Naked Truths
The Female Body in the Work of Contemporary Women Painters in Slovakia

Alexandra TAMÁSOVÁ

Abstract
This study examines how a younger generation of Slovak women painters rewrite the long-standing patriarchal coding of the female body in the history of painting and visual culture. It departs from the notion of the female body as a "battlefield" on which struggles over social relations, gender roles, and economic orders are historically inscribed (S. Federici, L. Nochlin, C. Duncan, J. Berger). Focusing on the practices of Dajana Hroššová, Lucia Dovičáková, Katarína Janečková Walshe, Dominika Kováčiková, and Paula Gogola, the text analyses how these artists appropriate and transform canonical iconographic types – Venus, Madonna, the girl in distress, the monster, or the angel – through expressive figurative painting. The study concentrates on three interconnected fields: sexuality and the "monstrous" female body; the ambivalences of motherhood and the conflict between the roles of mother and artist; and the representation of trans/queer bodies in a post-digital environment (glitch feminism, trans-body). Painting, understood as a medium historically saturated by patriarchy, becomes in their work a site of self-representation, trauma, and resistance, as well as a laboratory for new forms of female and queer subjectivity. The article argues that these practices not only expose the constructed nature of visual stereotypes and the cultural normalization of violence against women, but also propose alternative models of life and femininity that negotiate the tensions between eroticism, vulnerability, and political emancipation.

Keywords: Contemporary painting – Female body – Feminist art – Iconography of motherhood – Monstrosity – Queer representation – Glitch feminism

We encounter pictures of naked and half-naked women practically everywhere, not just in galleries and art museums, but in films, magazines, and advertising too. Commonly, their authors or directors (figuratively and literally) are men. Feminist theoreticians, philosophers, and artists have since the 1960s been pointing out that the pictures we see in public space (and especially in established cultural institutions) can never be neutral: they are "artifacts of rule"[1]. The narratives they push become a subconscious part of how we look at the world and at ourselves. As a rule, the way art and visual culture overall treats the female body feeds the patriarchy and capitalism, as it works with a very limited repertoire of "iconographic types". Among these are "Venus", "mother", and "maiden", as well as frightening, "monstruous" women.[2] What they have in common is their being assigned

[1] DUNCAN, C.: The MoMA's Hot Mamas. In: *Art Journal* 48, no. 2 (Summer 1989), pp. 171–178.

[2] I have borrowed this specific typology from McCORMACK, K.: *Women in the Picture: What Culture Does with Female Bodies*. New York 2021.

either for the pleasure of (heterosexual) men[3] or to discipline women.

This text presents and analyses the work of several contemporary female painters of the younger generation in Slovakia, who work with the motif of the (naked) female body. In an introduction I outline the complexity in the relationship between visual art and the female body. What interests me in these selected artists is how their approach differs from the classic genre of the female nude, and how they expand the noted range of iconographic types.

Female Body as a Battlefield

The woman's body was historically and still is a battlefield, where symbolic and, unfortunately, literal battles as well are waged over the form of individual human lives, family structures, and even the economy's direction. From the historical perspective, Silvia Federici gives an excellent analysis of this problem, demonstrating in her book *Caliban and The Witch* how the 16th- to 18th-century witch hunts were among other things symptomatic of burgeoning capitalism, which needed to deprive women of their bodily autonomy and push them into the role of unpaid domestic workers; their chief task became reproduction of the workforce under the pretence of "female nature", which could only fulfil its potential in motherhood and caring for others.[4]

This configuration of social relations had far-reaching implications, reaching even into the sphere of art. In her celebrated 1971 study[5] Linda Nochlin asked why there were no great female artists, and in answering she explained why the question itself is wrongly posed. The very "great artist" idea has mythical foundations: specifically the mythologized biographies of artists, with the key role played by their innate genius, usually coming out in spite of unfavourable exterior circumstances. (The authors of the book Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist, Ernst Kris and Otto Kurz, titled an entire chapter "Uncovering Talent as a Mythological Motif".[6]) Such a schematized "mythology" or "hagiography" links the names of artists from the Renaissance to the avant-garde, with their societal or institutional background being considered secondary or immaterial – although in reality many of the most famous artists came from families of artists, which (in today's vernacular) makes even Picasso a *nepo baby*. I mention all this in the introduction to a study on Slovakia's contemporary female artists because it is important to understanding how complex the relationship is between (visual) art and the (female) body.

Just as art biographies separate talent (or genius) from specific realities, at least to the end of the modern, artistic creation itself has in art history and canonical museum exhibitions been presented as almost a spiritual struggle, in which (male) artists gradually through their work transcend the visible, material world.

„According to the established narrative, the history of art is made up of a progression of styles and unfolds along certain irreversible lines: from style to style, it gradually emancipates itself from the imperative to represent convincingly or coherently a natural, presumably objective world. Integral to this narrative is a model of *moral action*, exemplified by individual artists. As they become liberated from traditional representation, they achieve greater subjectivity and hence greater artistic freedom and autonomy of

[3] The film theorist and director Laura Mulvey in a renowned essay in 1975 identified the issue of the *male gaze*, for which images of naked female bodies are as a rule targeted. The "gazer" is always in a position of power, the "object of the gaze" in submission. Since then this comparison has been further problematized, as it has been pointed out that there is pleasure in being in the submissive position/object of desire; yet in any case this ought not to be the only position offered to women. Mulvey, L.: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen,* 16, 1975, no. 3, pp. 6–18.

[4] FEDERICI, S.: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. London 2021 (2004).

[5] NOCHLIN, L.: Why Have There Been No Great Women Artists? 1971. Czech translation: Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? In: *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Ed.: PACHMANOVÁ, M. Praha 2002 (1971), pp. 25 – 65.

[6] KRIS, E., KURZ, O.: *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Wien 1934; KRIS, E. – KURZ, O.: *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven 1979.

[7] DUNCAN (see in note 1), pp. 116–117, emphasis added by AT.

spirit."[7] In her essay The MoMA's Hot Mamas Carol Duncan draws attention to the fact that, paradoxically, these artists' paintings are themselves largely filled with naked women's bodies. It must be added that as a rule these are bodies "socially and sexually available"[8] with no personal identity, or often even a face. The writer goes on to ask why modern artists chose to express their grand and principled statements through the female nude in particular. One answer she offers is fear of women and associated anxiety. Men/artists, whether consciously or not, identify the aforementioned material "natural world" with a femininity that must be overpowered and subdued – where this effort is celebrated as a heroic act.

Thus while on the surface the woman's body is conceived of as a purely artistic problem (which if it refers to anything outside the art itself is an indicator of the artist's masculinity), in truth it is an indicator of deep-rooted misogyny and systemic subjugation.

Up to the second half of the 20th century, not only did women have hardly any chance of making it as professional artists, but furthermore the sexualization and objectification of their bodies were (are) normalized. Women who functioned at all in the art world were as a rule in the role of nameless models, lovers, and wives loyal or deserted.

In recent years, there is a growing awareness (at least in the sphere of culture) of the factual connection between objectification of women's bodies in visual culture and violence perpetrated on women in the real world. In fact visual art has been playing a principle role in normalizing violence – both in the implicit objectification of the female body, and in the innumerable explicit depictions of such scenes (as abduction or rape), which were in the eyes of an educated audience consecrated by their affiliation with ancient or Christian mythology or history. It is feminist artists and theoreticians that not only describe this problem in writing but embody it in their work, often through the medium of their own bodies.

At present, thanks in part to experience with the #metoo movement, the topic of violence on women is coming into the broader societal discourse. I will mention two pieces that made a powerful impression on me in this way. First the very successful Rebecca Solnit essay Men Explain Things to Me. Beyond "mansplaining", the author addresses the theme of violence committed on women, and after noting many horrifying statistics writes a sentence that has stayed with me up to now: "Violence doesn't have a race, a class, a religion, or a nationality, but it does have a gender."[9]

The second example is a piece by the stage director and actress Carolina Bianchi, specifically *The Brotherhood* (2025) play. This is the second part of an intended trilogy, in which the author discusses the problem of violence on women. In this case she concentrates on the artistic environment of the theatre world, along with art and film history and the various ways violence has in it been normalized, reproduced, or even romanticized. Both Bianchi and Solnit recognize that acts of violence on women are not individual chance failures, but rather structural symptoms of the patriarchy. Violence on women is simply one of its building blocks, and art is actively participating in this arrangement.

In her play, Bianchi among other things introduces countless examples of famous male artists that have not only composed violence into their work, but were also accused of it in real life without great (or adequate) consequences. The esteem we hold for the Great Artist and his Work remains very strong; much stronger than our willingness to believe victims of his acts and then to revise painstakingly his place and status in society. As Bianchi literally states in one of her monologues: "Genius is a fantasy that we collectively hold."

Feminist artists of feminism's second wave back around 1970 identified among the main themes of their works the systemic subjugation, inequality of women's representation at institutions, and even violence. Yet for multiple reasons they preferred media other than painting. If we now set aside the general development in western art in which men/artists also focused on conceptual, action art, or installation, we can find reasons specific to women/artists. One may be the inaccessibility or impenetrability of hallmark institutions, such that female

[8] Ibid., p. 119.

[9] SOLNIT, R.: *Men Explain Things to Me: And Other Essays*. London 2014, p. 33.

artists naturally inclined to such expressive means as the action or happening, which could be realized in public space – here they had a wider audience anyway to whom they could address their messages. Another cause was unquestionably the effort at establishing typically female "decorative" activity and materials (like textiles or clay) as serious art. Feminist figural painting by such artists as Alice Neel, Sylvia Sleigh, and Maria Lassnig, as well as those included in this text, have in my perspective a special position among all other media, because as Katy Hessel has said, this is "A medium deeply ingrained with patriarchy...for centuries, figurative painting had been almost entirely dominated by men, with their images of objectified, idealised female nudes – 'men look, and women appear', as the art historian John Berger summarised in 1972."[10] As figural painting has historically been an ideological tool of the patriarchy, it is particularly the women/painters that are, through their works, able to uncover its constructed nature, as well as to offer a more truthful and layered expression of the female experience

The Patriarchy is Alive and Well

Nowadays we often hear that we have achieved equality, making feminism pointless. The fact is that women (and images of them) are still presently accepted only when and where they satisfy unexpressed but therefore even more embedded rules for how they ought to behave and look. To mention one (recent) example: in 2023 as part of a sculpture week event, a Vasyl Korchovy statute, titled *Confident*, was exhibited in Strysky Park in Lviv. It was a woman's figure, larger than life sized and nude, made (with great technical proficiency) in a classicizing, even affectionate style. A wave of opposition immediately met the statue's placement in public space. Hate flooded social networks, many demanded its removal, and unknown perpetrators even doused it in oil a tried to burn it. The reason? The woman in the statue was fat.

A similar controversy occurred in the Czech Republic in 2024. A major conflagration met the artist Kateřina Olivová (b. 1984), known for her expressive performances and installations addressing themes of corporeality, relationships, and emotions. What roused the commotion was a performance called *Slay the Patriarchy*, which the Academy of Fine Arts student Vojta Dubcová initiated as a part of her thesis. The performance included the beating of a piñata from which flower seeds spilled out. Dubcová, together with the nude Olivová, scattered these seeds and planted them into the soil, while tossing earth at one another and rolling on the ground. A few children, brought by their parents, joined the activity. A video fragment of the performance appeared on social networks, causing a scandal. Almost all of Czech media reported on the event, along with Slovakia's conservative daily *Štandard*. Police registered a formal complaint against Olivová. Hate comments filled internet discussions, from which there is a clear lacking understanding of the actual performance. The outrage's pretext was the presence of children and the threat to their development, though in truth the greatest problem were manifestly the artist's looks together with the fact that these were "women engaged in free action, having an opinion, and visibly expressing it".[11] Naked or half-naked women's bodies bother no one ask long as they are young, of standard beauty, and above all else passive. The artist named the problem with great precision, saying: "The naked body has been present in art since the distant past. But usually, the women depicted are anonymous, motionless, unable to form a relationship with the onlookers, in that they are safe. Most of them are long dead, too. And here, all of a sudden, comes a live one, stout and naked, who communicates."[12]

I give both these examples to illustrate that the female body still remains the venue for political battle. Despite all the successes achieved by the equality movement, women (and their bodies) are even now

[10] HESSEL, K.: *The Story of Art without Men*. London 2022, p. 346.

[11] From an interview with Kateřina Olivová at heroine.cz, accessible at: <https://www.heroine.cz/spolecnost/nechci-sokovat-akce-deti-bavila-rika-umelkyne-ktera-pobourila-verejnym-vystoupenim-bez-obleceni> (6 May 2024). [I do not want to shock anyone, the children enjoyed the event, says the artist who caused outrage with her public performance undressed,]

[12] Ibid.



Fig. 1: Dajana Hroššová: Animal Ambition, 2021, acrylic, canvas, 180 × 150 cm. Courtesy of the artist. Photo: David Štrunc.

forced to navigate a narrowly defined zone, from which any deviation is symbolically castigated.

Woman (and) the Beast

The woman in the painting kneels on all fours, with her rump and genitalia extended provocatively. Her face is turned toward us, as if to ensure we are watching. Here, the pose observed from pornography has a very different context. Three hyenas surround the woman, and, together with her, feast on an animal carcass. Thus, instead of the awaited man's penis, our main character takes into her mouth a hunk of decaying meat, trying to rip it from the bone with her teeth.

The artist is a young painter, Dajana Hroššová (b. 1995). The work in question made it into the finals of the 2023 VÚB Foundation's prestigious competition The Painting Award, and was exhibited at the VUNU Gallery in Košice at a joint exhibition with Lucia Dovičáková (b. 1981).[13] The painter, still just getting her career under way, is still mostly known through Instagram. There she presents herself both through her paintings and her own attractive looks and erotic poses. Doing so often provokes criticism with questions as to whether women of this "sexy girls of Instragram" type can be considered serious artists, or whether their priority are social media likes.[14] (Fig. 1)

[13] Lucia Dovičáková, Dajana Hroššová: *On Body and Soul*, 27 July 2022 – 31 August 2022 .

[14] These questions were prompted by a curatorial project by the painter Andrej Dúbravský, where he exhibited work by



Fig. 2: Robert Bielik: Kúpanie s tigrom | Bathing with a Tiger, 2011, oil, canvas, 190 × 160 cm. Private collection. Photo: the artist.

For a comparison that will hopefully make the difference clear, let us look at a similar motif (combining a naked woman with a predatory animal) in a man's canvas – that of the painter Robert Bielik (b. 1963). The work *Bathing with a Tiger* (2011) portrays three naked female figures standing up to the knees in water around one tiger. (Fig. 2) This association of humans and wild animals appears rather often in the artist's work; usually it expresses either an otherworldly reality[15] or a meditative state of mind overcoming the illusion of the separation and dichotomy of good and evil[16]. In the case of the presented painting, there is, it seems, no need to seek a spiritual dimension. Afterall, the artist himself, with disarm-

Dajana Hroššová, Anna Mária Beňová, Paula Gogola, Juraj Černák and Mira Haberernová (*OH MY GOD, SHE GOT THE POWER, WELL, LOOK AT HER, SHE GOT THE POWER*; White & Weiss Gallery, 5 May – 3 June 2022).

[15] Such as "heaven" in the 2002 painting *Sunday Afternoon*, where three nude children play with jaguars in a cloudscape.

[16] See e.g. the painting *Zen Nun*, 2005.

ing frankness, explains that he likes to paint nude women simply because he likes them. In this case they are women of the Venus type, with improbably ideal figures, depilated body hair, and a skin surface (both bodily and as painted) quite smooth. Nothing spoils their absolute availability. Rounding out the idyllic, calm atmosphere are glowing background ornaments, stars in the night sky. Even the tiger is manifestly harmless. He turns his head toward one woman, as if not sure which one to look at (or sexually jump?) first. In this case, I dare say the beast is a symbol of the artist himself; put in a position that is the dream come true of many (heterosexual) men.

In contrast, the kneeling woman in Hroššová's painting evokes, besides a sexual experience, a particular danger. Consorting with hyenas symbolizes her own animal, instinctive drive (as suggested by the title, *Animal Ambition*); the brandished teeth threaten castration.[17]

Here I would mention that feminist artists in the 1970s also faced accusations of sexualizing and objectifying their own bodies, such as Carolee Schneemann or Hannah Wilke. Many critics considered female body artists (especially if they were conventionally beautiful) damaging to feminism. Lucy Lippard wrote of Wilke in 1976: "She has been making erotic art with vaginal imagery for over a decade, and, since the women's movement, has begun to do performances in conjunction with her sculpture, but *her own confusion of her roles as beautiful woman and artist, as flirt and feminist, has resulted at times in politically ambiguous manifestations* which have exposed her to criticism on a personal as well as on an artistic level."[18] (Lippard would later retract her own statement, which, of course, did not sum up the artist's later work; and in the meantime, more current and complex interpretations of Wilke's oeuvre emerged.[19]) However, as Lauren Elkin noted, "It is instructive to remember that once upon a time, even feminists didn't know what to make of feminist body art."[20]

Dajana Hroššová is in the early phase of her career, and while some of her paintings of hypersexualized female figures are questionable in possible feminist readings, the last period has seen a slant in her work to rougher and more critical positions. She draws inspiration from pop culture as well as mythology and biblical stories. For instance, at what is so far her last exhibition[21] she presented a painted interpretation of the story of Judith and Holofernes, where Judith has some of the painter's features. Another self-portrait, titled *Lilitu* (2025), portrays the painter as Lilith: a being known from Mesopotamian and later from Jewish mythology as the first wife of the biblical Adam, cursed and expelled from paradise for refusing to submit to the expected role of lying under Adam during sexual intercourse.[22] (Fig. 3) Lilith symbolizes all the "negative" or monstrous aspects of femininity: she is disobedient, "sexually liberated, untethered from the restrictions of marital monogamy, erotically self-sufficient and has an unquenchable appetite."[23] Lilith tends to be designated the mother of demons, the embodiment of evil and sexuality, and a prefiguring of modern vampires; she is usually portrayed as a femme fatale, which is however just a deceptive disguise of her true form: a hybrid creature, part reptile or dragon. Hroššová's Lilith combines a pose of sexual challenge (spread legs, inclined torso) and monstrously huge claws instead of legs, which thanks to the perspective chosen unmistakably dominate the work. As in *Animal Ambition*, here again explicit erotica is joined with

[17] Interestingly, the artist interprets her own painting quite differently, as metaphoric of street gang culture in poor urban neighbourhoods, where the only ambition is to survive (paraphrased from private email correspondence, 3 May 2024).

[18] LIPPARD, L.: The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. In: *Art in America*, 94, 1976, no. 3, pp. 73–81, 75–6, emphasis by AT.

[19] See e.g. JONES, A.: *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis 1998. Chapter: The Rhetoric of the Pose: Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body art, pp. 151–195.

[20] ELKIN, L.: *Art Monsters: Unruly Bodies in Feminist Art*. London 2023, pp. 182–3.

[21] *Kiss: Monsters Kissing Better*, 15 July 2025 – 29 August 2025, DSC Gallery, Prague (group exhibition).

[22] COWARD, S.: *Queer as folklore: The Hidden Queer History of Myths and Monsters*. London 2024, p. 81.

[23] McCORMACK 2021 (see in note 2), pp. 192–193.



Fig. 3: Dajana Hroššová: Lilitu, 2025, acrylic, canvas, 150 × 110 cm. Courtesy and photo of the artist.

repulsiveness – a woman not as a sexual object, but a subject with her own will and desires – and this is precisely what makes her a dangerous predator in men's eyes.

There are, in Hroššová's work, some parallels to something in the slightly older, established, and "crystallized" painter Lucia Dovičáková. For Dovičáková the main theme is women, or the discrepancy between society's stereotyped expectations and the real-life experience of women. She works with symbolism, surreal reduction, and the aesthetic of bad painting, balancing on the threshold between dark expression and humour, sometimes even caricature. Her early work already drew interest for its being direct (some would say provocative). The series she painted for her thesis portrays doll-like beautiful women in suggestive poses. We would probably call them lascivious were it not for the (braided) hair on their heads fusing with armpit and pubic hair. This feature impedes their natural movement, in effect locking them into the (uncomfortable) poses they find themselves in. Thus erotic magazine models transform into monsters that, rather than arousing, come across as disturbing.



Fig. 4: Lucia Dovičáková: Som mnohí | I am Many, 2017, acrylic, canvas, 110 × 120 cm. Courtesy and photo of the artist.

Dovičáková also has several paintings in which female sexuality is presented as unbridled, even dangerous. In her work, too, we find the fusion of a naked woman with a predatory animal, which continues the motif of braids "brought to life". The best known example is the painting *Diana* (2010). In it, Dovičáková shifts from her earlier naive painting style to something more expressive and pastose; still, however working with the "bad painting" intent. The Roman virginal goddess is here depicted as a civilian, her face to some degree a self-portrait. The artist places the figure in the centre of the composition, with a golden autumnal forest as background. She is naked, posing provocatively, plainly showing off to male and female viewers her vulva, which is at the canvas' centre. As extensions of her body, more specifically her braided hair, two black dogs are baring their teeth. The aggressive dogs and vulva have a visual and semantic association too, referencing the motif of *vagina dentata* – the toothed vagina. Here Diana acts as a clearly active subject. For comparison, just think of the famous Botticelli *Birth of Venus*, in which, by the way, the vulva is also at the painting's centre. However the Renaissance Venus' legs are

chastely together, her hand (and hair) covering her loins and her gaze dreamily unfocused. Dovičáková's woman is on the other hand a menacing figure in a threatening pose, confidently returning the viewer's gaze. And we can tell that looking at her is perilous (as shown in the myth of Actaeon, whom, in Ovid's rendition, Diana changed into a deer for him to be torn apart by his own hunting dogs). Yet the dynamic in this work's narrative is more complex. Here Diana wants to display her body to be admired, taking delight in others gazing at her with desire. Her provocative pose might be, in addition to a challenge to combat, an invitation to the sexual act. Aggression and invitation, danger and delight. The painted figure's expression and attitude can be compressed into a simple question posed to the viewer: "Do you dare?"

The naked woman is in art generally accepted mainly in the type of the aforementioned Venus, who is either shyly trying to hide her nakedness or offering herself to the male gaze as a passive sexual object. A woman actively returning the gaze is seen as dangerous, unnatural, and – once more – as a monster.

Dovičáková frequently and delightedly works with the "monstrous woman" motif: a woman who under the influence of the circumstances or internal pressures loses her elegant, impassable "facade" and her body opens up, twists, and morphs, spinning out of control. It may be her hands she thrusts into her mouth so vehemently that they emerge out of her back, like weird and painful angel wings. Or legs that during copulation with a man multiply fivefold. (Fig. 4) Elsewhere her body opens like a closet, to reveal organs elegantly preserved in canning jars; the vulva becomes the door leading into a dark, vast interior; or the entire torso expands, allowing a little male figure entry to the temple space buttressed by her own ribs like Gothic vaulting.

The Shadows and Delights of Maternity

As this artist most often finds inspiration in her own life, she naturally put her experience during pregnancy and soon after giving birth into many paintings. These works resonated vigorously even outside the art world's confines. Many were sharply criticized by the more conservative public. Social networks carried comments to the effect that the artist was "a frustrated mother" who "can't handle motherhood" or "hates nursing"[24]. This was because Dovičáková (maybe unconsciously) took the liberty of tackling one of motherhood's most powerful stereotypes: mother as the Virgin Mary. From around the 15th century, the Virgin Mary in the iconographic Madonna and Child gradually became canonical as an ideal of motherhood that "defines mothering as something sacrosanct, monumental, self-sacrificing, subservient and desexualised".[25] This stereotype has made it into mass visual culture; simply look at any television commercial featuring disposable diapers or baby formula. Dovičáková's images of an exhausted mother with "stretched" breasts, whose baby scratches at her face, or whose limbs transform, for example, into wooden building blocks, did not correspond to these ideals. The artist paraphrased the mother-and-child iconography almost literally in paintings where the baby's head morphs into a carnivorous plant.

In connection with the nakedness theme, I would like to note paintings that reflect the time of pregnancy. For instance *Second Trimester* (2013) depicts a woman with a visibly prenatal stomach, surrounded by blue-and-black ghastly animals (we can detect a horse, a wolf, a bear, a cat…) licking at her naked body. (Fig. 5)

The brushstrokes are sketchy, and details only lightly suggested. The (future) mother is portrayed here in a noir atmosphere as a mysterious *femme fatale*, a women associated with darkness, the night, the wild and uncontrollable forces of nature, which the darkness and animals symbolize. Not least of all, she is depicted as a sexual being (the animal tongues having a plainly erotic undertone), which is an association almost nonexistent in mainstream culture. Moreover, her sexual pleasure here has no connection to a male figure; clearly this woman is "self-sufficient". The indicated sexual relationship to animals is an extremely transgressive element, going

[24] International Women's Day podcast with Lucia Dovičáková, accessible at: <https://podmaz.sk/podcast/podcast-sng/4809451609-mdz-s-luciou-dovicakovou> (3 May 2024).

[25] McCORMACK 2021 (see in note 2), p. 81.

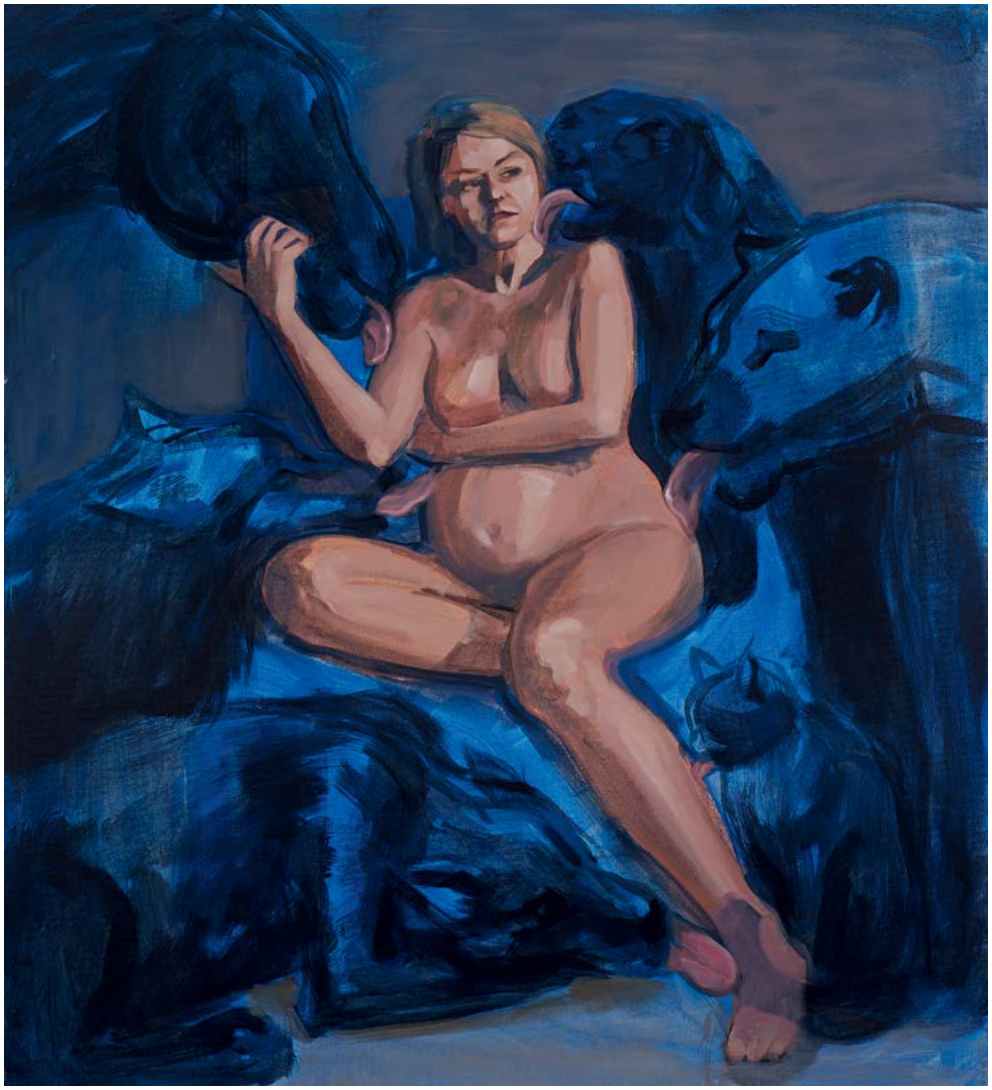


Fig. 5: Lucia Dovičáková: Druhý trimester | Second Trimester, 2013, oil, canvas, 90 × 80 cm. Collection and photo of Nedbalka Gallery.

beyond moral bounds and nowadays appearing, if at all, only in a certain "niche" kind of pornography, while being, in the past, associated with women accused of witchcraft. In her aforementioned study on the connection between witch hunts and the advent of capitalism, Silvia Federici[26] argues that one of the goals of persecuting "witches" was "the transformation of female sexual activity into work, a service to men, and procreation... The repulsion that non-procreative sexuality was beginning to inspire is well captured by the myth of the old witch flying on her broom, which, like the animals she also rode upon (goats, mares, dogs), was the projection of an extended penis, symbol of an unbridled lust".[27] For witchcraft, consorting with the devil includes (among other attributes) any form of female sexuality not leading to conception and childbirth. In this work Dovičáková presents a woman who, while

[26] FEDERICI (see in note 4).

[27] Ibid., p. 213.

pregnant, is at the same time sexually emancipated and unfettered.

Another woman artist breaking down stereotypes of female sexuality and of what is "proper" to show is Katarína Janečková Walshe (b. 1988), a painter whose pictures of eroticized women's bodies gained notice during her studies already. Regarding her early work, whether her paintings had any other aim outside of pleasing the eye aesthetically and erotically was perhaps a valid question, in her later work, however, she developed in most interesting direction. Like Dovičáková and Janečková, with the birth of her child she began exploring motherhood in painting. At the same time, she gave up none of the self-stylization as a seductive, sexy woman that men desire – or her own partner, often represented by a bear figure. Quite the contrary: with no precedent (yet very naturally), she joins pregnancy and motherhood with sexuality. As has been mentioned, there was never a problem with painting beautiful young eroticized bodies. After all, they are attuned to the iconographic Venus type, i.e. the perfect, passive woman with smooth skin, depilated of body hair, and thick hair, willingly offering herself to the heterosexual male viewer's gaze. Meanwhile Venus references classical culture, and so, in a way legitimizes the visual pleasure derived from a beautiful body.

Indeed, along an imaginary scheme of female figures, the furthest thing from an eroticized "Venus" is probably "mother" in the aforementioned type of Madonna with child, which by contrast is completely asexual. The Virgin Mary prototype prompts us to quell the thought of sexual relations even in conception, as we can symbolically refer to the immaculate conception story. Janečková however floods us with sensual, vivid images of motherhood, where a naked pregnant woman spreads her legs and her breasts spray milk (which, as is established, occurs quite often during sexual arousal; and the milk indirectly suggests male ejaculation too). The giant bear head on which the figure sits symbolizes solid support, in fact expressing partner roles in a very conservative sense.

The painter did not retreat from portraying herself as a sexual being even after childbirth. We can see a painting showing a reclining female figure (in self-portrait) in a position evoking Titian's *Venus of Urbino* among others. (Fig. 6) Janečková's "Venus", however, has three pairs of breasts. A baby is cuddled up to one; an anthropomorphized bear in cowboy boots and hat fondles the second. The woman is the central figure in this work, but her subjective experience remains ambivalent. We cannot tell if this is a criticism of the woman's standing, as she gives in all directions to satisfy the needs of everyone around her (two breasts are not enough), or the opposite: a celebration of woman's life-giving power, almost in the role of a goddess of fertility.[28]

In considering the motherhood theme, we cannot overlook the difficulty of joining the roles of mother and artist. The greater part of child- and home-care remains on women's shoulders, and as a rule, a woman continuing in her artistic (or any) career alongside having children means a divided self and sense of inadequacy. (In itself this is a central theme in feminist art, which for example the artist Mary Kelly addressed in the 1970s with her *PostPartum Document* project.) It is interesting to observe the strategies various woman artists have created to conjoin these spheres. Janečková is the type of artist who not only brings her children to the studio and paints alongside them, but sometimes even paints with them. Besides her daughters becoming her paintings' subjects, they often take up brushes and paint, thereby getting directly involved in the canvases. The artist must then resolve these unplanned painting interventions and work them into the composition. As a result, she adds her children's names to the signatures of some pictures. For all the struggles in such a situation, the team painting is undoubtedly a meaningful shared activity, reinforcing her relationship with the children and infusing Janečková's works with a new "art brut" visual quality.

Janečková is successful both commercially and in exhibiting. Thus we might ask whether my focusing attention on her themes' unconventionality is not breaking down doors already open. Yet, we only have to look at the media's mentions of her: we will, as a rule, encounter the word "provocative"[29]. I am con-

[28] We can compare the symbolism of multiple breasts to some likenesses of Artemis/Diana, e.g. *Lady of Ephesus* iconography.

[29] See e.g. the 27 July 2023 FM interview, accessible at: <https://www.rtvs.sk/radio/archiv/1472/2102911> (6 May 2024);



Fig. 6: Katarína Janečková Walshe: Giver, Giver, 2022, oil pastel, indian ink, paper, 45 × 38 cm. Private collection. Photo: the artist.

vinced that most mothers have experienced exactly the same situations this painter depicts, and her own primary intention is not to provoke. The perception of her paintings as controversial only points to the power of the pictorial stereotypes that, for all our lived experience, inform us as to what is acceptable and what is taboo. As Virginie Despentes writes, the shameless woman - mother dichotomy is ruler-lined on women's bodies like "borders on a map of Africa: not taking into account the realities of the terrain, only considering the interests of the colonizers. It does not come into existence in a natural process, but by political will."[30]

Damsel in Distress

Another oft-repeated iconographic type in the history of depicting women is the "damsel in distress". "The maiden is a frequent protagonist across the history of our images and the stories that underpin them – appearing in those made for pleasure and those made for politics (or both). Her body is young, powerless, sometimes sleeping, sometimes ill, dead or captured, and whatever happens to her almost always bolsters male identity and male virility..."[31] As an example we can cite the many variations of abducting Europa, associating seizure and raping

or in MIAU magazine, accessible at <https://www.miaumagazin.sk/home/katarina-janeckova-walshe-sex-a-telesnost-nie-su-hanba-ale-zivot/> (6 May 2024) [Sex and physicality are not shame, but life].

[30] DESPENTES, V.: *King Kong Théorie*. Paris 2006. Slovak translation: *Teória King Kong*. Bratislava 2023, p. 75.

[31] McCORMACK (see in note 2), p. 126.

with founding a new civilization, thus manifesting an implicit "creative power of male desire."[32] (By contrast, female desire is in visual art either invisible or presented as destructive – let us mention in this context the aforementioned Lilith, or even Eve herself).

In her paintings, Dominika Kováčiková (b. 1996) frequently portrays a type of "damsel in distress" in an ironic, questioning manner. Kováčiková, who at the time of writing is a doctoral student at the Academy of Arts in Banská Bystrica, works on figural oil painting. She has already been awarded the VÚB Painting of the Year (2023), and exhibited at numerous group and solo exhibitions (most recently at BOLD Gallery in Prague)[33]. She works with the kitsch aesthetic, or rather, naive painting, of the Kovačica village variety; her figure's faces and their expressions are overexposed, and a pink "candy" colouring predominates. Girls with rounded bodies, full lips, and wide-open eyes; half-naked or wearing frilly clothing sit on a picnic blanket or in their bedrooms. At a first glance they appear available, innocent to the point of gawkiness. Yet the painter arms them with various weapons: sometimes bearing a knife, other times holding scissors behind their backs or aiming a loaded gun. Not infrequently, we see only some part/close-up of them: feet, mouth, backside, or back, for example in the painting titled *Instinct for Survival* (2023), which took the aforementioned VÚB's The Painting Award. In it we see two girl figures from the neck down, their bodies seated cross-legged and filling the canvas. (Fig. 7) They wear underclothes, which taken with their full figures and details like pigtails and a cross pendant evoke girlhood on the brink of maturity. They are pressed together, one of them with her hand on the other's knee in an intimate gesture, which may or may not indicate a sexual relationship. The other figure holds an open pocketknife. Kováčiková's motifs take inspiration from her own and others' stories, but also movie narratives, and experienced traumas; of sexual abuse, self-harm, and eating disorders among others. Her works are filled with tension and ambivalence, and contrast between the cozy and gentle on the one hand and danger, even violence, on the other. Here, too, the girls' bodies might come across as endearing; still their placement in the picture, from which they, so to speak, burst out, evokes physicality getting out of control, or a distorted self-image in which their own bodies seem too corpulent, unsatisfactory. They could be innocent girls threatened by an invisible aggressor, or two lovers/allies together plotting a bloody vengeance.

Representing the Invisible

All the painters mentioned so far work with motifs that have some precedent in traditional (male) art history. We have noted the iconography of mother, Venus, damsel in distress, and monster, which these female artists polemicize with, overhaul, even expand to include new takes – and above all, they subjectivise them. In contrast, the theme of the transgender female body has a different status; this theme until recently (and not just in visual art) has, with few exceptions, been overlooked and rendered invisible. If trans people want to find their identity represented in visual culture, they must read between the lines and creatively interpret various multivalent motifs, because direct references to their experience practically do not exist. Yet a yearning for self-identification is natural to all people, and so queer people have always found their stories resonate with beings that have somehow deviated from norms. These were often fairytale or mythic characters, or in more recent history figures from horror and fantasy movies or comics.[34]

One of the most frequent figures whose gender cannot be simply determined is the angel. The painter Paula Gogola (b. 1998) is one who works with the angel as a metaphore for an androgynous or non-binary state. (Fig. 8) In her last series, culminating her Prague Academy of Art studies, Gogola brings together themes of identity, ecology, science, and spirituality. She has long worked on the transbody subject matter, inventing for it her own artistic

[32] Ibid.

[33] Dominika Kováčiková: *Soft Targets*, 30 May 2025 – 29 June 2025, Bold Gallery Prague.

[34] COWARD 2024 (see in note 22); VALLESE, J. Ed.: *It came from the closet: queer reflections on horror*. New York 2022.



Fig. 7: Dominika Kováčiková: Inštinkt prežitia | Survival Instinct, 2023, oil, canvas, 145 × 145 cm. Collection of VÚB Foundation. Photo: the artist.

language. Not bound to realistic figural depiction, she takes on the theme through painting qualities equally in form and content. She has for years worked with a limited colour palette (black, white, and shades of grey; formerly also in violet). In her canvases, figures are indicated rather than displayed, joining human body elements with machines, as well as other beings (besides angels, aliens and mermaids...). The artist is conscious of the cultural mainstream's dearth of representing trans bodies, therefore she turns for inspiration to folklore, where we find a residual existence of non-binary beings, and at times to the online space.

Online space has been an important formative environment for almost all contemporary female artists, particularly the younger generation, and not just because of accessibility to visual material that can be utilized and mixed, or the new forms of marketing and self-presentation. For people of the queer community, online is often the only environment where they can safely explore and express their own identity, form relationships, and build community. The influential book *Glitch Feminism: A Manifesto*[35] by Legacy Russell is dedicated to this phenomenon. The writer posits a radical perspective on the body and gender identity, which she regards as constructs, and advocates they be overcome. The instrument of liberation from the binary, patriarchal world is the *glitch*: a system error that is in fact generative, because the system itself is "wrong" (functioning on subjugation). Bodies not falling into binary gender cate-

[35] RUSSEL, L.: *Glitch feminismus manifest*. Praha 2023.



Fig. 8: Paula Gogola: Bez názvu | Untitled, 2024, mixed media, canvas, 260 × 160 cm. Private collection. Photo: Lucie Sasínová.

gories, or something other than white and healthy, are all a kind of glitch, and the internet is a space for testing and creating new forms of resistance, alternative modes of being. In themselves, these are not new ideas, but the book's particular influence on its young audience can be attributed to how its author thinks about online space. Here the internet is not understood as the "real" world's opposite; indeed, in a sense, we have all been cyborgs for a while now, our *afk* (away from keyboard) existence is interwoven with the one online. Queer art, as well as Paula Gogola, have taken up these ideas, which give a conceptual framework to themselves and their actions in the world. They want no polemics with a culture that is systematically erasing them; they wish to view themselves with their own, unfraught perspective, and they are not waiting until the ruling class invites or approves them. These tendencies are not new; in 1974 Luce Irigaray was writing of the necessity to "break the machine", or smash the dominant narrative: "Overthrow syntax by suspending its eternally teleological order, by snipping the wires, switching the connections, by modifying the continuity, alterations, frequency and intensity. Make it impossible for even a moment to predict the whence, whither, when, how, and why..."[36] In the same way, Lauren Elkin, in the aforementioned extensive publication on monstrosity as a feministic concept in 2023 said: "To be gendered female is to be caught between beauty and excess: made to choose. To be a monster is to insist on both."[37] So in a sense, we can associate all feminist art with the terms Glitch and monstrosity, because feminist artists have quite stressed the aspects of bodiliness that patriarchal

[36] IRIGARAY, L.: *Speculum of the Other Woman*. New York 1985 (1974), p. 142, cited per: ELKIN 2023 (see in note 20), p. 50.

[37] Ibid., p. 18.

culture supresses: in terms of process (aging, body excretions, orifices…), otherness (gender, sexual, or social), or simply non-normative bodiliness (bodies disadvantaged by health or otherwise).

Two-Way Flow

All of the examples in this text show that when the female body appears in the works of women artists (who self-identify as feminist), it "behaves" differently than in works made by men. If, as we noted in the introduction, the story of "male" art is presented as the path to transcendence, an effort at depicting the invisible, then "female" art endeavours to depict a different kind of invisibility: it endeavours to liberate itself from the "second sex" status, trapped in the dichotomy between imitating men and becoming their objects. It attempts to find its own language, visual and otherwise (from which perhaps comes the tendency toward expressive, "untidied" painting: a parallel to the "untidied" female body). Its significance lies not only in its representing a truly lived, often contradictory and chaotic experience, which the dominant culture has for centuries suppressed and turned invisible. Just as important is the "reverse flow": art creating new models for living, which, because of it, gradually frees itself from the repressive behavioural patterns. By the way, this certainly does not necessitate giving up on erotica. Quite the contrary: it renders female sexuality as a phenomenon far more complex and layered than we could (based on mass visual culture) imagine.

Holé pravdy
Ženské telo v tvorbe súčasných slovenských maliarok

Alexandra TAMÁSOVÁ

S obrazmi nahých a polonahých žien sa stretávame prakticky všade. Nielen v galériách a múzeách umenia, ale aj vo filmoch, v časopisoch, reklamách. Zvyčajne sú ich autormi či režisérmi (v prenesenom aj doslovnom zmysle) muži. Feministické teoretičky, filozofky a umelkyne už od 60. rokov upozorňujú, že obrazy, ktoré vidíme vo verejnom priestore (a obzvlášť v etablovaných kultúrnych inštitúciách) nikdy nie sú neutrálne – sú to „artefakty vládnutia".[1] Naratívy, ktoré nám podsúvajú, sa podvedome stávajú súčasťou nášho nazerania na svet i na seba. Spôsob, akým umenie a celkovo vizuálna kultúra narába so ženským telom, spravidla nahráva patriarchátu a kapitalizmu, pričom pracuje s veľmi obmedzeným repertoárom „ikonografických typov". Patria medzi ne „venuše", „matky", „panny", ale aj desivé, „monštruózne" ženy.[2] Všetky majú spoločné to, že sú určené buď pre potešenie (heterosexuálnych) mužov,[3] alebo pre disciplinovanie žien.

Nasledujúci text predstaví analýzu tvorby niekoľkých súčasných maliarok mladšej generácie zo Slovenska, ktoré pracujú s motívom (nahého) ženského tela. Na úvod načrtáva komplexnosť vzťahu medzi výtvarným umením a ženským telom. Pri konkrétnych vybraných autorkách potom sleduje, v čom sa ich prístup líši od klasického žánru ženského aktu a ako rozširujú spomenutý diapazón ikonografických typov.

Ženské telo ako bitevné pole

Ženské telo historicky bolo a stále je bitevným poľom, kde sa zvádzajú symbolické a, žiaľ, aj doslovné zápasy o podobu individuálnych ľudských životov, usporiadanie rodín, ale aj smerovanie ekonomiky. Z historického hľadiska ponúka skvelú analýzu tohto problému Silvia Federici, ktorá v knihe Caliban and The Witch ukázala, ako bol tzv. hon na čarodejnice v 16. až 18. storočí okrem iného symptómom rodiaceho sa kapitalizmu, ktorý potreboval obrať ženy o telesnú autonómiu a vtlačiť ich do roly neplatených pracovníčok v domácnosti; ich hlavnou úlohou sa stala reprodukcia pracovnej sily pod zámienkou „ženskej prirodzenosti", ktorá napĺňa svoj potenciál výlučne v materstve a starostlivosti o druhých.[4]

Toto usporiadanie sociálnych vzťahov má ďalekosiahle implikácie, ktoré presahujú aj do sféry umenia. Linda Nochlin sa vo svojej slávnej štúdii

[1] DUNCAN, C.: MoMiny maminy (1989). In: PACHMANOVÁ, M. (ed.): *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha 2002, s. 115.

[2] Túto konkrétnu typológiu si požičiavam od McCORMACK, K.: *Women in the Picture: What Culture Does with Female Bodies*. New York 2021.

[3] Filmová teoretička a režisérka Laura Mulvey vo svojej slávnej eseji z roku 1975 identifikovala problematiku tzv. *male gaze*, čiže mužského pohľadu, ktorému sú obrazy nahých ženských tiel spravidla určené. „Pozerajúci sa" je pritom vždy v pozícii moci, zatiaľ čo „objekt pohľadu" v pozícii podriadenia. Táto rovnica bola medzičasom tiež problematizovaná poukázaním na to, že byť v submisívnej pozícii/objektom túžby môže tiež prinášať potešenie. Rozhodne by to však nemala byť jediná pozícia, ktorá je ženám ponúkaná. MULVEY, L.: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen,* 16, 1975, č. 3, s. 6 – 18.

[4] FEDERICI, S.: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. London 2021 (2004).

z roku 1971[5] pýtala, prečo neexistujú žiadne veľké umelkyne a v odpovedi na túto otázku v prvom rade vysvetlila, prečo je sama osebe nesprávne položená. Samotná idea „veľkého umelca" stojí na takpovediac mýtických základoch – konkrétne mytologizovaných biografiách umelcov, kde kľúčovú úlohu zohráva ich vrodená genialita, ktorá sa prejaví spravidla napriek nepriaznivým vonkajším okolnostiam. Autori knihy Legenda o umělci Ernst Kris a Otto Kurz nazvali celú jednu kapitolu Odkrytie talentu ako mytologický motív.[6]) Takáto schematizovaná „mytológia" či „hagiografia" spája mená umelcov od renesancie až po avantgardu, pričom ich sociálne či inštitucionálne zázemie je považované za druhoradé až nepodstatné – hoci v skutočnosti mnoho najslávnejších umelcov pochádzalo z umeleckých rodín, čo (povedané dnešným slovníkom) robí napríklad aj z Picassa *nepo baby*. Toto všetko spomínam v úvode štúdie o súčasných maliarkach zo Slovenska, pretože je to dôležité pre pochopenie toho, aký komplexný je vzťah medzi (výtvarným) umením a (ženským) telom.

Obdobne, ako je v umeleckých biografiách talent (resp. génius) odtrhnutý od konkrétnych reálií, aj samotná umelecká tvorba sa minimálne do konca moderny prezentovala v dejinách umenia a kanonických muzeálnych expozíciách ako bezmála spirituálny zápas, v ktorom (muži) umelci postupne skrze svoju tvorbu transcendujú viditeľný a hmotný svet.

„Podle tradiční interpretace se dějiny umění skládají z posloupnosti stylů a odvíjejí se podél určitých neměnných linií: s nástupem každého dalšího stylu se umění postupne oprošťuje od nezbytnosti přesvědčive nebo koherentně zobrazovat přirozený, dejme tomu objektivní svět. Neoddělitelnou složkou tohoto vyprávění je také model morální akce, jejímž příkladem jsou jednotliví umělci – kteří se stále víc osvobozují od tradičního modu zobrazování, čímž dosahují stále větší subjektivity, a tedy i větší umělecké svobody a svobody ducha."[7] Carol Duncan vo svojej eseji Momas hot mamas upozorňuje na to, že, paradoxne, samotné obrazy týchto autorov sú z veľkej časti zaplnené nahými ženskými telami. Treba dodať, že spravidla telami, ktoré sú „sociálne a sexuálne dostupné"[8] a nemajú osobnú identitu, ba často ani tvár. Autorka sa ďalej pýta, prečo si moderní umelci pre vyjadrenie svojich veľkých a zásadných výpovedí vybrali práve ženský akt. Jednou z odpovedí, ktoré ponúka, je strach a úzkosť zo žien. Muži/umelci, či už vedome, alebo nevedome, stotožňujú spomenutý „prirodzený svet" hmoty so ženskosťou, ktorú treba prekonať a potlačiť – pričom táto snaha je oslavovaná ako heroický čin.

A tak hoci na povrchu sa ženské telo v modernom umení poníma ako čisto výtvarný problém (ktorý, ak vôbec odkazuje k niečomu mimo umenia samotného, je indikátorom umelcovej mužnosti), v skutočnosti je indikátorom hlboko zakorenenej mizogýnie a systémového útlaku.

Ženy až do druhej polovice 20. storočia nielenže nemali takmer nijakú šancu uplatniť sa ako profesionálne umelkyne, ale navyše bola/je normalizovaná sexualizácia a objektivizácia ich tiel. Ak ženy nejakým spôsobom fungovali v rámci umeleckého sveta, bolo to spravidla v úlohe bezmenných modeliek, mileniek, verných či opustených manželiek.

V posledných rokoch sa čoraz viac (aspoň v kultúrnej sfére) zvedomuje i skutočnosť, že s objektivizáciou ženských tiel vo vizuálnej kultúre suvisí aj násilie páchané na ženách v reálnom svete. Výtvarné umenie pritom zohráva/lo zásadnú rolu v normalizovaní násilia, a to nielen implicitnou objektivizáciou ženského tela, ale aj početnými explicitnými znázorneniami takýchto scén (ako únosy či znásilnenia), ktoré v očiach vzdelaného publika posväcovala ich príslušnosť k antickej či kresťanskej mytológii, alebo histórii. Sú to práve feministické umelkyne a teoretičky, ktoré tento problém nielen popisujú v textoch, ale aj stelesňujú vo svojej tvorbe, často prostredníctvom vlastného tela.

V súčasnosti sa aj vďaka skúsenosti s hnutím #metoo dostáva téma násilia na ženách do najširších spoločenských debát. Spomeniem dve práce, ktoré na mňa v tomto zmysle silne zapôsobili – prvou je čitateľsky veľmi úspešná esej Rebeccy Solnit Muži

[5] NOCHLIN, L.: Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? (1971). PACHMANOVÁ 2002 (v pozn. 1), s. 25 – 65.

[6] KRIS, E. – KURZ, O.: *Legenda o umělci: historický pokus*. Praha 2008 (1934).

[7] DUNCAN 1989 (v pozn. 1), s. 116 – 117, zvýraznila AT.

[8] Ibidem, s. 119.

mi to vysvetlia (2014, slovenský preklad 2018), kde sa autorka okrem „mansplainingu" venovala aj téme násilia páchanom na ženách a po uvedení mnohých hrôzostrašných štatistík napísala vetu, ktorá so mnou zostala dodnes: „Násilie nemá rasu, spoločenskú triedu, náboženstvo alebo národnosť, ale násilie má rod."[9]

Druhým príkladom je dielo divadelnej režisérky a herečky Caroliny Bianchi, konkrétne predstavenie The Brotherhood (Bratstvo, 2025). Ide o druhú časť plánovanej trilógie, v ktorej autorka rozoberá problém násilia na ženách. V tomto prípade sa sústreďuje na umelecké prostredie, svet divadla, ale aj dejiny výtvarného umenia či filmu a rôzne spôsoby, akými je v tomto svete násilie normalizované, reprodukované či dokonca romantizované. Tak Bianchi, ako aj Solnit rozpoznávajú, že prípady násilia na ženách nie sú náhodnými individuálnymi zlyhaniami, ale štrukturálnymi symptómami patriarchátu. Násilie na ženách je jednoducho jedným z jeho stavebných kameňov a umenie sa na tomto usporiadaní aktívne podieľa.

Bianchi vo svojej hre okrem iného uvádza bezpočet príkladov slávnych umelcov mužského rodu, ktorí násilie nielen zakomponovali do svojich diel, ale boli z neho obvinení aj v reálnom živote bez väčších (či adekvátnych) následkov. Úcta k Veľkému umelcovi a jeho Dielu je totiž stále veľmi silná; oveľa silnejšia, než naša ochota uveriť obetiam jeho činov a následne prácne revidovať jeho miesto a význam v spoločnosti. Ako doslova hovorí Bianchi v jednom zo svojich monológov: „Genius is a fantasy that we collectively hold" (Génius je fantázia, ktorú udržiavame spoločne).

Feministické umelkyne druhej vlny feminizmu už na prelome 60. a 70. rokov identifikovali systémový útlak, nerovnosť zastúpenia žien v inštitúciách, ale aj násilie ako jedny z hlavných tém svojich diel. Z viacerých dôvodov však preferovali iné médiá než maľbu. Ak teraz necháme bokom všeobecný vývoj západného umenia tých rokov, v rámci ktorého sa aj muži-umelci orientovali na konceptuálne, akčné umenie či umenie inštalácie, nájdeme aj dôvody, ktoré sú špecifické pre ženy – umelkyne. Jedným z nich môže byť neprístupnosť erbových inštitúcií, do ktorých bolo ťažké preniknúť, a preto sa umelkyne prirodzene orientovali na výrazové prostriedky ako akcia či happening, ktoré bolo možné realizovať vo verejnom priestore – tu napokon mali aj širšie publikum, ktorému chceli svoje posolstvá adresovať. Ďalšou príčinou bola nepochybne aj snaha etablovať typicky ženské „dekoratívne" činnosti a materiály (textilné techniky, hlina) ako seriózne umenie. Feministické figuratívne maliarstvo umelkýň ako Alice Neel, Sylvia Sleigh, Maria Lassnig, ale aj tých, ktoré som zaradila do textu nižšie, má z môjho pohľadu spomedzi všetkých ostatných médií zvláštnu pozíciu, pretože, povedané slovami Katy Hessel, ide o „médium, hlboko prerastené patriarchátom… Po celé stáročia bolo figuratívne maliarstvo takmer úplne ovládané mužmi s ich obrazmi objektivizovaných, idealizovaných ženských aktov – ‚muži sa pozerajú, ženy vyzerajú' – ako to zhrnul historik umenia John Berger v roku 1972."[10] Keďže figuratívna maľba je historicky jedným z ideologických nástrojov patriarchátu, je to práve tvorba žien-maliarok, ktorá dokáže v jednotlivých dielach nielen odhaľovať jeho vykonštruovanosť, ale tiež ponúkať pravdivejšiu a vrstevnatejšiu výpoveď o ženskej skúsenosti.

Patriarchát je živý a zdravý

Dnes často počúvame, že rovnoprávnosť sme dosiahli, a teda feminizmus je zbytočný. Fakt je ten, že ženy (a ich obrazy) sú aj v súčasnosti akceptované len vtedy a len tam, kde spĺňajú často nevyslovené, ale o to silnejšie ukotvené pravidlá toho, ako by sa mali správať a ako by mali vyzerať. Spomeňme jeden (nedávny) príklad: v roku 2023 v rámci podujatia Ľvovský týždeň sochy bola v Stryiskom parku v Ľvove vystavená socha autora Vasiľa Korčevoja s názvom *Sebavedomá*. Ide o postavu nahej ženy v životnej veľkosti, vytvorenú (s veľkou technickou zručnosťou) v klasicizujúcom až ľúbivom štýle. Voči umiestneniu tejto sochy na verejnom priestranstve sa okamžite zdvihla vlna odporu. Sociálne siete zaplavili nenávistné komentáre, mnohí žiadali jej odstránenie a neznámi páchatelia ju dokonca obliali olejom a pokúsili sa podpáliť. Dôvod? Je to socha tučnej ženy.

[9] SOLNIT, R.: *Muži mi to vysvetlia a iné eseje*. Bratislava 2018, s. 31.

[10] HESSEL, K.: *The Story of Art without Men*. London 2022, s. 346.

Ďalšia obdobná kauza sa udiala v Česku v roku 2024. Nepríjemnému *shitstormu* musela čeliť umelkyňa Kateřina Olivová (nar. 1984), známa svojimi expresívnymi performanciami a inštaláciami, v ktorých sa venuje témam súvisiacim s telesnosťou, vzťahmi a emóciami. Rozruch vzbudila performancia s názvom *Slay the Patriarchy* (*Zničte patriarchát*), ktorú iniciovala študentka AVU Vojta Dubcová ako súčasť svojej klauzúrnej práce. Súčasťou performancie bolo rozbitie piňaty, z ktorej sa vysypali semienka kvetín. Dubcová spolu s nahou Olivovou tieto semienka rozsýpali a sadili do zeme, pričom sa ohadzovali hlinou a váľali po zemi. Do aktivity sa zapojilo niekoľko detí, ktoré prišli na podujatie so svojimi rodičmi. Fragment performancie sa objavil v podobe videa na sociálnych sieťach a spôsobil škandál. O udalosti informovali takmer všetky české médiá a napríklad aj slovenský konzervatívny denník *Štandard*. Proti Olivovej bol podaný podnet na políciu. Internetové diskusie zaplnili nenávistné komentáre, z ktorých je zrejmé úplné nepochopenie samotnej performancie. Zámienkou pre pohoršenie bola prítomnosť detí a ohrozenie ich vývoja, v skutočnosti však bol najväčším problémom zjavne vzhľad samotnej umelkyne spolu s faktom, že tu išlo o „ženy, které něco svobodně dělají, mají nějaký názor a jsou s ním vidět".[11] Nahé alebo polonahé ženské telá nikoho nerušia, pokiaľ sú to telá mladé, štandardne krásne a najmä pasívne. Samotná autorka pomenovala problém úplne presne, keď uviedla: „Nahé tělo je přítomné v umění od nepaměti. Většinou jsou to ale anonymní ženy, které jsou na obrazech, nehýbou se, nemohou s diváctvem přijít do nějakého vztahu, takže jsou bezpečné. Většinou už jsou taky dávno mrtvé. A tady najednou přijde jedna živá, tlustá a nahá, která komunikuje."[12]

Oba tieto príklady uvádzam na ilustráciu faktu, že ženské telo je ešte stále miestom politického boja. Napriek úspechom, ktoré boli v hnutí za rovnoprávnosť dosiahnuté, ženy (a ich telá) sú stále nútené pohybovať sa v úzko vymedzených mantineloch, pričom každé vybočenie sa viac či menej symbolicky trestá.

Žena (a) zver

Žena na obraze kľačí na všetkých štyroch s provokatívne vystrčeným zadkom a genitáliami. Tvár otáča smerom k nám, akoby sa chcela ubezpečiť, že sa pozeráme. Póza odpozorovaná z porna tu má celkom iný kontext. Ženu obklopujú tri hyeny, ktoré spoločne s ňou hodujú na zvieracej mŕtvole. A tak má naša hlavná postava namiesto očakávaného mužského penisu v ústach kus hnijúceho mäsa, ktoré sa snaží zubami oddeliť od kostí. (Obr. 1)

Autorkou je mladá maliarka Dajana Hroššová (nar. 1995). Predmetný obraz sa ocitol aj vo finále prestížnej súťaže Maľba roka 2023 – Cena nadácie VÚB a bol vystavený napríklad vo VUNU Gallery v Košiciach na spoločnej výstave s Luciou Dovičákovou (nar. 1981).[13] Autorka, ktorá je ešte len v rozbehu svojej kariéry, je zatiaľ známa najmä na Instagrame. Tu sa prezentuje okrem malieb aj svojím vlastným atraktívnym zovňajškom a erotickými pózami. Tento spôsob sbeaprezentácie vzbudzuje častú kritiku a vyvoláva otázky, či tento typ „sexi kočiek z Instagramu" môžeme považovať za seriózne umelkyne, alebo sú pre ne prvoradé lajky na sociálnych sieťach.[14]

Pre porovnanie, ktoré azda objasní rozdiel, sa pozrime na podobný námet (spojenie nahej ženy a dravého zvieraťa) na plátne muža – maliara Roberta Bielika (nar. 1963). Obraz *Kúpanie s tigrom* (2011) stvárňuje tri nahé ženské postavy po kolená vo vode, stojace okolo tigra. (Obr. 2) Spojenie človeka a divého zvieraťa sa u autora objavuje pomerne často, pričom obvykle vyjadruje buď nadpozemskú realitu,[15] alebo meditačný stav mysle, v ktorom je prekonávaná ilúzia o oddelenosti a dichotómii dobra

[11] Z rozhovoru s Kateřinou Olivovou na heroine.cz, dostupné na internete: <https://www.heroine.cz/spolecnost/nechci-sokovat-akce-deti-bavila-rika-umelkyne-ktera-pobourila-verejnym-vystoupenim-bez-obleceni> (cit. 6. 5. 2024).

[12] Ibidem.

[13] *Lucia Dovičáková, Dajana Hroššová*: *On Body and Soul*, Galéria VUNU, Košice, 27. 7. 2022 – 31. 8. 2022.

[14] Tieto otázky inšpirovali kurátorský projekt maliara Andreja Dúbravského, v ktorom vystavil tvorbu Dajany Hroššovej, Anny Márie Beňovej, Pauly Gogoly, Juraja Černáka a Miry Haberernovej (*OH MY GOD, SHE GOT THE POWER, WELL, LOOK AT HER, SHE GOT THE POWER*; White & Weiss Gallery, Bratislava, 5. 5. – 3. 6. 2022).

[15] Napríklad „nebo" na obraze *Nedeľné popoludnie* z roku 2002, kde sa nahé deti hrajú s jaguármi v oblačnej krajine.

a zla.[16] V prípade predkladanej maľby zrejme netreba hľadať spirituálny rozmer. Napokon, autor sám so sympatickou otvorenosťou hovorí, že rád maľuje nahé ženy, pretože sa mu jednoducho páčia. V tomto prípade ide o ženy typu Venuše s až nepravdepodobne dokonalými tvarmi, depilovaným ochlpením a (maliarsky aj telesne) hladkým povrchom. Nič nenarúša ich bezproblémovú dostupnosť. Idylicky útulná atmosféra je doplnená žiarivými ornamentmi na pozadí, ktoré znázorňujú hviezdy na nočnej oblohe. Samotný tiger je zjavne neškodný. Otáča hlavu k jednej zo žien, akoby sa nevedel rozhodnúť, na ktorú sa skôr pozerať (alebo sexuálne skočiť?). V tomto prípade si trúfam povedať, že zviera je symbolom samotného autora; ocitá sa v pozícii, ktorá je splneným snom nejedného (heterosexuálneho) muža.

Naproti tomu kľačiaca žena na Hroššovej obraze okrem potenciálneho sexuálneho zážitku evokuje najmä nebezpečenstvo. Spolčenie s hyenami symbolizuje jej živočíšnosť, pudovosť (ako napovedá samotný názov *Animal Ambition – zverská ambícia*); hryzúce zuby hrozia kastráciou.[17]

Tu by som chcela pripomenúť, že obvineniam zo sexualizácie a objektivizácie vlastného tela čelili aj feministické umelkyne v 70. rokoch, uveďme napríklad Carolee Schneemann alebo Hannah Wilke. Viaceré kritičky vnímali prácu bodyartových umelkýň (najmä, ak boli konvenčne krásne) ako škodlivú pre feminizmus. Lucy Lippard o Hannah Wilke v roku 1976 napísala: „Tvorí erotické umenie s vaginálnou obraznosťou viac než dekádu a od začiatku ženského hnutia realizuje aj performancie súvisiace s jej sochárskou prácou, ale jej vlastný zmätok medzi rolou krásnej ženy a umelkyne, kokety a feministky občas vyústil do politicky nejednoznačných prejavov, ktoré ju vystavili kritike tak na osobnej, ako umeleckej úrovni.“[18] (Samotná Lippard neskôr odvolala toto tvrdenie, ktoré, samozrejme, nepostihovalo autorkinu neskoršiu tvorbu a medzičasom vznikli aktualizovanejšie, komplexnejšie interpretácie jej diela.[19]) Avšak, ako píše Lauren Elkin, „je poučné si pamätať, že kedysi dávno si ani feministky nevedeli rady s feministickým body artom“.[20]

Dajana Hroššová je ešte len na začiatku kariéry, a hoci niektoré jej maľby hypersexualizovaných ženských postáv sú z hľadiska možného feministického čítania otázne, v poslednej dobe vidno v jej tvorbe príklon k drsnejším, kritickejším polohám. Inšpiruje sa popkultúrou, ale aj mytológiou či biblickými príbehmi. Na zatiaľ poslednej výstave[21] napríklad prezentovala maliarsku interpretáciu príbehu o Judite a Holofernovi, pričom Judita má črty samotnej autorky. Ďalší autoportrét s názvom *Lilitu* (2025) znázorňuje maliarku ako Lilith – bytosť známu z mezopotámskej a neskôr židovskej mytológie ako prvú ženu biblického Adama, ktorá bola prekliata a vyhnaná z raja, pretože sa odmietla podvoliť očakávanej role a pri sexuálnom styku si ľahnúť pod Adama.[22] (Obr. 3) Lilith symbolizuje všetky „negatívne“ alebo monštruózne aspekty ženskosti – je neposlušná, „sexuálne slobodná, nespútaná manželskou monogamiou, eroticky sebestačná a s nenásytným apetítom“.[23] Lilith býva označovaná ako matka démonov, stelesnenie zla a sexuality, a tiež predobraz moderných upírov; býva zobrazovaná ako *femme fatale*, čo je však len klamlivá zásterka jej pravej podoby – hybridnej bytosti s prvkami plaza či draka. Hroššovej Lilith v sebe spája sexuálnu vyzývavosť pózy (rozkročené nohy, vypnutá hruď) a monštruózne obrovské pazúry namiesto nôh, ktoré

[16] Pozri napr. obraz *Zenová mníška*, 2005.

[17] Je zaujímavé, že autorka samotná interpretuje svoju maľbu celkom inak, ako metaforu kultúry pouličných gangov v chudobných meststkých štvrtiach, kde jedinou ambíciou je prežiť (parafrázované zo súkromnej mailovej komunikácie, 3. 5. 2024).

[18] LIPPARD, L.: The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. In: *Art in America*, 94, 1976, č. 3, s. 73 – 81, s. 75 – 76, preklad AT, zvýraznila AT.

[19] Pozri napr. JONES, A.: *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis 1998. Kapitola: The Rheotric of the Pose: Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body art, s. 151 – 195.

[20] ELKIN, L.: *Art Monsters: unruly bodies in feminist art*. London 2023, s. 182 – 183.

[21] *Kiss: Monsters Kissing Better*, DSC Gallery, Praha (skupinová výstava), 15. 7. 2025 – 29. 8. 2025.

[22] COWARD, S.: *Queer as folklore: The Hidden Queer History of Myths and Monsters*. London 2024, s. 81.

[23] McCORMACK 2021 (v pozn. 2), s. 192 – 193.

vďaka zvolenej perspektíve jednoznačne dominujú obrazu. Podobne ako v prípade *Animal Ambition* aj tu sa spája explicitná erotika s odpudivosťou – žena nie je sexuálnym objektom, ale subjektom s vlastnou vôľou a túžbami – a práve to z nej činí v očiach mužov nebezpečného predátora.

U Hroššovej vidno isté paralely s tvorbou o čosi staršej, už etablovanej a „vykryštalizovanej" maliarky Lucie Dovičákovej. Dovičákovej hlavnou témou sú ženy, resp. rozpor medzi stereotypnými očakávaniami spoločnosti a reálnym ženským prežívaním. Pracuje so symbolickou, surreálnou skratkou a s estetikou zlej maľby, balansujúc na hrane medzi temnou expresiou a humorom, miestami až karikatúrou. Už jej raná tvorba vzbudila ohlas svojou priamosťou (niekto by povedal provokatívnosťou). Séria, ktorú namaľovala ako diplomovú prácu, zobrazuje bábikovsky krásne ženy vo vyzývavých pózach. Asi by sme ich označili za lascívne, nebyť toho, že vlasy (vrkoče) týchto postáv sú zrastené s chlpmi v podpazuší alebo ohanbí. Tento fakt znemožňuje ich prirodzený pohyb a svojím spôsobom ich fixuje práve v tých (nepohodlných) pózach, v ktorých sa nachádzajú. Modelky z erotických časopisov sa tak menia na monštrá, ktoré viac než vzrušujúco pôsobia znepokojivo.

U Dovičákovej tiež nachádzame viacero malieb, kde sa ženská sexualita prezentuje ako nespútaná až nebezpečná. Spojenie nahej ženy a dravého zvieraťa, ktoré je zároveň pokračovaním motívu „oživených" vrkočov, nájdeme aj u tejto autorky. Najznámejším príkladom je maľba *Diana* (2010). V tomto obraze sa Dovičáková posunula od pôvodne naivistického štýlu maľby k expresívnejšiemu, pastóznejšiemu rukopisu; stále však pracuje v intenciách „zlej maľby". Rímska panenská bohyňa je tu znázornená civilne, jej tvár má autoportrétne črty. Autorka umiestňuje postavu do centra kompozície so zlatistým jesenným lesom na pozadí. Je nahá, v provokatívnej póze, doslova diváčke a divákovi otŕčajúc na obdiv vulvu, ktorá sa nachádza v strede plátna. Extenziou jej tela, resp. spletených vlasov, sú dva čierne psy s vycerenými zubami. Agresívne psy a vulva navzájom vizuálne aj významovo súvisia, čím odkazujú na motív *vagina dentata* – ozubená vagína. Diana tu vystupuje ako jednoznačne aktívny subjekt. Pre porovnanie si stačí spomenúť na slávne Botticelliho *Zrodenie Venuše*, kde je, mimochodom, vulva tiež centrum obrazu. Renesančná Venuša má však nohy cudne spojené, rukou (vlasmi) si zakrýva lono a jej pohľad zasnene smeruje do neurčita. U Dovičákovej je žena, naopak, hrozivou figúrou vo výhražnej póze, ktorá divácky pohľad sebavedome vracia späť. A vieme, že dívať sa na ňu je nebezpečné (ako naznačuje mýtus o Aktaiónovi, ktorého v Ovídiovej verzii Diana premenila na jeleňa a následne ho roztrhali jeho vlastné psy). Dynamika obrazového naratívu je však komplexnejšia. Diana tu svoje telo chce vystavovať na obdiv, pociťuje rozkoš z toho, že sa na ňu druhí s túžbou dívajú. Jej provokatívna póza môže byť okrem výzvy na súboj aj pozvánkou k sexuálnemu aktu. Agresivita aj pozvanie, nebezpečenstvo aj rozkoš. Výraz namaľovanej postavy a jej postoj by sa dali skomprimovať do jednoduchej otázky, ktorú kladie divákovi: „Trúfaš si?"

Nahá žena v umení je všeobecne akceptovaná najmä v type spomínanej Venuše, ktorá sa buď hanblivo pokúša skryť svoju nahotu, alebo sa ponúka mužskému pohľadu ako pasívny sexuálny objekt. Žena, ktorá pohľad aktívne vracia, je vnímaná ako nebezpečná, neprirodzená, a – opäť – ako monštrum.

Dovičáková často a rada pracuje s motívom „monštruóznej ženy" – ženy, ktorá pod vplyvom okolností alebo vnútorných tlakov stráca svoju elegantnú, uzatvorenú „fasádu" a jej telo sa roztvára, skrúca, morfuje – vymyká spod kontroly. Môžu to byť ruky, ktoré si strká do úst tak vehementne, až jej na chrbte vychádzajú z tela von ako bizarné a boľavé anjelské krídla. Alebo nohy, ktoré sa pri súloži s mužom multiplikujú do piatich párov. (Obr. 4) Inokedy sa jej telo otvára ako skrinka, aby odhalilo orgány elegantne zakonzervované do zaváracích pohárov; vulva sa stáva dvierkami, ktoré vedú do temného, priestranného interiéru; prípadne sa zväčšuje cez celý trup a necháva mužskú postavičku vstúpiť do chrámového priestoru, ktorý podopierajú jej vlastné rebrá ako gotickú klenbu.

Tiene a rozkoše materstva

Keďže autorka najčastejšie nachádza inšpiráciu vo vlastnom živote, počas tehotenstva a krátko po narodení dieťaťa sa táto skúsenosť prirodzene pretavila do množstva malieb. Tieto obrazy silno rezonovali aj mimo úzkeho umeleckého sveta. Mnohé sa stali terčom ostrej kritiky konzervatívne orientovanej verejnosti. Na sociálnych sieťach sa objavovali ko-

mentáre v zmysle, že autorka je „frustrovaná matka", ktorá „materstvo nezvláda" či „nenávidí dojčenie".[24] Dovičáková si totiž (možno nevedome) dovolila siahnuť na jeden z najsilnejších stereotypov spojených s materstvom – na predstavu matky ako Panny Márie. Panna Mária v ikonografickom type madony s dieťaťom sa zhruba od 15. storočia postupne kanonizovala ako obraz ideálneho materstva, ktorý „definuje materstvo ako posvätné, monumentálne, seba-obetujúce, podriadené a desexualizované".[25] Tento stereotyp sa pretavil aj do masovej vizuálnej kultúry, stačí si pozrieť akúkoľvek televíznu reklamu na jednorazové plienky či dojčenské mlieko. Dovičákovej obrazy unavenej matky s „vyťahanými" prsníkmi, ktorú dieťa škriabe po tvári alebo ktorej končatiny sa napríklad menia na drevené hracie kocky, týmto idealizovaným predstavám nezodpovedá. Takmer doslovne autorka parafrázovala ikonografiu matky s dieťaťom v obrazoch, na ktorých sa detská hlavička roztvára do podoby mäsožravej rastliny.

V súvislosti s témou nahoty by som chcela spomenúť maľby, ktoré reflektujú obdobie tehotenstva. Napríklad *Druhý trimester* (2013) znázorňuje ženu s viditeľným tehotenským bruchom obklopenú modročiernymi prízračnými zvieratami (rozoznávame koňa, vlka, medveďa, mačku…), ktoré olizujú jej nahé telo. (Obr. 5)

Ťahy štetca sú skicovité, detaily iba zľahka naznačené. (Budúca) matka je tu stvárnená v noirovej atmosfére ako tajomná *femme fatale*, ako žena spojená s temnotou, nocou, divokými a nezvládnuteľnými silami prírody, ktoré symbolizuje jednak tma, jednak zvieratá. V neposlednom rade je stvárnená ako sexuálna bytosť (zvieracie jazyky majú jednoznačný erotický podtón), čo je asociácia v mainstreamovej kultúre takmer neexistujúca. Jej sexuálne potešenie sa tu navyše nespája s postavou muža; žena si zjavne „vystačí sama". Naznačený sexuálny vzťah so zvieratami je extrémne transgresívnym prvkom, prekročením hranice morálky, ktorý sa dnes vyskytuje iba ak v určitom „*niche*" druhu pornografie a v minulosti sa spájal so ženami obvinenými z čarodejníctva. Silvia Federici vo svojej spomínanej štúdii o vzťahu medzi honom na čarodejnice a rozvojom raného kapitalizmu[26] argumentuje, že jedným z cieľov perzekúcií „čarodejníc" bola „transformácia ženskej sexuality na prácu, službu mužom a rozmnožovanie… Odpor, ktorý ne-plodná sexualita začala vzbudzovať, je dobre zachytený v mýte starej čarodejnice letiacej na metle, ktorá, podobne ako zvieratá, na ktorých tiež jazdila (kozy, osly, psy), bola projekciou penisu, symbolom nespútanej žiadostivosti".[27] Čarodejníctvo či spolčenie s diablom teda zahŕňa (okrem iných atribútov) akúkoľvek formu ženskej sexuality, ktorá sa nekončí počatím a pôrodom. Dovičáková na tomto obraze prezentuje ženu, ktorá je síce tehotná, ale zároveň je sexuálne emancipovaná a nespútaná.

Ďalšou autorkou, ktorá búra stereotypy o ženskej sexualite a o tom, čo „sa patrí" ukazovať, je Katarína Janečková Walshe (nar. 1988), maliarka, ktorá ešte počas štúdia zaujala obrazmi erotizovaných ženských tiel. Kým pri jej ranej tvorbe bola možno namieste otázka, či majú maľby aj iný zámer než esteticky a eroticky potešiť oko, neskôr sa vypracovala veľmi zaujímavým smerom. Obdobne ako Dovičáková aj Janečková sa s narodením vlastného dieťaťa začala materstvu venovať aj v maľbe. Neupustila pritom od sebaštylizácie do obrazu zvodnej sexi ženy, po ktorej túžia muži – resp. jej vlastný partner, často zastúpený postavou medveďa. Naopak, celkom nevídane (a pritom úplne prirodzene) spája témy tehotenstva a materstva so sexualitou. Ako už bolo povedané, krásne mladé erotizované telá spravidla nie sú na obrazoch problém. Ladia totiž s ikonografickým typom Venuše, teda dokonalej pasívnej ženy s hladkou pokožkou, depilovaným telesným ochlpením a bujnými vlasmi, ktorá sa ochotne ponúka pohľadu heterosexuálneho mužského diváka. Venuša pritom odkazuje na antickú kultúru, čím istým spôsobom legitimizuje vizuálne potešenie z krásneho tela.

Na pomyselnej schéme ikonografie ženských postáv je od erotizovanej „Venuše" azda najvzdialenejšia „matka" v už spomínanom type madony s dieťaťom, ktorá je, naopak, úplne asexuálna. Vďa-

[24] Podcast MDŽ s Luciou Dovičákovou, dostupné na internete: <https://podmaz.sk/podcast/podcast-sng/48094 51609-mdz-s-luciou-dovicakovou> (cit. 3. 5. 2024).

[25] McCORMACK 2021 (v pozn. 2), s. 81.

[26] FEDERICI 2004 (v pozn. 4).

[27] Ibidem, s. 213.

ka predobrazu Panny Márie sme ochotní potlačiť aj myšlienku na pohlavný styk pri splodení dieťaťa, pretože sa môžeme symbolicky odvolávať na príbeh nepoškvrneného počatia. Janečková nás však zaplavuje zmyselnými, šťavnatými obrazmi materstva, kde nahá tehotná žena rozťahuje nohy a z prsníkov jej strieka mlieko (čo, ako je známe, je pomerne častý jav pri sexuálnom vzrušení; mlieko však nepriamo odkazuje aj na mužskú ejakuláciu). Obria medvedia hlava, na ktorej postava sedí, symbolizuje pevnú oporu a je vlastne vyjadrením veľmi konzervatívnych partnerských rolí.

Ani po narodení detí maliarka neustúpila od zobrazovania seba samej ako sexuálnej bytosti. Pozrime sa na maľbu, kde je ležiaca ženská postava (autoportrét) v pozícii, ktorá evokuje napríklad Tizianovu *Urbinskú Venušu*. (Obr. 6) Janečkovej „Venuša" má však tri páry prsníkov. K jednému z nich je pritúlené batoľa, s druhým sa pohráva antropomorfizovaný medveď v kovbojských čižmách a klobúku. Žena je na tomto obraze hlavnou postavou, ale jej subjektívne prežívanie zostáva ambivalentné. Nevieme, či ide o kritiku postavenia ženy, ktorá sa rozdáva na všetky strany, aby uspokojila potreby všetkých navôkol (a jedny prsia jej na to nestačia), alebo naopak – oslavu ženskej životodarnej sily, takmer v úlohe bohyne plodnosti.[28]

V súvislosti s témou materstva nemožno prehliadnuť ani to, aké náročné je spojiť rolu matky a umelkyne. Väčšia časť starostlivosti o deti a domácnosť je stále na pleciach žien a pokračovať v (nielen) umeleckej kariére popri deťoch spravidla pre ženu znamená neustále rozpoltenie a pocit nedostatočnosti. (Je to sama osebe jedna z kľúčových tém feministického umenia, ktorou sa zaoberala napríklad už v 70. rokoch umelkyňa Mary Kelly v rámci projektu *PostPartum Document*.) Je zaujímavé sledovať, aké rôzne stratégie jednotlivé autorky kreujú, aby dokázali tieto oblasti skĺbiť. Janečková je typ umelkyne, ktorá nielenže berie deti do ateliéru a maľuje popri nich, ale niekedy doslova spolu s nimi. Okrem toho, že sa dcéry stávajú námetmi obrazov, často berú do rúk štetce a farby a priamo do plátien zasahujú. Autorka sa potom musí s týmito neplánovanými vstupmi maliarsky vysporiadať a zahrnúť ich do kompozície. Vo výsledku niektoré obrazy podpisuje aj menami svojich detí. Napriek náročnosti takejto situácie je spoločné maľovanie nepochybne aj zmysluplnou spoločnou aktivitou, ktorá upevňuje vzťahy s deťmi a prináša do Janečkovej obrazov novú „art brut" vizuálnu kvalitu.

Janečková je komerčne aj výstavne úspešná autorka. Môžeme sa teda pýtať, či upozorňovaním na nekonvenčnosť jej tém nerozkopávam otvorené dvere. Stačí sa však pozrieť na mediálne výstupy s ňou spojené: spravidla v nich natrafíme na slovo „provokatívne".[29] Som presvedčená, že väčšina žien-matiek má zažité presne tie situácie, ktoré maliarka stvárňuje, a ani ona sama nemá úmysel primárne provokovať. Vnímanie jej malieb ako kontroverzných poukazuje na silu obrazových stereotypov, ktoré nás napriek našej žitej skúsenosti informujú o tom, čo je akceptovateľné a čo, naopak, tabu. Ako píše Virginie Despentes: „Dichotómia matka – nehanebnica je nakreslená pravítkom na ženských telách ako mapa Afriky: nezohľadňuje reálnu topografiu krajiny, len záujmy jej kolonizátorov. Toto rozdelenie nevychádza z ‚prirodzeného procesu', ale z politickej vôle."[30]

Dievča v núdzi

Ďalším často sa opakujúcim ikonografickým typom v dejinách zobrazovania žien je „dievča v núdzi". „Panna je častou protagonistkou naprieč dejinami obrazov a príbehov, na ktorých sú založené – objavuje sa v takých, ktoré slúžia potešeniu, politike, alebo obom. Jej telo je mladé, bezmocné, občas spiace, občas choré, mŕtve alebo zajaté, a čokoľvek sa s ním deje, takmer vždy ide o zdôraznenie mužskej identity a sily."[31] Ako príklad môžeme uviesť

[28] Symboliku mnohých prsníkov môžeme porovnať s niektorými zobrazeniami Artemis/Diany, napr. ikonografiou *Diany z Efezu*.

[29] Pozri napr. rozhovor v Rádiu FM z 27. 7. 2023, dostupný na internete: <https://www.rtvs.sk/radio/archiv/1472/2102911> (cit. 6. 5. 2024); alebo v časopise MIAU, dostupný na internete: <https://www.miaumagazin.sk/home/katarina-janeckova-walshe-sex-a-telesnost-nie-su-hanba-ale-zivot/> (cit. 6. 5. 2024).

[30] DESPENTES, V.: *Teória King Kong*. Bratislava 2023, s. 75.

[31] McCORMACK 2021 (v pozn. 2), s. 126.

viaceré varianty únosu Európy, kde sa únos a znásilnenie spája so založením novej civilizácie, a tým manifestuje implicitnú „tvorivú silu mužskej túžby“.[32] (Naproti tomu ženská túžba je vo výtvarnom umení buď neviditeľná, alebo prezentovaná ako deštruktívna – uveďme v tomto kontexte napríklad spomínanú Lilith či napokon aj samotnú Evu.)

Dominika Kováčiková (nar. 1996) na svojich maľbách často znázorňuje typ „dievčaťa v núdzi“, ktorý však ironicky spochybňuje. Kováčiková, ktorá v čase písania tohto textu pôsobí ako doktorandka na Akadémii umení v Banskej Bystrici, sa venuje figuratívnej maľbe technikou oleja. Za svoju tvorbu už získala ocenenie VÚB Maľba roka (2023) a predstavila sa na viacerých kolektívnych aj samostatných výstavách (naposledy v BOLD Gallery v Prahe).[33] Pracuje s estetikou gýča, či skôr insitnej maľby kovačického okruhu; jej postavy majú preexponované tvary aj výrazy, prevláda ružová, „cukríková“ farebnosť. Dievčatá s oblými telami, plnými perami a široko roztvorenými očami, polonahé alebo oblečené vo volánoch sedia na piknikovej deke či vo svojej detskej izbe. Na prvý pohľad pôsobia dostupne, nevinne až neohrabane. Maliarka im však vkladá do rúk rôzne zbrane – niekedy držia nôž, inokedy majú za chrbtom nožnice alebo rovno mieria nabitou puškou. Nezriedka z nich vidíme iba časť/detail – nohy, ústa, zadok či chrbát. Ako napríklad na obraze s názvom *Inštinkt prežitia* (2023), ktorý sa stal víťaznou maľbou spomínanej súťaže VÚB. (Obr. 7) Na obraze vidíme postavy dvoch dievčat od krku dole, ich telá v tureckom sede vypĺňajú celú plochu plátna. Sú oblečené v spodnom prádle, ktoré spolu s ich plnými tvarmi a detailami ako vrkoče a krížik na krku evokuje dievčenskosť na prahu dospelosti. Sú k sebe pritúlené, jedna z nich má položenú ruku na kolene druhej v intímnom geste, ktoré môže, ale nemusí naznačovať sexuálny vzťah. Druhá postava drží v ruke otvorený vreckový nôž. Kováčiková sa vo svojich námetoch inšpiruje vlastnými, ale aj cudzími či filmovými príbehmi a prežitými traumami, ku ktorým patrí sexuálne zneužívanie, sebapoškodzovanie, poruchy príjmu potravy. Jej obrazy sú plné napätia a ambivalencie, kontrastu medzi útulnosťou a nežnosťou na jednej strane a nebezpečím až násilím na strane druhej. Aj tu môžu telá dievčat pôsobiť roztomilo, ale zároveň ich umiestnenie na obrazovej ploche, z ktorej takpovediac pretekajú von, evokuje aj telesnosť vymykajúcu sa spod kontroly či distorzovaný sebaobraz, v ktorom sa vlastné telo javí ako príliš tučné, nevyhovujúce. Môže ísť o nevinné dievčatá, ktoré ohrozuje neviditeľný agresor, ale takisto dve milenky/spojenkyne, ktoré spoločne kujú krvavú pomstu.

Reprezentácia neviditeľného

Všetky doteraz uvedené maliarky vo svojej tvorbe pracujú s námetmi, ktoré majú istý predobraz v klasických (mužských) dejinách umenia. Spomínali sme ikonografiu matky, Venuše, dievčaťa v núdzi či monštra, s ktorými tieto umelkyne polemizujú, revidujú či rozširujú ich o nové polohy a predovšetkým – prepožičiavajú im subjektivitu. Inú pozíciu má téma transrodového ženského tela, ktoré bolo (nielen vo výtvarnom umení) donedávna až na malé výnimky prehliadané a znevažované. Ak chcú transľudia nájsť vo vizuálnej kultúre reprezentáciu svojej identity, je potrebné čítanie medzi riadkami a kreatívna interpretácia rôznych viacznačných motívov, pretože priame odkazy na ich skúsenosť prakticky neexistujú. Túžba po sebaidentifikácii je však prirodzená všetkým ľuďom, a preto si kvír ľudia vždy dokázali nájsť ozvenu svojich príbehov v bytostiach, ktoré sa nejakým spôsobom vymykali norme. Často išlo o rozprávkové či mýtické postavy, v novších dejinách postavy z hororových alebo fantasy filmov či komiksov.[34]

Jednou z najfrekventovanejších postáv, ktorá sa vymyká jednoznačnému rodovému určeniu, je anjel. S anjelom ako metaforou androgýnnosti či nebinárnosti pracuje aj maliarka Paula Gogola (nar. 1998). (Obr. 8) Vo svojej ostatnej sérii prepája témy identity, ekológie, vedy a spirituality. Inšpiruje sa vedeckými zisteniami ohľadom vody kontaminovanej xenoestrogénmi, ktoré majú rôzne závažné vplyvy na živé

[32] Ibidem.

[33] *Dominika Kováčiková: Soft Targets*, Bold Gallery Prague, 30. 5. 2025 – 29. 6. 2025.

[34] COWARD 2024 (v pozn. 21); VALLESE, J. (ed.): *It came from the closet: queer reflections on horror.* New York 2022.

organizmy. V tejto súvislosti sa hovorí o „feminizácii mužov“, neplodnosti a pod. Gogola tieto hororové správy posúva do ambivalentnej polohy, kde nie je jasné, či sú tieto zmeny negatívne, alebo žiaduce; náhodné či riadené. Kúpeľňa sa stáva priestorom mutácií a anjelské či mimozemské postavy dohliadajú na celý proces. Autorka sa dlhodobo venuje téme transtela, pre ktorú vynachádza vlastný výtvarný jazyk. Nedrží sa realistického zobrazovania figúr, ale uchopuje tému rovnako cez formálne, ako aj obsahové vlastnosti maľby. Dlhodobo pracuje s obmedzenou paletou farieb (čierna, biela, resp. rôzne odtiene sivej, v minulosti aj fialovej). Postavy na plátnach sú skôr naznačené než ukázané a spájajú v sebe prvky ľudského tela so strojom, ale aj inými bytosťami (okrem anjela napríklad s mimozemšťanom, morskou pannou…). Autorka si je vedomá neexistujúcej reprezentácie transtiel v kultúrnom mainstreame, a preto sa pre inšpiráciu obracia k folklóru, v ktorom nájdeme rezíduá existencie nebinárnych bytostí, prípadne k online priestoru.

Online priestor je dôležitým formatívnym prostredím u takmer všetkých súčasných umelkýň, najmä mladšej generácie. Nielen v zmysle dostupnosti obrazového materiálu, ktorý je možné používať a mixovať, či nových foriem marketingu a sebaprezentácie. V prípade kvír ľudí ide často o jediné prostredie, kde môžu bezpečne skúmať a vyjadrovať vlastnú identitu, nadväzovať vzťahy, budovať komunitu. Tomuto fenoménu je venovaná vplyvná kniha Glitch feminizmus: manifest[35] od Legacy Russell. Autorka ponúka radikálny pohľad na telo a rodovú identitu, ktoré považuje za vykonštruované, a nabáda k ich prekonaniu. Nástrojom oslobodenia z binárneho, patriarchálnmeho sveta má byť *glitch* – chyba v systéme, ktorá je však generatívna práve preto, že samotný systém je „zlý“ (funguje na princípe útlaku). Telá, ktoré nezapadajú do binárnych rodových kategórií, či telá iné než biele a zdravé sú všetky svojho druhu *glitchom* a internet je priestorom, kde sa môžu testovať a kreovať nové formy odporu, alternatívne mody existencie. Tieto myšlienky samy osebe nie sú nové, ale vplyv knihy, najmä na mladšie publikum, možno pripísať spôsobu, akým autorka uvažuje o online priestore. Internet tu nie je chápaný ako opozitum „skutočného“ sveta, naopak; všetci sme už dávno v istom zmysle kyborgami, naša *afk* (away from keyboard) existencia je prepletená s tou online. Na tieto myšlienky sa napájajú kvír umelectvá, ako aj Paula Gogola, a poskytujú im rámec uvažovania o sebe a o svojom konaní vo svete. Nechcú polemizovať s kultúrou, ktorá ich systematicky vymazáva; chcú sa na seba pozrieť vlastným, nezaťaženým pohľadom a nečakajú, až k tomu dostanú pozvanie alebo dovolenie od vládnucej triedy. Tieto tendencie nie sú nové; už v roku 1974 písala Luce Irigaray o nutnosti „rozbiť stroj“ či roztrieštiť dominantný naratív: „Zvrhnime syntax odložením jej odvekého účelového poriadku; prestihnime drôty, prepnime spoje, modifikujme kontinuitu, striedanie, frekvenciu a intenzitu. Aspoň na chvíľu nech je nemožné predvídať, odkiaľ, kam, kedy, ako a prečo…“[36] Obdobne Lauren Elkin vo svojej už spomínanej rozsiahlej publikácii o monštruozite ako feministickom koncepte z roku 2023 hovorí: „Byť ženského rodu znamená byť lapená medzi krásou a excesom; musieť si vybrať. Byť monštrom znamená, že nástojíme na oboch.“[37] V istom zmysle teda môžeme všetko feministické umenie spojiť s pojmami *glitch* a monštruozita, pretože feministické umelkyne veľmi často zdôrazňovali tie aspekty telesnosti, ktoré patriarchálna kultúra potláča – procesuálnosť (starnutie, telesné výlučky, otvory…), inakosť (rodovú, sexuálnu či sociálnu) alebo jednoducho nenormatívnu telesnosť (zdravotne či inak znevýhodnené telá).

Obojsmerný tok

Všetky príklady uvedené v tomto texte ukazujú, že keď sa ženské telo objavuje v tvorbe umelkýň (ktoré sa samy identifikujú ako feministky), „správa sa“ inak než na obrazoch, ktoré tvoria muži. Ak sme v úvode spomenuli, že príbeh „mužského“ umenia sa prezentuje ako cesta za transcendenciou, snaha o zobrazenie neviditeľného, potom „ženské“ umenie sa pokúša zobraziť iný druh neviditeľnosti – pokúša

[35] RUSSEL, L.: *Glitch feminismue manifest*. Praha 2023.

[36] IRIGARAY, L.: *Speculum of the Other Woman*. Ithaca NY 1985 (1974), s. 142, cit. podľa: ELKIN 2023 (v pozn. 20), s. 50.

[37] ELKIN 2023 (v pozn. 20), s. 18.

sa vymaniť z pozície „druhého pohlavia“, ktoré je lapené v dichotómii medzi možnosťou napodobniť mužov, alebo sa stať ich objektom. Pokúša sa nájsť vlastný (nielen vizuálny) jazyk (odtiaľ možno pramení tendencia k expresívnej, „neupratanej“ maľbe, ktorá je paralelou „neupratаného“ ženského tela). Jeho význam spočíva nielen v tom, že reprezentuje reálne žitú, často protichodnú a chaotickú skúsenosť, ktorú dominantná kultúra už stáročia potláča a zneviditeľňuje. Rovnako dôležitý je aj „spätný chod“ – umenie kreuje nové modely života, ktorý sa vďaka nemu môže postupne oslobodzovať od represívnych vzorcov správania. A mimochodom, vôbec to neznamená, že pritom automaticky rezignuje na erotiku. Práve naopak – stvárňuje ženskú sexualitu ako jav omnoho komplexnejší a vrstevnatejší, než by sme si (na základe masovej vizuálnej kultúry) dokázali predstaviť.

Dr. Alexandra Tamásová
Research Center,
Academy of Fine Arts and Design in Bratislava
alexandra.tamasova@gmail.com