Soltau se opakují témata jako sebepoznání, mateřství a věk. Většina z nich přistupuje ke konceptu ženského já jako poškozeného, hledajícího a transformujícího.

Pro svou performativní fotografickou sérii *Selbst* (Já, 1975) si ovazovala tvář tenkým svazkem černých nití. Na začátku akce působí „kokon“ jen nenápadně, ale kompletně zavázaná tvář vzbuzuje mnohem znepokojivější pocity. Na posledních dvou fotografiích ze čtrnácti umělkyně stříhá nitě nůžkami a uvolňuje si tak obličej. Soltau přirovnává kokonovitě ovazování, které se objevuje v jejím díle, k přírodnímu procesu kuklení. Ten totiž také vrcholí destrukcí, díky níž vzniká něco nového.

V kresbě *Umschlossene* (Sevřená, 1973) je vlákno tak silné, že obepíná tělo jako těžké roucho. Tvář ženy je klidná a bez výrazu, zatímco se jako had ovíjí kolem jejího těla válcovitý límec a ztěžuje, přímo znemožňuje svobodu jejího pohybu.

Themes like self-experience, motherhood, and age recur in Annegret Soltau's artworks, the majority of which explore notions of the female self as damaged, searching, and transforming.

For her performative photo series *Selbst* (Self, 1975), she bound her face with a thin strand of black thread. While the initial stages of spinning the “cocoon” generate only a subtle impact, the effect of the completely bound-up face is much more disturbing. In the last two of the fourteen photographs the artist cuts the threads with a pair of scissors, thus freeing her face. Soltau compares the cocoon-like envelopment in her work to the process of pupation in the natural world, which also culminates in destruction that allows something new to emerge.

In the drawing *Umschlossene* from 1973, the string is so thick that it wraps around the upper body like a heavy garment. The woman's face is calm and expressionless as the plump and sturdy coil vigorously winds around her body, hampering her freedom to move and fixing her in a motionless posture.



Betty Tompkins

1945, USA

Betty Tompkins vytvářela v letech 1969 až 1974 technikou americké retuše velkoformátové, fotorealistické obrazy nazvané *Fuck Paintings* (Šukací obrazy). K tématu se v roce 2003 vrátila. Nemilosrdně, avšak bez moralizování, zobrazuje sexuální scény v extrémním detailu. Penetrace a masturbace jsou tak monumentální, že jsou zároveň realistické i abstraktní. „*Uvědomila jsem si, že pokud oříznu všechny identifikátory – hlavy, ruce, nohy atd. – mohu vytvořit krásné abstraktní obrazy z té nejméně inkriminované části fotografie, což je samozřejmě ta explicitně sexuální.*“ Stejně jako Judith Bernstein, Anita Steckel a Louise Bourgeois, které v roce 1973 založily skupinu Fight Censorship (Boj proti cenzuře, FC), také Tompkins kritizuje skutečnost, že v muzeích jsou k vidění nahé pouze ženy, mužská nahota zůstává zcela skrytá.

Její díla jsou dodnes předmětem cenzury a bojkotů výstav. Širšímu publiku byla zpřístupněna teprve v roce 2002 díky výstavě v New Yorku.

Betty Tompkins created between 1969 and 1974 large-format, photo-realistic airbrush paintings titled *Fuck Paintings*. A topic that she resumed in 2003. Unsparring but also without taking a moral position, she shows sex scenes in extreme close-up. You can see penetrations and masturbations that are presented so monumentally that on the one hand they are realistic and on the other hand abstract. „I realized that if I cut off all the identifiers – heads, hands, feet, etc. – I could create these beautiful abstract images out of the part of the photograph that most compelling which, of course, was the explicit sex part.“ Like Judith Bernstein, Anita Steckel and Louise Bourgeois, who founded the Collective *Fight Censorship*

(FC) in 1973, Tompkins also criticizes the fact that in museums only women were portrayed naked, but the male nudity was completely hidden. To this day, Tompkin's works are subject to censorship and exhibition boycotts.

It took until 2002 that her work was made accessible to a wider audience through an exhibition in New York.

