

**Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Katedra teorie kultury**

# **RIGORÓZNÍ PRÁCE**

**Kateřina Štroblová**

**Ženské umělecké osobnosti v české výtvarné kultuře 50. a 60. let  
20. století**

---

**Women artist personalities in Czech culture of 50's and 60's of 20<sup>th</sup> century**

**2010**

„Prohlašuji, že jsem tuto rigorózní práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Praze dne 15. 2. 2010

Kateřina Štroblová

# OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>4</b>
<b>2. HISTORICKÁ SITUACE</b> .....	<b>5</b>
<b>3. SITUACE NA ČESKÉ KULTURNÍ A VÝTVARNÉ SCÉNĚ 1948-1969</b> .....	<b>10</b>
<b>4. PŘEHLED TVŮRČÍCH SKUPIN 1957-1969</b> .....	<b>20</b>
<b>5. ŽENSKÉ OSOBNOSTI ČESKÉ VÝTVARNÉ SCÉNY 50. A 60. LET</b> .....	<b>38</b>
<b>5.1 UMĚLKYNĚ SDRUŽENÉ VE SKUPINÁCH</b>	
<b>5.1.1 Máj 57</b>	
Dagmar Hendrychová .....	<b>39</b>
<b>5.1.2 Trasa 54</b>	
Eva Kmentová.....	<b>40</b>
Jitka a Květa Válovy.....	<b>46</b>
Zdena Fibichová.....	<b>50</b>
Olga Čechová.....	<b>53</b>
<b>5.1.3 UB 12</b>	
Věra Janoušková.....	<b>54</b>
Alena Kučerová.....	<b>63</b>
Daisy Mrázková.....	<b>71</b>
Vlasta Prachatická.....	<b>77</b>
Adriena Šimotová.....	<b>83</b>
<b>5.1.4 Křižovatka</b>	
Běla Kolářová.....	<b>93</b>
Pavla Mautnerová.....	<b>99</b>
<b>5.2 UMĚLKYNĚ – SOLITÉRKY</b>	
Zorka Ságlová.....	<b>100</b>
Olga Karlíková.....	<b>109</b>
Naděžda Plíšková.....	<b>112</b>
Emila Medková.....	<b>113</b>
Eva Švankmajerová.....	<b>116</b>
Dagmar Hochová.....	<b>118</b>
Eva Fuková.....	<b>120</b>
Vilma Vrbová – Kotrbová.....	<b>122</b>
<b>6. SPOLEČNÉ ZNAKY A AKTIVITY UMĚLKYNĚ</b> .....	<b>125</b>
<b>7. ŽENY V ČESKÉ VÝTVARNÉ KULTUŘE 50. A 60. LET</b> .....	<b>129</b>
<b>8. ZÁVĚR</b> .....	<b>135</b>
<b>9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>136</b>
<b>10. RESUMÉ</b> .....	<b>150</b>
<b>11. ENGLISH SUMMARY</b> .....	<b>151</b>
<b>12. SEZNAM VYOBRAZENÍ</b>	
<b>13. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b>	

# 1. ÚVOD

Historické období, které pokrývá tato práce, bylo pro československý stát i kulturu obdobím bouřlivých politických i společenských změn.

Namísto poválečného návratu k demokracii zvítězila na dlouhá léta vláda totality, která postavila na duchovní piedestal importované socialistické ideje, které prosazovala praktikami stalinského režimu.

Po Stalinově smrti a pádu kultu osobnosti nastalo i u nás jisté uvolnění. Šedesátá léta pak pro kulturní sféru znamenala zlatou éru, ze které čerpá umění prakticky až do současnosti. Toto období rozkvětu ukončila okupace vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968. Následné období tzv. normalizace znamenalo návrat k průměrnosti a šedi ideologie; pro „nežádoucí“ představitele kultury pak dvě desetiletí represí a potlačování tvůrčí činnosti.

Umělecká scéna tak byla na dlouhá desetiletí rozdělena na sféru „oficiální“, tvořící podle ideologických východisek komunistické strany, a na část „neoficiální“, režimem potlačovanou. Zatímco z první skupiny jsou tehdejší prominentní tvůrci dnes již téměř zapomenuti či opomíjeni pro nízkou kvalitu svých děl, z neoficiálního spektra se rekrutovali umělci, kteří jsou považováni za nestory českého umění druhé poloviny dvacátého století.

Specifickým jevem se od padesátých let (a to pochopitelně nejen na scéně československé) stal velký nárůst významných ženských uměleckých osobností.

V českém prostředí se tyto umělkyně povětšinou sdružovaly do uměleckých skupin, paralelně však tvořilo několik solitérních autorek.

Práce si klade tyto cíle:

1. Zmapovat situaci na české kulturní scéně v letech 1948 až 1968.
2. Stručně popsat vznik a zaměření nejdůležitějších uměleckých skupin, činných v tomto období.
3. Stručně monograficky zpracovat ženské umělecké osobnosti do těchto skupin sdružené; stejně jako ty, co tvořily na uměleckých skupinách nezávisle.
4. Pokusit se nahlédnout na tyto umělkyně z hlediska východisek, která je spojují, a z pohledu „genderového“; pak zodpovědět otázku, zda pro tyto umělkyně představuje fakt, že jsou ženy, nějaká umělecká specifika, a následně zařadit fenomén „ženského umění“ do kontextu českého kulturního prostředí daného období.

## 2. HISTORICKÁ SITUACE

Po květnovém povstání a ukončení druhé světové války začala obnova republiky. Nová vláda, výsledek jednání moskevského a londýnského odboje, v čele se Zdeňkem Fierlingerem, byla jmenována 4. 4. 1945. Na základě tzv. Košického programu byly zakázány pravicově orientované politické strany; ve vládě získali převahu komunističtí ministři. Byla vytvořena Národní fronta Čechů a Slováků, orgán tvořený představiteli všech povolených stran.

Prezident Edvard Beneš podepsal mimo jiných<sup>1</sup> znárodnovací dekrety (24.10. 1945), jimiž byly znárodněny klíčové průmyslové podniky, banky a soukromé pojišťovny. Všechny tyto kroky byly prvními příznaky odklonu od demokratických hodnot poválečné republiky.

Otázka neslovanských národnostních menšin, tedy Němců a Maďarů, byla vyřešena jak krutou vlnou tzv. divokého odsunu (do srpna 1945), tak tzv. odsunem organizovaným, zahájeným v lednu 1946, přičemž do prosince téhož roku bylo vysídleno 2 256 000<sup>2</sup> německých obyvatel. Maďarskou menšinu odsuny postihly v daleko menším rozsahu.

V květnových volbách do Národního shromáždění roku 1946 získala největší počet hlasů KSČ (v celém Československu 38,12 %, v českých zemích 40,17 %<sup>3</sup>); předsedou vlády se stává Klement Gottwald. Prezidentem byl opět zvolen Edvard Beneš. Nekomunistické strany začaly být pomalu ale jistě vnímány jako opozice.

Na světové scéně se zatím vyhrotily rozdíly mezi Západem a Východem. V projevu ve Fultonu v roce 1946 Winston Churchill poprvé použil termínu železná opona<sup>4</sup>. V březnu 1947 vyhlásil americký prezident Harry Truman tzv. Trumanovu doktrínu, která rozlišovala pouze dva typy států – demokratické a totalitní. V červnu téhož roku vystoupil americký státní tajemník George C. Marshall s nabídkou pomoci Spojených států všem evropským zemím usilujícím o obnovu válkou zničeného hospodářství. Sovětský svaz na tzv. Marshallově plánu odmítl účast. Československá vláda byla ochotna o plánu jednat, Stalin však delegaci, vyslané za tímto účelem do Moskvy, oznámil, že případná účast

---

<sup>1</sup> více viz: JECH, K.; KAPLAN, K., Dekrety prezidenta republiky 1940 – 1945: dokumenty, 2002.

<sup>2</sup> údaj z BĚLINA, P. a kol., Dějiny zemí koruny české, 1992, s. 253.

<sup>3</sup> tamtéž, s. 256.

<sup>4</sup> „Od Štětínu na Baltu až po Terst na Jadranu se napříč celým kontinentem spustila železná opona. Za touto linií leží všechna hlavní města starobyklých států střední a východní Evropy. Varšava, Berlín, Praha, Vídeň, Budapešť, Bělehrad, Bukurešť a Sofia, všechna tato slavná města a jejich obyvatelstvo leží v oblasti, kterou musím nazvat sovětskou sférou, kde jsou podrobeny v takové či onaké formě nejen sovětského vlivu, ale do značné a v mnoha případech vzrůstající míře i přímé kontrole z Moskvy.[...]“ CHURCHILL, W., Železná opona. In KONDRYSOVÁ, E., Moudrost a vtip Winstona Churchilla, 2008, s. 28.

Československa na Marshallově plánu bude kvalifikována jako čin namířený proti SSSR.<sup>5</sup> Odmítnutím Marshallova plánu tak Československo jasně ukázalo, do které sféry vlivu bude nadále spadat.

Kulminovalo i domácí politické napětí mezi KSČ a nekomunistickými stranami, které vyvrcholilo demisí demokratických ministrů a převzetím moci ve státě Komunistickou stranou Československa 25. února 1948.

V květnu 1948 byla schválena nová Ústava ČSR, která vyhlásila Československý stát za lidovou republiku, která zajistí pokojnou cestu k socialismu.<sup>6</sup>

Po abdikaci Edvarda Beneše (7. června) byl prezidentem zvolen Klement Gottwald. V čele vlády stanul Antonín Zápotocký. Bezprostředně po jmenování vlády začali komunisté tvrdě prosazovat přeměny společnosti. Byly zřízeny tábory nucené práce, teror byl směřován kromě příslušníků opozice zejména proti válečným veteránům nekomunistického odboje a členům a představitelům katolické církve<sup>7</sup>. V politických procesech<sup>8</sup> byly zatčeny a popraveny desítky lidí, včetně generála Heliodora Píky (1948) a JUDr. Milady Horákové (1950)<sup>9</sup>. Čistkám se nevyhnuli ani představitelé komunistického režimu, v procesu proti „protistátnímu spikleneckému centru“ v čele s generálním tajemníkem KSČ Rudolfem Slánským bylo vyneseno 11 rozsudků smrti (1952). Politické procesy byly konstruovány zejména podle zákona č. 231 na ochranu lidově demokratické republiky z října 1948, jenž umožňoval stíhat občany jako „nepřátele lidově demokratického režimu.“<sup>10</sup>

Bezprostředně po převratu zahájili komunisté likvidaci soukromého sektoru a přestavbu průmyslu s důrazem na těžké strojírenství. Československo se také stalo jedním ze zakládajících států Rady vzájemné hospodářské pomoci (RVHP), usilující o nezávislost na kapitalistických ekonomikách (leden 1949).

Na IX. sjezdu KSČ (25.- 29.5. 1949) byla vytyčena generální linie budování socialismu.

Významným mezníkem byla smrt Josifa Vissarionoviče Stalina 5. 3. 1953. Jeho nástupcem se v čele KSSS stává Nikita Chruščov. V témže roce zemřel Klement Gottwald; prezidentem republiky byl zvolen Antonín Zápotocký, prvním tajemníkem ÚV KSČ pak

---

<sup>5</sup> BĚLINA 1992.

<sup>6</sup> Ústava československé republiky. In VESELÝ, Z. Dějiny českého státu v dokumentech, 1994, s. 411-12.

<sup>7</sup> více k procesům s představiteli církve viz: kol. autorů, Církevní procesy padesátých let, 2002.

<sup>8</sup> více viz: KAPLAN, K., K politickým procesům v Československu 1948 – 1954. Dokumentace komise ÚV KSČ pro rehabilitaci 1968, 1994.

<sup>9</sup> více k procesu s Miladou Horákovou viz: KAPLAN, K., Největší politický proces: Milada Horáková a spol., 1995.

<sup>10</sup> více k politickým vězňům viz: BARTOŠEK, K., Český vězeň. Svědectví politických vězeňkyň a vězňů let padesátých, šedesátých a sedmdesátých, 2001.

Antonín Novotný. 30. 5. byla ze dne na den vyhlášena měnová reforma, která měla vyřešit úpadek hospodářství. Reforma vyvolala masové nepokoje.

XX. sjezd KSSS, který proběhl 14. – 25. února 1956, přinesl zejména vystoupení Nikity Chruščova s kritikou kultu osobnosti a poodhalením některých stalinských praktik<sup>11</sup>.

13. 11. 1957 umírá prezident Zápotocký a na jeho místo je zvolen Antonín Novotný; funkce prezidenta republiky a prvního tajemníka komunistické strany tak byla sloučena v jednu.

V roce 1960 byla přijato Národní shromáždění novou Ústavu ČSR, která vyhlásila vítězství socialismu v Československu. Název státu byl změněn na Československou socialistickou republiku a byla zakotvena vedoucí role KSČ.<sup>12</sup>

Po odstranění Chruščova z vedení ÚV KSSS nastupuje do funkce Leonid Iljič Brežněv (1964).

Již od roku 1967 nastává v Československu obrodný proces ve straně (koncepte „socialismu s lidskou tváří). V lednu 1968 je prvním tajemníkem ÚV KSČ zvolen Alexander Dubček a Antonín Novotný nadále zůstal jen ve funkci prezidenta republiky. Do vlády se tak dostali tzv. reformní komunisté.<sup>13</sup> V březnu abdikoval Novotný a prezidentem byl zvolen Ludvík Svoboda, který jmenoval novou vládu v čele s Oldřichem Černíkem. Počátkem dubna přijal ÚV KSČ tzv. Akční program jako základ reformy politického a společenského systému.

Na jaře 1968 také vznikají dva Kluby – Klub bývalých politických vězňů (Klub 231), sdružující politické vězně komunistického režimu uvězněné mezi únorem 1948 a počátkem let šedesátých, a Klub angažovaných nestraníků (KAN), společenství zájemců o politickou angažovanost, kteří nebyli nebo nechtěli být členy KSČ ani žádné jiné strany tehdejší Národní fronty. K uvolnění dochází i na kulturní scéně.

V polovině července se konalo setkání představitelů SSSR, NDR, Bulharska, Polska a Maďarska, kde byla ústředním tématem kritika politického vývoje ČSSR. Výsledkem byla tzv. Brežněvova doktrína, formulující povinnost komunistických stran bránit socialismus a mezinárodní postavení socialistického společenství. Ke kritickému dopisu, zaslanému z této schůzky, zaujalo ÚV KSČ odmítavý postoj.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> více viz: KILEV, M., Chruščov a rozpad Sovětského svazu (pokus o analýzu referátu N.S. Chruščova, který přednesl na uzavřeném zasedání ÚV KSSS 25. února 1956), 1999.

<sup>12</sup> Ústava Československé socialistické republiky. In VESELÝ 1994, s. 423-6.

<sup>13</sup> více viz: HEJZLAR, Z., Praha ve stínu Stalina a Brežněva: Vznik a porážka reformního komunismu v Československu, 1991.

<sup>14</sup> BĚLINA 1992.

Ani jednání členů politbyra ÚV KSSS a předsednictva ÚV KSČ v Čierne nad Tisou na přelomu července a srpna nepřinesla SSSR uspokojivé výsledky.

V brzkých ranních hodinách 21. srpna 1968 vstoupila na území Československa vojska Varšavské smlouvy.

Proti invazi protestoval ÚV KSČ i Národní shromáždění.<sup>15</sup> Představitelé KSČ a státu byli odvečeni do SSSR; o dva dny později dorazila do Moskvy delegace vedená prezidentem Svobodou. Česko - sovětská jednání skončila podepsáním tzv. moskevského protokolu (nepodepsal jen František Kriegel, předseda zahraničního výboru Národního shromáždění), čímž se československá strana podřídila diktátu a souhlasila s „dočasnou“ přítomností okupačních vojsk na svém území.

V Československu začalo období tzv. normalizace. Byly zmrazeny všechny reformy v oblasti ekonomiky i politiky a Sovětský svaz nastolil opět represe.

V říjnu Národní shromáždění schválilo ústavní zákon o československé federaci, jímž byla nahrazena značná část Ústavy ČSSR z roku 1960; bylo zakotveno rovnoprávné postavení českých zemí a Slovenska.

Počáteční odpor československých obyvatel se postupně vytrácel do deziluze a rezignace. Na protest proti pasivitě společnosti se v následujícím roce upálili studenti Jan Palach († 19.1. 1969)<sup>16</sup>, Jan Zajíc († 25.2.1969)<sup>17</sup> a reformní komunista Evžen Plocek († 9. 4. 1969).

Alexander Dubček byl odvolán z vedení ÚV KSČ a brzy ze strany vyloučen. Prvním tajemníkem se stal Gustáv Husák, který se významnou měrou podílel na reformním procesu, podlehl však sovětským nátlakům. V několika vlnách pak následovaly čistky v komunistické straně, armádě, vysokých školách, kulturních institucích i sdělovacích prostředcích.

KSČ přijala v roce 1971 dokument Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti od XIII. sjezdu KSČ. V dokumentu byly reformní pokusy definovány jako „kontrarevoluční“ a vpád sovětských vojsk prezentován jako akt přátelské pomoci.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> „Národní shromáždění [...] prohlašuje 1/ že žádný ústavní orgán ČSSR nebyl zmocněn k jednání ani nedal k němu souhlas, ani nepozval okupační jednotky pěti států Varšavské smlouvy, 2/ že považuje okupaci ČSSR za samozvaný akt násilí v mezinárodním měřítku [...], 3/ [...] požaduje okamžité ukončení aktů násilí vůči Československu, jeho obyvatelstvu, okamžité stažení vojsk [...], 6/ že jako jedinou zákonnou vládu Československa uznává vládu předsedy s. Ing. O. Černíka [...]. Prohlášení Národního shromáždění Československé socialistické republiky k obsazení Československa vojsky států Varšavské smlouvy. In VESELÝ 1994, s. 430.

<sup>16</sup> více viz např.: BLAŽEK, P., EICHLER, P., JAREŠ, J. a kol., Jan Palach '69, 2009.

<sup>17</sup> více k Janu Palachovi a Janu Zajícovi viz: SÁDECKÝ, J., Živé pochodně, 1980.

<sup>18</sup> „Za takovátó situace bylo nutno rozhodnout, zdali se má čekat, až kontrarevoluce vyvolá bratrovražedný boj, kdy budou hynout tisíce lidí, a teprve potom poskytnout internacionální pomoc, nebo přijít včas a předejít krvavé tragédii i za cenu počátečního nepochopení doma i za hranicemi. Vstup spojeneckých vojsk do Československa 21. srpna 1968 předešel takovému krveprolití, a byl tedy potřebným a jedině správným řešením. [...] Vstup spojeneckých vojsk pěti socialistických zemí do Československa byl aktem



Sedmdesátá a osmdesátá léta se tak stala dalším obdobím „temna“, které ukončily až revoluční události roku 1989.

---

internacionální solidarity, který odpovídal jak společným zájmům československých pracujících, tak mezinárodní dělnické třídy, socialistického společenství a třídním zájmům světového komunistického hnutí. Touto internacionální akcí byly zachráněny životy tisíců lidí, zabezpečeny vnitřní i vnější podmínky pro jejich mírovou a pokojnou práci, upevněny západní hranice socialistického tábora a zmařeny naděje imperialistických kruhů na revizi výsledků druhé světové války.“ Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. [cit. 2009-02-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.totalita.cz/texty/pouceni.php>>.

### 3. SITUACE NA ČESKÉ KULTURNÍ A VÝTVARNÉ SCÉNĚ 1948 – 1969

V prvních poválečných letech se nejdiskutovanějším tématem v české kultuře stal nový směr kulturně-politické organizace, přejímání či odmítání tradice západní kultury a postavení umělce v nové socialistické společnosti.<sup>19</sup>

„[...]Neboť v podstatě problému je věc jiná: zda máme za své přijmouti tendence, realizované ve Svazu sovětských socialistických republik, či zda máme sdíletí politické a kulturní osudy oněch zemí, jež jsou souhrnně označovány jako západní demokracie.

Je to velký a vážný problém a nehodí se, aby byl zlehčován. [...] jsme a zůstaneme kusem Evropy a nevymkneme se z jejího osudu, to znamená ze zápasu mezi „východní“ a „západní“ koncepcí, mezi socialismem a kapitalismem. A právě tak nebudeme „mostem“, kde by se obě ty koncepce sešly.“<sup>20</sup>

Československá kultura se nakonec přimknula k Sovětskému svazu a principům socialismu. Jak píše Jindřich Chaloupecký:

„[Socialismus] Byl importován dopodrobna hotový se Sovětského svazu a vložen na zemi, která byla historicky i sociálně dalekosáhle odlišná. Nadto nabyt socialismus právě tehdy v Sovětském svazu té podoby, kterou mu vtiskl Stalin a kterou jeho následovníci měli brzo označit jako deformovanou. [...] Socialismus se představil jako velkolepý projekt budoucnosti. Jenže tento projekt neměl souvislost se skutečností. Jevil se jako zářící skleněný zámek, do kterého nebylo vchodu. Bylo něco neskutečného v tomto snu o konci dosavadních dějin a něco přízračného až k strašidelnosti v tom, jak se měla skutečnost donutit, aby se připodobnila vymyšlenému modelu; vyvrcholilo to v inscenovaných procesech s vražednými rozsudky a v ovacích, jimiž byly provázeny.“<sup>21</sup>

V roce 1947 proběhla první prezentace oficiálního socialistického realismu u nás, velká výstava *Obrazy národních umělců SSSR*, která představila obrazy čtyř sovětských umělců – A. a P. Gerasimova, A. Dejneka a A. Plastova.<sup>22</sup>

V témže roce (v listopadu, činnost však zahájil až v březnu 1948) byl založen Svaz českých výtvarných umělců. Po únorovém převratu roku 1948 převzal Svaz aktivity a funkce

<sup>19</sup> ŠEVČÍK, J; MORGANOVÁ, P.; DUŠKOVÁ, D., České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty), 2001, s. 7.

<sup>20</sup> CHALUPECKÝ, J., Konec moderní doby. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 72 – 73.

<sup>21</sup> CHALUPECKÝ, J., Nové umění v Čechách, 1994, s. 27.

<sup>22</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 428 – 9.

zrušených organizací (Blok výtvarných umělců, Syndikát výtvarníků československých ad.).<sup>23</sup>

Na Sjezdu Národní kultury, konaném v dubnu 1948, bylo hlavním programem vytvoření jednotné Národní fronty, sjednocení všech oblastí kultury a vytýčení nové kulturní politiky státu. Vystoupila zde řada předních domácích osobností (Klement Gottwald, Václav Kopecký, Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll ad.) i několik významných zahraničních hostů (Tristan Tzara, Louis Aragon, Todor Pavlov, Felix Montier).<sup>24</sup> Referáty Ladislava Štolla, Václava Kopeckého a Zdeňka Nejedlého potvrdily kulturní politiku strany s její novou orientací k hodnotám klasického národního umění, k revolučním tradicím husitství, národního obrození, dělnického hnutí a k metodě socialistického realismu. Za dekadentní a přežilé shodně prohlásily moderní umění „úpadkových“ směrů (impresionismus, cézannismus, kubismus, surrealismus, existencialismus). [...] Umění mělo nadále zůstat revoluční silou, ale v nekonfliktním vztahu se státem a jeho institucemi, s nimiž bude usilovat o stejné cíle. Strana definitivně potlačila avantgardu, vyloučila odlišné názorové proudy a kodifikovala antimoderní postoje.<sup>25</sup>

Zdeněk Nejedlý ve svém projevu zdůraznil, že „věda a umění ...musí být opřena o určitou ideologii, která souhlasí s potřebami naší doby. [...] Kulturní práce, ať básníková, ať učencova...není jeho soukromou jen věcí“.<sup>26</sup> Slova Gustava Bareše „Nechceme nikomu nic předepisovat. Jenom radíme, a nabádáme, že takové umění naší doby nemůže být jiné než realistické...Nechceme sahat na svobodu umělce, ale umělec si nemá ulehčovat svou práci tím, že lpí na dosavadním vývoji a na starém,“<sup>27</sup> dokazují „benevolenci“ režimu.

Na podzim roku 1948 byl vyhlášen tzv. ostrý kurz. Kulturní politika se musela vyrovnat s novými impulsy vázanými na stalinskou tezi o zostřování třídního boje, s čímž souviselo především vytyčení ideologických požadavků na uměleckou tvorbu a jejich mocenské vymáhání; tato kritéria se začala komplexně uplatňovat počátkem roku 1950.<sup>28</sup>

„Generální linie výstavby socialismu“ byla vyhlášena na IX. sjezdu KSČ 1949. Václav Kopecký zde přednesl řeč „Marxisticko – leninská výchova“, která byla usnesením sjezdu prohlášena za základní linii směřodatnou pro všechny kulturní pracovníky:

---

<sup>23</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 430.

<sup>24</sup> tamtéž, s. 128.

<sup>25</sup> tamtéž, s. 105.

<sup>26</sup> KUSÁK, A., Kultura a politika v Československu 1945- 1956, 1998, s. 265.

<sup>27</sup> KNAPÍK, J., V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956, 2006, s. 32.

<sup>28</sup> tamtéž, s. 97.

„, Kriterium umělecké tvorby, kriterium umění, kriterium postoje umělců, ať už spisovatelů, hudebních tvůrců nebo výtvarníků, se základně změnilo. Kriterium jest nyní poměr k vládnoucímu pracujícímu lidu, poměr k dělnictvu, poměr k socialismu. [...] Nové chápání spisovatelské činnosti má svůj vztah k té metodě uměleckého tvoření, která se opírá o marxismus – leninismus, o socialistické pojetí umělecké tvorby a která se stala vůdčí methodou veškeré umělecké tvorby v Sovětském svazu a nazývá se socialistický realismus. Methoda socialistického realismu znamená: realisticky, umělecky tvořit v duchu socialistickém. [...] Touto naší základní marx – leninskou linií v oblasti slovesného a druhého umění jest především to, že potíráme a snažíme se plně vyplniti formalism. Odmítáme zásadně tak zvané abstraktní umění, odsuzujeme umění, které nic neříká, kterému nikdo nerozumí, které na nikoho nepůsobí a které se nikomu nelíbí. Odsuzujeme umění, které se vyhýbá skutečnosti a pravdě a které neutralitně utíká od zaujetí stanoviska v problémech života, v problémech třídního boje atd. [...]“<sup>29</sup>

Oficiální výtvarná scéna pořádala mnoho výstav a přehlídek, jako např. I. Přehlídku československého výtvarného umění 1949 - 1951 (1951), navazující na předchozí výstavu *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu*, monstrózní přehlídku pod záštitou Klementa Gottwalda.<sup>30</sup>

Příslušníci starší umělecké generace byli po roce 1948 vystaveni nátlaku režimu (např. František Tichý, Emil Filla) a některé výrazné osobnosti (Jiří Kolář, Karel Teige a surrealistický okruh) byly otevřeně pronásledovány. Řada umělců raději přestala veřejně vystupovat. Úroveň tvorby těch umělců, co se režimu přizpůsobili (např. František Gross), nepopíratelně klesla.<sup>31</sup>

Mnoho uměleckých osobností bylo vystaveno nemilosrdným represím režimu. Popraveni byli Vladimír Clementis a Závaš Kalandra; řada, zejména katolicky orientovaných spisovatelů, byla po dlouhá léta vězněna (Zdeněk Rotrekl, Jan Zahradníček, Zdeněk Kalista). Mezi autory donucenými k exilu byly osobnosti jako Ivan Blatný, Jan Čep, Ferdinand Peroutka či Jiří Voskovec.<sup>32</sup>

Od první poloviny roku 1952 se projevují první náznaky pozitivních změn – jednak díky aktivizovaným projevům (například uvnitř uměleckých svazů), jednak zřejmě s pádem aparátu Rudolfa Slánského.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> KOPECKÝ, Václav. Marxisticko – leninská výchova. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 138 – 139.

<sup>30</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 431-2.

<sup>31</sup> PRIMUSOVÁ, A., Skupina Máj 57 v ideologických souvislostech. In PRIMUSOVÁ, A; KLIMEŠOVÁ, M. (ed.), Skupina Máj 57: úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let, 2007, s. 13.

<sup>32</sup> KUSÁK 1998, s. 374.

<sup>33</sup> KNAPÍK 2006, s. 196 – 197.

Podívejme se nyní na ony neoficiální projevy.

Od oficiální politiky Svazu se již na konci 40. let distancovali surrealisté (v čele s Karlem Teigem a později s Vratislavem Effenbergerem), skupina kolem Mikuláše a Emily Medkových a také tzv. libeňský okruh – Bohumil Hrabal, Vladimír Boudník, Egon Bondy a Zbyněk Sekal, který vydal svůj programový text s názvem Doslov aneb Abdikace v roce 1950. Text (autorem je patrně Zbyněk Sekal) není výrazem odporu proti socialismu, spíše jakýmsi manifestem nezávislosti a osobních postojů skupiny:

„ Zbývá nám už jenom říci, co chceme. To všechno ostatní se už stalo. Říci, co chceme dělat, jak chceme žít, jak chceme myslet. Co chceme milovat.

Všechny ideologie, všechny světové názory se vyznačují bez výjimky nesnášenlivostí. Všechny jsou vytvářeny určitou společenskou skupinou pro ni samu nebo pro skupinu jinou, ale všechny si osobují právo mít platnost pro všechny lidi. [...] Kam patříme? Víme jenom to: náš vztah k výrobním prostředkům není žádný, protože nepracujeme a nemáme v úmyslu kdy pracovat. [...] Ale zbývá ještě říci, co chceme. A tu je především třeba jednou provždy stanovit, jednou provždy vyslovit zásadu: vytvoříme-li mimoděk, z vnitřní potřeby anebo v sebeobraně nějakou ideologii, nikdy si nebudeme namlouvat, že by tato ideologie měla mít platnost pro kohokoliv, kdo není z nás. [...] Přitom se nikterak nechceme vymykat ze společnosti, ve které žijeme, nikterak nechceme zavřít oči před skutečností, která nás obklopuje. [...] A náš nesouhlas neplatí tedy tomu, co je, nýbrž tomu, co bude. A to zase ne za všechny, nýbrž jen za nás několik. [...] A prosím [...] nepatříme ani do budoucího. [...] Chceme jít svojí cestou, kterou ještě skoro vůbec neznáme. Nechceme se podobat ostatním lidem, jejich tváře se stále víc a více podobají tvářím idiotů. [...] Nechceme být šťastni po jejich způsobu. Komu z nás bude zatěžko pokračovat v této cestě, není ještě ztracen. Otvírá se mu šťastná budoucnost v socialismu. [...]“<sup>34</sup>

Výlučnou osobností byl v českém prostředí Vladimír Boudník, který zveřejnil již v roce 1949 první (24.3.) a druhý (15.4.) manifest explosionismu. Posláním explosionismu měla být obroda života a světa skrze „explosivní“ sílu, která je vlastní životu a univerzu<sup>35</sup>

„[...] Dnešnímu uspořádání světa odpovídá jedině EXPLOSIONALISMUS. [...] Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti. ANALÝZA + SYNTÉZA: většina z vás za pomoci fantazie vytváří z mraků, skal nebo olova litého o vánocích různé světské podoby. Právě tak je tomu, zahledíte-li se na oprýskanou zeď, žíly mramoru. Vidíte tváře, postavy...Vše se prolíná, oživuje.

<sup>34</sup> SEKAL, Z., Doslov aneb Abdikace. In HRABAL, B., Něžný barbar, 1990.

<sup>35</sup> NEŠLEHOVÁ, M., Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, 1997, s. 69.

Uvedené prvky rozjitřily staré prožitky, uložené ve vašem mozku ve formě vzpomínek. Vy vidíte svoje nitro převedené do dvou rozměrů; tedy do plochy. Stačí překreslit nebo přemalovat viděné na papír. Zmocňujete se svého nitra, a tím je automaticky činíte srozumitelné široké veřejnosti. [...] <sup>36</sup>

Jakousi studentskou protestní akcí byla tzv. První Malmuzherciáda (19.12.1954), pořádaná studenty Akademie výtvarných umění a Akademie múzických umění v Praze (název je odvozen ze slov malíři – muzikanti – herci). <sup>37</sup>

První modernistickou výstavou po osmi letech, během kterých bylo možné oficiálně vystavovat pouze socialistický realismus, byla tzv. Výstava jedenácti v pražské výstavní síni Ars (1955). <sup>38</sup> Text v katalogu napsal teoretik František Dvořák: „Konečně se sešlo několik výtvarníků, které pojí shodná metoda práce a jeden umělecký cíl. Těmito společnými znaky je malířská, svobodná a tvůrčí čistota, návrat ke zdrojům pravé malířské inspirace, úsilí o zapojení umění opět v oblast citů člověka, odpor k tvorbě vyhovující toliko mimouměleckým předpisům.“ <sup>39</sup> Pravá „revolučnost“ těchto vystavujících „byla ve snaze navrátit malbě její přirozenou smyslovost, chuť z malování, vitalismus: cosi velice jemného, niterného, a přece tak naléhavě očekávaného, také proto, aby se takový výraz mohl stát přirozeností.“ <sup>40</sup> Výstava jedenácti byla předstupněm k vystoupení skupiny Máj 57.

Po XX. sjezdu KSSS a vystoupení N. Chruščova v únoru 1956 nastává pozvolný „ottěpel“ (tání), provázený změnami na umělecké scéně SSSR i ve východní Evropě. Dozvuky sjezdu se u nás projeví zejména na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů v dubnu téhož roku, kde zazněla z úst Jaroslava Seiferta a Františka Hrubína poprvé na oficiální půdě kritika kulturní politiky státu. <sup>41</sup> Komunisté však sjezd podrobili ostré kritice a jedinou platnou autoritou zůstala i nadále ideologická linie vytyčená KSČ. <sup>42</sup>

Výrazným zlomem se stala Ustavující konference Svazu československých výtvarných umělců (na III. celostátní konferenci ÚSČSVU v lednu 1956 bylo rozhodnuto o rozdělení Ústředního svazu na Svaz čs. výt. um. (SČSVU) a Svaz čs. architektů. <sup>43</sup>). Sjezd Svazu se nesl v duchu kritické atmosféry sjezdu spisovatelů. Nezazněly tu sice tak radikální požadavky tvůrčí svobody jako na sjezdu spisovatelů, ale ozvaly se také – nejotevřeněji

---

<sup>36</sup> BOUDNÍK, V., Manifest explosionismu č. 2. In NEŠLEHOVÁ, M., Průkopníci abstrakce z let 1957 – 1964, 1991, s. 249.

<sup>37</sup> CHALUPECKÝ 1994, s. 27.

<sup>38</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 435.

<sup>39</sup> DVOŘÁK, F., Úvodní slovo k výstavě jedenácti. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 183.

<sup>40</sup> LAHODA, V., Krotký modernismus. In JUDLOVÁ, M. (ed.), Ohniska znovuzrození, 1994, s. 19.

<sup>41</sup> tamtéž.

<sup>42</sup> PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 13.

<sup>43</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 435.

hovořil Jindřich Chaloupecký; poměry zejména v oblasti výtvarného umění pak otevřeně kritizovali také Jan Kotík, Vojtěch Michal, Jan Tomeš, Václav Sivko, Miloslav Holý i Karel Lidický.<sup>44</sup>

Nejvýznamnějším výsledkem konference však bylo zrušení zákazu uměleckých skupin.

Tomuto rozhodnutí předcházela článek s názvem Hlas mladých, požadavky podepsané 69 mladými umělci, publikované ve Výtvarné práci v roce 1955:

„[...] aby krajně nepříznivá situace, v jaké pracovali a dosud pracují mladí výtvarní umělci, byla vystřídána podmínkami příznivějšími pro jejich tvůrčí rozvoj navrhuje:

2. Zakotvit ve stanovách nebo organizačním řádu možnost vytváření volných ideových skupin, jejichž členy by byli umělci bez ohledu na jejich kategorisaci.

e) Přiznat ideovým tvůrčím skupinám mladých výtvarníků právo samostatných výstav.

f) