

vnútorný život postáv, ich psychický pohyb, na ktorý autorka predovšetkým sústreďuje svoju pozornosť. Die-la Emerity Pansowovej fungujú ako projekčné plochy myšlienok, emócií, vnútorných pohnútok a napätia, ktoré sú často umocnené výrazným gestom rúk. Táto životná plnosť sôch sa ešte zreteľnejšie ukazuje na pozadí formálneho archaizmu, statickosti a istej strnulosti, vďaka čomu získavajú jej plastiky silný existenciálny náboj. Emeritine figúry stoja pevne, akoby boli za-pustené do zeme. Jej *Gret Palluca*, socha avantgardnej tanečnice a tanečnej pedagogičky, sa však pokúša vzlietnuť, hnaná napätím medzi vnútornou ľahkosťou a telesnou ťažobou. Rozpažené ruky, veľké dlane, veľká hlava, jemné telo a nohy pripravené ku skoku – všetko to vyjadruje túžbu po slobodnom pohybe, teda ľudskú túžbu po slobode.

Margot Pilz (*1936)

V roku 1939 sa s rodičmi presťahovala z Holandska do Indonézie. Ako dieťa strávila dva roky v koncentračnom tábore. V 1948 sa vrátila do Holandska. Neskôr v rokoch 1954 – 1957 študovala reklamnú fotografiu na Vyššej grafickej škole a skúšobnom ústave u Lea Ernsta vo Viedni. Absolventskú skúška z fotografie zložila v roku 1976. V roku 1978 vstúpila do IntAkt a pripravila prvú autorskú výstavu. Pilz je priekopníčkou inscenovanej fotografie a práce s digitálnymi médiami v rakúskom umení. Už na začiatku svojej umeleckej kariéry prejavovala experimentálny prístup, v ktorom skúmala možnosti média fotografie. Fotografia tu nie je chápaná ako jednoduché aparátové zaznamenávanie akokoľvek originálnych motívov, ale ako nástroj na realizáciu umeleckých zámerov. Po obsahovej stránke sa venuje témam, ktoré kriticky poukazujú na spoločenské postavenie ženy a na jej vlastnú situáciu ako ženy a umelkyne v spoločnosti a umeleckej scéne, kde dominujú muži. Na tento účel používala už vo svojich raných prácach dlhú expozíciu, prelinanie či viacnásobnú expozíciu, pomocou ktorých do obrazu vnášala rôzne významy a faktor času.

Margita Titlová Ylovsky (*1957)

je intermediálna umelkyňa a pedagogička. V rokoch 1977–1983 študovala na Akadémii výtvarných umení v Prahe u prof. Oldřicha Oplta. Vo svojej tvorbe pre-pája tradičné až archetypálne predstavy o svete a ľudskej existencii s modernými teóriami z oblasti fyziky a matematiky (napr. teóriou chaosu, kvantovou fyzikou a pod.). Jej hlavným vyjadrovacím prostriedkom je záznam bezprostredného gesta, často realizovaný prostrednictvom odtlačku, ktorý reaguje na aktuálny emocionálny stav. Umelkyňa dotyk tematizuje a používa ako jeden zo základných tvorivých postupov. Pôvodcom aj nástrojom dotyku je jej vlastné telo, ktoré určitým spôsobom zapisuje a zanecháva svoju stopu. Táto stopa má povahu indexového znaku, pri ktorom časť prirodzene reprezentuje celok. Dotyk aktualizuje kriticky aj v spojitosti s aparátom – napríklad termovíziou v malbe *Josephine Baker* či v *Portréte Brigitte Bardot*, vytvorenom Kirlianovým zariadením určeným na vizualizáciu energií a vnútorných procesov vrátane psychických stavov. Práve jedinečný cyklus portrétov Brigitte Bardot pouka-zuje aj na významnú tému Margity Titlovej Ylovsky – na rolu a osud ženy, často formovanými dobovým ideálom krásy a spoločenskými požiadavkami.

Monika Verhoeven (*1941)

V rokoch 1962–1968 študovala na Vysokej škole užit-kového umenia (dekoratívne umenie a textil u Rader-Souleka). Po vplyvcho abstraktného expresionizmu amerického typu sa pre ňu postupne stali dôležití Hen-ry Moore a Alberto Giacometti. Krátko po absolvovaní skúšky v sochárskej triede Hansa Knesela na „An-

gewandten“ sa spoznala začiatkom 70. rokov s Ger-dou Fassel. Vzniklo úzke celoživotné priateľstvo. Na jej podnet sa Verhoeven začiatkom 80. rokov obrátila k sochárstvu. S podporou Fassel pracovala v spoločnom ateliéri a v jej intelektuálnom okruhu sa nachádzali lité-ráti ako Julian Schutting či Heidi Pataki. V keramickej triede Otta Lorenta vznikla figurálna skupina „Das Floß“ (1999), ktorá poukazuje na opätovné vyrovnávanie sa s Giacomettym, pri sérii hlinených reliéfov samotný názov *Rozhovor s Picassom* prezrádza zdroj inšpirácie. Verhoevenine rozsiahlejšie staticky vystavané skulptúry doslova ukazujú pevné státie za sebou samou. V sérii ženských, prevažne fragmentovaných stojacich postáv je tento sebatpotvrdzujúci postoj neprehliadnuteľný. *Ama-zonka*, *Boxerka*, *Plavkyňa* – všetky tieto bojovné postavy stoja v protiklade k normujúcim ideálom spoločnosti. Posunutými proporciami Verhoeven zdôrazňuje ich obsahovosť. V neskorom diele *Marsyas* sa čoraz viac zaujíma o androgýnne formy, ktoré tematizujú živočíšne a tvorivé stránky bytia.

Heliane Wiesauer-Reiterer (*1948)

Narodila sa v roku 1948 v Salzburgu. Žila v Buenos Aires (1948–1957), v Šlezvicku-Holštajnsku (1957–1965) a od roku 1968 vo Viedni, kde študovala maľbu na Akadémii u G. Hessinga (do roku 1973). Sochár Otto Eder ju po-zval do Krastalu (Korutánsko), kde sa začala venovať aj sochárstvu. Odvtedy sa významne podieľa na tamojších výstavách a publikáciách. Tvorba Wiesauer-Reiterer prechádza naprieč rôznymi médiami. Popri kamennej plastike tvorí aj materiálové obrazy, maľbu, fotografiu a práce na papieri. Jej prístup je určený rešpektom k ma-teriálu. Formy zostávajú blízko prirodzenému stavu, zásahy sú presné a čo možno najúspornejšie. V centre jej záujmu stojí hľadanie podstaty formy – či už architek-tonickej, alebo existenciálnej. Wiesauer-Reiterer patrí medzi nemnohé ženské umelkyne, ktoré bolo možné v 70. rokoch zaradiť do okruhu *Neue Wilde*.

Jana Želibská (*1945)

vyštudovala grafický dizajn, ilustráciu a monumentálnu maľbu na VŠVU v Bratislave. Patrí k progresívnej gene-rácii neoficiálnych akčných a konceptuálnych umelcov a umelkýň, ktorí sa na československej umeleckej scéne objavili v 60. rokoch 20. storočia. S nádychom kritickej irónie, latentného feminizmu, provokácie a humoru už niekoľko desaťročí systematicky poukazuje na tabuizo-vané otázky týkajúce sa premeny ženského tela, sexua-lity, limitov determinácie pohlavím a problematického vzťahu muža a ženy z (proto)feministickej perspektívy. Vo svojej ranej tvorbe prehodnocovala podnety medziná-rodných trendov, najmä popartu a francúzskeho nového realizmu. Želibská bola na čele vývoja environmen-tálneho umenia a objektu, akčného, konceptuálneho, landartového umenia, postmoderného objektu, interme-diálnej inštalácie a videoartu. Ženské telo od začiatku vníma ako priestor, ktorého keď sa kriticky dotýkame, akoby sme tým reprezentovali odpor k rôznym mocens-kým kódom a jeho stratégiám. Používa elementárne telesné tvary a symboly (ženské prsia, kosoštvorec), pričom demystifikuje estetický zážitok a akademické umelecké postupy. Akoby tak odtelesňovala to, čo je v ľudskej kultúre zanesené večnými rodovými predsud-kami. Repetície úkonov alebo zvýznamnenia obrazovej sekvenčnosti, ktoré pozorujeme i v jej vystavenom fo-tografickom zázname z akcie *Fatamorgána prsa* (1990), to sú stratégie demaskujúce, ako je žena regulovaná spoločenskými mechanizmami a kontrolou. Ženský subjekt a jeho biologická determinácia sú kategórie, ktoré autorka demonštratívne zbavuje mocenských limi-tácií, a naopak, vystavuje ich obrannému, svojprávne-mu a sebaidentifikačnému dotyku.

SK

Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác

11. 12. 2025 – 17. 5. 2026



GREY GOLD: Dotyk

Kurátorstvo
Berthold Ecker
Vendula Fremlová
Anna Vartecká

Dotyk ako možná architektúra rodového i vekového súvrstvenia
„V istom zmysle som svojím vrstviacim sa a zároveň pre-vrstvujúcim sa časom, množstvom stôp uložených v pa-mäti tela, ale aj v mentálnej pamäti, v spomienkach... život, takpovediac / z navrstveného, / z prelínajúceho / prelinaného, / z mnohých usúvzt'ážení, / ktoré (zdanlivo?) / sú bez počiatkov / a aj bez zavŕšení: / len občasn é uzlíky, / v ktorých sa zachytí / nitôčka spomienky / a možno aj sen / preklonený do budúceho rána.“¹

Takto popisuje súčasná slovenská filozofka a spisova-telka Etela Farkašová vo svojej eseji nazvanej *Časovosť ľudského život* metaforu súvrstvenia. Prepožičali sme si tento obraz, pretože prepája mnohé obsahové línie nášho dlhodobého výstavného projektu *Grey Gold*. Medzinárodná výstava *Grey Gold: Dotyk* je pokračova-ním pôvodných *projektov Grey Gold: České a slovenské umelkyne 65+* (2014) a *Grey Gold: At My Fingertips / Na dosah ruky* (2017). Konceptiu týchto projektov spája snaha prispieť k diskusii o pozícii ženy-umelkyne v šir-šom stredoeurópskom priestore, ambícia tematizovať súvislosti veku, rodu a kreativity, a v neposlednom rade i snaha zviditeľniť neskorú tvorbu slovenských, českých, nemeckých a napokon aj rakúskych umelkýň povojno-vých generácií (v spolupráci s kurátorom Bertholdom Eckerom). Ide o generácie autoriek, ktoré anticipovali, utvárali a formovali podmienky postupnej profesionali-zácie a emancipácie ženskej umeleckej tvorby, a pomohli k jej úplnej a bezpodmienečnej integrácii do česko-slo-venských i stredoeurópskych dejín umenia.

Aktuálna výstava v GMB posúva svoj fókus k fenomé-nu samotného dotyku telesného, hmatového i dušev-ného či mentálneho. Ľudská (i spirituálna) skúsenosť bola až donedávna prevažne fyzického pôvodu. Ale industriálna, postindustriálna i súčasná postmateriálna doba priniesla skúsenosť sveta ako heterogénneho poľa ľudských i mimoludských aktérov, často oscilujúcich medzi fyzickou a virtuálnou podobou. Pre generácie umelkýň zastúpených na výstave nie je myšlienka vir-tuálnych podôb určite nereálna alebo nepredstaviteľ-ná, naopak. Nepochybne je však odlišná od mladších generácií, z ktorých sa niektoré do digitálneho či vir-tuálneho sveta už narodili a pohybujú sa v ňom veľmi intuitívne. Vybraným umelkyniam je omnoho bližšia predstava fyzického tela, resp. ľudskej figúry, ktorá chý-ba, absentuje, je neprítomná a ktorú je možné sprítom-niť, zhmotniť, vizualizovať alebo k nej prostredníctvom

napríklad telesných fragmentov odkazovať v umeleckej tvorbe. V tendenciách novej figurácie i novej citlivosti, s ktorými mali české a slovenské autorky možnosť sa počas svojej študijnej i umeleckej trajektórie stretnúť, vnímať ich a nechať sa nimi viac či menej ovplyvniť, je práve figúra jedným z centrálnych východísk. Umelkyne celkom prirodzene toto východisko spojili so svojou ženskou perspektívou a skúsenosťou, v niektorých prí-padoch i výnimočne formulovanou ako feministickou alebo latentne feministickou (Mária Balážová, Milota Havránková, Margita Titlová Ylovsky, Jana Želibská), alebo tiež s queer perspektívou (Libuše Jarcovjáková).

Potreba dotýkať sa vecí i ľudí, mať s nimi priamy kontakt prostredníctvom dotyku, nechať veci vznikať v priamej nadväznosti *mysel–telo / ruka–objekt* bola pre tieto gene-rácie priam esenciálna. Ich estetické skúsenosti s ume-leckou tvorbou boli z veľkej časti spojené s činnosťou ruky ako nástroja tvorivého spracovania idey. Opierame sa o chápanie tela ako východiska ľudskej skúsenosti Maurica Merleaua-Pontyho odkazujúce k tomu, že naše vedomie, prežívanie a vnímanie sveta sú neoddeliteľne spojené s našim telom a že disponujeme stelesneným vedením². Vtelené vedomie sa definuje ako *„taký druh poznania, ktoré na rozdiel od toho čisto kognitívneho, čo dominuje racionalizovanému západnému myslienu, získavame prostredníctvom priamej telesnej skúsenosti alebo emocionálnych vnemov a ktoré systematicky kritizu-je a rozrušuje predstavy dualizmu tela a mysle“*.³ Súčasné kritické teórie nahliadajú na telá ako na „časopriestorové entity s relatívne dobre definovanými hranicami, (ktoré) sa zapájajú do spoločenského života prostredníctvom praktík. Telá sú súčasťou hmotného sveta. Telá interag-ujú s inými entitami, ktoré sú viac či menej predvídateľné. Táto interakcia je ovplyvnená kultúrnou a individuálnou históriou tela, prostredníctvom ktorej sa znalosti ste-lesňujú a stávajú sa aktívnymi, rovnako ako miestami, kde sa znalosti ukladajú prostredníctvom opakovania činnosti“^{.4} Telo je teda základným nosičom bytia a pr-votnej skúsenosti, cez ktorú vnímame a interagujeme s okolitým svetom. Svet sa nášmu vedomiu vynára skrz telo. A dotyk spojený s hmatovým zmyslom sa v tých-to súvislostiach ukazuje ako stelesnený nástroj bytia vo svete, umožňuje nám predovšetkým existenciálny prístup k veciam.

Dotyk ako možná architektúra útlaku

Dotyk môže byť otvorený, zraniteľný, sebareflexívny, sta-rostlivý, liečivý, ako aj zraňujúci, odmietajúci, vzäzujúci a manipulujúci. Dotýkať sa a byť dotýkaný je to, čo nám umožňuje akokoľvek ďalší pocit prežívať recipročne. Učí nás prežívať svet a existovať s vedomím vzájomnej zodpovednosti za akúkoľvek akciu a reakciu. Dotyk na rozdiel od nástrojov virtuálnej reality navodzuje nielen imerzívne pocity, ale tu a teraz nás bezprostredne po-hlcuje a vnára do aury svojho posolstva. Dotýkame sa však pod vplyvom našich rodových a vekových skúse-ností a rolí inak? Môže byť ruka rodom i vekom v širšom kontexte umeleckej tvorby determinovaná? Je možné v mnohosti a ambivalencii takto vymedzených prístupov nachádzať stopy ženskej prítomnosti v nedávnych deji-nách umenia alebo pomocou nich mapovať ich všeobec-nejšie schémy a tendencie? V jednej z najvplyvnejších kníh o feministickom umení *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*⁵, ktorú zostavila Lucy R. Lippard zo svojich esejí napísaných v rokoch 1966–1975, je i text nazvaný *The Woman Artists’ Movement – What Next?* Významná feministická kritička v nej popisuje vtedy ak-tuálnu argumentáciu umelkýň, keď v snahe legitimizovať vlastnú tvorbu tvrdia: *„My art has no gender!“* a Lippard obratne odpovedá: *„Of course art has no gender, but ar-tists do.“*⁶ Odkazuje tak k tomu, že ženské umenie môže

vytvoriť nový jazyk umenia, ktorý nie je definovaný mužskými normami, ale vlastnou sociálnou realitou, históriou a telom. Ako jedna z prvých skutočne kriticky nastoľuje a analyzuje otázku, či je ženské umenie odlišné od mužského. Už vtedy však dôrazne varovala pred stereotypizáciou takto nahliadaného umenia žien, pretože množstvo autoriek tvorí predsa úplne inak. Jej prínos spočíva predovšetkým v tom, že exaktne pomenováva dôvody, prečo ženské umenie nie je biologicky dané, ale je sociálne, kultúrne a politicky formované kombináciou životných okolností žien.

Téma dotyku a jeho vzťahu k nášmu vtelenému vedomiu je súčasťou aktuálne prebiehajúceho širšieho, možno až trochu nostalgického obratu vizuálneho umenia k humanistickým i posthumanistickým rovinám telesnosti a fyzickej materiality. V súvislosti s dotykom sa pokúšame zachytiť akési trenie medzi jeho individuálnou a kolektívnou sociálnou dynamikou a opierať sa prítom o analýzu rôznych stratégií jeho reprezentácie vo vizuálnej kultúre. Kriticky sa skúmajú gestá, dotyky, zdanlivo prirodzené reflexy. Ukazuje sa, že naše reakcie sú konvencionalizované, odvíjajúce sa od každodenných spoločenských rolí, ktoré zastávame alebo ktoré, v jazyku Judith Butler, performujeme. Dôležitou témou, ktorá sa v súvislosti s dotykom otvára u týchto autoriek, je dotyk ako referenčný bod medziľudského správania, dynamiky rodinných a ďalších sociálne vymedzených vzťahov odkazujúcich k intimite, násiliu, kontrole alebo z toho vyplývajúcej sebaobrane. Umelkyne častejšie odhaľujú práve momenty starostlivosti, hierarchie moci, formy úzkosti z vnútrených konvencií, ktoré sa odohrávajú paradoxne i v domácej sfére (Mária Balážová, Margita Titlová-Ylovsky, Karin Mack, Margot Pilz). Dotyk však môže fungovať aj ako architektúra stratenej tradičnej väzby ľudského vnímania a chápania (Milota Havránková, Milada Othová) alebo subverzívneho, humorného sebaosvietenia, depatetizácie a demytologizácie, ktorými dokáže často žena-umelkyňa katalyticky odtelesňovať to, čo je v ľudskej kultúre zanesené večnými rodovými predsudkami (Jana Želibská, Lieselott Beschorner, Gerda Fassel, Monika Verhoeven, Heliane Wiesauer-Reiterer). Mnohé z autoriek plnohodnotne absolvovali akademické vzdelanie, ale predovšetkým radikálne zasiahli do porevolučného procesu akademickej transformácie umeleckého vzdelávania a etablovania ateliérov sochárskeho, konceptuálneho, intermediálneho a novomediálneho zamerania na českých a slovenských vysokých umeleckých školách po roku 1989 (Adéla Matasová, Milada Othová, Libuše Jarcovjáková, Milota Havránková, Margita Titlová Ylovsky, Mária Balážová). Podobne ako v predchádzajúcich výstavách, i tu sa objavujú osobnosti, ktoré, žiaľ, doposiaľ unikali centrálnej pozornosti česko-slovenského výstavného priestoru, o to výraznejšia sa dnes môže javiť razancia pôsobenia ich tvorby na súčasné publikum a rezonancia s aktuálnym umeleckým dianím (Milada Othová, Emerita Pansowová).

S veľkým uspokojením a bez umelého pátosu konštatujeme, že v tomto projekte je hneď niekoľko výnimočných umelkýň, ktoré sú a vždy boli konzistentne schopné kultúrneho sebaaprekačovania, sú schopné uskutočňovať svoju slobodu neustálym presahovaním a prekračovaním k ďalším slobodám (podľa Simone de Beauvoir) a cez umeleckú formu sa dotýkajú vlastného i spoločenského časového spoluvrstvenia. Ani ony nestarnú v sociálnom alebo kultúrnom vákuu a sú atakované nie vždy pozitívnymi signálmi, ktoré nemožno prehliadať. Ale možno práve vďaka historicky danej nutnosti neustále obhajovať a uskutočňovať vlastnú slobodu majú pre toto nepohodlie pripravenú akúsi latentnú silu kreatívnej transcencie, ktorá je veľmi inšpiratívna pre celú spoločnosť.

Mária Balážová (*1956) študovala na VŠMU Bratislava v rokoch 1978–1984. Na docentku habilitovala v odbore výtvarné umenie na VŠVU v Bratislave (2004). V rokoch 1984 až 1997 pôsobila ako výtvarníčka v slobodnom povolaní. V súčasnosti (od roku 1997) pôsobí na Pedagogickej fakulte TU v Trnave, kde vedie ateliér plošných médií. V posledných tridsiatich rokoch vystavuje svoje diela v oblasti postgeometrickej abstrakcie, ale so sémanticky zložitou výstavbou obrazu. Pre diela z ostatného obdobia je príznačné ovplyvnenie feministickým a konceptuálnym uvažovaním. Vo svojej aktuálnej tvorbe často demaskuje zamestnanecké praktiky nadnárodných korporácií v krajinách tretieho sveta. Hadia geometria, z ktorej táto autorka už niekoľko desaťročí kontinuálne vychádza, vytvára akýsi schematický rámec, ktorým kriticky reflektuje nebezpečné rodové i spoločenské stereotypy. Diela *Krajčírky 2* (2025), *MultiWoman 1* (2020), ale i diela z cyklu *Neplatené domáce práce* (2019), v ktorých Mária Balážová redukuje ženu na piktogram mechanického ramena roboticky vykonávajúceho domácu prácu, sú mimoriadne dobre fungujúcim potvrdením temnej dynamiky mocenských vzťahov.

Lieselott Beschorner (*1927 †2024)

V rokoch 1945–1954 absolvovala štúdium malby a freskovej techniky na Akadémii u H. C. Andersena, A. P. Gütersloha a E. Hubera. V roku 1951 bola ako jedna z prvých žien prijatá do viedenskej Secession. Doma a v zahraničí realizovala množstvo výstav. V 80. rokoch sa stiahla z verejnosti a ďalšie výstavy prezentovala až v rokoch 2011 (MUSA), 2021 Landesgalerie Dolné Rakúsko, 2022 Secession, 2023 New York, Galéria Miles McEnery. Beschorner pristupuje k realite s formovanou grotesknosťou, ktorej venovala početné grafické aj plastické série. Jej najznámejšou sériou sú *Puppas* – fetišovité, háčkované a vyšívané figúry, ktoré vznikali počas 70. rokov a boli ovplyvnené tzv. kmeňovým umením Afriky a Polynézie.

Gerda Fassel (*1941 †2025)

V roku 1960/61 študovala na Viedenskej umeleckej škole (u Hansa Staudachera), 1962–1965 v USA, 1964/65 na Art Students’ League v New Yorku, 1965–1972 študovala sochárstvo na Vysokej škole úžitkového umenia u Hansa Knesla a Wandera Bertoniho. V roku 1982 dostala Cenu mesta Viedeň. Od roku 1996 bola profesorkou na Univerzite úžitkového umenia ako nástupkyňa Alfreda Hrdlicku.

Už svojou diplomovou prácou ukazovala úplne nové chápanie ženského tela – plného sily, v ofenzívnych pozíciách, a predsa aj zraniteľného, otvoreného a opakovane s rozrušenými povrchmi. Fassel rozvíjala tento osobný výtvarný jazyk od roku 1972 až do svojej smrti a mala určujúci vplyv na rakúske sochárstvo. Jej význam ako kresliarky vysokej kvality zatiaľ nebol dostatočne docenený. Fassel sa nepovažovala výslovne za feministku, no jej dielo predstavuje aj akt sebaapresadenia a sebavedomia silnej ženy.

Milota Havránková (*1945)

vyštudovala obor výtvarná fotografia na pražskej FAMU. Od roku 2001 viedla Ateliér fotografie na VŠVU v Bratislave a pôsobila na významných českých a slovenských vysokých umeleckých školách (napr. FAMU Praha, AU Banská Bystrica). Pre jej tvorbu je príznačná pestrosť technologických a myšlienkových prístupov a široký záber umeleckých disciplín, počnúc dizajnom cez monumentálnu fotografiu do verejného priestoru, inscenovanú voľnú fotografiu až k experimentálnemu filmu. Do výstavy je zaradený starší cyklus fotoilustrácií pre knihu bulharskej spisovateľky Vani Filipovovej nazvanej *Milena*, ktorú v edícii Priatelia vydali v roku 1983 Mladé

letá. Táto nie príliš známa tvorba Miloty ponúka obrazové koláže, ktoré zúročili všetky jej dovtedajšie tvorivé prístupy: vycibrený zmysel pre kompozíciu a výrazovú štylizáciu, grafickú kvalitu viac či menej redukovanej tonality, náležitú mieru abstrakcie a farebnej manipulácie a schopnosť zviditeľniť „*poéziu detailu v próze celku*“. I prítomnosť hlavnej hrdinky, sofijského dievčaťa, ktoré rozpráva vlastný príbeh o hľadaní nejednoznačnej pravdy o vlastnom otcovi v kulisách povojnového obdobia, je tu často naznačená len vo fragmentoch tela, v jeho symboloch a v krehkých, takmer snových rezíduách jej jedinečného príbehu. Vnútorňý svet hlavnej hrdinky bol ponáraný do vonkajšej reality v juxtapozičnom obrazovom prevrstvení a táto hra asociatívnych spojení v mimoriadne kultivovanej vizuálnej realizácii sa rozhodne vymykala dobovému nastaveniu úrovne československej fotografickej, monumentálnej i ostatnej knižnej ilustrácie.

Libuše Jarcovjáková (*1952)

vyštudovala fotografiu na FAMU v Prahe. Po roku 1985 sa legálne presťahovala do Západného Berlína. V roku 2017 vyšla jej komplexná monografia *Černé roky*, ktorá sa pohybuje na pomedzí literárneho denníka a fotografického albumu. V roku 2019 zaznamenala veľký úspech jej samostatná výstava a sprievodná kniha s rovnakým názvom *Evokativ*. Tento projekt bol hlavnou výstavou prestížneho fotografického festivalu Les Rencontres d’Arles 2019. Od roku 2022 vedie Ateliér fotografie na FDU Ladislava Sutnara ZČU v Plzni. Autorka dlhodobo dokumentovala rómske a vietnamské komunity v Československu, ako aj pražský T-Club, ktorý sa zameriaval na homosexuálnu menšinu. Jej fotografický prístup k absurdite reality 80. až nultých rokov je autentickou, osobne denníkovou až surovo intímnou svedťou fotografky o prázdnote času, v ktorom musí prežívať svoje najproduktívnejšie roky života. Naturalistický a existenciálny svojráz jej dokumentárnych fotografií, autoportrétov i autoaktov odráža osobný príbeh ženy, ktorá sa stereotypným nastavením fungovania väčšinovej heteronormatívnej spoločnosti nikdy nenechávala spútať, korigovať alebo zlomiť. V istom zmysle jej tvorbu možno vnímať ako neustály sebaidentifikujúci rituál, ktorý autorke pomáha v utvrdení si, že vo svete, ktorému sa úplne odcudzila, stále zostáva sama sebou a ako takú sama seba stále spoznáva.

Karin Mack (*1940)

Od roku 1961 sa venovala architektonickej fotografii, portrétom umelcov (Wiener Gruppe a ďalší) a dokumentárnej práci na viedenskej umeleckej scéne. Od roku 1973 pôsobila na voľnej nohe ako konceptuálna fotografa. V období rokov 1978–1988 študovala dejiny umenia. V rokoch 1977–1982 bola členkou IntAkt, najvýznamnejšieho združenia feministických umelkýň v Rakúsku, ktorého históriu skúmala v publikácii *Freischwimmen* (2011). Jej tvorbu formuje bipolárny vnútorný pohľad: na jednej strane reflektuje vlastnú situáciu od 70. rokov ako pozíciu ženskej umelkyne v umeleckom prostredí, ktorému dominujú muži, na druhej strane skúma samotný umelecký život z vnútorného stanoviska. Prostredníctvom manželstva so všeobecne známym umelcom, architektom, spisovateľom a básnikom Friedrichom Achleitnerom bola súčasťou vnútorného okruhu viedenskej avantgardy. V neskorších rokoch Mack skúmala prírodu ako nositeľku ľudských emócií a projekcií.

Adéla Matasová (*1940)

je intermediálna umelkyňa, pedagogička a kurátorka. V rokoch 1958–1964 študovala na Akadémií výtvarných umení v Prahe v ateliéri monumentálnej malby prof. Vladimíra Sychru a v poslednom roku štúdia u prof. Arnošta Paderlíka. Jej tvorba sa dotýka viacerých oblastí

súčasnej kultúry – skúma priestorové vzťahy a ich časovú premenlivosť, spirituálnu rovinu života, prelínanie emocionálneho a intelektuálneho vnímania a chápania sveta, vrátane fiktívnych a futuristických vízií. V 90. rokoch patrila medzi prvé umelkyne, ktoré začali pracovať s novými médiami; vytvárala rozsiahle inštalácie z ľanovej papieroviny, pracovala s reflexnými oceľovými plochami a s environmentálnym rozmerom inštalácie. V posledných rokoch sa sústreďuje predovšetkým na monumentálne videoinštalácie. Jej umelecký prístup presne vystihuje formulácia kunsthistoričky Marcely Pánkovej: „*definovať emocionálne a intelektuálne ja do vizuálnych termínov*“, keďže práve prepojenie týchto sfér, ktoré sa vždy odohrávajú iba v našom tele, ju hlboko fascinuje a zaujíma dodnes. Nájdeme ho spolu s väzbou na pohyb napríklad v ľanových papierových reliéfoch z cyklu *Pohyb a Zastavenie* (1990) či v performatívnom aspekte videa *Každý sme niekedy prisahali* (2019). Video-projekcia, v ktorej sa – podobne ako v pantomíme – na čiernom pozadí pohybuje svetlá ruka napínajúca bielu gumičku, ktorá v jednom momente pripomenie emblémové členenie českej vlajky, umožňuje mnohovrstvové interpretácie: od osobných cez všeobecne ľudské až po spoločenské či politické posolstvá, akcentované univerzálnym gestom prisahy.

Milada Othová (*1944)

je sochárka a pedagogička. V rokoch 1963–1967 študovala na Vysokej škole umeleckopriemyselnej, absolvovala u prof. Jana Kavana v ateliéri úžitkového sochárstva. Sochárstvu sa venuje v rámci slobodného povolania. Jej doménou je drobná plastika, reliéf, medailérska tvorba, ale aj kameň. Venovala sa tiež písaniu introvertne ladenej poézie. Vytvára delikátne artefakty komorných rozmerov, v ktorých jedinečným spôsobom využíva techniku liatia bronzu do piesku a predovšetkým liatie na stratený vosk. Jej drobné plastiky nechávajú prehovárať samotné médium a jeho špecifiká – na povrchoch ostávajú zvyšky foriem či liace kanáliky, ktoré v diele zámerne ponecháva a od počiatku s nimi pracuje. Jej plastiky sú poetickými celkami, podobne ako jej básne. Dva rôzne typy prejavov – sochársky a básnický – sú prepojené a zároveň oddelené. Každý funguje samostatne, napriek tomu majú mnohé spoločné črty: skromnosť, úspornosť formátu, čiastočnú úsečnosť a elementárnosť výpovede. Autorka v procese písania aj sochárskej práce kladie dôraz na uvedomenie si jedinečnosti okamihu, na to, čo samotný moment tvorby, tvorba ako taká a sústredené načúvanie a prepojenie s ňou prináša. V jej reliéfoch často nachádzame vedomé tematizovanie dotyku, dotýkania sa a odtlačku – či už ide o vytlačené jamky po laktôch, odtlačky kĺbov ruky vrátane ich fázovania, prehĺbeniny po vaječných škruplinách, alebo prerezaný povrch reliéfu. Telesnosť, haptické vnímanie a fyzická prítomnosť sú teda významnými témami, ale nielen to – ide o zásadné východisko, prostriedok aj samotný umelecký postoj.

Emerita Pansowová (*1946)

je nemecko-slovenská sochárka. V rokoch 1962–1966 študovala sochárstvo na VŠVU, v roku 1967 sa natrvalo presťahovala do Berlína. Tu pokračovala vo vzdelávaní na Vysokej umeleckej škole Berlin-Weißensee u Karla-Heinza Schamala a Arnda Wittiga. Neskôr sa stala žiačkou Ludwiga Engelhardta na Akadémii umení NDR. Je autorkou mnohých sôch pre nemecký verejný priestor. Jej monumentálne figúry (ale aj drobnejšie varianty, skice či sochárske bozzetty) pripomínajú svojou statickosťou staroveké sochy. Napriek tomu, že vertikálne smerovanie je pre ne určujúce – vzpriamenosť a frontálnosť väčšiny figúr odkazuje k praforme ľudského postoja, ktorý dal nášmu druhu vedecké meno – paradoxne odhaľujú