V

Regina Vater

1943, Brazílie *Brazil*

Regina Vater se narodila v Brazílii, v sedmdesátých letech se přestěhovala do New Yorku a v roce 1979 tam uspořádala první výstavu brazilských avantgardních umělců. Ve svých feministicky zaměřených pracích se věnuje otázkám kultury a identity, ale také se kriticky zabývá brazilským vojenským režimem. Kvůli svému dílu *Tina America* (1975) vklouzla do 12 různých klišé ženských postav brazilské střední třídy sedmdesátých let: od usedlé hospodyňky s korálky na krku po sexy vampa s hlubokým dekoltem či farmářovu ženu s šátkem na hlavě. Podobně jako mnohé další umělkyně té doby, jejichž díla jsou součástí této výstavy, například Marcella Campagnano, Cindy Sherman a Martha Wilson, upozorňuje i Vater na skutečnost, že jednorozměrné přisuzování společenských rolí ženám musí skončit.

Born in Brazil, Regina Vater moved to New York in the 1970s, where she showed the first exhibition of Brazilian avant-garde artists in 1979. In her feminist work, she is dedicated to the issues of culture and identity, but also deals critically with the Brazilian military regime. For her work *Tina America* (1975), she slips into 12 different clichéd female roles of the Brazilian middle class of the 1970s: from the staid housewife with a pearl

necklace to the sexy vamp with a deep-cut décolleté to a farmer's wife wearing a headscarf. Like many women artists of her time who can be seen here in the exhibition, among others Marcella Campagnano, Cindy Sherman, and Martha Wilson she draws her attention to the fact that the one-dimensional role attribution of society to women must be broken.

W

Hannah Wilke

1940–1993, USA

V sedmdesátých a na počátku osmdesátých let vytvořila Hannah Wilke sérii videokazet s performancemi, v nichž se zabývala většinou otázkami genderu a mocenských struktur prostřednictvím držení těla, pózování a gestikulace.

V díle *Super-T-Art* (1974) předvádí své tělo ve dvaceti různých postojích. Začíná postojem Máří Magdalény a přes různé pin-up pozice dojde až k vyobrazení Ježíše Krista. V roce 1978 Wilke napsala: „*Super-T-Art je slovní hříčka se slovy super a tart, jako Jesus Christ Superstar. Říkám tedy ‚Soup-T-Art‘ nebo ‚Super Tart‘, tart jako coura, úplně první prostitutka v umění.*“

In the 1970s and early 1980s, Hannah Wilke made a series of performance videotapes, in which she often explored issues of gender and power structures through posturing, posing, and gesture.

For her work *Super-T-Art* (1974), she shows her body in twenty different poses. These begin with Mary Magdalene, and then the show goes through various pin-ups to a depiction of Jesus Christ. In 1978, Wilke wrote, “‘*Super-T-Art*’ was a pun on ‘super’ and ‘tart,’ like Jesus Christ Superstar. So I said ‘*Soup-T-Art*’ or ‘*Super Tart*,’ tart, as in prostitute, like the very first prostitute in art.”

Martha Wilson

1947, USA

Martha Wilson se zabývá stereotypy a normami krásy. Její fotograficko-textové dílo *Breast Forms Permuted* (Permutované prsní formy, 1972) zobrazuje diagram prsou devíti různých žen. Texty poskytují komentář k různým tvarům – „kuželovité (dolní) sférické (diagonální) nebo povislé (naproti)“, atd. Text končí: „*Dokonalá sada se nachází uprostřed.*“ Wilson ve svých fotografiích a videích zkoumá svoji vlastní ženskou subjektivitu prostřednictvím hraní rolí a kostýmů. Upozorňuje přítom na rozdíly mezi naším skutečným vzhledem a vnímáním sebe sama.

V díle *A Portfolio of Models* (Portfolio modelů) představuje šest modelů ženskosti a v doprovodných textech popisuje rozdíly mezi bohyní, hospodyňkou, pracující dívkou, lesbou, profesionálkou a matkou živitelkou. Sama umělkyně o své práci říká: „*Jsou to modely, které mi společnost nabízí. Všechny jsem si je postupně vyzkoušela, abych zjistila, jak mi sedí.*“

Martha Wilson explores stereotypes and norms of beauty. Her photo-text work *Breast Forms Permuted* (1972) shows the breasts of nine different women arranged to form a diagram. The text comments on the different shapes—“conical (down) spherical (diagonal), or pendulous (across),” etc. The text closes: “The perfect set is located in the center.” Using role-playing and costumes, Wilson’s photos and videos research her own female subjectivity. She draws our attention to the disparity between actual appearance and our perception of ourselves.

In *A Portfolio of Models* she presents six models of femininity and adds accompanying texts describing the differences between a goddess, a housewife, a working girl, a lesbian, a professional, and an earth mother. The artist says about her work: “These are the models society holds out to me. At one time or another, I have tried them all on for size, and fit.”

Francesca Woodman

1958–1981, USA

Umělecká kariéra Francescy Woodman začala, když jí bylo pouhých třináct let. V letech 1975

až 1978 studovala na Rhode Island School of Design v Providence. Její dílo zahrnuje černobílé fotografie, videa, blueprinty, kresby a několik autorských knih.

Ve svých autoportrétech představila Woodman své tělo ve vztahu ke konkrétním exteriérům a interiéřům. Uprostřed těchto často opuštěných prázdných prostorů její tělo někdy vypadá jako zapomenutá rekvizita. Neustále osciluje mezi přítomností a nepřítomností a nikdy se jí nelze skutečně dotknout – vymezuje se vůči klasickému žánru fotografie. Její melancholické prostory se mohou stát dějištěm prapodivných zjevení. To, co tam vidíme, není nikdy tak docela živé, ani úplně mrtvé.

Francesca Woodman’s career as an artist began when she was only thirteen years old. From 1975 to 1978 she studied at the Rhode Island School of Design in Providence. Her work includes black-and-white photographs, videos, blueprints, drawings, and several artist’s books.

In her self-portraits, Woodman presented her body in relation to specific interior and exterior spaces. In the midst of these often abandoned empty spaces, her body sometimes looks like a forgotten prop. She continually oscillates between presence and absence, and is never really tangible—marking a break with the classical genre of photography. Woodman’s melancholy spaces can become the scenes of uncanny apparitions. What we see there, is never quite alive, and never quite dead.



Nil Yalter

1938, Egypt

Nil Yalter se v roce 1965 přestěhovala z Istanbulu do Paříže. Nové prostředí ji přivedlo k reflexím kultury, kterou opustila, a pocitu „jinakosti“, který sdílela s jinými „nezápadními“ lidmi. Ve videu

nazvaném *La Femme sans tête ou La Danse du ventre* (Bezhlavá žena neboli břšní tanec, 1974) si Yalter na vlastní břicho píše citáty o erotice a civilizaci z díla francouzského básníka, historika a etnologa Reného Nelliho. Když tančí, text o mrzačení pohlavních orgánů (a o dalších věcech) se rozpohybuje a slova ožijí.

In 1965, Nil Yalter moved from Istanbul to Paris. This new environment led her to reflect on the culture she had left behind and about the sense of “being different” that she shared with other “non-Westerners.” In the video *La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre* (The Headless Woman or the Belly Dance, 1974), Yalter writes quotes on the subject of eroticism and civilization by the French poet, historian, and ethnologist René Nelli onto her own belly. When she dances, the text, which addresses genital mutilation (and other matters) begins to move and the words come alive.

Dům umění města Brna

The Brno House of Arts

Umělkyně / *Artists:*

**Helena Almeida, Emma Amos, Sonia Andrade,
Eleanor Antin, Anneke Barger, Lynda Benglis,
Judith Bernstein, Renate Bertlmann, Dara Birnbaum,
Teresa Burga, Marcella Campagnano,
Judy Chicago, Linda Christanell, Lili Dujourie,
Mary Beth Edelson, Renate Eisenegger, VALIE EXPORT,
Gerda Fassel, Esther Ferrer, Margaret Harrison,
Lynn Hershman Leeson, Alexis Hunter, Mako Idemitsu,
Sanja Iveković, Birgit Jürgenssen, Kirsten Justesen,
Auguste Kronheim, Ketty La Rocca, Leslie Labowitz,
Suzanne Lacy, Katalin Ladik, Suzy Lake, Brigitte
Lang, Natalia LL, Lea Lublin, Karin Mack,
Ana Mendieta, Rita Myers, Lorraine O'Grady, ORLAN,
Florentina Pakosta, Gina Pane, Letícia Parente,
Ewa Partum, Friederike Pezold, Margot Pilz,
Howardena Pindell, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler,
Suzanne Santoro, Carolee Schneemann,
Lydia Schouten, Elaine Shemilt, Cindy Sherman,
Penny Slinger, Annegret Soltau, Betty Tompkins,
Regina Vater, Hannah Wilke, MarthaWilson,
Francesca Woodman, Nil Yalter**

The SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna