Akce v díle Zorky Ságlové



Ondřej Čech

Bakalářská práce
Vedoucí práce: doc. ak. mal. Jaroslav J. Alt
Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií
2009

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Akce v díle Zorky Ságlové

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Jaroslav Alt

Vypracoval: Ondřej Čech

Praha 2009

Velmi bych chtěl poděkovat vedoucímu této práce doc. ak. mal. Jaroslavu J. Altovi za vstřícnou spolupráci a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 27.7.2009 .....
podpis

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl zmapovat akční umění české výtvarné umělkyně Zorky Ságlové (1942 – 2003) a dojít ke styčným bodům či rovinám jednotícím její celoživotní dílo. Aby bylo možné tyto popisy a závěry lépe uchopit, začínám práci stručným popisem vzniku a vývoje akčního umění a také zmapováním díla Zorky Ságlové.

Abstract

The aim of this essay is to map action-art of Czech visual artist Zorka Ságlová (1942 – 2003) and to bring points in common or planes that integrate her life work. I start my essay with brief description of birth and development of action-art and also with mapping Zorka Ságlová´s art work for better prehension of descriptions and conclusions.

Osnova:

1. Úvod.....str. 6

2. Vývoj a vymezení akčního umění.....str. 11

2. 1. Definování pojmů .....str. 11

2. 2. Počátky akčního umění .....str. 12

2. 3. Je nové umění uměním? .....str. 13

2. 4. Variace v konceptuálním umění 60. a 70. let .....str. 15

2. 5. Fluxus .....str. 16

2. 6. Milan Knížák .....str. 17

2. 7. Další představitelé českého akčního umění str.19

2. 8. Význam fotografie v akčním umění .....str. 21

3. Zorka Ságlová .....str. 25

3. 1. Studia .....str. 25

3. 2. Počátky volné tvorby .....str. 26

3. 3. Akční umění, happeningy .....str. 30

3. 4. Období útlumu po roce 1972 .....str. 32

3. 5. Motiv králíka .....str. 34

3. 6. Zpátky k malbě .....str. 36

3. 7. Razítkové kresby .....str. 37

3. 8. Malba let devadesátých .....str. 38

3. 9. „Více figurální“ obrazy .....str. 40

3. 10. Malby na damašku .....str. 41

3. 11. cyklus Pavlov .....str. 42

3. 12. Práce s nalezenými předměty .....str. 42

3. 13. Pozdní akce .....str. 43

3. 14. Fotografický cyklus *Hrdina civilizátor* .....str. 43

3. 15. Ostatní díla .....str. 44

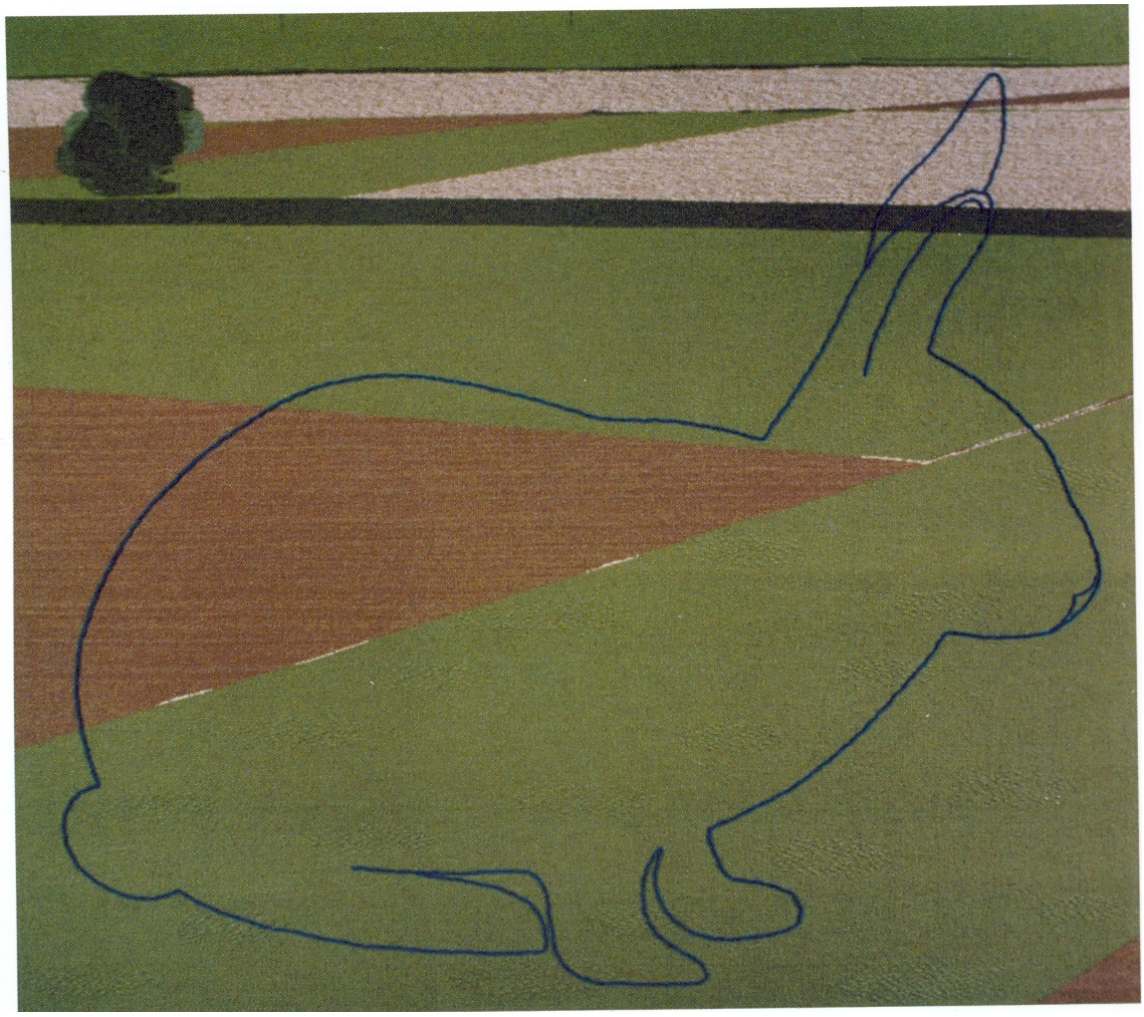
4. Akční umění (happeningy) Z. Záglové .....str. 47
4. 1. *Házení míčů do průhonického rybníku Bořín* (1968) .....str. 49
4. 2. *Seno – sláma* (1969) .....str. 52
4. 3. *Pocta Gustavu Obermannovi* (1969) .....str. 55
4. 4. *Kladení plen u Sudoměře* (1970) .....str. 58
4. 5. *Pocta Fafejtovi* (1972) .....str. 61
4. 6. Pozdní akce .....str. 64

5. Shrnutí .....str. 66
5. 1. Strukturace a pohyb .....str. 66
5. 2. Obsahová stránka vybraných děl .....str. 69
5. 3. „Ženskost“ v díle Zorky Záglové .....str. 70

6. Použitá literatura .....str. 72

7. Přílohy .....str. 74
7. 1. Rozhovory se Zorkou Záglovou .....str. 74
7. 2. Profesní životopis .....str. 80
7. 3. Sol LeWitt: Věty o konceptuálním umění .....str. 86
7. 4. Symbolika králíka .....str. 89

8. Obrazová příloha .....str. 91
8. 1. Kresba, malba, objekty, tapiserie, fotografie .....str. 91
8. 2. Akce .....str. 107
8. 3. Ostatní fotografie (výstavy, vernisáže apod.) .....str. 113



Zorka Ságlová, *Krajina s modrým králíkem*,1980, 210 x 243 cm, tapiserie, vlna

1. Úvod

Pro téma své bakalářské práce jsem si vybral dílo české výtvarnice Zorky Ságlové, jejíž tvorba mě zajímá a je mi blízká nejen z toho důvodu, že oba dva pocházíme ze stejného města Humpolce, ale také proto, že si myslím, že má smysl věnovat bakalářskou právě jí a jejímu dílu. Dílo Zorky Ságlové je velice obsáhlé a v českém prostředí dosti výjimečné, přesto je autorkou často opomíjenou a ne moc známou. Byla umělkyní, která vnášela do svých děl jemnou citlivost i systematické a racionální uvažování.

K podrobnějšímu rozboru jsem si vybral tu část díla Ságlové, která mne nejvíce zajímá a oslovuje (jak ostatně vyplývá z názvu celé práce). Jsou to její happeningy hraničící s land-artem, které by se daly zařadit do kategorie umění akce. Tomuto způsobu tvorby se Ságlová věnovala především na přelomu let šedesátých a sedmdesátých. Jsou to happeningy v krajině nebo třeba její stěžejní výstava *Seno – sláma* ve Špálově galerii v Praze roku 1969.

Ve své práci se budu snažit o tematizaci vývoje akčního umění a současně o zmapovaní celého díla Zorky Ságlové s tím, že se soustředím na díla Ságlové i jejích soudobých kolegů, ať českých či zahraničních, kde lze prvky akčního umění vysledovat. V závěru chci dojít ke styčným bodům, které jsou pro celoživotní tvorbu Zorky Ságlové charakteristickým jednotícím prvkem. Nejsilněji patrnou spojnicí položenou napříč celoživotním dílem Zorky Ságlové je pohyb, který je latentně přítomný v ranné plastické tvorbě, a přímo je na něm založena její akční tvorba. Pohyb a dynamika jsou přítomny i v kompozicích tapiserií, malby a kresby. S pohybem je tak spojen i obsah konkrétních děl, který se u Ságlové často obracel do historie. Práce s historickými tématy a jejich citace byly další významnou složkou odkazu Zorky Ságlové. Jako prostředníka vyjadřování si Zorka Ságlová zvolila figuru králíka, s nímž jsou spojeny četné mytologické významy. Králík byl postupně zasazován do různých prostředí. Do krajiny, vnitřku králíkárny, do nepředmětného (abstraktního) prostředí nebo byl citován pomocí historického materiálu.



Yves Klein, *Skok do prázdnoty (Leap into the Void)*, 1960

2. Vymezení umění akce

Než přejdeme k podrobnější charakteristice umění a akce v díle Zorky Ságlové je třeba pokusit se vymezit a nastínit vznik akčního umění, jak v českém, tak i v celosvětovém kontextu, ve kterém jsou jeho kořeny hlubší. Ještě předtím bych rád popsal několik základních pojmů, které odkazují k základním kategoriím, jejichž formy v sobě mohou obsahovat prvky akčního umění. Těmito kategoriemi je land-art, enviroment, performance happening, akční malba a body-art. Tyto kategorie mohou do určité míry a v určitých souvislostech představovat různé podoby konceptuálního umění. Na konci kapitoly uvádím také úlohu fotografie v akčním umění.

2.1 Definování pojmů

Land-art: Volně přeloženo se jedná o „krajinné umění“. Land-art vznikl ve Spojených státech amerických převedením minimalistických forem do prostoru volné přírody. Již samotný minimalismus výrazně ovlivnil vznik konceptuálního umění a land-art podobným přístupem k formě konceptuální přístup potvrdil a rozvinul. Za jedny z hlavních představitelů můžeme, samozřejmě mimo jiné, považovat Roberta Smithsona, Michaela Heizera, Richarda Longa.

Enviroment: Umělecké instalace z přírodních prvků.

Performance: Pojmem „performance“ označujeme umělecké vystoupení autora před zraky diváků, při kterém může vzniknout obraz, plastika, scénický projev nebo jiná forma díla.

Happening: „Happening“ je rozvinutí pojmu „performance“ v tom smyslu, že jsou do vzniku díla nebo do akce obecně zapojeni i diváci

Akční malba: Forma umění, která se zejména v malbě na počátku 20. století oprostila od realistického zobrazování začínala pracovat s abstraktními a často i geometrickými tvary. Později však dochází k jistému nasycení na poli abstrakce a někteří tvůrci se snaží pracovat s těmito formami novým způsobem. René Huyghe akční malbu charakterizuje následovně: „Po druhé světové válce vystoupila, především v Americe, řada mladých umělců orientovaných na projev, který byl výstižně nazván *akční malba*. Plocha plátna už není dějištěm chladně promyšleného vymezování tvarů; stává se volným polem pro dynamickou projekci gest a vzrušených pohybů ruky i celé

paže. Geometrie se rozplanula, nahrazuje ji skvrna, volně tažená linka a cákanec.“[1] Za průkopníka *akční malby* je považován Jackson Pollock.

Body art: Pojem „body art“ označuje umění, ve kterém je fyzická přítomnost a tělesnost přímo závislá na konaném díle. Tato forma tedy často souvisí s „performancí“ nebo „happeningem“.

2. 2. Počátky akčního umění

Samotní umělci se mnohdy nesnažili zařazovat svou tvorbu do výše uvedených kategorií, které by jim apriori vymezovaly nějaký rámec. Umění je obor lidské činnosti umožňující člověku svobodné tvůrčí vyjadřování.

Jedním ze základních rysů umění akce byla spontánnost a jedinečnost prožitku. Počáteční kořeny tohoto uměleckého projevu nacházíme v první polovině 20. století. Pokud bychom byli důslední, tak bychom však prvky akčního umění mohli nalézt již v kultovních, rituálních obřadech, ve kterých byl člověk ukotven v mýtu a byl to právě mýtus, který zjevoval člověku „tvar bytí“[2]. Mýtus člověku napovídal jak má žít a odpovídal mu na základní existencionální otázky, ukotvoval člověka ve světě. Byl vyjadřován slovem, obrazem, rituálem nebo spojením těchto forem. Rituál byl součástí každé kultury, byl založen na daných pravidlech vyjadřujících konkrétní zasvěcení rituálu (např. náboženský či kultovní význam nebo přijetí nového potomka). Pro naše další zkoumání je důležité pojetí rituálu jako něčeho mimořádného, slavnostního. O prožitek času, který s sebou nese jistou katarzi. I v pozdějších dobách vývoje člověka, v období nástupu filosofického myšlení, ve starověku, středověku, novověku i v době moderní se v celém složitém vývoji fenomén rituálu či slavnosti neztrácí. Toto konání je lidské kultuře bytostně vlastní. Všichni známe ze svého každodenního života jisté formy rituálu, které znamenají určitý zlom v životě jednotlivce nebo společnosti, ať už se jedná o svatbu, slavnosti, vítání nového ročního období, narození nového člověka, pohřeb apod. Toto všechno jsou formy výjimečného prožívání určitého časového úseku zasazené do toku času všedního. S podobnými formami nevšedního prožitku pomíjivého charakteru pracuje i umění akce.

[1] René Huyghe, *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*, Odeon 1973, str. 55
[2] Walter F. Otto, *Mýtus, epos, logos*, Oikoymenh 1991

2. 3. Je nové umění uměním?

„Ve 20. století můžeme najít předchůdce akčního umění v prvních avantgardních směrech, jako byl *futurismus*. Futuristé ve svých představeních, útočících na veškeré tradiční hodnoty a bořících zavedené zvyklosti, otevřeli nové možnosti experimentálního divadla a dalších scénických disciplín.“[3] Přívrženci této skupiny se snažili propojit do té doby nespojitelná odvětví a vytvořit tak nové možnosti pro divadlo. Svými hrami a záměrnou provokací inspirovali vznik hnutí *dada*, které bylo založeno v Zürichu v roce 1916. Dadaistické principy tvorby se postupně šířili Evropou a ve spojitosti s nejvýraznější osobností dadaismu Marcelem Duchampem se myšlenky tohoto hnutí dostávaly i do Spojených států amerických. Marcel Duchamp byl umělcem, který výrazně posunul hranice udělení statusu uměleckého díla artefaktu do té doby vnímaného v naprosto odlišných souvislostech. Je to právě Duchamp, který začal vystavovat obyčejné předměty, vytržené z jejich původního kontextu. Do světa umění se tak dostávala úplně nová média, jiná než je klasická malba, kresba, socha a plastika či tradiční kategorie múzických umění. Duchampovy vystavené předměty už nejsou závislé na technicko-umělecké zručnosti umělce, důležitou se stává myšlenka. Právě v tomto kontextu můžeme mluvit o položení základů konceptuálního umění. Slovo koncept označuje původně pojetí. Pojem konceptuální umění tedy vyjadřuje myšlenkové či filosofické pojetí díla jeho tvůrcem. Při percepci díla je divák mnohdy odkázán především na svou otevřenost a percepční vstřícnost i na vlastní intuici.

Vystavováním předmětů *ready-mades* tak Duchamp neguje uměleckou tradici. Může být ale něco takového ještě uměním? Jednu z možných odpovědí na tuto otázku nám podal americký teoretik Georgie Dickie, který rozebíral podstatu umění tím, že se snažil přijít na to, kdo uděluje uměleckému dílu jeho status a co je to instituce umění. „Duchamp a jeho přátelé udělili status umění svým „ready mades“ (pisoárům, věšákům na klobouky, lopatám na sníh a jim podobným věcem), a když jejich počin reflektujeme, můžeme si povšimnout určitého druhu lidského jednání, kterému se dosud nedostalo pozornosti ani docenění – totiž udělování statusu umění.“[4] Každá instituce má tu možnost, že uděluje v rámci okruhu svého působení jisté statusy. Třeba universita může udělit někomu status studenta nebo akademický titul. Universita má jako instituce pro

[3] Pavlína Morganová, *Akční umění*; Votobia 1999, l str. 9
[4] George Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*; Cornell University Press 1974; z angličtiny přeložil Ota Gál, www.aluze.cz , 21.5. 2009

udělení statusu daná pravidla, která ji opravňují k jejich udělování v rámci akademické obce.

Pak jsou tu také statusy, které mohou být uděleny bez předem daných administrativních úkonů. „Například status moudrého muže nebo obecního blázna v určité komunitě může člověk získat bez jakéhokoli obřadu.“[5] Jak je to s institucí umění? Kdo a jak uděluje status uměleckému dílu? „Mohlo by se zdát, že pojem udílení statusu ve světě umění je krajně vágní. Jistě, nejde o stejně zřetelný pojem jako v případě udílení statusu v rámci právního systému, kde jsou přesně definovány a do zákona vtěleny jednotlivé kroky a hierarchie autorit. Obdoby těchto postupů a autorit nejsou ve světě umění nikde kodifikovány a svět umění se udržuje v chodu v podobě zvykové praxe. Stále je zde ale určitá praxe a ta zakládá společenskou instituci. Společenská instituce nemusí být formálně zřízena, mít funkcionáře a stanovy, aby mohla existovat a udělovat status – některé společenské instituce jsou a jiné nejsou formální. Bylo by snad možné formalizovat i svět umění a v některých politických kontextech k tomu do určité míry i dochází, ale většina lidí se zájmem o umění by to nepovažovala za nic žádoucího. Takováto formálnost by ohrožovala novost a expanzitu umění. Jádro světa umění tvoří volně organizovaná, avšak spřízněná skupina lidí včetně umělců (malířů, spisovatelů, skladatelů), producentů, ředitelů a návštěvníků muzeí či divadel, novinářů, kritiků píšících do nejrůznějších periodik, historiků, teoretiků a filozofů umění a jiných osob. To jsou lidé, kteří udržují mašinérii světa umění v chodu a umožňují tak pokračování jeho existence. Navíc kdokoli se cítí být členem světa umění, se jím tak stává.“[6] Dickie dále uvádí, že „mnoho uměleckých děl spatří ve skutečnosti jen jeden člověk – jejich tvůrce, a přesto jsou uměním. Status, o který nám jde, může vzejít jen od jediného člověka, který jedná jménem světa umění a zachází s artefaktem jako s kandidátem na hodnocení. Status samozřejmě může udělovat i skupina, ale obvykle to bývá jen jeden člověk, totiž umělec, který dílo vytvořil[7]“. Duchamp svou slavnou *Fontánu* (1917) označil nazval uměleckým dílem. Statusu uměleckého díla se *Fontáně* dostalo také proto, že byla vystavena v galerii. Marcel Duchamp měl tedy ambice, aby se stala uměleckým dílem a taky se jím stala a samozřejmě vzbudila pohoršení.

[5] George Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*; Cornell University Press 1974; z angličtiny přeložil Ota Gál, www.aluze.cz , 21.5. 2009
[6] Tamtéž
[7] Tamtéž

2. 4. Variace v konceptuálním 60. a 70. let

Dostáváme se ke změně v chápání uměleckého díla, která by se dala formulovat jako přechod od estetiky ke konceptu. Je třeba zdůraznit, že toto oproštění se od tradičních uměleckých médií je velikým zlomem v budoucím směřování vývoje umělecké tvorby, ale současně zjišťujeme, že konceptuální pojetí tvorby může být i jednou ze součástí technik vizuálního umění, jakými jsou malba nebo plastika, které jsme navyklí vnímat jako techniky „klasické“ (např. ve způsobu instalace děl nebo jejich samotného procesu vzniku).

Konceptuální umění vzniklo na přelomu čtyřicátých a padesátých let v USA, avšak základní myšlenky formuloval až v roce 1967 jeden z jeho hlavních představitelů Sol LeWitt. Jeho manifest vyšel v časopise Artformum. Celé znění základních bodů konceptuálního umění dle Sol LeWitta uvádíme v příloze. Definovat konceptuální umění je poměrně složité, jelikož se při hledání správných slov dostáváme do roviny definování umění jako takového. „Nejryzeji bychom mohli konceptuální umění definovat tak, že je průzkumem základů ideje umění. Jako mnoho termínů s dosti specifickými, obecně užívanými významy je i konceptuální umění často pokládáno za tendenci. V jistém smyslu tendencí je, neboť definice konceptuálního umění je velmi blízká významům samotného umění.“[8] (Tuto myšlenku vyslovil Joseph Kosuth v roce 1969. Na otázku, zda je konceptuální umění ještě i dnes tendencí, by bylo možné s větším časovým odstupem asi odpovědět přesněji.)

Ještě před LeWittem se konceptuálním uměním zabývali umělci v padesátých letech dvacátého století. Je jím především americký malíř Ad Reihard, přes jehož práci se můžeme dostat k prvním projevům minimal artu, jednomu z uměleckých směrů, který výrazně ovlivnil vznik konceptuálního umění. Strohostí své formy tato díla přímo odkazují ke konceptuálnímu výrazu. Mezi výrazné představitele tohoto směru dále patří Donald Judd nebo Robert Morris. Koncepčně se projevu minimalistů v 60. letech blíží i land-art. Land-art, volně přeloženo „krajinné umění“, pracuje ve svých počátcích s jednoduchými formami blízkými formám minimalismu. Tyto formy byly však přeneseny do volné přírody, kde nabývaly jak na rozměrech, tak i na významech ovlivněných prostředím a jeho možnostmi. V land-artu byly používány materiály přírodní, jako kameny, dřevo voda, nebo i umělé hmoty, kovy, plasty, plachty, apod.

[8] Citace Josepha Kosutha z knihy *Art after Philosophy*, In Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU Praha 2004, nestr.

Land-artová díla dosahovala často úctyhodných rozměrů a pro jejich uchopení bylo nutné dílo fotografovat z výšky nebo sledovat z ptačí perspektivy. Se svými ohromnými projekty je nejznámější Robet Smithson, který si svá díla prohlížel z vrtulníku. Mezi další přední představitele land-artového hnutí 60. a 70. let patří Richard Long, Denis Openheim a Walter de Maria.

Mezi hlavní evropské osobnosti konceptuálního pojetí lze zařadit Yvese Kleina. Klein byl jedním z umělců, které obdivovala Zorka Ságlová.[9] Jeho konceptuální pojetí malby je velice blízké akční malbě či body-artu. Mezi nejznámější akce patří obrazy malované pomocí modelek. Yves Klein byl známý tím, že od mládí cvičil judo a měl tak k lidskému tělu velice svébytný vztah. Některé obrazy vznikaly přímou manipulací s těly modelek, jiné pouze dle pokynů Yvese Kleina (cyklus *Anthropométries*, 1960). V těchto dílech je malíř v obraze přítomen pouze duchovně, nikoli „fyzicky".

Veliká vynalézavost a smysl pro nové formy je u Kleina patrna i v jiných dílech, které se dají zařadit do umění akce. Některé jeho obrazy například vznikaly tak, že upevňoval plátna na střechu svého automobilu a nechával na ně působit okolní vlivy jako je prach, hmyz apod.

2. 5. Fluxus

Jedním z uskupení, jehož činnost výrazně ovlivnila vývoj moderního umění, jak zahraničního, tak i českého, je umělecká skupina *Fluxus*, jejíž počátky sahají do šedesátých let 20. století.

„Pro všechny, kteří měli tak či onak co do činění s hnutím *Fluxus*, ať jako odborníci, nebo laici, zůstává termín Fluxus spojen s kvasem 60. let v kontextu celosvětovém, vyvolává asociace něčeho dráždivého, nekonformního, provokativního, humorného a inspirativního."[10] Přívrženci tohoto hnutí rozšiřovaly hranice uměleckého výrazu a hledaly stále nové cesty vedoucí k nekonvenčnímu progresivnímu projevu. Hnutí bylo založeno roku 1961 v New Yorku, litevským umělcem Georgem Maciunasem. „Nam June Paik připomíná, že to bylo pod jistým vlivem, či spíše inspirací z undergroundových filmů prezentovaných Johnem Mekasem a Yoko Ono, která v ulici Chamre Street v newyorském Sohu uváděla své performance organizované

[9] Lenka Bučilová, *Zorka Ságlová*, FF UK Praha 2008
[10] Olaf Hanel, *Katalog k výstavě Fluxus*, ČMVU Praha 1995, str. 8

La Monte Youngem.“[11] Historie *Fluxu* však začíná již v letech padesátých u experimentálních skladeb Johna Cage. Maciunas v roce 1960 představuje ve své malé galerii performance Cageových žáků. Jejich filosofií bylo dále vybízet svět k anti-umění, tedy k umění, které je pro všechny, ne pouze pro zasvěcené. Usilovali také o jakousi kulturní revoluci pod záštitou jména celého hnutí, nikoli jeho individualit.

Postupem času se k hnutí *Fluxus* přidávají další významní umělci, mezi nejznámější patří průkopník performance Alan Kaprow, dále Dick Higgins či Joseph Beuys.

Fluxus v roce 1966 uspořádal několik akcí a happeningů i v Praze. Jediným českým aktérem akcí, který se přímo spojil s tímto seskupením umělců je Milan Knížák.

„Umělcem s nímž se spojilo formování akčního umění u nás, se stal právě Milan Knížák.“[12]

2. 6. Milan Knížák

Počátky umění akce v Čechách nemůžeme hledat v *dadaismu* či *futurismu*, neboť tato hnutí u nás příliš velký ohlas nezaznamenala. Lze však najít jisté náznaky u Haškovy *Strany mírného pokroku v mezích zákona* či v aktivitách Děvětsilu.[13] Dalšími předchůdci byly Václav Zikmund a Miloš Koreček, kteří ve válečných letech 1944 – 1945 fotografovali v přátelské atmosféře „řadění“ lidí. Fotografie seskupených lidí jsou snímány z nejrůznějších úhlů a průhledů. Byly to kolektivní hry, které autory a účastníky akcí osvobozovaly od hrůzy doby a poskytovali jim, alespoň v těchto chvílích zapomenutí a radost.

Podobně pracoval i Jiří Toman, který v letech 1956 – 1866 zachycoval ve svých fotografiích hravé akce na počest Nového roku nebo grafik Vladimír Boudník, průkopník vlastního stylu *explosionalizmu*, jehož hlavní myšlenky definoval v letech 1950 – 1951. Boudník organizoval soukromé akce v prostranství pražských ulic, kdy na opadanou omítku starých zdí dokresloval různé obrazce. Boudník tvořil za účasti náhodných kolemjdoucích abstraktní kresby. Kolemjdoucí se tedy o Boudníkoy kresby mohli, ale také nemuseli zajímat.

[11] Olaf Hanel, *Katalog k výstavě Fluxus*, ČMVU Praha 1995, str. 9
[12] Jiří Valoch, *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000*, Academia 2007, str. 242
[13] Pavlína Morganová, *Akční umění*, Votobia 1999, str.16

Nejvýraznější postavou českého akčního umění 60. let byl Milan Knížak. Knížák chápal umění jako přirozenou součást kultury a snažil se přivést umění znovu do každodenní reality a vyvést publikum z pocitu, že současné umění patří pouze do galerií. Jeho forma umění se tedy projevovala ve veřejném městském prostotu, který se snažil narušovat akcemi, happeningy a performancemi. Výsledkem těchto akcí měl být prožitek nevšední události, ve které byl kladen důraz na kolektivní aktivitu.

První akce prezentoval Knížák sám na ulici před svým bytem na Novém světě v Praze, kde instaloval soubory nalezených předmětů. Těmito environmenty poprvé pronikal do veřejného prostoru. Veřejné vystupování Milana Knížáka bylo spjato s hnutím *Aktual*.[14] Se skupinou *Aktual* v říjnu roku 1964 zorganizoval *První manifestaci aktuálního umění*. Milan Knížák se v roce 1968 k této první akci *Aktualu* vyjádřil: „Byl to začátek a také rozloučení. Opuštění všech statických forem projevu. Žádné obrazy, objekty, žádná literatura, jen a jen akce. Z této obrovské říše proměnlivosti jsme začali čerpat vyjadřovací prostředky. A rychle následovala řada demonstrací, ve kterých záměrně útočíme na vícero smyslů.“[15] Další akce následovala hned v prosinci roku 1964. Jindřich Chalupecký, který se akce zúčastnil ji popsal těmito slovy: „Postavili jsme se vedle sebe a pečlivě kladli předměty, které nám byly přiděleny z hromady připravených harampádí, do vyrovnaných řad. Napohled nic. A přece či právě proto v tom bylo zvláštní kouzlo.“[16] Ve sledu událostí a v energickém rozběhu akcí následovala za několik dalších dní osobní performance Milana Knížáka „*Demonstrace pro jednoho*“, která se odvíjela podle přesně připraveného libreta.[17] Po tomto vystoupení následovalo ještě mnoho dalších akcí, ale ty už buď neměly takovou odezvu, nebo byly rozehnány policií. Postupně se ke hnutí *Aktual* přidávali další lidé a Knížák již nemohl z organizačních důvodů udržet celou skupinu pohromadě.

Milan Knížák nesledoval svými akcemi žádné umělecké záměry. Smysl všech akcí koresponduje s původním zaměřením skupiny – nabourávat veřejný prostor a učinit profánní čas svátečním.

[14] Další členové Aktual byli: Jan Trtílek, Soňa Švecová, bratři Machové. In Pavlína Morganová, Akční umění, Votobia 1999, str. 27
[15] Citace Milana Knížáka, Tamtéž, str. 27
[16] Jindřich Chalupecký, *Na hranici umění*, Prostor 1990, str. 89
[17] „Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknou normální oděv a obléci si něco výjimečného (např. kabát napůl rudý, napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech připevněný krajkový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem: *Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při procházení kolem tohoto místa kokrhali*; lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.“ Tamtéž, str. 93

V roce 1967 se Milan Knížák dostal do osobních problémů[18], ze kterých ho vysvobodilo pozvání členů skupiny *Fluxus* do Spojených států amerických. Na Knížákovy aktivity hnutí *Fluxus* upozornil český teoretik umění a organizátor výstav výtvarného umění Jindřich Chalupecký. Knížák zůstal v USA do roku 1970 a během svého pobytu se aktivně zúčastnil dění kolem hnutí Fluxus a sám organizoval i několik happeningů, které však neměli příliš velký ohlas. Jejich koncept byl často velmi jednoduchý, ale nesnadno proveditelný. Chtěl například po účastnících akce, aby byli potichu dvacet čtyři hodin společně v jedné místnosti bez jídla, pití a cigaret.

Knížák byl jediným českým umělcem, který se svým akčním uměním ještě v 60. letech prorazil i za hranice Československa. Po svém návratu z USA v roce 1970 se se svými akcemi už výrazněji neprosadil. Snažil se kolem sebe vytvořit alternativně žijící společenství, což se mu do jisté míry dařilo, ale roku 1972 byl policií podmíněně odsouzen a povětšinou se uzavíral se svou ženou a dvěma dětmi do ústraní svého venkovského stavení.[19] Ve druhé polovině 70. let vzniklo ještě několik akcí, na kterých bylo, pod vlivem působení v USA, patrné určité přehodnocení v přístupu k tvorbě.[20]

2. 7. Další představitelé českého akčního umění

Ve znamení akce tvořilo v 60. letech v Čechách několik dalších umělců či seskupení. Kolem *Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu (KŠ)*, založenou v hospodě U Křižovníků v Praze před polovinou 60. let, se soustředilo akčního umění chápané především jako hra. Hospodské prostředí se hodně odráželo v charakteru tvorby těchto umělců, např. v akci Jana Steklíka a Karla Nepraše *Pivo v umění* (1972), v rámci které účastnící akce odebírali vzorky piva z různých hospod a zatavovali je do pryskyřice.[21] Další významnou osobností, vedle Milana Knížáka, je Eugen Brikcius, též člen *KŠ*. „Brikciovy hojně navštěvované happeningy vycházejí z tradic absurdního divadla a vlastní svérázné filosofie. Pro Brikcia je happening inscenovanou událostí nebo především představením, v němž sehrává důležitou úlohu promyšlená a elegantně

[18] Později o tom napsal: „drogy – návody akce šíření – kriminál – útěk z Prahy – sebevražda a návrat k životu spousty drog – přelítnutí na jinou rovinu – alkohol a spousty lidí pro aktual.“ In Jindřich Chalupecký, *Na hranici umění*, Prostor 1990, str. 96
[19] In Jindřich Chalupecký, Tamtéž, str. 102
[20] Zejména v rámci ročního stipendia nadace DAAD v Západním Berlíně, kam byl Knížák pozván, aby se mohl účastnit festivalů a výstav hnutí Fluxus.
[21] Další akce viz. Pavlína Morganová, *Akční umění*, Votobia 1999, str. 42

provedená mystifikace.“[22] První etudou byla parafráze kánonových motivů o Achillovi a želvě, která se konala roku 1966 u Letohrádku královny Anny v Praze. Brikcius vystoupil v roli Achilla, který se snažil dohonit želvu. Další akcí bylo *Zátiší* (1967), kde estetickým záměrem akce bylo vytvořit zátiší známé z hostinců, avšak bez lidí a nábytku. Sklenice piva byly rozloženy účastníky volně v prostoru ulice. V prostoru ulice byly účastníky akce volně umístěny sklenice piva.

Podobných Akcí vytvořil Brikcius do roku 1970 kolem jedné desítky. Důležité je *Díkuvzdání* (1970), ve kterém Brikcius uspořádal slavnostní hold (rituál) bochníkům chleba. „Díkuvzdání bylo komponováno (a také provedeno) jako rituál, spějící s gradací vlastní starým mystériím přes frázovité zintenzivňování nálady a změny terénu k svému vyvrcholení v kulisách Ledeburských zahrad. Anonymita byla převedena v komunikaci, všednost v mystiku.“[23] Poslední akce nesla název *Sluneční hodiny* (1970). V této akci konané ve volné přírodě šlo u uchopení sounáležitosti času a pohybu Slunce. Od úsvitu do soumraku kladl Brikcius každou hodinu na zem bílý pás, která kopíroval stín vrhaný tyčí kolmo zasazenou do země. V průběhu akce tedy vznikly sluneční hodiny (land-artové dílo).

Jedinou akcí, kterou Brikcius nepořádal ve veřejném městském prostředí nebo v přírodě bylo *Patření na ideu obrazu* konané roku 1967 ve Špálově galerii v Praze. V této akci pracoval Brikcius též s časem nebo spíše s časovou mystifikací.

Dalšími představiteli *KŠ* byli Rudolf Němec a Olaf Hanel. Němcovou nejzásadnější akcí bylo *Kuklení* (1970), ve kterém balil sebe a jiné osoby do igelitu a *Pronikání* (1971), ve kterém byly konfrontovány nalezené předměty a tělesnost. Tyto akce uskutečnil Němec několikrát. „Měly spíše soukromý charakter a úzce souvisely s autorovou malířskou tvorbou navazující na dílo Yvese Kleina.“[24] První větší akcí Olafa Hanela je *Setkání – Profily* z roku 1971 (ještě před tím, než se stal členem *KŠ* vytvořil několik drobných land-artových akcí). Při této akci rozeslal mezi své známé fotografií místa v přírodě s tím, že oslovení měli na fotografii označit místo, kde by chtěli, aby byl umístěn jejich portrét. Dále byl v dopise uveden čas, kdy se mají na místo dostavit a upřesněna poloha místa. Když pozvaní na místo přijeli byly v poli rozmístěny desky do nichž byl vyříznut jejich portrétní profil. Pohled do okolní krajiny byl rámován vyříznutou portrétní siluetou. Krajina okolní se tak stala krajinou vnitřní. Na závěr byly

[22] Pavlína Morganová, *Akční umění*, Votobia 1999, str. 42
[23] Citace Brikcia, In *Akce slovo pohyb prostor*, GHM Praha, 1999.
[24] Pavlína Morganová, *Akční umění*, Votobia 1999, str. 46

všechny desky spáleny. Poslední akcí bylo *Poselství příštím generacím* (1974). Do pole Hanel zakopal desky, na kterých byly skvrny vytvořené prasknutím nafouklých bublin s barvou (technika rozprašování barvy pomocí bublin navazovala na jeho výtvarnou práci na papíře a jiných materiálech) a to na stejném poli, kde před čtyřmi lety pálili vyřezávané portrétní profily. Zanechal tak nejasné poselství dalším generacím.

Velmi důležité jsou akce v Zorky Ságlové z let (1968 – 1972) a Huga Demartiniho (z let 1968 – 1969). Oběma se budeme věnovat v následujících kapitolách.

Na počátku svého díla působil v 70. letech v krajině i Jiří Beránek, který vkládal do svého díla dialektiku vzniku a zániku[25] nebo historie a paměti místa. Se svými objekty od roku 1975 pracoval v přírodě i Ivan Kafka nebo Jiří Kovanda. Kafkovy nejznámější instalace v přírodě pracovaly s vymezováním prostoru pomocí geometrických krychlí, které byly sestaveny z tenkých trubek. Vymezený prostor, vzniklý v prostoru přírodním (volným), pracuje významově s jednotou obecného a soukromého. Jiří Kovanda známý silnou lapidárností a čistotou projevu svých akcí pracoval v přírodě instalací *Podzimní piece* (1980), ve které třemi latěmi připevnil zemi spadané listí.

2. 8. Význam fotografie v akčním umění

Fotografii mimo jiné chápeme i jako svébytný umělecký projev. I fotografie je spjata s akcí či konceptuálním uměním. Základní vlastností fotografie je zachycení okamžiku děje do podoby nehybného obrazu. Fotografický obraz zachycuje událost, příběh nebo děj. Pohled na fotografii může přenést do doby vzniku pozorovaného snímku. Uchopení zobrazeného i uplynulého času od okamžiku snímání dává fotografii další rozměr, který pomáhá člověku pochopit (a uchopit) fenomén času. Čas je jedním ze dvou základních pojmů, kterými popisuje Roland Barthes[26] svůj osobní náhled na fotografii. Barthes si při pohledu na fotografii vytváří osobní aktivní fenomenologii, která je oproštěná od jakéhokoliv jiného chápání fotografie, které může vytvářet jak určité diskursivní metody (např. sociologie), tak i „obyčejné“, nevědecké vnímání

[25] „Pak jsem se pokusil obklíčit údolí kamenným kruhem. Stavěl jsem kaskády z větví a kamení na odlehlém potoce. Smetla je velká voda. Zabaloval jsem skálu do lněné tkaniny jako chudou nevěstu. Přehnal se vítr jako svatební noc. Hnojil jsem louku do tvaru hebrejských písmen. Sežnula je kosa. Sekal jsem kosou ve vysoké trávě přímku přes kopec. Záhy opět zarostla. Postavil jsem chýši z polínek a sena pro několik nocí k přemítání. Byla rozebrána a spálena. Ano, tady je asi příbuznost s někým za oceánem. V tu chvíli jsme ale o sobě nevěděli.“ Citace Jiřího Beránka z katalogu *Jiří Beránek*, ČMVU 1994

[26] Roland Barthes, *Světlá komora*, Agite/Fra 2005

fotografie, jako prostého záznamu např. rodinného rituálu fotograficky zachyceného skupinového portrétu, jehož výsledek nemá umělecké ambice.

Druhým důležitým pojmem v Barthesově pohledu na fotografii je *punctum. Punctum* je podle Barthese místo na fotografii, které doslova „probodává vnímání diváka“. Je místem, díky kterému nás fotografie zasahuje. Takové *punctum* je ve fotografii obsaženo často bez vědomí fotografa, neboť nelze předem určit, kde se bude pro každého z nás *punctum* u jednoho a téhož snímku nacházet. Je určováno našim subjektivním cítěním a asociacemi, na druhou stranu však můžeme nalézt i případy, kdy je *punctum* do fotografie vloženo, implantováno, a kdy lze již dopředu a v podstatě jednoznačně určit, co bude hlavním emočním momentem.

Schopnost fotografie realisticky uchopit předměty, figury či děje propůjčuje tomuto médiu důvěryhodnost a pravdivost. Této vlastnosti umělci hojně využívají. Vzpomeňme rozsáhlá land-artová díla konceptuálních umělců, jakým je například *Projekt Island*, v rámci kterého v roce 1992 přetnula česká umělkyně Magdalena Jetelová ostrov Island dlouhou světelnou linií. Jetelová může své dílo následně představit komukoliv, právě díky fotografiím (linie na fotografii – *punctum?)*. Fotografie slouží k zaznamenání a následnému „zprostředkování“ akce, výtvarná a estetická hodnota fotografie jako takové jsou v tomto případě hodnotami do určité míry „přidanými“. Dílo samotné však není v tomto případě primárně vytvářeno proto, aby bylo fotograficky dokumentováno.

Zde se dostáváme k významu fotografie v akci a konceptuálním umění. Tento problém nelze kategorizovat, jelikož máme mnoho různých přístupů. „Existuje řada konceptuálních umělců, jejichž práce získaly výslednou podobu často teprve na fotografii (jako například u Longa nebo Fultona), a v těchto případech bylo těžké dílo od fotografie oddělit.“[27] Dále jsou zde umělci, kteří fotografii striktně odmítají. V průběhu 50. a 60. let se o fotografii v kontextu s konceptuálním uměním mnoho diskutovalo. Umělcům, kteří odmítají fotografii, záleží především na osobní přítomnosti diváka, vlastní percepci díla či akce. „Fotografii jako součást díla nebo dokonce jako jeho paralelu striktně odmítal především Lawrence Werner, který byl dokonce proti jejímu využití za účelem dokumentace.“[28] Dále jmenujme např. Carla Andreho, který chápal

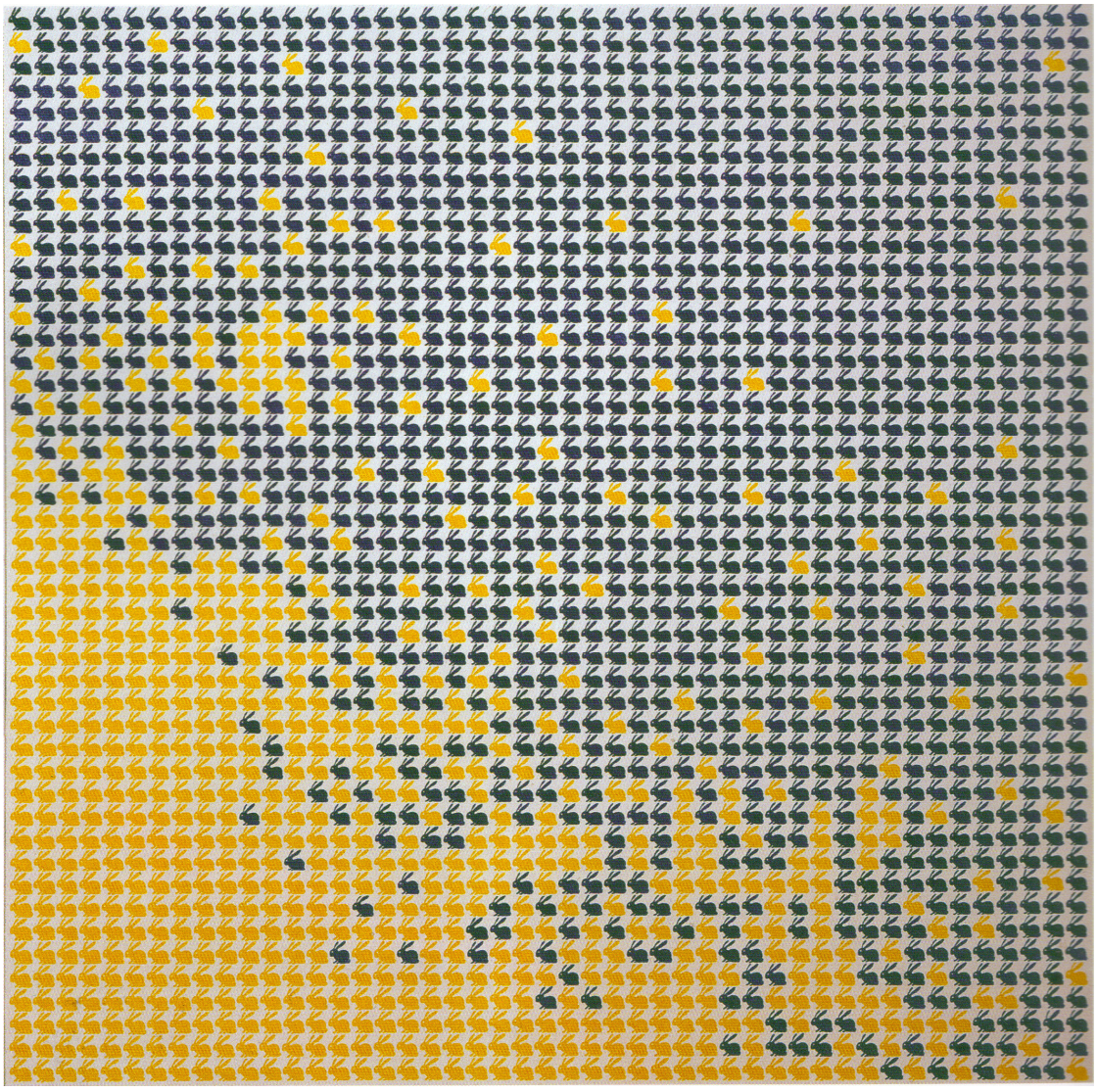
[27] Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU Praha, str. 73
[28] Tamtéž, str. 72

fotografii jako lež, nebo Roberta Smithsona, který říkal, že „fotografie krade z díla ducha.“[29]

Přítomnost fotoaparátu při uskutečňování díla pomíjivého charakteru může i nemusí být vítána, ale u většiny případů byla fotografická dokumentace užívána. Výjimkou není ani Zorka Ságlová, která díky tomu, že její manžel Jan Ságl byl aktivním fotografem, má všechny akce zaznamenané na fotografiích. Mapování celé akční tvorby Zorky Ságlové ve fotografiích je pro nás díky fotografiím snadnější. Nejvíce uceleným souborem je sestava čtyř fotografií z akce *Pocta Gustavu Obermannovi* (1970). Tyto fotografie zachycovaly akci vždy ze stejného místa, za postupného stmívání oblohy.

Významným generačním současníkem Zorky Ságlové byl Tomáš Vlček, který v letech 1967 – 1971 pracoval na svých konceptuálních fotografiích snímaných ve volné přírodě.[30]

[29] Tamtéž, str. 72
[30] Viz. Tomáš Vlček, *Fotografie a akce*, Dům umění ČB 2008



Zorka Ságlová, *2209 králíků*, 1985 – 1986, 95 x 95 cm, akryl na plátně

3. Zorka Ságlová (1942 – 2003)

Zorka Ságlová se narodila roku 14. srpna 1942 v Humpolci na statku berního úředníka a osobitého lingvisty Josefa Jirouse a vyučené švadleny Bohumily Jirousové, rozené Hodačové. Ságlová strávila dětství a mládí v úzkém kontaktu s přírodou Vysočiny, domácími zvířaty i zemědělskými pracemi. Vyrůstala společně s o dva roky mladším bratrem Ivanem, který se později též zajímal o umění a byl jistě důležitou osobou ve vývoji Zorky Ságlové. Ivan Jirous vystudoval dějiny umění na Filosofické fakultě v Praze, působil jako výtvarný teoretik, publicista, básník a byl přední postava okruhu kolem undergroundové kapely Plastic People of the Universe. Z dalších rodinných příslušníků zde musím jmenovat ještě o patnáct let staršího bratrance Zorky Ságlové Jiřího Padrtu. Byl to právě Padrta, který v mladé Zorce Ságlové probudil vážnější zájem o umění. Jiří Padrta v mládí hodně maloval, později se stal výtvarným kritikem, kterému zůstalo malování koníčkem. Pro Ságlovou měl veliký význam také proto, že měl přímé přátelské kontakty s předními francouzskými umělci a teoretiky umění. Padrta také hodně cestoval a byl dobrým informačním a inspiračním zdrojem na poli současného umění.

3. 1. Studia

Po studiích na střední škole soukenické pracovala Ságlová jeden rok v textilní výrobě a poté odešla studovat do Prahy na Vysokou školu umělecko průmyslovou, kde navštěvovala v letech 1961-1966 ateliér textilní tvorby prof. Antonína Kybala. Od 20. let je osobnost Kybala spjata s obrodou textilního odvětví v Čechách. Antonín Kybal je považován za průkopníka textilního výtvarnictví. Ve své práci hledal nové využití textilního materiálu a začal přenášet motivy z různých oborů současného umění do textilní tvorby, čímž výrazně přispěl k novému pojetí textilního výtvarnictví, které do té doby povětšinou pouze kopírovalo vzory minulých století. Od první republiky začal spolupracovat s věhlasnými architekty a v roce si 1928 zařídil svou vlastní dílnu. Kybalovy snahy o posun v textilní tvorbě se promítaly i do jeho pedagogocké činnosti. V jeho ateliéru se vyučovaly klasické textilní techniky, ale zároveň byl studijní program otevřen i novým uměleckým formám a způsobům přemýšlení o umělecké tvorbě. O atmosféře Kybalovy školy je známo, že byla prostředím bohaté vnitřní komunikace a otevřenosti současným výtvarným názorům. Co se týče atmosféry školy Antonína

Kybala, můžeme zde najít konotaci se sochařskou školou prof. Josefa Wágnera, též na Vysoké škole umělecko průmyslové, pro níž byl také zásadní dialog, filosofičtější přístup k práci a tendence k hledání nových přístupů k tvorbě.

Záglová se zde učila klasickým textilním technikám, např. tkaní gobelínů. Pro svou diplomovou práci si zvolila damaškové ubrusy, „při jejichž tkaní se užívá textilní atlasová vazba.“[31] Atlasová vazba má strukturální povahu a je založena na geometrické osnově. Je to několik stovek natažených nití zasazených do rámu, v němž tvoří pravoúhlou osnovu. Způsob práce tedy spočívá v neustálém vrstvení a zaplňování dané osnovy. Pro další vývoj tvorby Z. S. je důležité, že z této geometrické struktury vycházela i Záglové raná volná tvorba, právě ještě při studiích na vysoké škole.

3. 2. Počátky volné tvorby

„První veřejná vystoupení Zorky Záglové si spojujeme s druhou polovinou šedesátých let, kdy se objevila na klíčových výstavních prezentacích, na nichž sice patřila k nejmladším, ale od počátku zaujala originalitou svého konceptu.“[32]

Do českého prostředí se v průběhu padesátých zejména šedesátých let začínaly dostávat nové světové výtvarné a myšlenkové impulsy. Čeští umělci se tyto nové směry snažili následovat, jelikož se chtěli držet krok se světovým výtvarným děním, které zde bylo potlačováno ideou umění socialistického realismu, jež převládalo v letech po únorovém převratu 1948. Po cenzuře, která panovala po celá padesátá léta, se umělci na přelomu padesátých a šedesátých snažili o návrat do světového uměleckého diskurzu. Mezníkem je beze sporu veliký úspěch českého výtvarného umění na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu. (Během let padesátých se sice v českém prostředí rodilo soudobé umění abstraktních forem, ale bylo potlačováno státním aparátem, který preferoval umění socialistického realismu.)

Světové dění počátku 60. let bylo ve znamení informelu, který se rodil v letech padesátých. Informelní malba se do českého prostředí dostávala především zásluhou dvou skupin[33], přičemž nebylo výjimkou, že členové těchto skupin byli členy obou

[31] Milena Lamarová, *Zorka Záglová 1965 – 1995*, GVU Litoměřice 1995
[32] Jiří Valoch, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 15
[33] Zde je nutno dodat, že „obdobně jako v okolních evropských zemích, také v Čechách vznikla ještě před druhou světovou válkou nepředmětná díla předznamenávající novou koncepci výtvarného vyjádření, která svou „jinakostí“ stála zcela mimo vžitá stanoviska modernismu. Počátky této řeči sahají v českém umění až k tvorbě Jindřich Štýrského a Toyen z konce dvacátých let. Zejména Toyen vytvořila tehdy řadu pozoruhodných abstraktních obrazů, jejichž strukturu barevných hmot pojímala jako svébytný

seskupení současně. Byla to skupina *Somráci*[34] a především umělci tvořící seskupení *Konfrontace*. V rámci *Konfrontace* šlo zejména o dvě neoficiální ateliérové výstavy, které se konaly roku 1960.[35] Autoři se společně snažili o nalezení nového výrazového jazyka, zejména o začlenění nových materiálů do svých děl (plech, dráty, provazy, staré dřevo, písek). Tyto materiály různými způsoby kombinovali s umělou hmotou, barvami a laky. „Důsledkem těchto postupů bylo nové pojetí obrazu jako hmotného autonomního objektu, který nebyl ani parafrází vnějšího světa, ani bezprostředním záznamem malířových niterných dějství a představ, ale materiálově objektivizovanou výpovědí o povaze a základní intonaci životního pocitu nastupující generace.“[36] Velice důležitou, ne-li hlavní úlohu zde zastával samotný proces tvorby.

V tomto kontextu je nutno zdůraznit postavu Vladimíra Boudníka, který od počátku 50. let pracoval se strukturální abstrakcí. Přestože se Boudník účastnil výstav *Konfrontace*, byl solitérem a ojedinělým zjevem české výtvarné scény. Jak již bylo výš uvedeno byl zakladatelem vlastního stylu – *explosionalismu*, který měl blízko ke konceptuálnímu způsobu výtvarného projevu.

Obrazy z první poloviny 60. let Záglová malovala pod vlivem informelu a následně přešla na pole strukturální abstrakce. Strukturální tvorba z druhé poloviny 60. let obsahuje téměř výhradně seriální obrazy, které „byly vlastně téměř monochromní strukturou vytvořenou z minuciózně malovaných drobných geometrických prvků. Zorka sama o tom řekla, že bodová struktura těchto obrazů – ostatně ji používala i v osmdesátých letech s králičími motivy – přímo vychází ze způsobu kreslení textilní patrony, je to vlastně překreslení technologického výkresu.“[37]

Z hlediska kontinuity díla Záglové je zajímavé, že se již v jejích raných obrazech objevují nalezené přírodní prvky, které do obrazu zakomponovávala. Šlo o části těl uhynulých živočichů nebo části rostlin zasazených do informelních obrazů, kde místy volně stékjící barvy, čímž evokují organičnost. Prvek přírody, resp. krajiny i dále prostupoval celým jejím dílem.

---

organismus, do něhož transcendovala senzibilitu svých prožitků a nevědomých představ. Tehdy si vytvořila princip, který nebyl vzdálen budoucímu informelnímu výrazu.“ Mahulena Nešlehová, Informelní projevy, Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000, Academia 2007, str. 123

[34] Skupinu tvořili zejména Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Antonín Málek, Zbyšek Sion, In Milan Knížák, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze, 2006

[35] Účastnili se Zdeněk Beran, Vladimír Boudník, Jan Koblasa, Zbyšek Sion , Antonín Tomalík, Jiří Valenta, Aleš Veselý, In Jiří Valoch, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze 2006, str.

[36] František Šmejkal, Konfrontace - 1960, In *Tvář 1964/2*

[37] Milena Lamarová, *Zorka Záglová* 1965 – 1995

Ságlové obrazy byly poprvé vystaveny na výstavě *Konstruktivní tendence* připravené Jiřím Padrtou v roce 1966 v sále Galerie Vysočiny v Jihlavě[38]. „Mladí umělci chápali abstrakci jako nejlepší způsob, jak se přiblížit k realitě, k její podstatě, jak dát svým prožitkům adekvátní výraz.“[39] Jednalo se o „první vystoupení, programově zaměřené na to, čemu jsme o dva roky později začali říkat podle stejnojmenné výstavy, jež se stala časem legendou, *Nová citlivost*.“[40] Jednalo se o přehlídku tvorby různých autorů, kteří se již vypořádali s projevy informelu a snažili se o pravý opak, o co největší zobecnění tématu a o potlačení autorova subjektu, „o racionální či intelektuální kontrolu vzniku díla. Průkopníkem této cesty byl Zdeněk Sýkora, který již v roce 1963 nahradil lapidární geometrickou kompozici kombinatorickou strukturou.“[41]

Další výstavou, na níž bylo dílo Ságlové zastoupeno, je *Nová citlivost*. Jednalo se o putovní výstavu započatou v Domě umění v Brně a pokračující v Karlových Varech a pražském Mánesu, kde končila v srpnu roku 1968. (Konec této výstavy má svou symboliku, která spočívá v koincidenci s příchodem vojsk Varšavské smlouvy na území Československé republiky 21. srpna 1968). Josef Hlaváček k výstavě napsal, že „chtěla být manifestem proměněné senzitivity, ale ve skutečnosti především shrnula některé tendence, jež dozrávaly po celá šedesátá léta; otevírala však už i prostor pro příští desetiletí.“[42] Dále Josef Hlaváček uváděl slova sochaře Stanislava Kolíbala: „Tak se v *Nové citlivosti* sešly geometrické tendence, pop-art, akustické kresby, čistá abstrakce, stejně jako náznaky konceptu a umění enviromentu nebo projevy vůbec nezařaditelné.“[43]

Ságlová zde vystavila své obrazy a nově i objekty, které korespondovaly s koncepčním zaměřením výstavy, tedy s rozloučením se s informelními projevy subjektivního charakteru a s přechodem k objektivizujícím, racionálním a geometrickým formám. Tyto nové formy obhajuje Jiří Padrta, když píše o novém pojetí světa, který je zformován lidskými mozky a lidskýma rukama (stojí tedy proti původní podobě světa, čistému a divokému rázu krajiny) a je nově opěvován zejména výtvarnými umělci, kteří stáli v opozici k názoru romantiků, v jejichž očích byl nový svět s ošklivostí v ústech

[38] Viz katalog *Konstruktivní tendence*, Severočeská galerie v Litoměřicích 1990 (text: Josef Hlaváček)
[39] Tamtéž
[40] Jiří Valoch, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 16
[41] Tamtéž, str. 16
[42] Josef Hlaváček, *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000*, Academia 2007, str. 221
[43] Tamtéž, citace S. Kolíbala, in *K problémům Nové citlivosti*, Nová citlivost. Katalog výstavy. Litoměřice 1994

kritizován.[44] „Tak se po celých desetiletích nadvlády filosofie úzkosti a odcizení znovu aktualizuje pojem naděje a důvěry ve smysl lidské existence, která se promítá na daleké pozadí myšlenky nového humanismu, zásadně odlišné od starých metafyzických kontextů.“[45] Dále Padrta píše, že „potřebujeme nový druh citlivosti otevřený současnému světu, zaujatý jeho viditelnými jevy, ale i skrytými principy, myšlenka, kterou tato senzibilita napájí a stimuluje, může mít a skutečně také má velmi rozmanité podoby. Může být přesná jako počítací stroj a chladná jako horský vzduch, inspirovaná racionálními režimy dneška, jindy poetická zaujatá definicí čistě lyrických hodnot.“[46] Nové umělecké formy tedy reagovaly na situaci vztahu člověka a světa. Umělci se snažili o jednotu ve výrazu, který odvážně a s novou otevřeností odrážel stav lidského bytí.

Ságlová vedle malby začala v této době vytvářet také plastiky. Jednalo se o reliéfy, kdy na bílou plochou desku kladla bílé míčky, a vytvářela tak geometricky strukturovanou plastiku – obraz. Dále to byly objekty, které Ságlová vystavila v rámci *Nové citlivosti* v roce 1968. V těchto objektech opět pracovala s jednoduchým pravoúhlým kubickým objektem a bílými míčky. V prostorových objektech se snažila o demonstraci pohybu a o posun od striktně geometricky rozvržené kompozice malby ke kompozici sice stále složené z geometrických prvků, ale v podstatě volně rozložených. Prvním objektem je „žlutě geometrický korpus krychle, jehož tvarovou důstojnost rozverně narušuje nestabilní množina bílých míčků“[47], které navozovaly pocit, že padají z kvádru. Další koule ležely vedle kvádru na zemi. Celek evokuje zastavený pohyb pádu koulí. Přítomný latentní pohyb, který je součástí koncepce statického objektu, dodává celému dílu dynamiku a dramatičnost. V rámci percepce díla se tak dostáváme do jiné, vnitřní roviny uvnitř divákovy mysli, kde je, v rámci jeho představivosti děj rozpohybován. Pohyb přítomný v nehybném objektu vyjadřuje svým zastavením jednotku času – okamžik. Druhý objekt je již skutečnou manifestací pohybu a akce. Na nízké červené podložce ve tvaru kvádru byly rozloženy bílé koule, se kterými šlo volně

[44] Oblibu estetiky technických přístrojů můžeme registrovat zejména u architektů např. u Le Corbusiera v knize *Za novou architekturu* (Rezek, 2005) nebo i u výtvarných umělců, u nás např. Kamil Lhoták. Ke konci padesátých let uvádí důležitá postava českého výtvarného umění Josef Kapilcký: „Hospodářské stroje, stroje vojenské a jiné, mají ve svém zevnějšku něco, co jde nad jejich účelnost a co říká velmi jasně povahu světa, ve kterém se těchto předmětů užívá. Je lhostejno, že to vložil do jejich vnějšku člověk s titulem inženýra, a ne architekt, sochař neb malíř.“ In Josef Kaplický: *Záznamy*, Praha 1998, str. 10

[45] Josef Hlaváček, *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000*, Academia 2007, str. 221, citace Jiřího Padrty, stať *K situaci* z časopisu Výtvarné umění XVIII, 1968, str. 69 – 81

[46] Tamtéž, citace Jiřího Padrty, stať *K situaci* z časopisu Výtvarné umění XVIII, 1968, str. 69 – 81

[47] Věra Jirousová: *Velký malý králík Zorky Ságlové*, Výtvarné umění 1993/1

pohybovat. Jednalo se o interaktivní dílo, do kterého byla kromě vizuálních kvalit pohledových začleněna i kreativní spoluúčast diváka na díle (možnost koule volně přeskupovat a vytvářet tak v rámci díla stále jiné a nové variace). Můžeme zde nalézt jistou podobnost s V*ariabily* Radka Kratiny. „Zorčiným cílem bylo něco jiného a vlastně v jistém smyslu komplementárního k realizacím Kratinovým, totiž vystoupit z pravidel, vymezovaných danou geometrickou strukturou a maximálně uvolnit možnosti divácké aktivity.“[48]

Vidíme zde autorčinu snahu oprostit se od zaběhnutých pravidel a souvislost s některými světovými uměleckými skupinami či umělci, kteří se snažili o nové formy vyjádření. Jmenujme jako hlavní vlivy tvorbu umělců kolem skupiny *Fluxus* nebo postavu Yvese Kleina. Těmto vlivům se budeme věnovat v další kapitole, která se snaží, alespoň ve zkratce, charakterizovat vývoj akčního umění.

V českém prostředí můžeme nacházet paralelu s objekty Zorky Ságlové u jejího současníka Huga Demartiniho. Demartini pracuje též s prostorovými objekty, do jejichž geometrického rámce umisťuje trojrozměrné kulaté předměty. [49]

3. 3. Akční umění, happeningy

Prvek akčního umění je, když ne nejdůležitější složkou díla Zorky Ságlové, určitě významem nezanedbatelnou částí její tvorby. Z důvodů zachování chronologie díla Zorky Ságlové jsou následně uváděné akce charakterizovány pouze stručně. Podrobněji se budeme konkrétním akcím věnovat v jedné z dalších kapitol.

„V roce 1966 jí bylo dvacet čtyři let, do obzorů české kultury prosakovalo leccos zpoza železné opony, uvnitř které se začal otevírat prostor pro experimenty a vzdorovitost proti konformitám všeho druhu, včetně abstrakce, avantgard, starší generace a moderního umění. Absolvovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v ateliéru profesora Kybala, ušila si kabát a la Doktor Živago, a v dalších pěti letech zpracovávala spontánně téma geometrické struktury, hry, akce a interakce.“[50]

Po výstavě *Nová citlivost* se tvorba Ságlové postupně dostávala do poněkud odlišné polohy, která ale koncepčně navazovala právě na objekty na výstavě

[48] Jiří Valoch, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 18
[49] V devadesátých letech navazuje na rozmisťování koulí do prostoru, i když v trochu jiném konceptu, francouzský umělec českého původu Vladimír Škoda. Viz. např. Postavení koulí na Škodových hvězdných drahách, In *Ateliér 1995/21* str. 12
[50] Milena Lamarová, *Zorka Ságlová 1965 – 1995*, GVU Litoměřice 1995

představené. Pozvolna se přesunula do prostoru volné přírody a v rámci happeningů a akcí realizovaných v tomto prostředí se do značné míry přiblížila výrazové a formální poloze land-artu. V roce 1968 iniciovala *Házení míčů do průhonického rybníku Bořín*. Šlo o kolektivní dílo přímo navazující na objekty s koulemi. Ságlová a několik přátel rozestaveni u průhonického rybníku spontánně házeli do rybníka míče. Na hladině tak vznikla variabilní plastika, jejíž struktura a konfigurace se vytvářela víceméně náhodně. Prvek náhody je předpokládán a náhoda je zde chápána jako systém. U tohoto díla můžeme vidět opět konotaci s Hugem Demarinim, který také v roce 1968, ještě před Ságlovou, v otevřeném krajinném prostředí vytvářel *Demonstrace v prostoru*. Demartini vyhazoval do vzduchu dřevěné špejle a papír, které v rámci pohybu, vytvářely v čase se proměňující objekt. Tvar nebyl fixní a jeho vizuální uchopení představovalo časově ohraničenou impresi pomíjivého prožitku.

Další akcí, kterou Ságlová uskutečnila, jako jedinou v galerijním prostoru, je instalace *Seno – sláma* v rámci výstavy *Někde, něco*, které se zúčastnila, na pozvání Jindřicha Chalupeckého, společně se svým manželem, fotografem Janem Ságlem a manželi Bělou a Jiřím Kolářovými. Výstava se konala v Galerii Václava Špály v Praze a je považována za jednu „z nejvýznamnějších událostí umění šedesátých let.“[51]

Ságlová využila jednoho patra galerie, kde vystavila žluté balíky slámy a zelené balíky vojtěšky. S balíky mohl kdokoliv volně nakládat, tzn. přemísťovat je, upravovat, mísit apod. K tomu hrála reprodukovaná hudba a cvrčeli brouci, kteří se, spolu se senem a slámou, do prostoru galerie dostali. Ságlová v tomto případě vytrhla kousek přírody z jejího přirozeného kontextu a zasadila ho do kontextu jiného. Dostala se, v tomto případě, do polohy environmentu, který vytvořila v galerijním prostoru zasazeném do městského prostředí.

Další tři akce z přelomu let 60. a 70. byly vždy zasvěceny nějaké konkrétní osobě nebo místu. První akcí z roku 1969 byla *Pocta Gustavu Obermannovi*, realizovaná nedaleko autorčina rodného města Humpolec, v místě zvaném Bransoudov. Tato akce měla být původně čistě land-artovým dílem. Ságlová chtěla zapálit ohně v hlubokém sněhu a vytvořit tak negativní plastiku z ohňových stop. Při přípravě této akce zjistila, že se k místu Bransoudov vázala postava místního ševce a celou akci tak dle něj nazvala.

Nejrozsáhlejší akcí a zároveň největším land-artovým projektem bylo *Kladení plen u Sudoměře* z května roku 1970. Autorka si zde, ve velkém měřítku, ověřovala

[51] Milena Lamarová, *Zorka Ságlová 1965 – 1995*, GVU Litoměřice 1995

kompoziční principy, které užívala i v obrazech strukturálně geometrického období. Na louce u Sudoměře rozmístila na 700 bílých plen, čímž vytvořila velkolepý obraz rámovaný krajinou jižních Čech. Toto dílo opět reagovalo na paměť místa, kde probíhala bitva za husitských válek.

Poslední akcí tohoto období byla *Pocta Fafejtovi* realizovaná roce 1972. Fafejta byl pražský drogista propagující kondomy. Záglová s přáteli nafoukla a v opuštěné gotické tvrzi nechala volně se v prostoru pohybovat několik stovek kondomů.

Význam Záglové a jejího akčního umění přesahuje meze českých hranic. To dokazuje i publikace Out of action, vydaná ve Spojených státech při Muzeu současného umění v Los Angeles (1996) a Muzeu užitého umění ve Vídni (1997), ve které má Zorka Záglová své čestně místo. [52]

3. 4. Období útlumu po roce 1972

Zorka Záglová prostřednictvím svého bratra Ivana Jirouse, který byl nejen výtvarným teoretikem, ale především duchovním vůdcem českého undergroundu, často zúčastňovala akcí spojených s produkcemi beatových kapela The Primitiv Group a The Plastic People of the Universe. Toto období se dá vymezit lety 1967 – 1972 a „je klíčové v mnoha směrech. Interpretace vzniku a složení světa pomocí esoterické mystiky a kabalistické symboliky živlů mělo počátky v činnosti pražské skupiny The Primitives Group.“[53] Tato beatová kapela často pracovala s přírodními živly, se kterými v té době pracovala ve svých akcích i Záglová. Se skupinami spolupracovala jak Zorka Záglová, tak i její manžel Jan Ságl a také malíř Dušan Kadlec. The Primitives Group měla velice propracovaná audiovizuální vystoupení, na jejichž organizaci se Záglová podílela návrhem kostýmů a dekorací scény i výtvarným zpracováním hudebních nástrojů. Spolupráce výtvarníků s hudebníky „začala snímáním posmrtných masek členům skupiny, podle nichž byly vytvořeny zlaté hlavy, vystavené na tyčích v popředí pódia na festivalu v pražské Lucerně, zatímco pozadí tvořil obrovský obraz japonizující krajiny ve stylu comics. Na vrcholcích hlav zapálil zpěvák Ivan Hajniš, proti vůli pořadatelů, bengálské ohně, které ohromily publikum, do té doby naprosto nezvyklé na našich

[52] Z českých umělců jsou v publikaci zastoupeni ještě Milan Knížák, Petr Šembera, Jan Mlčoch a Karel Miller
[53] Alice Štefančíková, In Katalog k výstavě *Zorka Záglová*, Galerie Benedikta Rejta Louny, 2007

scénách podobnému show.“[54] Taková představení pokračovala dalšími festivaly zasvěcenými vodě, rybám apod. Beatové kapely se nechávaly inspirovat západními uměleckými i hudebními seskupeními. Například skupinou Zero či akcemi Yvese Kleina, Lucia Fontany nebo pařížské skupiny G.R.A.V, jejichž společným tématem byly základní přírodní elementy. „Přírodní síly formující svět, a jejich paralelní zájem o technické vymoženosti, které nejsou stavěny do kontradikce k těmto přírodním silám, ale naopak se stávají, jak bylo mnohokrát řečeno, novou přírodou“.[55] Tento zájem „je výrazem nového odlišného postoje k světu, kdy umělec a člověk již nestojí ani proti přírodě, ani proti civilizačním fenoménům, nýbrž činí je rovnocennými partnery ve hře, kterou rozpoutává“.[56]

Mladá generace se snažila o vytvoření nových rituálů, o osvojení si nových, výše uvedených projevů. Taková snažení se ale v komunistickém Československu 60. let často střetávala s oficiální kulturou a cenzurou. V roce 1968 vyvrcholilo období, kdy se někteří členové komunistické strany snažili o realizaci „tzv. socialismu s lidskou tváří.“[57] Zdeněk Doskočil k pokusům o společenské změny v roce 1968 uvedl: „Jednalo se o široký proces, který se pokoušel spojit dosud nespojitelné – demokratické způsoby jednání a socialistické společenské uspořádání. Nestal se jen záležitostí komunistů. Postupně do něj byly vtaženy všechny vrstvy společnosti a významně se na něm podílely. Lidem se po dvaceti letech naskytla příležitost svobodně se vyjadřovat k problémům, jichž republika rozhodně neměla málo. Občanská společnost po dlouhé pauze znovu ožila.“[58] Tato atmosféra byla přerušena příchodem vojsk Varšavské smlouvy 21. srpna 1968. V průběhu let 1969-1971 začínalo v tehdejším Československu období tzv. normalizace. Ságlová se jako aktivní účastnice akcí kolem undergroundového beatového hnutí v roce 1972 uzavřela do ústraní. Jedním z důvodů bylo i propojení s aktivitami bratra Ivana Jirouse, který byl jedním z duchovních vůdců českého undergroundu.

V průběhu let sedmdesátých se Ságlová uzavřela více do sebe a začala se vracet k textilní tvorbě, zejména ke tkaní gobelínů. Sama na to vzpomínala: „Ostatně já sama pro sebe za největší přínos, který mi dalo tkaní, považuji prožitek JINÉHO ČASU. Je to nepřenosná zkušenost. Když u tapisérie člověk sedí celý rok den po dni, vnímání času se

[54] Ivan Jirous, *The Primitives Group - česká tvář undergroundu*, Sešity, 1969/30, str. 49
[55] Ivan Jirous, *Výtvarná práce*, 1968 č.3, str. 8
[56] Tamtéž
[57] Zdeněk Doskočil: Duben 1968, *Anatomie jednoho mocenského zvratu*, Doplněk Brno 2006
[58] Tamtéž

změní a člověk pochopí, že ta symbolika času spojená s tkaním je zákonitá. Mohla jsem to dělat v tom stojatém čase nejhlubšího bolševismu, protože ten mýtický čas tkaní mi pomáhal přežít.“[59] Tkaní bylo pro Ságlovou důležité nejen proto, že struktura atlasové vazby umělkyni napomohla najít svůj výraz v počátečních geometrických obrazech, ale také v něm nacházela inspirativní základy pro charakteristická kompoziční řešení svých budoucích obrazů založených na pravoúhlé osnově. Tkaní pro ni bylo také jedním z maximálně vyhovujících způsobů tvorby uměleckého díla. Je výsledkem zdlouhavého a monotónního procesu (který se poté od 80. let projevil i v tvorbě obrazů). Jana a Jiří Ševčíkovi píší: „Tkaní je zdlouhavá opakující se práce na jednoduchém zařízení. Ságlová sama dobře ví, že na součásti stavu byly postupně přeneseny symbolické významy jako při jakékoli lidské činnosti (např. odlišení horní a dolní části, kde je upevněna osnova – země a nebe; člunek – pas; pak celé dílo, oddělující se odříznutím od svého rámce i od svého tvůrce – zrození, přeříznutí pupeční šňůry. Tkaní tak stále znovu zakládá svět, dává naší existenci v prostoru a čase smysl.“[60]

Důležité v období útlumu tvorby pro Ságlovou bylo, že při studiu ikonografie středověkých tapiserií mohla začít pracovat s různými citacemi historického materiálu a tím vědomě hledat možnosti přetváření těchto převzatých motivů ve své práci. Na gotických tapiseriích objevila velmi důležitý motiv králíka, motiv prolínající celou její tvorbu.

První tapiserií, která se obracela do historie a citovala motiv ze starověké kultury byla *Krajina se sfingou* (1979). Vytkaná sfinga připomínala, spíše než sfingu, stoh slámy zasazený v zelené krajině evokující českému prostředí. Motiv ze starověkého Egypta byl přenesen do rámce české krajiny. Tato tapiserie je první z triptychu tapiserií mapujících tři různá období historie lidstva. Začíná starověkou sfingou, pokračuje *Krajinou s modrým králíkem* (1980), ve které byla poprvé zvětšena figura králíka zasazená do pozadí zjednodušeně pojaté krajiny. Figura králíka byla převzata z gotické tapiserie a odkazuje tak ke středověku. Další tapiserie presentovala novověk. Jedná se o dílo *Pocta Rudolfu Schlatauerovi* (1981 – 1982). Rudolf Schlatauer byl průkopník tapiserie v Čechách na konci 19. století a zakladatel první české manufaktury na výrobu gobelínů. Ságlová si vybrala noční krajinný motiv s netopýrem z jedné ze secesních Schlatauerových tapiserií a přidala do kompozice postavu Batmana. Zorka Ságlová v této práci parafrázovala dílo cizí. „To je princip, který dominuje v celém závěrečném

[59] In Milena Lamarová, *Zorka Ságlová 1965 – 1995*, GVU Litoměřice 1995
[60] Jana a Jiří Ševíkovi, *Zorka Ságlová*, Galerie umění Karlovy Vary, 1990

údobí autorčiny tvorby. Určité citáty se zřejmě dostaly i do dalších tapiserií, ať to jsou atributy králičí nebo něco jiného, ale v *Poctě* je to tematizováno a absolutizováno.“[61]

3. 5. Motiv králíka

Téma králíka má v indoevropské tradici bohatou symboliku. Záglová tuto symboliku studovala a její významy vkládala do svých děl.

V západní i východní kulturní tradici má v mytologii králík vybudované svoje charakteristické místo. „Podle mnoha mýtů žili králíci a zajíci původně na měsíci a teprve vzájemnými dohodami měsíčních bohyň a Matkou Zemí začali svůj pozemský život. Nejsou to tedy zvířata ledajaká. Jenže na zemi se jejich osudy rozešly. Zajíci si zachovali zdánlivou svobodu a volnost, ale za cenu zbabělosti. Jejich úmysly jsou zaječí a když o někom řekneme, že má za ušima, myslím si, že jde také o vychytralost zaječí. Králíky přitom čekaly přeplněné kolonie, které se nakonec změnily ve vězení – králikárny, i přes tento osud, možná právě jím, si zachovali své vznešené lunární postavení. Jsou ztělesněním plodnosti (ale i symbolem žádostivosti) a takto bývají také zobrazováni u mileneckých dvojic, ba dokonce králík je jedním z atributů Venuše. A současně jsou kupodivu i symbolem čistoty – králík u nohou Panny Marie představuje vítězství čistoty.“[62] V křesťanství je králík také symbolem krátkosti lidského života a časové vymezenosti lidského času, rychle spějícího k věčnosti

Ve všech kulturách je králík symbolem neustálé obnovy života všech forem, je symbolem množení, souvisí s ním i téma (nejen) lidské sexuality. Vedle lunární symboliky je králík také symbolem matky – země. Ve starověké egyptské kultuře, kterou v této souvislosti Záglová též citovala, zastupoval králík v obrázkovém písmu slovo „být“.[63]

Záglová s vlastnostmi a symbolikou spojenými s králíkem v rámci osobního studia historie kultur a umění pracovala, přepracovávala je a aktualizovala jeho významy, přičemž uchopovala jak vlastnosti „kladné“, tak i „záporné“, čímž vyjadřovala celistvost kulturami daných vlastností, jež odkazují k lidským ctnostem i neřestem. Postupem času se ale králík stal spíše prostředkem, skrze kterého Záglová promlouvala. „Králík se stal jejím vodítkem konceptuálního přístupu a mohl by být Zorčiným totemovým zvířetem,

[61] Jiří Valoch, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 22
[62] Jiří Fiala, *Soukromý a veřejný život králíka*, In Vesmír 1993/1, str. 58
[63] Vlasta Čiháková-Noshiro, *Máš toho králíka ráda?*, Ateliér 1992/24, str. 16

třebaže v humpolecké kotlině jistě už není zvykem volit si totemové zvíře. Vkládá králíka ho do jiných kontextů a variací, hraje si s jeho tématem a posunuje tím i samotné tradiční médium tapiserie.

„Po prvních s tapiserií, jejichž námětem byla pročištěná krajina a které ji podávaly pouze v akcentovaných horizontálách země a nebe, přichází Z. Záglová se svým vyhraněným tématem v roce 1981, kdy na 1. mezinárodním bienále textilních miniatur (J.Hradec a Praha) vystaví Králíkárnu (52,2 x 38,8 cm). Její gobelín působil v té záplavě drobných textilií neobyčejně svěže vtipností nápadu i jeho provedením – reálné drátěné pletivo králičích kotců, v jednom z nich trocha opravdického sena, ve všech pak vyšité postavy králíků jedinou plastickou linkou dobře vystihující hebkou a tichou ostražitost těchto zvířat.“ [64]

Lunární povahu králíka představuje *Krajina s měsícem* z let 1983 – 1984. Vyvrcholením tkaní byla *Velká králikárna* z roku 1981 – 1982 (tomuto dílu předchází menší *Králikárna* vytvořená v roce 1980). Jedná se o bez mála tři metry vysoké dílo složené ze šesti rámů spojených ve třech řadách tak, aby budily dojem králikárny. V každém okénku byl zobrazen minimálně jeden králík v nadživotní velikosti. Dílo bylo něčím mezi obrazem a objektem. „Rozvíjí zde téma krajiny a jejího mýtického praobyvatele králíka, který představuje archetyp obnovování života a sám princip pohybu ve středoevropském prostoru.“[65]

Zorka Záglová tvořila většinu svých tapiserií a gobelínů velkých, až monumentálních rozměrů. To dosvědčuje i dílo *Velký králík* vytkané v letech 1985-1986 a dosahující rozměrů 240 x 240 cm. Králík zde v nepředmětném prostředí balancoval na laně vedoucím odnikud nikam. „Zvíře je, ač v monochromii, vytkáno s barokně iluzivním mistrovstvím, jako plnoobjemová figura a hledí na nás svým nehnutým červeným okem, jako by sdělovalo něco stejně nesmírného, jako je ono samo.“[66]

Další významy králíka v indoevropské kultuře uvádím v příloze, jelikož pochopení jeho všech významů je důležité pro proniknutí do díla Zorky Záglové. Díla s motivem králíka byla prostředkem, jak přiblížit citáty novému kontextu. „Totiž kontextu postmodernistických postojů, které korespondovaly s postoji autorčinými, aniž by se s nimi identifikovala. Programovým se soustředěním se na jediný ikonografický prvek se tvorba Zorky Záglové od důsledných postmodernistů liší (to je dřív jakýsi

[64] L. K. – A. H., *Králíci, klauni a tapiserie*, Umění a řemesla 1987/2, str. 48
[65] Jan Ságl, Z popisku *Velké králíkárny*, www.artlist.cz, 18.6.2009
[66] L. K. – A. H., *Králíci, klauni a tapiserie*, Umění a řemesla 1987/2, str. 49

konceptuální rys), ale odkazováním k různým kulturním prostředím i užíváním pokleslé malby se s nimi sbližuje.“[67]

3. 6. Zpátky k malbě

Po jistém útlumu malířské tvorby, který byl vyplněn tkaním, se Záglová dostala v letech 1982 – 1983 postupně zpět k intenzivnější tvorbě malířské. Od roku 1982 měla možnost Zorka Záglová několikrát vycestovat se svým manželem do zahraničí. Dalo by se říci, že cestování a poznávání nových míst opět obohatilo její výtvarný projev. Postupně opouštěla textilní tvorbu a vrátila se k malovanému obrazu.[68] Navazovala na své geometrické a strukturální období. Za kompoziční základ si opět vybrala pravoúhlou geometrickou síť, kterou nejčastěji zaplňovala razítkovou malbou (kresbou). Hlavním motivem se stala figura králíka. Vznikly tak cykly obrazů, které byly formálně stejným způsobem zaplněny ikonou králíka. Králík, vedle své symbolické roviny, plnil též funkci fragmentu, který už neměl geometrický tvar.[69] Záglová na plátno nanášela ohromné množství králičích figurek (např. obraz *2209 králíků*, 1984, nebo obraz *2679 králíků*, 1985 – 1986). Multiplikace králičích figurek, které se dle daného systematického kódu různě opakovaly, dodávala obrazům pohyb a s ním i dynamiku, spočívající v mihotání celé struktury. Tak, jak divák postupně sleduje plátno, rozehrává se mu před očima dynamický děj. Do obrazů byl vložen latentní pohyb spočívající v mnohosti základního stavebního prvku a v jeho způsobu kladení a současně měnící se barevnosti. Rozpohybování a bohatost vytvářené struktury stojí v protikladu k technice malířské úspornosti děl.

„Zase bychom měli připomenout, že šlo o něco dobově velice aktuálního – s nástupem postmoderního myšlení se čistá nekonstruktivní geometrie stala již něčím historickým a jednou z možností, jak tuto geometrickou syntax revitalizovat, byla právě její sémantizace.“[70]

3. 7. Razítkové kresby

[67] Jiří Valoch, In katalog k výstavě *Zorka Záglová*, Dům umění Brno, 1992
[68] Lenka Bučilová, *Zorka Záglová*, diplomní práce Dějiny umění UK, 2008, str. 15
[69] Petr Vaňous, *Polarity volného prostoru a klece*, Art & antiques 2006/3, str. 83
[70] Jiří Valoch, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 22

Bohatost a velikou variabilitu užití razítek Záglová využila i při razítkových kresbách na papíře. Kresby vznikaly v období, kdy Záglová malovala čistě geometrické struktury (1984 – 1989). Na kresbách se ale začaly objevovat různě vrstvené shluky razítek oproštěné od přísné osnovy. Později tyto rozpohybované a variované shluky použila jako součást kompozic v obrazech. Byly tedy do jisté míry experimentem, avšak koncepčně se svým geometrickým rámcem z celku prací nevymykaly. Tyto kresby byly většinou *Bez názvu* a vyskytovaly se ve více variantách, co se týče barev i tvarů.

Z rámce těchto razítkových kreseb se vymyká cyklus *Otevřený dialog*. Objevuje se v něm znak králíka známý z časopisu Playboy. Z razítek vytvořila dvě proti sobě „stojící" hlavy králíků, playboyů, kteří mezi sebou vedou pomyslný dialog. Vedle toho měl *Otevřený dialog* ještě další rovinu významu. Králík svýma roztaženýma ušima odkazuje k písmenu „V", které značí „victory", vítězství. Lze to považovat za reakci na listopadové události roku 1989. Situaci umocňovaly i zvolené barvy kreseb – červená, modrá a bílá.

Ve druhé polovině 80. let vznikly také akční kresby, které Záglová vytvářela za pomoci živých králíků. Autorka nechala po papíře volně pobíhat králíky, kteří svými nožičkami roznášeli barvu. Do těchto kreseb počátkem 90. let přidávala i psaný text. Věty však neplynou v řádcích pod sebou, ale tvořily volné linie nebo obrys figury králíka. Do tvorby se tudíž dostává konceptuální pojetí. Konceptuálnímu zaměření těchto děl nasvědčovaly i jejich názvy, např. *Poněvadž Rodney Baham opravdu připomíná králíka* (1990).

3. 8. Malba let devadesátých

Po roce 1990 docházelo u Záglové k uvolnění základního rukopisu. Do malby se stále více a v konkrétnější podobě citace dostávaly mytologické předlohy z kultur starého Egypta, antiky, Japonska a dalších východních kultur. „Pracuje vlastně metodou resistentního postmodernismu, který tradici formálně dekonstruuje, aniž se však zajímá o její sociologickou kritiku."[71] Je to metoda, která má leccos společného se způsobem práce, který užila v roce 1969 na instalaci *Seno – sláma* v roce 1969, o němž Jiří Padrta napsal, že „Skutečnost … je exponována, vypreparována ze svého původního prostředí, přeložena do nového kontextu a předložena k vidění, hmatání, slyšení i k manipulaci."[72]

[71] In Milena Lamarová, *Zorka Záglová 1965 – 1995*, GVU Litoměřice 1995
[72] Tamtéž

Záglová tedy dále pracovala s prastarou symbolikou a mýtickými tématy. Obracela se do historie. Byla dobře vzdělanou a stále se vzdělávající osobností vedoucí vnitřní dialog s kulturní tradicí, která se odrážela v jejím díle. Sama říkala: „Můj dialog s historií kultury či poetická intervence do různých časových vrstev historie se datuje od mých akcí (1970 – *Pocta Gustavu Obremannovi* a *Kladení plen u Sudoměře*, 1972 *Pocta Fafejtovi*), pokračuje v tapisériích od roku 1979 – tématy sfingy, králíka a Batmana. Od téhož roku studuji kulturní historii jako prostředek přiblížení se poznání sebe sama. V roce 1980 jsem si vybrala jako průvodce v této práci a studiu králíka, který je k tomu vhodný svými původními významy v různých kulturách – jako symbol neustálé obnovy života, vázaný se symbolikou lunární a symbolikou matky – země, dále jako hrdina civilizátor a jako prostředník mezi člověkem a transcendentnem.“[73]

V devadesátých letech Záglová mnohem více cestovala a možná i díky tomu její tvorba nabývala na pestrosti. V průběhu devadesátých let tvořila obrazové cykly i samostatné obrazy, ve kterých se občas vzdávala svého dlouholetého motivu – králíka.

Od roku 1993 Zorka Záglová začala pracovat s historií s tématy inspirovanými historií v poněkud odlišné rovině. Studovala a zaznamenávala si různé archeologické značky nebo schémata půdorysů obydlí, se kterými dále pracovala a uplatňovala jejich tvary ve svých obrazech. Zaznamenávala si i fragmenty kreseb na střepech antických váz. Od roku 1993 vznikal cyklus obrazů, ve kterých do řádkové osnovy pod sebe umísťovala rozmanité šifry. Tímto způsobem vytvořila cyklus obrazů, které odkazují ke krajině. Tyto *Krajiny*, které vznikaly po celá devadesátá léta jsou předznamenáním vrcholného cyklu krajin *Pavlov*, který bude Záglová tvořit v letech 2001 – 2003 s tím rozdílem, že na krajinách z let devadesátých se objevily mimo značek také člověkem vytvořené artefakty působící v krajině jako lyrizující prvek, jakým jsou například loďky v obraze *Krajina s loďkami při západu slunce a východu měsíce* (1993). Další obrazy odkazovaly k východním kulturám. Obraz *Bez názvu* (1997 – 1998) s červeným sluncem odkazovala svým rukopisem na tradiční japonskou malbu.

Formou podobný *Krajinám* je cyklus *Deliramenta* (1995). Obsahově měl však tento cyklus jiný význam. Šifry na obrazech jsou přepisy rentgenových snímků buněk *deliramenta*, které mají schopnost ničit v lidském těle jisté formy nemocí, do nichž patřilo i zhoubné onemocnění Zorky Záglové. Obrazy z tohoto cyklu malovala Záglová

[73] Citace Zorky Záglové, In Milan Knížák, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 11 – 12

pro svou ochranu, jelikož měla ke svým obrazům silný vztah a věřila v jejich magickou moc. Do obrazů vkládala otisky svých rukou, jakoby je prosila o pomoc.

Paralelně s těmito soubory obrazů s krajinnými a mytologickými motivy vznikal další jedinečný cyklus obrazů. Tento cyklus nese název *Jin – Jin* a byl malován průběžně v letech 1994 – 2004. Na tomto díle bylo zajímavé, jak Ságlová stylizovala ženský princip Jin, který vypreparovala ze známého kruhového čínského symbolu Jing a Jang, což byly ve východní mytologii dvě polární síly, které svým vzájemným střídáním daly vzniknout celému vesmíru. Jejich konkrétními projevy jsou země a nebe. Dále tyto principy odkazovaly k harmonii ženského a mužského principu, přičemž princip Jang náležel mužskému pohlaví a Jing ženskému. Tuto harmonii či rovnováhu převádí Ságlová do nerovnováhy tím, že zrcadlově proti sobě staví princip Jin. „Pomocí fotografického zpracování autorka získala různé varianty částečně symetrického překrytí výchozího lineárního obrazu: tak byly obě poloroviny skutečně stejné, nikoliv komplementární.“[74]

Byla to opět symetrie, která tvoří základ výstavby obrazů, které volně navazují na cyklus *Jin – Jin*. Základem symetrie kompozice je kruh, motivem základního stavebního prvku figura králík. Králík zde byl v poloze odpovídající jeho mytologickému významu jako symbolu koloběhu lidského života. Motiv je převzat z oken gotických katedrál, které byly zdobeny (vyplňovány) figurami králíka řazenými do kruhu. Králík zde byl zobrazen právě na oknech, neboť v indoevropských mýtech je symbolem světelných kosmických sil.

3. 9. Figurální malba s odkazem na antický či středověký (gotický) rukopis

Pozdní práce Zorky Ságlové charakterizovalo „střídání vizuálních kódů při průniku časovými vrstvami, proměnlivost technologie a pohyblivost hlediska, z něhož vede dialog s králíkem, prostředníkem komunikace se světem lidí.“[75]

Vznikaly také obrazy, které se svou formou blíží klasičtější figurální malbě. Povětšinou jsou parafrází antického rukopisu – objevoval se ale i odkaz na starý Egypt nebo východní kultury. V anticky laděných obrazech vystupoval králík spolu s lidskou postavou malovanou ve stejném stylu kresby, jaký známe z antické keramiky. Mezi dvě nejznámější díla tohoto období patřil obraz *Jak bude po smrti* (1993), který představoval

[74] Jiří Valoch, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 26
[75] Tamtéž, str. 27

malířsky úsporně, pouze v lince provedenou malbu mužské postavy obracející ho se na králíka s otázkou, jak bude po smrti. Králík, zachycený opět pouze v obrysové lince, navíc fragmentární, plní svou mytologickou roli zprostředkovatele mezi světským a zásvětským a tazateli odpovídá. Dalším obrazem čerpajícím, jak formálně tak obsahově, z řecké mytologie, je *Orfeus* (1999). Obraz byl vertikálně přetnut prázdnou linií - hranicí, která oddělovala podzemní říši boha Háda a pozemský svět, z něhož Orfeus posílá signály do světa temnoty, aby si vyvolal Eurydiku. Prostředníkem mezi oběma světy zde byl opět králík.

Další z figurálních obrazů evokoval iluminaci středověkého rukopisu. Obraz nesl název *Králík utěšitel* (1993). Z kompozice lze cítit pohyb – celý obraz je protnut obloukem, který je výsečí z kruhu. Pohyb tedy možná symbolizoval koloběh. Na plátně byl zobrazen králík ležící na dívce oblečené do jednoduchého nezdobeného červeného roucha. Ženská figura ležící pod králíkem se sepnutýma rukama prosí, králík se ji gestem snaží utěšit. Kompozice obrazu i symbolika králíka vypovídá leccos o neustálé obměně života. (Obraz nabýval také lehce erotizujícího nádechu, o kterém by svědčil rukopis obrazu a jeho odkaz na dvorskou středověkou milostnou kulturu).

Obdobně koncipovanou kompozicí byl *Červený lev*, králík s mečem a štítem obkročmo sedící na hřbetu lva jako na koni. Symbolika králíka je zde spojena se symbolikou lva. Lev je podobně jako králík zobrazován jako lunární symbol, dalšími atributy lva byla síla, odvaha, nejvyšší moc a ušlechtilá krása. Králík na obraze Zorky Ságlové se nechával nést lvem na jeho hřbetě, nese v jedné ruce meč a v druhé štít, byl tedy válečně vyzbrojen a působí vítězným gestem. Takové zobrazení králíka jako rytíře na lvu přímo odkazuj ke zobrazování lva na středověkých náhrobcích, na kterých byl zobrazen lev a na něm triumfálně stojící rytíř. Toto zobrazení sdělovalo, že rytíř padl v boji (přirozenou smrt symbolizoval pes).[76] Vítězství králíka spojené se smrtí by mohlo souviset s jeho transcendentními vlastnosti a nebojácnost jeho výrazu s vírou v neustálou obnovu života (králík jako symbol obrody a živočišné plodnosti).

3. 10. Malby na damašku

„Velkou skupinu děl tvoří malby na damašek. Autorka tu využívala ornamentálního vzorového rastru podkladové plochy. Variacemi se vůči němu

[76] Symbolika převzata z knihy Jan Baleka, *Výtvarné umění – výkladový slovník*, Academia 1997, str. 201

vymezuje.“[77] V letech 1998 – 2001 vznikal stěžejní soubor laků na damašku Sheilas[78] inspirovaný keltskou bohyní plodnosti, jejíž podobu Ságlová objevila na chrličích bretaňských kostelů. „Jde o rustikální plastiku ženské figury se zdůrazněným roztaženým pohlavím. Autorka minimálními malířskými zásahy ritualizuje a erotizuje plochu obrazu tvořenou opakovaným vzorem damašku.“[79] Zřetelně se jednalo se o erotické poselství, které ale bylo předvedeno velice jemně a v žádném případě vulgárně. Ságlová nebyla umělkyní propagující něco jako „ženské umění“[80]. S ženským elementem pracovala naprosto přirozeně a velmi citlivě.

Na damaškovém plátně vzniklo od roku 1998 více obrazů. Některé jsou tvořeny doplňováním damaškového vzoru, cyklus *Hendaye* z let 2000 – 2003, nebo jsou to obrazy namalované na i damaškové plátno bez výraznějšího dekoru, např. *Červený* (2000).

3. 11. Cyklus *Pavlov*

Vrcholným a také závěrečným souborem obrazů je cyklus Pavlov (2001 – 2003). Cyklus volně navazoval na *Krajiny*, které vznikaly od roku 1994. Na těchto obrazech z posledního cyklu také nalézáme tvary (šifry) odkazující k archeologickým značkám. Jejich předobrazem byly konkrétní půdorysy lidských obydlí z archeologického naleziště Pavlov, které se nacházelo na Moravě nedaleko Dolních Věstonic. Velice úsporně malované znaky řazené do volných struktur zde odkazovaly ke konkrétnímu místu, ale byly silně podřízeny individuálnímu výtvarnému systému. Jediné pojítko s původním inspiračním zdrojem byl tedy samotný název cyklu, neboť použité šifry sice mohou asociovat krajinné prvky, ale jinak to byly znaky oproštěné od jakéhokoliv konkrétního odkazu. Působí tak velice čistým a lapidárním dojmem. Ve své podstatě se pozdní malířská zkušenost obrací k někdejším konstruktivním začátkům.

3. 12. Práce s nalezenými předměty

[77] Petr Vaňous, *Polarity volného prostoru a klece*, Art & antiques 2006/3, str. 83
[78] „Bohyně matka. Keltská (irská). Úzce spjata s plodností a se životem a smrtí. Je jednou z mála irských bohyní, jejíž obrazy se zachovaly i v křesťanství a často zdobily zdi irských kostelů. Je na nich zachycena jako nahá žena a velkými ňadry, s roztaženýma nohama a rozevřenou vulvou. Též Sheila Na Cioch.“ Definice převzata In Michael Jordan, *Encyklopedie bohů*, Praha 1997
[79] Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 12
[80] Viz příloha, rozhovor Věry Jirousové s Zorkou Ságlovou

Podobný systém práce, jakým parafrázovala nalezené archeologické artefakty, využívala Ságlová i v práci s jinými volně nalezenými předměty, které vkládala do svých koláží, jež vznikaly od roku 1997. Do strukturálních nebo lineárních kompozic Ságlová řadila jak přírodní nálezy, tak třeba i malé pytlíčky s cukrem, které sbírala na svých cestách. Zde je jistá podobnost s dílem Běly Kolářové, která také řadila do bohatě strukturovaných sestav drobné předměty každodenně užívané, jakými jsou např. sponky do vlasů. U Kolářové se však jednalo především o předměty intimněji provazované s ženským světem a prostředím.

(Dodávám, že bych zde mohl uvést některé další konotace s českými umělkyněmi, zejména s Bělou Kolářovou nebo Evou Kmentovou. Jistě jsou zde nějaké podobné znaky jemnosti či citlivosti zpracování děl, charakteristické pro tyto umělkyně. Záměrně ale nechci nějak podrobně ji srovnávat dílo Zorky Ságlové s jinými ženami, jelikož je zde odlišné prostředí ve kterém díla vznikala. Podrobnější popis by přesahoval rámec bakalářské práce, proto vždy uvádím pouze stručné náznaky děl pomocí kterých je možné vysvětlit práci Zorky Ságlové).

3. 13. Pozdní akce z roku 1988

Je nutno zmínit, že se Ságlová ke konci 80. let vrátila k akční tvorbě. V létě roku 1988 nakreslila na pláži u Ravenny do písku řadu siluet králíků, která s prvním přílivem moře zmizí. Příliv řízený lunárním cyklem si králíka, který je lunárním symbolem logicky bere zpět. Jedná se tedy o osobní akční kresbu citující konkrétní význam králka, jako měsíčního symbolu.

Další akce (happening) je též zasvěcena motivu králíka. Nese jméno *40 králíků* a byla uskutečněna v červenci též roku 1988. Ságlová vytvořila dva jednoduché stojany, na které měl každý z účastníků připoutat jeden šátek s motivem králíka. Díky špatnému počasí se ale akce nezdařila a všechny králíky nakonec přivázala sama Zorka Ságlová. Králík zde promlouvá do větru, transcenduje do přírody pomocí jednoho z jejích živlů. Tento způsob práce nás odkazuje k tibetským lungtám[81], na kterých jsou napsány modlitební texty, jenž jsou roznášeny větrem.

[81] Lungta je název větrného koně, který je spolu s modlitebními texty zobrazen na papírových nebo látkových praporcích. Hlavním účelem lungty je přinést dobrý osud, štěstí. www.lungta.cz, 18.6. 2009

Ryze soukromou akcí, které se účastnil pouze manžel Jan Ságl bylo *Signování králikárny* (1988). Tato akce v duchampovském stylu je ryze konceptuální dílem, kdy je běžný předmětu udělen statut uměleckého díla.

3. 14. Fotografický cyklus *Hrdina civilizátor*

Fotografie pořízené na různých cestách nejen po Evropě byly poprvé vystaveny až na retrospektivní výstavě v Národní galerii v Praze a v Moravské galerii v Brně v roce 2006. Fotografie byla v rámci díla Zorky Ságlová známá pouze z dokumentace jejích akcí.

V průběhu let devadesátých začínala do své tvorby zapojovat Zorka Ságlová i fotografii. Všechny fotografie jsou pořizovány formou osobního dokumentu, kdy Ságlová fotila figuru králíka na všech místech, kde ho mohla potkat. Od gotických reliéfů s králíkem, přes plyšové králíčky až po čokoládové králíky ve výloze obchodu. Jakoby chtěla Ságlová, která měla jistě velice široké vzdělanosti ohledně významů králka uchopovat ohromnou hojnost výskytu králičí figurky přítomnou v každodenním světě.

Rozsáhlý soubor fotografií vyšel samostatně posmrtně v knize nesoucí název *Hrdina civilizátor*.[82]

3. 15. Ostatní díla

Do výše uvedených podkapitol nezařaditelné jsou dva soubory děl, které se svou formou z daných kategorií vymykají. Prvním takovým souborem je kolážový cyklus nesoucí svůj historický odkaz na rakouského spisovatele, který tvořil převážně na Šumavě, Richarda von Králika, *Život a smrt rytíře Richarda von Králíka*. Tento cyklus vznikal v letech 1900 – 1999 a vycházel ze dvou dochovaných fotografií Richarda von Králka, které Ságová pomocí fotografické techniky přenášela na papír a doplňovala razítky králíků.

Dalším těžko zařaditelným souborem jsou dva obrazy nesoucí název *Rodinný portrét I. a II.* Na těchto plátnech byly tlustou kresebnou linkou malovány obrysy postav

[82] Vydalo nakladatelství Kant, 2006

připomínajících klasickou rodinnou fotografii. Figury na obraze působí dojmem anonymity. Jediné, co je spojuje je semknutí ve shluk odkazující na rodinné společenství.



Zorka Ságlová, *Seno – sláma*, 1969

4. Akční tvorba Zorky Záglové

Akce Zorky Záglové byly jedním z nejdůležitějších a styčných bodů její tvorby. V dějinách české výtvarného umění 20. století je místo Zorky Záglové vždy zdůrazňováno právě v kontextu s její akční tvorbou. Její akce představovaly hru, happening, interakci mezi účastníky, médiem a místem. Pro úzký okruh účastníků byly jedinečným a neopakovatelným zážitkem a zároveň jsou zasvěceny i dalším, řekněme filosofičtějším rovinám.



Zorka Ságlová, *Házení míčů do průhonického rybníku Bořín*, 1969

4. 1. *Házení míčů do průhonického rybníku Bořín*, (Duben 1969, projekt: srpen 1968)

„V dubnu po roztátí ledu jsme hodili do rybníka 37 míčů tří barev (modrá, zelená, oranžová), vznikla plovoucí plastika unášená větrem a vlnami. Nechali jsme ji na hladině.“[83]

První akcí, kterou Záglová uspořádala bylo *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*, kterou zorganizovala se svými přáteli a rodinnými příslušníky u rybníka Bořín nedaleko Prahy. V této akci šlo o to přidat se k sílícímu dobovému výtvarnému proudu, kdy umělci opouštějí své ateliéry hledají místo pro svou tvorbu v přírodě. Nejde zde ale jenom o to, kde se taková forma nového umění usilující o vyvázání se z ateliérových či galerijních prostorů odehrává, ale také s kým. Bratr Záglové Ivan Jirous, který se akce účastnil k tomu napsal, že jde o to, tvořit akce „s lidmi, kteří jsou ochotni přijmout výzvu ke hře, kteří jsou schopni vnímat umění především jako tvorbu tryskající z pocitu radosti a duchovní svobody a ne jako urputnou snahu o pochopení cizích a vzdálených záměrů umělce, stojícího kdesi daleko od svých diváků.“[84]

Jak jsme naznačili již v předchozí z kapitol akce *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* přímo navazovala na předešlé práce, ve kterých se autorka dostávala z polohy malby do prostoru. Po práci na trojrozměrných objektech Zorka Záglová změnila polohu své prostorové tvorby a posunula ji dále do volného prostoru přírody. Jedním z impulzů, které Záglovou přivedly k akční tvorbě byl malý zájem diváků o přímou kreativitu při přeskupování míčů. Bylo tedy nutné vymyslet nějaký jiný způsob, jak aktivně zapojit do hry větší počet lidí. Záglová k tomuto v jednom z rozhovorů uvedla: „V roce 1968 jsem udělala objekt, desku s míčky, které si měl divák sám přeskupovat. Vystavovala jsem ho v Mánesu na *Nové citlivosti*, ale lidé v té době nebyli na něco podobného zvyklí a jen málokdo našel odvahu vztáhnout ruku na umělecké dílo. Proto jsem se rozhodla pracovat přímo s lidmi. Další objekt z míčů jsem rozebrala a v dubnu 1969, po roztátí ledu, jsme naházeli s přáteli 37 míčů do rybníka v průhonickém parku a vytvořili tak plovoucí plastiku.“[85] Jednalo se o konceptuální land-artovou akci, ve které se opět objevily prvky již známé z prostorových objektů. Je to geometrický tvar

[83] Autorský komentář Zorky Ságové, převzato z Milan Knížák, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze 2006
[84] Ivan Jirous, *Plovoucí plastika*, Mladý svět 1969/19, str. 26
[85] In Výtvarná výchova 1998/4, str. 20; celý rozhovor uveden v příloze

koule, který je zastoupen míčky na horizontálním plochém podloží. Jestliže v sobě plastiky s koulemi obsahovaly pohyb, ať už latentně (kvádr s koulemi, *Bez názvu*, 1968) nebo přímo tak, že bylo možné kreativně s koulemi pohybovat (nízký kvádr s koulemi, Bez názvu, 1968), v této první akci Zorky Ságlové byla energická expanze do prostoru vyvedena do maxima volného prostoru přírody a do pohybu byly míčky uváděny spontánně všemi účastníky této akce.

Jak Ságlová napsala ve svém výše uvedeném autorském komentáři k akci, míče byly vhazovány na hladinu rybníka, kde tvořily volnou, pohyblivou plastiku. Nejprve se tedy odvíjela spontánní hra účastníků, komunikace aktérů akce s přírodou pomocí míčů a poté do hry vstoupily přírodní živly, které samy volily proměnlivou podobu plovoucí plastiky. V tomto případě je jako systém v tvorbě pomíjivé plastiky chápán nahodilý pohyb způsobený vodou a větrem. V plovoucí plastice tak byla symbolicky do procesu zapojena i příroda. Přírodní síly byly personifikovány a pojaty za jednoho z účastníků při tvorbě plastiky minimalistického charakteru.

Všechny akce Zorky Ságlové byly pečlivě fotografovány jejím manželem Janem Ságlem. Z hlediska vztahu fotografie a akce, ve které šlo o hru, o pocit svobody a o osobní prožitek účastníků, v neposlední řadě také (zejména ze strany Zorky Ságlové) o vznik pomíjivého výtvarného díla, jde o jedinečnou situaci, jelikož jeden z účastníků byl přímo fotograf. Ságlová i ostatní se tedy mohli naplno ponořit do prožitku akce a jejich počínání je ve své upřímnosti navíc zachyceno na fotografickém obraze. Fotografie z akcí, které byly později často vystavovány na výstavách Zorky Ságlové byly chápány jako presentace vlastní akční tvorby. Fotografie tedy nejsou pro Ságlovou apriori uměleckými artefakty, jelikož akce nebyly konány za účelem vzniku fotografie. Akce se pořádaly pro akci, pro pocit svobody a tvorby.

„Spojením happeningové akce s land-artovým projektem zavádí Zorka Ságlová speciální kategorii, do té doby se objevující se jen sporadicky.“[86] V českém prostředí lze najít spojnici s prací Huga Demartiniho, který na svých akcích pracoval též v přírodě (viz. *Demonstrace v prostoru*, 1968).

[86] Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 9



Zorka Ságlová, *Seno – sláma*, 1969

4. 2. *Seno – sláma* (srpen 1969)

„V jedné místnosti jsem vystavila žluté balíky slámy a zelené balíky sušené vojtěšky, v druhé místnosti seno, které jsme s přáteli dosoušeli, kupili a rozhazovali. Návštěvníci denně ze sena a slámy spontánně vytvářeli nové sestavy. K tomu na stěnách cvrkalo množství kobylek a hrála reprodukovaná hudba.“[87]

Stěžejní instalací je pro Zorku Ságlovou environment Seno – sláma, představený v rámci výstavy Někde něco (1969), které se, jak uvádím výše, účastnila společně se svým manželem Janem Ságlem a dále s manželi Bělou a Jiřím Kolářovými. Organizátorem této výstavy byl tehdejší ředitel Galerie Václava Špály, významný teoretik Jindřich Chalupecký. Výstavy konané ve této galerii měli v povědomí diváků vždy prestižní renomé. Do povědomí se svou galerijní akcí vryla i Zorka Ságlová, která vystavila v galerii přírodní artefakty a vzbudila s tím rozporuplné reakce publika.

Jádro enviromentu tvořily balíky slámy a vojtěšky, jednalo se o land-artové gesto, provedené naruby. Výstava vybízela návštěvníky ke hře a k interakci s vystavenými objekty, jelikož zde byla možnost volně balíky přeskupovat a také se v průběhu výstavy z balíků seno různě trousilo a poté volně (náhodně) přeskupovalo po galerii. V neposlední řadě se v galerii také otevíral prostor pro komunikaci mezi potencionálními návštěvníky a „převraceči“ sena. Vznikaly tak materiálové struktury, které svým zřetelným, ale nedostatečně razantním pohybem naznačovaly možnosti, jež se staly typické pro další tvorbu Zorky Ságlové. Náhodnost tu byla nezřetelně promíchána s připravenou strukturou. Geometrické tvary balíků a dvoubarevná podoba balíků odkazuje k prvkům, které používala ve svých předchozích obrazech a plastikách.

V galerii hrála z reproduktorů rocková hudba kapel, se kterými Zorka Ságlová spolupracovala prostřednictvím svého bratra Ivana Jirouse. V pulsujícím prostředí v centru města byly vystaveny přírodní artefakty symbolizující lidskou práci na poli, v přírodě. Balíky slámy a vojtěšky odkazovaly k tradiční činnosti. K „přirozené“ lidské práci a její poetice. „Tím, že Ságlová přinesla přírodu zpět k lidem, do města, do prostoru galerie, umožnila mnohým na chvíli vstoupit do jiného světa, nadechnout se vůně sena, zúčastnit se něčeho ve městě neobvyklého a třeba si uvědomit, jak mnoho

[87] Autorský komentář Zorky Ságové, převzato z Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006

jsme se vzdálili našim předkům, pro které tato vůně byla nedílnou součástí života.“[88] Ač se jednalo o nejnovější projev výtvarného umění, instalace byla vlastně něčím velmi tradičním. Byla předvedením mimouměleckých činností jako je např. obracení sena do kontextu současné umělecké tvorby.

Tato akce byla čistým environmentem, můžeme ji srovnat s navážením hlíny do galerie, akcí Waltera de Maria nebo s vystavením živých koní v galerii italským umělcem Jannisem Kounellisem. S balíky slámy pracoval o několik let později také Ivan Kafka. Kafka řadil balíky slámy ve volném negalerijním prostoru.

Oficiální kritikou byla tato akce hodnocena jako výtržnost mladé výtvarnice. „Akce *Seno – sláma* vynesla Zorce Ságlové neblahou proslulost tvůrkyně „zvrhlého umění“ a vyloučila ji na dlouhou dobu normalizačních let z oficiální výtvarné scény.“[89]

[88] Pavlína Morganová, *Akční umění*, Votobia 1999, str. 55 s
[89] Věra Jirousová, *Velký malý králík Zorky Ságlové*, In Výtvarné umění 1993/1, str. 24





Zorka Ságlová, *Pocta Gustavu Obermannovi*, 1970

4. 3. *Pocta Gustavu Obermannovi* (březen 1970)

„Ve sněhové vánici jsme naplnili 21 igelitových pytlů jutou a benzínem. Rozložila jsem je v hlubokém sněhu do kruhu a za soumraku jsme je zapálili. Ohně vytvořily ve sněhu stupňovité krátery. Gustav Obernamm byl místní švec, který na počátku německé okupace chodil po kopcích a plival oheň, dokud ho němečtí četníci neztloukli.“[90]

Akce Zorky Ságlové, která se nejvíce podobá rituálnímu chování archaického člověka je *Pocta Gustavu Obermannovi* (1969), která se uskutečnila na místě zvaném Bransoudov, které se nachází blízko autorčina rodného města Humpolce. Prvotním záměrem této akce bylo uskutečnit ritus se zapálenými ohni na sněhu v okruhu nejbližších rodinných příslušníků.[91] Ságlovou na této mystické akci nejvíce zajímalo, co vznikne ve sněhu po shoření ohňů. Zajímala ji výsledná podoba pomíjivé negativní plastiky ve sněhu. Zde je dobré podotknout, že akční umění Zorky Ságlové se nikdy neodvrátilo výtvarného umění v tom smyslu, že při každé akci vzniklo nějaké pomíjivé dílo (plastika ne vodě, ve sněhu apod.). Tím se lišili akce v umění Zorky Ságlové od ostatních akčních umělců jejichž akce byly spíše happeningy nebo performance scénického typu usilující o katharsi prožitkem jiného času.

Při přípravách *Pocty Gustavu Obermannovi* přišla Zorka Ságlová na to, že v Bransoudově se údajně, dle zmínky ve spisu papeže Honorius III., ještě ve 13. století odehrávaly pohanské rituály. Současně zjistila, že se před druhou světovou válkou chodil na tato místa toulat místní podivín, švec Gustav Obermann a plival ohně tak, že si plnil ústa hořlavinou, kterou přes plamen malé pochodně plival. Jedena z interpretací jeho konání byla, že se tím snažil zastrašit německé vojáky přicházející na české území. Ságlová přichází na místo těchto událostí, aby zapálením ohňů ve sněhové vánici vytvořila land-artové dílo, ale také se snaží navázat na historii místa. Na symbolické rovině je akce zasvěcena právě Obermannovi a jeho formě osobního odboje proti

[90] Autorská poznámka Zorky Ságové, převzato z Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006

[91] Akce se účastnil pouze manžel Jan Ságl, bratr Ivan Jirous, jeho žena Věra Jirousová a blízký přítel a současně zpěvák kapely The Pastic People of the Universe Milan Hlavsa, In *Zorka Ságlová*, Národní galerie 2006

nepřátelskému režimu. Záglová se také svými svobodnými gesty na počátku normalizační doby snažila o vyjádření protestu proti vládnoucímu režimu.[92]

Ohně byly řazeny v geometrické struktuře do kruhu o devatenácti bodech (pytlích) a po jejich vyhoření vznikla přírodní plastika pomíjivého charakteru. Opět zde byla dáno základní geometrické rozvrstvení zápalných pytlů, které pomocí dalšího ze čtyř základních přírodních živlů hořením vypálili ve sněhu výsledný obrazec. Svou roli zde opět hrála jemná náhoda, kterou bylo ovládáno samotné hoření pytlů a tím i výsledek akce. „Byla to výzva k transcedenci, vyjadřující třeskutou touhu po smíření nesmiřitelného zástupných elementech ohně a vody.“[93] Sílu prožitku celé akce gradovalo zapálení pytlů těsně před soumrakem. Jeden z účastníků Ivan Jirous na konci svého článku o *Poctě Gustavu Obermannovi* v dobovém tisku uvedl: „Vydávám pouze svědectví o tom, co jsem viděl: byl to zážitek, s jakým jsem se v umění už dlouho nesetkal.“[94]

[92] „Když jsme sháněli materiál na ohně, jutové pytle a benzin, vyprávěli nám lidé o místním ševci, který na počátku německé okupace chodil po polích a pro své potěšení plival ohnivé koule, až si na něj počkali četníci a ztloukli ho, aby toho nechal. Proto jsem akci probíhající na počátku ruské okupace věnovala tomuto člověku.“ Citace Zorky Záglové, In *Výtvarná výchova 1998/4*, str. 20; celý rozhovor uveden v příloze

[93] Věra Jirousová, *Tkaní, králík a čas naší existence*, In Katalog k výstavě Zorky Záglové, Galerie výtvarného umění Kralovy Vary 1990

[94] Ivan Jirous, In *Výtvarná práce 1970/7*, str. 2



Zorka Ságlová, *Kladení plen u Sudoměře*, 1970

4. 4. *Kladení plen u Sudoměře* (květen 1970)

„Na místě bitvy jsme rozložili na trávu asi 700 čtverců bílé tkaniny do tvaru velkého trojúhelníku a nechali je tam.“[95]

Co do rozsahu největším dílem v celkové tvorbě Zorky Ságlové je land-artová akce *Kladení plen u Sudoměře* uskutečněná v květnu 1970. Již z názvu této akce můžeme usoudit, že se jednalo spíše o land-artovou akci než o čistý land-art. Z názvu lze vyčíst že autorce záleželo na procesu vzniku rozměrné přírodní plastiky - na kladení. Šlo jí o kolektivní akci, při které účastníci rozmisťovali na louce u Sudoměře přibližně 700 bílých plen. Podobně jako v *Poctě Gustavu Obermannovi* Ságlová pracovala s historií místa. Navazovala na bitvu u Sudoměře, který se odehrála za husitských válek a při které byli nepřátelé husitů poraženi díky vychytralosti husitů. Na louce, kde se 25. března 1420 odehrála bitva rozložili husitské ženy pleny, aby se do nich zamotaly nohy koní křižáckých rytířů a vojáci se tak staly snadnou kořistí husitů.

Ságlové šlo o symbolické uchopení dvou elementů. První byla konkrétní událost z husitské historie a druhým byla výtvarná podoba a fakt položení plen. Co se týče samotné bitvy u Sudoměře, tak k ní Ságlová zaujímala ambivalentní vztah. Na jedné straně to byla oslava či uznání ženského odboje a na druhé straně se jednalo o ironizující komentář husitství, které bylo v té době často heroizováno.

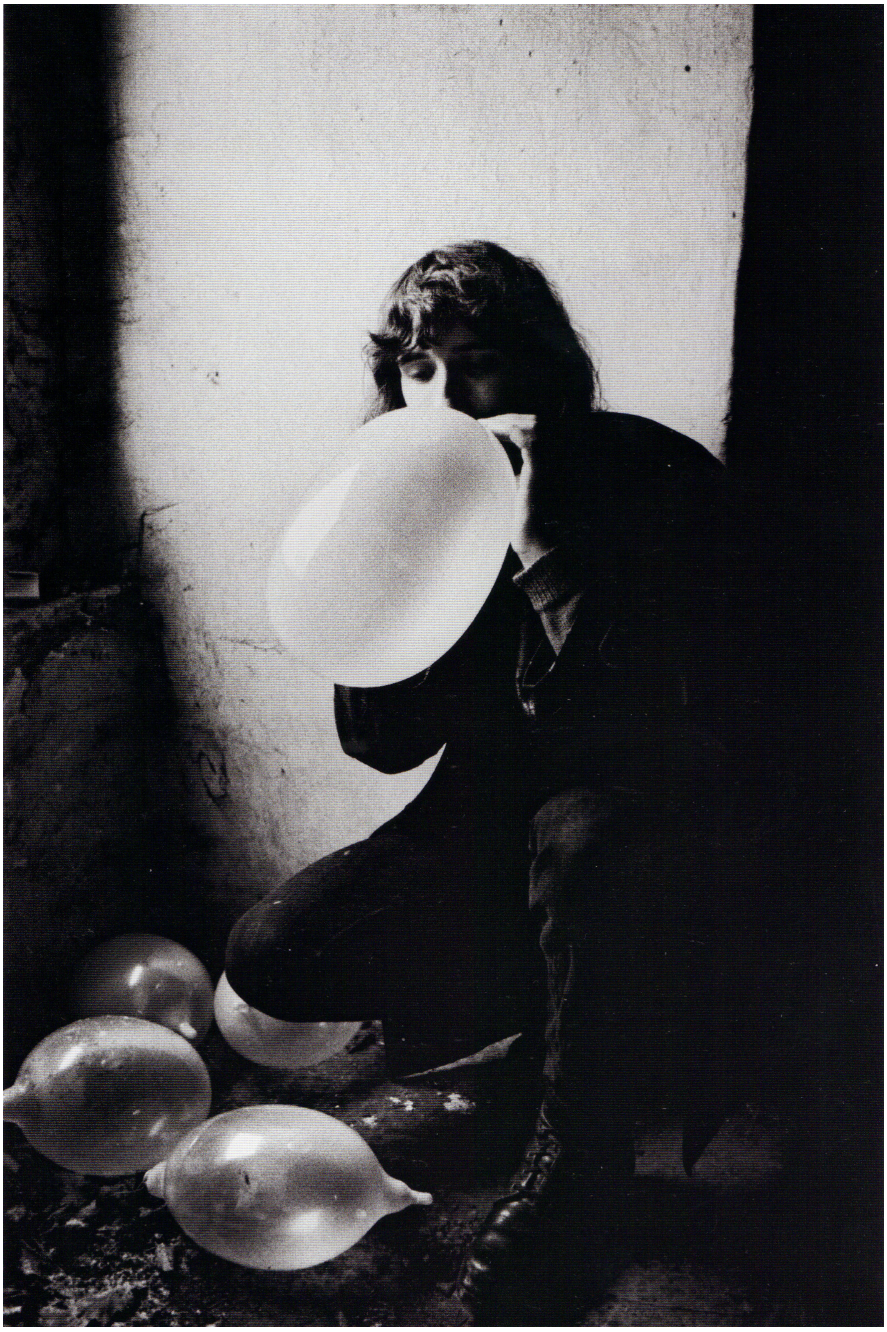
Položením plen byla tato událost znovu vyvolána a aktualizována. Pomyslná bitva, kterou se snažila Zorka Ságlová se svými přáteli uměle vyvolat, byla bitvou, při níž zaujali kladením plen pozici vítěznou (podobně jako husiti) a byla bitvou za svobodu, ke které se tato pokorná výzva obracela.

Druhým elementem je samotná výtvarná stránka díla, která nemusí být závislá na faktu znovu vyvolání historické situace. Dílo bylo geometricky strukturované do řad, které ve svém celku tvořily velký trojúhelník land-artové lyrické plastiky. Dílo bylo složeno z plen, což odkazovalo ke vztahu Zorky Ságlové k textilním materiálům. O upřímnosti výtvarného projevu a odrazu života Zorky Ságlové do jejího díla vypovídala skutečnost, že Ságlová byla v době *Kladení plen u Sudoměře* čerstvou matkou své první dcery a s plenami přicházela do kontaktu velmi často. Inspirace zde byla zjevná. „Až dnes se zdá snadné přečíst z fotografie výtvarné akce poukaz na krátce odhalenou

[95] Autorská poznámka Zorky Ságové, převzato z Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006

skrytost takřka neviditelné ženské práce, obklopující dítě bezpečím, spojený s rituálem požehnání pole a s magickým jednáním, které ochraňuje a zajišťuje nejen přítomný, ale i budoucí volný prostor pro děti narozené ve svobodě.“[96] Skladebný prvek plen odkazoval k mateřství, ke zrození života či jemnosti a svou bílou barvou k čistotě, ale i zranitelnosti. Dílo je zasvěceno především *ženskosti*, kterou si Záglová během svého těhotenství mohla více uvědomovat. Záglová se ve svém díle nesnažila stavit do popředí svou „ženskost“, uvědomovala si ji a přirozeným způsobem s ní pracovala. „Její typicky ženská poloha byla samozřejmá a hlavně vznešená. V tom se lišila od řady hektických projevů protagonistek ženského umění.“[97]

[96] Věra Jirousová, *Velký malý králík Zorky Záglové*, In Výtvarné umění 1993/1, str. 25
[97] Milan Knížák, *Zorka Záglová*, Národní galerie v Praze 2006, str. 10



Zorka Ságlová, *Pocta Fafejtovi*, 1972

4. 5. *Pocta Fafejtovi* (říjen 1972)

„V prvním patře zámku jsme nafoukli asi pět set prezervativů, které vítr v místnostech přeskupoval. Nakonec jsme je vyházeli z okna a ponechali na místě.“[98]

Poslední akcí z přelomu let 60. a 70. let je *Pocta Fafejtovi* (1972). Akce proběhla ve spolupráci s členy *Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu* v areálu polozřícené tvrze Vřísek u České Lípy. Tato akce byla jako jediná zdokumentována kromě fotografií také filmem, který bylo mj. možné vidět na retrospektivní výstavě v Národní galerii v Praze v roce 2006. Z dokumentace lze vyčíst, že celá akce byla velni spontánní a prožitá za bujarého hýření.

Popudem k akci byla potřeba ironickým způsobem komentovat zvýšení sociálních dávek a příspěvků na děti, které měli vylepšit populační křivku, prudce klesající v letech po okupaci, a byly zřejmým apelem státu ke znormalizovanému odpovědnému rodičovství. „Východiskem akce byla fascinující fotografie výkladu soukromého drogisty Fafejty (někdy z let 1945 – 1948) s reklamním textem umístěným pod fotografií J. V. Stalina. Slogan byl rovněž výtečný: *Dejte Fafejtovy gumy lidu, ať nepozná starost a bídu.*“[99] Dalším sloganem, se kterým byla akce častěji spojována je: *Nemuselas k zemi klesat, lepší mohl býti tvůj los, kdyby hoch tvůj používal od Fafejty Primeros.*[100] Z těchto sloganů lze vyčíst kdo byl drogista Fafejta, postava, které byla celá akce zasvěcena.

V průběhu akce byly v tatické tvrzi prezervativy nafukovány a vznášely se volným prostorem gotické tvrze. Levitující „balónky“ se za pomocí větru a jeho náhodného pohybu různě seskupovaly a tvořili variabilní těleso. Vítr některé z nich vyfoukal z tvrze ven do přilehlého lesa, čemuž posléze napomohli i účastníci akce, kteří po chvíli všechny vyházeli z tvrze ven do lesa a volné seskupení splynulo s přírodou.

Touto akcí Zorka Ságlová uzavřela pomyslný cyklus výše popsaných akcí, které byly zasvěceny vždy jednomu ze čtyř základních přírodních živlů. V první akci dominuje voda, v druhé oheň, ve třetí země a v poslední vzduch vyjádřený větrem. Po

[98] Autorská poznámka Zorky Ságové, převzato z Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006
[99] Věra Jirousová, *Velký malý králík Zorky Ságlové*, In Výtvarné umění 1993/1, str. 25
[100] Převzato In Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze 2006

Poctě Fafejtovi se pod tlakem vyvíjeným představiteli komunistického režimu se svou tvorbou uzavřela do soukromí ateliéru.



Zorka Ságlová, *40 králíků*, 1988

4. 6. Pozdní akce

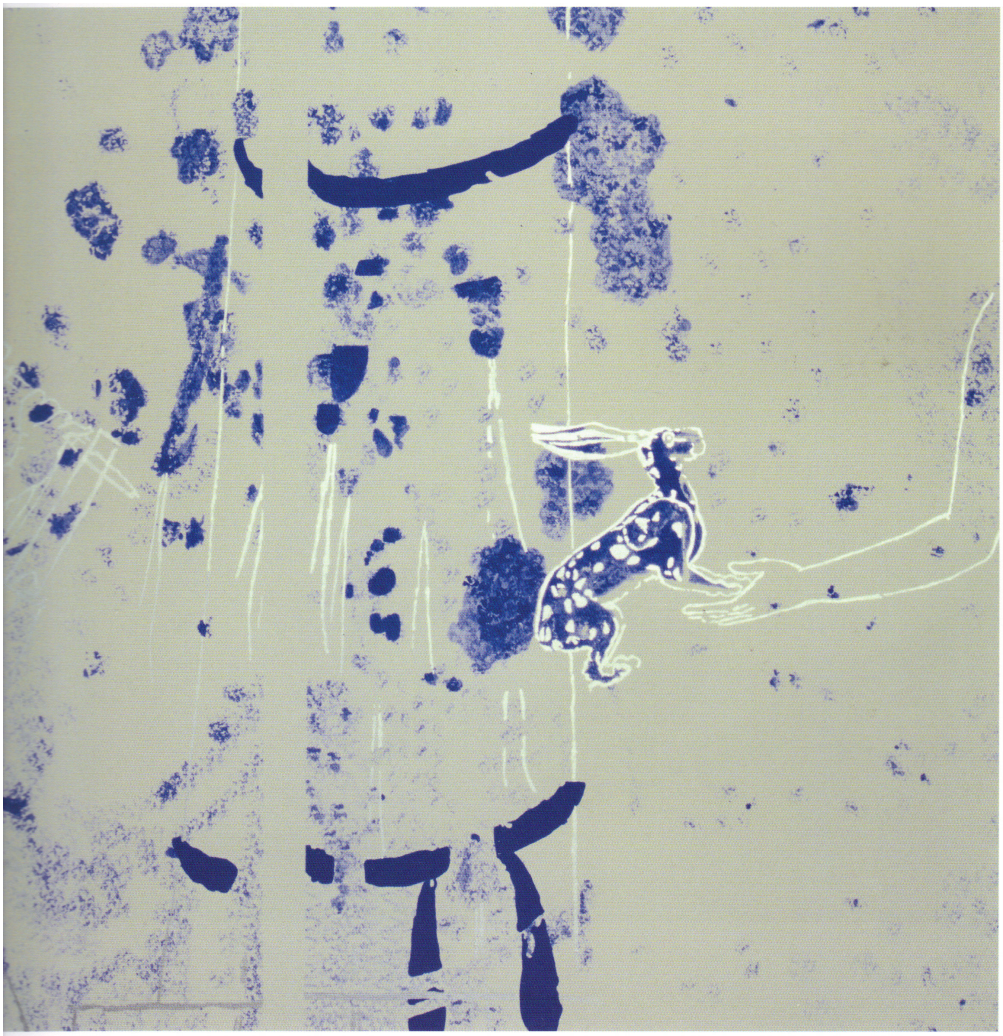
Ságlová se ke konci 80. let vrátila po šestnáctileté odmlce k akční tvorbě. V základu těchto akcí hraje svou roli králík. V létě roku 1988 nakreslila do písku na pláži u Ravenny řadu siluet králíků. Jedná se o další pomíjivé dílo. Příliv řízený lunárním cyklem si králíka, který je lunárním symbolem logicky vzal zpět. Jednalo se tedy o osobní akční kresbu citující konkrétní význam králka, jako měsíčního symbolu.

Další akce (happening) byla též zasvěcena motivu králíka. Nesla jméno *40 králíků* a byla uskutečněna v červenci též roku 1988. Ságlová vytvořila dva jednoduché stojany, na které měl každý z účastníků připoutat jeden šátek s motivem králíka. Díky špatnému počasí se ale neodehrála dle předem připraveného scénáře a všechny králíky nakonec přivázala sama Zorka Ságlová (z původně plánovaného happeningu se stala performance). Králík zde promlouvá do větru, transcenduje do přírody pomocí jednoho z jejích živlů. Tento způsob práce nás odkazuje k tibetským lungtám[101], na kterých jsou napsány modlitební texty, jenž jsou roznášeny větrem.

Ryze osobní akcí bylo *Signování králíkárny* (1988), při kterém Ságlová podepsala nalezenou králíkárnu. I tento čin byl zdokumentován manželem Janem Ságlem a ze snímků je patrné, jak vdýchla Ságlová duchampovským gestem obyčejné králíkárně status uměleckého díla.

Ojedinělou akcí z repertoáru Ságlové byla dlouhodobá mail-artová akce *Milí přátelé* (1995-1996), kdy od podzimu 1995 do jara 1996 rozesílala 234 prázdných pohlednic se žádostí o nakreslení kolečka. Nakonec se Zorce Ságlové vrátilo 177 velmi rozmanitých pohlednic, které byly vystaveny v brněnské Galerii Na bidýlku v roce 1997.

[101] Lungta je název větrného koně, který je spolu s modlitebními texty zobrazen na papírových nebo látkových praporcích. Hlavním účelem lungty je přinést dobrý osud, štěstí. *www.lungta.cz* , 14.6.2009



Zorka Ságlová, *Orfeus*, 1994,115 x 115 cm, akryl na plátně

5. Shrnutí

„Umělec je zaklet ve svém díle.“[102]

Jak jsme předeslali v úvodu, v práci jsme se snažili podrobněji zmapovat stěžejní součást díla Zorky Ságlové – její akční tvorbu, a dále najít styčné body uměleckého odkazu jako celku. Mohlo by se zdát, že jsme si vytyčili dva odlišné cíle, jelikož akční umění zabíralo poměrně krátký časový interval celkové tvorby. Opak je ale pravdou, jelikož celoživotní dílo Zorky Ságlové je velice jednotné a momenty z akcí se nacházely v celé tvorbě. Jakoby Ságlová věřila v dlouhodobost a její sílu. I přes nevelké vybočování z hranic celkového konceptu je dílo plné experimentů a proměn ve výrazu. Takový přístup je důkazem velice promyšlené koncepce, která byla zvolena jistě velice nenásilně a svobodně.

„Pokusíme-li se přehlédnout výtvarné dílo Zorky Ságlové za posledních třicet let, poskládají se jeho rozvětvené výzkumy konceptuální povahy do kontinuitního souboru, který je rozčleněn systematickou prací a racionálními kroky, avšak jejich metodická stopa je rozrušována hravostí a zejména důvěrou, že základní impuls každé další jednotlivé práce vzejde z intuice.“[103]

Pokusili jsme se tedy nalézt několik styčných bodů, které byly pro dílo Zorky Ságlové zásadní.

5.1. Strukturace a pohyb

Síla práce Zorky Ságlové by mohla spočívat v zaujetí pro řád a geometrickou výstavbu, která se poprvé objevila u rané malby ovlivněné *Konstruktivními tendencemi* v 60. letech 20. století. Geometrická a strukturální povaha především vycházela z textilní tvorby, kterou Ságlová studovala u profesora Antonína Kybala. V rámci studia měla mnohdy za úkol navrhnout dekoraci látek a textilů, přičemž výsledná podoba měla často geometrické vzory. Důležité bylo, že i samotný proces vzniku tapiserií byl založen na geometrické struktuře (atlasová vazba). Tyto v mládí nabité zkušenosti se Ságlové natolik silně vryly pod kůži, že je ve svém díle pouze zřídkakdy opouštěla. „Její geometričnost spočívá spíše v systému tvorby než v používání geometrických vizuálních

[102] René Huyghe, *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*, Odeon 1973, str. 166
[103] Věra Jirousová, *Velký malý králík Zorky Ságlové*, Výtvarné umění 1993/1

elementů.“[104] Smysl pro geometrizaci forem prostupuje všechny podoby jejího díla (přes akce po malbu). Geometrická struktura neměla, snad vyjma ranných čistě geometrických obrazů, chladný a neosobní charakter, naopak její struktury byly plné volných a emocionálních prvků.

Je zřejmé, že vedle vytváření různých, bohatě strukturovaných celků je jedním z nejdůležitějších témat v tvorbě Zorky Ságlové pohyb, který se umělkyně ve svých dílech snažila zachytit, podchytit, pozastavit, znovu rozeběhnout. Samozřejmě, že do této hry logicky vstupuje i další prvek, kterým je čas. Pohyb byl nejrůznějším způsobem obsažen ve velkém množství jak obrazů, tak i akcí, které byly na dynamice a pohybovosti založené. Zorka Ságlová neřešila pohyb jako takový (netázala se ve svém díla na jeho podstatu), pohyb byl přirozenou a integrální složkou jejího díla. Pomocí přiznaného i latentního, rozeběhnutého i pozastaveného pohybu snadněji pronikala k obsahové složce díla. Dynamičnost vyjadřuje v díle Zorky Ságlové živelnost, hravost či radost ze života a z tvorby.

Optické mihotání struktur je patrné již na prvních obrazech geometrického období. Drobné geometrické prvky v podobě trojúhelníků, čtverců a kruhů, a jejich zmožení, má v podstatě statický charakter, v celku obrazu však vytvářejí „kinetickou“ malbu evokující pohyb. Latentně skrytý pohyb je vložen i do objektů, zejména do kvádru s „padajícími“ koulemi, který působí jako zamrazený děj s rozvíjející se vnitřní časovou strukturou díla.

Vyvrcholením expanze do prostoru, ale také pohybu a hry byly akce, ve kterých hraje dynamika projevu zásadní roli, jak v procesu tvorby, tak i ve „vlastním životě“ výsledných tvůrčích aktů. Vzpomeňme na plovoucí plastiku volně se rozprostírající na hladině rybníka, na přenášení slámy, které bylo cílené, současně i náhodné, na hořící ohně prohlubující do sněhu krátery nebo na větrem rozptylovanou poletující plastiku uvnitř i vně gotické tvrze. Jedním z vlivů na stále se měnící podobu artefaktů byla i „náhodná spolupráce“ přírodních podmínek. Určitou výjimkou bylo statické rozložení plen na louce u Sudoměře. Toto dílo pracovalo s pohybem a zároveň i s prostorem vzhledem ke své rozlehlosti a možností, resp. nutností pozorovatele se v něm, kolem něho pohybovat a na každém místě jej vnímat pod jiným úhlem a z jiné perspektivy (místo pohybu zde působí plynutí, je „plynoucím prostorem“[105]).

[104] Milan Knížák, *Zorka Ságlová*, Národní galerie 2006, str. 7
[105] Výraz „plynoucí prostor“ se často užívá v kontextu s architekturou. Viz. např. Mies van der Rohe, *Stavění*, Arbor vitae 2000

Pohyb jako prostředek vyjádření byl zastoupen i v malbě, kresbě nebo tapiseriích Zorky Ságlové. Zejména v razítkových kresbách či malbách byla role pohybu podvojná. Jednak to byla impresivní složka obrazů, která svou pohybovostí přerůstala a odkazovala k růstu a velikému zmožení. Na straně druhé evokovala mnohost velikého zmnožená prvků jako výřez z většího, snad až neomezeného celku. Dynamika a hravost kompozice odkazovala k něčemu statickému, neměnnému a věčnému. Pohyb (od prvotní imprese až po hlubší uchopení významu), který divák vykoná uvnitř své mysli je procesem, jež má na svém konci metafyzický rozměr.

Pohyb je vyjádřen i k této složce cílenou kompozicí mnoha dalších děl. Například volně vedoucí linií z obrazu *Červený lev* (1999), ve stále se opakujícím růstu přírodních elementů u zeleno – modrého obrazu *Bez názvu* (1998) na damašku, mihotající jsou i stopy králičích paciček, které se objevují na několika kresbách a které vznikly reálným pohybem živých králíků atd. Bylo by ale klamné se domnívat, že je to pohyb, který je hlavním tématem (prací Ságlové. Pohyb byl častou pouze formou, přirozenou součástí procesu a obsahu vzniku díla.

Než přejdeme k obsahovému shrnutí díla Ságlové je nutno uvést, že u Zorky Ságlové je její koncept spojen silně s citem pro použití materiálu. „Samotná volba námětu si volí vlastní techniku a provedení. Jednou je to nalezený předmět jako suvenýr králíka z mušliček v *Krajině s měsícem*, podruhé je to papírová forma, slisovaná do formy francouzského střeleckého terče s názvem *Triolaps*. Může působit i japonská malba na hedvábí, převedená xeroxem a zvětšená, k níž autorka v *Dámě s měsícem* domýšlí barvy. Jednou je to olej na fotoplátně, podruhé akryl, potření fotografie nebo citace egyptského reliéfu v plošném provedení olejomalby, každé téma potřebuje vlastní techniku. Není to u nás zcela běžným zvykem.“[106]

Právě výběrem materiálů se Zorka Ságlová snažila co nejvíce umocnit obsahovou stránku svých děl. Například u *Velké králíkárny* (1981 – 1982) byla výšivka vplétána do drátěného pletiva velkým kontrastem vlastností použitých materiálů (měkkost a poddajnost příze oproti tvrdosti a pevnosti pletiva) dosahovala takřka realistického zachycení daného tématu.

[106] Vlasta Čiháková-Noshiro, *Máš toho králíka ráda?*, Ateliér 1992/24, str. 16

5. 2. Obsahová stránka vybraných děl

Úplně rozkrýt obsahovou stránku díla Zorky Záglové je velmi obtížné. Záglová pracovala v celém svém díle s velmi sofistikovanou symbolikou, která měla často osobní až intimní charakter, takže je velmi těžké jednoznačně definovat složitou obsahovou strukturu daného díla. Její tvorba se odvíjela velmi spontánně a s hravou jistotou, pramenící jak z vědomí, tak i podvědomí. Sama Zorka Záglová se do slovních interpretací svého díla nerada pouštěla[107] a chtěla, aby k němu divák přistupoval bez předsudků a s co nevětší otevřeností.

Jisté je to, že Zorka Záglová pracovala od počátku své tvorby s historickými tématy a jejich etickým či formálním odkazem. Témata různě přetvářela, citovala nebo na ně svým způsobem navazovala. Již v prvních pracích informelního charakteru se tyto principy objevují v obraze, na kterém jsou připevněny kusy těl uhynulých živočichů (*Bez názvu*, 1962). Toto dílo může tématicky i kompozičně odkazovat k Poslednímu soudu. Otevřeně přiznaná reakce na historické události se objevila při akční tvorbě z let 1969 – 1972, které jsme v práci věnovali větší pozornost. Od této doby se práce s historickými odkazy pravidelně objevovala v celém díle. „Tento můj dialog s historií kultury či „poetická intervence“ do různých časových vrstev historie se datuje od mých akcí (1970 – Pocta G.O. a Kladení plín u Sudoměře, 1972 Pocta Fafejtovi), pokračuje v tapiseriích od roku 1979 – s tématem sfingy, králíka a batmana. Od téhož roku studuji kulturní historii jako prostředek přiblížení a poznání sebe sama. V roce 1980 jsem si vybrala jako průvodce v této práci s studiu králíka, který je k tomu vhodný svými původními významy v různých kulturách – jako symbol neustálé obnovy života, vázaný se symbolikou matky země, déle jako hrdina civilizátor a jako prostředník mezi člověkem a transcendentnem.“[108]

Záglová se snažila aktualizací mytologických a kulturních symbolů a prací s archeologickými značkami probudit v divákovi jeho osobní imaginaci a tím i utvořit intenzivnější povědomí o historii lidstva a lidského vědomí či nevědomí nebo i k hlubšímu poznání sebe sama. Snažila se tím relativizovat minulé i současné hodnoty a přiblížit historii tak, aby byla chápána jako kontinuum, které vrcholí právě prožívaným okamžikem.

[107] In *Výtvarné umění 1993/1*; celý rozhovor uvádím v příloze
[108] Zorka Záglová, katalog v výstavě *Zorka Záglová*, Centrum kultury a vzdělávání Ostrava, 1994

Specifickou figurou pro vizuálního ztvárnění těchto rozvrstvených významů se jí stal Králík. Ten se ale v některých dílech stává „pouze“ šifrou, skrze kterou Záglová promlouvá a ve které nejde už o konkrétní mytologii spojenou s figurou králíka. Například v razítkových kresbách (malbách), vycházejících ze sítě atlasové vazby, ve kterých figurou králíka oživovala a zároveň přehodnocovala striktně geometrickou výstavbu obrazů a kreseb.

Figura králíka byla v celé tvorbě zastoupena velmi pestře a rozmanitě. Dlouholetý konceptuální přístup v jeho presentaci byl umělkyní postupně vymezován a uchopován a systematicky byla vyčerpávána možnost jeho využití. Králík byl umísťován volně do exteriéru krajiny nebo na pozadí krajiny (viz. *Krajina s modrým králíkem*, 1980), uzavírán do králíkárny, ve které byla jištěna jeho plachost. Králík sloužil jako čistě výtvarný prvek k přehodnocení (narušení) čistě geometrických forem. Králík byl také citován přepisem z historického matriálu. Figura králíka hrála zásadní roli i v pozdních akcích z roku 1988. Je velmi důležité vnímat tato díla v kontextu s prostředím, do kterého byla figura králíka instalována.

Dalším prvkem, který byl obsažen v celé tvorbě Zorky Záglové a ze kterého čerpala nespočet náměrů byla příroda, přesněji řečeno krajina. Nejednalo se pouze o vizuální, případně sdružený pocitový zážitek z krajiny, ale také o nalézání a následné zprostředkovávání její, často hluboko ukryté paměti. Nalezené přírodní motivy se objevily již v Záglové nejranější tvorbě, při kladení nalezených částí těl živočichů do informelních obrazů. Dále pokračovala svou tvorbou v přírodě svými land-artovými happeningy. Z volné přírody pocházel i její hlavní motiv – králík. S krajinou pracovala také v rámci svého osobního dialogu s historií lidské kultury. Místo v krajině bylo pro Zorku Záglovou nositelem hluboce zakořeněných významů, které se snažila často vyvolat a aktualizovat (viz. *Pocta Gustavu Obermannovi, Kladení plen u Sudoměře*) anebo je přepisovala do svých obrazů pomocí archeologických značek, viz. např. cyklus *Krajiny I – III* (1993) nebo cyklus *Pavlov* (2003).

5. 3. „Ženskost“ v umění Zorky Záglové

Spekulativní rovinou v tvorbě Zorky Záglové je otázka míry specifické ženskosti jejího umění. Je jisté, že tvorba Záglové je specifickým způsobem citlivá, citová, emotivní, což by ji mohlo zařazovat do pomyslné skupiny umělkyň pohybujících se výlučně v oblasti „ženského umění“. Důležité by ale pro nás především měl být osobní

pohled autorky na vlastní tvorbu i na tématiku tzv. ženského umění. Z rozhovoru s Věrou Jirousovou z roku 1993 vyplývá, že Zorka Ságlová neuznávala pojem „ženského umění“ jako takového. V rozhovoru uvádí: „Myslím, že žádné ženské umění neexistuje. I když naopak, většinou umění dělané ženou bývá jiné.“[109] K povaze mužské a ženské tvořivosti uvádí Ságlová toto: „Z nám jedince s výrazně jiným pohledem na svět a přístupem k práci a nemyslím, že v tom je důležitá a někdy i rozpoznatelná odlišnost podle pohlaví.“[110] Slova Zorky Ságlové nám odpovídají na výše uvedenou tezi o „ženskosti“ jejího umění. Na její práci je důležitá upřímnost a víra ve vlastní projev, což dodává jejím dílům přirozenost a nenucenost, která v sobě přirozeným způsobem reflektuje i uvědomění si vlastní biologické příslušnosti. To dosvědčují díla která měla nádech ženskosti (např. *Kladení plen u Sudoměře*, cyklus *Jin – Jin*, obraz *Dáma s měsícem*, králík jako symbol matky – země, apod.) nebo byly symbolickým způsobem spojené plodností (cyklus *Sheilas*, králík jako symbol plodnosti).

[109] In *Výtvarné umění 1993/1*; celý rozhovor uvádím v příloze
[110] Tamtéž

6. Literatura

Publikace:

- Hana Babyrádobá, *Rituál, umění a výchova*, Masarykova universita Brno 2002
- Roland Barthes, *Světlá komora*, Agite/Fra 2005
- Jan Baleka, *Výtvarné umění – výkladový slovník*, Academia 1997
- George Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, 1974, www.votobia.cz
- Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU Praha 2004
- Chalupecký Jindřich, *Na hranicích umění*, Prostor 1990
- Chalupecký Jindřich, *Tíha doby*, Votobia 1999
- Josef Kaplický, *Záznamy*, VŠUP Praha 1998
- Milan Knížák, *Zorka Ságlová* (monografie); NG Praha, 2006
- Milan Knížák, *AKCE, po kterých zbyla alespoň nějaké dokumentace 1962 – 1995*, Gallery Praha
- Kolektiv autorů, *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000*, Academia 2007
- Kolektiv autorů, *Nová citlivost*, GVU Litoměřice 1995
- Morganová Pavlína, *Akční umění*, Votobia 1999
- Kolektiv autorů, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, GHM 1999
- Zorka Ságlová, *Hrdina civilizátor*, Kant 2006
- A. Potůčková, O. Hanel, *Umění zastaveného času, Česká výtvarná scéna 1969 – 1985*, ČMVU 1996
- James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Mladá fronta 1991
- Jiří Ševčík, *České umění 1938 – 1989*, Academia 2001
- Suzane Sontagová, *O fotografii*, Paseka 2002 s
- Milena Lamarová, *Zorka Ságlová 1965 – 1995*, GVU Litoměřice 1995
- Michael Jordan, *Encyklopedie bohů*, Praha 1997
- Jan Royt, Hana Šedinová, *Slovník symbolů : Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Madá fronta 1998
- Tomáš Vlček, *Fotografie a akce*, Dům umění ČB 2008
- Mies van der Rohe, *Stavění*, Arbor vitae 2000

Katalogy:

-Galerie Benedikta Rejta Louny 2007, text: Ivan Jirous
- Jiří a Jana Ševčíkovi, Věra Jirousová, *Zorka Ságlová*, GU Karlovy Vary 1990

- Alena Potůčková, *Jiří Beránek*, ČMVU 1994,
- Konstruktivní tendence, Severočeská galerie v Litoměřicích 1990, text: Josef Hlaváček

Články:

- Věra Jirousová, Velký malý králík Zorky Ságlové, In Výtvarné umění 1993/1, s. 22-31
- Ivan Jirous, *Výtvarná práce*, 1968 č.3, s. 8
- Ivan Jirous, *The Primitives Group - česká tvář undergroundu*, Sešity, 1969/30, s. 49
- Ivan Jirous, *Mesaliance či zásnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním?*, Výtvarná práce, 1968/3, s. 8.
- Ivan Jirous, *Plovoucí plastika*, Mladý svět, 1969/19, s. 26
- Ivan Jirous, *Pocta Gustavu Obermannovi*, Výtvarná práce, 1970 /7, s. 2
- Petr Vaňous, Zorka Ságlová, *Polarity volného prostoru a klece*, Art & antiques 2006/3, s.83
- Pavlína Morganová, *Nové obrazy Zorky Ságlové*, Ateliér, 2000/5, s. 5
- Jana a Jiří Ševčíkovi, *Realita nebo iluze?*, Výtvarná kultura, 1990/ 3, s. 36
- František Šmejkal, *Konfrontace - 1960*, Tvář 1964/2
- Karol Pichler, *Po stopách zmyslu pre textil*, Umění a řemesla, 1988/4, s. 22
- Jiří Padrta, *K situaci*, Výtvarné umění XVIII, 1968, s. 69 – 81
- Dagmar Tučná, *Krajinná inspirace*, Umění a řemesla, 1979/4, s. 5
- Milena Lamarová, *Obrazy a textil*, Ateliér 1995/22 str. 12
- Milan Weber, *Králíci Zorky Ságlové také v Ostravě*, Moravskoslezský den, 8. 11. 1994, s. 13.
- L. K. – A. H., *Králíci, klauni a tapiserie*, Umění a řemesla 1987/2, s. 48
- Ludmila Kybalová, *Z textilních výstav*, Umění a řemesla 1989/3, s. 6
- Magdalena Juříková, *Za Zorku Ságlovou*, Ateliér 2003/25 – 26, s. 3
- Vlasta Čiháková-Noshiro, *Máš toho králíka ráda?*, Ateliér 1992/24, s. 16

Internetové zdroje:

www.artlist.cz

www.aluze.cz

www.lungta.cz

7. Přílohy

7. 1. Rozhovory se Zorkou Ságlovou

a) Rozhovor Zorky Ságlové s Alenou Dokonalovou, časopis Výtvarná výchova 1998/4, str. 20 – 21

Řekne-li se Zorka Ságlová, většina lidí si vybaví některou z Vašich výtvarných akcí. Kdy jste opustila tzv. tradiční uměleckou tvorbu (- jste vlastně textilní výtvarnice) a vydala se riskantní cestou akčního umění?

V roce 1968 jsem udělala objekt, desku s míčky, které si měl divák sám přeskupovat. Vystavovala jsem ho v Mánesu na Nové citlivosti, ale lidé v té době nebyli na něco podobného zvyklí a jen málokdo našel odvahu vztáhnout ruku na umělecké dílo. proto jsem se rozhodla pracovat přímo s lidmi. Další objekt z míčů jsem rozebrala v dubnu 1969, po roztátí ledu, jsme naházeli, s přáteli 37 míčů do rybníka v průhonickém parku a vytvořili tak plovoucí plastiku.

Všechny své akce jsem dělala po roce šedesát osm, t.j. po ruské okupaci, a byly pro mne, kromě jiného, hledáním a výrazem osobní svobody.

Byla pro Vás někdy překvapením reakce účastníků?

Pozvaní účastníci akcí byli lidé otevření, schopní s jistou hravostí a improvizací akci zdárně provést (v rámci mnou vymezených limitů). Tenkrát jsem přijímala jako samozřejmost jejich schopnost se do akce vžít a provést ji ve všeobecném souladu a v daných podmínkách, kdy překvapovaly složky ne-lidské, a to živly: pohyb vody s větrem u akce „Házení míčů“, bouře těsně před „Kladením plín u Sudoměře“, vánice kolem celé akce „Pocta Gustavu Obermanovi“ a silný vítr při akci „Pocta Fafejtovi“.

Prozradíte něco o impulzech, inspiracích Vašich akcí? Existoval pro ně nějaký scénář?

Podrobný scénář jsem nikdy nedělala. Vysvětlila jsem, co je cílem akce a v jejím průběhu, pokud to bylo nutné jsem účastníky usměrňovala.

provést „Kladení plín“ mne napadlo, když jsem denně ručně máchala spousty plínek mé dcery, „Pocta Gustavu Obermanovi“ měl být původně pouhý „land-art“, stopy po ohních v hlubokém sněhu. Dlouho jsem hledala vhodné místo, až jsem si vzpomněla

na jedno poblíž mého rodného města, Bransoudov u Humpolce. Je to místo, které jsme nezávisle na sobě já, můj bratr i můj muž v raném mládí milovali, dávno před tím, než jsme se dozvěděli, že ho údajně ve 13.století připomíná papež Honorius III. jako dějiště pohanských mystérií. Pak už bylo jasné, že je to jediné vhodné místo pro akci.

Když jsme sháněli materiál na ohně, jutové pytle a benzin, vyprávěli nám lidé o místním ševci, který na počátku německé okupace chodil po polích a pro své potěšení plival ohnicé koule, až si na něj počkali četníci a ztloukli ho, aby toho nechal.

Proto jsem akci probíhající na počátku ruské okupace, věnovala tomuto člověkovi.

Některé výtvarné akce se zdají být na pomezí divadla nebo scénografie. Viděli jsme i nepodařenou výtvarnou akci s dětmi, při které jen přeskupovaly krabice a viditelně se přitom nudily. Dá se vůbec specifikovat, kdy jde o skutečné „akční umění“.

To je otázka spíše pro teoretika. Akce na pomezí scénografie a divadelního vystoupení mě nikdy nezajímaly. – Mně šlo vždy o akci, která vedla k vytvoření pomíjivého výtvarného objektu. Některé z nich byly koncipovány jako dialog s historií.

Pokud by se výtvarná akce měla navodit ve škole (například se studenty gamnázia), jak by měl výtvarný pedagog postupovat, aby to mělo smysl a bylo pro účastníky přínosem?

Nejprve bych studenty seznámila se stručnou historii akčního umění od jejích počátků (Pollock, Rauschenberg, Niki de Saint-Phal-le, Beuys, hnutí Fluxus aj.). Podle jejich reakce v diskuzi, která by měla následovat, bych je přivedla k tomu, aby si nějakou akci sami promysleli a provedli. Těžko to více specifikovat, záleží na otevřenosti a komunikační schopnosti daného kolektivu a pedagoga. Neměli by přitom usilovat o vytvoření díla, ale o radost z tvorby, myšlení a komunikace. Jestli po tom nějaký artefakt zbude, je lhostejné.

Nedávno jsme viděli v Praze na Újezdě Vaše obrazy z poslední doby. Co byste řekla o formě těchto prací? Jde snad o změnu vašeho myšlení a výtvarného názoru?

Ve výtvarném umění lze stěží oddělovat myšlenku od formy a formu od myšlenky. Protože jsem za třicet let mnohokrát změnila formu, doufám, že se někam posouvalo i mé myšlení.

Formu si volím podle toho, jak mám zrovna chuť a potřebu se vyjadřovat. Už jsem dělala tapisérie, razítkové kresby, akční kresby, korespondenční akci a průběžně dělám konceptuální obrazy.

Můžete o své poslední tvorbě alespoň něco málo napovědět?

O současné tvorbě se mi nechce mluvit, protože sebeinterpretaci považuji za zavádějící a nadbytečnou, kromě toho mám zkušenost, že cokoli řeknu, bude použito proti mně a ještě dlouho citováno.

b) Rozhovor Zorky Ságlové s Věrou Jirousovou, časopis Výtvarné umění 1993/1

1. Domníváte se, že je výtvarná umělkyně ve své práci stejně svobodná jako muž? Anebo jako žena pociťujete nějakou konkrétní fyzickou či sociální determinaci?

Když byla moje dcera malá, dávala jsem jednoznačně přednost starání se o ní před vlastní prací: jak to řeší ostatní umělkyně, nevím. ¨

2. Považujete hranici mezi mužem a ženou za ambivalentní, nebo jsou pro vás muž a žena výrazně odlišné bytosti s jiným pohledem na svět a jiným přístupem k výtvarné práci?

Znám jedince s výrazně jiným pohledem na svět a přístupem k práci a nemyslím, že v tom je důležitá a někdy i rozpoznatelná odlišnost podle pohlaví.

3. Máte konkrétní představu o tom, co je to ženské umění?

Ne. Myslím, že žádné ženské umění neexistuje. I když naopak, většinou umění dělané ženou bývá jiné. Například pro mne Sonia Delaunay je jednoznačně zajímavější než Robert. Nebo myslím, že dílo Niki de Saint-Phalle by nemohl udělat muž. naprostá soustředěnost s jakou pracuje Sophie Curtil se mi také zdá být zcela mimořádná. Ale nenazvala bych jejich práci ženským uměním.

4. Vzpomenete si, jestli jste si v dětství hrála víc s panenkami nebo klukovské hry? Pamatujete si na svoje první výtvarné projevy? Můžete je popsat?Identifikovala jste se v nich s mužskou anebo s ženskou rolí?A kdy jste si prvně uvědomila, že jste holčička?

S panenkami jsem si nehrála. Hráli jsme si v doupatech keřů, stohů a opuštěných sklepů a na stromech, v lomech a na střechách. Dodnes si přesně pamatuji interiér některých stromů, jen sáhnout po té správné větvi. Kreslila jsem od dvou let, ale to vím podle kreseb, které mi rodiče schovávali. První kresby byly kuře a židle. Přesně si vzpomínám na to, jak jsem ve svých čtyřech letech dostala kompletní sadu pastelek, byla jsem zcela fascinována tím, jaká je to spousta krásných barev. Když matka vařila, sedávala jsem v kuchyni na stoličce u štokrdlete a každý den vyhotovila jednu kresbu. Byly to holčičí portréty, postavy narvané do formátu A čtyřky, s komplikovanými účesy a zdobenými šaty. Dá se předpokládat, že jsem se s nimi identifikovala. Byla to velká

série, po ní přišla města a hrady. Nevzpomínám si, kdy jsem se vědomě identifikovala s tím, že jsem holčička. Nikdy mě nijak netrápilo, zda jsem žena či muž.

5. V jungovské psychoanalytické škole hraje v představovém světě muže podstatnou roli obraz ženy – animy jako komplementární části archetypu dokonalé bytosti – hermafrodita. Tuto představu lze ikonograficky sledovat v celém evropském umění, které převážně vytvořili muži. Až od 19. století se ustavuje paralelní linie ženské umělecké tvorby, v níž není výrazně stabilizován obraz muže, který bychom mohli nazvat - animus?

Co je pro mě anismus? Poznám ho ve snech. Ale v práci? Nevím. Není- li to ovšem králík.

6. Jedním z určujících rysů mužské populace nastupující generace je zkušenost ztráty či chybění otcovské autority, která znesnadňuje identifikaci s touto rolí a její přijetí spolu se společenskou odpovědností. v komunistických režimech suploval roli svrchované autority stát a zejména umělcům vyhradil roli nesvéprávné nedospělé osobnosti. Spolu s krizí rodiny je ovšem zproblematizován i vztah ženské části populace k otcovské autoritě, což znesnadňuje obecně příměji vytvoření partnerských vztahů mezi mužem a ženou. Jaká je vaše konkrétní zkušenost s otcovskou autoritou a jste si vědoma problematičnosti jejího významu i obecně?

Když jsem vyrůstala, fungovaly rodiny v mém okolí ještě normálně. Dokonce i ve škole byla většina učitelů – mužů, převážně to byly velmi výrazné osobnosti. Vzpomínám si z dětství na každotýdenní rituál, kdy otec na naši prosbu usedl za stůl, aby nám ořezal nožem naše hromady pastelek. Uměl to krásně, seděli jsme s bratrem u stolu a celou tu dobu ho při tom sledovali. když skončil, tak nám těmi ořezanými pastelkami nakreslil nějakou kresbu, většinou nějakou krajinu, kam jsme chodili na procházku. Někdy se nechal dlouho prosit a fungovalo to vlastně jako odměna, když jsme nezlobili.

Pro mne hrál ještě navíc roli zástupné otcovské autority bratranec Jiří Padrta, který byl o 14 let starší než já. V dětství a v mládí maloval, a byl to vždycky svátek, když si rodiče z každoroční návštěvy přivezli jeho obrázek, nebo když jsme se jako děti směly

podívat do pokojíčku, kde maloval. Jeho mínění pro mě hlavně v dětech dospívání, ale i později, mnoho znamenalo.

Takže jsem nikdy nedostatkem otcovských autorit netrpěla. Obecněji jsem si této problematiky ovšem vědoma a považuji za neštěstí nedostatek učitelů ve školách. Co se týče role umělce v komunistických režimech, myslím, že to je trochu složitější. pro mě stát nebyl žádnou autoritou, ale nepřítelem, kterého jsem se ze všech svých sil snažila v práci nebrat na vědomí. Ostatně myslím, že v jakékoli společnosti zastupuje umělec roli králova šaška a že je iluzí myslet si něco jiného.

7. V současném umění se stále více objevuje práce s vlastní tělesnou zkušeností. S příchodem akčního umění umělci stále více pracují s vlastním tělem a tělesná zkušenost se pro ně stává výchozím impulsem, narozdíl od klasického moderního přístupu, který převážně pracoval s duchovními významy hmoty, čistou vizualitou a idejemi. Domnívám se, že zkušenost s vlastní tělesností je intenzívněji přítomná v umělecké práci žen. Jakou roli ve vaší tvorbě hraje práce s tělesnou zkušeností?

Nikdy mě nenapadlo moje akce vztahovat ke své tělesnosti, ale naopak vždy k materiálu, se kterým se pracovalo, k místu, živlům, a nezbytné bylo vytvořit potřebnou atmosféru pro správné vyznění akce. Pro mne není podstatné, zda je víc tělesnosti v položení plíny na trávník nebo otištění razítka na plátno. Rozhodně si intenzivně uvědomuji tělesnost při obyčejném malování a nikdy nevím, zda maluje víc hlava či ruka. Spíš je to někdo jinej. Jasné je to u razítkových kreseb, tam je to více gestuální záležitost. Důležitá je pro mne zkušenost s tkaním, tam je velká provázanost těla a materiálu, ale to je ještě komplikovanější o časový rozměr. U kreseb s králíkem, tam je jednoznačná práce s tělem, samozřejmě s králičím.

7. 2. Profesní životopis Zorky Ságlové[111]

Studium

1961 – 1966 V1ysoká škola umělecko průmyslová
Ateliér textilní tvorby prof. Antonín Kybal

Akce

1969 Házení míčů do průhonického rybníka Bořín, projekt akce 1968
1970 Pocta Gustavu Obermannovi, Bransoudov
Kladení plín u Sudoměře
1972 Pocta Fafejtovi, Vřísek
1988 40 králíků, v rámci akce Vítr a objekt, Křížový vrch, Ruda

Samostatné výstavy

1969 Seno - sláma, výstava Někde něco, Galerie Václava Špály, Praha (s J. Kolářem, B. Kolářovou, J. Ságlem)
1988 Realistické divadlo, Praha
11045 králíků, Drogerie Zlevněné zboží, Brno
1989 Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha
1990 Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo (s J. Ságlem)
Galerie Opatov, Praha
ÚKDŽ, Praha
Galerie umění Karlovy Vary
1991 Králíci, Atelier Maxera, Alberndorf, Rakousko (s Franziskou Krammel)
Galerie MXM, Praha
1992 Dům umění města Brna, Galerie Stará radnice, Brno
Tapiserie a kresby, Sovinec
1993 Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo
1994 Krajiny - Zátiší, Galerie MXM, Praha

[111] Převzato In *Zorka Ságlová*, Národní galerie v Praze, 2006

Sokolská 26, Centrum kultury a vzdělávání, Ostrava

1995 Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice

1997 Galerie Via art, Praha

Milí přátelé, Galerie Na bidýlku, Brno

1998 Galerie Genia Loci, Praha

1999 Sladký život, Galerie Na bidýlku, Brno

2001 Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna, Brno

2002 Dům umění, České Budějovice

Obrazy a asambláže, Galerie Millennium, Praha

2004 JIN-JANG, Obecní galerie Beseda, Praha (s J. Ságlem)

2006 Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha

2006-2007 Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Brno

Společné výstavy

1966 Konstruktivní tendence, Galerie Vysočiny, Jihlava (mimo katalog)

1968 Nová citlivost, Dům umění, Brno; Oblastní galerie, Karlovy Vary; Mánes, Praha

1969 Galerie Václava Špály, Praha

1970 Výstava mladých, Mánes, Praha

1971 Interventi di "land art", Universit? degli studi, Lecce, Itálie

1973 De Beneville Pines, Angelus Oaks, Kalifornie, USA

8e Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paříž, Francie

Omaha Flow Systems, The Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, USA

1979 Krajinná inspirace, Jindřichův Hradec

1980 3. mezinárodní bienále textilních miniatur, Savaria Múzeum, Szombathely, Maďarsko

1981 Mezinárodní výstava textilních miniatur, Jindřichův Hradec; Galerie d, Praha

Návraty k přírodě, Salon fotografia, Bělehrad, Jugoslávie

1982 Czechoslovák imparmüvészet, Galéria V., Budapešť, Maďarsko

1986 Textilní výtvarníci k súčasnosti, Slovenské národné múzeum, Bratislava

1988 Salon pražských výtvarných umělců 88, Bruselský pavilon PKO, Praha

Dny otevřeného dialogu, Vysokoškolský klub, Brno

1989 Tschechische Malerei heute, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Esslingen am Neckar, SRN

Nová grafika, výstavní síň Umění - knihy, Vodičkova, Praha

Razítkové umění - Stamp Art, Institut průmyslového designu, Praha

1990 Současná česká malba, Walker Hill Art Center, Soul, Jižní Korea

Nové cesty kresby a grafiky, Palác kultury, Praha

1991 Alternativy tapiserie, Dům umění města Brna, Brno; Dom umenia, Bratislava

Art Jonction international, Nice, Francie

Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo

Galerie MXM, Praha

Umění akce, Mánes, Praha; Považská galéria, Žilina

České malířství a sochařství 2. poloviny 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

1992 České malířství a sochařství 2. poloviny 20. století ze sbírek Alšovy jihočeské galerie, Galerie Gellner,

Příbram; Oblastní Galerie Vysočiny, Jihlava; Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

"Drogerie Zlevněné zboží 1986-1989", Rennes, Francie

Kolumbovo vejce, Galerie Behémót, Praha

Minisalon, Nová síň, Praha

Šedá cihla 35 / 1992, Galerie Klatovy / Klenová

1993 Mona Lisa, Galerie U Dobrého pastýře, Brno; Galerie J. Matičky, Litomyšl

Mezinárodní trienále tapiserie a textilního umění Tournai, Belgie

Galerie MXM Letná, Praha

Přírůstky. Výběr z let 1987-1992, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, Praha

Mezi tradicí a postmodernou, Moravská galerie v Brně, Brno

Příběhy bez konce, Princip série v českém výtvarném umění, Moravská galerie v Brně, Místodržitelský

palác, Brno; Národní galerie v Praze, palác Kinských, Praha

Kriterion 93, Mánes, Praha

Accrochage, Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo

"Záznam nejrozmanitějších faktorů...", Jízdárna Pražského hradu, Praha

Minisalon, Musée des Beaux-Arts, Mons, Belgie

1994 Minisalon, Art and Culture Center, Hollywood; The Contemporary Arts Center, Cincinnati; The World Financial Center - Courtyard Gallery New York, USA

Moderní česká kresba. 90. léta, Městská knihovna, Boskovice
Galerie MXM, Galerie umění Karlovy Vary, Letohrádek Ostrov nad Ohří
Okruh Galerie MXM, Galerie Sýpka, Vlkov
Nová citlivost, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice; Východočeská galerie v Pardubicích, Pardubice
26e Festival International de la Peinture, Château-Musée de Cagnes-sur-Mer, Francie
Nové zisky ve sbírkách kresby Galerie umění Karlovy Vary z let 1984-1994, Letohrádek Ostrov nad Ohří
1995 Nová citlivost, Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Brno; Muzeum umění Olomouc, Olomouc
Slovo v prostoru, Galerie bří Čapků, Praha
Actual Textile Art, Konsolidační banka, Praha
Na Hranici znaku, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora
Písmo ve výtvarném umění, Kolín
Kresba a malý formát, Malovaný dům, Třebíč
Acrochage, Galerie Coupole, Neu-Isenburg, Německo
1996 Umění zastaveného času, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha
V prostoru 20. století, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha
Evropa tušení souvislostí, Pražský hrad, Praha
Tapiserie obraz prostor, Dům umění města Brna, Brno; Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín
1997 Umění zastaveného času, Moravská galerie v Brně, Brno; Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb
Tier Art, Atelier Maxera, Alberndorf, Rakousko
Mezi tradicí a experimentem, práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění, Muzeum umění
Olomouc, Olomouc
1998 "Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979", The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, USA; MAK, Vídeň, Rakousko; MAC, Barcelona, Španělsko
1998 "Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979", Museum of Contemporary Art, Tokio, Japonsko
Nové tapiserie, Mánes, Praha
Současný interiér, design a výtvarné umění, Galerie Genia Loci, Praha

1999 Dům U Černé Matky Boží, Praha;
Státní galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb
Akce slovo pohyb prostor - experimenty v umění šedesátých let, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha
Nový zlínský salon, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín
Umění pro nemocnici, Galerie Václava Špály, Praha
Výstava pro zvířata, Galerie Sýpka, Vlkov
Sharjah International Arts Biennial, Sarjah, Spojené arabské emiráty
2000 1900-2000. Dva konce století, České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům U Černé Matky Boží, Praha
Na Cestě ke stálé expozici, Muzeum umění Benešov, Benešov
2001 Femme fatale, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora
Bilance II, Galerie umění Karlovy Vary
Variace 01, Divadlo Novanta, Mělník
2002 III. Nový zlínský salon, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín
Na volné téma, Galerie Václava Špály, Praha
Divočina - příroda, duše, jazyk, Galerie Klatovy / Klenová
Osobnosti současného českého umění, Muzeum umění Benešov, Zámek Jemniště
2003 Svět jako struktura, struktura jako obraz, Galerie Klatovy / Klenová
Praguebiennale 1, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha
Asociace a paralely, Galerie Caesar, Olomouc
Česká malba dnes, Muzeum umění Benešov, Benešov
2004 Ejhle světlo, Moravská galerie v Brně, Brno
Grosse Ostbayerische Kunstausstellung 2004, Kunst-und Gewerbeverein Regensburg, Německo
Zima, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha
Krajina, Národní galerie v Praze, palác Kinských, Praha
Blízká vzdálenost. České výtvarné umění 1956-1972 ze sbírek Muzea umění Olomouc, Muzeum umění Olomouc, Olomouc
2005 Damoklův meč. České výtvarné umění 1956-1972 ze sbírek Muzea umění Olomouc,
Muzeum umění Olomouc, Olomouc

Zastoupení ve veřejných sbírkách

Národní galerie v Praze
Galerie hlavního města Prahy
Uměleckoprůmyslové museum v Praze
Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích
Moravská galerie v Brně
Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
Galerie umění Karlovy Vary
Severočeské muzeum v Liberci
Oblastní galerie v Liberci
Muzeum umění Olomouc

7. 3. Sol le Witt: Věty o konceptuálním umění[112]

(Tyto věty byly vydány v roce 1967 v časopise Artforum ve Spojených státech amerických.)

1. Konceptuální umělci jsou spíše mystici než racionalisté. Dosahují závěrů, které logika nemůže pojmout.
2. Racionální úvahy opakují racionální názory.
3. Iracionální názory vedou k novým zkušenostem.
4. Formální umění je nevyhnutelně racionální.
5. Iracionální myšlenky by měly být následovány rozhodně a logicky.
6. Pokud umělec změní svůj názor v průběhu vykonání díla, kompromituje výsledek a opakuje v minulosti dosažené výsledky.
7. V procesu, který zahrnuje vznik nápadu až po dokončení díla, je umělcova vůle druhotná. Jeho vůle může být pouze projevem jeho ega.
8. Pokud jsou používána slova jako malba a socha, implikují celou tradici a předpokládají následné přijímání této tradice, a tím kladou omezení na umělce, který tudíž váhá při vytváření umění, které by tato omezení přesahovalo.
9. Koncept a myšlenka jsou dvě různé věci. Koncept obsahuje všeobecný směr, zatímco myšlenka je komponent. Myšlenky uskutečňují koncept.
10. Myšlenky mohou být umělecká díla; jsou ve vývojovém řetězci, který případně může zaujmout nějakou formu. Všechny myšlenky nemusí být nezbytně nutně fyzicky vykonané.
11. Myšlenky nemusejí nezbytně nutně přicházet v logickém pořadí. Mohou se vyvíjet nečekanými směry, nicméně myšlenka musí být dokončena v mysli před tím, než se zformuje myšlenka následující.
12. Pro každé umělecké dílo, které se stává hmotné, existuje mnoho jeho variací, které hmotné nejsou.
13. Umělecké dílo může být považováno za vodič mezi myslí umělce a pozorovatele. Nikdy by ale k pozorovateli nemělo doopravdy dosáhnout a také by nikdy nemělo opustit umělcovu mysl.
14. Slova jednoho umělce k druhému mohou vyvolat myšlenkový řetězec, pokud spolu sdílejí společný koncept.

[112] Převzato z www.artlist.cz, 18.6.2009

15. Protože žádná forma není ve své podstatě důležitější než ostatní formy, umělec může rovným dílem používat jakoukoliv formu od slovního vyjadřování (ať mluvou či písmem) až k fyzické realitě.
16. Pokud jsou používána slova a pokud vznikla z myšlenek o umění, potom jsou pouze uměním a nikoliv literaturou, stejně tak, jako čísla nejsou matematikou.
17. Všechny myšlenky jsou umění, pokud se uměním zabývají a pokud spadají do konvenčního pojetí umění.
18. Lidé se obvykle snaží pochopit umění minulosti tak, že na něj aplikují současné konvence, z čehož vzniká neporozumění umění minulosti.
19. Konvence v umění jsou pozměňovány uměleckými díly.
20. Úspěšné umění mění naše porozumění konvencím tak, že mění naše vnímání.
21. Vnímání myšlenek vede k novým myšlenkám.
22. Umělec si nemůže představit své umění, a nemůže ho pochopit, dokud není úplné.
23. Umělec může špatně pochopit umělecké dílo (porozumět mu jinak než umělec), nicméně stejně může být sveden svým vlastním nesprávně vyloženým myšlenkovým řetězcem.
24. Vnímání je subjektivní.
25. Není nezbytně nutné, aby umělec rozuměl svému vlastnímu umění. Jeho vnímání není ani lepší ani horší než vnímání ostatních.
26. Umělec může vnímat umění ostatních lépe než své vlastní umění.
27. Koncept uměleckého díla může zahrnovat podstatu díla nebo proces, při kterém je vytvářeno.
28. Pokud je myšlenka díla stanovena v umělcově mysli a je rozhodnuto o jeho konečné formě, je celý proces pouze dokončen naslepo. Existuje zde mnoho vedlejších podnětů, které umělec nemůže pojímat. Tyto podněty však mohou být použity jako myšlenky pro nová díla.
29. Proces je mechanický a nemělo by s ním být manipulováno. Měl by se vyvíjet svévolně.
30. V uměleckém díle je obsaženo mnoho různých prvků. Ty nejdůležitější jsou také nejzřejmější.
31. Pokud umělec používá stejnou formu ve více dílech a mění použitý materiál, lze předpokládat, že umělcův koncept se týkal použití materiálu.
32. Banální myšlenky nemohou být zachráněny nádherným provedením.
33. Je složité zpackat dobrý nápad.

34. Když se umělec naučí dělat své řemeslo příliš dobře, vytváří povrchní umění.

35. Tyto věty jsou poznámkami o umění, nejsou však umění samo o sobě.

7. 4. Symbolika králíka[113]

Zajíc Symbolika zajíce (lat. *lepus*) vychází z jeho přirozených i legendických vlastností: nesnadné polapitlenosti, plodnosti a spánku s otevřeným očima.

Podle Aristotela je a Aaliana patřil zajíc k nejplodnějším zvířatům vůbec. Proto se stal, jak reprezentant tělesné lásky (*amor carnalis*) výrazným symbolem plodnosti, ale také smilstva jako atribut doprovází králík Venuši, protože, jak napsal Filostratos (*Imagines*), amorové se snaží chytit zajíce živé pro zvláštní potěšení bohyně lásky. Proto, zejména v renesanci, byl zajíc malován na scénách s Venuší, obecně pak jako symbolický doprovod všech možných scén svádění a cizoložství lidských i „božských". Spatřujeme ho například na slavném obraze Triumfu Venušina od Andrey Mantegny (1431 – 1506) v pařížském Louvru či v zápřahu Venušina vozu na obraze Francesca Cossy (asi 1435 – 1477) v paláci Schifanoia ve Farmaře.

V řečtině používaný výraz pro zajíce znamená také prchavost, jako na to poukázal již Aelianus a též Valeriano. Horatius charakterizoval zajíce jako zvíře plaché a bojácné, proto platil také za symbol strachu a bázlivosti. Podle Pilinia (*Nat. hist. 11, 147*) se nikdy nikomu nepodařilo chytit spícího zajíce, neboť prý spí s očima otevřenýma a ve spánku vše vnímá. Renesanční autoři, jako např. Francouz Guilaume de La Perriére v *Le Theatre des bons engins* (Paris, 1539), hovoří o tom, že „bdící" zajíc je symbolem špatného svědomí. Jako noční zvíře patří zajíc k tvorům „měsíčním".

Ve Starém zákoně (*Lv 11,6 a Dt 14,7*) patří zajíc ke kulticky nečistým zvířatům. Podle *Žalmu* 104,18 a knihy *Přísloví* (30,26) žijí damani (zajíci) a králíci ve skalách. Uvedený verš z knihy *Přísloví* vztáhli exegeté raně křesťanské církve (např. Tertullián, *Scorp.*, PL 2,147) na hříšníky, kteří se navracejí do lůna církve, aby v ní hledali útočiště. Ambrož (*Hexam,*. PL 14,252) vidí v každoročním přebarvování zajíce obraz zmrtvýchvstání a obměny (srov. 1 *K* 15,51-54). Přeneseně znamená zajíc katechumeny či pohany, kteří přicházejí k víře. Vyobrazení zajíce na nástěnných malbách v katakombách symbolizuje buď prchavost vezdejšího času, nebo věřícího ukrývajícího se v bezpečí církve, v níž dosáhne spásy. Ve *Fysiologu* (I,53) se píše, že zajíc, který se chce zachránit před psem, musí běžet vzhůru do kopce, což prý znamená člověka, který musí „běžet" ke Kristu, aby nezahynul působením ďábla. Trojice zajíců v kruhu, často se objevující na středověkých katedrálách, není symbolem trojjedinosti boží, jak je

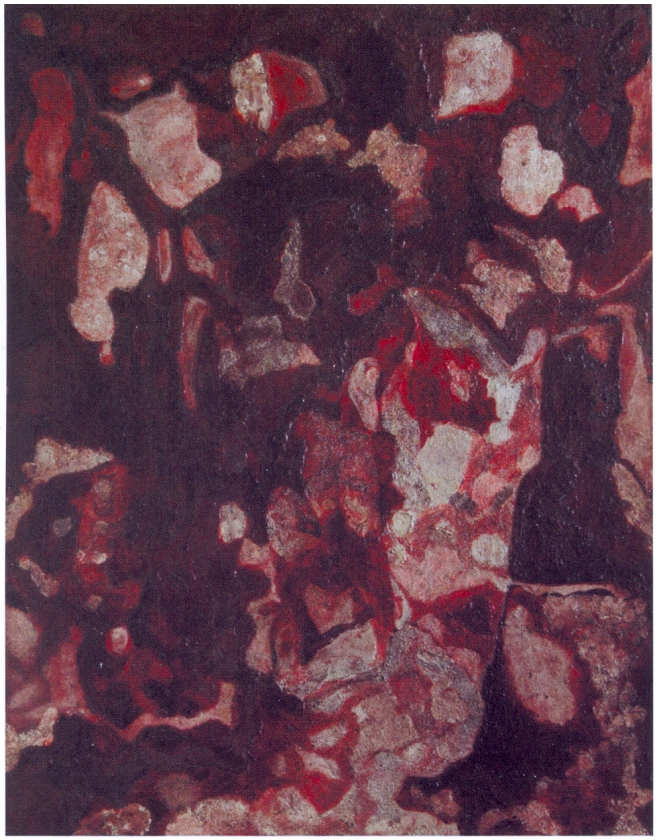
[113] Převzato z knihy Jan Royt, Hana Šedivá, *Slovník symbolů : Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Maldá fronta, 1998, str. 160 - 161

uváděno ve starší literatuře, ale lunárním symbolem (ustupující a dorůstající měsíc). V droleriích středověkých rukopisů se velmi často objevuje motiv lovu na zajíce, což symbolizuje pronásledování dobra zlem. Nopak zajíc ulovená orlem (symbol Krista) je obrazem hříchu, který Kristus potírá. Obecně je zajíc také zosobněním některých nectností, jak např. zbabělosti či rozmařilosti. Plodnost zajíce byla chápána jako požehnání, což bylo ve středověku vztaženo na Pannu Marii, proto se zajíc občas objevuje na vyobrazení svaté rodiny (např. dřevořez Albrechta Dürera).

Zajíc vystupuje často na renesančních obrazech v různých scénách jako herec na jevišti „převráceného světa“. Pověstné byly zaječí scény na tzv. „Hosenhausu“ ve Vídni (po 1553). V zámku v moravských Bučovicích nalezneme bohaté „zaječí příběhy“ na pozdně renesančních malbách v tzv. zaječím sále.

8. Obrazová příloha

8.1 Kresba, malba, objekty, tapiserie, fotografie



Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 52,5 x 40 cm, kombinovaná technika



Bez názvu, nedatováno (asi 1962), 61 x 54 cm, kombinovaná technika



Bez názvu, nedatováno (asi 1963), 55 x 42 cm, kombinovaná technika



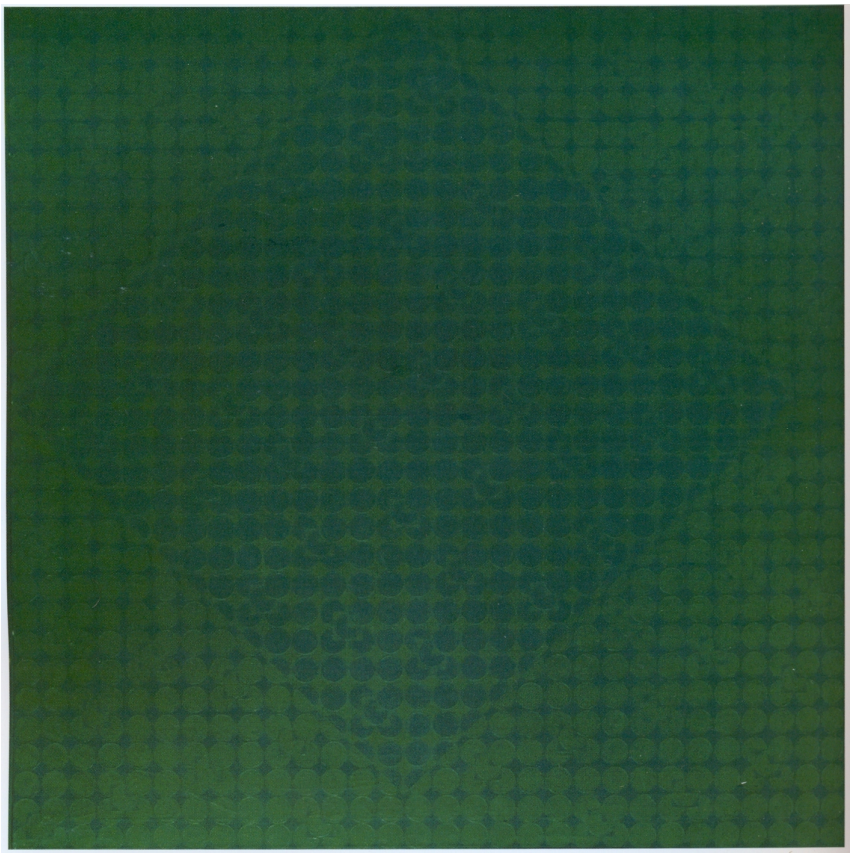
Bez názvu, nedatováno (asi 1963), 33 x 54,5 cm, kombinovaná technika



Bez názvu, 1965, 158 x 118 cm, olej na plátně



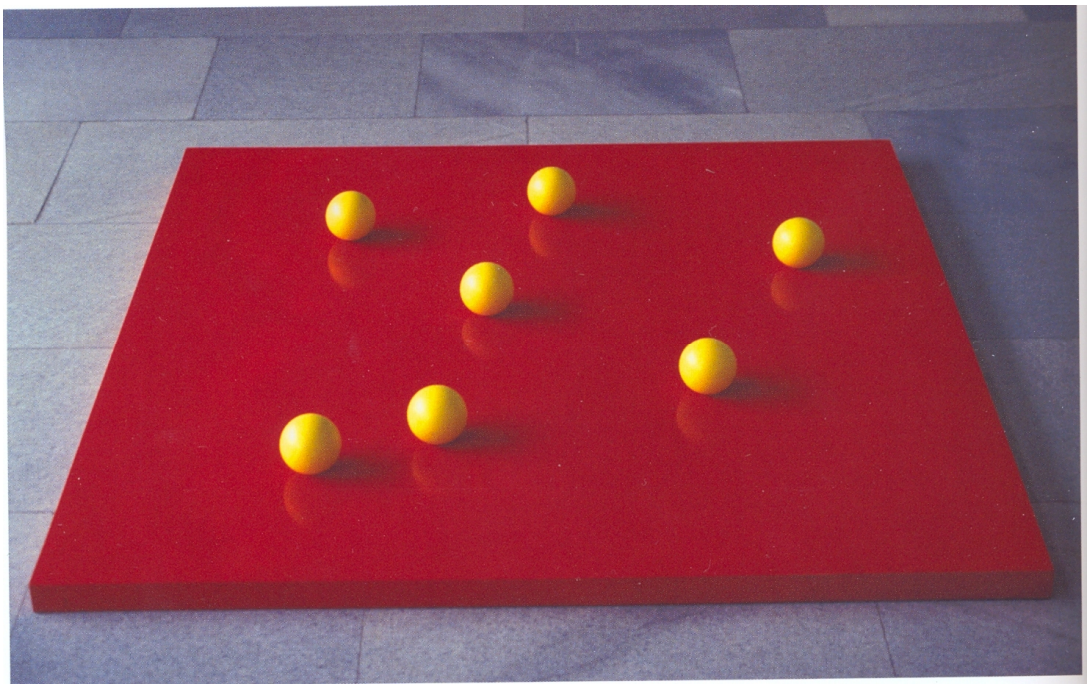
Bez názvu, 1967, 120 x 120 cm, olej na plátně



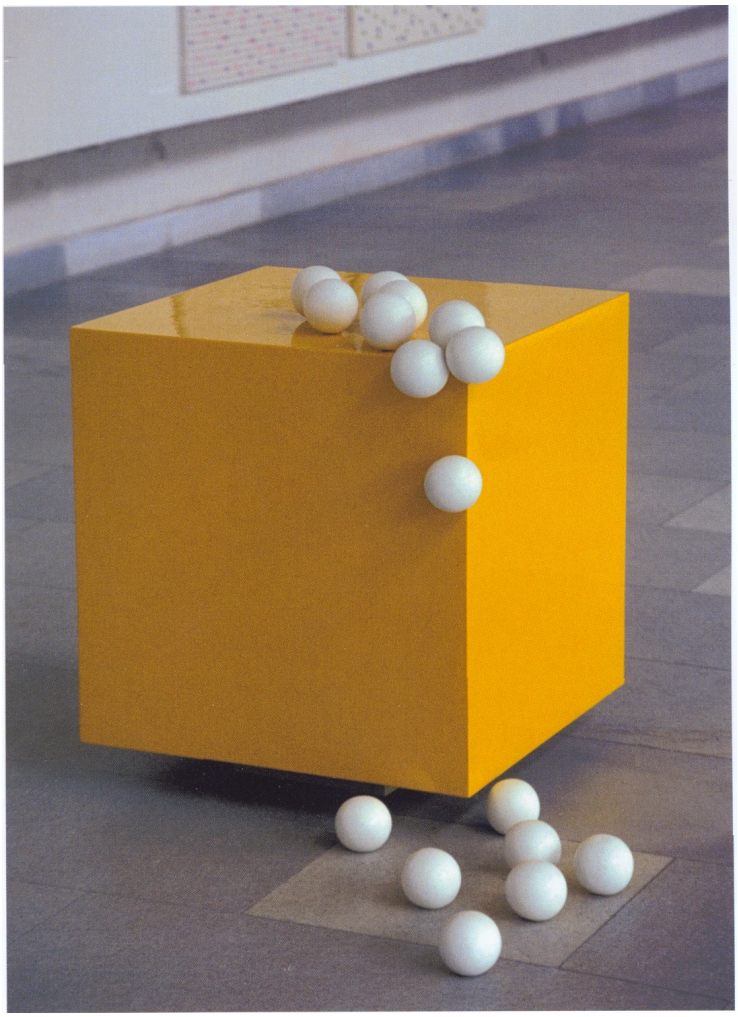
Bez názvu, (asi 1967), 120 x 120 cm, olej na plátně



Struktura II, 1967, 10ř x 105, kombinovaná technika



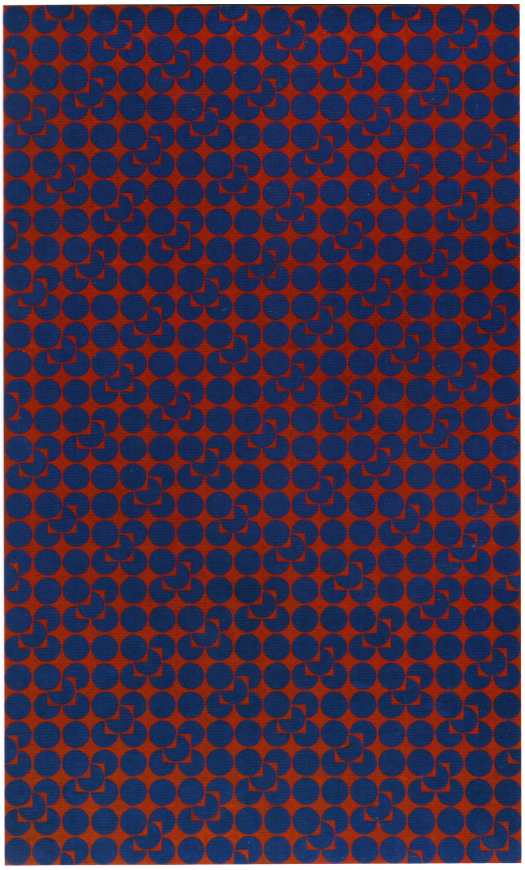
Bez názvu, 1968, 120 x 120 x 4 cm, dřevo, sololit, gumové míče, lak



Bez názvu, 1968, výška 73 cm, překližka, dřevo lak



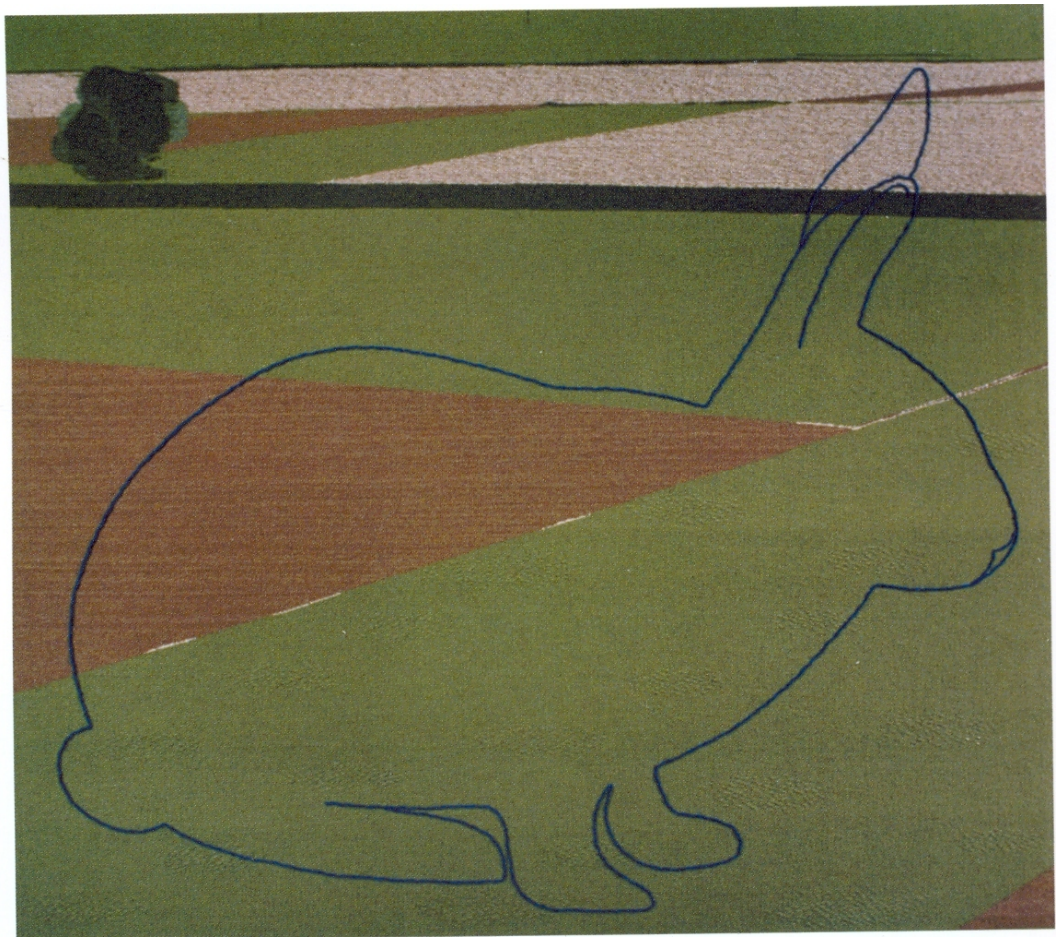
Bílá struktura IV, 1969, 105 x 105 cm, kombinovaná technika



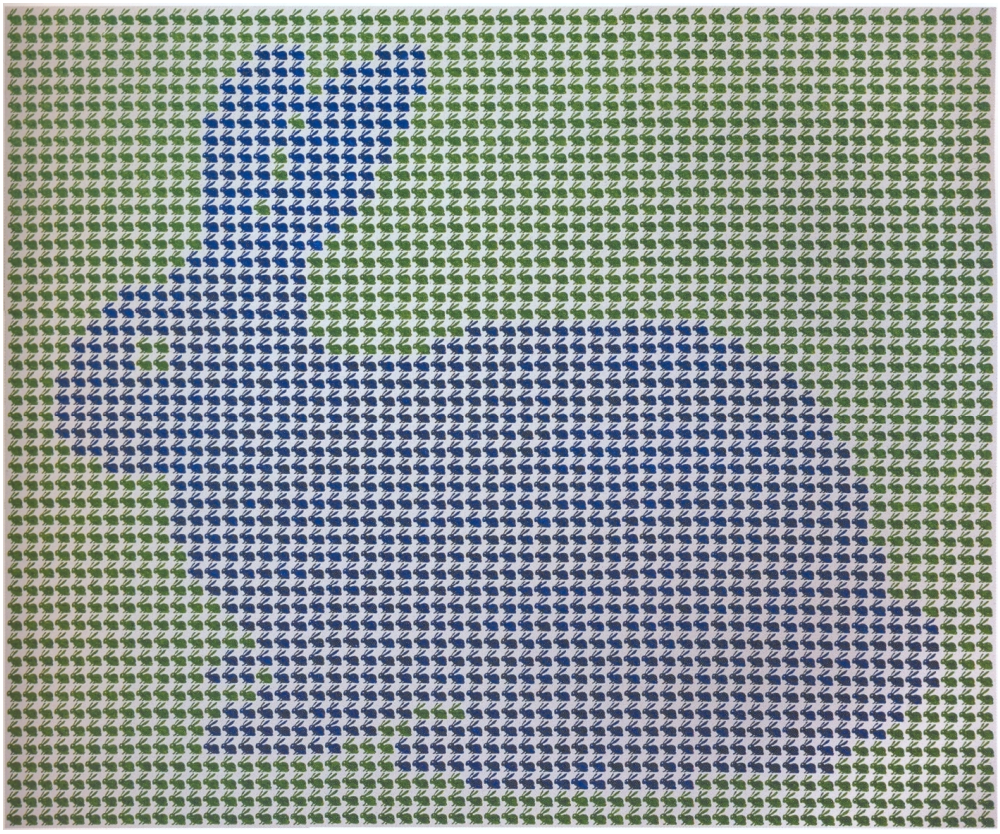
Návrh na tištěnou dekorační látku, 1966, 88 x 53 cm, tempera na papíře



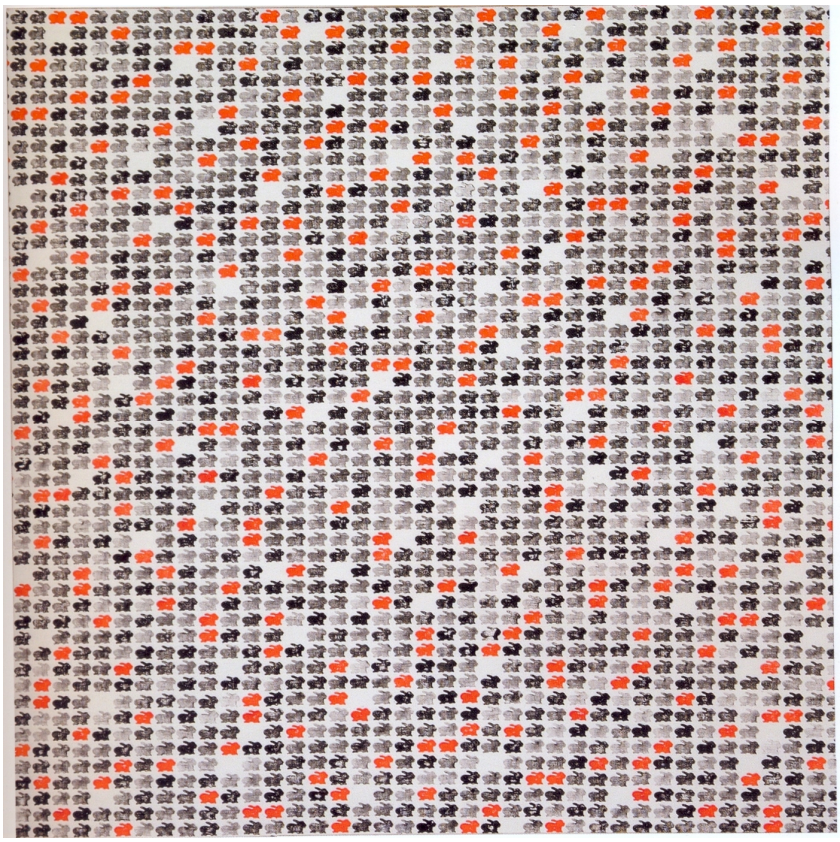
Velká králíkárna, 1981 – 1982, 294 x 196 x 12 cm, výšivka na drátěném pletivu



Krajina s modrým králíkem, 1984, 210 x 243 cm, tapiserie, vlna



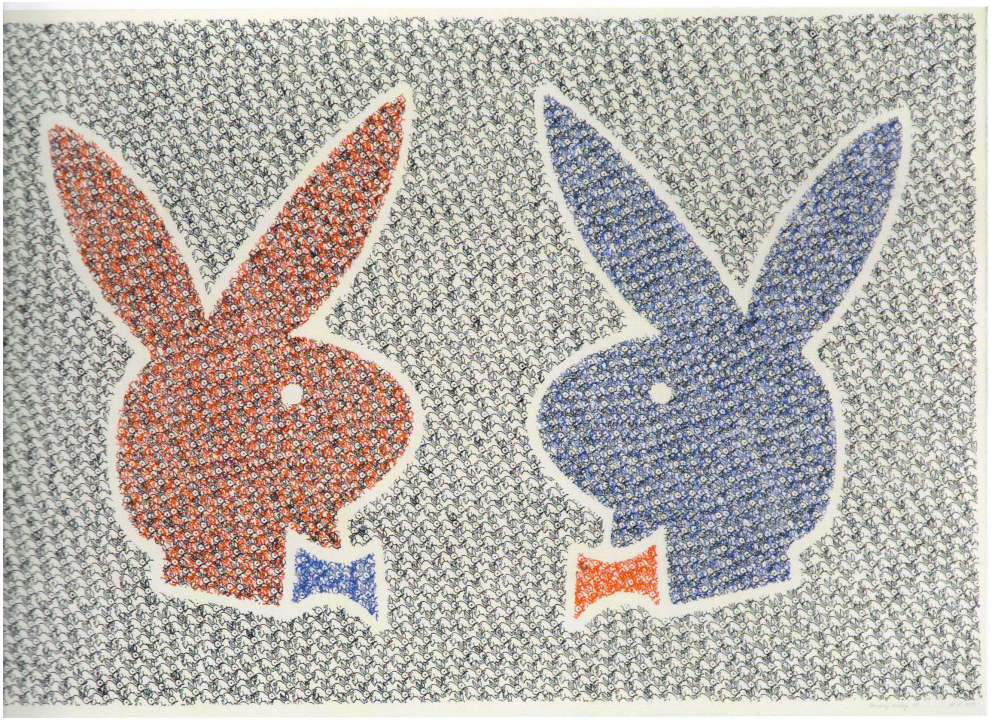
2679 králíků, 1985 – 1986, 95 x 115 cm, akryl na plátně



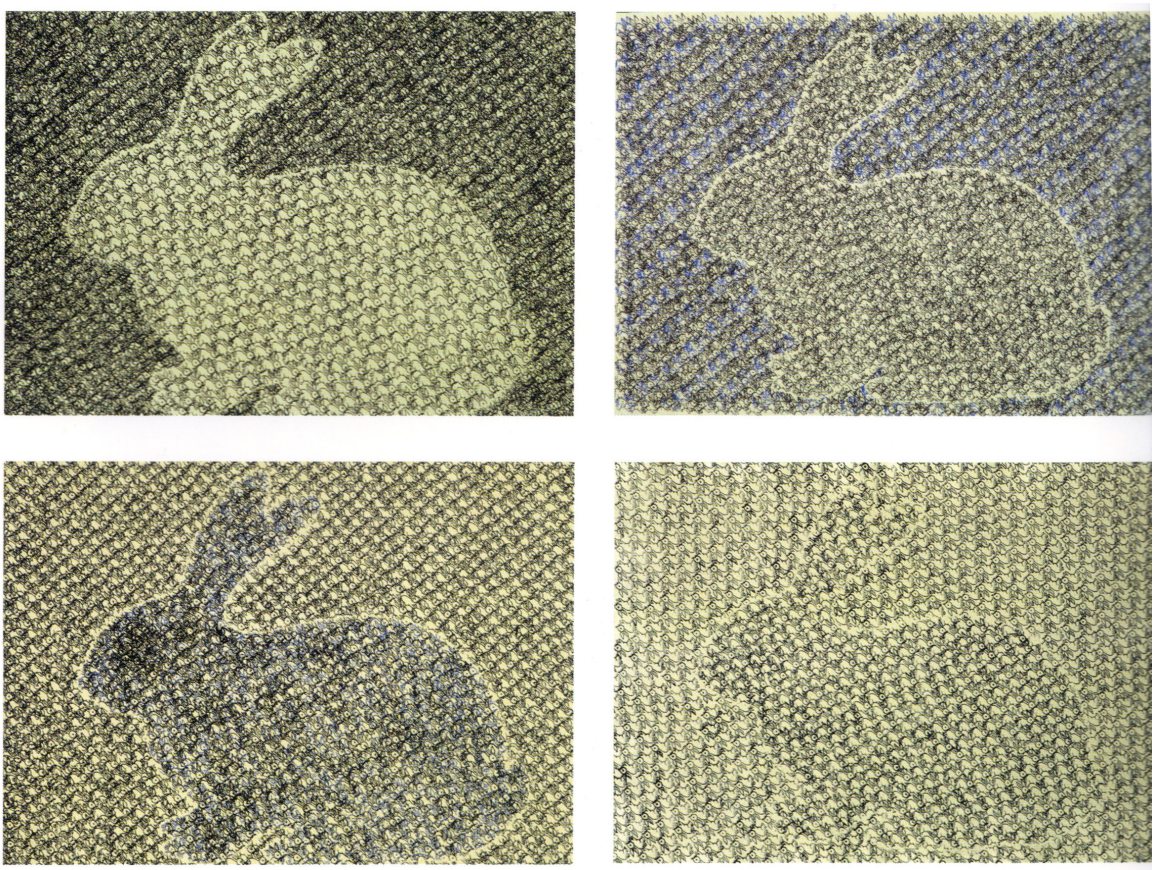
Bez názvu, 1991, 115 x 115 cm, akryl a olej na plátně, razítko



Rabbits I, 1990, 145 x 145 cm, akryl a olej na plátně



Otevřený dialog 15, 1989, 70 x 101 cm, razítková kresba na papíře



Bez názvu, 1989, čtyři kresby – všechny, 41,5 x 58,5 cm, razítkové kresby na papíře



Triolaps I, 1992, 130 x 115 cm, plátno, nalezený objekt





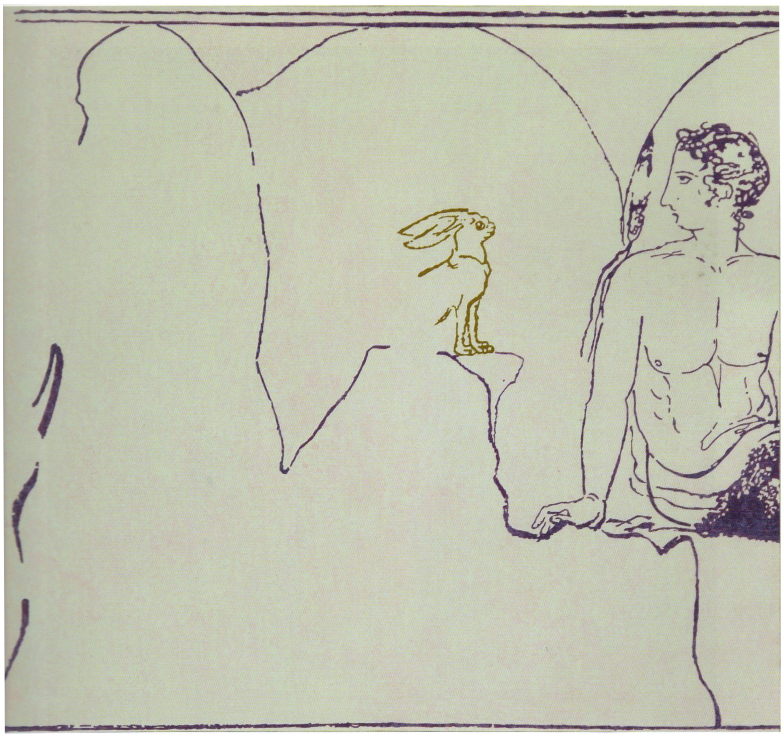
Triolaps III a *IV*, 1992, oba 90 x 80 cm, plátno, nalezený objekt



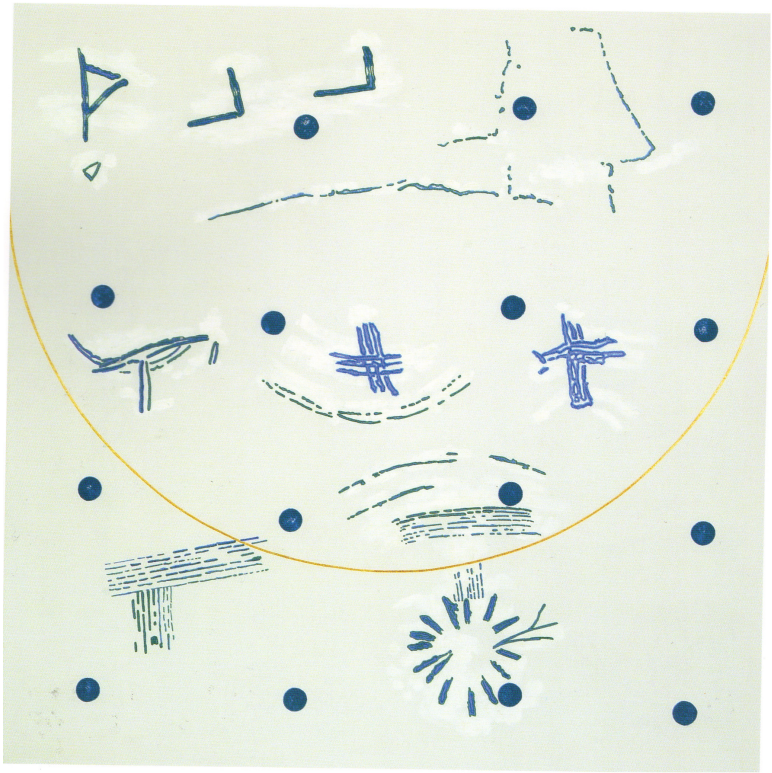
Králík utěšitel, 1993, 100 x 120 cm, akryl a lak na plátně



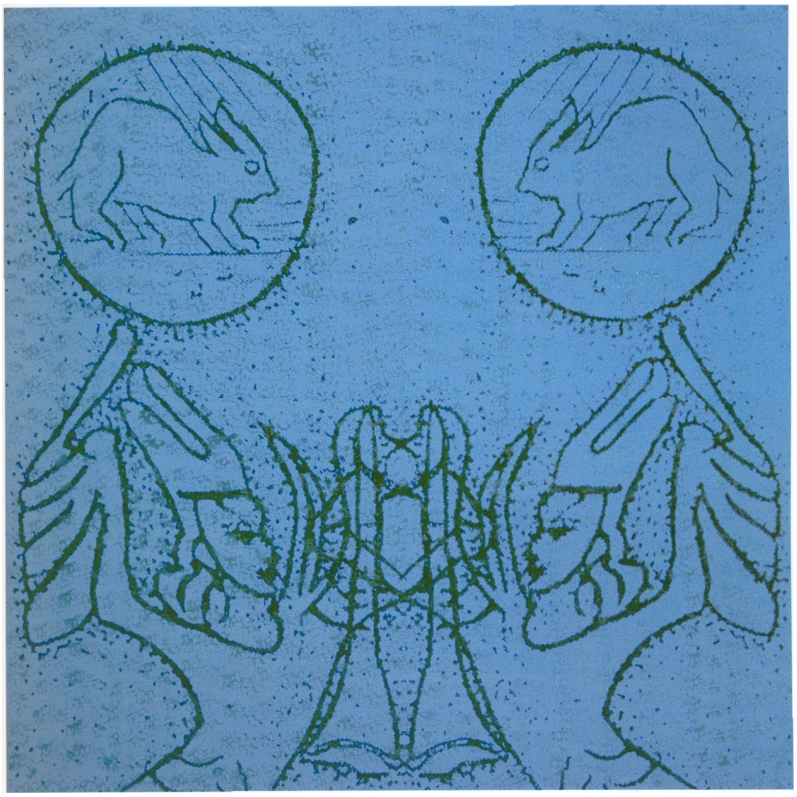
Červený lev, 1999, 100 x 120 cm, akryl a lak na plátně



Jak bude po smrti, 1993, 100 x 110 cm, akryl a lak na plátně



Krajina s jezerem, 1996 – 1999, 115 x 115 cm, akryl a lak na plátně



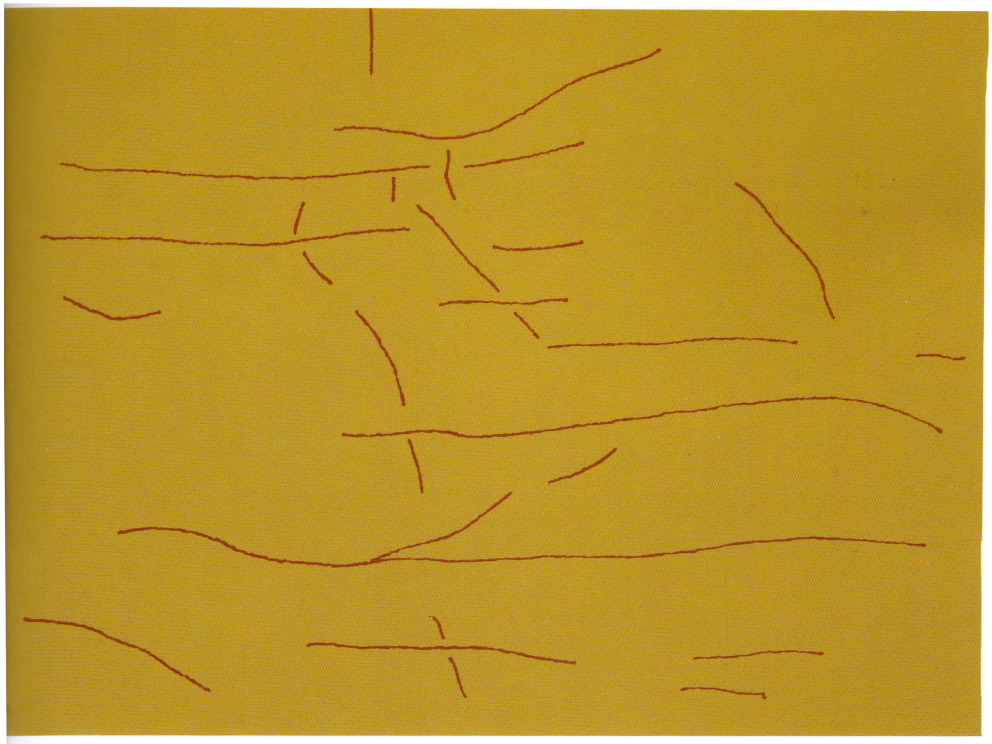
Jin – Jin I, 1994 – 2000, 120 x 120 cm, aktyl a lak na plátně



Sheilas II, 1998, 105 x 105 cm, lak na damašku



Bez názvu, 2000, 105 x 105 cm, akryl, plátno, nalezené předměty



Pavlov 7, 2001, 100 x 135 cm, akryl na plátně







Fotografie z cyklu *Hrdina civilizátor*, 80. a 90. léta 20. století

8. 2. Akce





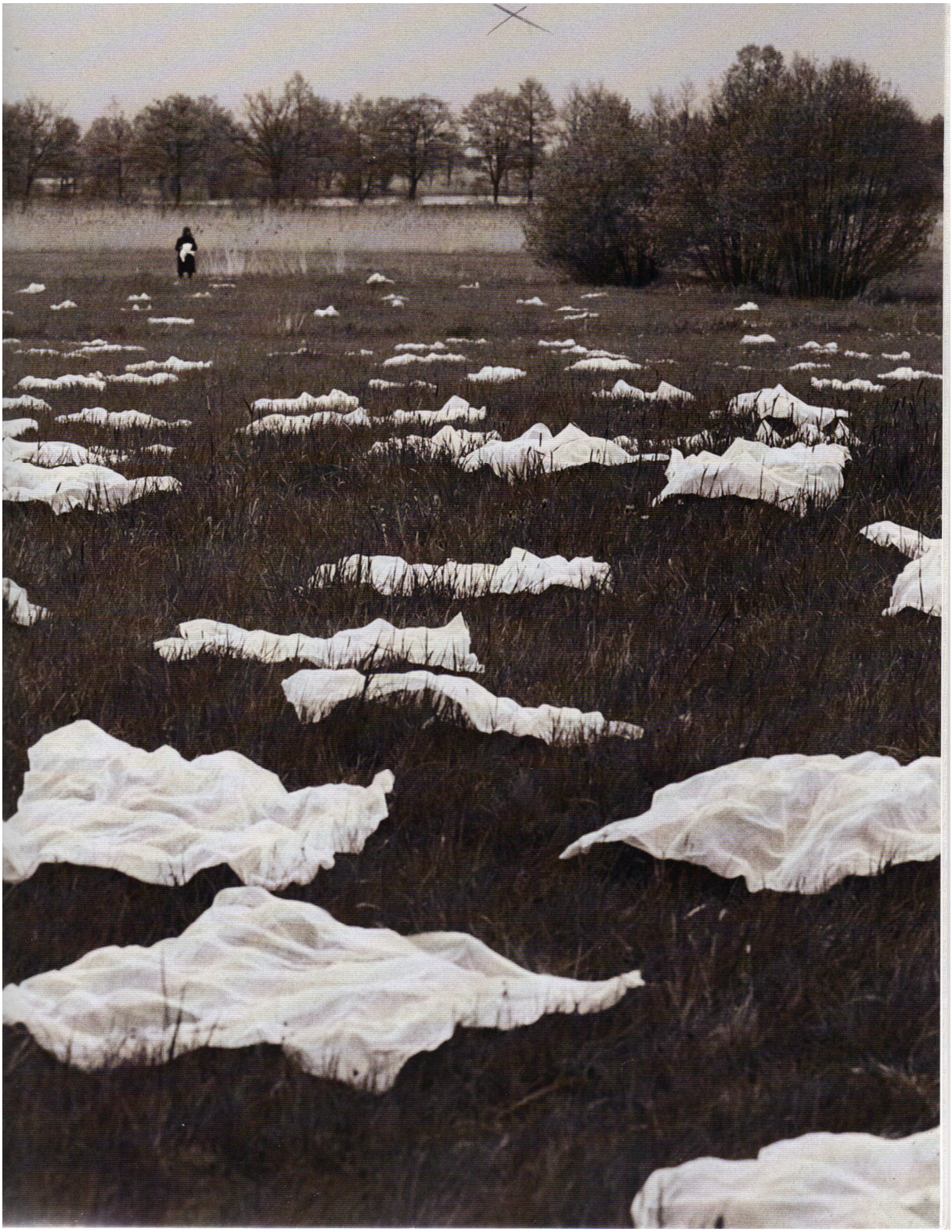

Házení míčů do průhonického rybníku Bořín, 1968



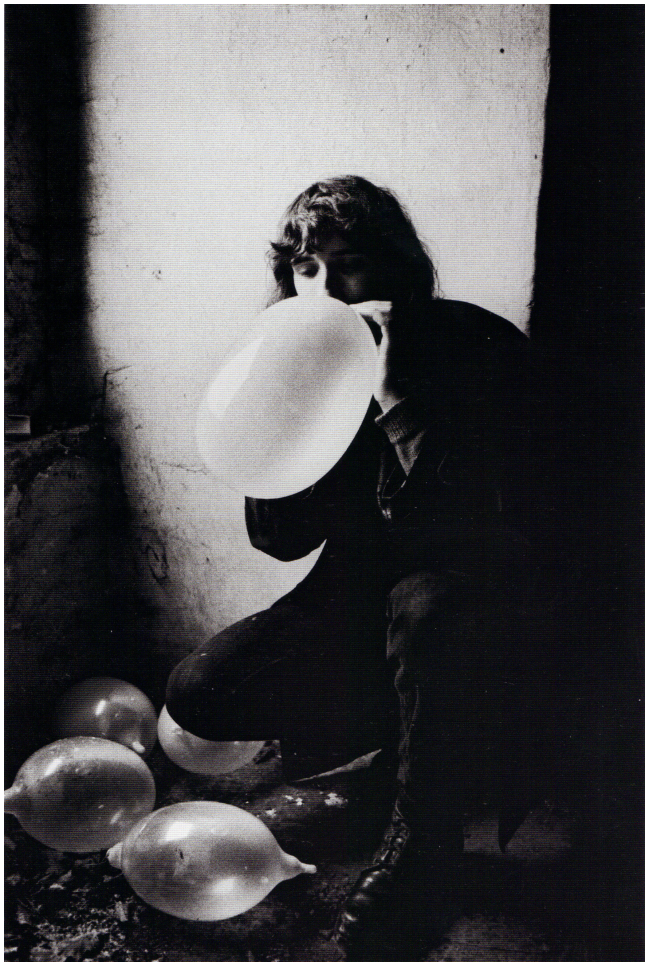
Seno – sláma, 1969

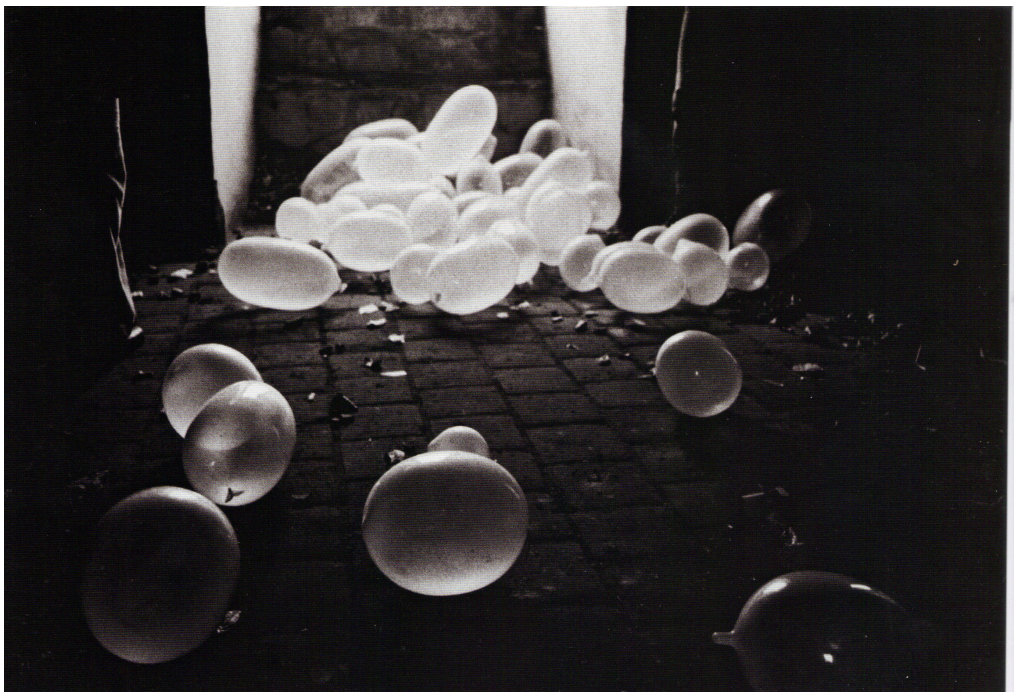


Pocta Gustavu Obermannovi, 1969



Kladení plen u Sudoměře, 1970





Pocta Fafejtovi, 1972

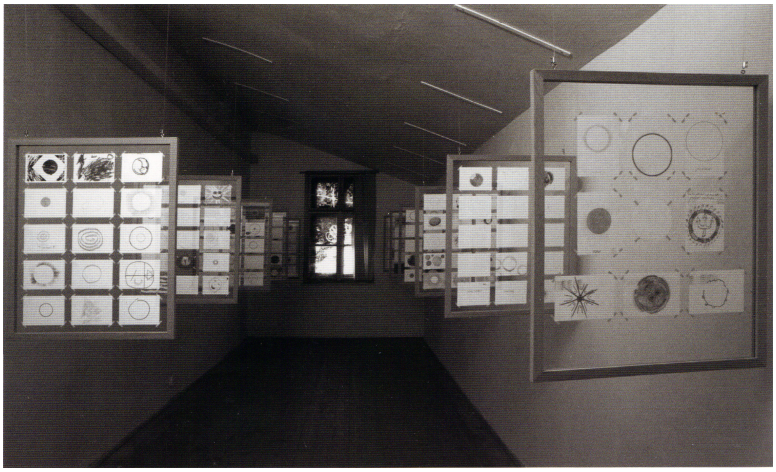


40 králíků, 1988

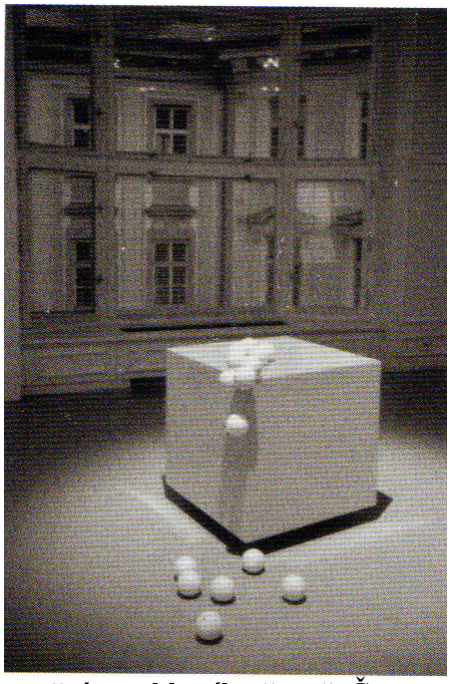


Signování králíkárny, 1988

8. 3. Ostatní fotografie (výstavy, vernisáže apod.)



Výstava z akce *Milí přátelé*, Brno 1995 - 1996



Z výstavy „Umění zrychleného času“, ČMVU Praha 1999



Zleva: J. Válová, A. Šimotová, Z. Ságlová, Praha 2003