

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PRAHA 2008

Vendula VAŠÁTKOVÁ

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav pro dějiny umění

Vendula Vašátková

Zdena Fibichová (1933-1991)

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Marie Klimešová, PhD.

Oponent diplomové práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Praha 2008

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000Sb. O právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho využití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, pomocí dostupné literatury a pramenů.

V Praze dne 27. 12. 2008

.....

Moje poděkování patří PhDr. Marii Klimešové, PhD. za cenné rady a připomínky. Dále děkuji zaměstnancům Českého muzea hudby, Národní galerie a Uměleckoprůmyslového muzea za vstřícnost a spolupráci a také všem, kteří mi umožnili přístup k dílům Zdeny Fibichové.



Sedím proti své zdi

a dívám se...

Tak končí skok
okřídleného koně

Torzo naděje
vrostlo do kamene

Tvář lásky se drolí

Úlomky radosti
zarostly trávou

Háj zůstává

A zapomnění dřímá

v listí zetlelém

Můj vnitřní pláči

- utiš se...

(Olga Čechová, 1971, in: Olga Čechová, Texty, kresby, grafika, Severočeská galerie výtvarného umění
v Litomeřicích, Litoměřice 2003)

Summary:

The sculptress, Zdena Fibichová (1933 – 1991) belonged to post-war generation, which has emerged at the end of 1950's on the Czech art scene.

Times of her studies on VŠUP (Academy of Arts, Architecture and Design) with Josef Wagner, was crucial for her evolution as a sculptress. Here she found not only her great example in the persona of her teacher, but she also met other artists, who shared her art tendencies and also, became her lifetime friends.

In 1959, with her fellow students, Olbram Zoubek, Eva Kmentová and Vladimír Preclík (who she married), she joined the „Trasa 54“. Along with this group, Zdena Fibichová, has exhibited on all collective exhibitions, not only in the 60's, but also after the revolution.

Zdena Fibichová was influenced by many leading art trends at home and in Europe. She was oriented mainly to modern english sculpturing. Vtally important was her first study trip to Vence in south of France, where she became familiar with ceramic clay, later her prevailing material.

Expression through more or less numerous cycles, was typical for the artist, which is emphasized by multiple approaches to a single artistic theme. So she created series of sculptures, significant by gradual reduction heading towards abstract shapes. This process escalated in the end of the 60's in the *Stele* and *Pulpits* cycles, which are considered as peak points of her work.

In her weaker 1970's, the author was focused mainly on developing of ceramic reliefs. The next decade is dedicated to sculptures of pressed ceramic clay, later enhanced by wiring technique.

She ended her career by works based on zoomorphic themes. It is needed to mention, that Zdena Fibichová also dedicated herself to drawing, favourably with indian ink and crayon.

Although she was a recognized artist, she stepped out of the spotlights after the revolution. Thanks to her unquestionable rare qualities within her generation, it would be unfortunate to miss out on her artistic views.

OSNOVA

Úvod.....	2
1. Počátky, zkoušení, formování (1933-1961).....	4
2. Koncipování vlastního projevu (1962-1965).....	31
3. Nalézání a ztrácení (2. polovina 60. let).....	62
4. Úkrok stranou (období 70. let).....	95
5. Presovaný pocit a drátovaný pohled (1980-1991).....	115
6. Kresby Zdeny Fibichové.....	161
Závěr.....	177
Literatura	180
Samostatné výstavy.....	188
Skupinové výstavy v Čechách.....	190
Skupinové výstavy v zahraničí.....	195
Zastoupení ve sbírkách	198
Seznam obrazové přílohy	199

Úvod

Na tvorbu sochařky Zdeny Fibichové jsem narazila náhodou. Její jméno mi nebylo neznámé, ale z jejího díla jsem se setkala pouze s cínovou *Metaforou* z roku 1965, náhodou viděnou v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem, a v podvědomí mi v obrysech utkvívaly některé její *Stély*, jejichž reprodukce jsem zahlédla v katalogu skupiny Trasa.

Když jsem se začala o tuto výtvarnici více zajímat, s překvapením jsem zjistila, že jí dosud nebyla vydána žádná monografie nebo samostatná publikace. To pro mě byl rozhodující impuls, neboť jak jsem se s jejím dílem postupně seznamovala, shledávala jsem, že tyto plastiky a později i kresby unikaly pozornosti historiků umění neprávem.

I když se mně většinu katalogů autorských i skupinových výstav podařilo dohledat, na počátku mé práce materiálu nebylo mnoho. Měla jsem štěstí, že jsem se ještě stačila setkat s celoživotním partnerem Zdeny Fibichové, sochařem Vladimírem Preclíkem, který mi zapůjčil obsáhlý soubor snímků jejích děl a poskytl mi i dva téměř dvouhodinové rozhovory, které se staly nedocenitelným zdrojem informací nejen při pojednání Fibichové jako sochařky, ale i při pochopení její mimořádně citlivé a vnímavé osobnosti. Po smrti Preclíka

v dubnu roku 2008 jsem však již byla nucena čerpat odjinud a teprve tehdy jsem naplno pocítila důsledky skutečnosti, že kromě krátkých hesel v encyklopediích se této výtvarnici žádná odborná literatura blíže nevěnuje.

Sešla jsem se proto s mnohými jejími blízkými přáteli, mezi něž patřila například grafička Olga Čechová, sochaři Olbram Zoubek a Věra Janoušková, či překladatel Eugen Štumpf a další, kteří mi svými vzpomínkami osvětlili mnohé z jejích záměrů a zároveň i ozřejmili dopad celkové atmosféry především šedesátých let a období normalizace na její tvorbu.

Protože autorka nebyla literárně činná, nepsala si deník ani cíleně neformulovala své úvahy, zásadními shledávám také zkušenosti teoretiků PhDr. Evy Petrové, PhDr. Nadi Řehákové, prof. PhDr. Jaromíra Zeminy a prof. PhDr. Jiřího Šetlíka, kteří jakožto generační vrstevníci dali mnohé důležité podněty a velice pomohli v nasměrování mé práce. Dále bych chtěla zmínit jméno Milana Hlaveše z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, který mi umožnil přístup do rozsáhlé fotografické dokumentace, týkající se této autorky, a přispěl tak k rozšíření mého dosavadního obrazového materiálu, který byl založený zčásti na snímcích publikovaných v katalozích a specializovaných člancích a zčásti na přímo pořízených fotografiích děl.

Veškeré této pomoci si velice vážím, snažila jsem se informací takto získaných maximálně využít.

Počátky, zkoušení, formování

(1933-1961)

Zdena Fibichová poprvé spatřila světlo světa v Praze dne 9. 12. 1933. Narodila se do patricijské rodiny jako první a jediné dítě Inny Fibichové, rozené Mišákové (1913) a Františka Fibicha (1908-1977), který pracoval jako technický ředitel Ocelotechny. František byl jedním ze dvou synů, jejichž otec Richard Fibich (1876-1950), pracující jako báňský lékař v Příbrami, byl potomkem známého českého hudebního skladatele Zdeňka Fibicha (1850-1900).¹

1.1. Zdeněk Fibich a výtvarné umění

I když se otec ani matka uměním nezabývali, je možné, že Fibichová zdělila jemný cit pro estetické vnímání a umělecké vlohy z rodové linie svého praděda, zakladatele hudebního melodramatu, po němž dostala i své křestní jméno.

Skladatel Zdeněk Fibich totiž dlouhodobě studoval dějiny umění a při svých mnohých zahraničních cestách navštěvoval galerie a muzea. V Českém muzeu hudby v Praze jsou také uloženy jeho skicy a náčrty, kde se pokoušel postihnout své bezprostřední podněty a impresy, jakými mu byla například italská krajina či

¹ Františkův mladší bratr Judr. Zdeněk Fibich (1906-1945) byl vrchní policejní rada, zahynul v Terezíně.

pomník u cesty, měl i ambici zachytit kamennou bustu Beethowena. Pro skladatele bylo výtvarné umění celoživotní inspirací a mnohé hudební náměty se k malířství pevně váží.

Zaujetí uměním šlo až tak daleko, že jeden ze svých hudebních cyklů *Nálady, dojmy, upomínky* (1892-94) pojal doslova vizuálně. Notový zápis je totiž svým způsobem kresbou, která koresponduje s názvem skladby, a tak má partitura podobu podvazků, vějířů atd.

Fibich také sbíral reprodukce starých mistrů, často si je celé hodiny prohlížel. Ke sklonku svého života, vlastně těsně před svou smrtí, vytvořil cyklus, který je již naprosto otevřeně zkomponován na základě pozorování a působení uměleckých děl. Jde o *Malířské studie* (1889-91), které obsahují pět skladeb pro klavír.²

Každá skladba je v podstatě reakcí na určité výtvarné dílo a zároveň pokusem převést ho do hudební řeči tak, aby jeho působení zůstalo přibližně stejné a zůstaly zachovány i všechny důležité prvky, kterými obraz disponuje. Pro svůj účel si záměrně vybírá kontrastní malíře, aby hudebním způsobem demonstroval a akcentoval rozdílnost způsobů, jakým konkrétní dílo oslovuje diváka-posluchače. Tak se v cyklu setkáváme s *Lesní samotou* od Jacoba van Ruysdael, *Sporem masopustu s pústem* od Pietera Brueghela, *Rejem blažených*, jejímž

² Cyklus byl vydán až posmrtně roku 1902.

autorem je Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Coreggiovým *Jupiterem a Io* a navštívíme i *Zahradní slavnost* Jeana Antoine Watteaua.³

1.2. Umělecké vzdělání

Přestože svůj původ Fibichová nikdy nezmiňovala, byla si ho bezpochyby od dětských let plně vědoma, a proto když se u ní začaly projevovat výtvarné sklony, její rodiče jí po absolvování základní školy v roce 1948 nebránili ve vstupu na Střední uměleckoprůmyslovou školu na Žižkově. Zde ji učil mimo jiné i František Kment⁴ a především Václav Markup⁵, vynikající český keramik a někdejší člen Mánesa, který své nadané žáky, mezi něž Fibichová beze sporu patřila, nevedl jen k řemeslné zručnosti, ale nechal je i volně kreslit a modelovat.

V roce 1952 se Fibichová po studiích na Střední uměleckoprůmyslové škole dostala bez větších potíží napoprvé na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou,

³ Zdeněk Fibich také miloval a sbíral motýly. Před smrtí dokonce svou sbírku daroval do Národního muzea a ta se posléze stala základem pro další sbírky tohoto druhu. Fibichová tuto jeho zálibu přejala a motýly obdivovala pro jejich eleganci a rafinovanou krásu. Tématu motýlů se také několikrát dotkla ve své tvorbě v roce 1973 v reliéfech *Sbírka motýlů* a *Zkuste lézat*. A jedna její kresba z roku 1984 se dokonce jmenuje *Partitura*. V tomto kontextu je příznačné, že Fibichové tvorba je později často označována jako melodická a díky tomuto aspektu vystavovala i na výstavě *Hudební inspirace* v roce 1967.

⁴ František Kment (1895-1977) dlouhodobě působil jako středoškolský profesor v oboru sochařství, řezbářství. Otec sochařky Evy Kmentové.

⁵ Václav Markup (1904-1995), absolvent AVU u Bohumila Kafky a Uměleckoprůmyslové školy v Praze u Josefa Mařatky.

do ateliéru prof. Josefa Wagnera (1901-1957). Významným předpokladem přitom byla jeho ochota přijímat do svého ateliéru i dívky, což nebylo tehdy samozřejmostí, například profesor Karel Dvořák to odmítal. Snad sehrálo roli, že Wagnerova manželka Marie Kulhánková byla jednou ze dvou sochařek, jež byly jako první ženy přijaté ke studiu na pražské UMPRUM.

Na okolnosti přijímací zkoušky, které hned v několika směrech dobře charakterizují ovzduší panující v té době na této instituci, vzpomněla Fibichová po letech v katalogu vydaném při příležitosti výstavy Wagnerových kreseb v roce 1996 v Roudnici nad Labem. *„Moje první setkání s profesorem Wagnerem bylo v červnu roku 1952 na VŠUP při přijímacích zkouškách. Bylo mně devatenáct a měla jsem strach. Tehdy se dělaly zkoušky odborné, ale především pohovory. Záludnost otázek byla tehdy neuvěřitelná. Pohovor se konal v ateliéru, pro mě neuvěřitelně velkém sálu. Seděli tam neznámí páni, někteří ve svazáckém stejnokroji, jiní v gala a tmavých brýlích. Asi ať dodají slavnostnost tomuto okamžiku. Pro mě cizí lidé bez tváří, kteří kladli otázku: co denní tisk, aktuality světa, dokonce chtěli znát, proč byly v tomto týdnu zdražené rané brambory. Pohovor slavnostně probíhal. Když se náhle otevřely postranní dveře a vešel pán v pracovním oděvu. Odskočil si od práce. Musel! Oddechla jsem si. Zdrží na chvíli běh otázek a já naberu druhý dech. Ale nikoli, pán si přisedl pohodlně, dokonce k těm ostatním zády. Usmál se na mě a řekl - tak co slečno, kdopak nám udělal sochu sv. Václava na Václaváku a koho ještě znáte - jakéhopak sochaře máte ráda – Štursu?- no to jste si vybrala dobře. Otočil se*

k těm ostatním a řekl: to je dobrý, to stačí ne, no tak Vám děkujeme, slečno. Odešla jsem ohromena, okouzlena tím pánem, kterým byl pan profesor Wagner. To jsem se však dozvěděla až za dveřmi. A přiznávám se, že ohromena a okouzlena stojím před jeho sochami dodnes.“

Přijetí na uměleckoprůmyslovou školu se pro ni stalo z mnoha důvodů klíčové a to nejen umělecky, ale i osobně. Právě ve Wagnerově ateliéru se totiž dostala do kontaktu se sochaři, kteří na škole studovali nebo již u profesora absolvovali. Navíc zde potkala svého budoucího manžela, sochaře Vladimíra Preclíka, který v době nástupu Fibichové byl ve třetím ročníku a za něhož se po tříleté známosti provdala.

1.3. Profesor Wagner a jeho výuka na VŠUP

Považuji na tomto místě za důležité alespoň ve zkratce nastínit osobnost profesora Wagnera a jeho pedagogické metody, neboť je to především on, kdo bude mít na Fibichovou určující vliv, a to nejen po dobu jejích studií a uměleckého formování, ale po celý její život.

Josef Wagner pocházel ze známé kamenické rodiny. Po absolutoriu na střední kamenickosochařské škole v Hořicích⁶ studoval na Akademii výtvarných umění u Jana Štursy a Otakara Španiela.

⁶ Absolvoval u prof. Quido Kociána.

I když to jeho zavalitá postava nenapovídala, Wagner byl výrazně lyricky orientovaný sochař. Často zdůrazňoval kořeny své tvorby v barokním sochařství. Jakožto jaroměřský rodák opakovaně navštěvoval Braunův Kuks a jako stipendista se seznámil v Itálii s klasickou renesancí a barokem, která se mu stala východiskem pro svou tvorbu. Přestože strávil dvě léta na uměleckoprůmyslové škole u Otto Gutfreunda, kubistické zaměření mu bylo bytostně cizí. Jeho sochařský názor byl formován Rodinovou tradicí, dával přednost měkkým oblým tvarům maiollovským. Pouze jeho velkorysost a tolerantní vyučovací metody dovolily, aby u něj v ateliéru bezprostředně po válce v roce 1945, kdy začal na akademii působit jako pedagog, mohli studovat i žáci, kteří chtěli otevřeně následovat spíše kubistickou linii a obdivovali se více Gutfreundovi než svému profesoru⁷.

O mimořádnosti pedagogických schopností přesvědčuje i fakt, že u tohoto profesora absolvovala celá plejáda později uznávaných sochařů, např. Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr, Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Vladimír Preclík, Jan Hendrych a Slováci Andrej Rudavský, Jan Bartusz, Ludvík Korkoš a další. Fibichová zde tedy našla jedinečné prostředí k navázání vitálně důležitých kontaktů a přátelství s ostatními sochaři, z nichž někteří s ní budou v budoucnu sdílet nejen uměleckou, ale i životní cestu.

⁷ Mezi ně patřil například Zdeněk Palcr, který soustavně a otevřeně kritizoval Wagnerovo umělecké zaměření.

Profesor Wagner navázal na systém výuky, jak ho znal ze svých studií u Jana Štursy, a tak místo aby studentům demonstroval svoji sochařskou zručnost, jaké by se měli přiblížit, spíše vedl tichý rozhovor, naznačoval, nikdy sám neukazoval způsob modelace a neopravoval chyby. Se studenty vedl dlouhé diskuse, doporučoval jim literaturu a posílal je do knihoven studovat staré mistry.

Studenty opakovaně vodil do ateliéru Josefa Mařatky, který měl příležitost po nějaký čas pobývat v Paříži u Augusta Rodina, a tak mohla Fibichová dokonce pozorovat při práci žáka tohoto zakladatele moderního sochařství a měla možnost vidět jeho mistrné kreslířské studie, na kterých Wagner dokladoval jejich důležitost při sochařské práci. Kladl při tom na kresbu nemalé požadavky, chtěl v ní vyjádřit nejen dokonalý tvar a dynamiku, ale také třeba materiál. Wagner sám kreslil velice často a mimořádně kvalitně, o čemž svědčí i mnohé výstavy jeho kreseb za jeho života i po jeho smrti. Právě zde můžeme nalézat prvotní impuls Fibichové ke kreslení, který se posléze přerodil až v takové zaujetí, že v kresbě objevila celoživotní alternativu k vyjádření se sochou.

1.4. Vliv Josefa Wagnera

Jak již bylo patrné z výše uvedené vzpomínky, Fibichová svého profesora od první chvíle hluboce ctěla a chovala k němu veliký obdiv. Právě v jeho ateliéru se také začala formovat jako sochařská osobnost. S ohledem na tyto souvislosti

je možné podotknout, že Fibichová byla v rámci své generace profesorem Wagnerem ovlivněna nejznatelněji. Od dob svých studií v jeho sochařském ateliéru pravidelně kreslila a, jak jsem podotkla, postupně svoji kresbu naprosto osamostatnila.⁸ Na několik let se nechala inspirovat Wagnerovými stylizovanými ženskými postavami. Vliv profesurovy tvorby však neomezila pouze na figurální umění, ale jako jedna z mála dokázala reflektovat také sochařův majoritní zájem o kompaktnost a sevřenost tvaru, která zůstala podstatnou kvalitou celé její výtvarné dráhy.

Absolventská práce Fibichové z roku 1957 se bohužel ztratila, ale Vladimír Preclík na ni vzpomíná jako na přibližně metr vysokou sochu dívky, jejíž postava byla nakročena a mírně předkloněná, aby udržela balanc, neboť si zavazovala vzadu v pase zástěru. Jednalo se tedy o figurální téma, kterým se v té době soustavně zabývala a jehož původ můžeme vysledovat v přímém působení profesora Wagnera. Je totiž doložitelné, že většina jeho studentů ukončovala svá studia právě figurativní plastikou, přestože námět sochy byl třeba nefigurativní, metaforický nebo jím byla alegorie.

Sumárně vyjádřeno, na konci padesátých let bylo takřka nemožné nalézt sochaře, jenž by se v některém ohledu nezabýval lidskou postavou v klasickém slova smyslu, přičemž byl často u námětu akcentován jistý prvek civilnosti. Ženská figura stála na počátku tvorby O. Zoubka (*Žena se židlí*, 1957) stejně jako např. Z. Palcra (*Sedící figura*, 1958) či V. Janouška (*Pomona*, 1957), S.

⁸ Kresby jsou rozebrány v samostatné kapitole.

Kolíbala (*Ležící torzo*, 1957), Z. Sekala (*Poprsí*, 1957) a E. Kmentové (*Máchání*, 1957).

1.5. Restaurování

Krátce po svatbě ještě za studií Zdeny Fibichové na uměleckoprůmyslové škole manželům přidělila dislokační komise národního výboru na Žižkově dílnu, a tak začali Fibichová s Preclíkem budovat ateliér ve dvoře činžovního domu, kde s přestávkami tvořili celých 24 let.⁹ Dle svého manžela se jednalo o miniaturní prostor, kde se do padesátých let vyráběly brašny a rukavice a poté nábytek. Současně s ateliérem si mladý manželský sochařský pár začal zařizovat i vlastní byt v Holešovicích v ulici Komunardů. Protože však k vybavení potřebovali nějaké finanční prostředky, rozhodli se přivydělat si restaurováním. Místo svatební cesty proto odjeli do jihomoravských Střílek, kde Arno Quido Adamec se ženou Janou a jejich starší kolega od profesora Wagnera, Ladislav Bartůnek restaurovali hřbitovní kapli se dvěma nadživotními anděly života a smrti a široké schodiště s velikými vázami a rostlinným dekorem. Fibichová se podílela také na opravě barokního mostu v Písku, Brokoffova sv. Jana a sv. Vavřince na Hrubé Skále a barokní piety Lazara Widmanna v Křimicích u Plzně.

⁹ Ateliér sídlil v Biskupcově ulici číslo 23 a manželé ho využívali mezi lety 1954-78.

1.6. První výstava

Rok po absolutoriu v ateliéru profesora Wagnera měla sochařka první příležitost prezentovat svoji dosavadní tvorbu na velké přehlídce českého umění. Výstava mladých výtvarníků ČSR byla v letních měsících instalována v brněnském Domu umění. S nápadem uspořádat první celostátní přehlídku mladých výtvarníků přišel časopis Kultura a podpořil ho ministr kultury a školství František Kahuda. Katalog výstavy napsal Josef Císařovský, který v publikovaném textu tvrdí, že „*příznačným rysem této výstavy je nedogmatické pojetí realismu v umění*“. Proto nepřekvapí, že účast byla skutečně masová,¹⁰ neboť mladí umělci mohli najednou po delší době v rámci programu této výstavy svobodněji představit svoje výtvarné směřování širší veřejnosti a současně se navzájem konfrontovat.

V sochařské části byli nejpočetněji zastoupeni Wagnerovci. Svoje plastiky zde vedle sebe vystavil Miloslav Chlupáč, Věra Janoušková, Zdeněk Palcr, Vladimír Janoušek, Zdeněk Šimek, Ludvík Korkoš nebo Olbram Zoubek. Eva Kmentová se zde prezentovala svými dvěma signálními pracemi *Sluneční žena* a *Žena s nádobou*.

Výstava a zejména právě sochařská sekce měly velice pozitivní ohlasy ve Výtvarném umění, kde Václav Zykmond označuje ve své recenzi tvorbu

¹⁰ Podáno bylo 670 přihlášek, přičemž zájemců z ročníku 1928 a výše bylo přijato 155. Nejpočetnější byl ročník 1922-27, který zastupovalo 239 autorů.

sochařů Fibichové, Bradáčka, Zoubka a Kmentové za „*celkem hotový projev*“¹¹. Fibichová vystavila své dvě figurální práce z roku 1958, které zjevně ještě čerpají ze zkušeností nabytých za jejích vysokoškolských studií, totiž *Ležící* (60 cm) z ferocementu a sádrové *Ráno* (45cm).

1.7. Rané práce Zdeny Fibichové

Přestože se mnoho děl z autorčina raného období (já ho datuji do počátku roku 1962) nezachovalo, ať již příčinou byla nízká životnost použitého materiálu či se sochy v průběhu desetiletí prostě ztratily, z dochovaných plastik je patrné, že se v této době jak námětově tak tvarově držela figurálních prací svého mentora Josefa Wagnera. Přebírala od něj také důraz na lyrické pojednání sochy, jež bylo pro profesora klíčové (viz například plastika *Klečící*, 1958). Svoje vzory tedy, na rozdíl od svých spolužáků z Wagnerova ateliéru, nehledala v kubistické tradici v čele s Gutfreundem, ale postupně eklekticky aplikovala různá výtvarná východiska, jež naznačovala soudobá evropská sochařská scéna. Fibichové silně stylizované ženské figurální sochy vždy ve statických pózách, ať už sedící či ležící připomenou plností svých objemů postavy Maiollovy (*Modelka*, 1960), sevřeností hmotové dispozice postupy Henryho Moora (*Blues*, 1960) či archaicky protáhlou redukovanosť Marina Mariniho (*Sedící*, 1961).

¹¹ Václav Zykmond, Vystava mladých výtvarníků v Brně, in: Výtvarná práce VI, 1958, č. 11, s.3.

1.8. Skupina Trasa

Pro sochařské formování Zdeny Fibichové, tehdy šestadvacetileté výtvarnice, mělo nesmírný vliv prostředí uměleckých skupin, které v té době díky uvolněnější politické atmosféře začínaly vznikat, konkrétně ovzduší skupiny Trasa 54, jejíž členkou se stala.

Skupina se formovala již od dob studií jejích prvních členů v ateliéru Emila Filly. Ti se po jeho smrti v roce 1953 začali scházet v ateliéru Čestmíra Kafky, u něhož téhož roku rozestavili své obrazy, protože to byla téměř jediná možnost, jak tehdy svoji práci konfrontovat s dalšími umělci. Dalo by se proto říci, že se tudíž jednalo o první soukromou výstavu. Takto neoficiálně vystavovali do roku 1957, kdy ve snaze vymezit se vůči „*přesvědčení o významu tvůrčí metody socialistického realismu jako jediného prostředku k vytváření skutečných a trvalých uměleckých hodnot*“¹² se rozhodli již oficiálně předstoupit před českou veřejnost jakožto skupina Trasa 54 s opozitním tvrzením, že umění není reprodukcí, ale tvorbou.

Tehdy skupina čítala sedm členů a z dnešního pohledu je zajímavé, že převažovaly ženy. Skupinu tvořili Eva Burešová, Věra Heřmanská, Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Václav Menčík, Jitka a Květa Válovy.

¹² Katalog výstavy 10 let Československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění, Národní galerie, Jízdárna Pražského hradu, Slovanský ostrov, Mánes, prosinec 1955 - únor 1956. Texty v katalogu Václav Formánek, Jiří Kotalík, Jan Tomeš, Vladimír Diviš, Karol Vaculík.

Fakt, že všichni členové byli malíři a zároveň absolventi Fillova ateliéru v podstatě předurčil výtvarný názor, který členové skupiny zastávali a který v katalogu první výstavy Trasy v Galerii mladých zformoval teoretik Arsén Pohribný s kolektivní pomocí všech členů Trasy. Ať už bývalí Fillovi studenti svého profesora zbožňovali a přijímali jeho nesporný malířský vliv nebo se naopak k němu stavěli kriticky, je možné konstatovat, že všichni museli reagovat na kubismus (jako ostatně i pozdější členové Trasy - žáci Wagnerovi). Jejich společným jmenovatelem alespoň pro první etapu Trasy se stal umělec, který na rozdíl od Picassa a Braqua nebyl umělecké scéně padesátých let v Čechách tolik blízký, neboť mu byl opakovaně vyčítán formalismus a bezúčelný konstruktivismus. Avšak právě Fernand Léger a jeho pozdní dílo, jehož ostrá kresba a čistá jasná barevnost nekompromisně formuluje tvar, přitahovaly Trasu natolik, že jeho teze se stala hlavní myšlenkou první výstavy, totiž že *„neplatí krása věci, kterou máme malovat, nýbrž pouze způsob, jímž předmět výtvarně tvoříme, i kdyby to byl jen hřebík. Avšak tento hřebík musí mít důstojnost „jsoucího“ předmětu.“*¹³ Reakce v oficiálním tisku však na sebe nedala dlouho čekat a zanedlouho vyšla kritika v Rudém právu podepsaná J. Vaníčkem, který rozlíceně tvrdí, že *„...je skutečně třeba nepřeshlapovat a bez rozpaků si posvítit na tyto úvahy“*.¹⁴

¹³ Katalog výstavy Trasa 54 uspořádal v roce 1957 A. Pohribný.

¹⁴ J. Vaníček, Odpovědnost?, in: Rudé právo, 7. 12. 1957.

Skupina nebyla od začátku koncipovaná jako uzavřený kolektiv. Její základní povahou byla proměnnost, a byl to pravděpodobně tento rys, který Fibichovou ke skupině přitahoval. Již po první výstavě „změnil trasu“ teoretik Arsén Pohribný, kterého po krátkém mezidobí vystřídala dvojice Luděk Novák a Eva Petrová. Oba zůstali Trase věrní po celou přerušovanou dobu jejího trvání, přičemž Novákovo působení předčasně ukončila smrt v roce 1978.¹⁵

Výstava v Galerii mladých přilákala do skupiny také dalšího malíře z Fillova ateliéru, Karla Vacu (1919-1989), který jako nejstarší člen Trasy byl již zcela umělecky vyhraněn. Pravděpodobně to byl on, jehož orientace na scénografii, užitou grafiku a plakát přivedla členy Trasy na myšlenku uspořádat druhou společnou výstavu v roce 1959 na téma grafické povahy tvorby.

1.9. Vstup do Trasy 54 a první společné prezentace

I když sochaři Vladimír Preclík, Zdena Fibichová, Olbram Zoubek a Eva Kmentová uvažovali o vstupu do skupiny Trasa již v roce 1958 v souvislosti s Výstavou mladých výtvarníků ČSR, teprve před touto druhou skupinovou výstavou oslovil Vladimír Preclík malíře Vladimíra Jarcovjáka se žádostí, že by

¹⁵ Eva Petrová, již tehdy jedna z nejdůležitějších teoretiček umění v Čechách, organizovala kromě skupinových výstav také samostatné výstavy jednotlivých autorů Trasy a byla to právě Fibichová, kterou si posléze oblíbila a stala se kurátorkou mnohých jejích výstav nejen v šedesátých letech, ale i později v letech osmdesátých a době porevoluční.

měly tyto dva sochařské manželské páry z ateliéru Josefa Wagnera zájem vstoupit do skupiny. Jarcovjác však o přidružení sochařů nemohl rozhodnout sám, a tak kontaktoval vůdčí osobnost Trasy Čestmíra Kafku, který každého umělce navštívil v ateliéru a návrh na vstup předložil ostatním členům Trasy. Ti s rozšířením skupiny o sochařskou sekci bez výjimky souhlasili.

Zdena Fibichová od té doby vystavovala na každé skupinové výstavě Trasy, nevynechala ani jedinou a podílela se i na přehlídkách organizovaných Evou Petrovou po roce 1990.

První skupinová výstava, které se nově přidružení sochaři účastnili, byla únorová výstava Trasy v pražské Galerii Mladá Fronta, která byla tentokrát zaměřená na grafické pojetí umění. Tento společný jmenovatel výstavy plně zapadal do koncepce skupiny, neboť všech osm tehdejších malířů Trasy¹⁶ se vedle klasické malby soustavně věnovali grafice a práci na papíře. Výstavu připravila a katalog napsala Eva Petrová a na vernisáži promluvil spisovatel Jiří Šotola, který přednesl úvahu o obecné situaci mladého umění. Každý sochař zde prezentoval jednu svoji práci, a tak měli mít návštěvníci možnost mezi sebou srovnávat Preclíkovo *Ne a Zastřeleného* od Olbrama Zoubka či *Šeptání* Zdeny Fibichové a Kmentové *Milence*. Celá akce však dopadla poněkud jiným způsobem. Plastiky *Zastřelený* a *Milenci* byly totiž po zdrcujících recenzích

¹⁶ Eva Burešová, Vladimír Jarcovjác, Věra Heřmanská, Čestmír Kafka, Jitka a Květa Válový, Dalibor Matouš, Karel Vaca.

v Rudém právu a předložením „lidové“ petice odstraněny.¹⁷ Za naprosté fiasko lze potom označit souběžně probíhající výstavu Trasy v Galerii C. Majerníka v Bratislavě, kterou sestavil druhý z teoretiků skupiny Luděk Novák. Na míru socrealismu šité odsuzující oficiální kritiky v bratislavském Večerníku, Kultúrném životě, Pravdě, Práci nebo Predvoji vyčítají Trasistům reakcionismus, odloučenost od skutečného socialismem pulsujícího života, obludnou deformaci i nahrávání buržoazním postojům.

Na tyto kritiky reagovalo Rudé právo statí *„Povrchní modernismus nebo moderní umění“* napomínající členy Trasy, aby se „...zamysleli nad těmito a dalšími kritickými hlasy. Trasa ovšem není jediná skupina, která má v hlavě hodně zmatků a která se dosud domnívá, že cesta za moderním uměním vede přes poplatnost buržoazním úpadkovým módám“¹⁸.

Fibichová se na pražské expozici prezentovala plastikou *Šeptání*. Pomalu zde již opouštěla výrazně lyrické zaměření wagnerovského typu a začala přebírat zaměření skupiny, ovlivněné Fernandem Légerem, který se mimochodem na konci padesátých let soustavně věnoval i plastice. U sochařů skupiny lze také pozorovat nesmělé a opatrné zkoušení výtvarných postupů, s jakými se

¹⁷ Okolnosti související s odstraněním soch detailně popisuje Jindřich Vávra v článku *Historika s Trasou*, in: *Výtvarná práce*, 1968, č. 14, s. 6, 9). O výstavě psali pozitivněji jako jedni z mála Josef Krása a Petr Wittlich v časopisu *Květen* (březen 1959, s. 30).

¹⁸ *Povrchní modernismus nebo moderní umění*, in: *Rudé právo*, 22.2. 1959.

seznámili většinou prostřednictvím reprodukcí děl tehdejší anglické plastiky, především pak Lynna Chadwicka. Autorka tedy vytvořila plastiku, která již zcela otevřeně reaguje na ovzduší panující v tehdejším českém prostředí. Tuto práci Fibichové - *Šeptání* staví Marie Klimešová do blízkosti důležitých *Milenců* Evy Kmentové „*Ke kubistické tradici se brzy připojily i určité impulsy soudobého anglického sochařství, které postavily proti klasické objemové soše představu o soše jako odhmotněném znaku. Ty zřejmě inspirovaly Evu Kmentovou mimo jiné i k sousoší stojících Milenců (1958), podobně jako Zdenu Fibichovou v témže roce k velmi podobně koncipovanému Šeptání, milencům sedícím.*“¹⁹

U obou prací je shodná míra stylizovanosti a redukce tělesného tvaru téměř až na hranici znakovosti. Blízké pro sochy je také fyziognomické rozvržení hmoty postav. Dlouhé protáhlé údy kontrastují s objemnějším, válcovitým trupem a drobností hlav milenců. Na rozdíl od Kmentové Fibichová zachycuje postavy při nedramatickém, až intimním momentu a s klidným gestem. U obou prací, jež spolu korespondují i rozměrově, tvůrkyně demonstrují charakter povrchu sádrové hmoty a podporují jej aplikací patiny. Shodných principů použila autorka při své variantě *Milenců* (1961), které odlila do bronzu²⁰, a v práci *Kluk s kruhem* (1961), kde zachytila jedinečný okamžik z běžného života dítěte, takže plastika evokuje spíše „momentku“ než v ateliéru promyšlenou sochu.

¹⁹ Katalog Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 2003, s. 10,11.

²⁰ Práci odkoupila už v roce 1963 Národní galerie.

1.10. Mikroplastiky

Fibichová čím dál tím více povolovala vazbu na lidskou postavu, odkláněla se od jakýkoliv realistických znaků a podobnost minimalizovala až na hranici, která odděluje siluetu těla od znaku (*Torzo*, 1961). Tento proces kulminoval v početné skupině sošek drobného formátu, v *Mikroplastikách*, jež je možné pokládat za jedno z vyústění figurálního tématu u této sochařky.

Jedná se o závěsné plastiky oscilující mezi sochou a reliéfem a jsou určeny pro instalaci na zdi. Lze je umístit samostatně, ale záměrem autorky bylo je různě seskupovat či přeskupovat a tím tak kompozici na stěně měnit.

Mikroplastiky jsou vymodelovány z moduritu, který je barevný, nebarevný nebo barvený, a většinou nepřesahují 13 cm, což občas může vyvolávat dojem, že máme před sebou skicu. Fibichová je však vnímala jako definitivní hotové sochy, které mají sílu působit samostatně, a jejichž výraz se shlukováním pouze multiplikuje. Za tímto účelem dávala některým z nich i konkrétní nezaměnitelné názvy. *Mikroplastiky* jsou maximálně stylizované, mnohé z nich nezapřou podobnost s archaickými tanagrami nebo inspiraci krétským uměním, které bylo v Čechách velice frekventované u mnohých dalších sochařů, například u učitele Fibichové keramika Václava Markupa, či u jejích současníků Olbrama Zoubka, Evy Kmentové, Stanislava Kolíbala nebo Aliny Szapocznikowé. Jednotlivé sošky se od sebe odlišují mírou artikulovanosti obličejových partií a siluetou figury. Fibichová je nechává provozovat konkrétní činnost - hrát na nějaký

nástroj (vzpomeňme na původ Fibichové!) či tančit (*Tančící figura*, 1960, *Hra*, 1961)²¹. Mikroplastiky posouvají téma figury jako celku a směřují její tvorbu směrem k abstraktnějším formám vycházejícím otevřeně či až při bližším zkoumání z organické i neorganické přírody.

1.11. Skupinové výstavy v první polovině 60. let

Závěrem kapitoly bych se ráda zmínila o několika dalších výstavách z tohoto období, na kterých se Fibichová prezentovala, neboť dobře dokreslují přístup jak veřejnosti, tak i samotných umělců.

Po dvou menších jarních přehlídkách Trasy v roce 1960 ve Výzkumném ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT) v Praze²² a ve Filmovém klubu²³, kterým se dostalo vcelku dobrého přijetí, se na podzim následujícího roku rozpoutala doslova bouře v souvislosti s předvedením děl Trasistů v Galerii Československého spisovatele. Každý umělec vystavil pět věcí podle svého výběru. Fibichová zvolila sádrové práce vzniklé téhož roku - *Sedící*, *Torzo*, *Modelka*, *Přítelkyně*, *Na houpačce*, které svým způsobem napovídaly možné směry, jimiž se tato umělkyně mohla vydat. Výstava se setkala s nelítostnými kritikami nejen v *Tvorbě* a již tradičně v *Rudém právu*, ale i v časopisu *Výtvarné umění*, který tehdy chtěl demonstrovat svoji funkci jakožto orgán

²¹ Figurky připomenou také postavičky výtvarníka Františka Skály z nalezených mořských rostlin, vzniklé o desítky let později.

²² Katalog k výstavě připravil Luděk Novák.

²³ Výstava zůstala bez katalogu.

Svazu československých umělců. Autorka zde byla otevřeně kritizována spolu s Kmentovou následovně: *“..[tyto] umělecké cíle znamenají zřejmě zúžení ideového programu, se kterým Trasa před čtyřmi lety vystoupila, na minimum stěží únosné“*. Zároveň bylo shledáno, že *„[...] výstava svědčí o povážlivém ústupu od obsahové konkrétnosti, kterou se dřívější činnost skupiny příznivě vyznačovala, do sfér ideové bezbřehosti, všeobecnosti, v jaké i silná malířská individualita-a těch má Trasa už několik-dospěje nakonec k tomu, že plýtvá uměleckým prachem naprázdno“*.²⁴

Tento a podobné ostouzející články však již neměly na formování názoru veřejnosti na skupinu jako celek ani na její jednotlivé členy žádný zásadnější vliv.

Téhož roku vystoupily tvůrčí skupiny poprvé na veřejnosti jako Blok tvůrčích skupin (14 UB, Etapa, Experiment, M, MS 61, Máj, Proměna, Trasa) na výstavě Realizace v Galerii Václava Špály. Blok vznikl za účelem sdružovat malé umělecké kolektivy jako samostatné celky mimo výběrový Svaz československých výtvarných umělců, který se vydával za jedinou reprezentaci výtvarného umění v tehdejší Československu.²⁵

²⁴ Josef Rybák, Pražské výstavy v září, in: Výtvarná práce, 1961, č. 20, s. 8-10.

²⁵ Blok neměl institucionalizovanou podobu, ani určitý počet členů. Přirozeně se k němu připojovali i jednotlivci mimo skupiny, umělci mladé, ale také starší generace. Blok si dal mimo jiné za úkol být pohotový a rychle reagovat na změny ve společnosti.

Název výstavy byl zvolen záměrně – vystaveno bylo tedy vše, co už bylo realizováno a nedalo se tudíž Svazem lehce odmítnout nebo popřít, anebo práce, které mohly být uvedeny do podobného kontextu. Těžiště leželo především v realizacích v architektuře a dokazovalo schopnost oficiálně neangažovaných umělců v oblasti veřejné a monumentální. Existence Bloku po této výstavě už byla nepominutelná a umožnila Zdeně Fibichové spolu s ostatními mladými výtvarníky svobodněji se vyjadřovat bez intenzivněji pociťovaného strachu z perzekuování.



2

Zdeněk Fibich - Pomník, kresba tužkou, kolem 1890



3

Josef Wagner - Poezie, betlémský pískovec 62x107 cm, 1936, NG, Praha



4

Vladimír Janoušek - Pomona, 1957



5

Zbyněk Sekal - Poprsí,
patinovaná sádra, 37x21 cm, 1957



6

Zdena Fibichová
Ráno, sádra, 45 cm, 1958



7

Zdena Fibichová
Klečící, umělý kámen, 47 cm, 1958



8

Zdena Fibichová
Modelka, hliníkoceмент, 100 cm, 1960



9

Zdena Fibichová
Blues, ferrocement, 37 cm, 1960



10

Zdena Fibichová
Sedící, bronz, 90 cm, 1961, NG, Praha



11

Zdena Fibichová - Šeptající
patinovaná sádra, 60 cm, 1959



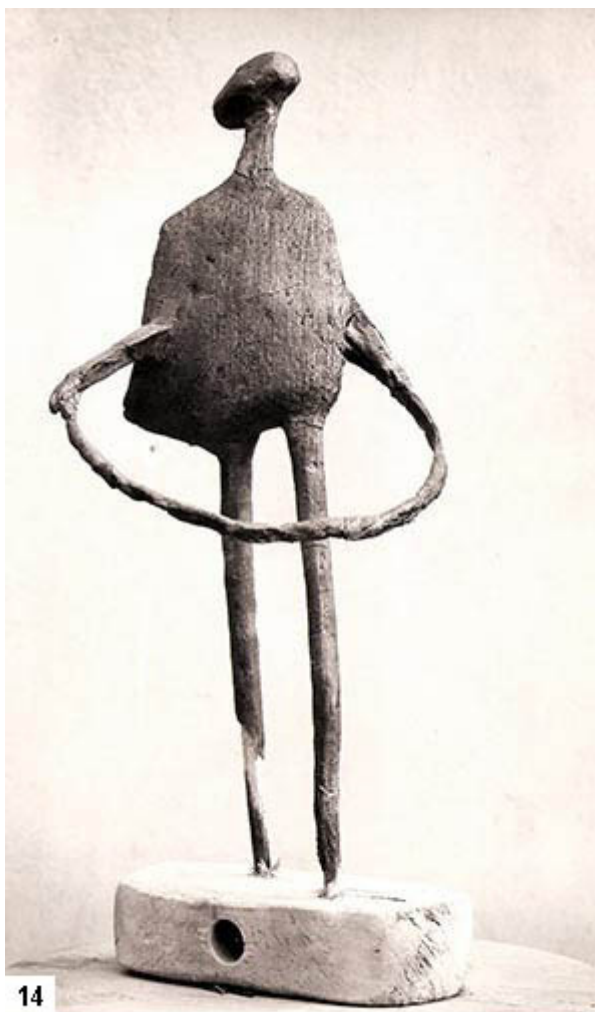
12

Eva Kmentová
Milenci, patinovaná sádra, 51 cm, 1958



13

Zdena Fibichová
Milenci, bronz, 42 cm, 1961, NG, Praha



14

Zdena Fibichová
Kluk s kruhem, cement, 20 cm, 1961



15

Zdena Fibichová
Torzo, sádra, 25 cm, 1961



16

Zdena Fibichová - Tančící figura
hnědý modurit, 15 cm, 1960



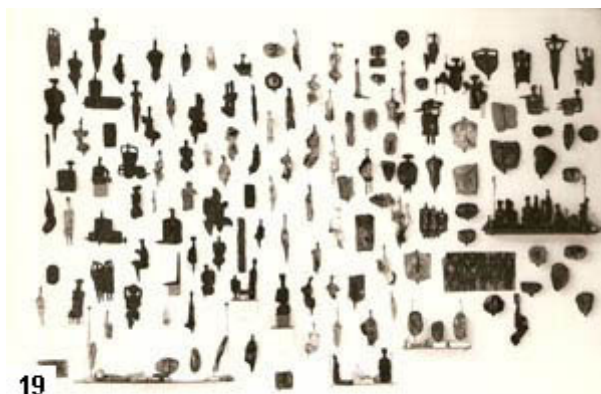
17

Zdena Fibichová - Hra
hnědý modurit, 13 cm, 1961



18

Zdena Fibichová -
Mikroplastiky I, 1961 - 1962



19

Zdena Fibichová - Mikroplastiky II, 1961 - 1962

Koncipování vlastního projevu (období 1962-1965)

Jak již bylo naznačeno v předchozí kapitole, poté, co se Fibichová rychle vypořádala s počátečním vlivem ovzduší panujícího ve skupině Trasa, začala se více stahovat do sebe a intenzivně hledat svůj vlastní výtvarný projev, který by nebyl ve vleku směrů převládajících v umělecké tvorbě na české scéně první poloviny šedesátých let. Využila při tom postupů, jež si ověřila při koncipování svých *Mikroplastik* a rozvíjela motiv lidského těla. Nesoustředila se v tomto případě již na celkové působení postavy, ale na zpracování jednoho konkrétního fragmentu.

2.1. Cykly *Torza, Hlavy a Dopisy*

I zde, v cyklu *Torza*, jehož počátek spadá do období kolem 1962, jsou však figurální tvary maximálně zjednodušené. Autorka tímto souborem tématicky navázala na práci se stejným názvem z předcházejícího roku. Minimalizovala tělesné proporce a nezdržovala se ani zbytečnou specifikací určité partie, takže divák získává pocit, že není důležité jakou část těla modelovala. Šlo jí totiž výhradně o tvar jako takový, jeho eleganci a působení v prostoru. Fibichová si

k tomuto účelu vybírala jako materiál mimořádně tvárnou sádro, aby mohla co nejdůstojněji a nejpřesněji formulovat své záměry. Plasty dodatečně patinovala, neboť chtěla zlatistým povrchem dodat sochám nádech klasických starověkých torz. Také na tomto místě není od věci si připomenout ženské keramické sošky tanager, ze kterých při své tvorbě dlouhodobě čerpal Fibichové profesor ze střední školy, keramik Václav Markup. Název připomene také jedno dílo současnice a spolučlenky Trasy Evy Kmentové, která v roce 1963 vytvořila své *Torzo strachu*. Na rozdíl od Fibichové ale Kmentová uchopila námět mnohem dramatičtěji a z těla sochy vytrhává bolestný otvor. Fibichové *Torzo* je pojato lyričtěji, jako cenný artefakt, který nemá za úkol expresivně demonstrovat silné pocity. Jeho hladký a lesknoucí se povrch spolu s oblým tvarem prezentuje sám sebe.

Jiná kompaktní série plastik z patinované sádry, *Hlavy*, představuje další linii, jejíž počátek můžeme vysledovat v *Mikroplastikách*. Jedná se svým způsobem také o torza, nyní již zobrazující určitou část těla. *Hlavy* zaujmou čistou elegantní siluetou, jsou také silně stylizované, jako kdyby Fibichová zkoušela, jak daleko může jít v minimalizaci tvaru, aby bylo ještě možné rozeznat reálný tvar. Uplatňuje se zde již modelování zevnitř, které souvisí s počátkem organických výrostků, jež budou v pozdějších letech pro Fibichovou vitálně důležité. *Hlavy* jsou plastické novotvary, inspirované primárními organickými

formami, v tomto případě úspornou a dokonalou stavbou kostí, které fascinovaly už Henryho Moora jako dokonalé sochařské výtvořy přírody. Je však možné konstatovat, že tímto cyklem končí proces stále důslednější stylizace a redukce lidské figury a začíná proces svobodné invenční tvorby, v mnohém analogický k přírodním dějům. V případě *Hlav* je třeba vzpomenout na tvarově velice blízkou sochu učitele Fibichové, totiž Josefa Wagnera, který ve svém *Klu* (1932) došel k podobným závěrům. Námět hlavy byl pro sochařku natolik nosný, že se k němu opakovaně vracela ve své pozdější tvorbě a zpracovávala jej nejen plasticky (například v dílech *Podobizna milostnice*, *Sprinterka*, *Chudá nevěsta*, *Paruka*, 1972), nýbrž také reliéfně (cyklus *Z rodinného alba*, 1972).

Třetí cyklus, jímž se sochařka v tomto roce zabývala, jsou *Dopisy*, které otevírají v jejím díle skupinu děl inspirovaných literaturou. Svojí formou *Dopisy* balancují mezi plastikou a reliéfem a je možné v nich spatřovat jeden z kořenů záliby v reliéfním zpracování. K němu se autorka vrátila v roce 1965 v ojedinělém objektu *Znak*. V *Dopisech* zkoumala možnosti sdělení, poselství prostřednictvím sochy, k čemuž používala výraznou znakovost, podtrženou modelací v tvárné sádře, již navíc opět patinovala. Tento postup později vyústí v soubor *Stély*, u nichž vycházela ze skutečnosti, že obrazové i písmové záznamy měly původně významové obsahy, ale v současnosti jsou chápané téměř výhradně jako objekty výtvarné.

2.2. Realizace pro hotel Continental

V roce 1962 Fibichová získala svoji první zakázku na výtvarnou realizaci v architektuře. Oslovili jí architekti Zdeněk Řihák (naroz. 1924) a Ivan Ruller (naroz. 1926), aby pro hotel Continental v Brně vytvořila plastiku do středu vodní nádrže v exteriéru budovy. Fibichová tedy navrhla figurální práci *Ležící*, pro jejíž výslednou podobu byl jako materiál vybrán mušlový vápenec.²⁶

Stylizovaná postava se nese v duchu tradice ženských torz Josefa Wagnera a o inspiraci jeho sochařstvím není sebemenší důvod pochybovat. Fibichová sama přiznávala, že z něj v tomto případě v mnohém vycházela a že se poučenost stylem jeho tvorby promítala vědomě i nevědomě do jejích uměleckých intencí ať už více či méně silně po celý její umělecký život.²⁷

²⁶ Sochu vysekal Zdeněk Šimek.

²⁷ Při zakázce pro hotel Continental se v dalších letech až do roku 1964 angažovali i další členové skupiny Trasa. Čestmír Kafka zde provedl závěsné kovové plastiky, Olbram Zoubek představil *Fontánu*. Je příhodné poznamenat, že i v tomto případě stejně jako u všech podobných realizací museli umělci dodržet množství oficiálních požadavků strany, ačkoli se mnohdy jednalo o nároky dosti absurdní, například díla nemohla být instalována v přízemí, nesměla být provedena ve vzácném materiálu atd.

2.3. Cínové plastiky v letech 1963 a 1964

Přelom v autorčině tvorbě znamenal rok 1963. Na začátku tohoto roku totiž pro sebe objevila bronz a především cín jakožto nové skulptivní materiály, jejichž materiálové hodnoty potom využívala až do roku 1966.

Přestože je z cínu pro jeho vlastnosti vesměs nereálné vymodelovat monumentálnější plastiky, Fibichová byla na čas okouzlena jeho možnostmi, neboť do této doby měla zkušenosti s prací s kovem jen několikrát a jejím zatím nejdůležitějším dílem v tomto materiálu byli již zmínění bronzoví *Milenci* (1961).

Při bližším pohledu na autorčinu tvorbu z tohoto období lze vymezit dvě sevřenější skupiny soch, přičemž některé mezi nimi oscilují.

První skupinu tvoří uzavřené schrány kompaktního jednolitého tvaru, které svými zvláštní názvy jen umocňují pocit magičnosti a připomínají mimozemské artefakty či starověké pokladnice (*Etue, Meteorit*). Dojem je podpořen použitím zvláštního lesku cínu a klouzání světla na povrchu plastiky. Přestože díla působí staticky, nepostrádají naléhavost a expresivitu. Luděk Novák je označuje jako „*subjektivní meditace na pomezí krásy archaické a moderní*“²⁸

Druhá, početnější skupina je dynamičtější, snaží se zasáhnout do okolního prostoru a ovládnout ho. Rozpíná své šlahouny na všechny strany, popřípadě

²⁸ Katalog výstavy Zdena Fibichová Plastika/kresby, Mladá fronta, Praha 1966.

vysílá své magické paprsky k divákovi. Námětem těchto plastik totiž jsou jednak starodávné a již zapomenuté byliny jako *Mandragora*, *Černobýl* či *Lomikámen*, jednak magické artefakty a zaříkávací formule, které představují *Amulety*. Cyklus *Amulety* je ve srovnání s rostlinnými plastikami více plošný a je koncipovaný jako dvoupohledový. Fibichová povrch soch zbrzdila hlubokými zářezy a vrypy, a je příznačné, že se z *Amuletů* postupně vyvinuly práce s názvy jako *Raněný tvar* nebo *Raněný štít*.

2.4. Vliv anglického sochařství

V následujícím roce autorka již na maximum využívala východisek, která jí tato linie modelování nabídla. Vytvářela výhradně plastické útvary určené pro pohledy z několika stran, blížíci se reliéfům v prostoru. Fibichová plastiky děrovala, dělala záhyby a skuliny a kladla silný důraz na artikulaci hmoty i její absenci. Pohrávala si s rozevlátostí a neuchopitelností forem a dynamizací tvaru sochy modelovala okolní prostor. Objekty zraňovala, perforovala jejich povrch, snažila se narušit jejich kompaktnost. V některých případech u nich lze vystopovat i možný vliv Lynna Chadwicka, Kennetha Armitage (*Rozepjatá postava*, *Postava*) a dalších představitelů současné anglické plastiky, který u Fibichové přetrvává s přestávkami až do roku 1965. Přestože neměla možnost vidět jejich objekty na vlastní oči²⁹, impulsy tehdejšího anglického sochařství, které nahradilo tradiční objemovou skulpturu sochou chápanou ve smyslu

²⁹ Bienále v Benátkách roce 1958, kde vystavovali K. Armitage a R. D'Haese, nenavštívila.

„odhmotněného znaku“, si osvojila rychle. Tento záměr není příznačný pouze pro Fibichovou, ale anglosaskými autory se ať již cíleně či podvědomě nechávali inspirovat i mnozí další sochaři.

Práce Lynna Chadwicka byly velice oblíbené především u generačních současníků Fibichové. Jejich vliv se objevil obzvlášť v některých plastikách Kmentové a Janouškové, ale také třeba u Stanislava Kolíbala (*Žena v křesle*, 1961, *Torzo s rukama v bok*, 1961, atd.) a Zbyňka Sekala (*Pes*, 1963). Lze říci, že převážná většina tehdejších sochařů vytvořila alespoň jednu práci, ve které na tuto linii sochařství reaguje.

Pokud bychom však měli posoudit, jak moc se obráží dílo těchto evropských umělců ve výrazu Fibichové, je zjevné, že jejich podněty a priori nepřejímala, ale modifikovala je a aplikovala v souladu s amorfni strukturální poetikou a názorovým klimatem existencialismu.

Autorka se zaměřila také na světelné působení sochy, k čemuž jí posloužily hluboké prohlubně zdůrazňující hru světla na povrchu, a zároveň i na drahocennost, patřící k atributům šperku, kterou akcentovala právě leskem kovu (jedna plastika má příznačný název *Klenot*).³⁰

³⁰ Přestože Vladimír Preclík důsledně trval na tom, že se se ženou neovlivňovali, i když na počátku jejich kariéry spolu sdíleli ateliér, v určitých periodách mají jejich práce mnoho společného, a to nejen tvarově, ale i námětově. Jako příklad uvádím Preclíkovu *Malou klenotnici* z roku 1962.

Převážná většina názvů soch však dokládá, že pro Fibichovou byla zásadní jejich sdílnost (*Epos, Pověst*, 1964), zároveň ale plastiky spíše pouze naznačují, co nemůže být nahlas vysloveno (*Symbol, Mlčení*, 1964), než by explicitně poskytovaly nějakou informaci.

2.5. Cínová tvorba v roce 1965

Cínová díla z konce roku 1964 a počátku roku následujícího³¹ se otevírají divákovi postupně a jsou určena do volného prostoru pro několikeré pohledy. Cítíme zde také snahu o umístění zavěšením v prostoru, touhu vznést se a popřít tíhu kovu. Fibichová postavení soch dramatizovala jejich vratkou tektonikou, která neustále hrozí zborcením díla, a tak je odsuzuje k věčnému balancování. Do těchto soch z cínu s lyrickou tematikou křídel a andělů se autorka snažila vtavit křehkost, nepostižitelnost, efemélnost, ale zároveň také zničitelnost a absurdnost (*Brána andělů, Brána, Křídlo*, 1965). Právě tyto práce se svojí naléhavostí dostaly až do blízkosti imaginativního umění.

Vývojově zajímavá je plastika *Metafora* z téhož roku. Je předstupněm organického přístupu započatého za pobytu ve Francii v roce 1965, který kulminuje v pozdějším cyklu *Stély*. Tvarově je tato socha velice blízká některým soudobým pracem Evy Kmentové jako je cínová *Velká hlava* z roku 1965 či

³¹ Fibichová z cínu tvořila do té doby, než odjela do Francie.

*Stéla s otisky chodidel z patinované sádry (1966) nebo Věry Janouškové Vrásčitá hlava (1964).*³²

František Šmejkal shrnul Fibichové práce z tohoto období v následovné hodnocení: *„Celková barokizace plastického tvaru úzce koresponduje s existenciálními obsahy informelu, což je typické spojení pro celou jednu větev tehdejšího českého umění. Je ale překvapivé, že je nalzáme u členky Trasy, která byla zcela jinak programově orientována. Proto také na její tvorbě, aby nebyla pocíťována jako hereze, byly skupinovými teoretiky nadměrně zdůrazňovány poetické hodnoty, proto se také krásou argumentovalo tam, kde ve skutečnosti šlo o úzkostnou zpověď.*“³³

Autorka však substanci již expresivně nezraňovala, ale byla jí prostorem, jímž proniká psychická událost, přičemž si současně snažila zachovat smysl pro kompaktní tvar.

2.6. První samostatná výstava

Tak jako řadě českých umělců, také Zdeně Fibichové se roce 1965 splnil profesní sen o autorské výstavě a spolu s grafičkou, Trasistkou a celoživotní přítelkyní Olgou Čechovou poprvé samostatně vystavila svoje práce v prosinci

³² Jmenované práce byly vystaveny v rámci expozice Tři sochařky, Letohrádek královny Anny, 30.7-2.11.2008.

³³ František Šmejkal, in: Jana a Jiří Ševčíkovi, katalog výstavy Zdena Fibichová Plastiky a kresby, Dům umění, Opava 1986.

v prostorách Alšovy síně v Praze. Působení grafických listů ve spojení s plastickou tvorbou a grafičnost jako prvek přítomný i v jiných uměleckých oborech již byly zkoušeny v roce 1959 při výstavě skupiny Trasa v Galerii Mladá Fronta. Tentokrát se však Fibichová prezentovala všemi svými nejdůležitějšími cykly, jakými do té doby byla *Torza*, *Hlavy*, *Dopisy*, cínové *Etue*, *Štíty*, *Meteority* a nechyběly ani *Mikroplastiky*, jež byly v katalogu Luděkem Novákem označeny jako *Plastiky malé a nejmenší*. Celkem bylo na výstavě možno shlédnout jejích 20 děl a 80 kusů mikroplastik. Také Olga Čechová cítila potřebu představit svojí tvorbu veřejnosti v cyklech, a tak na výstavě předložila dřevoryty *Těla* (1961), *Procházky* (1962), provedené suchou jehlou, linoryty *Mosty* (1963) či z posledního roku *Polosny* (suchá jehla, 1963) a *Napětí tvarů* (linořezy, 1963).

2.7. Výstavy se skupinou Trasa

Jak již bylo naznačeno, s informelem, kulminujícím na české scéně v první polovině šedesátých let, nalézali společná východiska především po formální stránce i další umělci. Je do jisté míry příznačné, že v tomto období spatřujeme podobné prvky i u mnohých Trasistů, jejichž tvorba se za informelní explicitně nepokládala.³⁴

³⁴ Vzpomeňme na Kmentové *Torzo strachu* (1963), či na *Neznámého svědka* (1964) Olbrama Zoubka.

V tomto kontextu nepřekvapí, že se v roce 1963 neuskutečnila žádná výstava skupiny, zato byl tento rok velice bohatý na samostatné výstavy členů Trasy.³⁵

Pokud si doposud skupina snažila uchovat svou původní uměleckou inklinaci vycházející z kubistických závěrů, na jaře následujícího roku 1964 na výstavě v Galerii Václava Špály již od tohoto programového směřování upustila, neboť členové Trasy se nechtěli omezovat na tvorbu v jednom proudu, ale jejich záměrem bylo vstřebávat a reagovat na nejrůznější podněty z výtvarného i společenského prostředí. Došlo tak k první přeměně struktury Trasy, neboť Dalibor Matouš, který se s novým směřováním skupiny neztotožňoval, se rozhodl uskupení opustit s tím, že nechce dělat abstrakci. Počet členů Trasy však i přes tuto skutečnost zůstal zachován, neboť do Trasy vstoupil sochař Zdeněk Šimek (rovněž absolvent Wagnerovy školy), jehož ústředními materiály byly dřevo a kámen.

Přestože byl některým členům již před časem vytykán abstrakcionismus, na převážné většině vystavených prací se naplno projevil až na této výstavě. Proces abstrahování nepopřel předmětnost, již si tato skupina vytyčila, ale spíše přesouval zájem autorů k záznamu podstat, k substancím, hmotě, struktuře, barvě, energii. Posun skupiny byl považován za tak důležitý, že teoretik Luděk Novák k tomuto internímu vývoji v debatě s teoretiky Jindřichem Chalupeckým, Miroslavem Lamačem, Jiřím Šetlíkem a Jiřím Padrtou o vývoji

³⁵ Samostatně vystavovala Eva Kmentová, Olbram Zoubek, Karel Vaca nebo Čestmír Kafka. Vladimír Preclík měl dokonce autorskou výstavu v polském Krakově.

skupin Trasa a UB 12 poznamenává: *“Je nevýhodou, že činnost těchto skupin nebyla od samých začátků doprovázena soustavnou veřejnou teoretickou činností. Vzniká tím totiž dojem, jako by tu nebylo plynulého názorového vývoje, jako by jednotlivé výstavy mnohých skupin na sebe logicky nenavazovaly. A právě u Trasy vidíme, jak její dnešní stadium souvisí s celou dosavadní cestou. I přes rozdíly, postižitelné dnes v tvůrčích profilech některých členů, je tu stále tentýž direktní přístup ke skutečnosti, který přes všechny diference vtiskuje kolektivu cosi společného. Zdánlivý rozdíl proti dřívějším vystoupením je pouze v rozšíření zorného pole. Dříve vycházeli bezprostředně z předmětu v intencích úsilí postihnout poezii všedního dne, dnes se tento důraz na předmět soustřeďuje spíše k jeho strukturální podstatě, k vyjádření charakteru hmoty, k jeho složení, kvality psychické rezonance a podobně. Ale ideové východisko zůstává totéž.”*³⁶

Můžeme proto tuto výstavu Trasy spíše než za tendování k abstrakci označit za návrat k základům a podstatám věcí. Fibichová, která zde prezentovala své sochy z posledního roku, a vlastně i celá sochařská část skupiny logicky volila techniku, při níž se umělci hmoty přímo dotýkali, což dokládá modeléřský cit a vibrující schopnost vyjadřovat se materiálem. Mnozí členové se po čase opět vraceli k výtvarné rekonstrukci konkrétního světa, ale již s jinými aspekty, pohledy a zkušenostmi.

³⁶ Jindřich Chaloupecký, Miroslav Lamač, Jiří Šetlík, Jiří Padrta, Diskusně o Trase a UB 12, in: Výtvarná práce XII, 1964, č. 11, s. 3.

2.8. Dopad změny politického ovzduší na českou výtvarnou scénu

Přestože ještě na počátku 60. let zaujímal oficiální umělecká scéna k nemimetickému umění vyostřeně negativní postoj, výstava již nevyvolala kritické reakce. Situace se změnila, protože se chystal III. sjezd Svazu československých výtvarných umělců. Blok sestavil s pomocí Adolfa Hoffmeistera protikandidátku k oficiální kandidátce Svazu. Protikandidátku se při tajném hlasování podařilo prosadit, a tak byl na sjezdu v prosinci roku 1964 zvolen nový výbor v čele s Adolfem Hoffmeisterem jako předsedou. Tato skutečnost měla dalekosáhlé důsledky, které otevřely českým umělcům mnohé, dosud pouze tušené dveře.³⁷

Funkce Svazu se modifikovala, neboť již přestával být do jisté míry politickým nástrojem. V usnesení Sjezdu byl kladen důraz především na otevřenost výstavních aktivit. Programy jednotlivých galerií byly dány do kompetence jejich výstavních komisí. Bylo navrženo, aby Svaz dále organizoval pouze členy a kandidáty. Nečlenové Svazu, tzv. *výtvarníci z povolání*, kteří nemohli být kandidáty, byli zaregistrováni při ČFVU, což byl případ i Fibichové.

³⁷ Osobně se tento fakt dotkl i Fibichové, neboť díky pomoci právě Adolfa Hoffmeistera jí byl umožněn hned následujícího roku studijní pobyt ve Vence.

Uvolněnější atmosféru dokládá po dlouhé době první reprezentativní konfrontace českých sochařů, totiž liberecká Socha 64, instalovaná v tamější botanické zahradě v červenci a září, na které se Fibichová účastnila spolu s dvaatřiceti autory. Byl mezi nimi například Hugo Demartini, manželé Janouškovi, Karel Nepraš, Jan Koblasa, Zbyněk Sekal, Bedřich Stefan nebo Hana Wichterlová. Fibichová zde vystavila tři práce z posledních dvou let - *Etuji* (1963), *Epos* (1964) a *Hlásku* (1964). V katalogu, který napsala Ludmila Vachtová, se uvádí, že výstava je „*prvním a více méně improvizovaným pokusem o shrnutí nejživějších proudů českého sochařství.*“

V témže roce autorka absolvovala spolu se svým manželem cestu do Jugoslávie na sympozium FORMA VIVA. Setkání s jugoslávskou sochařskou přehlídkou se stalo pro Vladimíra Preclíka významnou inspirací pro ideu sympozia ve východočeských Hořicích, neboť obdobné akce u nás byly novinkou. Fibichová v Portoroži vytvořila čtyři sádrové práce, které byly dle svědectví Vladimíra Preclíka silně ovlivněné anglickou moderní sochařskou školou, především pak Lynnem Chadwickem. Jednalo se o *Mlčící postavu* (100cm), *Poselství* (68cm), *Malé mlčení* (80 cm) a *Idol* (50 cm), z nichž se bohužel ani jedna nezachovala.

2.9. Studijní pobyt ve Francii

Země, jež se pro Fibichovou stala osudnou v tom nejlepším slova smyslu, však nebyla tehdejší Jugoslávie, nýbrž Francie. Zde totiž hraběnka Karolyi, vdova po prvním maďarském prezidentovi, založila na jeho paměť nadaci Michel Karolyi Foundation Memorial, která od roku 1938 organizovala v jihofrancouzském Vence studijní pobyty pro mladé tvůrce všech uměleckých oborů. Přednost přitom měli autoři z východní Evropy. Výběr umělců koordinoval komitét, jehož členem byl po druhé světové válce právě diplomat, spisovatel a malíř Adolf Hoffmeister. V roce 1965 získal dvě místa pro české výtvarníky, které obsadil konkurzem, přičemž musela být splněna podmínka nadace, že se bude jednat o manželský pár. A tak na začátku června odjela Fibichová s manželem pracovat do jižní Francie.

Při této příležitosti navštívili i Paříž, prošli mnohé tamější galerie a setkali se zde i s malířem Josefem Šímou, který jim po dlouhém rozhovoru doporučoval emigrovat z Československa do Francie. Jednalo se o první ze dvou nabídek k emigraci³⁸, kterou manželé z osobních důvodů odmítli.

Po příjezdu do cíle své cesty často navštěvovali sousední městečko Saint-Paul de Vence, kde opakovaně zavítali do známé Foundation Maeght.³⁹ Zde byla totiž

³⁸ Druhou nabídku pár dostal v roce 1969 ve Švýcarsku.

³⁹ Foundation Maeght vybuďoval roku 1953 majitel proslulé pařížské galerie na paměť svého mrtvého syna.

k vidění tvorba Hanse Arpa, Constantina Brancusiho, Alberta Giacomettiho, Calderovy mobily, práce Joana Miró nebo Belgičana Pola Buryho.

Ve Vence manželé bydleli za symbolickou cenu jednoho franku za den v malém kamenném domku s pracovnou, kuchyňkou a střídým vybavením. Stipendisté měli v regulích předepsáno, že budou pracovat minimálně dvě hodiny denně a ve městě nechají alespoň jednu práci. Pobyt měl původně trvat tři měsíce, manželé si ho však prodloužili na dvojnásobek, takže se do Čech vrátili až na začátku listopadu.

2.10 První setkání s keramickou hlínou

Pro Fibichovou tato stáž znamenala seznámení s keramikou. Do kontaktu s tímto materiálem se sice dostala již na střední škole, neboť profesor Markup se vyjadřoval právě keramikou, ona sama však s hlínou do té doby netvořila a setkání s tou francouzskou pro ni bylo přelomové. Vladimír Preclík ve své knize *Deset zastavení v Provence*⁴⁰ vzpomíná, jak jeli s Fibichovou do vyhlášeného města francouzských keramiků Vallauris, kde tvořil z tohoto materiálu i Pablo Picasso. Jeho keramika se podle Preclíka stala Fibichové podvědomým vzorem. Zde si koupila dvacetikilogramový balíček hlíny, s níž zacházela s posvátnou úctou. Část jí zpracovala ještě ve Vence a v nedaleké peci vypálila, zbytek si odvezla zpět do Československa, kde až do konce roku z hlíny modelovala.

⁴⁰ Vladimír Preclík, *Deset zastavení v Provence*, Kant, Praha 2001.

V tomto období vzniklo hned několik menších cyklů, které mají v tvorbě autorky důležité postavení jak vývojově, tak umělecky.

Jedním z nich je cyklus *Deníky*, který obsahově navazuje na starší *Dopisy* z roku 1962 a zároveň předjímá *Vzkazy* (1969). První *Deník* dokonce autorka později odlila a obeslala jím výstavu Malých bronzů ve Španělsku.⁴¹ *Deníky* jsou drobné objekty, které jsou určeny pro umístění v prostoru, neboť jsou mnohohledové. Do jisté míry svojí předmětností odkazují na plastiky typu *Etue*, ale začíná se zde nepřehlédnutelně rýsovat organicky formovaný tvar, který potom bude sochařku provázet po další dlouhé roky. Celkově můžeme *Deníky* charakterizovat jako relativně podsadité plastiky, jejichž hmota je hluboce modelována záhyby a prohlubněmi umocňujícími vzhled přirozeně vzniklého přírodního předmětu ve fázi pučení.

Počátek tohoto jevu, který se stane pro Fibichovou určující, můžeme sledovat i u souboru plastik nazvaných *Hlavice*. Na ně o málo později navázala cyklem *Stély*, který je tradičně v literatuře označován jako jeden z vrcholů autorčiny tvorby. Tvarově jsou *Hlavice* velice blízké *Dopisům*, liší se v podstatě jen vyšším soklem, na kterém jsou prezentovány. Hmota sochy je dynamicky modelovaná, povrch se již nezvrásňuje, ale je hladce prohýbán, přičemž materiál není perforován. Socha nabývá na objemu, tvar je výsledkem vnitřního pohybu uvnitř těla sochy.

⁴¹ II. Exposition Internationale Du Petit Bronz byla putovní výstava, pořádaná v roce 1970 v Madridu a Barceloně.

2.11. Počátek cyklu *Stély*

Nejdůležitějším cyklem, který měl počátek v jihofrancouzském městě, je bez pochyby cyklus *Stél*. První vznikly ve Vence a autorku k nim přivedla práce v keramice (*Malá Stéla, Stéla*). Mají drobný rozměr, přesto však již nesou všechny znaky tolik příznačné pro sochařčiny klasické *Stély* z betonu a dusaného cementu z druhé poloviny šedesátých let. Jejich hmota je stejně jako u předchozích dvou cyklů modifikována přírodními procesy a cítíme, že výsledná podoba sochy je výsledkem interních dějů, které jsou divákovi utajené. Autorka základní tvar bloku sochy rozvlnila, její silueta je dynamická a evokuje pocit rozpínání se do všech stran, přičemž František Šmejkal v těchto dílech vidí „...přežívání residuí informelní estetiky.“⁴²

Stély mají na rozdíl od *Deníků* jasně vertikální podobu, jsou štíhlejší, kompaktnější, ale zároveň subtilnější než *Hlavice*.

Fibichová si také zkusila v terakotě reliéfní tvorbu, která navazuje na sádrové *Dopisy* z roku 1962. Co však bylo v předchozím reliéfu *Dopis* „napsáno“, v práci *Znak* z roku 1965 je již pouze „naznačeno“. *Znak* předznamenává její pozdější umělecké směřování a právě na toto dílo bude v mnohém navazovat při své další reliéfní tvorbě, jejíž počátky se datují do roku 1969.

Jde o jednoduchý, takřka minimalistický plastický reliéf, jehož neurčitý název dává prostor pro nekonečnou řadu možných výkladů, ale zároveň může fungovat

⁴² viz. poznámka 33.

pouze sám o sobě, znamenat pouze sám sebe. Myslím si, že k tomu Fibichovou vedla snaha o určité zobecnění či odosobnění, jež je patrné i v některých jejích dalších pracích.

Je třeba zdůraznit, že stipendijní pobyt ve Francii odstartoval důležitý obrat v tvorbě, který značně podmínil právě materiál, ve kterém pracovala. Keramická hlína ji přitahovala svojí zemitostí, která nejlépe korespondovala s pocitem původnosti a zároveň přirozenosti a přírodnosti, jímž chtěla svými objekty působit. Často používala i patinování (ke kolorování a engobám dospěla až v sedmdesátých letech), aby tento dojem starobylosti a odvěkosti zdůraznila. Fibichová byla navíc uchválena tvárností jihofrancouzské hlíny, její variabilitou a celkovou povahou této látky. Přestože sama sebe nikdy neoznačovala za keramičku, ale trvala na termínu „*sochařka pracující v hlíně*“, je neoddiskutovatelné, že „objev“ tohoto materiálu v roce 1965 započal umělecký přerod Zdeny Fibichové, jehož dosah tehdy nemohla tušit ani autorka sama.



20
Zdena Fibichová - Torzo I, patinovaná sádra,
38x54 cm, 1962, v 80. letech převedeno do cínu



21
Zdena Fibichová - Torzo II, patinovaná sádra,
40 cm, 1962, v 80. letech převedeno do cínu



22
Eva Kmentová - Torzo strachu, sádra,
122 cm, 1963, později převedeno do cínu



23
Zdena Fibichová - Hlava, patinovaná sádra,
67 cm, 1962, později převedeno do cínu



24
Josef Wagner - Kel, bronz,
35,5 cm, 1932, NG, Praha



25
Zdena Fibichová - Dopis I, sádra,
30x60 cm, 1962



26
Zdena Fibichová - Dopis II,
sádra, 37x29 cm, 1962



27

Zdena Fibichová - Ležící, mramor, 150 cm, 1962, Hotel Continental, Brno



28

Zdena Fibichová - Etue I, cín, 34 cm, 1963



29

Zdena Fibichová - Meteorit, cín, 19 cm, 1963



30

Zdena Fibichová - Černobýl, cín, 28 cm, 1963



31

Zdena Fibichová - Lomikámen, cín, 28 cm, 1963



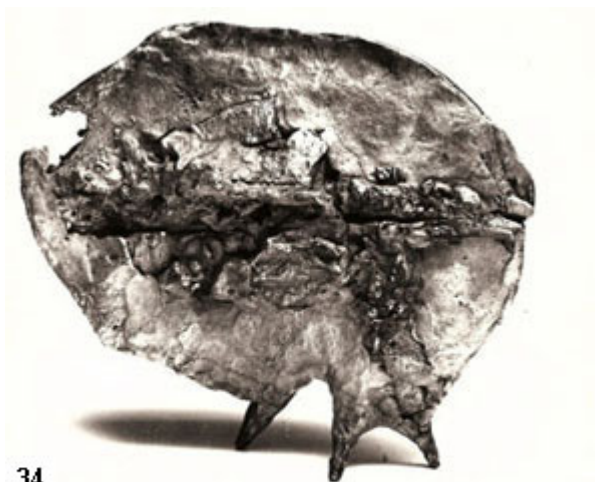
32

Zdena Fibichová - Amulet, cín, 39 cm, 1963



33

Zdena Fibichová - Malý amulet, bronz, 24 cm, 1963



34

Zdena Fibichová - Raněný tvar, cín, 22 cm, 1963



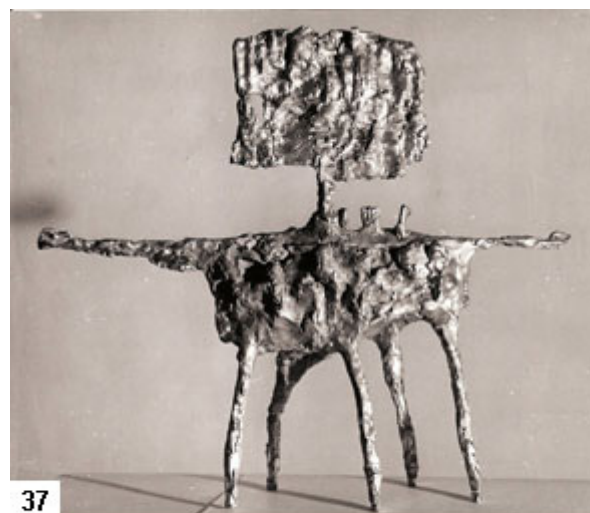
35

Zdena Fibichová - Raněný štít, bronz, 23 cm, 1963



36

Zdena Fibichová - Postava, cín, 1964
výška nezjištěna



37

Zdena Fibichová - Rozeprjatá postava, cín, 1964
výška nezjištěna



38

Lynn Chadwick - Conjunction X,
bronz, 73 cm, 1960



39

Lynn Chadwick - Winged Figures III
bronz, 10,5 cm, 1961



40

Kenneth Armitage - Friends Walking
bronz, 55 cm, 1952



41

Zbyněk Sekal - Pes
bronz, 20x12x7,5 cm, 1963



42

Zdena Fibichová - Klenot, cín, 16 cm, 1964



43

Vladimír Preclík - Malá klenotnice
dřevo, 45 cm, 1962



44

Zdena Fibichová - Epos, cín, 60 cm, 1964



45

Zdena Fibichová - Epos - zadní strana



46

Zdena Fibichová - Pověst, patinovaný cín, 32 cm,
Východočeská galerie v Pardubicích



47

Zdena Fibichová - Symbol, cín, 16 cm, 1964



48

Zdena Fibichová - Brána Andělů
cín, 42 cm, 1965



49

Zdena Fibichová - Brána
cín, 60 cm, 1965



50

Zdena Fibichová - Křídlo
cín, 48 cm, 1965



51

Zdena Fibichová - Metafora, cín, 49 cm, 1965
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



52

Zdena Fibichová - Deník I
keramika, 15x26 cm, 1965



53

Zdena Fibichová - Deník I - zadní strana



54

Zdena Fibichová - Deník III
patinovaná keramika, 26 cm, 1965



55

Zdena Fibichová - Hlavice, keramika, 1965
výška nezjištěna



56

Zdena Fibichová - Hlavice II
patinovaná keramika, 20cm, 1965



57

Zdena Fibichová - Malá stéla
patinovaná keramika, 18 cm, 1965



58

Zdena Fibichová - Stéla
patinovaná keramika, 35 cm, 1965



59

Zdena Fibichová - Znak
patinovaná keramika, 28 x 29 cm, 1965

Nalézání a ztrácení

(2. polovina 60. let)

Jak bylo řečeno, pro Fibichovou byla stáž v jihofrancouzském Vence jednou z nejdůležitějších událostí v jejím uměleckém formování a ona sama si pravděpodobně již tehdy uvědomovala, že zkušenosti nabyté za tohoto pobytu pro ni jsou klíčové. Poté, co jí na počátku roku 1966 došla keramická hlína, kterou si odsud přivezla, se výtvarnice vrací k materiálům, jejichž povahu si už v minulých letech soustavně ověřovala. A tak francouzskou hlínu opět vystřídala tolik oblíbená sádra, zkoušeny byly možnosti betonu či cementu.

3.1. Vertikální plastiky

A jsou to právě vlastnosti těchto materiálů, jež jí umožnily objevovat, jaký účinek budou mít její práce, charakterově svázané s cínovou tvorbou na počátku 60. let a nyní převedené do rozměrů několikanásobně větších.⁴³ Přestože formálně stále ještě částečně navazovala na strukturální tendence, bylo by chybou se domnívat, že tato vlna i nadále určovala směr její práce.

Tvarově převažovala nekompromisní vertikálnost, jež se formovala v někdy až alogický tvar, který vyvolává pocit nebezpečí pádu objektu či jeho naprosté

⁴³ Téměř všechny její práce jsou větší než 80 cm, betonové *Žezlo času* a sádrový *Úděl II* dosahují dokonce 140 cm.

zhroucení. Fibichová totiž zachycovala hmotu při jejím přelévání, snažila se tak postihnout jedinečný konkrétní moment amorfizace. Substancím dávala podobu krápníků či útvarů z mokrého písku, přičemž svým strukturálním povrchem a přísnou vertikálností odkazují až k poloze práce Alberta Giacomettiho, s jehož dílem se osobně setkala v předchozím roce v jižní Francii.

Fibichové primárně nešlo pouze o demonstraci možností hmoty. Jejím záměrem bylo sochařským postupem zhmotnit bytostně organické procesy, jako je přírodní řetězec, genetický kód nebo fraktály. Na pracích jako *Květ času*, *Sypající se čas*, *Roj*, *Úděl nebo Žezlo času* (1966) můžeme dokladovat, že Fibichová postoupila až k nejzákladnějším a zároveň nejmagičtějším aspektům života, u kterých zohlednila časový faktor.

Přestože toto její směřování k otázkám podstaty bytí nemělo dlouhého trvání, neboť následujícího roku tuto tematiku již zcela opustila, patří podle mého názoru tato její tvorba k vrcholným dílům a obstojí ve srovnání s vrstevníky působícími na české umělecké scéně těchto let.

3.2. Betonové a cementové *Stély*

Druhá linie její tvorby je z dnešního pohledu pro Fibichovou velice specifická a předurčovala její směřování až do začátku sedmdesátých let.

Soustavně pojednávala tvary, které dělala ve Vence v keramice – navazovala na předchozí *Stély*⁴⁴, které však převáděla do litého cementu s mramorovou drtí či do betonu. To jí poskytlo příležitost sochu posléze opracovat kamenicky, a tak zasáhnout do její výsledné podoby. Cement je materiál skulptivní i plastický, takže výsledkem jsou v podstatě skulpto-plastiky, na jejichž počátku stojí modeléřská práce. Pro finální tvar je však rozhodující konečné skulptivní opracování odlitku jako u hrubozrnného kamene.

Na rozdíl od *Stél*, které provedla v keramice, se však v betonu striktněji držela základních stereometrických útvarů, kterými nechávala prolínat formy čistě organické. Přestože se jedná o tvarově úsporné objekty, i zde nacházíme určité dramatické gesto, které však není tak evidentní a nehraje hlavní roli jako je tomu v případě předchozí skupiny vertikálních děl.

Stély jsou na jedné straně exaktní geometrické tvary, jejichž povaha je navíc limitována charakterem materiálu, na druhé straně se zde v širší míře uplatňuje i organický princip jedinečnosti, náhody a nepředvídatelného děje vyjádřený prostřednictvím nepravidelné linie, odchylek, asymetrie a konkrétních detailů (například lusků, pupenů atd.). Přírodní formy jakoby prorůstaly a prosakovaly sevřenou formou *Stél*, které však svými ostatními archetypálními znaky zcela pokračují v tradici stél starověkých. Ty měly vždy funkci komemorativní, byly vztyčovány za účelem připomínky jisté zásadní historické události, a tudíž sloužily k určitému sdělení, jež musely nést a uchovávat. Tento aspekt sdělnosti

⁴⁴ Ve Vence a po návratu vytvořila tři.

sochy byl pro Fibichovou velice přitažlivý a v průběhu svého uměleckého vývoje se ho nejednou snažila uchopit (např. *Epos*, 1964, *Pověst*, 1964, cyklus *Dopisy*, 1965, cyklus *Vzkazy*, 1969 atd.). V rozsáhlém cyklu *Stély* tento rys rozvíjela do důsledků. *Stély* udržují a přes tok času přenášejí informace, které jsou vitálně zásadní pro přírodní dění. Organická „data“ proudí stélou, vtiskují svojí podobu do odolných materiálů a zanechávají po sobě nesmazatelnou stopu, která odkazuje na prazáklaď přírody samotné.

Cyklus *Stél* Fibichová neopustila ani v následujících několika letech a jsou období, kdy se věnovala výhradně jim.⁴⁵ Jejich bobulovité výčnělky se postupně redukovaly a slévaly se do jednoho mohutného tvaru, pupence nebo prsu. Pravoúhlá forma desek se postupně začínala prohýbat, zaoblovat, vlnit, nebo byla na svém povrchu vroubkována a rýhována. Tento proces vyústil v pozdějších letech až v monumentální organickou formu *Listů* (1969) a našel svou modifikaci v *Kazatelnách* (1969).

3.3. Hořická *Stéla*

S ohledem na původní úlohu *Stél*, ve které chtěla Fibichová bez pochyby pokračovat, je pochopitelné, že byly koncipovány jako plastiky určené do

⁴⁵ Například v roce 1968 kromě šesti *Stél* vytvořila pouze soutěžní návrh pro Leninovu třídu v Praze a *Mašli* na hořickém sympoziu.

exteriéru. Paradoxní je, že se jim pouze málokdy dostalo příležitosti ověřit svoje působení ve volném prostoru.⁴⁶

V roce 1966 se autorce poprvé naskytla možnost veřejně otestovat fungování jedné své *Stély* v přírodě, a to na sochařském sympoziu v tradičním kamenickosochařském městě Hořice. Byla přizvána jako host k účasti na prvním ročníku, který otevřel každoroční přehlídku mezinárodního sochařství.

Preclík se tento projekt pokoušel prosadit již dva roky před tím, ale teprve až uvolněnější atmosféra po III. Sjezdu československých výtvarných umělců v roce 1964 umožnila později jeho realizaci.

Na hořickém kopci Gothardu, na samém okraji místa vyhrazeného pro první ročník přehlídky tehdy Fibichová vztyčila jednu ze svých *Stél*. Zřejmě není náhodou, že se jedná o *Stélu*, která má svým tvarem i působením velice blízké prvky s *Hlavicemi*, jež vytvořila bezprostředně po návratu z Vence. Sochařka zřejmě chtěla otestovat kompaktnost tvaru i ve větším měřítku a zcela odlišném materiálu. Přestože v její tvorbě hrál vybraný materiál jednu z klíčových rolí, její primární intencí bylo vyjádřit se formou. *Stéla IV* v hořickém pískovci je se svými 175 centimetry skutečně monumentálním dílem, které se u autorky objevovalo ojediněle.

⁴⁶ Sochy byly v tomto období prezentovány například na výstavách *Socha 64*, Botanická zahrada Liberec, *Socha město*, Liberec, 1969, či na samostatné výstavě v Moravské galerii v Brně v roce 1970.

Jsou to dva masivní bloky kamene postavené na sebe. Spodní díl má tvar jakéhosi kamenicky zpracovaného soklu, napodobujícího typický povrch podstavců. Horní blok, z čelního pohledu téměř čtvercový, navazuje na tvary předchozího cyklu *Stél*, takže odkazuje svou majestátností na starověký menhir. I když tělo sochy tvoří dva zploštělé hranoly, není strnulá a nehybná. Fibichová její povrch rozvlnila přírodními silami způsobem, jež připomene pukliny a boule, kterými kořeny a stonky rostlin pronikají betonem na chodnících.⁴⁷

3.4. Prezentace děl Zdeny Fibichové na výstavách v roce 1966

Rok 1966 byl pro Fibichovou rokem výstav. V průběhu dubna byla otevřena její druhá samostatná výstava v Galerii Fronta, kde se objevily i její kresby. Expozici připravil Luděk Novák, který v textu katalogu vyzdvihuje její terakotové práce z Vence, přičemž připomíná jejich středomořský původ a zároveň zdůrazňuje jeden z nejzásadnějších požadavků na umění. *„Nechci snižovat krásu a hodnotu pravdivých sebeanalýz, vedoucích až k sebetrýznění, ale od dob poetismu víme, že posláním života je štěstí a že ohniskem lidskosti je právě lyrická hodnota věcí. Krása jako nejvyšší hodnota života se bude znovu a*

⁴⁷ O účasti na sympoziu se zmiňuje také Eva Petrová ve *Výtvarném umění* z roku 1966, č. 7, s. 469-473, kde uveřejnila první důležitý článek o Zdeně Fibichové. Petrová dává do souvislosti sochařskou tvorbu s jejími kresbami.

znovu vracet do umělecké fantazie, jakkoli bude logickými důvody i spekulací z ní vytlačována. Představivost Zdeny Fibichové je jaksi spontánně uzpůsobena krásu přijímat a znovuvytvářet.“

V této době měla autorka i možnost své dílo porovnat na mnohých skupinových výstavách. Fibichová se účastnila na čtyřech z nich. První bylo konfrontační Jaro 66, instalované v prostorách pražského Mánesa v červnu a červenci. Výstava vyšla z iniciativy Bloku a měla být výtvarným protějškem Pražskému jaru a českou variantou pařížského Salonu. Byl to vlastně pokus založit pravidelný salon československé současné tvorby, konal se však pouze jeden ročník. Za výběr autorů odpovídala jedenáctičlená porota s komisařem Miloslavem Chlupáčem, za výběr díla pak autor sám, přičemž se sešlo 112 vystavujících. Výstavu teoreticky zaštitili Eva Petrová, Jindřich Chaloupecký a Jaromír Zemina, kteří jsou podepsáni i pod katalogem.

Další výstavou, připravovanou Ústředním výborem Svazu československých výtvarných umělců ve spolupráci s Jiřím Šetlíkem, byla Sochařská bilance 1955-1965 v Bezručových sadech v Olomouci. Tato výstava po Soše 64 a několika menších výstavách plastik ve volném prostoru opět aktualizovala otázku instalace sochy v exteriéru. Kromě Fibichové, jež se prezentovala dvěma díly staršími (*Hlava, Torzo* 1960) a novější *Etují* (1963), vystavovalo dalších třiašedesát sochařů.

Přibližně ve stejné době probíhaly v Praze Aktuální tendence českého umění: Obrazy, sochy, grafika, a to hned na několika místech. Při příležitosti IX.

Mezinárodního kongresu výtvarných kritiků v Praze (AICA) se ve všech hlavních výstavních sálích v Praze, konkrétně v Mánesu, v Nové síni, Galerii Čs. Spisovatele a v Galerii Václava Špály konala první velká nezkrácená přehlídka českého výtvarného umění první poloviny 60. let, na které vystavovalo pět generací umělců.⁴⁸

Na mezinárodní kongres AICA reagovalo také Brno, kde byla v říjnu v Moravské galerii zahájena Výstava mladých (tedy umělců do 35 let) v prostorách Domu pánů z Kunštátu. Expozice navázala po osmi letech na Výstavu mladých výtvarníků ČSR a Fibichová byla jediná členka Trasy, která se zde představila.

V roce 1966 Fibichová vystavovala nejen na českých přehlídkách, ale absolvovala i dvě výstavy v zahraničí. Jednalo se o Ontmeeting 6 Europese Academies v holandském Homurodamu a o velkou výstavu českého umění Tschechoslowakische Plastik von 1900 bis zum Gegenwart, ve Folkwangmuseum v německém Essenu. Zde Fibichová vystavila vedle svých kolegů z Trasy - Olbrama Zoubka a Vladimíra Preclíka své čtyři práce, všechny vzniklé předchozího roku, přičemž ji zřejmě vedla snaha ukázat alespoň ve stručnosti průřez svojí tehdejší tvorbou. Je tudíž pochopitelné, že vybrala nejlepší keramické práce ze svého venceského období, tedy dvě *Hlavice*, *Hnízdo*

⁴⁸ Cílem bylo vytvořit přehled českého výtvarného umění od Jana Zrzavého (nar. 1890) až k Jiřímu Andřlemu (nar. 1936).

a *Klec*. Do NSR se Fibichová vrátila následující roku, kdy se spolu s Trasisty Jarcovjákem, Preclíkem a Zoubkem podílela na Kunstforu v Kielu.

3.5. Realizace pro Zahradní město a motiv stuhy

V dalším roce přichází Fibichové velice zajímavá nabídka na realizaci plastiky pro atrium polikliniky v Zahradním městě⁴⁹ ve spolupráci s architektem Jiřím Hromasem. Sochařka dospěla k názoru, že *Stéla* by v městské zástavbě působila poněkud nepatřičně a její účinek by se nemohl naplno rozvinout. Sáhla proto k námětu, který použila v následujících letech ještě dvakrát, totiž k motivu stuhy či mašle.

Plastiku pojala jako symbol, jako ústřední bod celého areálu. Ačkoli není *Stuha* velká svým rozměrem (měří 85 cm), koncentruje v sobě základní myšlenku a poslání budovy. *Stuha* se samovolně svinuje a odvíjí, pohyb je daný odstředivým tlakem zevnitř a cítíme zde napětí v rámci poměrně jednoduchého monolitu. Vejčitá forma sochy se vymezuje vůči vertikálám architektonického prostředí, se kterými ji ovšem spojuje její barevnost. Fibichová se rozhodla použít mušlový vápenec, složený z drobných jemně odstínovaných kamínků, který koresponduje s mozaikovou dekorací pilířů a horizontálních pásů oken.

⁴⁹ Poliklinika sídlí v ulici Jabloňová 8/2992, Záběhlce, Praha 10 a vznikala mezi léty 1967-1972. Na výtvarné spolupráci se podíleli Jan Hendrych (1936) a Vladimír Jelínek (1934). S Hendrychem Fibichovou pojilo mimo jiné i studium u profesora Markupa a Wagnera.

Podruhé Fibichová pojednala stuhu sochařsky na hořickém sympoziu. Jak jsem se již zmínila, zúčastnila se v roce 1966 prvního ročníku sympozia. Podruhé se tak stalo v roce 1968 a objekt zde vytesaný dával tušit další směřování její tvorby. Představila zde „banální“ předmět, tedy stuhu v ještě absurdnějším rozměru. Projevila se zde naplno také paradoxnost mezi určitým předmětem a pro něj netradičním materiálem, která se stala základem celého jednoho proudu v sochařské tvorbě Zdeny Fibichové a jež ve svých objektech soustavně ověřovala. Sochařka svoji hořickou *Mašli* nepropracovávala do detailu, její tvar byl pevně uchopen bez zbytečného strhávání pozornosti k umě zpracovaným záhybům či dokonalé imitaci látky. Vzezření sochy zcela popírá veškeré vlastnosti běžně příznačné pro mašli. Svoji objemnost zdůrazňuje blokovým rozvržením hmoty pískovce a schematicností tvaru, robusnost je podpořena umístěním na vyšší sokl.

V tomto roce se k motivu Fibichová vrátila ještě jednou. Tehdy však zvolila poněkud jiné zpracování. Vybrala si totiž bílý beton a tomu přizpůsobila i povahu plastiky. Mašle je oproti té hořické promyšleně rozvlněna, látka se formuje již zcela logicky podle své povahy, takže napodobuje materiál pro mašli přirozený. Také rozměry sochy jsou pro objekt přirozenější, neboť socha dosahuje „pouhých“ 50 centimetrů. Mašle je dnes uložena v Moravské galerii v Brně, kam byla zakoupena při příležitosti autorské výstavy Fibichové v roce 1970 v Pražákově paláci.

3.6. Rok 1967 ve výstavách

Jestliže rok 1966 byl z hlediska počtu výstav pro Fibichovou příznivý, pak v roce následujícím jde mluvit o jednom z jejích uměleckých vrcholů, neboť se podílela na sedmi skupinových přehlídkách.

Kromě dalšího ročníku Sochařských bilancí v Olomouci to byla například výstava Hudební inspirace, pořádaná v červnu Svazem československých výtvarných umělců v Galerii Bratří Čapků, na níž vystavovalo sedmnáct autorů, jejichž tvorba měla nějaké styčné body s tou hudební. Různorodost umělců přitom byla opravdu mimořádná, sešly se vedle sebe práce Karla Vaci či Olgy Čechové, ale třeba také Jiřího Načeradského nebo Václava Boštíka. Ze sochařů se kromě Fibichové prezentovali pouze Vladimír Preclík a Jan Wagner. Autor katalogu Luděk Novák se o Fibichové vyjadřuje následovně: „...*má fantazii zaměřenou k melodické kráse plastického tvaru. Její sochy zpívají již svou formou a není proto nesnadné vést řadu paralel inspirovaných např. renesanční hudbou*“. Souvislosti mohou být o to zajímavější, když si uvědomíme, že Fibichová pocházela z rodiny významného skladatele.

Sochařka tento rok došla také oficiálního ocenění své práce. Stalo se tak na 1.Pražském saloně v Bruselském pavilonu v Praze. Salon pořádaný SČSVU pod záštitou primátora hlavního města Prahy měl ambice stát se každoroční přehlídkou nejen tvorby malířské, sochařské a grafické, ale i užitého umění a

časem měli být pozváni i zahraniční umělci. Bohužel projekt selhal a první ročník salonu byl současně i posledním.

Fibichová zde získává II. cenu poroty za sochu *Žezlo času* (1966), přičemž ji v její sochařské kategorii předstihl Zdeněk Palcr se svým *Stojícím torzem*.

Za mimořádně zajímavý počín můžeme označit výstavu Malý formát, instalovanou v Galerii D. Třináct umělců, někteří vyhlášení svou monumentální tvorbou, zde vystavovalo práce drobnějšího formátu ve snaze zpřístupnit prodej svých prací širší veřejnosti. Iniciátor dr. Jaroslav Borovička v katalogu uvádí, že výstava byla organizovaná s cílem „rehabilitovat sběratelství jako činnost a sběratele jako lidi, kteří přinášejí užitek a krásu celé naší společnosti a kteří si zaslouhují jiné jednání než v nepříliš vzdálených letech, kdy sběratel byl černou ovčí společností a vykořisťovatelem umělců, snobem, měšťákem a spekulantem.“

Skutečností, která by neměla být opomenuta, je fakt, že tu Fibichová vystavovala své čtyři zásadní plastiky z roku 1965 (*Stéla, Deník, Hnízdo, Klíčka*) vedle dalších předních umělců, zastupujících mnohé z hlavních výtvarných tendencí tehdejšího českého umění, jakými byli Mikuláš Medek, Josef Liesler, Zbyněk Sekal, Karel Malich, Josef Sklenář nebo František Gross. I to dokazuje, že jakkoli se jednotlivé proudy českého výtvarného umění cítily být vyhraněné, v určitých momentech byla pociťována potřeba je navzájem konfrontovat.

3.7. *Květ pro Horní Liboc*

O rok později než *Stuha* pro areál polikliniky v Zahradním městě v Praze vznikla Fibichové další realizace v architektuře, a to již zmiňovaná plastika *Květ* pro Leninovu třídu v Horní Liboci (1967).

Ve srovnání s předchozí zakázkou má *Květ* až téměř puristickou povahu. Fibichová nejprve formální kvality sochy a její schopnost obstát v prostoru ověřila v drobnějším návrhu z bílého cementu (40 cm). Konečná velikost byla 220cm a jako výsledný materiál byl zvolen trachyt. Na tomto projektu autorka spolupracovala s arch. Stanislavem Hubičkou.

Přestože plastika představuje organický květ, Fibichová jí uchopila zcela geometricky. Podržela objektu pouze nejzákladnější části, které maximálně zjednodušila a oprostila je od podrobnější specifikace. Sochařka suverénně modelovala čisté tvary s pevně vedenými obrysy, nepochybovala o proporcích ani hmotovém rozložení. *Květ* svojí rafinovanou jednoduchostí odkazuje na vertikální *Stěly*, které i když jsou výrazně stereotomické, nepostrádají jemnost a určitý druh lyričnosti, kterou výše zmiňoval Luděk Novák. Tímto aspektem se sochařka významně odlišuje od ostatních výtvarníků, kteří v té době spolupracovali na výzdobě budov a veřejných prostor a koncentrovali se většinou na zpracování rozměrných ploch či panneau. Jak sevřeně a klidně působí *Květ* ve srovnání např. se sedmimetrovou plastikou před společenským domem v Rovné u Sokolova od Valeriána Karouška (1968, projektant J.

Němec), strukturálním objektem v Odolené Vodě Čestmíra Janoška (4x15 m, 1964-68, projektant K. Kouba), jeho betonovou stěnou u Divadla pracujících v Gottwaldově (1967, projektanti M. Řepa a F. Rozhon), nebo fontánou Karla Kronycha v Jablonci nad Nisou. (2,5x5 m, 1967, nástupní prostor před novým závodem n.p. Bižuterie, projektant J. Kadeřábek).⁵⁰

3.8. Rok 1968

Měsíc před dramatickými událostmi srpna 68 byla otevřena třetí samostatná výstava Zdeny Fibichové Kresby-sochy v Hořicích v Podkrkonoší. Výstavu uspořádala teoretička a dlouholetá přítelkyně Eva Petrová, které se podařilo ve Štorchově síni soustředit třicet prací z let 1963-1968 a množství kreseb.

V katalogu Petrová poněkud mlhavě naznačuje, kam se může sochařčino umělecké směřování stáčet: *“Zdena Fibichová si neuzavřela žádnou z cest, se kterou se svým dosavadním vývoji setkala, ponechává si je všechny otevřené a vymezuje se definitivními díly.”*

Je vhodné poznamenat, že ruská invaze do Československa měla na Fibichovou přirozeně zdrcující vliv. Přestože předchozí léta byla jako sochařka opravdu plně vytížená, v srpnu roku 1968 přestala zcela tvořit a uzavřela se do svého ateliéru v Bráníku. Od začátku své sochařské dráhy nikdy nevytvořila během jednoho roku méně plastik než právě v tomto roce.

⁵⁰ Více o těchto projektech v článku Bohumila Mráze Výtvarné realizace v naší architektuře, in: Výtvarné umění, 1969, č. 19, s. 422-54.

3.9. Návrat k tvoření - cyklus *Kazatelny*

Fibichovou muselo stát jistě mnoho sil, aby našla motivaci znovu se pustit do práce. Přesto se následujícího roku odhodlala vyrovnat se s nastalou tíživostí situace právě prostřednictvím své tvorby.

Ve svém dalším cyklu *Kazatelny* navazovala Fibichová na východiska, která předurčovala v *Stélách*. Tento soubor soch je svým vznikem omezen na období 1969-70 a vyvrcholil v díle *Kazatelna IV* (1970). Ta svým napětím, vzniklým setkáním nesourodých materiálů, jakými jsou cement a konopný provaz, předznamenává, že se sochařka bude v budoucnu věnovat kontrastním spojení a prozkoumávat jeho působení na diváka.

Bělostné *Kazatelny* postrádají výraznou architektonickou stavbu, nejsou tak plošné jako *Stély* a vymezují se důrazněji v prostoru. I zde nalezneme pokusy o záznam pohybu hmoty a jejího tektonického vyzařování, ale *Kazatelny* již nevykazují tak otevřeně organický tvar. Fibichová v nich vyvažuje složku abstraktní a konkrétní, jejich statuárnost a rytmus, celek a vztah jednotlivých detailů k tomuto celku.

Stély i *Kazatelny* z roku 1969 tvarově reagují na tehdejší politickou situaci. Fibichová je nechávala sesouvat k zemi (*Stéla XV*), kanelurovala je (*Stéla XVII*), bortila, či je formovala do výmluvného gesta napjaté ruky tryskající a zoufale se vzpínající ze země (*Kazatelna II*). Plastiky jsou tvarově blízké některým objektům Stanislava Kolíbala jako je *Bývalý kruh* (1967, sádra) nebo *Papírový*

pomník (1967, umělá hmota), kde autor také zachází s kontrastem striktní geometrie a aspektu náhodnosti. Kolíbal měl navíc s Fibichovou společnou zálibu v čisté bělostné barevnosti a stejně jako ona tvořil v sádře.

3.10 Znovuobjevení keramiky

V průběhu roku 1969 se u Zdeny Fibichové začínala projevovat vážná nemoc srdce, a tak na doporučení lékařů postupně upouštěla od těžké kamenické práce, jejímž prostřednictvím opracovávala své objekty. Uchýlila se k materiálu, který nevyžaduje tak takovou fyzickou námahu a s nímž několikrát ve své tvorbě s úspěchem pracovala, tedy ke keramické hlíně. Správnost jejího rozhodnutí byla již jen potvrzena krátkým léčebným pobytem ve Vence. Po návratu z oblíbeného jihofrancouzského městečka její tvorba nabrala zcela nový směr a do středu zájmu umělkyně se dostala reliéfní tvorba v keramice.

Fibichová svoji další tvůrčí etapu otevřela cyklem *Vzkazů*, totiž keramických reliéfů. Obsahově mohou být *Vzkazy* chápány v návaznosti na starší *Dopisy* či *Deníky*. Zároveň je možné v nich vidět také čirou zálibu sochařky, neboť podle její přítelkyně teoretičky umění Nadi Řehákové malé notýsky a bloky prostě měla ráda pro jejich dekorační funkci. Rozměrově jde o drobnější formáty (většinou 31 x 25 cm) provedené v bílé hlíně.

V tomto cyklu Fibichová prozkoumávala možnosti hlíny, zacházela s ní, jako by to byl papír nebo provázek. Fascinovala ji schopnost hlíny simulovat nejrůznější materiály a povrchy, v rozmanitých podobách nahrazovat a zastupovat různé látky. Tuto hmotu perforovala děrovačkou, kroutila ji, trhala, vyválela ji do podoby šňůrky nebo ji stříhala nůžkami.

Pro *Vzkazy* je příznačné, že se v křehkém a rozbitném materiálu autorka snažila sdělit něco naléhavého a zároveň nesdělitelného. *Vzkazy* zpravují své poselství nikoli slovy, ale formou, stránky jsou samy o sobě bílé, informují pouze svým tvarem.

3.11. Práce Zdeny Fibichové ovlivněné srpnem 68

Je velice zajímavé všimnout si jednoho motivu, který Fibichová zcela evidentně rozebírala v souvislosti s nešťastnými událostmi, které rozpoutala sovětská okupace. Tato díla, jejichž námětem je brána, jsou ojedinělá. Nikdy před tím ani nikdy potom se již touto do jisté míry politickou tematikou nezaobírala, takže jejich význam považují za daných okolností za zásadní.

První je v literatuře označována jako *Stéla XIII-Brána* (1968), avšak již na první pohled se od klasických *Stél* z téhož roku odlišuje. Nemáme před sebou jeden konzistentní cementový blok. Socha se skládá ze dvou proti sobě postavených masivních desek, které však popírají prvotní smysl brány, neboť sloupy stojí příliš blízko, než aby se někdo mezi nimi protáhnul. Jejich „vykousané“ okraje spíše hrozí, než aby vybízely k projití branou. Při bližším pohledu nemíří desky

zcela proti sobě, ale jedna je mírně předsazená, čímž je naznačena alespoň hypotetická možnost se skrz bránu někam dostat.

Její další práce, pojednávající tento motiv následujícího roku, tuto možnost již ostentativně vylučuje. Tentokrát jej sochařka zpracovala reliéfně, takže symbolika předchozí práce se posunula do naprosto otevřené výpovědi. Keramická brána, jejíž vchod je bolestně vyříznut, již neotevívá nový prostor, nedává příležitost nahlédnout do jiných světů, ale stává se středem terče, na který je zaměřen hledáček agresora. Orientace na ohnisko terče je podpořeno přísně čtvercovým půdorysem reliéfu. Je příznačné, že motiv terče můžeme v tomto období pozorovat i u jiných umělců jako například u Evy Kmentové (*Terč-žena, Terč-muž*, 1968), Olgy Čechové (*Dopis*, 1968), Kamila Lhotáka (*Krajina s terčem*, 1969) či Jiřího Koláře (*Terč*, 1970).

3.12. Atmosféra za sovětské okupace

Situace bezprostředně po příchodu sovětských vojsk byla pro Fibichovou v jistém směru ambivalentní, neboť i když se hranice pomalu neprodyšně uzavíraly, vystavovala v tomto období na šesti zahraničních přehlídkách umění po celé Evropě.⁵¹ Prezentovala se zde převážně svými *Stélami*. Dokonce měla i jednu autorskou výstavu, a to v Rakousku. V Galerii Mahlerstrasse ve Vídni vystavila v říjnu svých dvaadvacet sochařských prací z let 1963-1969 a k vidění zde byly i autorčiny kresby. Při té příležitosti o ní byl publikován článek

⁵¹ Vystavovala v Paříži, Laussane, Ženevě, Madridu, Berlíně a Benátkách.

v tamním tisku Wiener Zeitung, kde byla hodnocena jako umělkyně velice kladně.⁵²

S tímto ohledem by pro Fibichovou ani pro jejího manžela Vladimíra Preclíka, který byl ve světovém uměleckém povědomí již dlouho zapsán, nebyl problém najít umělecké uplatnění v exilu. Manželé se však pro emigraci nikdy nerozhodli. Na počátku sedmdesátých let se odstěhovali z Prahy, kde bylo politické dusno nejznatelnější, do Velkých Popovic. Zde koupili rozpadající se stodolu, kterou po celá sedmdesátá léta opravovali a přestavovali. Fibichová zde později měla i malou vypalovací pec a Vladimír Preclík zde začal svařovat své kovové plastiky a objekty. Toto, jejich v pořadí třetí útočiště, mělo zprvu sloužit jako ateliér pouze v letních měsících, postupně se však do Velkých Popovic manželé zcela přesunuli .

Pokoušeli se tak alespoň částečně distancovat od tehdejších oficiálních požadavků na umělce a alespoň v ústraní svobodně tvořit.

Rok 1970 se nesl ve znamení tragických událostí, jež měly zpětně nedozírné důsledky a byly pro mnohé výtvarníky osudové. 14. února zemřel Pravoslav Kotík, 1. března odešel Miroslav Míčko, 27. října zesnul člen skupiny Trasa sochař Zdeněk Šimek. V prosinci ÚV KSČ přijal Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti. Dokument se stal ideologickým východiskem

⁵² Recenze výstavy vyšla v Die Presse z 19.9.1969.

normalizace. Zrušením Svazu československých výtvarných umělců přestala existovat i jeho členská základna, krajské a obvodní pobočky a tvůrčí skupiny. Rozhodnutím Ministerstva vnitra České socialistické republiky vznikl nově utvořený Svaz českých výtvarných umělců⁵³, a ten byl neprodyšně uzavřen všemu, co souviselo s Blokem. Někteří umělci byli tabuizováni a jejich jména zmizela z veřejnosti.

Nový Svaz byl přísně výběrový. Jeho členy se stalo pouze osm procent členů bývalých, ostatní byli podrobeni takzvané „odborné způsobilosti“ a případně zařazeni do evidence Českého fondu výtvarných umělců. Pro české výtvarníky, a tedy i pro Zdenu Fibichovou začalo temné období sedmdesátých let, které dnes i po takové době sálá bezvýchodností, se kterou se jen opravdu silné umělecké osobnosti byly schopné se vypořádat a udržet si kvalitu své tvorby z předchozího desetiletí.

V katalogu vydaném k poslední výstavě Trasy před nástupem normalizace v pražském Mánesu v roce 1969 Fibichová shrnula své záměry následovně:

„...nic než bosou nohou modelovat písek na pláži

Srovnávat tvar bludného balvanu na pobřeží se střepem, který tu zbyl z neznámého minula pro neznámé budoucno

Přemýšlet o suché rozpraskané půdě a vidět ji měnit se světlem

Obdivovat suchou kytku, která měla odvahu vyrůst tam, kde to ostatní vzdaly

Sledovat neúnavného krta a jeho reliéfní sochařství

⁵³ Svaz byl ustanoven 21.12.1969.

Jít po stopě, která končí v táni předjaří

Nerozumět chudobě skal nebo vrchů Apenin

Okouzlovat se zaoblenou střechou vymodelovanou sněhem

Nalézt kámen, který přešly věky bez povšimnutí

Cítit a vnímat, ukryt, ale znovu vydávat, hledět do tmy se svíčkou, kterou mění

čas, ale ponechat její plamen pro příští dny

Nic než ve svém prostředí moci dělat to, co dělám.“



60

Zdena Fibichová - Květ času
bílý cement, 105 cm, 1966



61

Zdena Fibichová - Roj, cín, 28 cm
1966, (původně sádra, 104 cm)



62

Zdena Fibichová - Roj, zadní strana



63
Zdena Fibichová - Úděl I, sádra, 100 cm, 1966



64
Zdena Fibichová - Žezlo času
bílý cement, 140 cm, 1966



65

Zdena Fibichová - Stéla I
bílý cement, 96 cm, 1966



66

Zdena Fibichová - Stéla II
bílý cement, 63 cm, 1966



67

Zdena Fibichová - Stéla III
bílý cement, 103 cm, 1967



68

Zdena Fibichová - Stéla III - zadní strana



69

Zdena Fibichová - Stéla V
bílý cement, 102 cm, 1967



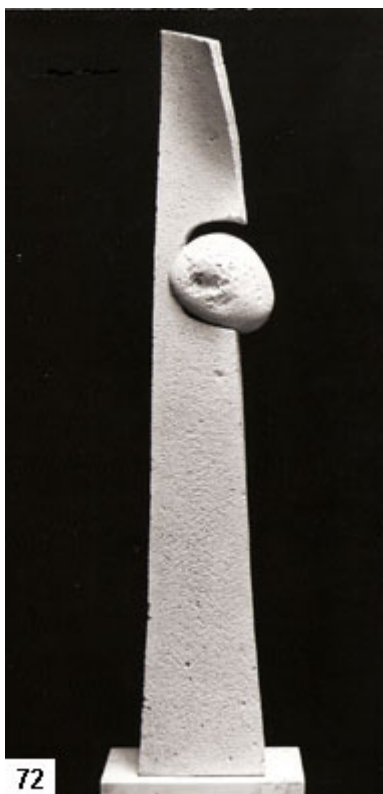
70

Zdena Fibichová - Stéla VI
bílý cement, 117 cm, 1967



71

Zdena Fibichová - Stéla VII
bílý cement, 140 cm, 1967



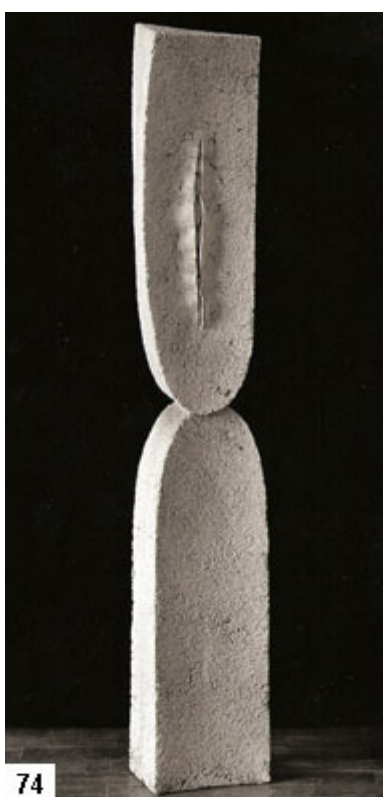
72

Zdena Fibichová - Stéla VIII
bílý cement, 140 cm, 1967



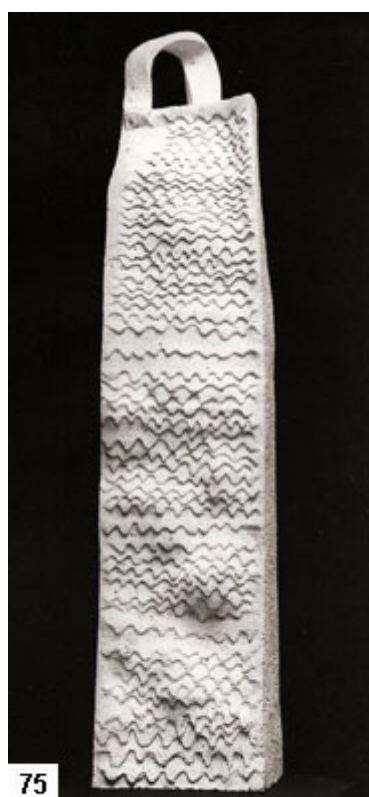
73

Zdena Fibichová - Stéla VIII
boční pohled



74

Zdena Fibichová - Stéla IX
bílý cement, 145 cm, 1967



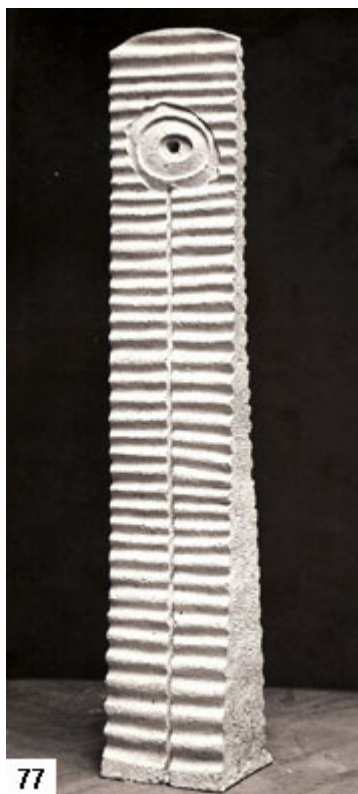
75

Zdena Fibichová - Stéla X
bílý cement, 153 cm, 1968



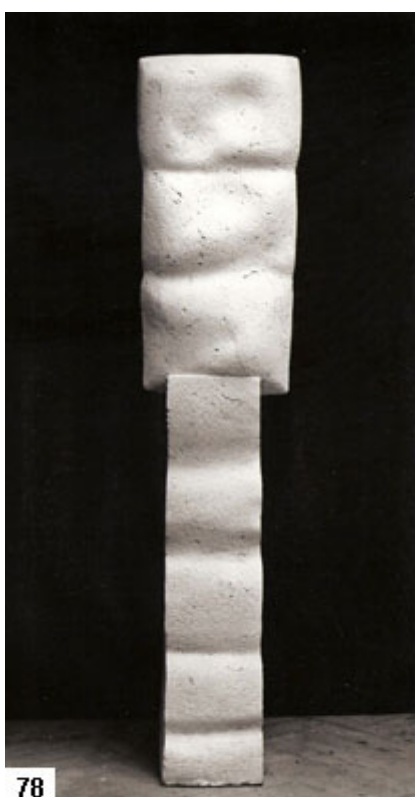
76

Zdena Fibichová - Stéla XI
bílý cement, 143 cm, 1968



77

Zdena Fibichová - Stéla XII
bílý cement, 170 cm, 1968



78

Zdena Fibichová - Stéla XIV
bílý cement, 175 cm, 1968



79

Zdena Fibichová - Stéla, 1968
hořícký pískovec, 175 cm



80

Zdena Fibichová - Stuha - návrh,
bílý cement, 43 cm, 1967



81

Zdena Fibichová - Stuha
mušlový vápenec, 185 cm, 1967



82

Zdena Fibichová - Mašle
hořícký pískovec, 167 cm, 1967



83

Zdena Fibichová - Mašle, bílý cement, 50 cm, 1968
Moravská galerie v Brně



84

Zdena Fibichová - Květ - návrh,
bílý cement, 40 cm, 1968
realizace: 220 cm, trachyt, Horní Liboc



85

Zdena Fibichová - Kazatelna I
bílý cement, 128 cm, 1969



86

Zdena Fibichová - Kazatelna II
bílý cement, 112 cm, 1969



87

Zdena Fibichová - Kazatelna III
bílý cement, 126 cm, 1969



88

Zdena Fibichová - Kazatelna IV, 1969
bílý cement, konopný provaz, 166 cm



89

Zdena Fibichová
Stéla XV, bílý cement
167 cm, 1969



90

Zdena Fibichová - Stéla XVI
bílý cement, 133 cm, 1969



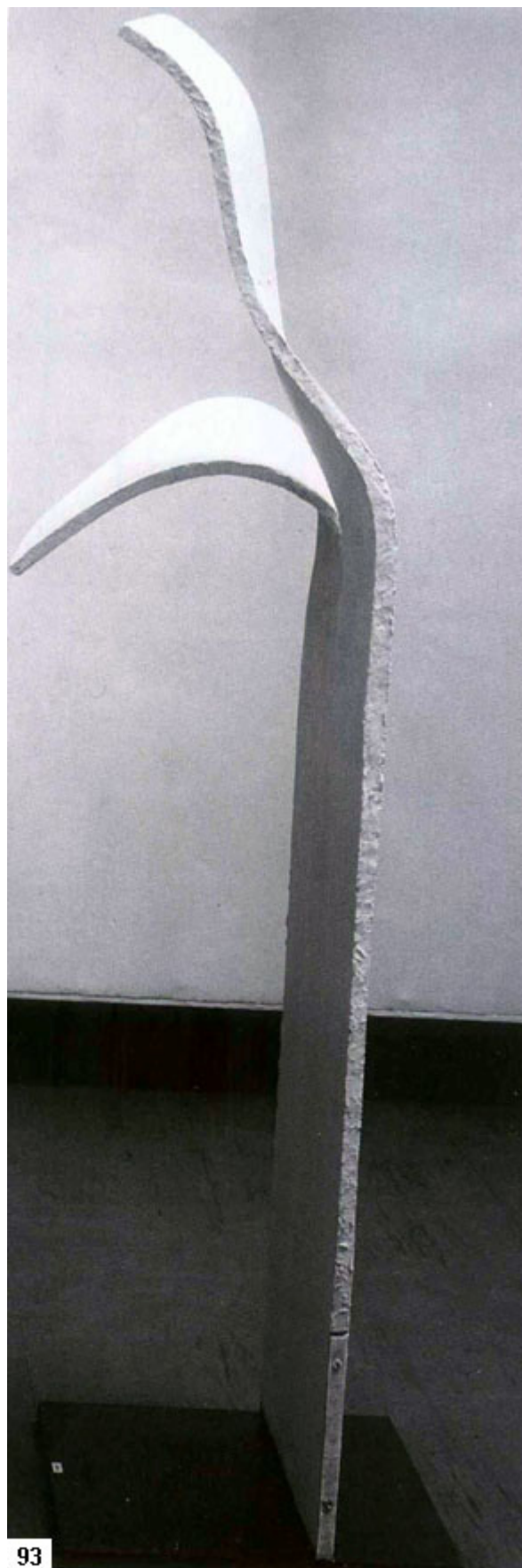
91

Zdena Fibichová
Stéla XVII, bílý cement
133 cm, 1969



92

Stanislav Kolíbal - Bývalý kruh, sádra, 1967



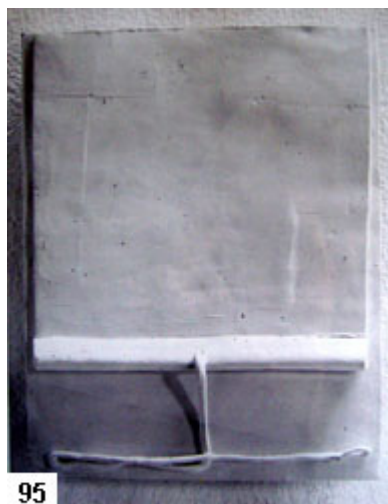
93

Stanislav Kolíbal - Papírový pomník
umělá hmota, 1967



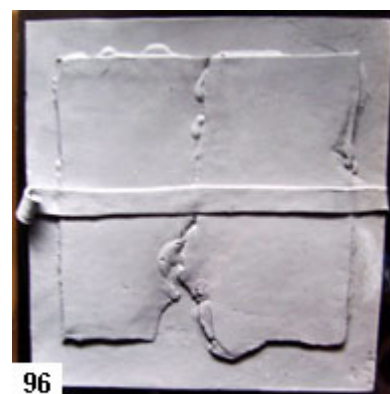
94

Zdena Fibichová - Vzkaz I
bílá hlína, 31x28 cm, 1969



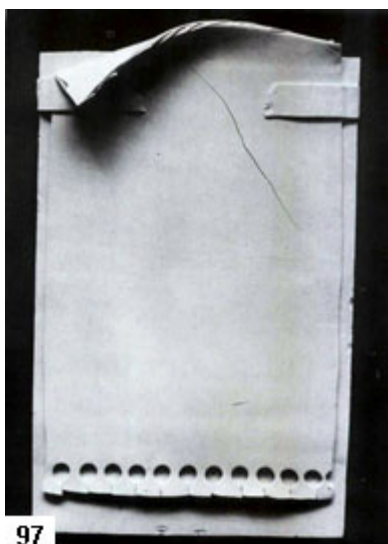
95

Zdena Fibichová - Vzkaz II
bílá hlína, 31x25 cm, 1969



96

Zdena Fibichová - Vzkaz III
bílá hlína, 25x20 cm, 1969



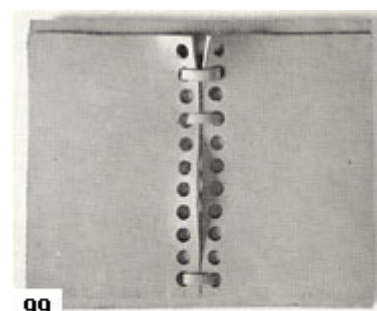
97

Zdena Fibichová - Vzkaz IV
bílá hlína, 35x21,5 cm, 1969



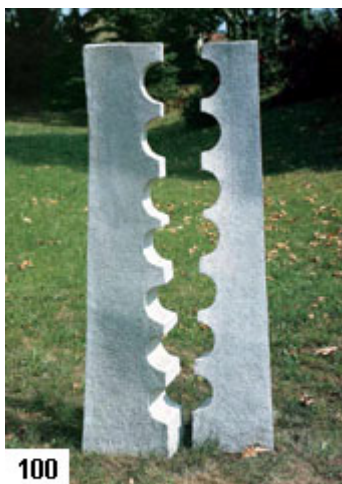
98

Zdena Fibichová - Vzkaz V
bílá hlína, 32x25 cm, 1969



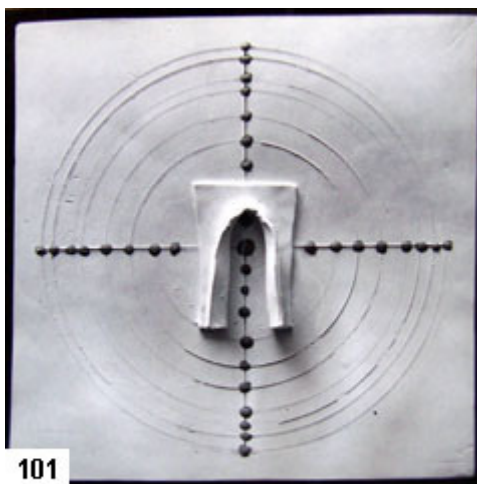
99

Zdena Fibichová - Vzkaz VI
bílá hlína, 19x27 cm, 1969



100

Zdena Fibichová - Stéla XIII
bílý cement, 170 cm, 1968



101

Zdena Fibichová - Brána
bílá hlína, 29,3x29,3 cm, 1969



102

Kamil Lhoták - Krajina s terčem, tempera, lak, lepenka
25x39 cm, 1969, Moravská galerie v Brně



103

Olga Čechová - Dopis, kresba tuší
papír, 21,5x19,5 cm, 1968



104

Jiří Kolář - Terč, chiasmáž
1970, 60x47 cm

Úkrok stranou

(Období 70. let)

S napjatou atmosférou, která panovala ve společnosti na počátku sedmdesátých let, se Fibichová vyrovnávala způsobem poněkud jiným než ostatní umělci.

Neuchýlila se k expresím beznaděje, smutku, zoufalství, nesnažila se do světa vykřičet svoji bezmoc. Neměla ambice zachytit vnitřní zmatek, který tehdy zákonitě musel cloumat všemi lidmi. Sochařka se odvrátila od neosobního abstraktního tvaru a uchýlila se k věcem důvěrně známým z každodenního života, protože v nich nacházela tolik hledanou a postrádanou jistotu a klid.

4.1. Z rodinného alba

Její reliéfní cyklus *Z rodinného alba*, který rozvíjela až do roku 1972, reflektuje skutečnost, že útočiště nalézala v soukromí své domácnosti a ve své rodině. Reliéfy jsou v podstatě stylizovanými portréty rodinných příslušníků a přátel a tématicky v nich navázala na *Hlavy* z první poloviny 60. let.

Převážná většina prací má konstantní rozměr 32 x 26 cm a jsou provedeny v pálené hlíně. Fibichová na nich experimentovala také s glazováním a zlacením, které doposud aplikovala jen výjimečně. V průběhu práce na cyklu sochařka dospěla k větší plasticitě reliéfů, jež vyústila v roce 1972 na samotném konci cyklu až v autonomní keramickou sochu. Tento antropomorfní oválný tvar plastiky si natolik oblíbila, že téhož roku provedla na toto téma ještě několik

obdobných prací v tmavé hlíně (rozměrově 26 cm), jakými jsou *Podobizna milostnice*, *Sprinterka* či *Chudá nevěsta*. I zde se jedná o zjednodušené formy, oproštěné od zbytečných detailů, které by odváděly pozornost od díla jako celku. Plastiky jsou specifikované pouze několika výraznými prvky, jakými je například útržek krajky, čepeček či závodnické číslo⁵⁴, v nichž sochařka koncentrovala obsahové sdělení. K akcentování těchto motivů často použila zlacení.⁵⁵

Stejně jako tomu bylo u *Vzkazů*, také v souboru *Z rodinného alba* sochařka pracovala s amorfností hlíny a s její schopností imitovat materiály. Protože se však jednalo svým způsobem o klasické portréty, klíčové bylo výstižně zachytit důležitý charakteristický rys nebo detail, vystihující konkrétní osobu. Na všech dílech cyklu se přirozeně objevuje totožný obrys stylizované hlavy. Tu Fibichová podle toho, jaký prvek považovala při zachycení osobnosti za zásadní, po obvodu šněrovala, děrovala, připevňovala na ni keramické vlasy či ji fačovala. I zde je patrná značná vyhrocenost mezi drobností určité dekorace a redukovanou siluetou hlavy.

⁵⁴ Motiv závodnických čísel použije ještě jednou v osmdesátých letech obdobným způsobem pro sál ve Svitávce, tentokrát ale v reliéfu.

⁵⁵ Na výstavě připravované Jarmilou Novotnou *Podoba člověka v keramice*, Brno, leden-únor, 1976, kde se soustředilo osmdesát trojrozměrných prací a reliéfů od autorů počínající Františkem Bílkem, vystavovala Fibichová vedle svého učitele ze střední školy bytového průmyslu Václava Markupa. Prezentovala se zde osmi pracemi, mezi nimiž figurovalo právě několik reliéfů *Z rodinného alba*, v katalogu uvedených pro názvem *Hlavy*.

4.2. Reliéfy s tematikou ručních prací

Cyklus *Z rodinného alba* otevírá u Fibichové tematiku čerpající z rodinného prostředí a z domácích prací, ze které bude čerpat až do počátku osmdesátých let.

Vedle zmíněného cyklu stojí skupina reliéfů podobných rozměrů (většinou 33 x 28) datující se do období 1970-1972, která tyto motivy systematicky pojednává. Fibichová se v nich zabývala náměty, které jsou pro zpracování v keramice netradiční - snažila se přitáhnout pozornost k běžným až banálním domácím úkonům a upozornit na jejich skutečný význam tím, že je převáděla do materiálu, který je pro ně absurdní (podobný postup použila už v předchozím cyklu *Vzkazy*, kde hlínou nahradila papír).

Postupy čerpala z výhradně ženských činností a tuto tematiku pojednávala s poetikou, která jí byla vlastní (*Zastláno, Pečlivě prostřeno, Ošetřeno*). Hlínou velice soustavně perforovala, trhala, posléze ji opět dávala dohromady, scelovala, lepila, svazovala. Ráda také keramické pláty stříhala, a dokonce je formovala do tvaru, který simuluje krejčovský střih (*Střih*). Často s hlínou zacházela jako kdyby to byla látka a tuto skutečnost potvrzovala otiskováním do ní různých tkanin s výraznou texturou, jako například krajky či výšivky (*Čepec*). Jindy hmotu válela do podoby provazu a proplétala jím a scelovala vyválené pláty (*Dobře začato*).

Fibichová o okolnostech vzniku těchto reliéfů uváděla: „*Pracovala jsem tenkrát s hlinou jako kdyby to byl papír, nebo těsto, nebo látka. Jako papír se dá stříhat a lepit, jako těsto kyne, drobí se, válí se, sype se, rýpe se do něj. Jako látka se dá stříhat, muchlat, dírkovat, vázat, rozbalovat, přikrývat.*“⁵⁶

Zajímavé jsou také dva reliéfy, kde je imitována technika vyšívání. V dílech *Projekt I, Projekt II* je aplikován křížkový steh do keramiky, přičemž sochařka vyzdvihla protiklad jemné ženské ruční práce a čistě geometrického konstruktivního provedení, pro něhož je typické oproštění od emocí a přísně logické uspořádání.

4.3. Motivy provázku, svíčky a kuličky

V dalších keramických reliéfech první poloviny sedmdesátých let se často opakovaly určité motivy, kterým autorka dávala nové významy, stavěla je do nezvyklých spojení a situací a experimentovala s jejich možnými funkcemi.

Jedním z těchto motivů je šňůrka či provázek, který již v minulosti opakovaně využívala v jiném kontextu. Přestože se Fibichová i nadále zabývala proplétáním, záměr se posunul jiným směrem. Hliněný provázek se osamostatnil a začal se formovat ve znak. Nyní se sochařka pokoušela keramicky modelovanou linií vyjádřit povahu krajiny a její horizont (*Krajina*) nebo

⁵⁶ Milena Klasová, katalog Retrospektivní výstavy Zdeny Fibichové, Mánes, Praha 1993.

postihnout trajektorii letu či pohybu (*Roztržka*, 1972, *Zkuste létat*, 1973).⁵⁷ Tato tendence nakonec vyústila v osmdesátých letech v hliněné protlačované plastiky.

Zajímavým prvkem v reliéfech Fibichové byl bezpochyby motiv svíčky, který se vyskytoval i v její pozdější tvorbě (vrací se k němu v některých reliéfech z roku 1980). Svíčka někdy figurovala sama o sobě jako magický předmět (*Rituál*, 1972), jehož účinnost byla zvýšena multiplikací. Jindy zase autorka zamýšlela amorfností vosku svíčky vyjádřit nostalgické emoce (*Smutný advent*, *Když přišel Edison*, 1973).

Keramická kulička je jiným výrazným předmětem, který se v jejím díle začíná poprvé vyskytovat v reliéfech. Sochařka ji nejprve aplikovala jednotlivě (*Zkuste létat*, *Krajina*, 1973, *Loktuše*, 1974), postupně se ovšem kuličky na ploše sdružovaly v páry (*Ještě ne*, *Oznámení*, 1975), dále se zmnožovaly (*Růženec pradlenky*, 1975), až se nakonec zcela osamostatnily a jejich shluky utvořily až bizarní autonomní sochu v podobě labilních sestav, poskládaných z dutých keramických článků (*Podzimní objekt*, 1976, *Předjaří*, 1977).

Autorka si tvar natolik oblíbila, že jej použila také při svých realizacích v architektuře v druhé polovině 70. let, které budou podrobněji pojednány dále

⁵⁷ Tématem záznamu letu ptáků se v českém umění soustavně zabývala výtvarnice Olga Karlíková.

(např. *Studánka, Trezor*). Pokud si dáme do souvislostí její tvorbu z předchozího desetiletí, zjistíme, že podobnou oblou formou se Fibichová zabývala při koncipování povrchu svých *Stél*. Lze tedy říci, že tvar, který v případě *Stél* zůstal skrytý uvnitř sochy, dal se poznat pouze přes povrch plastiky a zůstal jen naznačen, se v těchto objektech projevil otevřeně a zcela ovládl podobou díla.

Použití kuličky jakožto stavebního prvku sochy v posledních pracích vyvrcholilo, ale zároveň se také významově vyprázdnilo, takže Fibichová tento motiv brzy opustila. I když se k němu později v osmdesátých či devadesátých letech občas vracela, již nikdy se jím podobným způsobem soustavně nezabývala.

František Šmejkal v katalogu k výstavě Fibichové - *Plastiky a kresby v Opavě* z roku 1986 (přetištěn původní text z roku 1981) hodnotí její tvorbu z tohoto období následovně: *„...(Fibichová) čerpá z každodenní banální reality, z obyčejných předmětů, jako jsou plechovky, pytle, provazy nebo polštáře, které v jejích rukách procházejí zázračnou proměnou a stávají se výtvarnými objekty, nadanými silným lyrickým potenciálem. Důležitou roli v její tvorbě hraje nyní pojmenování, usměrňující divákovo vnímání významově polyvalentního objektu a obohacující dílo o novou dimenzi, v níž často nechybí ani komponenta humoru, s níž jsme se v její volné sochařské tvorbě vůbec nesešli. Přes všechny tyto výrazné změny, k nimž došlo v průběhu posledního desetiletí, jsou však keramické objekty a reliéfy Zdeny Fibichové cítěny výrazně sochařsky a představují tak osobitý vklad do naší současné keramické tvorby.“*

4.4. Objekty

Celkově autorčina tvorba v sedmdesátých letech intenzivně tíhla k pitoresknosti. Předměty denní potřeby pojednané reliéfně se postupně modifikovaly v keramické objekty bizarních, roztodivných tvarů a převážně dekorativního charakteru. Důvodem vývoje mohla být frustrující atmosféra normalizace, jež u mnohých dalších výtvarníků vedla k podobnému směřování tvorby. Další příčinu lze spatřovat ve skutečnosti, že autorčiny reliéfy nebyly příliš prodejné a komerčně zajímavé, takže se začala orientovat na keramickou produkci, o níž věděla, že bude pro širší veřejnost přístupnější a tím pádem poptávanější.

Vytvářela tedy jednoduchou drobnější dekorativní keramiku, která se i přes své výborné řemeslné zpracování, dle mého názoru, nevyznačuje zásadní uměleckou hodnotou. Sochařka v objektech vyhrotila východiska inspirovaná domácí tematikou ad absurdum. I zde uplatnila princip imitace materiálů hlínou, avšak pitoresknost těchto objektů a jejich tvarová rozmanitost je již příliš výrazná a přebujelá. Nabývají neurčitých obrysů, navíc je téměř ve všech případech glazovala, engobovala a zlatila, čímž podporovala jejich primárně ozdobnou povahu.

Dovoluji si tvrdit, že sochařka v tomto období poněkud výtvarně tápala. U některých plastik, jakými jsou například *Polštáře*, cítíme ohlas surrealistické tendence, které u ní podle svědectví Jiřího Šetlíka sledoval teoretik František Šmejkal ve výše citovaném textu z roku 1981. Ve skupině *Pytlíků* se zas naplno projevila užitná funkce předmětů Zdeny Fibichové. Ty začínaly jako okrasné

artefakty, avšak postupem času autorka seznala, že se jejich výtvarný význam rychle vyčerpá, a proto je omezila na jakési nádoby s variabilním uplatněním v domácnosti. V této souvislosti stojí za to připomenout, že motiv pytle zpracovala již dříve Eva Kmentová, která ho ovšem zařadila do naprosto jiného, existencionálně důrazného kontextu, odpovídající spíše rovině významovosti v reliéfu *Brána* (1969). „... (Eva Kmentová) zde využívá princip kumulace banálních předmětů, odlitých veristicky do bílé sádry. Vertikálně na sebe naskládané pytle jsou prostrílené dávkou ze samopalů.“⁵⁸

4.5. Realizace v sedmdesátých letech

V první polovině sedmdesátých let byla autorce z důvodu její stranické nezpůsobilosti a nedostatečné angažovanosti zamítnuta účast na mnoha veřejných soutěžích. Nedostal tak šanci například soutěžní návrh na výtvarné řešení kašny a dořešení atria pro stanici metra Kačerov v roce 1972 (spolupráce s architektem Eisenreichem a Mládkem), o dva roky později soutěžní návrh na plastiku *Reliéf země* pro budovu transnitního plynovodu (spolupr. s architekty Losem, Mládkem a Eisenreichem), nebo sochařské řešení *Památníku padlým* pro Konstatntinovy Lázně. Jakoby si v tomto období fungování svých plastik ve

⁵⁸ Marie Klimešová, katalog k výstavě Eva Kmetová, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 2003, str. 17.

větším prostoru jenom zkoušela, neboť v druhé polovině 70. let provedla realizací hned několik, a to nejen v exteriéru, ale také v interiéru budov.

Jednou z nich byl v roce 1978 keramický reliéf *Studánka* pro úpravnu vody v Nymburku. Ačkoli se tehdy Fibichová soustřeďovala na komornější formáty, předvedla v tomto případě reliéf ve velkém rozměru (150x150 cm), a pokryla tak značnou část celé jedné stěny úpravně. Z důvodu své rozměrnosti je reliéf poskládán ze šestařiceti ručně modelovaných, samostatně vypálených dlaždic. *Studánka* svou velikostí předjímá velkoplošné reliéfy, kterým se Fibichová několikrát věnovala později v osmdesátých letech. Samotný námět koresponduje s funkcí budovy, do které byl reliéf určen (to je aspekt, který byl pro její realizaci příznačný). Autorka se tak vrátila ke své původní inspiraci přírodou a jejími ději, jež pro ni byly tolik aktuální v šedesátých letech. *Studánka* v téměř „životní velikosti“ evokuje ilustrace z dětských pohádkových knížek, neboť Fibichová téma zpracovala do lyrické, až snové polohy. Blankytně modravá, průzračně lesklá hladina je lemována spadanými lipovými listy, jejichž světlá barevnost je podpořena náhodně rozestými zlatými kapénkami a červenými a zelenými akcenty v okolí studánky.

V témže roce vznikly i skulptury *Milníky* pro pražský sportovní areál Na Folimance, jež stojí na opačném pólu autorčiny tvorby než poetická *Studánka*. Světlé betonové útvary lemovaly hlavní přístupovou cestu k hale a pravidelně odměřovaly vzdálenost od budovy, přičemž dávaly příležitost ke spočinutí,

protože fungovaly současně i jako čtyřlíné sedačky. V *Milnících* se Fibichová vrátila ke geometričtěji pojímanému sochařství v linii *Stél* a *Kazatelen*, které sochařku přitahovalo schopností působit právě jednoduchostí a čistotou pevně uchopeného tvaru. Na Folimance se prolínal designově unifikovaný purismus s formou, která jemně naznačovala podobnost s přírodními svazky či tryskáním vody.⁵⁹

K tématu milníku se vrátila ještě v roce 1983, kdy se však spíše než na promyšlenost tvaru soustředila na kontrastnost použitých materiálů.

Fibichová je také autorkou reliéfu *Trezor* pro Československou státní banku na Smíchově, provedeného roku 1979. Bohužel se mi nepodařilo o práci zjistit nic bližšího, než že reliéf měl rozměry 150x280 cm a byl dělen na tři pravidelné části, z nichž prostřední byla největší. Hlavním prvkem byla zlacená, různě veliká kulička, jež se v díle mnohokrát opakovala.⁶⁰

4.6. Těživá situace na konci dekády

Období sedmdesátých let nebylo příznivé snad pro žádného umělce, jehož potřebou bylo se svobodně vyjadřovat. Ani Zdena Fibichová na něj prý nevzpomínala v dobrém. Atmosféra strachu, přinášející sklíčenost a pachut' bezmocnosti, jež se rychle rozšířila v celé společnosti a byla možná ještě

⁵⁹ Milníky byly odstraněny v souvislosti s úpravami areálu z důvodu likvidace následků povodně v roce 2001.

⁶⁰ Záznam rozhovoru s Vladimírem Preclíkem z 19.1.2008.

výrazněji pocíťovaná v uměleckých kruzích, donutila mnohé výtvarníky k nedobrovolnému odchodu z republiky. Fibichová si se svým manželem vybrala jinou cestu, přestože jim byla přislíbena v případě emigrace pomoc od předních českých osobností, které již v zahraničí byly dobře zavedené.

Vladimír Preclík zdůrazňoval, že se tak stalo kvůli jeho mimořádně silnému poutu k rodné vlasti a českému kraji, především pak tomu královéhradeckému, odkud pocházel. O skutečných důvodech jeho ženy můžeme jen spekulovat.

První polovina této dekády ještě nebyla pro Fibichovou tak zničující, stále přetrvávala naděje přechodnosti nastalé situace a v paměti nadále utkvívala živá vzpomínka na multikulturní rozkvět v šedesátých letech.

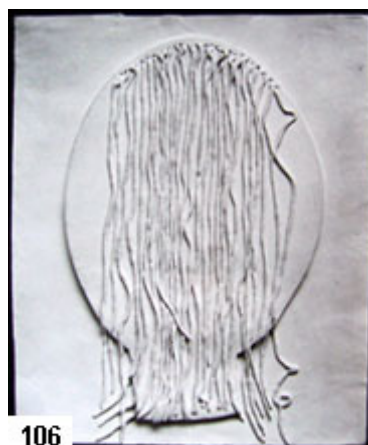
Od roku 1975 však již nebyla naděje na zlepšení. Fibichová se postupně stahovala do ústraní, které v některých chvílích hraničilo s dobrovolnou izolací. Nechtěla se účastnit oficiálních akcí. Svědčí o tom i fakt, že v první polovině sedmdesátých let představila svoji práci na osmi skupinových výstavách, ovšem od roku 1975 se neprezentovala ani na jedné.

Mezi lety 1975-1979 sochařka vytvořila velice málo prací, neboť se v tomto období jen málokdy přesvědčila k tvorbě. Pokud se tak stalo, výsledkem byl buď reliéf, který působí ve srovnání s jejími pracemi z předchozích let vyprázdněností obsahu, či vymodelovala dekorativní předmět, který dává okázale najevo svoji nepraktičnost a absenci funkčnosti. Sama autorka hodnotila práce z tohoto období velice kriticky. Není divu, s časovým odstupem i já

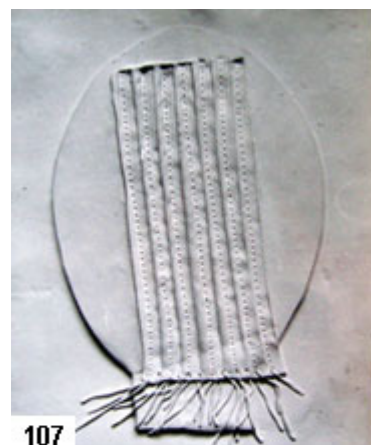
shledávám v tomto pětiletí nejslabší článek její keramické práce, který byl však zřejmě vývojově nezbytný k posunutí se do jiné, z uměleckého hlediska výrazně cennější polohy.



105
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
pálená hlína, 32x26 cm



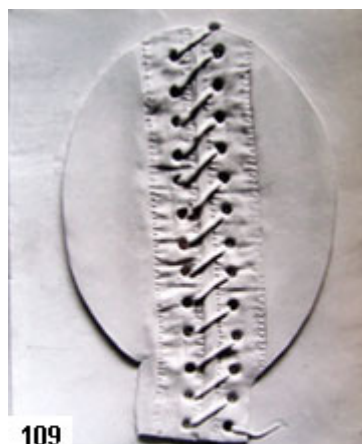
106
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
pálená hlína, 32x26 cm



107
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
p. hlína, glazura, 32x26 cm



108
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
pálená hlína, 32x26 cm



109
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
p. hlína, zlacení, 32x26 cm



110
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
p. hlína, glazura, 32x26 cm



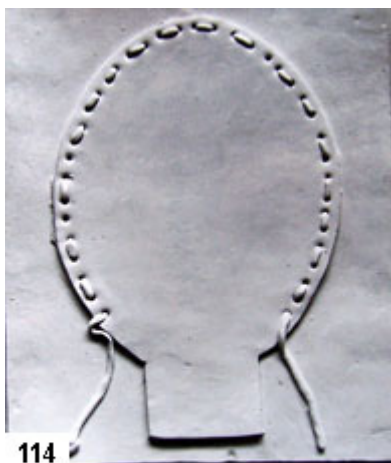
111
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
p. hlína, zlacení, 32x26 cm



112
Zdena Fibichová, 1971
Cyklus Z rodinného alba
pálená hlína, 32x26 cm



113
Zdena Fibichová
Cyklus Z rodinného alba
pálená hlína, 32x26 cm, 1971



114
Zdena Fibichová
Cyklus Z rodinného alba
pálená hlína, 32x26 cm, 1971



115
Zdena Fibichová
Cyklus Z rodinného alba
p. hlína, glazura, 27,5 cm, 1971



116
Zdena Fibichová
Podobizna milostnice
glaz. keramika, 26 cm, 1972



117
Zdena Fibichová - Sprinterka
černá, částečně glaz. hlína,
26 cm, 1972



118
Zdena Fibichová - Chudá nevěsta
černá, částečně glazovaná
a zlac. keramika, 26 cm, 1972



119
Zdena Fibichová
Zastláno, 1970
terakota, 32x26 cm



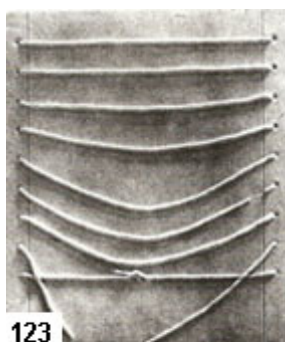
120
Zdena Fibichová
Pečlivě prostřeno, 1970
červenice, 32x26 cm



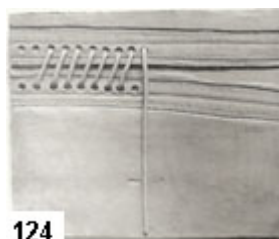
121
Zdena Fibichová
Střih, 1970
bílá hlína, 32x27 cm



122
Zdena Fibichová
Čepec, 1972
bílá hlína, rozm. nev.



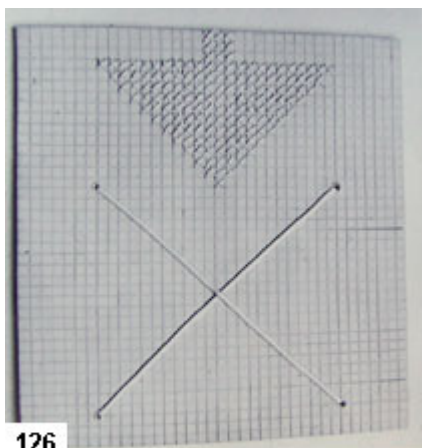
123
Zdena Fibichová
Dobře začato, 1970
bílá hlína, 34x27 cm



124
Zdena Fibichová
Dobře začato II, 1970
bílá hlína, 33x28 cm

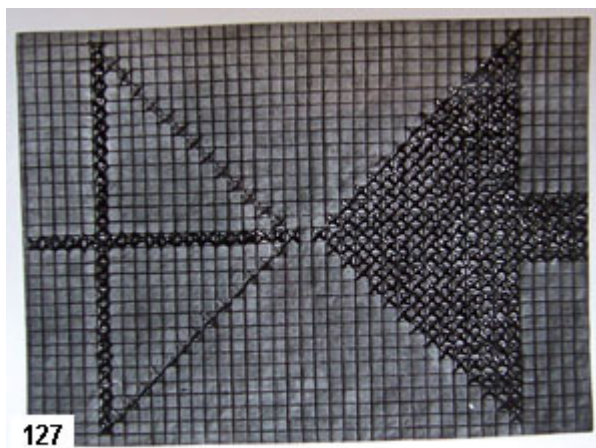


125
Zdena Fibichová
Ošetřeno, 1970
bílá hlína, 35x28 cm



126

Zdena Fibichová - Projekt I, 1974
část. glaz. bílá hlína, 35,5x33 cm



127

Zdena Fibichová - Projekt II, 1974
pálená hlína, 35,5x33 cm



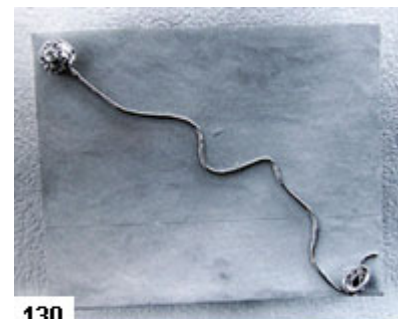
128

Zdena Fibichová - Krajina, 1973,
pálená hlína, 37,5x53 cm,
Alšova jihočeská galerie



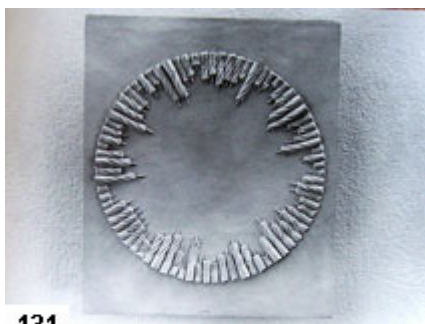
129

Zdena Fibichová
Roztržka, 1972
bílá hlína, 32x32 cm



130

Zdena Fibichová - Zkuste létat
bílá, částečně glazovaná hlína,
27x34 cm, 1973



131

Zdena Fibichová - Rituál, 1972
bílá, částečně glazovaná hlína
30x28 cm



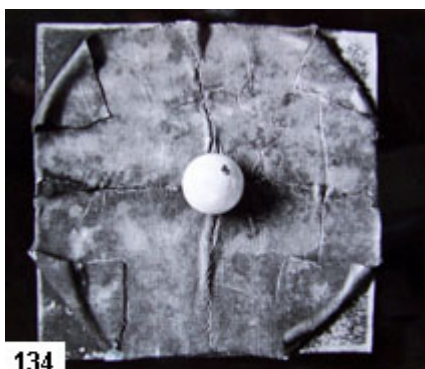
132

Zdena Fibichová, 1973
Když přišel Edison
glaz. hlína, 39x30 cm



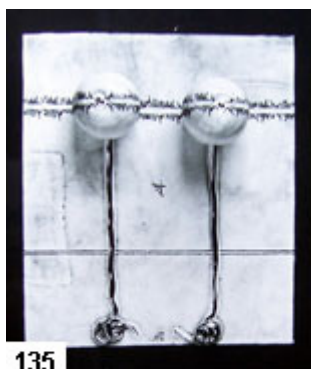
133

Zdena Fibichová
Smutný advent, 1973
glaz., zlac. hlína, 12 cm



134

Zdena Fibichová - Loktuše
červená, částečně glazovaná hlína
32x32 cm, 1974



135

Zdena Fibichová
Ještě ne, 1975
bílá glaz., zlac. hlína, 32x27 cm



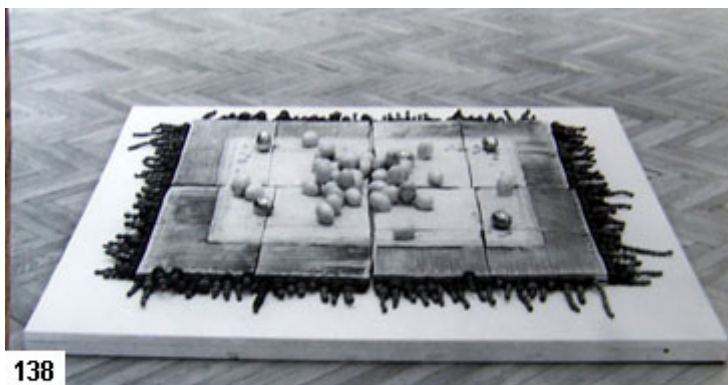
136

Zdena Fibichová
Oznámení, 1975
glaz., zlac. hlína, 32x27 cm



137

Zdena Fibichová
Podzimní objek, 1976
glaz. a zlac. hlína, 112 cm



138

Zdena Fibichová - Předjaří, 1977
bíla, částečně glazovaná a zlacená hlína, 100x100 cm



139

Zdena Fibichová
Objekt, 1978 - 1979
glaz. a zlac. hlína



140

Zdena Fibichová - Objekt
1978 - 1979
glaz. a zlac. hlína



141

Zdena Fibichová - Objekt, 1978 - 1979
částečně glazovaná a zlacená hlína



142

Zdena Fibichová - Objekty
1978 - 1979
glazovaná a zlacená hlína



143
Zdena Fibichová - Polštáře
bílá, část. glaz. hlína, 1978 - 1979



144
Zdena Fibichová - Polštáře
bílá, částečně glazovaná hlína, 1978 - 1979



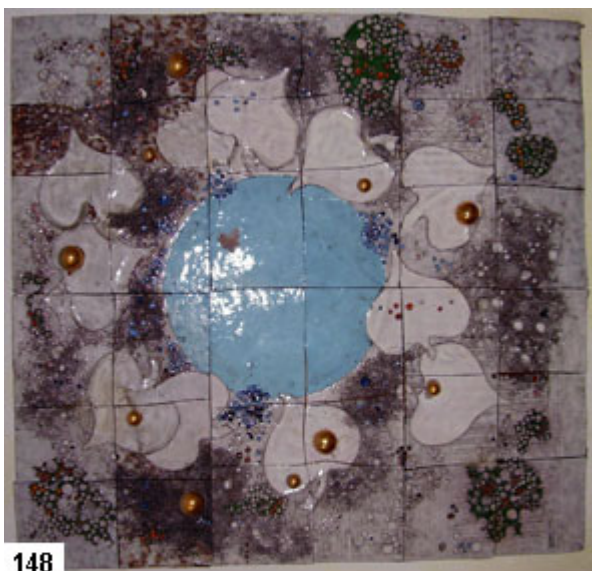
145
Zdena Fibichová - Pytlík
bílá, část. glaz. hlína, 1978 - 1979



146
Zdena Fibichová - Pytlíky
část. glaz. hlína, 1978 - 1979



147
Zdena Fibichová - Pytlíky
část. glaz. hlína, 1978 - 1979



148
Zdena Fibichová - Studánka, 1978
glazovaná, zláčená hlína, 150x150 cm
úpravna vody Nymburk



149
Zdena Fibichová - Milníky, 1978
beton, 140 cm, sportovní areál Na Folimance

Presovaný pocit a drátovaný pohled

(1980-1991)

Další dekáda, totiž léta osmdesátá, jakoby Zdeně Fibichové přinášela čerstvý vítr do plachet. Z roku na rok upustila od přespříliš dekorativních okrasných předmětů, určených podle mého názoru spíše na komody do obývacích pokojů než do galerií. Směřovala nyní svůj zájem k linii, kterou představovala její kvalitní keramická práce, již opustila s příchodem období normalizace. S tímto ohledem lze o počátku osmdesátých let hovořit jako o určitém mezníku, předznamenávajícím charakter její další keramiky. *„Koncem 70. let a počátkem 80. let došlo v tvorbě Zdeny Fibichové k přelomu. Sochařka se v několika významných cyklech dostává do jiného vztahu k předmětnému světu. Víra v jeho řád se podlamuje.“*⁶¹

Sochařka tehdy prožila také překvapivě bohatou etapu, co se týče sebe prezentování na veřejnosti. Během těchto deseti let stihla neuvěřitelných šestnáct samostatných výstav nejen v okresních a oblastních galeriích, kam byl přístup pro umělce přeci jenom jednodušší, ale i v Praze. Dále absolvovala deset skupinových výstav v zahraničí (především v Rakousku, ale také ve Španělsku a dokonce i v USA) a devět domácích přehlídek. Je možné, že důležitou roli zde sehrála i skutečnost, že keramika, ve které Fibichová v tomto období tvořila,

⁶¹ viz. poznámka 33.

byla v té době primárně chápána jako užité umění, které již nebylo posuzováno dle tak přísných oficiálních kritérií.

5.1 Technika presování

Jedním z klíčových momentů, který přerod sochařky umožnil, byl objev nové techniky úpravy hlíny, a to presování. Objasnit okolnosti původu presování by bylo bez pochyby velice zajímavé. Osobně si myslím, že souvislost je třeba hledat opět v domácích pracech, protože presování hlíny Fibichová prováděla nikoli na nějakém speciálním presovači či stroji k tomu určeném, ale na obyčejném mlýnku na maso. Fibichová tedy opustila motivy příznačné pro prostředí domácnosti, ale z její tvorby tento prvek nikdy úplně nevymizel. Autorka využitím tvaru provázku či šňůrky, jež vychází z mlýnku, navázala na práce z předchozího desetiletí, jakými jsou například reliéfy *Roztržka* či *Plody a kořeny* z roku 1972 či *Krajina* z léta následujícího. Tehdy se ovšem jednalo o samostatně vystupující ručně modelovaný a přirozeně tedy tlustší keramický provázek, jenž fungoval jako motiv sám o sobě.

Nyní jde o formu materiálu v podobě změti tenkých, dlouhých vlásečnic, jež znovu scelila ve hmotu, kterou pak opakovaně presovala a hnětla, aby byla dostatečně kyprá. Z té vytlačila finální „nudličky“, ze kterých modelovala výslednou plastiku, již posléze pokryla novinami, aby zvolna schla. Teprve pak jí dávala k vypálení do pece.

Vlásečnice formovala v plastiku několika způsoby. Masu umísťovala na povrch reliéfu buďto tak, že ji na něj volně pokládala (*Šeptající tráva*, 1980, *Sbohem Toyen*, 1980, *Sedm snů na jedno téma*, *Odlehlé místo*, 1981), nebo nechávala jednotlivá hliněná stébla zasahovat do vnějšího prostoru a aplikovala je způsobem, že „vyrůstají“ směrem vzhůru z povrchu, přičemž byl kladen důraz na jejich ostrost a nebezpečnost. (*Ostrý porost*, *Skalisko*, *Snový vrch*, *Nedoručení dopis*, vše 1981) Tento drsnější prvek u autorky pracující převážně v lyrickém tónu poněkud překvapí.

Důvod, proč se Fibichová rozhodla pro použití techniky presování, měl své kořeny v jejím vnitřním světě. Již se nemohla skrývat za biedermaierovskou zlatavou krajku svých objektů, musela jít do hloubky, do podstaty věcí a jejich významů, kde se v průběhu osmdesátých let postupně sochařsky nachází. Snažila se směřovat k osobní výpovědi a vrátit se tak k tomu nejpůvodnějšímu, k podstatám věcí v jejich holé a syrové podobě. Autorka se do ničeho nestylizovala, a to nejen ve sféře umělecké, ale i v té privátní, která se podle dostupných materiálů a svědectví blízkých přátel v jejích sochách vždy, ať již ve větší či menší míře, obrážela.

Podle přátel Zdeny Fibichové nebyl vztah mezi ní a jejím manželem sochařem Vladimírem Preclíkem nikdy idylický, avšak na přelomu osmdesátých let se dostal do hluboké krize. Celkový vyznění silně depresivních normalizačních let, jež nedovolovalo žádným umělcům, vyjma těch oficiálních, se jakkoli svébytně

realizovat, prohlubovala jistě i bezdětnost sochařské dvojice, která Fibichovou pochopitelně jakožto ženu orientovanou na domácí a rodinné prostředí silně trápila. Fibichová už odmítala hrát si na spokojenou domácnost a najednou v sobě našla sílu zpřítomnit všechny své obavy, trápení, smutky a noční můry s takovou dávkou obecnosti, že divákovi umožnila se s nimi identifikovat a sdílet je. Hana Mandysová ve svém textu publikovaném v souvislosti s retrospektivní výstavou Zdeny Fibichové v Mánesu uvádí: *„Tvorba Zdeny Fibichové je bezprostředním otiskem vlastních pocitů a zkušeností. Nacházíme je však formulovány bez zbytečného sentimentu a nostalgie. Život Zdeny Fibichové skončil předčasně, její dílo se uzavřelo. Otevřené a srozumitelné zůstávají její myšlenky a poselství, které nám zanechala“*.⁶²

5.2. Motivy a tendence přetrvávající z let minulých

V prvních rocích osmdesátých let však kromě presované skupiny prací stále ještě doznívaly některé motivy z předešlého období, a tak považuji za nutné je zde nejprve alespoň ve zkratce pojednat, protože by bez nich byl pohled na umělecký vývoj této autorky značně zkreslený a zkratkovitý.

I na tomto místě se v její keramice nadále, nyní v podobě reliéfu, setkáváme s mnohokrát variovanými peřinami (*Půleno*, 1980), polštáři (*Znamení H*, 1981,

⁶² Hana Mandysová, Zdena Fibichová, in: *Ateliér 8/1993*, s. 6.

Krátké snění, 1982) či pytlíky (*Říjen*, 1980), u nichž si autorka připomněla simulaci struktury látky keramickou hlinou. Stejný princip, tentokrát ovšem prostřednictvím imitace papírového kartonu a kovu demonstrovala v reliéfu *Vázaná slova* z roku 1984, kde dochází navíc k multiplikaci již mnohokrát ověřeného tvaru kuličky či spíše korálku, který tvoří kroucí se souvislý řetězec.

Prostor zde našel také další námět, kterému věnovala pozornost ve své tvorbě již několikrát. Vrátila se totiž k formě dopisu, u něhož ji nepřestávala fascinovat schopnost sdělení a vyjádření obsahu sebou samým. I v této skupině prací má důležitou úlohu forma zpracování tohoto motivu a jeho zmnožení. Tak zvyšuje dojem naléhavosti a zvýrazňuje náboj jednotlivého prvku ve prospěch celkového vyznění plastiky- *Nedoručené dopisy* z roku 1982.

Princip kumulace určitého jednoho motivu nechybí ani v reliéfech *Konec dubu* a *Oznámení* (oba 1982), kde z jednoho vykrojeného prvku nakupila hromadu tak, jak to známe z papírových prací Evy Kmentové, která pracovala obdobně, využívala ovšem jiné médium. Přestože jsou jednotlivé prvky modelovány poměrně popisně, takže vidíme každý list i jeho listová vlákna, *Konec dubu* i přes svoje drobné rozměry působí ve srovnání s papírovými listy Kmentové robusněji a těžkopádněji. Tento dojem je ovšem cílený. Autorka hliněnými listy nevyjadřuje jejich efemélnost či křehkost, ale vidí je naopak jako to jediné, co zbylo z mohutného stromu - kupka tlejícího organického materiálu, který

z hlíny vzešel a v hlínu se obrací. Deklaruje tedy určité memento mori - jako kdyby se snažila říci, že i dub, přestože to byl statný strom, skončil způsobem, který čeká všechny živé věci.

Není od věci odkázat na úvahu Rogera Gilberta-Lecomta, kterou zmiňuje Vladimír Tětiva v katalogu k výstavě Současná minulost: „*V psychice každého člověka, v jeho kolektivním nevědomí jsou zakódovány archetypální obsahy, které je možno kdykoliv reaktivovat. Jsou zde první nespělé pokusy o novou integraci člověka s přírodním koloběhem a kosmickým děním, o synchronizaci našeho osobního rytmu s přírodními biorytmy, o znovunalezení rovnováhy mezi lidským a přírodním organismem. Možná tyto předchozí věty vyvolávají dojem, že zde jde o důsledné negování současné civilizace. Pravdou je ale to, že ji chce pouze doplnit a změnit. Jde o to, dát rozumové a vědecké kultuře dnešního člověka základ, podstatu, kořeny, její dávnou, bývalou duši [...] její smysl symbolů a analogií, světových mýtů a rituálů, které sjednocují člověka se zemí.*“⁶³

Je zřejmé, že také Fibichová se po delší odmlce znovu začala orientovat na motivy pocházející z přírody a v jejích plastikách a reliéfech je tento posun snadno dohledatelný. Do svých reliéfů dokonce zakomponovala i suché plody, jako tobolku rostlin či oříšek, jež v některých případech kolorovala.

⁶³ Vladimír Tětiva, katalog k výstavě Současná minulost, Alšova jihočeská galerie, 29.4.-29.10.2000

Zbavovala je tak evidentně naturální podoby a významově je směřovala do jiné roviny. Tak je tomu například na reliéfu *Sbohem Toyen* z roku 1980, který je vlastně reminiscencí umělého obrazu této autorky z dvacátých let. Také v dílech *Odkaz I*, *Odkaz II* (1981) pracovala s otiskem plodu a negativní podobou jeho skořápky, která ho neprodyšně chrání. Akcentovala jeho stopu ve světě – hlíně, ze které se její plod líhne.

Reliéfy připomenou sádrové práce Evy Kmentové, jakými jsou *Jablka* nebo *Jablko na míse* (70. léta), avšak pouze vzdáleně, protože Fibichové reliéfy vnucují pocit původnosti a reálnosti. Kmentová na rozdíl od ní osciluje mezi přirozeným zjevem plodů, který je podpořen jejich věrnými rozměry vystupující z povrchu těchto vysokých reliéfů, a jejich prezentováním v rámu, který z nich činí umělecký artefakt. Záměry těchto dvou Wagnerových žaček jsou v tomto případě odlišné. Uvedené práce Zdeny Fibichové se však konceptem řadí ke skupině reliéfů *Odlehlé místo* (1981) či *Vymezené místo* (1982), jejichž ústředním námětem je líhnutí a klubání. Zde již pozorujeme otevřenou blízkost prací Kmentové. Mám na mysli především její mimořádně silné *Lidské vejce* (*Vejce a já*) z roku 1996, z jehož vnitřního prostoru vystoupila tak, jak se líhne zvíře, přičemž výsledkem je celostní otisk sochařčina těla.

5.3. Poslední reliéfy

Způsob vyjadřování prostřednictvím modelovaných reliéfů se pro Fibichovou během několika dekad stal takřka jejím poznávacím znamením.

V souvislosti s okolnostmi a příčinami, jež jsem zde uvedla, především pak s naléhavou potřebou změny, již Fibichová pocítovala, je pochopitelné, že tento postup kolem roku 1983 opustila a již se k reliéfu jakožto formě nikdy nevrátila. K posledním pracem tohoto typu ještě patří skupinka masivních reliéfů z roku 1983, totiž *Silnice*, *Brázda* a *Rám*. Zde pojednávala téma, které je pro výtvarné zpracování v oboru keramiky mimořádně neefektní a zdánlivě naprosto nevhodné. Obecný, až s banalitou hraničící námět spolu s minimalistickým pojetím demonstrují, že se autorčino chápání reliéfu posunulo zcela odlišným směrem. Je příhodné si dvě z těchto děl rozebrat podrobněji, neboť jejich vyznění by zůstalo nepřesné bez znalosti jejich uspořádání, které na fotografii není zřetelné.

Dílo *Silnice* je vytvořeno z červenice a šedě (ve dvou valérech) tónované hlíny. Jde o ručně modelovaný reliéf, sestavený ze šesti kachlů, upevněných na dřevěné podložce. Horizontálně je členěn do třech částí, přičemž ve střední se táhne šedavá cesta, vroubená patníky, tj. prostorově modelovanými světlejšími nepravidelně kladenými keramickými hranoly. Horní a spodní část Fibichová vertikálně šrafovala sochařskou špachtlí v mokré hlíně.

Keramická *Brázda* má oproti *Silnici* tvar na výšku orientovaného obdélníku, sestaveného z pěti samostatných kachlů, modelovaných z červenice, ostřené šamotovou hlínou a rovněž upevněné na dřevěné podložce. Také *Rám* je

orientován na výšku a je složen ze čtyř zdánlivě pravidelných, ve skutečnosti však záměrně rozdílných kachlí.

Na všech třech dílech je vidět, že autorka měla schopnost pouze několika málo tvary postihnout podstatu zobrazované věci, která však spíše než jako reálný objekt funguje v symbolické rovině jako mnohovýznamový znak. Práce mají také společnou snahu o jasné vymezení určité plochy, pádné a nekompromisní ohraničení prostoru ve smyslu fyzickém i psychickém. Důraz je kladen jako téměř vždy u Fibichové na materiál, u něhož v tomto případě akcentovala v první řadě zemitost a hrubost. Na těchto třech kachlích není již ani stopy po feminních glazovaných reliéfech předchozí dekády, v nichž krystalizovala bytostná jemnost a vytríbenost umělkyně. Tyto jsou přímočaré, nezábudné a důrazné.

Fibichová se rozhodla ztvárnit náměty, jejichž povaha spočívá právě v jisté míře všednosti, jednoduchosti a v pravidelném uspořádání. Přesto autorka v jejich struktuře pracovala s důležitým prvkem neopakovatelnosti, který se vynořuje v tvarové nepravidelnosti kachlů, jemných odchylkách modelace či kolísající barevnosti.

5.4. Závěsná plastika a reliéf umístěný na zemi

Jak jsem již předznamenala, reliéfy v tradičním slova smyslu již nadobro opustila a v nové tvůrčí etapě je nahradily práce poměrně odlišné. Pro Fibichovou se stalo charakteristické směřování k reliéfu stále vyššímu,

transformujícímu se posléze v hybridní závěsnou plastiku a v reliéf umístěný na zemi.

Reliéf určený pro instalaci na zemi nebyl v její tvorbě naprostou novinkou, zabývala se jím již v předchozím desetiletí, a to v práci *Předjaří* z roku 1977. Nyní, o pět let později, navázala již zmiňovaným *Koncem dubu* (1982), v následujícím roce objektem *Obydlí* (1983) a těsně před polovinou osmdesátých let *Atlaskou podzimem* (1984). Všechny spojuje podobný kupolovitý tvar, odpovídající kupce shrabaného listí, která se zprvu vzdouvá z ploché, nijak neupravené podložky, později v *Atlasce* již vystupuje ve své dvacetimetrové podobě samostatně.

Pokud bychom chtěli identifikovat genezi závěsných plastik, které se datují do období roků 1983 a 1984, nemůžeme nezpomenout na figurální moduritové *Mikroplastiky* z první poloviny šedesátých let, které ačkoliv byly primárně zamýšleny jako práce určené k zavěšení ve skupině na zdi, měly zároveň povahu autonomního plastického díla. V ostatních ohledech jsou si ovšem spíše vzdálené. Plastiky *Celesta*, *Předmět doličný*, *Pomník* či *Šperk* jsou bílá cementová díla, navazující více na jednoduchost a kompaktnost *Stél* a *Kazatelen*. Je pro ně společné, že jsou představeny na nekontrastním bílém pozadí, které tvoří masivní čtverec, na němž spočívá plastika samotná.

Na všech Fibichová pracovala s hadicovitým útvarem formálně vyvinutým pravděpodobně z hliněných šňůr a provázků. Zde ovšem zvětšila jeho průměr, ohýbala ho či jej nechávala přirozeně spadat svisle k zemi, takže vzbuzuje

dojem, že máme před sebou nějaký standardizovaný prefabrikovaný útvar, se kterým Fibichová mohla podle svého uvážení libovolně manipulovat.

Je také evidentní, že se autorka pokoušela exponovat plastiky tak, aby akcentovala jejich výjimečnost. Proto je zavěsila na neutrálním podkladu a předvádí je jako cosi cenného, jako artefakty které si zaslouží zvláštní pozornost, což dokládají i jejich názvy (v této souvislosti připomínám *Klenot* z roku 1964).

Uplatňovala také kontrast bílého cementu a konopného provazu, který poprvé použila u *Kazatelny* z roku 1970. V závěsných plastikách je ovšem spojen s momentem provlékání cementovými hadicemi či rourami a jejich vyhřeznutím na jednom z konců. Konopné provazy vyčnívající z roury simulují tryskající proudy vody. Fibichová špagáty navíc ještě uzlovala a splétala, aby byly ve srovnání s cementovou deskou co nejdynamičtější.

5.5. *Patník a Milník*

Autorku zajímal ještě jeden aspekt související s aplikací provazu, a totiž jeho schopnost poutat věci k sobě, dávat je dohromady, udržet je ve vzduchu, přestože jejich tíha je předurčuje k pádu k zemi.

Stejný moment zkoumala i u plastik *Patník* (1982) a *Milník* (1983), u nichž, přestože nejsou závěsné, hraje provaz klíčovou roli, neboť zde opět spojuje a dává do souvislostí rozličné tvary a objekty.

Tak jako předchozí skupina závěsných plastik i obě cementové práce evokují svojí bělostnou barevností cyklus geometrizačních *Stél* a *Kazatelen* z druhé poloviny šedesátých let. Obě také svým tvarem a názvem napovídají, že byly stvořeny k tomu, aby hlídaly nějaké konkrétní území či aby ohraničovaly určité místo, což je prvek, který sochařka využila i u reliéfů *Rám* či *Brázda* pocházející ze stejného období. Plastiky jsou ale obohaceny o některé specifické detaily, jež u reliéfů chybí. U *Patníku* se setkáváme opět s Fibichové oblíbenou kuličkou, respektive s kuličkami z betonu, které upevněné na konopném provazu visí jako závaží na hmotě sochy, na jejímž boku se zároveň opakuje tvar jedné z nich. *Milník* je naopak koncipován až téměř figurativně. Socha je tvořena ze dvou částí, přičemž na štíhlém, jemně zvlněném těle je provazem upevněn drobnější objekt tvaru oválného obláčku.

5.6. Přeměna tvaru a Paruka

Za vývojově příbuzné můžeme označit i dvě betonové práce *Přeměna tvaru* z roku 1982 a *Paruka* z roku 1984. Kromě výrazné bělosti, kterou upoutají stejně jako předcházející plastiky, i zde nalézá prostor provaz jako objekt, v tomto případě ovšem ne klasický z konopí, nýbrž provaz imitovaný betonem. Ten tvoří u obou plastik jakýsi sokl, podstavec či hrdlo sochy a je vzhledem k ostatním částem díla velice realisticky a detailně pojednán, takže evokuje provaz zkamenělý. Práce *Přeměna tvaru* navíc odkazuje na organické pučení, ale na rozdíl od *Stél* zde už není rozvlněn povrch, nýbrž se začíná

rozpohybovat zevnitř tvar jako celek, čímž připomene biomorfni hladké formy Hanse Arpa.

Jedna podobnost je zde ovšem naprosto nepominutelná, totiž příbuznost s bronzovým *Bludným balvanem II* od autorčina profesora na Vysoké škole uměleckoprůmyslové Josefa Wagnera z roku 1929. Pokud si vedle sebe tato dvě díla postavíme, nelze být na pochybách, že ho Fibichová měla v době, kdy pracovala na *Přeměně tvaru*, hluboko v paměti.

Ve Wagnerově soše se však vynořuje figurální prvek, který je pro jeho osobnost specifický. Fibichová s časovým odstupem více než padesáti let otevřeně vyjádřila toto plně abstraktní téma v poněkud surrealistickém duchu. Vybrala v mnoha směrech již ověřený reálný předmět, tedy konopný provaz, a pečlivě jej převedla do betonové hmoty a dala ho tak do kontrastu s dynamičností neurčité a neuchopitelné masy. Také nejednotným strukturovaným povrchem, na němž Fibichová neskrývala pórovitost materiálu, je možné tuto práci přiblížit okruhu některých osinků její sochařské současnice Věry Janouškové (*Peřinka*, 1982, *Polštář na sudu*, 1985).⁶⁴

⁶⁴ Kolem poloviny osmdesátých let autorka zcela ustala v produkci plastik z betonu a cementu, tedy z látek, které jí již od počátků umělecké kariéry fascinovaly mimo jiné i svojí čistou bělostí, a až na výjimky se plně věnuje keramice.

5.7 Plastika pro Jižní město

Do této skupiny prací patří také pozdější rozměrná *Rostlina* pro atrium polikliniky na Jižním městě (1986), která je provedena v bílém mramoru. Zavírá nepočetnou řadu děl, které autorka vytesala nebo podle svého návrhu nechala vytesat ve skulptivním materiálu. Přestože se dle názvu má jednat o florální objekt, socha tento dojem a priori nevyvolává. Její dynamické, složitě strukturované tělo připomínající krunýř pásovce je spleteno z několika pruhů, které se vzájemně proplétají, a tak je nutné *Rostlinu* chápat především metaforicky. Celková koncepce a struktura díla současně připomene realizaci *Stuha* z druhé poloviny šedesátých let.

Skutečnost, že keramička v předcházejících letech spolupracovala s několika architekty při projektech na výzdobu veřejných budov a prostranství (byť i třeba z mnoha důvodů nerealizovaných) napomohla tomu, že byla v osmdesátých letech mnohokrát oslovena při zadávání zakázek nových.

5.8. Nástěnné keramické reliéfy jako realizace

Hned na počátku dekády provedla jeden reliéf nazvaný *Talíř s plody* pro jídelnu státní banky v Libohošti. Autorka vybrala zcela v souladu s místem určení keramický talíř s jedenácti polokulovitými útvary jakožto plody, snad stylizovanými rozkrojenými jablky či pomeranči.

Ostrou geometrizaci kompozice zjemňují pouze dlaždice, ze kterých je reliéf sestaven, ty jsou totiž výrazně nepravidelné a jsou sestaveny soustředně.

Vlnitost autorka podporuje glazováním, které povrch celého reliéfu činí proměnlivým a dynamickým.

Bez zajímavosti nezůstane srovnání *Talíře s plody* s dobově i námětově shodným reliéfem od manželů Jindřišky a Pravoslava Radových ve vinárně Kaiserštejnského paláce v Praze. Vedle doslovně pojatého, dekorativně pitoreskního talíře keramické dvojice vynikne ten libohošťský svojí suverenitou a velkorysostí podání.

I sama Fibichová si tento jednoduchý koncept oblíbila, a tak dva reliéfy téměř totožné jak tvarově, tak i provedením, pouze pod jiným názvem realizovala v Kulturním domě v jihočeském Veselí nad Lužnicí, kde spolupracovala s architektem Pragerem (1923-2001).⁶⁵ Nad dvoje vchodové dveře umístila své keramické *Květy*, které jsou jedinou dekorací fasády budovy.

Na rozdíl od práce pro jídelnu počítající s umělým osvětlením, je autorka v exteriéru více kontrastní - modrá ve středech polokoulí vypichuje zlacení na jejich okrajích, přičemž je počítáno s cihlovou barevností fasády. Reliéf koresponduje s domem i tvarově, neboť polokoule květů jsou společné pro útvar nad vchodem, na němž jsou instalovány. Autorka dokázala vytříbený cit pro architekturu a docílila toho, že budova s reliéfy vytvářejí celkově harmonický, vyrovnaný celek a navzájem se doplňují.

⁶⁵ S architektem Pragerem spolupracovalo množství předních českých sochařů, především pak Miloslav Chlupáč.

Také pro tělocvičnu základní devítileté školy ve Svitávce sochařka zvolila v roce 1982 reliéf stejné formy jako v předchozích dvou případech. Její *Dresy* o průměru 120 cm námětově odpovídají využití budovy, do které byly určeny. Fibichová modelovala a skládala k sobě velice nepravidelné dlaždice, jejichž tvar byl přizpůsoben tak, aby budily dojem, že se jedná o dresy naházené přes sebe. S ohledem na větší srozumitelnost pro dětského diváka přidala detaily v podobě čísel dresů a či jejich šňůrek.

5.9. Keramický sloup v Peci pod Sněžkou

Pravděpodobně v následujícím roce Fibichová provedla ojedinělou keramickou realizaci v podnikové chatě Poustevník v Peci pod Sněžkou. Po oslovení ing. architektem Jiřím Siegelem (1927) vztyčila v rekreačním prostoru v podstatě jakýsi pilíř, jehož povrch pokrývají ze všech čtyř stran keramické reliéfy obřích rozměrů (340x310cm). V její práci, kterou souborně pojmenovala *Krajina*, se podařilo docílit prolnutí a dokonalé propojení architektury a keramického umění. Marie Mžyková toto dílo charakterizuje ve svém článku následovně: *„Nečekaná asambláž se stává prostředkem nové poetické vazby, přeskupující významy. Estetický zážitek se stává intenzivnějším. A ještě navíc, výtvarné dílo, které je přímou součástí architektury, celkem zaráží. A to svojí ojedinělou*

kvalitou, jsme-li spíše uvyklí na zplanělé dekorace, jakých je dosud ve veřejných prostorách, a to nejen v odlehlejších místech, více než dost.“⁶⁶

Sochařka překvapila odvážností své koncepce. Asymetrické členění kachlů a jejich glazovanost zdůraznily houpavý charakter, umocňující klouzání světla po povrchu.

Přibližně ve třetině je reliéf protnut hrubším pásem, který má snad představovat cestu, neboť je tvořen drobnými kamínky, kuličkami a objekty podobnými rozkládajícímu se listí. V roce 1982 použití prvku listí stromů plně odpovídá zálibě Fibichové v této tématice (do tohoto období se řadí práce *Konec dubu* a *Dopis podzimu*). Dalším aspektem, díky němuž je možné *Krajinu* takto časově zařadit, je aplikace motivu, jehož v tomto období často využívá, totiž motiv roury. Ta zde vystupuje jako jakési duté plastické krápníky různého průměru, které utvářejí povrch celého reliéfu.

5.10. Technika drátování

Zároveň s plastikami z presované hlíny začala Fibichová používat další netradiční postup, který převzala z prostředí domácích prací - totiž drátování.

Okolnosti objevení této techniky jsou pro Fibichovou v jistém ohledu charakteristické. Když totiž od sedmdesátých let postupně s manželem rekonstruovali ve Velkých Popovicích starou stodolu a přestavovali ji na dva

⁶⁶ Marie Mžyková, Tvorba Zdeny Fibichové pro architekturu, in: Architektura ČSSR, 1985, č.7, s.320.

ateliéry, našla zde autorka starý kameninový hrnec, který držel pohromadě právě díky staré technice drátování. Fibichovou tento objekt zaujal, byla v té době však plně koncentrována na své keramické reliéfy.

Teprve kolem roku 1984 se drátování rozhodla zkusit v souvislosti s protlačovanými pracemi jako umělecký postup. Coby pražská rodačka přirozeně drátovat neuměla, proto oslovila slovenského dráteníka Laco Šaba působícího v Bratislavě, který jí tuto středověkou techniku vysvětlil a naučil ji dokonce i používat, takže Fibichová některé své práce zdrátovала sama.⁶⁷

Postupně však požadavky na drátování stoupaly spolu se složitostí tvaru, který chtěla autorka pokrýt sítí, takže z časových důvodů tuto práci zcela přenechala profesionálovi. Přesto u téměř všech drátování asistovala a hlídala tak způsob jeho provedení. Pokud u drátování nemohla být přítomna, alespoň poskytla dráteníkovi přesné instrukce, popřípadě nákres toho, jak má postupovat.

Tato technika propůjčila keramickým objektům mimořádně charakteristický zjev. Ty na jedné straně působí jako starodávné přírodniny, jako zkamenělí prehistoričtí živočichové, jako magické předměty, na druhou stranu je drátování svým lidským původem jakousi intervencí do přirozeného stavu věcí. Fibichová uměle držela drátováním plastiky v jednotném tvaru, bránila jim v rozpadu,

⁶⁷ Více v článku Černý L., Meliš J., Sabo L., Nic než bosou nohou, in: Profil súčasného výtvarného umenia, 1991, č.20,21, s. 11-12, kde je otištěn rozhovor s dráteníkem zaměřený na spolupráci se Zdenou Fibichovou. Článek vznikl v souvislosti s jejím náhlým úmrtím.

ochraňovala před rozbitím nebo je snad spoutávala. Snažila se udržet u sebe či na sobě dva homogenní keramické objekty pomocí ocelového drátu.

Mohu jen souhlasit s teoretikem Lubošem Hlaváčkem, který hodnotí drátování následovně: „*Jako v cyklu Kazatelen užívala autorka materiálové opozice betonu a konopného provazu, objevuje se zde v kombinaci s keramikou drát a vyvolává tu ještě bohatší dialog mezi různými vztahovými strukturami. Vedle materiálových přináší i kresebné a rytmické hodnoty a hlavně staví keramický objekt do nových souvislostí.*“⁶⁸

5.11. Setkání drátu s keramikou

Zajímalo ji napětí mezi hlinou a kovem snad ve smyslu setkávání dvou ze základních substancí, přičemž zkoumala jejich dialog prostřednictvím drátování. Spoutávala drátkem buďto konkrétní část plastiky (*Předsvatební stoh*, 1984), nebo sítí pokrývala povrch celý (*Poslední kostka*, 1985, *Choulostivá věc*, 1985). Nakonec drát osamostatnila a tvořila jím akcentující detaily jako očka či jakési úchytky (*Obydlí*, 1988). Sochařka přizpůsobila také těsnost a způsob drátování, velikost oka a tloušťku drátku. Použití drátu vyústil v prostorově modelovaném pletivu, které je na hliněné plastice nezávislé a na nějž autorka věší stylizované keramické trubičky (*Klícka*, 1989).

⁶⁸ Luboš Hlaváček, Keramická tvorba Zdeny Fibichové, in: Umění a řemesla, č. 2, 1989, str. 47.

Fibichová však neomezila aplikaci kovu pouze na formu ocelového drátu, ale experimentovala rovněž s celistvými kovovými prvky. Ty autorka sama modelovala z kovového plátu (*Zlatá špička*, 1987), nebo vybírala a rozmísťovala již vyrobené kovové předměty jako např. hřebíky (*Šest skutků*, 1988, *Událost*, 1989). Nejvolněji se v tomto směru vyjádřila v cyklu *Dům číslo popisné*, kde za vysokou hliněnou hranolovitou budovu připevnila kovové tepané pláty jednoduchých tvarů, v siluetě podobných stromům.

Nesmíme zapomenout také na drobné kovové podstavce na nožkách, na kterých Fibichová některé svoje protlačované práce prezentovala. Pozvedávala hliněné, organicky modelované objekty ze země, izolovala je tím, že je umísťovala na uměle vytvořenou plošinu, která se tak stávala jejich součástí. Jako piedestaly slouží i matky a šroubky, které zakomponovávala do hmoty a jimž záměrně vtiskovala patinu a sešlost.

5.12. Senzuální prvek v tvorbě Zdeny Fibichové

Zajímavou prací jsou *Kořeny* (1988), kde základní tvar instalovala na několik keramicky provedených prstů, což je motiv, který se často objevuje také u generačních vrstevnic Fibichové - Evy Kmentové a Aliny Szapocznikowé.

Zároveň se prostřednictvím této plastiky objevuje tělesný aspekt v tvorbě Zdeny Fibichové, který se vynořuje v této explicitní podobě jen ojedinele.

Pokud se podíváme na její dílo v průběhu desetiletí, nikdy nepojednává témata skrze vlastní tělesnost. I když její tvorba se figurou a lidským tělem či jeho

částmi v průběhu let opakovaně zabývala, a to i při realizacích, které byly námětově zcela nefigurativní (*Stéla VII*, 1967, *Kazatelna II*, 1969), vždy se tak dělo nesenzuálně a autorka jejich význam stylizováním důsledně směřovala ke znakovosti. Práce *Kořeny* spolu s dílem *Bez názvu* z následujícího roku, kde je uplatněn stejný motiv, tentokrát deroucí se z krychle spolu s ostrou siluetou ptačích křídel, však ukazují, že u sochařky tento prvek důležitý byl, tvořil však jakýsi spodní proud jejího sochařství, který se prosadil až ve zralém období. Na samém konci svého života, tedy na počátku devadesátých let vymodelovala skupinu velice blízkých plastik se zoomorfními prvky, v nichž tato poloha tvorby vyvrcholila.

V podobné rovině, a to nejen obsahově, ale dokonce i vzhledově se se stejným motivem dostáváme do kontaktu v *Agresivní krychli* Evy Kmentové. U Kmentové však prsty neslouží k přemísťování se z místa na místo, ale jako prapodivné brvy či výrůstky pronikají povrchem krychle ven do vnějšího prostoru, jež se tak snaží ovládnout svým nekoordinovaným kroucením. Zatímco *Agresivní krychle* má svojí nebezpečnost a nepředvídatelnost již ve svém názvu, krychle *Kořenů* je již plně ovládnuta, je spoutaná a klidně a soustředěně se ubírá konkrétním směrem.⁶⁹

⁶⁹ Zřejmě není náhodou, že v jednom z mála rozhovorů, které poskytla tisku, autorka hned v titulku uvádí „*Můj projev není agresivní*“ (Milena Nyklová, Rozhovor se Zdenou Fibichovou, in: Lidová demokracie, 1990, č. 35.)

5.13. Pohyb

Tak se dostáváme k dalšímu tématu, který objekt *Kořeny* kromě senzualnosti dokládá a jež zůstával v keramice umělkyně poněkud skryt, a tím je pohyb. Prsty do krychle sochařka vsazuje tak, že objekt budí dojem podivného plže, který si kamsi táhne svojí hranatou ulitu, což je u autorky jejího typu poměrně překvapivé.

Sochařka totiž většinou pracovala s prvkem pohybu ve formě změn stavů, jak jsme to pozorovali u jejích probublávajících a sesouvajících se *Stél*, či se pohybem zabývala ve svých reliéfech při procesu klubání nejrůznějších předmětů. U této plastiky přisoudila pohybu jednu z klíčových rolí. *Kořeny* se tak řadí mezi již uváděné reliéfy *Roztržka* (1972) a *Zkuste létat* (1973), kde je pohyb vyjádřen keramickou šňůrkou, která se v průběhu desetiletí modifikovala právě v protlačované tenounké provázky z mlýnku na maso.

Přestože ale autorka používala hlinu ve formě jakýchsi vlásečnic, jež by mohly evokovat bezbřehé hemžení, kroucení a neorganizovaný pohyb, velká většina jejích plastik působí především na jiné složky lidského vnímání.“

5.14. Haptická povaha keramické hlíny

Hlína jakožto bytostně přírodní materiál, prapůvodní hmota, pojímaná zároveň jako jeden ze živlů, se v ruce sochařky postupně proměňuje, nikdy však neztrácí svůj originální charakter a vždy je v první řadě prezentována sama o sobě. Z tohoto důvodu Fibichová hlinu již neglazovala ani nezlatila, jako to

dělala v sedmdesátých letech, ale kolorovala ji zastudena, aby vynikly její přirozené materiálové vlastnosti. Zároveň však mletím hlíny na masovém mlýnku dodávala svým pracem výjimečný zjev. Tento postup, který můžeme označit za jeden z dokladů autorčiny přetrvávající záliby ve využití prvků odvozených z ženských prací a domácího klimatu, jí určoval charakter práce až do její smrti.

Namletou hmotu opět scelovala, znovu jí brala do dlaní, modelovala jí do organicky rozvlněných, amorfne nepravidelných, zdánlivě náhodných tvarů na pomezí nevědomí. Autorka si v roce 1985 pro sebe poznamenala: *„Největší radost mi působí pohled na půdu, hlínu, bláto i popukanou zem. Hlína má barevnost, vláčnost, vůni, strukturu i tvar. Nejenže ji ráda vidím, já ji i cítím v dlani. Hmatu dávám přednost před ostatními smysly. Nejvíce mě vzrušuje, co je ukryto pod povrchem země. To tajemství uvnitř. To, co je zahrnuté.“*⁷⁰

Tvaroslovím a svým povětšinou drobnějším rozměrem plastiky odkazují na přírodní objekty bezprostředně objevené či na tvorbu dětí z nalezených přírodních materiálů, jde ale přesto o výsostně sofistikovaný výtvarný projev. Názvy prací a pečlivost, se kterou jsou objekty „uloženy“ do kovových sítí vzniklých drátováním také napovídají, že každý kus byl po všech stránkách předem dokonale promyšlen a pro náhodnost zde nebylo místa, ačkoli si Fibichová dávala záležet na tom, aby to tak na první pohled vypadalo. Některé

⁷⁰ Převzato z katalogu Trasa, Severočeská galerie Litoměřice, Litoměřice 1991.

plastiky datující se do období po roce 1985 také názvem mimovolně napovídají vztah k folklórním zvykům (*Mlejnek, Špejchar, Větrolam*).

Většinou ale námětově vycházela vstříc materiálu, ve kterém tvořila, a tak vznikaly na jedné straně různě početné cykly jako již zmiňovaná *Označená rodná hrouda*, *Obydlí*, *Odložená hrouda* nebo *Rodové dědictví*, u nichž jsou názvy navzájem zaměnitelné, a na straně druhé jednotlivé práce s podivnými jmény jako *Bunkr paměti* nebo *Včelí kóta*, jejichž význam je mnohvrstevnatý.

5.15. Fibichová a tehdejší umělecká scéna

Ve srovnání s keramickou produkcí té doby jsou plastiky Fibichové v mnohém výrazně odlišné, čehož dokladem je i shrnutí tvorby současných keramiků, o které se v roce 1988 pokusila Jana Horneková v katalogu *Keramika88*: „*Sledujeme-li exponáty po stránce formální a technologické, docházíme k zajímavým zjištěním. Kupříkladu konstatujeme stále se zvyšující oblibu práce s porcelánem, zejména s porcelánem technickým. Stejně tak je časté užití šamotu ke zdrsnění základní pracovní keramické hmoty. Často se užívá modelování tvaru, ať již máme na mysli modelování z plátu, či dotváření odlitého nebo točeného tvaru modelací [...] Řada autorů experimentuje s technologicky často velmi náročnými, malířskými postupy.*“

Přestože se na této výstavě autorka podílela, neboť zde byly představeny její tři práce, a to *Dárek*, *Rodná hrouda* a *Choulostivá věc*, poloha její keramiky je citovanému textu propastně vzdálená. Její výraz je ojedinělý nejen po formální

stránce. Po smrti Evy Kmentové, s níž ji pojil podobný pohled na vnější realitu, a tak jejich východiska stála v jistých fázích jejich tvorby zřejmě blíže, než si obě přály, již nenalezneme v osmdesátých letech výtvarníka, který by docházel k podobným uměleckým závěrům.

5.16. Situace po roce 1989

Sametová revoluce zastihla Zdenu Fibichovou, když jí bylo 56 let a nalézala se na vrcholu svých uměleckých sil. Plastiky z protlačované hlíny byly všeobecně uznávané jako její výrazné tvůrčí sebevyjádření, přičemž byla stále považovaná za svébytnou sochařskou personu, jenž se nenápadně a pomalu, ale důrazně a nezpochybnitelně etablovala v prostředí české kulturní scény. Fibichová nepatřila k avantgardě, nebyla nikdy radikální ve svých postojích, nechtěla jít proti proudu. Nedrala se do první řady a byla připravená přijmout důsledky tohoto chování. Nebojovala proti systému, ale ani jej nepřijala. Prostě se s ním vyrovnala po svém tak, aby v něm mohla alespoň fungovat. Ona ignorovala oficiální proud, oficiální proud ignoroval Zdena Fibichovou.

Její tvorba se proto zásadním způsobem po listopadu 89 nezměnila, je však znatelně naléhavější, jako kdyby výtvarnice cítila, že její dny se brzy naplní, a tak chtěla své sdělení maximálně koncentrovat.

Stále jako doposud soustavně nalézala témata ve svém vnitřním světě, o kterém ani velice blízcí lidé (dokonce ani manžel Vladimír Preclík) nevěděli mnoho.

Nechávala temné hloubky svého nevědomí, aby jí vedly ruku v modelaci plastik, které vyústily na sklonku její tvorby v podivná zmutovaná zvířata či v jejich roztodivné úkryty, z nichž vyčnívají zoomorfnní prvky.

5.17. Hnízda, skrýše a jejich obyvatelé

Autorka se přírodou a jejími ději a procesy nechávala ovlivňovat ať již přímo či nepřímo po celou svoji sochařskou kariéru a v podstatě z ní vždy vycházela, opouštěla ji, aby se k ní opět mohla vrátit. Prostředí skrýší či doupat prozkoumávala již dříve ve svém souboru *Obydlí*, což dává tušit, že ji zajímala komornost, intimita a s nimi související existenciální rozměr těchto prostředí. Není nepatřičné se domnívat, že se tak dělo proto, že bylo pro sochařku mimořádně důležité mít takové místo, kam se může uchýlit, schovat a které jí poskytne útočiště před vnějším světem.

Zároveň jsou ovšem tyto skrýše v podání autorky také nebezpečné. Není jasné, co se v nich ukrývá, zda nechce její obyvatel hned zaútočit, vyčkává na správný okamžik nebo jenom spí.

V posledních dvou letech svého života se zvíře a jeho úkryt u Fibichové spojily v jedno. Již nelze rozeznat, jaké části patří komu, živočich vrostl do své schrány, jež ho obklopovala, schrána, která doposud působila sama o sobě, živočichem ožívá.⁷¹

⁷¹ Vzpomeňme v této souvislosti na plastiku *Kořeny* z roku 1988.

Tento nekoordinovaný pohyb drápů, jazyků, ocasů, křídel a jiných zvířecích torz a fragmentů již není možné spoutat do kovové sítě z drátu ani je umístit na železné piedestaly, aby pokojně demonstrovaly svoji uzavřenost a neměnnost.

Sochy z let 1990 a 1991 jsou navíc formovány z velice jemně namletých, mimořádně tenkých hliněných provázků a jejich výška málokdy přesahuje půl metru. Fibichová tyto práce kolorovala zemitými tóny nebo jim nechávala přirozený odstín pálené hlíny. Tyto skutečnosti je umožňují interpretovat jako jakási prehistorická zvířata vrostlá do svých původních domovů, čemuž odpovídají i jejich názvy jako *Skorozvíře*, *Doupě*, *Mraveniště*, *Pták* či *Živočich*.

Jak příhodně v tomto kontextu zní slova Františka Šmejkalů v textu *Návraty k přírodě*: „*Mnoho umělců se snaží znovu porozumět elementárnímu jazyku přírody, řeči země, vody, vzduchu, ohně, kterou byl člověk oslovován od počátku své existence. Tato prapůvodní řeč, jíž lidé – jestliže chtěli přežít- museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato téměř zapomenutá nejstarší forma komunikace je dnes postupně znovu objevována těmi autory, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou, jejichž intervence do krajiny se omezují pouze na zvýznamnění nebo interpretaci určitých přírodních fenoménů. Není jistě náhodou, že jejich pozornost je nejčastěji obrácena ke stromům a kamenům, těmto pradávným univerzálním symbolům, rezonujícím v hlubokých vrstvách naší psychiky.*

Manipulace s těmito přírodními objekty probouzí tisíciletou zkušenost lidského rodu, která oživuje jejich dávné, dnes často zapomenuté významy, které však

mají pro vnitřní život člověka, jak na to poukázal už Gaston Bachelard, primární důležitost, neboť uvádějí do pohybu naši imaginaci a jsou každodenní potravou našeho snění.“⁷²

Pokud bychom chtěli práce z toho období zařadit do souvislosti s tehdejší sochařskou produkcí, stojí tyto plastiky blíže snad jen expresivním bytostem o něco mladšího Karla Pauzera (nar.1936) nebo některým pracem Michala Gabriela (nar.1960), avšak tématikou odvozenou ze zvířecí říše tato podobnost končí. V keramickém oboru té doby Fibichová nenalezne žádného sochaře, který by jí byl umělecky blízký. Podobný názor zastávala i Milena Klasová, která rok a půl po smrti Fibichové v katalogu výstavy Socha hlína uvádí v této souvislosti skupinu sochařů v čele právě s Karlem Pauzerem a Hanou Purkrábkovou. Ti sice refletovali některá z východisek autorčiny tvorby, avšak jejich závěry byly zcela rozdílné.

5.18. Odchod

Zdena Fibichová zemřela nečekaně ve svých padesáti osmi letech v době příprav výstavy její kmenové skupiny Trasa v Litoměřicích a okolnosti jejího skonu jsou pro ni samotnou i její tvorbu natolik příznačné, že je zde uvádím.

⁷² František Šmejkal, *Návraty k přírodě*, in: *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha 1984, s. 20-31.

Již od poloviny šedesátých let měla střídavě problémy se srdcem, čemuž nepomáhalo ani její dlouholeté náruživé kouření. Od prosince roku 1990 se její stav postupně zhoršoval, avšak ona nedávala svému okolí šanci, aby někoho její zdravotní stav znepokojoval. V červnu následujícího roku bylo její srdce už dost slabé a organismus celkově vyčerpaný, ale i přesto pomáhala při instalaci objektů členů Trasy. I když jí teoretička skupiny, kurátorka výstavy a její dlouholetá přítelkyně Eva Petrová radila, aby tuto těžkou práci přenechala jiným, nedala si říct a celý den až do večera nosila těžké plastiky do výstavní síně, jakoby chtěla naposledy ohmatat tvary plné křivek i ty stroze geometrizující, dotknout se všech těch zrnitých i hladkých materiálů, cítit jejich chlad i teplo nejen v dlaních, ale po celém těle.

V noci dne 17.6.1991 pak ve svém bytě v Bráníku ve spánku zemřela na zástavu srdce.



150

Zdena Fibichová
Šeptající tráva 1980
patin. keramika, 32,5x32,5 cm



151

Zdena Fibichová - Sbohem Toyen
patin. keramika, 32,5x32,5 cm,
1980, majetek Galerie am Graben



152

Zdena Fibichová
Sedm snů na jedno téma, 1980
patin. keramika, 32,5x32,5 cm



153

Zdena Fibichová - Ostrý porost
patin. keramika, 34x34 cm, 1980



154

Zdena Fibichová - Skalisko
patin. keramika, 43 cm, 1980



155

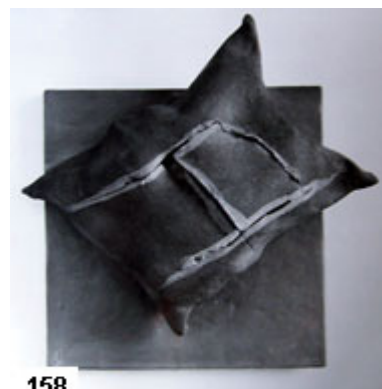
Zdena Fibichová - Snový vrch
patin. keramika, 39 cm, 1980



156
Zdena Fibichová
Nedoručený dopis, 1981
patinovaná keramika, 34x34 cm



157
Zdena Fibichová
Půleno, 1980
patin. keramika, 32,5x32,5 cm



158
Zdena Fibichová
Znamení H, 1981
patin. keramika, 38x41 cm



159
Zdena Fibichová
Krátké snění, 1982
patin. keramika, 41x32 cm



160
Zdena Fibichová - Říjen, 1980
patin. keramika, 35x35 cm
majetek Galerie am Graben



161
Zdena Fibichová
Vázaná slova, 1984
patin. keramika, 38x24 cm



162
Zdena Fibichová
Nedoručené dopisy, 1982
patin. ker., 34x34 cm



163
Zdena Fibichová
Konec dubu, 1982
patinovaná keramika, průměr 80 cm



164
Zdena Fibichová
Oznámení, 1982
patin. ker., 36x25 cm



165
Zdena Fibichová
Odkaz, 1981
patin. ker., 34x34 cm



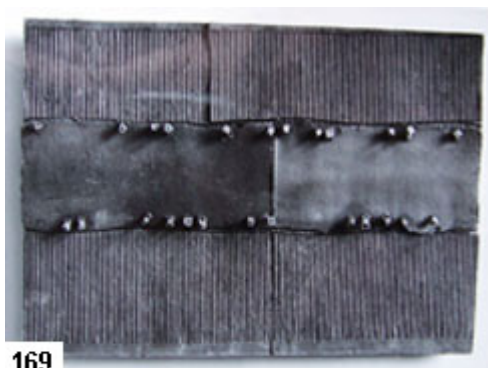
166
Zdena Fibichová
Odkaz II, 1981
patinovaná keramika, 36x25,5 cm



167
Zdena Fibichová
Odlehlé místo, 1981
patin. ker., 35x35 cm



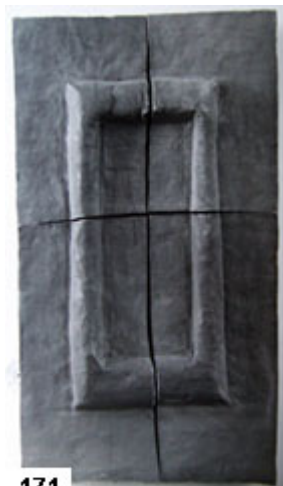
168
Zdena Fibichová
Vymezené místo, 1982
patin. keramika, 32x32 cm



169
Zdena Fibichová - Silnice, 1983
patinovaná keramika, 46x65 cm
majetek UMPRUM



170
Zdena Fibichová - Brázda, 1983
patinovaná keramika,
100x70 cm



171
Zdena Fibichová
Rám, 1983
patin. ker., 75x41 cm



172
Zdena Fibichová - Obydlí, 1983
patinovaná keramika, 34x34 cm



173
Zdena Fibichová - Atlaska podzimu, 1984
patinovaná keramika, výška 10 cm, průměr 21 cm



174

Zdena Fibichová - Celesta
cement, konopný provaz
85x102 cm, 1983



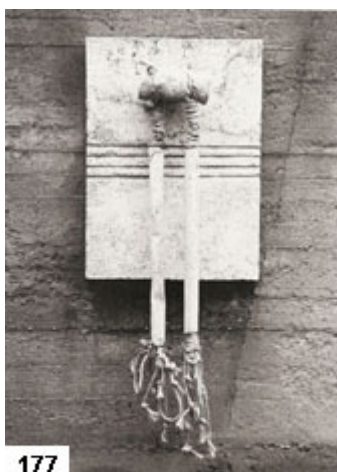
175

Zdena Fibichová
Předmět doličný, 1983
cement, kon. provaz, 100x83 cm



176

Zdena Fibichová - Pomník
cement, konopný provaz
87 cm, 1984



177

Zdena Fibichová - Šperk
cement, konopný provaz
132x87 cm, 1984



178

Zdena Fibichová - Patrik
cement, konopný provaz,
83 cm, 1982



179

Zdena Fibichová
Milník, 1983
cement, kon. provaz, 100 cm



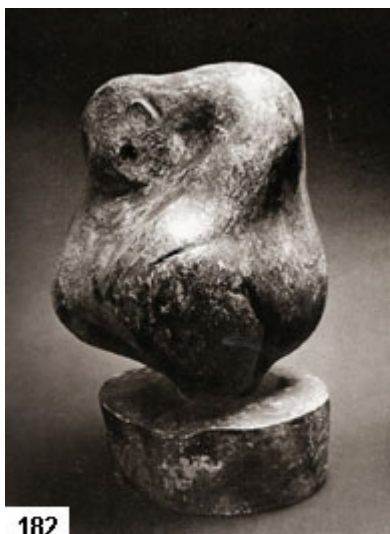
180

Zdena Fibichová - Přeměna tvaru, 1982
cement, 55 cm



181

Zdena Fibichová - Paruka, 1984
bílý cement, 77 cm



182

Josef Wagner - Bludný balvan II
bronz, 41 cm, 1929
NG, Praha



183

Věra Janoušková - Peřinka
osinkocement, 1982



184

Věra Janoušková
Polštář na sudu, 1985
osinkocement



185

Zdena Fibichová - Rostlina, 1986
mramor, 130 cm, poliklinika na Jižním městě



186

Zdena Fibichová - Rostlina, 1986
mramor, 130 cm



187

Zdena Fibichová - Talíř s plody, 1980, keramika,
průměr 150 cm, Rekreační středisko Libohošť



188

J. a P. Radovi - Reliéf, 1981
glazovaná keramika
Vinárna Kaiserštejnského paláce v Praze



189

Zdena Fibichová - Květy, 1980
zlac., glaz. keramika, průměr 105 cm
Kulturní dům, Veselí nad Lužnicí



190

Zdena Fibichová - Květy, 1980



191

Zdena Fibichová - Dresy, glazovaná keramika, průměr 120 cm
1982, Tělocvična ZDŠ Svitávka



192

Zdena Fibichová - Krajina, 1983
glazovaná keramika, 340x310 cm,
Chata Poustevník, Pec pod Sněžkou

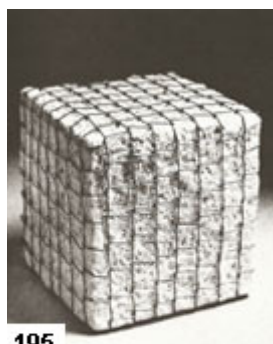


193

Zdena Fibichová - Krajina, 1983
glazovaná keramika, 340x310 cm



194
Zdena Fibichová
Předsvatební stoh, 1984
malovaná hlína, drát, 29 cm



195
Zdena Fibichová
Poslední kostka, 1985
hlína, drát, 36 cm



196
Zdena Fibichová
Choulostivá věc, 1985
pálená hlína, drát, 24 cm



197
Zdena Fibichová
Obydlí, 1988
mal. hlína, 20 cm



198
Zdena Fibichová
Klíčka, 1989
patin. hlína, kov, 60 cm
majetek UMRUM



199
Zdena Fibichová
Zlatá špička 1987
hlína, kov, 32 cm,



200
Zdena Fibichová
Šest skutků, 1988
hlína, kov, 62 cm
majetek UMRUM



201
Zdena Fibichová
Událost, 1989
hlína, kov, 64 cm



202

Zdena Fibichová - Dům č.p. 9
1989, hlína, železo, 74 cm



203

Zdena Fibichová - Dům č.p. 2
1989, pat.hlína, železo, 73 cm



204

Zdena Fibichová - Dům č.p. 3
1989, hlína, železo, 74 cm



205

Zdena Fibichová - Špejchar
1985, pálená hlína, 43 cm



206

Zdena Fibichová
Odložená hrouda, 1985
malovaná hlína, drát, 17 cm



207

Zdena Fibichová
Označená rodná hrouda, 1985
pálená hlína, drát, 45 cm



208
Zdena Fibichová
Obydlí, 1985
hlína, drát, 36 cm



209
Zdena Fibichová - Rodná hrouda
1988, biskvit, 18 cm
majetek PhDr. Nadi Řehákové



210
Zdena Fibichová - Dárek, 1989
pálená hlína, drát, 47 cm



211

Zdena Fibichová
Bez názvu, 1989
pálená hlína, 58 cm



212

Zdena Fibichová - Kořeny, 1988
patinovaná pálená hlína, drát, 20 cm



213

Eva Kmentová
Agresivní krychle, 1970
polychrom. sádra, 37x37x37 cm



214

Zdena Fibichová
Mlejnek na bláto, 1985
malovaná hlína, 24 cm



215

Zdena Fibichová - Větrolam
1986, biskvit, 26 cm



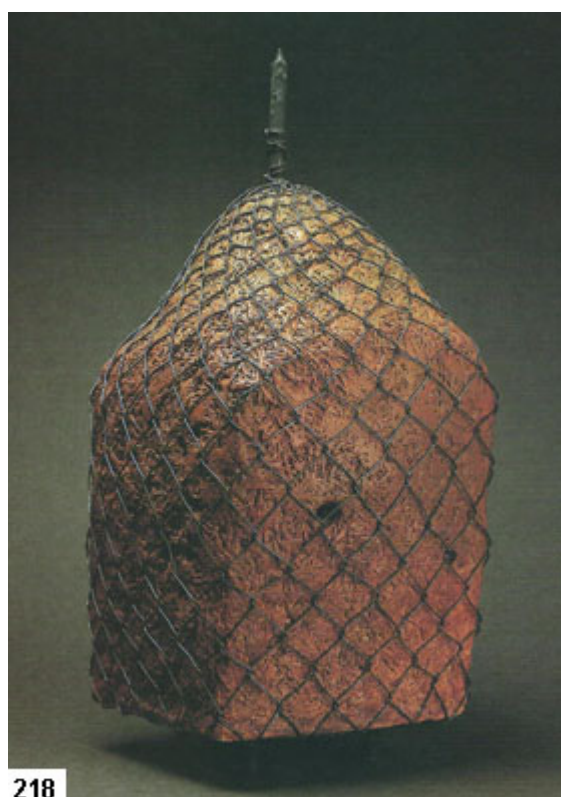
216

Zdena Fibichová
Rodové dědictví 1984
pálená hlína, 23 cm



217

Zdena Fibichová - Bunkr paměti, 1986
pálená hlína, železo, drát, 28 cm



218

Zdena Fibichová - Včelí kóta, 1985
mal. hlína, drát, 28 cm, Moravská galerie v Brně



219

Zdena Fibichová - Skorozvíře, 1991
malovaná pálená hlína, 66 cm



220

Zdena Fibichová - Doupě, 1990
malovaná pálená hlína, 37 cm



221

Zdena Fibichová - Mraveniště
1990, malovaná hlína, 43 cm



222

Zdena Fibichová
Pták, 1991
malovaná hlína, 35 cm



223

Zdena Fibichová
Živočich, 1990
malovaná pálená hlína, 54 cm



224

Karel Pauzer
Velká ležící, výška neuvedena,
malovaná pálená hlína



225

Karel Pauzer
Tři na jednoho, výška
neuv., malovaná hlína



226

Michal Gabriel
Ptákočlověk, 1985
kolorovaná sádra, 60 cm



227

Michal Gabriel
Tři psi, 1985
textil, papír, dráty, 130 cm

Kresby Zdeny Fibichové

Přestože se Zdena Fibichová vyjadřovala především prostřednictvím svých plastik a byla považovaná v první řadě za sochařku, měla potřebu se umělecky realizovat i jiným způsobem, a to kresbou. Vážnost, s jakou ke kresbě přistupovala, dokladuje mimo jiné i skutečnost, že již od druhé poloviny šedesátých let svoji plastickou tvorbu představovala na výstavách spolu s kresebnými pracemi. Je tudíž na místě předpokládat, že ji vnímala jako alternativu ke svému projevu plastickému.

S tímto ohledem pokládám za překvapivé, že autoři, kteří se Fibichovou jako výtvarnicí zabývali, věnovali jejím kresbám pouze malou pozornost, chápali je okrajově a považovali je za určitý doplněk tvorby sochařské. Rozsáhlejší samostatnou výstavu jejích kreseb uspořádala teoretička Milena Lamarová v kladenské Galerii 55 v roce 1984. V katalogu Lamarová o postavení kresby u Fibichové soudí: *“Nechce se mi příliš nazývat je sochařskými kresbami, protože jsou zcela autonomní kapitolou – jsou velice plošné, velice spontánní, velice papírové. A mají naprosto vlastní logiku kresby, nikoli sochařského díla. Až na to, že náhle osvětlují jinak a z jiného úhlu složitý vnitřní rytmus Fibichové tvorby do té míry, že rozšifrují v plošném záznamu principy, jež vnímáme nebo jenom tušíme v jejích betonech a keramice.”*

Považuji za důležité také poukázat na to, že soubor drobných autorčiných perokreseb byl v devadesátých letech publikován. Fibichová totiž provedla i množství prací, vztahujících se k tématice smírčích křížů, kterými se po léta zabýval manžel Vladimír Preclík. Teprve až po její smrti je Preclík objevil a zařadil je jako ilustrace do své knihy *Kameny pokání*.⁷³

6.1. První setkání s kresbou

S kresbou se autorka poprvé důkladněji seznámila v ateliéru Josefa Wagnera při studiích na Vysoké škole uměleckopřemyslové v Praze. Jak jsem již poznamenávala v první kapitole, byl to právě tento její profesor, který jí otevřel možnost takto se výtvarně projevit a představil mimořádně početnou skupinu mistrných kreslířských prací svého učitele, sochaře Josefa Mařatky. Wagner sám toto médium výsostně ctil a byl zároveň i praktikující kreslíř, o čemž svědčí i množství jeho takto zaměřených výstav za jeho života i po smrti.

Vzhledem k tomu, že Fibichová k profesorovi vzhlížela jako ke svému vzoru, dá se předpokládat, že tuto zálibu v kresbě přejala právě od něj. Od začátku ji nechápala pouze ve smyslu přípravných skic ke svým plastikám, ale jako samostatnou autonomní disciplínu, která skýtala odlišné možnosti seberealizace.

⁷³ Více o těchto okolnostech v knize Vladimíra Preclíka *Kameny pokání*, Melantrich, Praha 1992.

6.2. Vegetabilní díla šedesátých let

Rané práce sochařky z padesátých let se mi bohužel nepodařilo dohledat, ale o jejím intenzivním snažení na tomto poli svědčí také skutečnost, že již v druhé polovině šedesátých letech, přesněji v roce 1966, zahrnuje kresby do své druhé autorské výstavy v Galerii Fronta. Zde byly vystaveny její práce provedené perokresbou a tuší, v některých případech ve spojení s akvarelem. Promítlo se do nich tehdejší autorčino zaujetí organickým bujením a přírodními ději jako takovými, které v té době plně ovládalo i její produkci sochařskou.

Lze zde vystopovat určité formy, které ji zaujaly natolik, že je zpracovávala i kresebně. V některých případech není tato souvislost však tak evidentní, například u prací *Čekanka* a kresby tuší (43x30 cm) z roku 1964. Pokud si ovšem vedle sebe postavíme její cínový *Sypající se čas* nebo cementový *Květ času* (1966) a kresby mnohovýznamově nazvané *Vegetace I* a *Vegetace III* z téhož roku, tato podobnost se jeví jasně zřetelnou. Není možné zjistit, zda vznikly dříve kresby či jejich sochařské protějšky, ale o jejich společném základu nelze pochybovat.

Fibichová však pouze nepřeváděla na papír sochařské téma, či naopak nezhmotňovala kreslířskou myšlenku. Její kresby mají jiný charakter než plastiky a překvapivě nebyly pojímané detailněji či popisněji, jak by předpokládala už samotná povaha kresby. Naopak je na nich zobrazovaný tvar zachycen velkoryseji, přičemž je zde postižena jeho sevřenost a pevně vedená silueta, kterou podporuje matné černé pozadí obrazů.

Z povrchu vystupuje zvlněný vegetabilní tvar, promodelovaný pouze jemnou vodovou barevností, omezenou na několik tlumených zemitých tónů, plně korespondujících s námětem. Eva Petrová tuto její tvorbu shrnula ve svém článku ve Výtvarném umění následovně: *„Čistá a při tom smyslově živá forma, v podstatě křehká, citlivá ke světlu a přesně konturovaná, vede přirozeně ke kresbě. V kresbách z poslední doby se objevují útvary analogické sochám, útle vyrůstající, o nichž jsem na pochybách, zda jsou fantazijní povahy nebo esencí vjemů. Sugerují dojem podmořských rostlin nebo živočichů a jsou opět nebezpečně sličné. Improvizační schopnost tu zkouší, co lze z kresby vytěžit pro vlastní sochařskou práci.“*⁷⁴

6.3. Kaligrafické kresby let osmdesátých

V případě Zdeny Fibichové útlum sedmdesátých let postihl nejen její plastickou tvorbu, ale i kresbu, takže po okolnostmi vynucené pauze se k intenzivnější tvorbě na papíře vrátila až na přelomu let osmdesátých. Tehdy totiž navázala na předchozí práce skupinou expresivních tušových kreseb na obyčejném či lesklém fotografickém papíře. Ty již nemají společné prvky s jejími plastickými objekty, spíše k nim tvoří určitý protějšek. Tyto práce nebyly z velké většiny přesně datovány a výtvarnice je ponechala bez názvu.⁷⁵ Energičnost a bezprostřednost, s jakými je na nich dosaženo kýženého cíle, jsou u autorky,

⁷⁴ Viz. poznámka 47.

⁷⁵ Na výstavách byly prezentovány pouze jako „Kresby tuší“.

kteřá svá sochařská díla dopodrobna promýšlela, poněkud nečekané. Tento fakt snad můžeme přičíst tomu, že v kresbách dala Fibichová volný průchod svému uměleckému temperamentu a nechala se plně pohltit okamžitým záznamem vnitřních procesů. Výsledkem je až gestická malba, charakterově blízká dílům Hanse Hartunga, Georgese Mathieua či Marca Tobeyho, kteří, stejně jako ona, vycházeli z umění čínské kaligrafie.

Na bílém podkladu se zde do všech stran rozbíhají černé linie, provedené různě širokými štětci, proplétají se navzájem, tvoří oka, či se slévají v kompaktní nepravidelnou hlubokou skvrnu.

Zvláštní postavení v tomto souboru mají kresby, jejichž námětem je zavěšování. Mezi první z této skupiny se řadí práce *Partitura*⁷⁶ z roku 1984, která evokuje notový zápis, rozpínající se v prostoru vymezeném okrajem papíru.

Další tušové kresby již toto neobvyklé téma rozvinuly v plné jeho šíři, na strunách a vlascích jsou věšeny nebo napínány svazky a objekty nepravidelných tvarů, jež jsou přitahovány jak gravitací, tak dalšími protichůdnými silami, takže mnohdy hrozí jejich přetržení. Autorka postupně upouštěla od plošnosti a směřovala k větší plasticitě forem do té míry, že v některých ohledech

⁷⁶ Snad je možné nalézat spojitost námětu s tím, že praděd Fibichové byl skladatel Josef Fibich.

připomenou mobily Alexandera Caldera, například v pracích *Zavěšování I*, *Zavěšování III* (1984).⁷⁷

Manželé Ševčíkovi, kteří se dílem Fibichové po dlouhou dobu zabývali a připravili jí i několik samostatných výstav, spatřovali kořeny této tematiky v její složité životní etapě: „*Traumatizující momenty jsou obsaženy v motivech pnutí, přetržení, zauzlení a nejsilněji v zavěšování. Praskající vlasové linie zavěšené na hřebenech soustřeďují nejsilnějším způsobem zkušenost nahlédnutí do jiného světa, který se v keramických reliéfech prodírá zase ostrými zářezy do hmoty a vyhřeznutím zmarněného obsahu.*“⁷⁸

6.4. Pastely a křídové kresby

I když cyklus *Zavěšování* naznačuje, že pro autorku byla i v kresbě imanentně důležitá forma a tvar, neméně naléhavou potřebu realizace svých záměrů prostřednictvím barvy dokazuje série zářivých pastelů a barevných kříd, vzniklých přibližně ve stejném období, tzn. kolem roku 1985.

Tyto velkoformátové práce na papíře jsou ve srovnání s předchozími tušemi méně dynamické a v některých případech tvarově korespondují s objekty z protlačované keramické hlíny. Tuto podobnost Fibichová podpořila rychlými

⁷⁷ S mobilními objekty Alexandera Caldera se Fibichová poprvé seznámila v roce 1965 ve francouzském muzeu Foundation Maeght, které navštívila při studijním pobytu ve Vence.

⁷⁸ Jana a Jiří Ševčíkovi, katalog výstavy Zdena Fibichová, Plasty a kresby, Muzeum Podkrkonoší, Trutnov 1986.

kratšími tahy, jež odkazují na tenké hliněné vlasečnice jejich plastik. Jasný duhový kolorit těchto kreseb tvoří jistý protipól k převážně barevně tlumeným keramickým sochám a naznačuje snahu použít barvu na papíře jako další komunikační prostředek, a projevit tak své umělecké názory.⁷⁹ Barevnost pastelů a kříd spolu s faktem, že autorka tyto kresby nepojmenovávala a pouze je datovala, naznačuje, že v nich stavěla před významový obsah spíše jejich vizuální působení.

6.5. Zralé kresby

Na konci osmdesátých let se Fibichová vrátila k tuším, ale byla již poučena možnostmi a účinky barvy na ploše. Pronikavou černě tedy doplnila nejprve o běloby, posléze o drobné barevné skvrny a na počátku let devadesátých, tedy na konci svého života, toto směřování vyústilo až v kresby, kde hraje ostrá barevnost zásadní úlohu. V tomto souboru také kulminuje její expresivní podání, tuše jsou štětcem vrhány tak, že se na povrchu rozstříknou v neohrazenou skvrnu, tahy jsou vedeny rychle a důrazně.

I v těchto pozdních dílech lze vysledovat, že autorka kresebně zpracovává tvar, jenž ji zajímal i sochařsky, a není bez zajímavosti postavit si vedle sebe tyto práce a pozorovat, jak se specifická idea zhmotňuje rozdílně ve dvou a třech dimenzích. Vrátily se také některé formy, které zkoumala v kresbách již dříve

⁷⁹ Ty nejsou vzdálené tvorbě generačně spřízněného Karla Malicha, se kterým vystavovala již v roce 1970 na 35. Bienále v italských Benátkách.

v šedesátých letech či v předchozím období v pastelech. Před rokem 1990 se zde nejintenzivněji projevuje prvek kříže a křížení, který má svůj původ pravděpodobně v cyklu *Zavěšování*, kde s ním také pracuje.

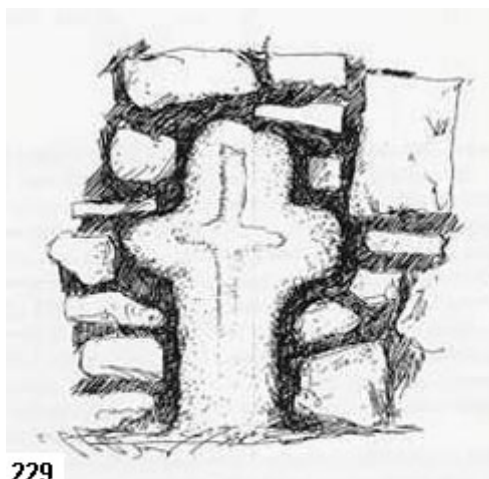
Kresby posledních dvou let reflektují zoomorfní motivy a náměty ze zvířecí říše, jež se promítly i do její keramické práce. Na závěr svého života tedy i v kresbě na sebe nechává působit podněty z přírodní sféry.

Jasně vymezené temné siluety neznámých tvorů, nejvíce odpovídající podivným ptákům, a jejich příbytků mají pochmurný až zlověstný charakter. I když ani předešlé soubory tuší nebyly výrazně optimisticky laděné, ty z roku 1991 jakoby doslova předznamenávaly brzkou smrt Zdeny Fibichové a završovaly její dílo. Jsou pojednány s jistotou vyzrálé kreslířky, která měla v tomto oboru za sebou více než třicetiletou zkušenost.



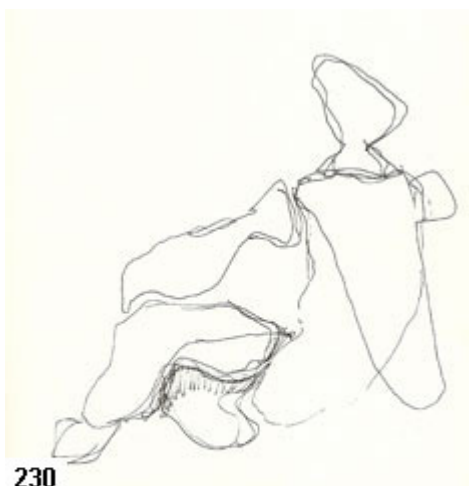
228

Zdena Fibichová - Smírčí kříž, perokresba
ilustrace ke knize Kameny pokání
(Vladimír Preclík, Melantrich, Praha, 1992)



229

Zdena Fibichová - Smírčí kříž, perokresba
ilustrace ke knize Kameny pokání
(Vladimír Preclík, Melantrich, Praha, 1992)



230

Josef Wagner - Kompozice
kresba tuší, papír, 29x22,5 cm, 1934



231

Josef Wagner - Španělsko
perokresba 105x24 cm
1936, NG Praha



232

Zdena Fibichová - Kresba
kresba tuší, 43x30 cm
1964



233

Zdena Fibichová - Čekanka
cín, 30 cm, 1964



234
Zdena Fibichová
Vegetace I, 1966
komb. technika, 62,5x44 cm



235
Zdena Fibichová
Vegetace III, , 1966
komb. technika, 62,5x44 cm



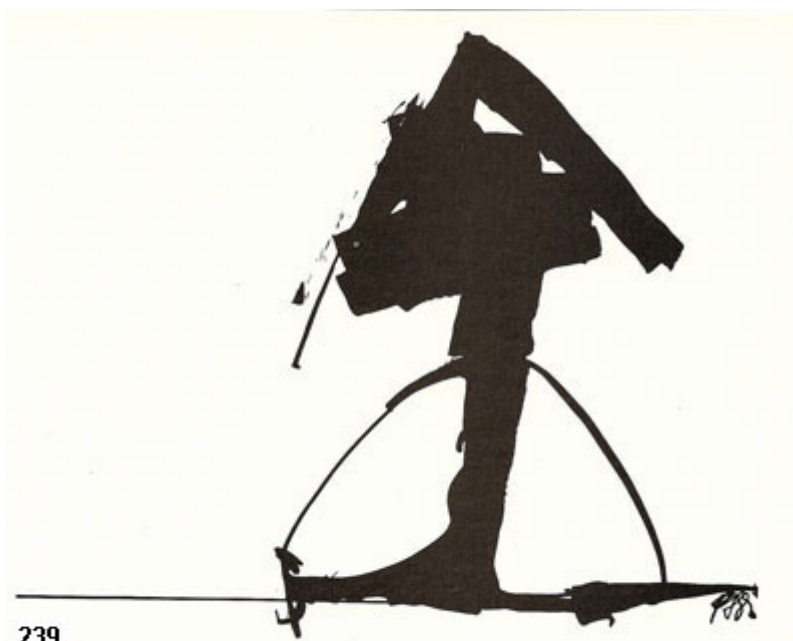
236
Zdena Fibichová
Sypající se čas, 1966
cín, 17 cm, NG Praha



237
Zdena Fibichová
Květ času I, 1966
bílý cement, 105 cm



238
Zdena Fibichová - Mandragora, komb. tech., 44x63 cm, 1966



239
Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, papír, 80. léta



240
Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, 80. léta



241
Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, 80. léta



242
Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, 80. léta



243

Zdena Fibichová - Partitura
tuš, fotografický papír, 71x48,5 cm, 1984



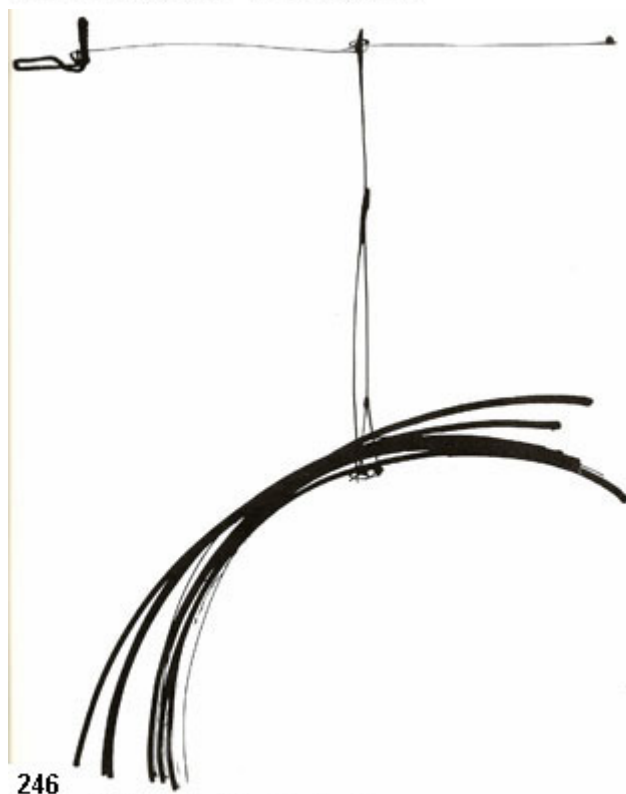
244

Zdena Fibichová - Zavěšování I
kresba tuší, papír, 71x50 cm, 1984



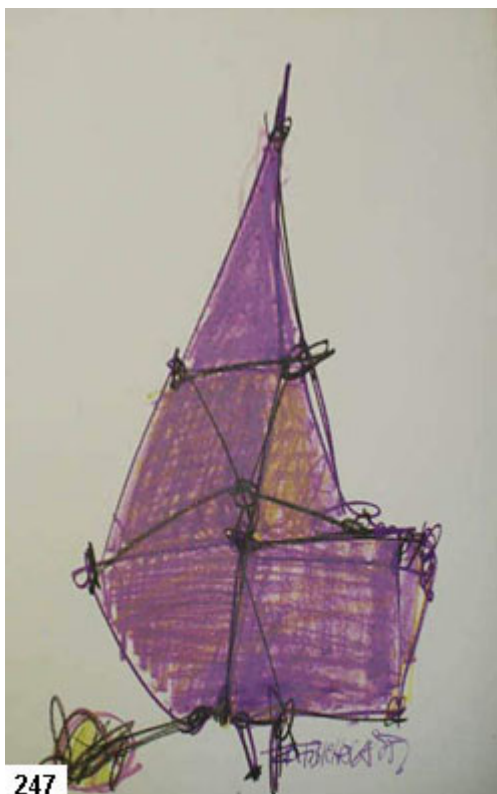
245

Zdena Fibichová - Zavěšování II
štetec, tuš, fotografický papír, 71x50 cm, 1984



246

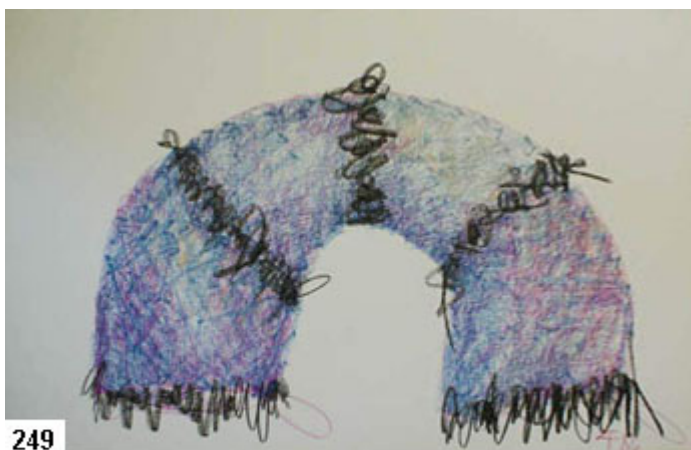
Zdena Fibichová - Zavěšování III
kresba tuší, papír, 71x50 cm, 1984



247
Zdena Fibichová - Kresba č. 15
barevná křída, papír, 102x73 cm, 1985



248
Zdena Fibichová - Kresba č. 22
barevná křída, papír, 102x73 cm, 1985



249
Zdena Fibichová - Kresba
barevná křída, papír, 73x102 cm, 1986



250
Zdena Fibichová - Kresba
pastel, papír, 102x73 cm, 1986



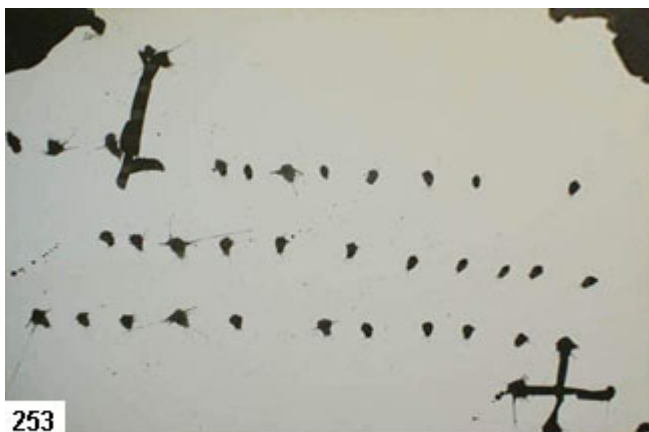
251

Zdena Fibichová - Kresba č. 8
1988, tuš, 73x102 cm



252

Zdena Fibichová - Kresba č. 6,
1988, barevná tuš, 73x102 cm



253

Zdena Fibichová - Kresba č. 9,
1988, barevná tuš, 73x102 cm



254

Zdena Fibichová - Kresba č. 4
1990, barevná tuš, papír, 102x73 cm



255

Zdena Fibichová - Kresba č. 3
1990, barevná tuš, papír, 102x73 cm



256

Zdena Fibichová - Kresba
1990, barevná tuš, běloba, papír, 73x53 cm



257

Zdena Fibichová - Kresba č. 7
1990, tuš, běloba, papír, 102x73 cm



258

Zdena Fibichová - Kresba č. 8, 1990, tuš, papír, 43x102cm



259

Zdena Fibichová - Kresba č. 11, 1990, tuš, papír, 73x102 cm

Závěr

Zdena Fibichová intenzivně tvořila do posledního dne, který jí byl vyměřen. V celém jejím poměrně dlouhém tvůrčím životě nenalezneme delší pauzu, kdy by měla potřebu si od umění odpočinout. Nepovažovala totiž sochařinu za práci. Uchylovala se k ní vždy, když pociťovala touhu a potřebu se plně projevit nejen jako sochařka, ale zároveň zhmotnit své intence jako jedinečná lidská bytost.

Ať již pracovala v sádře, cínu, cementu, betonu, kameni nebo keramice, vždy se pokoušela ve svých objektech něco sdělit. Prozkoumávání možných způsobů sdělení byl také jeden z hlavních důvodů, proč zpracovávala konkrétní téma v několika variantách a dospěla tak až k různě početným cyklům.

Tato obsahovost spolu s nekompromisně uchopeným tvarem je jedním z příznačných rysů jejích nejkvalitnějších plastik. V kresbách se zase naplno obrazil její výtvarný temperament a schopnost rychle postihnout a zhmotnit základní ideu.

Přestože poloha jejího uměleckého směřování je v literatuře opakovaně označována za *poetickou*, tento aspekt tvorby autorky interpretuje jen částečně a bylo by zavádějící a ochuzující soustředit se jen na tuto linii.

Fibichová na sebe nechávala především v šedesátých letech působit mnohé dostupné vlivy tehdejší kulturní atmosféry, a to jak prostřednictvím konfrontací s českými výtvarníky, tak i nezprostředkovaným setkáváním s moderním

uměním evropským i světovým při svých cestách po Francii a při příležitosti účasti na výstavách v zahraničí.

Jak se postupně výtvarně vyvíjela, absorbovala do sebe různé impulsy a v mnohém ohledu lze na konkrétních dílech jasně identifikovat vlivy nejvýraznějších uměleckých názorů tehdejší doby. Přesto však nepodléhala módním trendům a podněty neuplatňovala prvoplánově. Její vytríbený sochařský intelekt je přetavil s využitím brilantní řemeslné dovednosti, v esteticky jednotný a senzuálně silný celek.

Jakkoli může její projev působit v určitých etapách důrazně, nikdy na diváka neútočí, nenutí ho explicitně zaujímat konkrétní postoje, spíše skromně ukazuje možnosti a nechává ho vybrat si z několika rovin významu.

Fibichová prošla jako sochařka i jako kreslířka vcelku dlouhým a nečekaným vývojem a její jednotlivá tvůrčí období se zdatelně odlišují. Její výraz byl, až na kolísavou kvalitu sedmdesátých let, vždy osobitý a nezaměnitelný.

I když bylo Zdeně Fibichové uspořádáno několik posmrtných výstav, přičemž jediná retrospektivní výstava proběhla v roce 1993 v pražském Mánesu, autorka postupně pomalu upadala v zapomnění a tento proces bohužel pokračuje i nadále.

Vladimír Preclík většinu jejích plastik a reliéfů buďto někomu daroval, prodal, nebo se ztratily neznámo kam, či jsou z mnoha důvodů jednoduše nedostupné. Jen u několika provedených realizací v architektuře, které zůstaly na svém původním místě, máme možnost ještě dnes sledovat jejich nespornou výtvarnou

sílu. Jiné exteriérové i interiérové plastiky byly v lepším případě přemístěny a jejich autorka zapomenuta, v tom horším případě byly cíleně zlikvidovány při četných přestavbách a rekonstrukcích. Mnohé z jejích kreseb byly umístěny do soukromých sbírek, jen část je uložena v Národní galerii ve Sbírce grafiky a kresby.

Přesto, že po roce 1989 organizátoři nevypustili výtvarnici z katalogů a obsáhlejších souborných výstav, jež reflektovaly uměleckou situaci především let šedesátých, a byla i zařazena do důležitých encyklopedií českého výtvarného umění, o její dílo se nikdo soustavněji a systematicky nezajímal a nebyla jí až do dnešních dní vydaná žádná monografická publikace. Pevně doufám, že tato diplomová práce naznačila, o jak značný uměleckohistorický deficit na tomto poli se jedná.

Literatura:

Baleka, Jan: Vladimír Preclík, Academia, Praha 2004.

Barevná socha. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích,
Litoměřice 2001. Text katalogu Eva Petrová.

Čechová, Olga: Texty, kresby, grafika (1948 – 2000). Severočeská galerie
výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 2003.

Černý Ladislav, Meliš Juraj, Šabo Laco: Nic než bosou nohou .., in: Profil
súčasného výtvarného umenia 1991, č. 20—21, s. 11—12.

České umění 1956 – 1963, kongres německých kunsthistoriků, Drážďany 1994.

České umění v zahraničí, in: Výtvarná práce, 1970, č. 11, s. 2.

Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 2. Academia, Praha 2007.

Erben, Václav: Václav Markup. Praha 1986.

Eva Kmentová. Dům umění Opava, Vlastivědné muzeum Frýdek Místek, 1989.

Text katalogu Jiří Šetlík.

Eva Kmentová. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích,
Litoměřice 2003. Text katalogu Marie Klimešová.

Fiala, Jiří: Informování hmatem, in: Vesmír, 2001, č. 7, s. 418-419.

Hlaváček, Ludvík: Keramická tvorba Zdeny Fibichové, in: Umění a řemesla,
1989, č. 2, s. 45—47.

Hlaveš, Milan: Zdena Fibichová, in: Keramika a sklo, 2001, č. 1, s. 10-11.

Hofmeisterová, Jana: Dubnová výstava v Mladé frontě, in: Mladá fronta 1966,
č.104.

Horníček, Miroslav: Úvodní slovo k výstavě v Galerii v Tišnově, 1984.

Strojopis.

Horyna, Mojmír: Dvě skupinové výstavy v Mánesu, in: Výtvarná práce, 1969, č. 12—13, s. 7.

Jirous, Ivan: Socha v plenéru, in: Výtvarná práce, 1969, č. 10-11, s. 1-4.

Josef Wagner. Kresby. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 1996.

Klasová, Milena: Putování evropské keramiky, in: Umění a řemesla, 1990, č. 2, s.71.

Klivar, Miroslav: IX. bienále v Middelheimu, in: Výtvarná práce, 1967, č. 20, s.12.

Kříž, Jan: Zdena Fibichová's Sculptural Objects, in: Glass Revue, 42, 1987, č. 6, s. 23—25.

Lauda, J.: Vzpomínka na Josefa Wagnera, in: Výtvarné umění, 1957, č. 3, s. 97-101.

Lamač, Miroslav: Hledání jistot, in: Výtvarná práce, 1968, č. 16-17, s. 1,3,4.

Mandysová, Hana: Zdena Fibichová, in: Ateliér, 1993, č. 8, s. 6 .

Maršíková, Jaromíra: Keramika v díle Zdeny Fibichové, in: Sklář a keramik, 11, 1979, č. 29.

Míčko, Miroslav: Nedožitých šedesát let Josefa Wagnera, in: Výtvarná práce, 1961, č. 7, s. 9-10.

- Miloslav Chlupáč. Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, Arbor Vitae, Praha 2000.
- Mráz, Bohumil: Výtvarné realizace v naší architektuře, in: Výtvarné umění, 1969, č. 19, s. 422 – 54.
- Mžyková, Marie: Z pražských keramických výstav, in: Umění a řemesla, 1984, č. 1, s. 10.
- Mžyková, Marie: Tvorba Z. Fibichové pro architekturu, in: Architektura ČSSR, 1985, č. 7, s. 320.
- Novák, Luděk: O současném malířství z několika pohledů, in: Výtvarná práce, 1960, č. 2, s. 1-2.
- Novák, Luděk: Mikroplastiky, in: Domov, 1965. č. 1, s. 18.
- Novák, Luděk: Osudy figurace, in: Výtvarné umění, 16, 1966. č. 6-7, s. 279-281.
- Novák, Luděk: K estetice nové figurace, in: Výtvarné umění, 1967, č. 25, s. 12.
- Novák, Luděk: K estetice moderního sochařství, in: Výtvarné umění, 1968, č. 1-2, s. 12-18.
- Novák, Luděk: 35. Benátské bienále, in: Texty, 1970, č. 9, s. 9-12.
- Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
- Očadlík, Mirko: Život a dílo Zdeňka Fibicha. Práce, Praha 1950.
- Pachmanová, Martina, Pražanová, Markéta: VŠUP 1885 – 2005. VŠUP, Praha 2005.

Palcr, Zdeněk: Giacomettiho postřeh, in: Revolver revue, 2000, č. 42, s. 267-260.

Pečírka, Jaromír: Za sochařem Josefem Wagnerem, in: Kultura, 1957, č. 7, s. 7.

Petrová, Eva: Zdena Fibichová, in: Výtvarné umění XVI, 1966, č. 7, s. 469-473.

Petrová, Eva: Umění objektu, in: Výtvarné umění, 1966, č. 6-7, s. 302-311.

Petrová, Eva: Generace jako slohový fenomén. in: Výtvarné umění, 1968, č. 8, s. 372-381.

Petrová, Eva: Zdena Fibichová. Bez ohlednutí, in: Ateliér 3, 1990, č. 23, s. 104-108.

Plastiky v exteriéru, (autor neuveden). in: Výtvarná práce, 1970, č. 21, s. 4.

Podoba člověka v keramice. Moravská galerie v Bechyni. Bechyně 1976. Text katalogu Jarmila Novotná.

Preclík, Vladimír: Holomráz. Nevole, Praha 1995.

Preclík, Vladimír: Deset zastavení v Provence. Kant, Praha 2000.

Preclík, Vladimír: Kameny pokání. Melantrich, Praha 1992.

Preclík, Vladimír: Přišel jsem pozdravit sochy. Gallery, Praha 2004.

Růžička, Milouš, Vlček, Tomáš: Současná keramika. Odeon, Praha 1979.

Rybák, Josef: Pražské výstavy, in: Výtvarná práce, 1961, č. 20, s. 8-10.

Stopy Zdeny Fibichové (autor neuveden), in: Domov, 1993, č. 8, s. 44-47.

Socha hlína. Státní galerie výtvarného umění v Chebu-Středočeská galerie v Praze-Galerie umění v Karlových Varech, letohrádek Ostrov, 1993. Text katalogu Milena Klasová.

Seifertová, Hana: Socha a město, in: Výtvarné umění, 1969, č. 9/10, s. 455-467.

Seznam vyznamenaných výtvarníků na I. Pražském saloně, in: Výtvarná práce, 1967, č. 18, s. 11.

Skalický, Alexander: Stodola plná fantazie, in: Domov, 1981, č. 4, s. 25.

Sochařské bilance 1955-1965. Oblastní galerie v Olomouci, Olomouc 1966.

Text katalogu Jiří Šetlík.

Současná minulost (Česká postmoderní moderna 1960-2000). Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 2000. Text katalogu Vladimír Tětiva.

Stanislav Kolíbal. Egon Schiele Art Centrum, Arbor Vitae, Praha 2003.

Stanislavová, Irena: Výstava akad. soch. Zdeny Fibichové v DU v Opavě. Text k přednášce v Klubu přátel výtvarného umění v Opavě, 11. 12. 1986. Strojopis.

Suda, Kristián: Zdena Fibichová's Reliefs, in: Glass Revue 37, 1982, č. 8, s. 23-27.

Suchý, Jiří: Návod jak snadno a lehce porozumět sochám a reliéfům Zdeny Fibichové. Úvodní slovo k výstavě v Berouně 1982. Strojopis, Městské kulturní středisko, Beroun 1982.

Symposium v Hořicích (autor neuveden), in: Výtvarná práce, 1966, č. 21, s. 8.

Šalamounová, Věra: Z výstavních síní, in: Práce, 22.4.1966.

Šetlík, Jiří: Bilance československého sochařství, in: Výtvarné umění XV, 1965, č. 3, s. 145—167.

Švagrová, M.: Hnízda Zdeny Fibichové. K sochařčině výstavě v Opavě v Domě umění, in: Svobodné slovo, 42, 1986, č. 292.

Tomeš, Jan: Josef Wagner. Odeon, Praha 1985.

Trasa. Severočeská galérie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 1991.

Text katalogu Eva Petrová.

Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968, České muzeum výtvarného umění, Praha 1999.

Vachtová, Ludmila: Malý historický obrázek, in: Literární listy, č. 4.

Valoch, Jiří: Kresby z posledních let. Text k výstavě v Klubovně DU v Brně. 1988. Strojopis.

Vaníček, F.: Odpovědnost?, in: Rudé právo, 7.12. 1957.

Vávra, Jindřich.: Historka s Trasou, in: Výtvarná práce, 1968, č. 14, s. 6, 9.

Z ateliéru Zdeny Fibichové. Výtvarné umění, 14, 1964, č. 6, s. 311-313.

Zdena Fibichová—Olga Čechová. Galérie mladých Alšova síň, Praha 1963.

Texty katalogu Eva Petrová a Luděk Novák.

Zdena Fibichová, Vladimír Preclík. Gorjupova Galerija, Konstanjevica na Krki, Jugoslávie 1964.

Zdena Fibichová. Plastiky, kresby. Praha, Mladá fronta 1966. Text katalogu Luděk Novák.

Zdena Fibichová. Kresby/sochy. Městské muzeum v Hořicích, Hořice 1968.

Text katalogu Eva Petrová.

Zdena Fibichová. Wien, Galerie Mahlerstrasse 1969. Text katalogu Eva Petrová.

Zdena Fibichová. Sochařské práce z let 1966—1970. Brno, Moravská galérie, 1970. Text katalogu Eva Petrová.

Zdena Fibichová. Poezie z hlíny pálené, glazované a zlacené. Brno, Moravská galérie 1977. Text katalogu Jarmila Novotná.

Zdena Fibichová. Středočeské muzeum, Roztoky u Prahy, 1983. Text katalogu Milena Lamarová.

Zdena Fibichová. Kresby. Kladno, Dům Mě KS Kladno, Galérie 55, 1984. Text Milena Lamarová.

Zdena Fibichová. Klub přátel výtvarného umění Tišnov, Tišnov 1984. Text Milena Lamarová.

Zdena Fibichová. Sokolov, Městské kulturní středisko a Kruh přátel výtvarného umění 1986. Zámek Sokolov, 1986. Text katalogu Jana a Jiří Ševčíkovi.

Zdena Fibichová. Plastiky a kresby. Trutnov, Muzeum Podkrkonoší 1986. Text katalogu Jana a Jiří Ševčíkovi.

Zdena Fibichová. Plastiky a kresby. Opava, Dům umění, a Vsetín, Vlastivědné muzeum, 1986. Text katalogu František Šmejkal a Jana a Jiří Ševčíkovi.

Zdena Fibichová. Obydlí. Výstavní síň Semafor Praha, 1987. Text katalogu Jana a Jiří Ševčíkovi.

Zdena Fibichové. Plastiky a kresby. Frýdek-Místek, Okresní vlastivědné muzeum, 1987. Text katalogu Jana a Jiří Ševčíkovi.

Zdena Fibichová. Plastiky a kresby. Rychnov nad Kněžnou, Orlická galérie, 1989. Text katalogu Eva Petrová.

Zdena Fibichová. Plastiky a kresby. Praha, Galérie Fronta 1990. Text katalogu Eva Petrová.

Zdena Fibichová. Sochy a kresby. Klatovy, Okresní muzeum a galerie. Galérie

U bílého jednorožce, 1990. Text katalogu Eva Petrová.

Zdena Fibichová. Kresby a drobná plastika. Praha, Malá galérie Sbírký

sochařství 19. a 20. stol., zámek Zbraslav, 1990. Text katalogu Nad'a Řeháková.

Zdena Fibichová. Sochy / kresby. Bratislava, Galéria města Bratislavy a Karlovy

Vary , letohrádek Ostrov, 1991.

Zdena Fibichová. Mánes, Praha, Východočeská galerie, Pardubice, Dům umění,

Zlín, 1993. Texty katalogu Milena Klasová, František Šmejkal.

Zemina, Jaromír: Zdeněk Palcr, in: Výtvarné umění, 1970, č. 20, s. 122-129.

Zhoř, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění. Státní pedagogické

nakladatelství, Praha 1992.

Zhoř, Igor: Vladimír Preclík. Kant, Praha 1996.

Zykmund, Václav: Výstava mladých v Brně, in: Výtvarná práce, 1958, č. 11, s.

2-3.

Samostatné výstavy:

1963 Společně s Olgou Čechovou, Alšova síň, Praha, prosinec

Společně s Olgou Čechovou, Dům šlechtičen, Brno

1966 Zdena Fibichová: Plastiky, kresby, Galerie Fronta, Praha, 4.4 – 27.4.

1968 Zdena Fibichová: Kresby/ sochy, Městské muzeum, Štorchova síň, Hořice
v Podkrkonoší, červenec

1969 Zdena Fibichová, Galerie Mahlerstrasse, Vídeň, Rakousko, říjen

1970 Zdena Fibichová: Sochařské práce z let 1966-1970, Moravská galerie,
Pražákův palác, Brno, květen - srpen

1976 Zdena Fibichová, Galerie Hans Staffacher, Bern, Švýcarsko

1977 Zdena Fibichová: Poezie z hlíny pálené, glazované a zlacené, Moravská
galerie, Kabinet užitého umění, Brno, 18.3.- 30.4.

1980 Zdena Fibichová: Keramika a kresby, Divadlo hudby, Olomouc, 6.2.- 29.2.

1981 Zdena Fibichová, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava

1982 Zdena Fibichová, Městské kulturní středisko, Společenský dům Hvězda,
Beroun, 13.5. – 31.5.

1983 Zdena Fibichová, Středočeské muzeum, Roztoky u Prahy

1984 Zdena Fibichová: Kresby, Galerie 55, Kladno, 2.3. – 31.3.

Zdena Fibichová, Klub přátel výtvarného umění Tišnov, Tišnov

1985 Výstava kreseb Zdeny Fibichové, Klub domu umění, Brno

1986 Zdena Fibichová: Plastiky, kresby, Muzeum Podkrkonoší, Trutnov, leden-
únor

Zdena Fibichová, OKS, Zámek, Sokolov, 28.5. – 29.6.

Zdena Fibichová: Plastiky a kresby, Dům umění, Opava

1987 Zdena Fibichová: Plastiky, kresby, Okresní vlastivědné muzeum, Vsetín

Zdena Fibichová: Plastiky a kresby, Okresní vlastivědné

muzeum, zámek, Frýdek-Místek, 17.3. – 5.5.

Zdena Fibichová: Obydlí, Výstavní síň divadla Semafor, Praha, 29.9.-13.10.

1988 Zdena Fibichová, Sloupová síň, Okresní muzeum, Jindřichův Hradec, červen-červenec

Zdena Fibichová, Muzeum keramiky, Bechyně

1989 Zdena Fibichová: Plastiky a kresby, Orlická galerie, Rychnov nad Kněžnou, 28.6.-6.8.

1990 Zdena Fibichová: Sochy a kresby, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 1.7.-26.7.

Zdena Fibichová: Kresby a drobná plastika, Národní galerie, Praha, zámek Zbraslav, září-říjen

Zdena Fibichová: Plastiky a kresby, Galerie Fronta, Praha

1991 Zdena Fibichová, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy

Zdena Fibichová, Galerie umění v Karlových Varech, Letohrádek Ostrov

1993 Retrospektivní výstava Zdeny Fibichové, Mánes, Praha, 9.3.-1.4.

Východočeská galerie, Pardubice, Dům umění, Zlín

1994 Zdena Fibichová, Státní galerie výtvarného umění, Cheb

1995 Výtvarná poezie Zdeny Fibichové, Galerie Langův dům, Frýdek-Místek, 8.12.-12.1.1996

1996 Sochařka Zdena Fibichová, Alšova jihočeská galerie – Mezinárodní muzeum keramiky, Bechyně

2000 Zdena Fibichová: Hlína posvěcená ohněm, Galerie U Prstenu, Praha, 19.4.-20.5.

2004 Zdena Fibichová, Galerie sv. Marka, Soběslav, srpen

2007 Zdena Fibichová: Reliéfy/kresby (a také volná plastika), Nuselská galerie eS, Praha, 12.2.-24.2.

Skupinové výstavy v Čechách:

1958

Výstava mladých výtvarníků ČSR, Dům pánů z Poděbrad, Brno, květen

1959

Skupina Trasa, Galérie Mladá Fronta, Praha, 2.2.-26.2.

Skupina Trasa, Galérie C. Majerníka, Bratislava, únor

Hudba ve výtvarném umění, Rudolfinum, Praha

1960

Trasa ve Výzkumném ústavu-VÚZORT, Praha, březen

Trasa ve Filmovém klubu, Praha, zahájení 26.4.

MDŽ, Obecní dům, Praha, 6.3.-3.4.

MDŽ, Galérie Hodonín, Hodonín

1961

Realizace, Galérie Václava Špály, Praha, 26.5.-18.6.

Trasa v Galerii Čs. spisovatele, Praha, 8.9.-8.10.

Přehlídka ČSR, Jízdárna Pražského hradu, Praha (Fibichová není uvedena v katalogu)

1962

Nejmenší kresba a socha, Malá galérie Čs. spisovatele, Praha, 15.1.-15.2.

Konfrontační výstava tvůrčích skupin Jaro 62, Mánes, Praha, 27.5.-červen

Přehlídka československého umění, Obecní dům Praha

1963

Konfrontační výstava Rychnov 63/ Současná výtvarná tvorba, Státní zámek

Rychnov nad Kněžnou, srpen-říjen

1964

Trasa, Galérie Václava Špály, Praha, 22.5.-14.6.

Socha 64, Oblastní galérie, Botanická zahrada, Liberec, červenec-září

1965

Výstava mladých, Výstavní síň Ústřední lidové umělecké výroby, Praha, únor-březen

Sochařská bilance 1955-1965, Oblastní galerie v Olomouci, 15.8.-29.9.

1966

Konfrontační výstava Jaro 66, Mánes, Praha, 17.6.-17.7.

Sochařská bilance 1955-1965, oblastní galerie, Bezručovy sady, Olomouc, 15.8.-29.9.

Aktuální tendence československého umění/Obrazy, sochy, grafika, Mánes, Nová síň, Galerie, září-říjen Čs.spisovatele, Galérie Václava Špály, Praha, 27.9.-2.10.

Výstava mladých, Moravská galérie, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 30.9.-6.11.

1967

Nové cesty II/ Mladá generace, Oblastní galerie, Gottwaldov, 21.5.-31.7.

Hudební inspirace, Svaz československých výt. umělců, Galerie Bratří Čapků, Praha, 24.5.-25.6.

Socha kresba, Blok tvůrčích skupin (Etapa, M'57, Máj, MS 61, Proměna, Trasa, UB 12), Mánes, Praha, 28.5.-25.6.

1.Pražský salon, Bruselský pavilon, Praha, 20.7.-25.8.

Jeden okruh volby, Městské muzeum Písek, 23.7.-18.8.

Malý formát, Galerie D, Praha

1968

Moderní česká plastika, Piešťany, 21.6.-15.9.

300 malířů, sochařů a grafiků pěti generací k padesáti létům republiky, Obecní dům, Praha, 11.5.-12.8.

1969

Socha město, Liberec, 2.7.-30.9.

Trasa, Bratislava, červenec - srpen

Trasa v Mánesu, Mánes, Praha, 5.9.-5.10.

1971

Malé formáty, Galerie D, Praha, duben

1975

Podoba člověka v keramice, Muzeum keramiky, Bechyně, 30.5.-31.8.

Podoba člověka v keramice, Brno

1980

Současná česká kresba, Dům pánů z Kunštátu, Brno

1984

Česká kresba 2. pol. 20. století, Oblastní galerie, Olomouc (Fibichová není uvedena v katalogu)

1985

Barevná socha, Galerie H, Kostelec nad Černými lesy, 21.9.- 20.10.

1987

Dablovky, Galerie H, Kostelec nad Černými lesy, 15.6.-28.6.

1988

Humor 88, Krajská galerie v Hradci Králové, 16.6.-7.8., Horácká galerie výtvarného umění v Novém městě na Moravě, 1.9.-2.10.

Keramika 88, Palác kultury, Praha, 18.5.-15.6.

Salon 88, Bruselský pavilon, Praha, 8.7.-7.8.

Keramická plastika, Vojanovy sady, Praha

1989

České sochařství 1948-88, Krajské vlastivědné muzeum, Olomouc, 13.7.-29.10.

Keramická plastika, Vojanovy sady, Praha

Trenčín 89, Bienále súčasnej československej komornej plastiky, Trenčín, listopad-prosinec

1990

Výtvarné tendence, Středočeská galerie, Praha, 14.2-8.4.

1991

Keramika 91, Mánes, Praha, srpen-září

Situace 1970-1989, Muzeum Beskyd, Frýdek Místek, Galerie Na půdě, Český Těšín, Dům kultury, Orlová

Šedá cihla 78/1991, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 22.6.-22.9.

Sdružení Q, Dům umění města Brna, Brno

Tvůrčí skupina Trasa, Severočeská galerie Litoměřice

Tvůrčí skupina Trasa, Východočeská galerie, Pardubice

1992

Minisalon, Galerie Nová síň, Praha, 7.5.-7.6.

Tvůrčí skupina Trasa, Galerie Vysočiny v Jihlavě-Dům umění v Opavě -
Středočeská galerie v Praze

Členská výstava S.V.U. Mánes, Mánes, Praha, 5.11.-6.12.

1993

Sochahlína, Státní galerie výtvarného umění v Chebu-Středočeská galerie
v Praze-Galerie umění v Karlových Varech, letohrádek Ostrov

1994

Ohniska znovuzrození – České umění 1956-1963, Městská knihovna, Praha,
28.7.-23.10.

1995

České výtvarné umění XX. století ze sbírek ČMVU, Dům U Černé Matky Boží,
Praha, 8.3.-3.9.

1997

Umění zastaveného času, Česká výtvarná scéna 1969-1985, Brno, 30.1.-3.23.,
Státní galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb, 10.4.-30.5.

Mezi tradicí a experimentem, Muzeum umění, Olomouc, 27.2.-31.12.

1999

Umění zrychleného času, České muzeum výtvarného umění, Praha, říjen-
prosinec

2000

Umění zrychleného času, Státní galerie výtvarného umění, Cheb

2001

Barevná socha, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice, září

2002

Anima-Animus, Galerie Zlatá husa, Praha, 15.7.-30.9.

Trasa, Zámecká galerie Chagall, Karviná, 14.8.-23.9.

2004

Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století, Výstavní síň Husova 21,

Praha, 30.6.-19.9., Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 7.10.-28.11.,

Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín, 8.12.2004-27.2.2005

2005

Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století, České muzeum výtvarných umění, Praha, 3.11.- 6.6.

Skupinové výstavy v zahraničí

1964

Výstava drobné plastiky a kreseb V. Preclíka, Gorjupova Galerie,
Konstanjevica, Jugoslávie

1965

Exposition Internationale, Galerie A. Chave, Vence, Francie

1966

Ontmeeting 6 Europese Academies, Homurodam, Holandsko
Tschechoslowakische Plastik von 1900 bis zum Gegenwart, Folkwangmuseum,
Essen, NSR

1967

9. Bienale Middelheim, Antverpy, Belgie
Kunsforum, Gehorde, Kiel, NSR

1968

De Myslbek á nos jours, Musée Rodin, Paříž, Francie

1969

L'Art Actuel Tchèque, Fy Renault, Paříž, Francie
Exposition De Noel, La Galerie Pauli, Lausanne, Švýcarsko

1970

L'Art Actuel, Galerie Aurora, Ženeva, Švýcarsko
II. Exposition Internationale Du Petit Bronz, Madrid, Barcelona, Španělsko
Tschechische Skulptur des 20. Jahrhundertets, Berlin West
35. Bienále, Benátky, Itálie

1971

Tschechische Kunst, Galerie Baukunst, Koln, NSR
Contemporary Czechoslovak Art 71, Kuwait

1974

Norwegian International Prinz Biennale 74, Norsko

XIII Premi International De Ditu IX Joan Miro, Barcelona, Španělsko

1980

Galerie Am Graben, Vídeň, Rakousko

1982

Mustra Internacional De Arte Grafico, Bilbao, Španělsko

XXI Premi Internacional De Dibvix Joan Miro, Barcelona, Španělsko

Galerie Am Graben, Vídeň , Rakousko

Kulturzentrum, Salzburg, Rakousko

Galerie Oberbank, Salzburg, Rakousko

1984

Modernis Gallery, San Francisco, USA

Keramik Studio, Vídeň, Rakousko

1988

Galerie Jetzt, Salzburg, Rakousko

Česká keramika, Landshut, NSR

1990

Kunst aus der Tschechoslovakei, Galerie fur moderne Kuns Tiller, Vídeň,
Rakousko

1993

Minisalon, Musée des Beaux Arts, Mons, Belgie

1994

Minisalon, Contemporary Arts Center, Cincinnati, USA

Minisalon, Courtyard Gallery, New York, USA

Minisalon, Art and Culture Centrum, Hollywood, USA

1995

Minisalon, Indianapolis, Museum of Art, Indianapolis, USA

Minisalon, Jonson Gallery, Albuquerque, USA

Minisalon, Chicago Cultur Center, Chicago, USA

Minisalon, Cultural Center of Iowa, Iowa, USA

1996

Minisalon, University Art Gallery, North Dartmouth, USA

Minisalon, Muzeum of Fine Arts, St. Petersburg

Minisalon, Gallery of Fine Arts, Forth Myers, USA

Minisalon, McKissick Museum Columbia, USA

1998

Minisalon, Bibliotheque, Royal de Belgique, Brusel

2002

Minisalon, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, Indonesie

Minisalon, Museum Puri Lukisan, Ubud, Indonesie

Minisalon, Majapahit Mandarin Hotel, Surabaya, Indonesie

Zastoupení ve sbírkách:

Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Galerie umění v Karlových Varech

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

Moravská galerie v Brně

Muzeum keramiky v Bechyni

Národní galerie v Praze

Oblastní galerie v Liberci

Oblastní galerie v Olomouci

Oblastní galerie v Pardubicích

Oblastní galerie v Roudnici nad Labem

Oblastní galerie v Ústí nad Labem

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě

Orlická galerie v Rychnově nad Kněžnou

Severočeská galerie v Litoměřicích

Středočeská galerie v Praze

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

soukromé sbírky v Čechách i v zahraničí

Seznam vyobrazení:

- 1 - Fotografie Zdeny Fibichové v jejím ateliéru, konec 60. let, majetek Vladimíra Preclíka
- 2 - Zdeněk Fibich - Pomník, kresba tužkou, 7x7 cm, majetek Českého muzea hudby
- 3 - Josef Wagner - Poezie, betlémský pískovec, 62x107 cm, 1936, NG, Praha
- 4 - Vladimír Janoušek – Pomona, sádra
- 5 - Zbyněk Sekal - Poprsí, patinovaná sádra, 37x21 cm, 1957
- 6 - Zdena Fibichová - Ráno, sádra, 45 cm, 1958
- 7 - Zdena Fibichová - Klečící, umělý kámen, 47 cm, 1958
- 8 - Zdena Fibichová - Modelka, hliníkocement, 100 cm, 1960
- 9 - Zdena Fibichová - Blues, ferocement, 37 cm, 1960
- 10 - Zdena Fibichová - Sedící, bronz, 90 cm, 1961, NG, Praha
- 11 - Zdena Fibichová - Šeptající, patinovaná sádra, 60 cm, 1959
- 12 - Eva Kmentová - Milenci, patinovaná sádra, 51 cm, 1958
- 13 - Zdena Fibichová - Milenci, bronz, 42 cm, 1961, NG, Praha
- 14 - Zdena Fibichová - Kluk s kruhem, cement, 20 cm, 1961
- 15 - Zdena Fibichová - Torzo, sádra, 25 cm, 1961
- 16 - Zdena Fibichová - Tančící figura, hnědý modurit, 15 cm, 1960
- 17 - Zdena Fibichová - Hra, hnědý modurit, 13 cm, 1961
- 18 - Zdena Fibichová - Mikroplastiky I, 1961 - 1962
- 19 - Zdena Fibichová - Mikroplastiky II, 1961 - 1962
- 20 - Zdena Fibichová - Torzo I, patinovaná sádra, 38x54 cm, 1962,
v 80. letech převedeno do cínu
- 21 - Zdena Fibichová - Torzo II, patinovaná sádra, 40 cm, 1962,
v 80. letech převedeno do cínu
- 22 - Eva Kmentová - Torzo strachu, sádra, 122 cm, 1963, později převedeno do cínu
- 23 - Zdena Fibichová - Hlava, patinovaná sádra, 67 cm, 1962, později převedeno do cínu
- 24 - Josef Wagner - Kel, bronz, 35,5 cm, 1932, NG, Praha
- 25 - Zdena Fibichová - Dopis I, sádra, 30x60 cm, 1962
- 26 - Zdena Fibichová - Dopis II, sádra, 37x29 cm, 1962
- 27 - Zdena Fibichová - Ležící, mramor, 150 cm, 1962, Hotel Continental, Brno
- 28 - Zdena Fibichová - Etue I, cín, 34 cm, 1963
- 29 - Zdena Fibichová - Meteorit, cín, 19 cm, 1963
- 30 - Zdena Fibichová - Černobýl, cín, 28 cm, 1963

- 31 - Zdena Fibichová - Lomikámen, cín, 28 cm, 1963
- 32 - Zdena Fibichová - Amulet, cín, 39 cm, 1963, oblastní galerie ve Zlíně
- 33 - Zdena Fibichová - Malý amulet, bronz, 24 cm, 1963
- 34 - Zdena Fibichová - Raněný tvar, cín, 22 cm, 1963
- 35 - Zdena Fibichová - Raněný štít, bronz, 23 cm, 1963
- 36 - Zdena Fibichová - Postava, cín, 1964
- 37 - Zdena Fibichová - Rozepjatá postava, cín, 1964
- 38 - Lynn Chadwick - Conjunction X, bronz, 73 cm, 1960
- 39 - Lynn Chadwick - Winged Figures III, bronz, 10,5 cm, 1961
- 40 - Kenneth Armitage - Friends Walking, bronz, 55 cm, 1952
- 41 - Zbyněk Sekal - Pes, bronz, 20x12x7,5 cm, 1963
- 42 - Zdena Fibichová - Klenot, cín, 16 cm, 1964
- 43 - Vladimír Preclík - Malá klenotnice, dřevo, 45 cm, 1962
- 44 - Zdena Fibichová - Epos, cín, 60 cm, 1964
- 45 - Zdena Fibichová - Epos - zadní strana, cín, 60 cm, 1964
- 46 - Zdena Fibichová - Pověst, patinovaný cín, 32 cm, 1964,
Východočeská galerie v Pardubicích
- 47 - Zdena Fibichová - Symbol, cín, 16 cm, 1964
- 48 - Zdena Fibichová - Brána Andělů, cín, 42 cm, 1965
- 49 - Zdena Fibichová - Brána, cín, 60 cm, 1965
- 50 - Zdena Fibichová - Křídlo, cín, 48 cm, 1965
- 51 - Zdena Fibichová - Metafora, cín, 49 cm, 1965,
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
- 52 - Zdena Fibichová - Deník I, keramika, 15x26 cm, 1965
- 53 - Zdena Fibichová - Deník I - zadní strana, keramika, 15x26 cm, 1965
- 54 - Zdena Fibichová - Deník III, patinovaná keramika, 26 cm, 1965
- 55 - Zdena Fibichová - Hlavice, keramika, 1965
- 56 - Zdena Fibichová - Hlavice II, patinovaná keramika, 20cm, 1965
- 57 - Zdena Fibichová - Malá stéla, patinovaná keramika, 18 cm, 1965
- 58 - Zdena Fibichová - Stéla, patinovaná keramika, 35 cm, 1965
- 59 - Zdena Fibichová - Znak, patinovaná keramika, 28 x 29 cm, 1965
- 60 - Zdena Fibichová - Květ času, bílý cement, 105 cm, 1966
- 61 - Zdena Fibichová - Roj, cín, 28 cm, 1966, původně sádra, 104 cm
- 62 - Zdena Fibichová - Roj - zadní strana, cín, 28 cm, 1966, původně sádra, 104 cm

- 63 - Zdena Fibichová - Úděl I, sádra, 100 cm, 1966
- 64 - Zdena Fibichová - Žezlo času, bílý cement, 140 cm, 1966
- 65 - Zdena Fibichová - Stéla I, bílý cement, 96 cm, 1966
- 66 - Zdena Fibichová - Stéla II, bílý cement, 63 cm, 1966
- 67 - Zdena Fibichová - Stéla III, bílý cement, 103 cm, 1967
- 68 - Zdena Fibichová - Stéla III - zadní strana, bílý cement, 103 cm, 1967
- 69 - Zdena Fibichová - Stéla V, bílý cement, 102 cm, 1967
- 70 - Zdena Fibichová - Stéla VI, bílý cement, 117 cm, 1967
- 71 - Zdena Fibichová - Stéla VII, bílý cement, 140 cm, 1967
- 72 - Zdena Fibichová - Stéla VIII, bílý cement, 140 cm, 1967
- 73 - Zdena Fibichová - Stéla VIII - ze strany, bílý cement, 140 cm, 1967
- 74 - Zdena Fibichová - Stéla IX, bílý cement, 145 cm, 1967
- 75 - Zdena Fibichová - Stéla X, bílý cement, 153 cm, 1968, NG, Praha
- 76 - Zdena Fibichová - Stéla XI, bílý cement, 143 cm, 1968
- 77 - Zdena Fibichová - Stéla XII, bílý cement, 170 cm, 1968
- 78 - Zdena Fibichová - Stéla XIV, bílý cement, 175 cm, 1968
- 79 - Zdena Fibichová - Stéla, hořický pískovec, 175 cm, 1968
- 80 - Zdena Fibichová - Stuha - návrh, bílý cement, 43 cm, 1967
- 81 - Zdena Fibichová - Stuha, mušlový vápenec, 185 cm, 1967
- 82 - Zdena Fibichová - Mašle, hořický pískovec, 167 cm, 1967
- 83 - Zdena Fibichová - Mašle, bílý cement, 50 cm, 1968, Moravská galerie v Brně
- 84 - Zdena Fibichová - Květ - návrh, bílý cement, 40 cm, 1968,
konečná realizace: 220 cm, trachyt, Horní Liboc
- 85 - Zdena Fibichová - Kazatelna I, bílý cement, 128 cm, 1969
- 86 - Zdena Fibichová - Kazatelna II, bílý cement, 112 cm, 1969
- 87 - Zdena Fibichová - Kazatelna III, bílý cement, 126 cm, 1969
- 88 - Zdena Fibichová - Kazatelna IV, bílý cement, konopný provaz, 166 cm, 1969
- 89 - Zdena Fibichová - Stéla XV, bílý cement, 167 cm, 1969
- 90 - Zdena Fibichová - Stéla XVI, bílý cement, 133 cm, 1969
- 91 - Zdena Fibichová - Stéla XVII, bílý cement, 133 cm, 1969
- 92 - Stanislav Kolíbal - Bývalý kruh, sádra, 1967
- 93 - Stanislav Kolíbal - Papírový pomník, umělá hmota, 1967
- 94 - Zdena Fibichová - Vzkaz I, bílá hlína, 31x28 cm, 1969
- 95 - Zdena Fibichová - Vzkaz II, bílá hlína, 31x25 cm, 1969

- 96 - Zdena Fibichová - Vzkaz III, bílá hlína, 25x20 cm, 1969
- 97 - Zdena Fibichová - Vzkaz IV, bílá hlína, 35x21,5 cm, 1969
- 98 - Zdena Fibichová - Vzkaz V, bílá hlína, 32x25 cm, 1969
- 99 - Zdena Fibichová - Vzkaz VI, bílá hlína, 19x27 cm, 1969
- 100 - Zdena Fibichová - Stéla XIII - Brána, bílý cement, 170 cm, 1968
- 101 - Zdena Fibichová - Brána, bílá hlína, 29,3x29,3 cm, 1969
- 102 - Olga Čechová - Dopis, kresba tuší, papír, 21,5x19,5 cm, 1968
- 103 - Kamil Lhoták - Krajina s terčem, tempera, lak, lepenka, 25x39 cm, 1969,
Moravská galerie v Brně
- 104 - Jiří Kolář - Terč, chiasmáž, 60x47 cm, 1970
- 105 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, 32x26 cm, 1970
- 106 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, 32x26 cm, 1971
- 107 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, glazura, 32x26 cm, 1971
- 108 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, 32x26 cm, 1971
- 109 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, zlacení, 32x26 cm, 1971
- 110 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, glazura, 32x26 cm, 1971
- 111 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, zlacení, 32x26 cm, 1971
- 112 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, 32x26 cm, 1971
- 113 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, 32x26 cm, 1971
- 114 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, 32x26 cm, 1971
- 115 - Zdena Fibichová - Cyklus Z rodinného alba, pálená hlína, glazura, 32x26 cm, 1972
- 116 - Zdena Fibichová - Podobizna milostnice, glazovaná keramika, 26 cm, 1972
- 117 - Zdena Fibichová - Sprinterka, černá, částečně glazovaná hlína, 26 cm, 1972
- 118 - Zdena Fibichová - Chudá nevěsta, černá, částečně glazovaná a zlacená keramika,
26 cm, 1972
- 119 - Zdena Fibichová - Zastláno, terakota, 32x26 cm, 1970
- 120 - Zdena Fibichová - Pečlivě prostřeno, červenice, 32x26 cm, 1970
- 121 - Zdena Fibichová - Střih, bílá hlína, 32x27 cm, 1970
- 122 - Zdena Fibichová - Čepec, bílá hlína, 1972
- 123 - Zdena Fibichová - Dobře začato, bílá hlína, 34x27 cm, 1970
- 124 - Zdena Fibichová - Dobře začato II, bílá hlína, 33x28 cm, 1970
- 125 - Zdena Fibichová - Ošetřeno, bílá hlína, 35x28 cm, 1970
- 126 - Zdena Fibichová - Projekt I, bílá, částečně glazovaná hlína, 35,5x33 cm, 1974
- 127 - Zdena Fibichová - Projekt II, pálená hlína, 35,5x33 cm, 1974

- 128 - Zdena Fibichová - Krajina, pálená hlína, 37,5x53 cm, 1973, Alšova jihočeská galerie
- 129 - Zdena Fibichová - Roztržka, bílá hlína, 32x32 cm, 1972
- 130 - Zdena Fibichová - Zkuste létat, bílá, částečně glazovaná hlína, 27x34 cm, 1973
- 131 - Zdena Fibichová - Rituál, bílá, částečně glazovaná hlína, 30x28 cm, 1972
- 132 - Zdena Fibichová - Když přišel Edison, bílá, částečně glazovaná hlína, 39x30 cm, 1973
- 133 - Zdena Fibichová - Smutný advent, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína, 12 cm, 1973
- 134 - Zdena Fibichová - Loktuše, červená, částečně glazovaná hlína, 32x32 cm, 1974
- 135 - Zdena Fibichová - Ještě ne, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína, 32x27 cm, 1975
- 136 - Zdena Fibichová - Oznámení, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína, 32x27 cm, 1975
- 137 - Zdena Fibichová - Podzimní objekt, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína,
112 cm, 1976
- 138 - Zdena Fibichová - Předjaří, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína, 100x100 cm, 1977
- 139 - Zdena Fibichová - Objekt, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 140 - Zdena Fibichová - Objekt, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 141 - Zdena Fibichová - Objekt, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 142 - Zdena Fibichová - Objekty, bílá, částečně glazovaná a zlacená hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 143 - Zdena Fibichová - Polštáře, bílá, částečně glazovaná hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 144 - Zdena Fibichová - Polštáře, bílá, částečně glazovaná hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 145 - Zdena Fibichová - Pytlíky, bílá, částečně glazovaná hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 146 - Zdena Fibichová - Pytlíky, bílá, částečně glazovaná hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 147 - Zdena Fibichová - Pytlíky, bílá, částečně glazovaná hlína,
rozměry neuvedeny, 1978 - 1979
- 148 - Zdena Fibichová - Studánka, glazovaná, zlacená hlína, 150x150 cm, 1978,
úpravna vody Nymburk
- 149 - Zdena Fibichová - Milníky, beton, 140 cm, 1978, sportovní areál na Folimance
- 150 - Zdena Fibichová - Šeptající tráva, patinovaná keramika, 32,5x32,5 cm, 1980

- 151 - Zdena Fibichová - Sbohem Toyen, patinovaná keramika, 32,5x32,5 cm, 1980,
majetek Galerie am Graben, Vídeň
- 152 - Zdena Fibichová - Sedm snů na jedno téma, patinovaná keramika, 32,5x32,5 cm, 1980
- 153 - Zdena Fibichová - Ostrý porost, patinovaná keramika, 34x34 cm, 1980
- 154 - Zdena Fibichová - Skalisko, patinovaná keramika, 43 cm, 1980
- 155 - Zdena Fibichová - Snový vrch, patinovaná keramika, 39 cm, 1980
- 156 - Zdena Fibichová - Nedoručený dopis, patinovaná keramika, 34x34 cm, 1981
- 157 - Zdena Fibichová - Půleno, patinovaná keramika, 32,5x32,5 cm, 1980
- 158 - Zdena Fibichová - Znamení H, patinovaná keramika, 38x41cm, 1981
- 159 - Zdena Fibichová - Krátké snění, patinovaná keramika, 41x32 cm, 1982
- 160 - Zdena Fibichová - Říjen, patinovaná keramika, 35x35 cm, 1980,
majetek Galerie am Graben, Vídeň
- 161 - Zdena Fibichová - Vázaná slova, patinovaná keramika, 38x24 cm, 1984
- 162 - Zdena Fibichová - Nedoručené dopisy, patinovaná keramika, 34x34 cm, 1982
- 163 - Zdena Fibichová - Konec dubu, patinovaná keramika, průměr 80 cm, 1982
- 164 - Zdena Fibichová - Oznámení, patinovaná keramika, 36x25 cm, 1982
- 165 - Zdena Fibichová - Odkaz, patinovaná keramika, 34x34 cm, 1981
- 166 - Zdena Fibichová - Odkaz II, patinovaná keramika, 36x25,5 cm, 1981
- 167 - Zdena Fibichová - Odlehlé místo, patinovaná keramika, 35x35 cm, 1981
- 168 - Zdena Fibichová - Vymezené místo, patinovaná keramika, 32x32 cm, 1982
- 169 - Zdena Fibichová - Silnice, patinovaná keramika, 46x65 cm, 1983, majetek UMPRUM
- 170 - Zdena Fibichová - Brázda, patinovaná keramika, 100x70 cm, 1983
- 171 - Zdena Fibichová - Rám, patinovaná keramika, 75x41 cm, 1983
- 172 - Zdena Fibichová - Obydlí, patinovaná keramika, 34x34 cm, 1983
- 173 - Zdena Fibichová - Atlaska podzimu, patinovaná keramika,
výška 10 cm, průměr 21cm, 1984
- 174 - Zdena Fibichová - Celesta, bílý cement, konopný provaz, 85x102 cm, 1983
- 175 - Zdena Fibichová - Předmět doličný, bílý cement, konopný provaz, 100x83 cm, 1983
- 176 - Zdena Fibichová - Pomník , bílý cement, konopný provaz, 87 cm, 1984
- 177 - Zdena Fibichová - Šperk, bílý cement, konopný provaz, 132x87 cm, 1984
- 178 - Zdena Fibichová - Patník, bílý cement, konopný provaz, 83 cm, 1982
- 179 - Zdena Fibichová - Milník , bílý cement, konopný provaz, 100 cm, 1983
- 180 - Zdena Fibichová - Přeměna tvaru, cement, 55 cm, 1982
- 181 - Zdena Fibichová - Paruka, bílý cement, 77 cm, 1984

- 182 - Josef Wagner - Bludný balvan II, bronz, 41 cm, 1929, NG, Praha
- 183 - Věra Janoušková - Peřinka, osinkocement, 1982
- 184 - Věra Janoušková - Polštář na sudu, osinkocement, 1985
- 185 - Zdena Fibichová - Rostlina, mramor, 130 cm, 1986
- 186 - Zdena Fibichová - Rostlina, mramor, 130 cm, 1986
- 187 - Zdena Fibichová - Talíř s plody, keramika, průměr 150 cm, 1980,
Rekreační středisko Československé státní banky, Libohošť
- 188 - Jindřiška a Pravoslav Radovi - Reliéf, glazovaná keramika, 1981,
Vinárna Kaiserštejnského paláce v Praze
- 189 - Zdena Fibichová - Květy, zlacená, glazovaná keramika, průměr 105 cm, 1980,
Kulturní dům, Veselí nad Lužnicí
- 190 - Zdena Fibichová - Květy, zlacená, glazovaná keramika, průměr 105 cm, 1980,
Kulturní dům, Veselí nad Lužnicí
- 191 - Zdena Fibichová - Dresy, glazovaná keramika, průměr 120 cm, 1982,
Tělocvična ZDŠ Svitávka
- 192 - Zdena Fibichová - Krajina, glazovaná keramika, 340x310 cm, 1983,
Chata Poustevník, Pec pod Sněžkou
- 193 - Zdena Fibichová - Krajina, glazovaná keramika, 340x310 cm, 1983
- 194 - Zdena Fibichová - Předsvatební stoh, malovaná pálená hlína, drát, 29 cm, 1984
- 195 - Zdena Fibichová - Poslední kostka, pálená hlína, drát, 36 cm, 1985
- 196 - Zdena Fibichová - Choulostivá věc, pálená hlína, drát, 24 cm, 1985
- 197 - Zdena Fibichová - Obydlí, malovaná, pálená hlína, 20 cm, 1988
- 198 - Zdena Fibichová - Klícka, patinovaná pálená hlína, kov, 60 cm, 1989, UMPRUM
- 199 - Zdena Fibichová - Zlatá špička, pálená hlína, kov, 32 cm, 1987
- 200 - Zdena Fibichová - Šest skutků, pálená hlína, kov, 62 cm, 1988, UMPRUM
- 201 - Zdena Fibichová - Událost, pálená hlína, kov, 64 cm, 1989
- 202 - Zdena Fibichová - Dům č.p. 9, pálená hlína, železo, 74 cm, 1989
- 203 - Zdena Fibichová - Dům č.p. 2, patinovaná pálená hlína, železo, 73 cm, 1989
- 204 - Zdena Fibichová - Dům č.p. 3, pálená hlína, železo, 74 cm, 1989
- 205 - Zdena Fibichová - Špejchar, pálená hlína, 43 cm, 1985
- 206 - Zdena Fibichová - Odložená hrouda, malovaná pálená hlína, drát, 17 cm, 1985
- 207 - Zdena Fibichová - Označená rodná hrouda, pálená hlína, drát, 45 cm, 1985
- 208 - Zdena Fibichová - Obydlí, pálená hlína, drát, 36 cm, 1985
- 209 - Zdena Fibichová - Rodná hrouda, biskvit, 18 cm, 1988, majetek PhDr. Nadi Řehákové

- 210 - Zdena Fibichová - Dárek, pálená hlína, drát, 47 cm, 1989
- 211 - Zdena Fibichová - Bez názvu, pálená hlína, 58 cm, 1989
- 212 - Zdena Fibichová - Kořeny, patinovaná pálená hlína, drát, 20 cm, 1988
- 213 - Eva Kmentová - Agresivní krychle, polychromovaná sádra, 37x37x37 cm, 1970
- 214 - Zdena Fibichová - Mlejnek na bláto, malovaná pálená hlína, 24 cm, 1985
- 215 - Zdena Fibichová - Větrolam, biskvit, 26 cm, 1986
- 216 - Zdena Fibichová - Rodové dědictví, pálená hlína, 23 cm, 1984
- 217 - Zdena Fibichová - Bunkr paměti, pálená hlína, železo, drát, 28 cm, 1986
- 218 - Zdena Fibichová - Včelí kóta, malovaná pálená hlína, drát, 28 cm, 1985,
Moravská galerie v Brně
- 219 - Zdena Fibichová - Skorozvíře, malovaná pálená hlína, 66 cm, 1991
- 220 - Zdena Fibichová - Doupě, malovaná pálená hlína, 37 cm, 1990
- 221 - Zdena Fibichová - Mraveniště, malovaná pálená hlína, 43 cm, 1990
- 222 - Zdena Fibichová - Pták, malovaná pálená hlína, 35 cm, 1991
- 223 - Zdena Fibichová - Živočich, malovaná pálená hlína, 54 cm, 1990
- 224 - Karel Pauzer - Velká ležící, malovaná pálená hlína
- 225 - Karel Pauzer - Tři na jednoho, malovaná pálená hlína
- 226 - Michal Gabriel - Ptákočlověk, kolorovaná sádra, 60 cm, 1985
- 227 - Michal Gabriel - Tři psi, textil, papír, dráty, 130 cm, 1985
- 228 - Zdena Fibichová - Smírčí kříž, perokresba, papír, Ilustrace ke knize Kameny pokání
(Vladimír Preclík, Melantrich, Praha, 1992)
- 229 - Zdena Fibichová - Smírčí kříž, perokresba, papír, Ilustrace ke knize Kameny pokání
(Vladimír Preclík, Melantrich, Praha, 1992)
- 230 - Josef Wagner - Kompozice, kresba tuší, papír, 29x22,5 cm, 1934
- 231 - Josef Wagner - Španělsko, perokresba, papír, 105x24 cm, 1936, NG, Praha
- 232 - Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, papír, 43x30 cm, 1964
- 233 - Zdena Fibichová - Čekanka, cín, 30 cm, 1964
- 234 - Zdena Fibichová - Vegetace I, kombinovaná technika, 62,5x44 cm, 1966
- 235 - Zdena Fibichová - Vegetace III, kombinovaná technika, 62,5x44 cm, 1966
- 236 - Zdena Fibichová - Sypající se čas, cín, 1966, NG, Praha
- 237 - Zdena Fibichová - Květ času I, bílý cement, 105 cm, 1966
- 238 - Zdena Fibichová - Mandragora, kombinovaná technika, 44x62,5 cm, 1966
- 239 - Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, papír, 80. léta
- 240 - Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, papír, 80. léta

- 241 - Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, papír, 80. léta
- 242 - Zdena Fibichová - Kresba, kresba tuší, papír, 80. léta
- 243 - Zdena Fibichová - Partitura, tuš, fotografický papír, 71x48,5 cm, 1984
- 244 - Zdena Fibichová - Zavěšování I, kresba tuší, papír, 71x50 cm, 1984
- 245 - Zdena Fibichová - Zavěšování II, štětec, tuš, fotografický papír, 71x50 cm, 1984
- 246 - Zdena Fibichová - Zavěšování III, kresba tuší, papír, 71x50 cm, 1984
- 247 - Zdena Fibichová - Kresba č. 15, barevná křída, papír, 102x73 cm, 1985
- 248 - Zdena Fibichová - Kresba č. 22, barevná křída, papír, 102x73 cm, 1985
- 249 - Zdena Fibichová - Kresba, barevná křída, papír, 73x102 cm, 1986
- 250 - Zdena Fibichová - Kresba, pastel, papír, 102x73 cm, 1986
- 251 - Zdena Fibichová - Kresba č. 8, tuš, papír, 73x102 cm
- 252 - Zdena Fibichová - Kresba č. 6, barevná tuš, papír, 102x73 cm
- 253 - Zdena Fibichová - Kresba č. 9, barevná tuš, papír, 73x102 cm
- 254 - Zdena Fibichová - Kresba č. 4, barevná tuš, papír, 73x102 cm
- 255 - Zdena Fibichová - Kresba č. 3, barevná tuš, papír, 102x73 cm
- 256 - Zdena Fibichová - Kresba, barevná tuš, běloba, papír, 73x53 cm
- 257 - Zdena Fibichová - Kresba č. 7, tuš, běloba, papír, 102x73 cm
- 258 - Zdena Fibichová - Kresba č. 8, tuš, papír, 43x102 cm
- 259 - Zdena Fibichová - Kresba č. 11, tuš, papír, 73x102 cm