

The Politics of Intimacy. Discussion on the Relationship between Private and Public Spheres in the Czech Art of the 1990s

In the text, I focus on the changes in the perception of the relationship between the categories of private and public, and personal and social/political, as revealed in the period discussion of the concept of intimacy in Czech visual art practices after 1989. I will reconstruct the discussion that arose in response to the exhibition *Nová intimita* (New Intimacy), curated

by Milena Slavická in 1991, and attempt to outline the various approaches to the concept of intimacy in the Czech art of the early 1990s. The aim of this text is to present the thesis that the concept of intimacy took a role in the process of depoliticizing the artwork and, since the relationship between the private and the public was not seen from the feminist perspective, it also influenced the depoliticization of the private sphere in the art scene.

Key words:
private and public spheres – concept of intimacy – depoliticization of the private sphere – feminist perspective – Czech visual art of the 1990s

Kristina Láníková je vizuální umělkyně a básnířka, doktorandka na Akademii výtvarných umění v Praze.

kristina.lanikova@gmail.com

Politika intimacy. Diskuze o vztahu soukromé a veřejné sféry v českém umění devadesátých let⁽¹⁾

Kristina Láníková

1 Za komentáře k tomuto textu děkuji Vjeře Borožan, Vojtěchu Márcovi, Marianně Placákové, Martinu Škabrahovi a anonymním recenzentkám.

V prostředí českého vizuálního umění devadesátých let dvacátého století probíhaly debaty o vztahu soukromé a veřejné sféry. V následujícím textu se zaměřím na konceptualizaci intimity, způsob, jakým se o ní přemýšlelo, a na to, s jakými dalšími koncepty se v dobových diskuzích téma intimity pojilo. Mým cílem je představit tezi, že „osobní“ a „veřejné“ nebylo uvažováno v politickém smyslu tak, jak ho přinesla druhá vlna feminismu na Západě,⁽²⁾ intimita naopak ve vybraných oborových diskuzích fungovala jako nástroj depolitizace uměleckého díla. Tyto diskuze tak mimo jiné přispívaly k depolitizaci soukromé sféry na umělecké scéně.

Vztah soukromé a veřejné sféry mě zajímá i v mé tvorbě, zejména jejich střet, prolínání a způsob, jakým je možné je (re)konstruovat, a to i zobecněním vlastní zkušenosti. V tomto textu vycházím z místní tradice feministického myšlení, interpretuji právě ji a témata, která s ní souvisejí, a reaguji tak na zdejší sociální a materiální kontext. Domnívám se, že pokud umění na místní kontext nereaguje, přestává být srozmítné. Tematizací intimity se otevírá politický prostor pro tázání se po společenské funkci umění a pro narušení stereotypních představ spojených s genderovou problematikou.

Slovenská feministická filozofka Zuzana Kiczková, která se vztahem těchto oblastí zabývala z genderového pohledu, tvrdí, že vztah mezi soukromým a veřejným je silně hierarchický a asymetrický.⁽³⁾ Zatímco soukromé sféře podle Kiczkové dominuje sociální kapitál a stojí na vztahové reciprocitě (nezprostředkované peníze, a tedy nekvantifikovatelné), veřejné sféře dominuje kapitál ekonomický a důraz zejména

2 Hlavní ideové heslo druhé vlny feminismu „osobní je politické“, nově se vztahující k politizaci „osobních problémů“ jednotlivkyň, k nimž je třeba hledat řešení na systémové úrovni, se poprvé objevilo v textu Carol Hanish v roce 1970. Carol HANISH, „The Personal Is Political“ (1969), in: Shulamith FIRESTONE – Anne KOEDT (eds.), *Notes from the Second Year. Women's Liberation*, New York: Radical Feminism 1970, s. 76–78.

3 Zuzana KICZKOVÁ, „Vzájemný vztah mezi veřejnou a soukromou sférou z pohledu žen“, in: Jana CVIKOVÁ – Jana JURÁŇOVÁ – Zora BŮTOROVÁ (eds.), *Feminizmy pre začiatníčky. Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku*, Bratislava: Aspekt 2009, s. 158.

na efektivitu a zisk. Význam a hodnota soukromé sféry jsou podle Kiczkové vyzdvihovány pouze deklarativně, reálně jsou ovšem podhodnoceny, a převahu zaujímá sféra veřejná a hodnoty s ní spojené, tedy peníze, výkon a výroba. Hlavním problémem však není jejich oddělenost, ale právě hierarchický vztah, přičemž soukromá sféra se v moderní společnosti konstituovala jako méně ekonomicky ohodnocená, určená ženám, oproti veřejné sféře, reprezentované muži. Místní poválečná zkušenost nesouvisela s vylučováním žen z veřejné sféry, ale s jejich souběžnou aktivitou v obou sférách. Ta vedla ke dvojitmu zatížení žen, ve „výsled[ku] len ťažko zvládateľnej dvojroli žien a nezvládnutej emancipácie žien počas 40 rokov reálneho socializmu, pre ktorý bola charakteristická práve vysoká zamestnanosť žien“.⁽⁴⁾ Připomíná také, že

prítomnosť žien vo sfére verejnej [...] neznamená, že sa tým automaticky menia platné a zaužívané pravidlá tohto „mužského sveta“. Ženy nie sú skutočnými subjektami a ich stratégia prežitia a pobytu spočíva v prispôbovaní sa pravidlám hry, normám, hodnotám, rôznym typom depersonalizovaných mocenských vzťahov. Pobyt v oboch sférach generuje pre ženu konflikt medzi nesúmeřitelnými hodnotami.⁽⁵⁾

Právě proměny vnímání vztahu kategorií soukromého a veřejného, jak se ukazují na dobové diskuzi o pojmu intimity v českém porevolučním vizuálním umění, jsou hlavním tématem tohoto článku. Jedná se o případovou studii, pro niž jsem zpracovala prameny různé povahy – materiály k výstavám (katalogy, kurátorské texty a fotodokumentace), dobové reakce v oborovém tisku, ale také pozdější uměnovědné interpretace scény devadesátých let.

4 *Ibid.*, s. 159.

5 *Ibid.*, s. 168.

*Devadesátá léta: hledání
apolitické svobody, obrat
k Západu a (ne)přijetí feminismu*

V době transformace československého státu dominovala na výtvarné scéně konceptualizace veřejného prostoru, jenž se tehdy nově utvářel, a tematicky se mu věnovalo zejména Sorosovo centrum současného umění, které v rámci svých aktivit zdůrazňovalo roli umění v nově vznikající liberální demokracii.⁽⁶⁾ Jedním z výsledků tohoto zaměření byla čtvrtá výroční výstava *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (1997), která se konala ve Veletržním paláci Národní galerie. Její katalog obsahoval eseje na téma veřejného prostoru a „veřejného umění“, a jak uvádí Jan Zálešák, „[v]ětšina textů, které byly v katalogu publikovány, se dotýkala dynamiky vztahu mezi soukromým a veřejným.“⁽⁷⁾ Tuto výstavu chápe Zálešák společně s projektem *Snížený rozpočet*, připraveným Janou a Jiřím Ševčíkovými, za počátky sociálního obratu na místní výtvarné scéně – ať již díky tematizaci role umění ve veřejném prostoru, nebo skrze otázky společenské angažovanosti a političnosti umění v případě *Sníženého rozpočtu*. Do jeho kurátorského textu, který vyšel až po zahájení výstavy, se otiskly reakce na dosavadní kritiky, zejména na kritiku Mileny Slavické, jež narážela na téma dávání prostoru politickému umění a na adekvátnost umístění takového umění v instituci galerie.⁽⁸⁾

Pojem intimity, diskutovaný v rámci tématu hranice mezi soukromým a veřejným, se v dobových diskuzích používal v souvislosti s několika porevolučními výstavami, jejichž hlavními aktéry byli právě kurátoři a historici

6 Srov. Anna REMEŠOVÁ, *Umělecké dílo ve službách transformace. Sorosovo centrum současného umění a české angažované umění v kontextu 90. let 20. století* [diplomová práce], Praha: UMPRUM 2016.

7 *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Praha: Sorosovo centrum 1997; Jan ZÁLEŠÁK, „Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění“, *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, 2011, č. 11, s. 48.

8 Milena SLAVICKÁ, „Mezi žurnalistikou a literaturou je rozdíl“, *Ateliér*, 5. března 1998, č. 5, s. 8.

umění Milena Slavická, Jana Ševčíková a Jiří Ševčík. První z diskuzí se soustředila na výstavu *Nová intimita* v roce 1991, druhá vznikla kolem výstav *Mezi Ezopem a Mauglím* a *Situace 92* v roce 1992, třetí pak v tomtéž roce kolem výstavy *Její bratr, jeho manžel* a čtvrtá reagovala na výstavu *Snížený rozpočet* v roce 1998.⁽⁹⁾ Anna Remešová označuje první tři jmenované výstavy – a také polemiky kolem nich soustředěné – za charakteristické pro české umění raných devadesátých let, „jelikož odrážejí dobovou diskuzi nad vztahem veřejného a soukromého a problematiku společenské zodpovědnosti umění.“⁽¹⁰⁾

Ačkoli si uvědomuji, že téma intimity bylo pravděpodobně zahrnuto i v dalších projektech té doby, diskuze, na něž se v tomto článku zaměřuji, se nejvíce týkají výstavy *Nová intimita* Mileny Slavické, protože se zabíraly tématem intimity právě ve vztahu ke kategoriím soukromého a veřejného. Kritické ohlasy v těchto diskuzích v mnohém připomínaly rozhovor, byť jejich cílem nemusela být vzájemná shoda či porozumění. Byly adresné, měly velmi osobní výraz, a vyznačovaly se nejasnou konceptualizací a někdy použitím z dnešního pohledu těžce rozkódovatelných vyjádření a metafor. V období transformace přecházela společnost z jednoho systému hodnot do jiného, a hledání nových hodnotových a teoretických rámců většinovým obratem k Západu tak provázela výrazná diskontinuita.⁽¹¹⁾

Téma intimity a jejího vztahu k soukromé a veřejné sféře mě zajímá z pohledu feminismu. K němu místní umělecká scéna v devadesátých letech zaujímal ambivalentní

9 *Nová intimita*, kurátoři Milena Slavická, Viktor Pivovarov, Adriana Šimotová a Václav Stratil, Praha: Výstavní síň ÚLUV 1991; *Mezi Ezopem a Mauglím*, kurátoři Milena Slavická, Václav Stratil, Viktor Pivovarov, Praha: Galerie Václava Špály 1992; *Situace 92*, kurátoři Antonín Hartmann, Milena Lamarová, Mahulena Nešlehová, Petr Wittlich, Praha: Mánes 1992; *Její bratr, jeho manžel*, kurátor Pavel Humhal, Praha: Galerie Václava Špály 1992; *Snížený rozpočet*, kurátoři Jana Ševčíková a Jiří Ševčík, Praha: Mánes 1997–1998.

10 REMEŠOVÁ, *Umělecké dílo ve službách*, s. 11.

11 Vjera BOROZAN – Jiří HAVLÍČEK, „Detail. O stejných věcech v rozdílných časech“, video, 22:10 min., *Artycok.tv*, 28. října 2015, <https://artycok.tv/cs/post/detail-o-stejných-vecích-v-rozdílných-casechdetail-things-different-times> (cit. 18. 3. 2024).

vztah budovaný bez větší teoretické či akademické diskuze na základě zobrazení feminismu v médiích a zkušeností z návštěv jednotlivců na Západě. To spolu s nepřítomností feministického diskurzu v uměleckém a uměnovědném vzdělávání vedlo k jeho spíše negativním recepcím. Po roce 1948 byl totiž „feminismus [...] chápán jako něco zcela vnějšího, s čímž nemá české prostředí žádné zkušenosti“,⁽¹²⁾ a tato pozice přetrvávala v české společnosti i po listopadovém převratu. Podle Marianny Placákové zároveň nelze říci, že by místní umělkyně zcela přehlížely genderové nerovnosti, nebo si jich nebyly vědomy. Odmítnutí feminismu některými z nich mohlo souviset s vymezováním se vůči verzi západního liberálního feminismu a zejména vůči jeho důrazu na individualismus a instrumentální vztah k působení na umělecké scéně, který se neslučoval s hodnotami, jež si internalizovaly během pozdního socialismu.⁽¹³⁾

Placáková popisuje z dnešního pohledu nesamozřejmou okolnost, že uměnovědné texty před rokem 1989 vznikaly vždy až v reakci na umělecká díla, ne naopak. Tvorba československých umělekyně se tedy neopírala o žádné teoretické texty na téma nerovného postavení žen, a byla založena na vlastních zkušenostech umělekyně. Nepřítomnost teoretických textů spolu s nepřítomností následných diskuzí na dané téma vedla k tomu, že umělkyně po roce 1989 nebyly schopny o své tvorbě uvažovat v tomto kontextu.⁽¹⁴⁾ Autorka se také vymezuje vůči tvrzením o neexistenci feministického umění v socialistickém Československu, a to i vzhledem k tomu, že tato nepřítomnost bývá argumentována na základě komparace zdejšího umění s tématy či formami západního feministického umění. „Pro konceptualizaci feministického umění v místním kontextu je [...]

12 Marianna PLACÁKOVÁ, „Možnosti emancipace a odkaz (post)socialismu: Jak rozumět postojům českých umělekyně k feminizmu“, *Profil*, roč. 32, 2021, č. 3, s. 25.

13 *Ibid.*, s. 26.

14 Marianna PLACÁKOVÁ, „Československá zkušenost jako východisko. Feministické umění v období státního socialismu“, *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, roč. 13, 2019, č. 27, s. 54.

třeba chápat tyto [místní – pozn. aut.] podmínky jako výchozí, které namísto znemožnění zrodu feministického umění ovlivnily tuto uměleckou praxi specifickým způsobem.“⁽¹⁵⁾ V této souvislosti dále uvádí, že „feministické vědomí československých umělekyně [...] bylo utvářeno nejen osobním zakoušením genderové nerovnosti, ale i státní propagací genderové rovnosti, která byla často v rozporu s žitou realitou.“⁽¹⁶⁾

Odlišnou interpretaci předkládá Pavlína Morganová ve svém úvodním textu v antologii k výstavě *Někdy v sukni*, když nahlíží na devadesátá léta jako na pomyslnou „pubertu“ ženské emancipace, tedy jako na období, které poprvé umožnilo lepší kariérní podmínky a možnosti pro umělkyně na tehdejší výtvarné scéně.⁽¹⁷⁾ Ačkoli lze tuto éru společně s Pavlínou Morganovou chápat jako nové příležitosti pro zkoumání vlastní identity, sexuality a dalších genderových témat, s nimiž v té době umělkyně začaly pracovat, je nutné zmínit, že politická liberalizace devadesátých let zároveň v určitých oblastech přispěla k prohloubení genderových a sociálních nerovností.

V textu „České výtvarné umění v období transformace“⁽¹⁸⁾ pracuje Pavlína Morganová s nepolitickou interpretací soukromé sféry a svým způsobem tak navazuje i na závěry předchozích diskuzí z devadesátých let. V souvislosti s tvorbou generace, jež začala vystavovat v raných devadesátých letech, zvýznamňuje právě hranici mezi soukromým a veřejným. Popisuje zde práce skupiny Pondělí (Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Písařík, Petr Zubek), které se i přes inspiraci společenskými problémy měly zabývat spíše vlastní identitou

15 *Ibid.*, s. 56.

16 *Ibid.*, s. 33, 62.

17 Pavlína MORGANOVÁ, „Někdy v sukni“, in: Pavlína MORGANOVÁ (ed.), *Někdy v sukni. Umění 90. let*, Brno – Praha: Moravská galerie a Galerie hlavního města Prahy 2014, s. 5. Srov. PLACÁKOVÁ, „Československá zkušenost jako východisko“, s. 39.

18 Pavlína MORGANOVÁ, „České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a angažovanosti“, *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, 2010, č. 9, s. 57–95.

a sociální realitou než angažovanými komentáři k veřejným otázkám: „Přestože se zde objevuje řada společenských témat, není možné mluvit o politické angažovanosti. Na to je přístup většiny vystavujících příliš jemný, intimní, a postrádá výraznější apel ve vztahu ke konkrétnímu problému.“⁽¹⁹⁾ Důležitým principem tehdejších přístupů tak podle Morganové bylo osvobozování výtvarné formy a přibližování se jejímu západnímu vzoru, spíše než politické postoje autorů a autorek, což se projevilo skrze jejich „soukromou reflexi“, dotýkající se těch nejobecnějších postojů a „uchylující se k intimním tématům“.⁽²⁰⁾

Pojem intimita

Intimita je mnohvrstevnatý koncept zkoumaný různými disciplínami. V češtině jde o slovo ženského rodu, jehož synonymy jsou důvěrnost a soukromost. Probírat něčí intimnosti znamená mluvit o důvěrných věcech. Intimity, tvar množného čísla, je také hovorovým označením soukromých záležitostí. V českém jazykovém korpusu jsou podobně používanými slovy prožitek, tělesnost, niternost a důvěrnost. Dále pak prožívání, kontemplace, smyslnost, přirozenost a bezprostřednost. V případě intimity nejčastější ustálená spojení v blízkém kontextu zahrnují slova soukromí, proměna, rodinný, vztah a pocit. „Vzhledem k tomu, že kontext slova lze chápat jako věrné zrcadlo jeho funkce a významu, můžeme předpokládat, že slova vstupující do společných kontextů mají také podobný význam či funkci.“⁽²¹⁾

V psychologii je intimita vymezována jako typ sociálních interakcí zakládající se na *sebeodhalování* – tedy na otevírání se jiné osobě, na odkrývání vlastní zranitelnosti. Podle psychologů patří mezi hlavní znaky intimity

Kristina Láníková



19 *Ibid.*, s. 79.

20 *Ibid.*, s. 69. Srov. REMEŠOVÁ, *Umělecké dílo ve službách*, s. 34.

21 „Intimita“ v aplikaci *Word at a Glance*, <https://www.korpus.cz/slovo-v-kostce/search/cs/intimita> (cit. 20. 1. 2023).

↶
 01 Pohled do výstavy *Nová intimita*. Na čelní stěně
 instalace Václava Stratila *Teologie vykostěné ryby*
 (1991), Archiv VVP AVU, foto: Martin Polák.





02 Václav Stratil, *Lože pro Zdyl Snorka*, 1990,
instalace, Archiv VVP AVU, foto: Martin Polák.



↩
 03 Antonín Střížek, *Dva páry bot*, 1988, akryl,
 plátno, 162 x 218 cm, Galerie hlavního města Prahy.





04 Antonín Střížek, *Husy a kometa*, 1989, akryl, plátno,
217 x 220 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech.

„otevřenost komunikace, sdělování o sobě samém i vyjadřování mínění o druhém“,⁽²²⁾ a protože bývá vždy vázána na vztah, je jejím důležitým rysem vzájemnost. „K nejčastěji uváděným a [...] nejtýpističtějšími znakům intimity patří, že je překročením hranice“, za kterou se nachází privátní oblast, je sebeodhalováním, vyjadřováním nejhlubších emocí jiné osobě, synonymem blízkosti.⁽²³⁾ Místním specifikem je navíc skutečnost, že laické chápání slova směřuje spíše k významu tělesná blízkost.

Pojetí intimity v psychologii uvádím s ohledem na vyjádření Mileny Slavické k typu jazyka, který v souvislosti s *Novou intimitou* zvolili: „Jazyk, který jsme si vytvořili, byl jazyk jakýsi pseudo psychiatrický, takže jsme terminologii psychologickou a psychiatrickou převáděli do jakési estetické terminologie [...]“.“⁽²⁴⁾ V souvislosti s psychologizujícím přístupem lze zmínit také kolektivní výstavu *Jako ženy* v Galerii Nová síň v roce 1993, na níž se Slavická podílela a jejíž koncept připravil Petr Písařík.⁽²⁵⁾ Zaměřil se na populární téma tehdejší výtvarné scény – rozlišování tvorby umělců a umělekyní na základě předpokládaných kvalitativních rozdílů podmíněných biologickým pohlavím. V rámci přípravy výstavy kurátoři požádali vybrané umělce, aby vytvořili taková díla, jako by byli umělkyněmi, a „vžili se do své animy“. Ta byla poté předána psychologům a psychiatrům, jejichž posudky zmiňující genderové charakteristiky tvůrců byly vystaveny společně s jednotlivými díly – a jelikož rozeznaly, že se nejednalo o umělkyně, potvrdily esencialistická východiska kurátorů.⁽²⁶⁾

22 Zuzana HURYCHOVÁ – Ivan SLAMĚNÍK, „Pojetí těsných interpersonálních vztahů ve vybraných metodách jejich měření“, *Psychologie pro praxi*, 2012, č. 1–2, s. 36.

23 *Ibid.*, s. 12.

24 Milena SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty v době začínajícího kapitalismu“, in: *Středy na AVU*, 10. dubna 2013, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/211251000070018/> (cit. 18. 3. 2024).

25 *Jako ženy*, kurátoři Milena Slavická a Petr Písařík, Praha: Galerie Nová síň, Voršílská 3, 1993. Vystavujícími umělci byli Michal Cihlář, Josef Daněk, Jiří David, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Nikl, Jiří Petrbok, Viktor Pivovarov, Jiří Příhoda, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Filip Turek a Radek Šimek.

26 SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty“.

Filosofickou perspektivu, a také odvrácenou stranu intimacy, popisuje současný německý filosof Byung-Chul Han, který píše o společnosti pozdního kapitalismu, v níž se vše personalizuje a psychologizuje.⁽²⁷⁾ Všímá si totiž souvislosti intimacy a individualismu, a to právě v aktech spočívajících v sebevystavování. Tato intimita podle něj likviduje veřejnost i veřejný prostor, v němž je nabízena, prodávána a konzumována. „Ztráta veřejného prostoru po sobě zanechává prázdno, které zaplavují důvěrnosti a soukromé záležitosti. Místo veřejného prostoru uzurpuje zveřejnění osoby. Z veřejného prostoru se tak stává výstavní prostor. Stále více se odcizuje prostoru společného jednání“,⁽²⁸⁾ píše Han v eseji *Společnost intimacy*. Veřejný prostor přirovnává k jevišti a tržišti a navazuje přitom na amerického sociologa Richarda Sennetta, který se od konce sedmdesátých let vymezoval vůči „tyranii intimacy“, procesu přeměny intimacy na identitu, v němž se politické pod vlivem individualismu transformuje na psychologické.⁽²⁹⁾ Sennetovým pojetím intimacy přitom ve svých kritikách často argumentovali Jana a Jiří Ševčíkovi. Rozdíly mezi sebeodhalováním a sebevystavováním jsou ovšem ve vizuálním umění ještě nuancovanější, protože sebeodhalování i sebevystavování, tedy zpracování vlastní zkušenosti, jsou v umění jedněmi z tvůrčích metod.

Pro místní kontext vizuálního umění a pro vztahování se ke sféram soukromého a veřejného byla diskuze kolem *Nové intimacy* podstatná. Od té doby je na české scéně možné sledovat linii výstav vztahujících se k pojmu intimacy přímo svým názvem, ať již se jejich obsahové zaměření ubíralo jakýmikoliv směry. Jednalo se o následující výstavy: *Slepená intimita*, *Intimita*, *Intimbum*, *Intersekce: Intimita & spektakl*, *Vnitřní okruh v současné české fotografii*, *Pozdní intimita*, *Digitální blízkost / Post-digital Intimacy*, *Move*:

27 Byung-Chul HAN, „Společnost intimacy“, in: *Vyhořelá společnost*, Praha: Rybka Publishers 2016, s. 113.

28 *Ibid.*, s. 113.

29 Richard SENNETT, *The Fall of Public Man*, New York: Alfred A. Knopf 1977.

Intimita jako vzdor a Intimita, oddanost, vášně.⁽³⁰⁾ Po zhruba desetileté odmlce opět přibývá výstav odkazujících k pojmu intimacy. Domnívám se, že tato linie nepřímou navazuje i na uvedené diskuze devadesátých let. Jejich názvy přitom naznačují, že výstavy měly za cíl nastínit pojetí intimacy v soudobém rámci, zároveň se ovšem jednalo o autonomní uchopení pojmu.

*Soukromé/veřejné a role
umění v době transformace.
Popis dobové diskuze
k výstavě Nová intimita*

Diskuze o pojmu intimacy započala již zkraje devadesátých let a nejprve se soustředila kolem kolektivní výstavy *Nová intimita* Mileny Slavické. Probíhala souběžně v několika oborových i neborových periodikách: *Ateliéru*, *Výtvarném umění*, *Lidových novinách*, *Tvorbě* a *Rudém právu*. Vedle Mileny Slavické se jí účastnili Egon Bondy, Jiří Hůla, Ludvík Hlaváček, Věra Jirousová, Milan Knížák, Peter Kováč, Pavel Pepperštejn, Viktor Pivovarov a Jana a Jiří Ševčíkovi.

Výstava *Nová intimita* se konala ve Výstavní síni Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV, Národní 36) ve dnech 8. až 20. ledna 1991. Vystavujícími byli Jiří David, Milena Dopitová, Pavel Humhal, Jiří Kovanda, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Pavel Pepperštejn, Petr Písařík, Viktor Pivovarov, Václav Stratil, Antonín Střížek a Petr Zubek.⁽³¹⁾ Ačkoli byla výstava umístěna mimo její galerijní

30 *Slepená intimita*, kurátor Vít Havránek, Praha: Jelení 2001; *Intimita*, Barbora Lungová a Vojtěch Petratur, Uherské hradiště: Zámecká galerie 2007; *Intimbum*, Denisa Bytelová, Nitra: Nitrianska galéria 2008; *Intersekce: Intimita & spektakl*, Sodja Lotker, Praha: Nová scéna ND 2011; *Vnitřní okruh v současné české fotografii*, Vladimír Birgus, Praha: GHMP 2013; *Pozdní intimita*, Jiří Ptáček, Hradec Králové: GMU 2021; *Digitální blízkost*, Michal Novotný, Praha: NGP 2021; *Move: Intimita jako vzdor*, Caroline Ferreira, Praha: NGP 2022; *Intimita, oddanost, vášně*, Miloslav Vorlíček, Lidice: Lidická galerie umění 2023–2024.

31 Vystavovali zde umělci generace osmdesátých let (Jiří David, Jiří Kovanda, Pavel Pepperštejn, Viktor Pivovarov, Václav Stratil, Antonín Střížek) a s výjimkou Anny Neborové všichni členové výtvarné skupiny Pondělí, jež tu byla představena poprvé.

prostory, jednalo se o první projekt v programu galerie Pi-Pi-Art (Prague Project for the Art). Koncepce výstavy vznikala v rozhovorech Slavické s Viktorem Pivovarovem, Václavem Stratilem a Adrienou Šimotovou. Název galerie a formát kurátorských výstav umělců byl inspirován dvouměsíčním pobytem Mileny Slavické v nekomerční kurátorské instituci The Washington Project for the Art v roce 1990: „[B]udou to samotní umělci, kteří přijdou se svým návrhem udělat si výstavu, a my jim dáme naprosto volnou ruku, nikdo jim do toho nebude mluvit, a taky to tak fungovalo,“ tvrdila Slavická.⁽³²⁾ V nedávném rozhovoru pro časopis *Art Antiques* zároveň Slavická tyto výstavy představovala jako první v Československu v novém přístupu k výstavnímu prostoru: „Prostor výstavního sálu byl důležitým prvkem výstavy, nikoli prostorem pro výstavu.“⁽³³⁾

Galerie sídlila v Praze v bývalé síni Československého spisovatele na Národní třídě 9. Jednalo se o nekomerční galerii zakládající si na experimentu a Slavická ve zmíněném rozhovoru tvrdí, že na trh s uměním rozhodně vstoupit nechtěli. Jinou pro tuto dobu charakteristickou galerií, ovšem komerční, byla galerie MXM, s níž byli spjati Jana a Jiří Ševčíkovi, kteří měli spolu s Milenou Slavickou na tehdejší pražské umělecké scéně výsadní postavení. Okruhy umělců a umělkyň obou těchto galerií se přitom prolínaly. Vztahy mezi Milenou Slavickou a Ševčíkovými byly v devadesátých a nultých letech velmi napjaté. Slavická uvedla, že „v osmdesátých letech jsme byli blízcí přátelé. [...] V devadesátých letech se ale začali Jana a Jiří chovat konkurenčně, se vším, co takové chování přináší. [...] S jejich nepřátelským chováním jsem se pak potýkala i [při našem společném působení – pozn. aut.] na AVU.“⁽³⁴⁾ Jana Ševčíková se k jejich

32 V roce 1994 byla Milena Slavická v New Yorku znovu prostřednictvím organizace ArtsLink. <https://www.cecartslink.org/participant/milena-slavicka/> (cit. 14. 3. 2024). SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty“.

33 Tomáš KLIČKA – Marianna PLACÁKOVÁ, „Milena Slavická. Myslet svou tvorbu vážně (rozhovor)“, *Art Antiques*, 2022, č. 11, s. 63.

34 *Ibid.*, s. 60–61.

vzájemným vztahům v souvislosti s profesními aktivitami vyjadřuje slovy: „my jsme jen vymezovali svůj názor“.⁽³⁵⁾

Zřejmě nejobsáhlejší publikovanou fotodokumentací *Nové intimity* lze nalézt v knize *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*.⁽³⁶⁾ Fotografie zachycují především pohledy do prostoru výstavy, a detaily vystavených děl v nich lze rozpoznat pouze minimálně. Jak Milena Slavická uvedla ve své přednášce v rámci cyklu *Středy na AVU*, nevěnovali tehdy dokumentaci žádnou pozornost, důležitým a novým přístupem ale bylo zaměření na médium instalace – některá z děl vznikla přímo pro tuto výstavu jako dočasná.⁽³⁷⁾ V tiráži katalogu *Nové intimity* je Milena Slavická uvedena jako „konzultant a komisař výstavy“ a právě jejímu kurátorskému konceptu je tradičně připisován hlavní přínos této výstavy.⁽³⁸⁾ Terezie Nekvindová ji chápe jako reakci na postmodernu a „výrazný kurátorský počin počátku devadesátých let, jenž měl vliv na podobu českého umění první poloviny této dekády“, a především jako příklad tzv. diskurzivní výstavy, „jež se stala jednou ze základních charakteristik západního kurátorství devadesátých let“ a v níž zásadní roli zaujala postava kurátora či kurátorky.⁽³⁹⁾ Milena Slavická dnes ale naopak svůj autorský podíl na koncepci výstavy upozaduje a tvrdí, že pro celkový rámec byly tehdy zásadnější myšlenky a pocity umělců, tedy zachycení spíše určité kolektivní zkušenosti než její vlastní.⁽⁴⁰⁾ Rozlišuje dva typy kurátorských rolí a na ně vázaných

35 Vjera BOROZAN – Terezie NEKVINDOVÁ, „Náš koncept byl věci polarizovat“ (rozhovor s Janou a Jiřím Ševčíkovými), in: Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, *Texty*, Praha: tranzit.cz – VVP AVU 2010, s. 587.

36 Terezie NEKVINDOVÁ, „Nová intimita“, in: Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*, Praha: VVP AVU 2020, s. 791–803.

37 *Ibid.*, s. 791. Dále Pavlína MORGANOVÁ, „České výtvarné umění v období transformace“, s. 77–79.

38 Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Jiří ŠEVČÍK – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU 2012, s. 250.

39 Terezie NEKVINDOVÁ, „Nová intimita“, s. 791 a 792.

40 KLIČKA – PLACÁKOVÁ, „Milena Slavická“, s. 63.

limitů, spočívajících v přístupu k samotným umělcům. První typ kurátorské práce umělci manipuluje, a ten druhý jim „naslouchá“, přičemž Slavická podotýká, že umělecká díla jsou hodnotami národní kultury, a proto k „realitě kultury“ manipulace patří. Sama se zároveň označuje za účastnici kurátorského projektu, která umělcům naslouchá.⁽⁴¹⁾

Kurátorským záměrem *Nové intimity* bylo podle Slavické zviditelnit subjektivní a intimní výpověď umělce „adresovanou neznámým lidem, aniž by si umělec přál jejich porozumění a čekal na jejich odpověď“. Odkazem na dopis rozeslaný Christianem Boltanskim, v němž informoval patnáct náhodných adresátů o svém duševním rozpoložení a plánované sebevraždě, se tak výstava měla vztahovat k situaci osamocení a nejistoty umělce ve společnosti.⁽⁴²⁾ Reagovali tak na tehdejší uměleckou produkci, v níž podle Slavické dominovaly „kolektivní problémy“. Výstava měla podat „intimní neoromantick[ou] zpráv[u]“, ⁽⁴³⁾ ztělesnit „moment trapnosti a nevhodné upřímnosti“⁽⁴⁴⁾ a vymezit se vůči „neo-konceptuálnímu“ umění. V přemýšlení o *Nové intimitě* již tedy byla konfrontace expresivního a existencialistického umění s uměním neokonceptuálním, jež byla v jádru pozdější výstavy *Mezi Ezopem a Mauglím* (1992). Hlavním sjednocujícím prvkem *Nové intimity*, jak vzpomíná, byl vztah jednotlivých děl k osobnímu a rodinnému životu.⁽⁴⁵⁾

Slavickou, jejímž cílem bylo potlačit autorský odstup, zajímalo soukromí subjektu a jeho neinscenované,

41 Milena SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty“.

42 *Ibid.*

43 V posledních letech jsou na české umělecké scéně odkazy k romantismu znovu aktuální. Tyto tendence ve své kurátorské práci uchopují například Tina Poliačková a Lumír Nykl. Srov. Tina POLIAČKOVÁ, „Zmátok v jedovej chýži“, *artalk*, 9. května 2023, <https://artalk.info/news/zm-tok-v-jedovej-chyzi>; Václav MAGID, „Návrat na kouzelný vrch“, *artalk*, 20. srpna 2021, <https://artalk.info/news/navrat-na-kouzelnny-vrch>; Michal NOVOTNÝ, „The Emo-Romantic Turn“, *Mousse*, 25. září 2018, <https://www.moussemagazine.it/magazine/emo-romantic-turn-michal-novotny-2018/> (cit. 16. 5. 2024).

44 Milena SLAVICKÁ, „Milena Slavická“, in: David KORECKÝ (ed.), *Médium kurátor. Role kurátora v současném umění*, Praha: Agite – Fra 2009, s. 200, 201.

45 Milena SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty“.

nekorigované zobrazení, a v menší míře také intimita uměleckého díla, projevu, či intimita prožitku. Katalog *Nová intimita* zahrnuje příspěvky od všech na výstavě zastoupených umělkyň a umělců, již se pohybují na pomezí stručné úvahy, povídky a dopisu. Dále obsahuje rodinné fotky a kresby doplněné různými popisky.⁽⁴⁶⁾ Uváděné osobní prožitky v nich přitom nemají být nijak konstruované a katalog má být „důkazním materiálem“ vypovídajícím o každodenní zkušenosti bez dodatečných zásahů. Vnitřní má vystupovat jako cosi bezprostředního. Sama Slavická zde jako součást úvodního textu publikovala vlastní kresbu *Těžké dědictví*, aniž by ji považovala za umělecké dílo. „Opravdové výpovědi“ však podle Slavické odpovídala jen část vystavených děl. Za nejsilnější označila „depresivní“ instalaci *Teologie vykostěné ryby* Václava Stratila, sestávající ze sešlého vánočního stroměčku, zlatě orámovaných pornografických materiálů a dětské postýlky, a instalaci *Lože pro Zdyl Snorka* – tu tvořila manželská postel s povrchem pokrytým podlahovými parketami a dvěma fotografickými autoportréty umístěnými na stěně,⁽⁴⁷⁾ vystavenými společně s malbami autorovy ženy Jarmily Stratilové, ovšem bez uvedení jména autorky.⁽⁴⁸⁾

Dále zde byly představené „depresivní“ malby *Husy a kometa*, *Dva páry bot* a *Židle* Antonína Strížka, a fiktivní deník člověka s mentálním postižením *U řeky*, otištěný v katalogu spolu s fotografiemi, napsaný Viktorem Pivovarovem, který v něm vypráví o pouštění papírových lodiček. Mezi nejsilnější výpovědi zahrnuje Slavická i svatební fotografii Jiřího Davida a jeho provokující text *Intimní zpráva z Čech*, spolu s texty Václava Stratila

46 Jiří DAVID – Milena DOPITOVÁ – Pavel HUMHAL – Jiří KOVANDA – Petr LYSÁČEK – Michal NESÁZAL – Pavel PEPPERŠTEJN – Viktor PIVOVAROV – Petr PÍŠAŘÍK – Milena SLAVICKÁ – Václav STRATIL – Antonín STRÍŽEK – Petr ZUBEK, *Nová intimita* (kat. výst.), Praha: Galerie Pi-Pi-Art 1991.

47 Milena SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty“.

48 Jarmila Stratilová v roce 1993 uvedla, že se zatím jednalo o jedinou veřejnou prezentaci její tvorby, a to pod popiskou „Václav Stratil: Obrázky mé ženy“. Petruška ŠUSTROVÁ, *Výtvarné umění*, roč. 4, 1993, č. 1, s. 72. Za upozornění děkuji Marianně Placákové.

a Michala Nesázala v katalogu výstavy.⁽⁴⁹⁾ Svůj vlastní průvodní text Slavická nazvala „Intimní osvětlení při malé privatizaci“ a vyjadřovala se v něm ke společenskému dění. Důraz na soukromé v uměleckých dílech a na jejich „zesoukromění“ souvisel s tím, že se výstava uskutečnila v době debat o privatizaci státního majetku, skrze niž mělo dojít k vytvoření soukromého sektoru.⁽⁵⁰⁾

Ekonomická privatizace se tehdy v Československu teprve připravovala, a výstava se tak konala v době, kdy s ní Slavická nemohla mít přímou zkušenost. Tzv. malá privatizace (1991–1993), která začala pár dní po konci výstavy, měla za cíl „zesoukromění“ malých provozoven prostřednictvím aukcí, a tzv. velká privatizace (od roku 1992 nejprve metodou kuponových knížek) cílila na přesunutí středních a velkých, především průmyslových podniků do soukromého vlastnictví. Dokumentarista Martin Kohout ve svém filmu *Česká cesta* uvádí kritiku československého modelu ekonomické privatizace, který byl zdejšími elitami představen jako cesta k demokracii, ale nakonec vedl k rozsáhlé korupci a rozkrádání podniků.⁽⁵¹⁾ Kuponovou privatizaci v parlamentních volbách roku 1992 politicky využil Václav Klaus, předseda vítězné ODS, a „zesoukromění“ státního majetku pod jeho vedením proběhlo bez dostatečného právního rámce. Problematickým se pak stalo trestní stíhání protiprávního a amorálního jednání mnoha československých podnikatelů, ukončené Klausovou prezidentskou amnestií, která symbolicky i právně uzavřela budování českého kapitalismu po roce 1989.

Část umělecké scény devadesátých let zastávala přesvědčení, že kultura se má vůči státu emancipovat.⁽⁵²⁾ U starších generací umělců a umělkyní, jež se před rokem

1989 nevěnovaly socialistickému umění, neměly přístup do institucí a nebyly na ně vázané, je takový postoj pocho-pitelný. Na druhou stranu bylo již na začátku devadesátých let financování kultury výrazně omezeno. Anna Remešová zmiňuje, že „[p]roces privatizace se tak nevyhnul ani ob-lasti kulturní produkce, jejíž financování bylo buď zcela odtrženo od státního rozpočtu, či výrazně zredukováno.“⁽⁵³⁾ Slavické narážka na ekonomickou privatizaci ovšem souvi-sela především s odlišným chápáním role uměleckého díla v rámci postmoderny, vůči níž se chtěla vymezit. V jiné souvislosti (s díly skupiny Pondělí) Slavická popisovala změnu podoby a funkce neo-konceptualistického artefaktu, jenž měl „spíše úlohu indikační výzkumné pomůcky uvnitř obecně kulturních terénů nežli funkci běžně chápáného artefaktu“.⁽⁵⁴⁾ V devadesátých letech ovšem podle Slavické k tomuto přístupu místní umělci záměrně připojovali ještě jakousi „infantilizaci umělecké kreativity“.⁽⁵⁵⁾ Touto infan-tilizací rozuměla vztah k dětství, v němž má člověk bezpro-střední přístup ke světu: „[U] Nesázala šlo o zvláštní intimi-tu [...], je zřejmé, že má vztah k dětství, rovněž u Písařika je intimní spojeno se světem dětství, je více bezprostřední a více bez distance.“⁽⁵⁶⁾ Uměleckým dílům na výstavě *Nová intimita* tedy připisovala ambici zveřejnění intimního, a zároveň tvrdila, že u vystavujících došlo k „privatizaci vlastního díla“ a změně jeho role vzhledem ke společnosti. Jednalo se tak podle ní o „veřejný intimní diskurz“.⁽⁵⁷⁾

Zatímco ekonomická privatizace rušila veřejné a „ze-soukromňovala“ je, Slavická vystavovala soukromé jako veřejné. Tato „privatizace uměleckého díla“ tak spočívala v důrazu na prezentaci subjektu a subjektivity umělce, v odhalení intimního a také ve zvýznamnění intimního

49 Milena SLAVICKÁ, „Nová intimita“, *Ateliér*, 21. února 1991, č. 4, s. 4.

50 Jiří HAVEL, „Privatizace“, in: Zbyněk BALADRÁN – Vít HAVRÁNEK – Věra KREJČOVÁ (eds.), *Atlas transformace*, Praha: tranzit 2009, s. 519–521.

51 Martin KOHOUT, *Česká cesta*, 2015, film, Česká republika, Slovensko, 52 min, <https://dafilms.cz/film/9866-ceska-cesta> (cit. 1. 3. 2024). Za upozornění děkuji Vjeře Borožan.

52 *CO14: sborník 2003–2005*, Praha: VVP AVU 2010.

53 REMEŠOVÁ, *Umělecké dílo ve službách*, s. 41.

54 Milena SLAVICKÁ, „O skupině Pondělí“, in: MORGANOVÁ – NEKVINDOVÁ – ŠEVČÍK – SVATOŠOVÁ, *České umění 1980–2010*, s. 226.

55 *Ibid.*, s. 227.

56 SLAVICKÁ, „Nová intimita“, s. 4.

57 Milena SLAVICKÁ, „Intimní osvětlení při malé privatizaci“, in: *Nová intimita*, ns.

jako veřejného. Posun významu je spojen s přesunem soukromého projevu do jiného kontextu skrze vystavení díla. Zajímavou okolností tak je, že Slavická pro kritiku postmoderního umění přejímala nejen psychologický jazyk, ale i ten ekonomický, a to paradoxním způsobem, protože její výstavy měly nekomerční charakter. V kurátorském textu se vymezovala vůči postmoderně a tvrdila, že „*Nová intimita*, zdá se, nejvíce reaguje na postmoderní ‚My‘, na záměnu subjektu umělce za kolektivní vědomí“.⁽⁵⁸⁾ *Nová intimita* tedy měla být novým typem subjektivizace a „soukromým projevem“ ve veřejné sféře namířeným proti odosobněné postmoderní situaci, kterou měl oživit, a tím proměnit.

Interpretace postmoderny probíhala v místním prostředí specifickým způsobem, a to všemi aktéry působícími v uměleckém provozu. Jiří Ševčík tvrdil, že se jeho teoretický přístup úzce pojil s jeho životními a názorovými hodnotami: „někdy stačí dostat jen zlomky, aby upevnily váš životní pocit. Všechno, co jsme měli k dispozici, jsme však přečetli podrobněji a pozorněji, než to přečetli lidi na Západě, kteří toho měli stohy. [...] Zkreslení dělá jiný kontext, jiné prostředí“.⁽⁵⁹⁾ Ačkoli se Ševčíkovi věnovali překladům postmoderní teorie od osmdesátých let, první oficiální antologii textů o postmodernismu se stal až v roce 1994 sborník *Pod jednou střechou*, a o čtyři roky později *Před obrazem*, k jehož sestavení byl Tomáš Pospiszyl osloven právě Slavickou v době, kdy byl na stipendijním pobytu v New Yorku.⁽⁶⁰⁾ V souvislosti s postmodernou se na místní scéně každopádně nejvíce prosadila stylová pluralita, jednotlivé přístupy ale zohledňovaly zejména pocity jejích tehdejších akterek a aktérů a reagovaly na místní potřeby a situaci:

Politika intimity. Diskuze o vztahu soukromé a veřejné sféry v českém umění devadesátých let

58 *Ibid.*, ns.

59 BOROZAN – NEKVINDOVÁ, „Jana Ševčíková a Jiří Ševčík“, s. 576.

60 Petr NEDOMA – Josef PROKEŠ (eds.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno: Masarykova univerzita – Jota 1994; Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998. Antologie *Před obrazem* vyšla v nakladatelství OSVU vedeném Slavickou, které se vyvinulo z oborového časopisu *Výtvarné umění*, jehož vedoucí redaktorkou byla až do ukončení jeho vydávání v roce 1996.

„v sedmdesátých a osmdesátých letech postmoderna na Západě revidovala modernismus, v Čechách se po roce 1989 revidovalo úplně všechno a nebylo ani tolik třeba revidovat modernismus, protože ten se zde nikdy plně nerozvinul,“ tvrdí dnes Tomáš Pospiszyl.⁽⁶¹⁾

Milena Slavická přitom vedle svého zájmu o intimitu a soukromou sféru vycházela i z obliby ruského neoficiálního umění osmdesátých let (Moskvu poprvé navštívila v roce 1977).⁽⁶²⁾ V rámci postmoderního odosobnění měl podle Slavické nově následovat obrat k bezprostřednosti, který viděla právě i v dílech některých neoficiálních ruských autorů. Jejím kurátorským záměrem bylo nejen provokovat, ale také vyvolat diskuzi, a výstavu připodobňovala k zveřejnění soukromého semináře. Intimní, důvěrné a soukromé zde bylo protikladem veřejného a veřejným se stalo teprve překonáním vlastních hranic, které v sobě obsahovalo „novou energii a novou možnost“.⁽⁶³⁾

Ludvík Hlaváček se ve své kritice *Nové intimity* věnoval právě jejímu vztahu k postmoderně a tvrdil, že důraz na osobní zkušenost se s postmoderním myšlením nemusí vylučovat.⁽⁶⁴⁾ Věra Jirousová psala o kolektivní zkušenosti křehkosti a zranitelnosti, kterou výstava tematizovala, a kriticky se obracela k reakci Jiřího Hůly, jemuž na výstavě vadila „ochota podřídit se předem vymyšlené koncepci“.⁽⁶⁵⁾ Hůla v recenzi kritizoval i krkolomnou metaforu české identity, jež byla součástí jednoho z děl (nejmenuje kterého), a rámeček výstavy, působící „dojem měšťáckého pokoje, [...]“

61 Rozhovor autorky s Tomášem Pospiszylem, kterému děkuji za konzultaci (12. 3. 2024). Pospiszyl zmiňuje okolnost, že sborník *Pod jednou střechou* byl tehdy obtížně dostupný.

62 Milena SLAVICKÁ, „Lesk a bída avantgard. Ruské avantgardní umění 70., 80., a 90. let minulého století“, *Středy na AVU*, 14. prosince 2011, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/211251000070018/> (cit. 28. 4. 2024).

63 „A ta věc se změnila. Moskevští konceptualisté, Pondělí, Nová intimita a Výtvarné umění“, in: Jiří ŠEVČÍK – Edith JERÁBKOVÁ (eds.), *Mezi první a druhou moderností 1985–2012*, Praha: VVP AVU, s. 236.

64 Ludvík HLAVÁČEK, „Z diskuze pracovního semináře na výstavě Nové intimity“, *Ateliér*, 4. dubna 1991, č. 7, s. 2.

65 Věra JIROUSOVÁ, „Život je to, co se děje, zatímco si děláš jiné plány“, *Ateliér*, 21. února 1991, č. 4., s. 4; Jiří HŮLA, „Nová intimita“, *Lidové noviny*, 22. ledna 1991, s. 2.

prostor plný drobnůstek, osobních relikvií, hmotných vzpomínek“.⁽⁶⁶⁾ V *Rudém právu* zase odsoudil výstavu bývalý normalizační publicista Peter Kováč za blízkost jejího pojetí k socialistickému realismu a umění Východu, které by mohlo „při naší cestě na Západ některým až nepříjemně vadit“.⁽⁶⁷⁾

„Nová intimita byla věnována vnitřní, intimní identitě umělce“ a „představovala první tematickou kurátorský koncipovanou výstavu současného umění u nás. Také její celkový vzhled byl nezvyklý a přirozeně vyvolala nevoli“⁽⁶⁸⁾ shrnula výstavu Slavická. Diskuze, k níž zprvu vybízela, se podle ní nevydařila, protože postrádala živé reakce, vyznačovala se zastaralými názory a neschopností sdílet společné myšlenkové pole.⁽⁶⁹⁾ Za jedinou relevantní reakci považovala zmiňovanou Hlaváčkovu kritiku, která se soustředila na vztah intimity a postmoderny. Přívlastek *nová* v názvu podle Slavické souvisel s obratem většiny vystavujících k místním představám o soukromém. S výjimkou Nesázala, Pepperštejna, Pivovarovy, Písaříka a Stratila umělci nevytvořili „intimní díla, ale díla o intimitě či na téma intimity“, a zpracovávali tedy kolektivní místní představy o intimním,⁽⁷⁰⁾ přestože koncepce výstavy akcentovala bezprostřednost a byla namířena proti distančnímu přístupu umělců k vlastnímu dílu.

Moskevský konceptualista Pavel Pepperštejn, nevlastní syn Mileny Slavické a jeden z vystavujících, vykládal české porevoluční umění na začátku devadesátých let právě prostřednictvím pojmu intimity. Popisoval proces *intimizace*, k níž podle něj české umění obecně tíhlo; intimitu přitom vnímal jako cosi komorního a spojoval ji s procesy privatizace a komercializace nejen

66 *Ibid.*

67 Peter KOVÁČ, „Intimní zpráva o Nové intimitě. Výtvarník Jiří David zaskočil za výtvarné teoretiky“, *Rudé právo*, 17. ledna 1991, č. 14, s. 4.

68 Milena SLAVICKÁ, „Osmdesátá a devadesátá“, in: ŠEVČÍK – JEŘÁBKOVÁ, *Mezi první a druhou moderností*, s. 85; SLAVICKÁ, „Milena Slavická“, s. 201.

69 SLAVICKÁ, „Nová intimita“, s. 4.

70 *Ibid.*, s. 4.

kulturního prostoru. Na *Nové intimitě* byla podle něj díla vystavena jako autentické znaky spojené s mýtem malého státu a s infantilitou, odkazující k dětskému světu. Intimizaci současně považoval za variantu „zesoukromění“ v souvislosti s privatizací československého průmyslu. Ve svém freudovském výkladu českého poválečného umění přirovnával hegemonické krajinářské a zemědělské motivy, jež byly penetrovány těžkým průmyslem (komíny továren), k ženskému tělu a vagině.

Text vznikl na začátku roku 1991, tedy ještě před zahájením privatizace, a vyjevoval se v něm dobový optimismus. Pepperštejn například předpokládal, že kapitalistické a soukromé řízení průmyslu bude ekologičtější a humánnější, zbavené „kosmického iracionalismu, kterým byl prosycen militarizovaný těžký průmysl v sovětském impériu“.⁽⁷¹⁾ Vztah estetického diskurzu a vládnoucí politické moci demonstroval na *Nové intimitě*, kterou považoval za „pokus vytvořit nekrajinné a nezemědělské formy intimního prostoru“. V této úvaze dokonce zmiňoval jakési „průmyslové umělecké vědomí“ vlastní poválečnému umění. Adaptační procesy probíhající v Československu od února 1948 se podle něj ubíraly dvěma cestami – intimizací a zaostáváním. Probíhaly údajně jako intimizace ideologické agendy Sovětského svazu, ale také jako intimizace západní agendy undergroundu. Na tomto předpokladu o adopci zahraničních vlivů a místní sebekolonizaci stavěl i svou představu o situaci devadesátých let. Podle Pepperštejna nalezlo Československo po revoluci „vlastní ideologický styl“, spojený s intimitou, obsahující i terapeutický účinek. Ten společně s komercí představoval podle autora hlavní fenomén ve vztahu k nové vládnoucí moci a „nabývání svobody“ a měl se přizpůsobit požadavkům západního trhu s uměním a vytvořit „exportní variantu“ nové intimity.⁽⁷²⁾

71 Pavel PEPPERŠTEJN, „Prohlídka některých nových pamětihodností českého uměleckého života očima cizince“, in: MORGANOVÁ – NEKVINDOVÁ – ŠEVČÍK – SVATOŠOVÁ, *České umění 1980–2010*, s. 240.

72 *Ibid.*, s. 240, 241.

Slavická v kontextu *Nové intimacy* uváděla jako důležité i vědomé ovlivnění umělců dětskou senzibilitou, již se vyznačovala jak skupina Pondělí, tak Medhermeneutika, což v druhém případě souviselo i s tím, že se živili časopiseckou a knižní ilustrací pro děti. Tuto zkušenost přenesli do svého umění a inspiraci myšlením dítěte nazývali „dětským diskurzem“, který byl přítomný i na pozdější výstavě *Mezi Ezopem a Mauglím*.⁽⁷³⁾ Pro ni mělo být podle Slavické iniciační vyjádření Josepha Kosutha u příležitosti jeho vlastní výstavy v Praze, v níž přirovnal situaci Československa k někomu mezi „naivním dítětem a moudrým člověkem“.

Mauglí naopak představoval romantického hrdinu. Dítě a přírodního člověka v jednom. Zastupoval umělce, který nepřemýšlí a tvoří spontánně. Já vím, že to jsou dvě základní kontrapozice v umění všech dob – emocionalita, divokost, bezprostřednost kontra rozvažba, intelekt, etické uvažování. My jsme tyto dvě obecné polohy chtěli ukázat v konkrétním čase a v konkrétním provedení. Právě k nám totiž dorážel intelektuálně a eticky zbarvený neokonceptualismus, zaměřený na sociální a politickou problematiku. Zároveň zde bylo ale silné emocionální a romantické podhoubí. Ten střet nám přišel zajímavý,⁽⁷⁴⁾

popisovala rámeč výstavy Slavická jako vymezení se vůči neokonceptualismu skrze údajně neintelektualizovanou dětskou autenticitu a senzibilitu. Marek Pokorný u výstavy vyzvedával návrat určitých romantických motivů, které se u Slavické projevovaly zdůrazněním metafory dětství,

73 „A ta věc se změní“, s. 234–236; SLAVICKÁ, „Lesk a bída avantgard“. Výstava *Mezi Ezopem a Mauglím* se konala u příležitosti Mezinárodního kongresu AICA ve Vídni v roce 1992, jenž se věnoval tématu Centrum a periférie, <https://cs.isabart.org/exhibition/681> (cit. 17. 4. 2024).

74 SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty“.

motivů zvířete či romantické krajiny.⁽⁷⁵⁾ Manželé Ševčíkovi ve své negativní kritice pojmenované „Tyranie intimacy“ užívali spojení „autenticko-intimní domácí zkušenost“⁽⁷⁶⁾ a podle vzpomínek Slavické si údajně nepřáli, aby bylo české umění jakkoliv spojováno s ruským.

Viktor Pivovarov naopak zmiňoval jako jednu z hlavních idejí galerie Pi-Pi-Art diskuzi o české identitě, která podle něj začala v roce 1988 na večerech pořádaných Milenou Slavickou v Hlaholu.⁽⁷⁷⁾ Názor Pavla Pepperštejna, který se na místní situaci díval jako na „zaostalou“ a viděl pozitivní možnosti v budování kapitalismu a exportu místní umělecké produkce na Západ, tak lze chápat jako symptom postsocialistické situace, kterou Boris Buden charakterizoval jako „dohánění“ Západu Východem na jeho údajné cestě z kulturní méněcennosti produkované právě západní perspektivou, či prostřednictvím metaforu sebekolonizace, představené na konci devadesátých let bulharským kulturním teoretikem Alexanderem Kiossevem.⁽⁷⁸⁾ Tehdejší zájem o moskevský konceptualismus by bylo možné vnímat jako potvrzení příslušnosti československého umění k Západu, v případě Mileny Slavické lze ale naopak říci, že její přístup představoval kritický vztah k západnímu diskurzu, jenž byl na tehdejší umělecké scéně ojedinělý.

75 Marek POKORNÝ, „Teoretické rozpravy jako berličky. Špálavka mezi pózou a pózou“, *Prostor*, 11. června 1992, s. 10.

76 Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Tyranie intimacy“, *Ateliér*, 1992, č. 22, s. 2.

77 Viktor PIVOVAROV, „Výstava Česká duše aneb konec Pi-Pi-Artu“, *Ateliér*, 11. července 1991, č. 14, s. 5.

78 Boris BUDEN, *Konec postkomunismu. Od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*, Praha: Rybka Publishers 2013, s. 65; „Alexander Kiossev. Metafora sebekolonizace“, <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformation/html/s/sebekolonizace/metafora-sebekolonizace.html> (cit. 18. 4. 2024).

Co ovšem koncept výstavy vypovídal o uchopení pojmu intimacy? Nedořečenost kurátorského konceptu i samotná pobídka k diskuzi svědčily o otevřeném přístupu, jenž provázal evidentní úsilí o bezprostřednost a s tím související tematizaci infantility, obojí přitom ve spojení s kulturní a národní identitou. Sama Slavická se vyjádřila, že se dotkla čehosi „dokonce místně aktuálního, co se pravděpodobně více projeví ve chvíli, kdy se umění, které nebude na prodej, stane privátní zájmovou činností“.⁽⁷⁹⁾ Narážela tak na dobovou změnu v chápání uměleckého díla, jeho „odromantizování“, ale i komercializaci, která byla průvodním jevem devadesátých let.⁽⁸⁰⁾ Po konci výstavy totiž část představených děl popisovala jako „znaky distanční hry na intimitu“ a „tvorbu ve stylu intimní výpovědi“, či „jakousi postmoderní simulaci intimní zprávy“, a za „opravdové výpovědi“ označovala jen některá z nich.

Současně i manželé Ševčíkovi pracovali s autenticitou, a to jako s odborným termínem, kterým označovali původnost a pravost, jež měly zaručit hledanou identitu. Přívlastek *autentický* a pojem autenticity v negativním smyslu používali pro kritiku výstav okruhu umělců kolem Mileny Slavické. V jádru jejich kritiky přitom bylo odlišné chápání role umění a nesouhlas s pojetím, v jehož rámci se má umělec „opřít o originalitu a autenticitu své vize“. Vymezovali se vůči „autenticky pravým umělcům“, „obráncům autenticity“ a umění, které „je pro mnohé stále věcí pravosti a plnosti“ a znovu se „auratizuje a dělá si nárok na autenticitu“.⁽⁸¹⁾ Intimita tak na české umělecké scéně nefungovala jako emancipační pojem. Byla spojena s obavami

79 SLAVICKÁ, „Nová intimita“, s. 4.

80 Srov. MORGANOVÁ, „České výtvarné umění“, s. 73.

81 Uvedené citace pocházejí z příspěvku předneseného na sympoziu *Umění a kultura devadesátých let* na AVU v roce 1995. Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Rozptýlená koncentrace“, in: *Texty*, s. 328, 330.

a pochybnostmi v situaci po změně politického systému, v rámci privatizace, globalizace a příchodu kapitalismu. Tehdejší spojení intimacy a autenticity má svou logiku. Autenticita znamenala cosi „uvnitř“, cosi původního a ne-historického, a intimita představovala sféru, jež sloužila pro vyjednávání této autenticity.⁽⁸²⁾

Pojmu autenticity se ve své knize *Literatura bez úvazků?* věnovala literární historička Hana Blažková, a právě srovnání s jejím výzkumem na literárním poli devadesátých let je pro reflexi tehdejšího vizuálního umění nosné. Hana Blažková uvádí, že

[s]pory o autenticitě v devadesátých letech patřily k nejvýraznějším a neustále aktualizovaným literárně kritickým diskuzím. [Na nich můžeme] pozorovat střety literárních koncepcí, které se vyznačují různými definicemi role literatury v polistopadové společnosti. Daleko spíše než k ujasňování pojmu autenticita během nich docházelo k vyjednávání o vztazích mezi literaturou a společností a zároveň k boji o nadvládu v literárně kritickém diskurzu.⁽⁸³⁾

Vztahování se k intimitě v české porevoluční debatě nelze tedy oddělit od vztahování se k roli umění s ohledem na jeho společenské angažmá. Devadesátá léta se vyznačovala procesem integrace umění do společnosti v nově ustavené situaci a tehdejší pojetí intimacy přímo souviselo se sociálními a politickými podmínkami. Intimita byla v reflexi českého umění vnímána jako určitý protipól kontaktu umění a ideologie, představovala jakousi chráněnou zónu.

82 K diskurzu o autenticitě osmdesátých a devadesátých let na výtvarné scéně srov.: Milena BARTLOVÁ – Jitka ŠOSOVIČ, „Autenticita. Kritický pojem konstrukce nového kánonu českých dějin moderního umění“, *Umění*, roč. 70, 2022, č. 4, s. 534–365.

83 Hana BLAŽKOVÁ, *Literatura bez úvazků? Mýtus nového začátku v politickém čtení devadesátých let*, Praha: FF UK 2022, s. 72, 77.

Obecně bylo zobrazování osobního prostřednictvím uměleckého díla popisováno jako zveřejnění intimity, a bylo tedy vnímáno jako akt překročení, jenž počítá s hranicemi a v němž se soukromé a veřejné mísí. Toto zveřejňování osobního se odehrávalo v mantinelech hledání kulturní a národní identity, jež zároveň předpokládalo vzdálenost od politického, stranou jakékoliv ideologie. Intimita byla proto nahlížena jako cosi původního, nekonstruovaného, stojícího proti fikci a otevřeného možnému odhalení. V takovém úhlu pohledu pak umění odkrývalo soukromé a nepočítalo přitom s jeho konstruovaností – naopak, nárokovalo si „autenticitu“, ztotožňovanou s přirozeností a morálními postoji.

Diskuze o intimitě se odehrávaly v kontextu hledání identity i v dialogu s postmodernou. Podle Jiřího Ševčíka se problematizování odlišné východní a západní zkušenosti a identity stalo prostředkem, jak komunikovat se Západem.⁽⁸⁴⁾ Tematizovaly se hranice, mezery a tělo jako místo střetávání vnitřního a vnějšího. Sféry soukromého a veřejného ovšem neměly být předmětem ideologizování ani politizace. V českém prostředí tyto sféry představovaly funkční kategorie. Uvažovalo se o jejich střetu nebo pohybu na hranici, a jak se ukazuje v textech Mileny Slavické a Jany a Jiřího Ševčíkových, umělkyně a umělci se ve své tvorbě přesouvali k tělesnému a intimnímu. Ševčíkovi si všímali pohybu směrem dovnitř a pohybu na hranici vnějšího a vnitřního jako součástí uměleckých postupů. Ve zmiňovaném příspěvku „Rozptýlená koncentrace“ popisovali svou zkušenost s postmodernou, kterou vnímali jako „rozptýlení hodnot“⁽⁸⁵⁾, a dokonce zde zformulovali svoji definici intimity: „Prázdný střed. Extrémní situace je mezi (nikoli uvnitř nebo vně). V ní se usiluje o smysl a je tu místo pro drobné události, ‚mikrologie‘ a intimní prožitky. Smyslem

Politika intimity. Diskuze o vztahu soukromé a veřejné sféry v českém umění devadesátých let

84 BOROZAN – NEKVINDOVÁ, „Jana Ševčíková a Jiří Ševčík“, s. 582.

85 ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, „Rozptýlená koncentrace“, s. 327.

intimity je udržení hranic.“⁽⁸⁶⁾ A jinde: „Smyslem intimity je však udržení hranic vlastního života s možností reflektovat sebe v nejvnitřnějších a nejscestnějších odchylkách a přitom reflektovat i vnější svět paralogickou aktivitou naší představivosti.“⁽⁸⁷⁾ Porevoluční situaci podle nich definovaly konzervativní a nacionalistické postoje a depolitizace umělecké produkce. V průběhu devadesátých let opakovaně psali o „tyranii intimity“, označující tím diktát lokálních pravidel, jenž měl souviset s jimi kritizovaným nárokem na „autenticitu“.

Komunikace sociálních témat se podle Ševčíkových realizovala coby „boj o posunutí hranic“ tělesnosti a intimity, a „zápas o hranice jazyka a těla je zápasem o hranice sociálních a politických norem a vztahů.“⁽⁸⁸⁾ Pohyb na pomezí vnitřního a vnějšího spojovali s podobně obrazným momentem „vyprazdňování středu“, jenž souvisel právě se zpochybněním identity.

Jsme vždy sami sebou, není v našich gestech a pohledech někdo jiný, kdo nás korigoval, kdo se do nás vepsal a s kým chceme třeba splynout? Prostor pro hlouběji kladené otázky identity se rozevře, když přestaneme vidět jen svou jedinečnost,⁽⁸⁹⁾

psali Ševčíkovi. Zároveň tvrdili, že politicko-aktivistický přístup je v místní umělecké tvorbě rozptýlen jako součást jiných, „intimnějších problémů.“⁽⁹⁰⁾ I Milena Slavická, jež se pro Janu a Jiřího Ševčíkovy stala profesní opozicí, se o porevolučních letech vyjadřuje jako o době poznamenané hledáním tzv. kulturní identity: „Identitou se rozuměla

86 *Ibid.*, s. 331.

87 JANA ŠEVČÍKOVÁ – JIŘÍ ŠEVČÍK, „Záměrem výstavy Zkušební provoz...“, in: *Texty*, s. 278.

88 ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, „Rozptýlená koncentrace“, s. 331.

89 ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, „Záměrem výstavy“, s. 274, 275.

90 ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, „Rozptýlená koncentrace“, s. 330.

historická kontinuita, ale i její ztráta, fiktivnost nebo nové formy identity, identita kolektivní i individuální.⁽⁹¹⁾

V devadesátých letech vedle sebe stálo uvědomění si postmoderního potlačení subjektu a zároveň vědomí konstruovanosti společenských struktur. Právě popis této konstruovanosti byl bezpochyby jedním z přínosů postmoderny. Milena Slavická, s postmoderní teorií obeznámená, se ovšem nevymezovala vůči konstruktivismu, ale zejména vůči potlačení subjektu. Počítala s odhalováním, tedy s jakýmsi protipohybem, jímž podle ní bylo zveřejnění nitra jedince. V již zmiňovaném rozhovoru z roku 2022 v odpovědi na otázku, jak v osmdesátých letech vnímala nástup postmoderny, Slavická charakterizuje svůj postoj následovně: „Strašně mě to zajímalo, sháněla jsem si zahraniční literaturu, katalogy zahraničních výstav, diskutovali jsme o tom spolu s Viktorem, s Janou a Jiřím Ševčíkovými, chtěla jsem postmoderní filozofii porozumět. Postupně jsem se ale rozčarovávala, a nakonec úplně rozčarovala.“⁽⁹²⁾ Její přístup k postmoderně byl tedy ambivalentní, postmoderní rétoriku později označila za manipulaci umělecké scény určenou marketingovými strategiemi, výjimku pro ni ovšem představovala postmoderní filozofie, kterou nechápala ideologicky, a tvorba „skutečných umělců“.⁽⁹³⁾ A jak Slavická uvedla ještě o dekádu později, její text *Postmoderní polibek* z roku 1991 vyjadřoval nesouhlas s „novým“ chápáním uměleckého díla; v návaznosti na názory Jindřicha Chalupeckého se stavěla proti odromantičtění uměleckého díla a vyloučení otisku autora.⁽⁹⁴⁾

Zmíněné aktérky a aktéři tedy vnímali intimitu právě jako cosi bez určujícího vztahu k veřejné sféře. Důraz na intimní a jeho reflexe zároveň fungovaly coby nástroje depolitizace soukromé sféry na umělecké scéně. Její část, zejména

91 SLAVICKÁ, „Osmdesátá a devadesátá“, s. 85.

92 KLIČKA – PLACÁKOVÁ, „Milena Slavická“, s. 60.

93 SLAVICKÁ, „Osmdesátá a devadesátá“, s. 87.

94 Milena SLAVICKÁ, „Postmoderní polibek“, *Výtvarné umění*, roč. 2, 1991, č. 1, s. 20; KLIČKA – PLACÁKOVÁ, „Milena Slavická“, s. 63.

většina zástupců generace sedmdesátých a osmdesátých let, stále kladla důraz na princip autonomie umění, vyčleňující umělecká díla z každodenního života. Vzhledem k tomu, že zde byla před rokem 1989 tradice moderny upozaděna a umění ideologizováno státně socialistickým režimem, převládal ale na tehdejší scéně zejména odpor k politizaci umění. Společnost a umění tak byly oddělenými oblastmi a vedl se spor o to, která témata do umění patří a která ne.

Naprosté vzdálení se má svou paralelu i v nepolitické politice a moci bezmocných Václava Havla. Zdroje jsou podobné: západní demokracie nenabízí východisko, jsou jen jemnějším způsobem manipulace. Východiskem není alternativa politického modelu, ale návrat ke skryté sféře předpolitického. Perspektivou je existenciální revoluce, mravní rekonstrukce společnosti, postdemokratický systém paralelní polis – mimo reálné rozpory společnosti. Nepolitická politika jako solidarita bezmocných je odvozena podobným způsobem z existenciální situace jako u Chalupeckého. Tak jako avantgardní energie sublimovala do „vnitřního modelu“, stáhla se pravda dovnitř a je shodou jednání s mravním přesvědčením, nikoli se společenskou praxí.⁽⁹⁵⁾

Jana a Jiří Ševčíkovi ve zmiňovaném citátu, kritizujícím „pravé autonomní umění“ moderny i únik do intimního světa, vycházeli mimo jiné z projevu Homiho K. Bhabhy na Whitney Biennial v roce 1993, který v souvislosti s identitou zdůrazňoval právě zpochybňování „autenticity“. Ke konci devadesátých let na toto téma navázala také debata související s jejich výstavou *Snížený rozpočet*, v níž usilovali o přemístění „západních“ témat newyorského bienále do

Prahy.⁽⁹⁶⁾ Výstavu původně zamýšleli pojmenovat příznačně – *Zevnitř ven*, názvem deklarujícím překročení intimity domácího prostředí.⁽⁹⁷⁾ Ačkoli tedy svým působením přispívali k repolitizaci chápání umělecké produkce, podíleli se zároveň na depolitizaci chápání soukromé sféry. Témata s ní spojená pro ně nebyla politická.

Milena Slavická hodnotila zpětně situaci v devadesátých letech tak, že místní aktéři podrobně neznali umění produkované na Západě, kde podle ní kurátor sehrával důležitou roli právě v kulturně politických souvislostech, a zároveň neměli ani podrobné informace o kapitalistickém systému.⁽⁹⁸⁾ Pojetí role vizuálního umění Slavické, v němž sociální problematika nebyla součástí politiky, se tedy lišilo od politicko-aktivistické umělecké produkce vznikající na Západě. Umění reflektující sociální problematiku ji podle Slavické pouze „zrcadlilo“ a bylo apolitické.⁽⁹⁹⁾ Lze však říci, že Slavické „veřejný intimní diskurz“ přesto do určité míry politickým gestem byl. Političnost aktivit okruhu kolem Mileny Slavické ovšem vyplývala z jejich konfrontování se s tehdejší společenskou situací a jejich pozornost k soukromé sféře nebyla spojena s důrazem na žitou zkušenost z pohledu feminismu, ale se znejistněním a potřebou vztáhnout se k národní a kulturní identitě.

Pojem intimacy jako nástroj depolitizace soukromé sféry

Jak bychom mohli pojem intimacy v rámci uvedených diskuzí nahlížet pomocí genderové perspektivy? Feministická filosofka a socioložka Hana Havelková popsala z genderového hlediska proměny obsahu a funkcí soukromé a veřejné sféry, k jakým došlo v socialistické společnosti po

96 *Snížený rozpočet*, kurátoři Jana Ševčíková a Jiří Ševčík, Praha: Mánes, 1997–1998.

97 Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Pří otázky“, in: *Texty*, s. 298.

98 Milena SLAVICKÁ, „Pokusy o kurátorské projekty“.

99 Milena SLAVICKÁ, „Mezi žurnalistikou a literaturou je rozdíl“, *Ateliér*, 5. března 1998, č. 5, s. 8.

roce 1948. Nejdříve nastalo potlačení soukromé sféry ve prospěch veřejné/pracovní, a po roce 1968 naopak převrácení tohoto vztahu, v němž výsadní postavení z hlediska chápání role žen zaujala opět sféra soukromá.⁽¹⁰⁰⁾ Veřejná sféra byla podle Havelkové redukována na pracovní a společenský život byl převeden do soukromí.⁽¹⁰¹⁾ Americká teoretička Lauren Berlant, zabývající se reorganizací společnosti v neoliberalismu, přišla v rámci jeho kritiky s pojmem *privatizovaného občanství*, který ve své interpretaci normalizačního režimu používá americká historička narozená v Československu Paulina Bren – „formulace deformovaného občanství [Berlant – pozn. aut.] překvapivě vystihuje také normalizované Československo. [...] [O]bčanství je obráceno dovnitř, odehrává se v rodinné sféře, a média zajišťují, že ta je vnímána jako jeho patřičné místo, na rozdíl od nekorektní sféry veřejné.“⁽¹⁰²⁾ Podle Pauliny Bren se postavení žen za normalizace „neodvzovalo od komunistické ideologie o rovnosti pohlaví – ideologie rovnosti nikdy nebyla brána vážně – ale od měnících se potřeb státu,“ a občanství tak bylo přemístěno do soukromé sféry.⁽¹⁰³⁾ Bren přitom vycházela z myšlenek Hany Havelkové, která se dlouhodobě věnovala tematizaci i historické kontextualizaci prolínání soukromé a veřejné sféry, popisujíc mimo jiné genderový rámec a institucionální a legislativní kořeny oddělování zmíněných oblastí.

V listopadu 1991 se v Pečkách uskutečnila mezioborová diskuze *Ženy v transformaci společnosti*, z níž vzešel sborník vybraných textů *Lidská práva, ženy a společnost*, uspořádaný Hanou Havelkovou. V jeho úvodu reagovala

100 Hana HAVELKOVÁ, „Kdo se bojí feministické filozofie?“ (1992); „Dimenze ‚gender‘ ve vztahu soukromé a veřejné sféry“ (1995) a „Náměty k diskuzi o českém genderovém kontextu“ (2007), in: Lubica KOBOVÁ – Věra SOKOLOVÁ (eds.), *Odvaha nesouhlasit. Feministické myšlení Hany Havelkové a jeho reflexe*, Praha: FHS UK 2019, s. 27–43, 62–82 a 180–197.

101 HAVELKOVÁ, „Kdo se bojí feministické filozofie?“, s. 42.

102 Paulina BREN, *Zelínář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha: Academia 2013, s. 280.

103 *Ibid.*, s. 327.

na příchod kapitalismu: „lze předpokládat, že volný trh bezprostředně ohrozí postavení žen jako pracovní síly, a objevují se již náznaky trendu, v němž se ženy stávají levnou pracovní silou. Ženský problém je tak zároveň problémem tradice i budoucnosti, které se prolínají v dynamických proměnách dneška.“⁽¹⁰⁴⁾ Později v roce 1994 psala, že předkomunistická historie ženského hnutí v Československu čelí veřejnému nezájmu zřejmě i kvůli tomu, že formální rovnost pohlaví je, jako jeden z jeho úspěchů, v místním prostředí považovaná za samozřejmou a reakce společnosti je tak konzervativní.⁽¹⁰⁵⁾ Přitom

[státní – pozn. aut.] socialismus v předválečném emancipačním trendu v podstatě pokračoval [...]. Tušení historické kontinuity mezi předkomunistickou a komunistickou liberalizací ženského postavení nebylo v bezprostřední polistopadové atmosféře příjemné, neboť její ideologické náladě odpovídalo zdůrazňování anomálnosti, cizorodosti a implantovanosti všeho, co podporoval komunistický režim. Tato ideologicko-emocionální animozita patrně časem odezní.⁽¹⁰⁶⁾

Mezi vlivy na genderové vztahy z doby po roce 1948 zahrnovala mimo jiné „emancipaci“ shora, při níž došlo k „osvobození“ žen, ale zároveň k jejich „umlčení“ v důsledku zákazu ženského hnutí, a po roce 1968 „vyprázdnění veřejné debaty“, způsobené nemožností reagovat na genderová témata ve veřejné diskuzi a vedoucí k „fixaci genderové tematiky jako soukromé, nepolitické“. Došlo tak k

104 Hana HAVELKOVÁ (ed.), *Lidská práva, ženy a společnost*, Praha: Evropské středisko UNESCO pro výchovu k lidským právům 1992, s. 7–8.

105 Hana HAVELKOVÁ, „Liberální historie ženské otázky v českých zemích“, in: Hana HAVELKOVÁ (ed.), *Existuje středoevropský model manželství a rodiny?*, Praha: Divadelní ústav 1995, s. 19–30.

106 *Ibid.*, s. 27.

posun[u] a redukc[i] chápání pojmu „politického“ ve smyslu zaměření na [...] „nadpolitický“ zápas mezi totalitou a demokracií, příp. socialismem a kapitalismem – standardní „politická“ agenda ve fungujících demokraciích je však převážně sociální (zahrnuje i genderovou) a k té se politický diskurz začal znovu dostávat až před volbami v roce 1996.⁽¹⁰⁷⁾

Strukturu změn genderového uspořádání vysvětlovala Havelková na základě odlišnosti tohoto regionu, a mezi jinými zmiňovala koncept postkoloniální situace vázaný na budování národní, neimportované kultury, kdy po roce 1989 odmítání feminismu vyvěralo i z obav „z opětného kulturního importu (budeme-li genderovou státní politiku za komunismu chápat částečně jako import sovětského modelu). Po pádu komunismu nacházíme explicitní reakci na obraz kolonizované genderové kultury“.⁽¹⁰⁸⁾ Hana Havelková netvrdila, že by v českém kontextu pojmy západní feministické teorie nebylo možné použít, ale upozorňovala na skutečnost, že zde tyto pojmy nabývaly jiných konotací, souvisejících s odlišnými historickými rámci, týkajícími se i individuální a kolektivní genderové identity a vztahu osobního a politického.⁽¹⁰⁹⁾ Zdůrazňovala přitom, že pochopení komplexnější podoby místních zkušeností by mohlo proběhnout právě skrze analýzu konceptů soukromého a veřejného z pohledu feministických a sociologických teorií.

Myšlení Hany Havelkové však místní diskuzi o *Nové intimitě* nepoznamenalo, podobná východiska v ní nebyla přítomna a pojem intimity zde byl diskutován jako součást procesu depolitizace uměleckého díla a zároveň procesu

107 HAVELKOVÁ, „Náměty k diskuzi“, s. 191, 192.

108 Hana HAVELKOVÁ, „Konec idyl? Možné konceptualizace postavení žen v moderní české historii“, in: Jana CVIKOVÁ – Jana JURÁŇOVÁ – Lubica KOBOVÁ (eds.), *Histórie žien. Aspekty písania a čítania*, Bratislava: Aspekt 2006, s. 72–79, s. 76.

109 HAVELKOVÁ, „Náměty k diskuzi“, s. 194–195.

depolitizace soukromé sféry na umělecké scéně.

Přestože Milena Slavická výstavou reagovala na potlačení subjektu, ženy zde jako subjekty tematizovány nebyly:

Uvědomovali jsme si, že to, co děláme, je návaznost na romantismus, zcela jednoznačně [...]. Byl to romantismus, který preferoval osobní výpověď umělce, umělce, který je osamělý ve společnosti [...]. Nicméně [byli jsme si vědomi – pozn. aut.], že se [...] pohybuje v naprosto jiném kontextu a [...] tudíž ta jeho pseudoromantická výpověď bude jiná než romantického umělce.⁽¹¹⁰⁾

V diskuzi o vztahu soukromé a veřejné sféry v souvislosti s pojmem intimity v prostředí vizuálního umění devadesátých let tak chyběly hlasy, které by intimitu nahlížely z feministického pohledu. Asymetrie a hierarchický vztah těchto sfér uvažovány nebyly. Diskuze tak jejich vztah pouze polarizovala a souvislost soukromého a politického vyloučila. Intimita měla v dobových reflexích, ale také v intencích jmenovaných autorek a autorů, podobu uchopenou v kontextu kulturní a národní identity a autenticity. Aktérky a aktéři této oborové diskuze proto ve svých reflexích vizuálního umění pomíjeli možnost feministického čtení a tehdejší obrat k osobnímu byl interpretován jako součást procesu depolitizace umění a jeho role ve společnosti. Soukromé a veřejné bylo dobově vnímáno jako binární opozice, přestože postmoderna tyto binární kategorie narušovala. Jednalo se zřejmě o reakci na podmínky kulturní produkce během státního socialismu a zároveň o přežívající odkaz normalizačního režimu, který v sedmdesátých a osmdesátých letech významně ekonomicky podporoval

Politika intimity. Diskuze o vztahu soukromé a veřejné sféry v českém umění devadesátých let

oblast rodiny. Ta byla chápána jako místo „úkrytu“ před politizovanou veřejnou sférou, jež ztrácela ve společnosti svou legitimitu. Intimita, jak ji uvažovala výstava *Nová intimita* a také většina aktérů zmiňované diskuze, se tedy týkala pouze „vnitřku“ jako něčeho nekonstruovaného a nehistorického, odděleného od veřejného, a obracejícího se k nitru jedince; představovala sféru, v níž bylo možné být „autentický“.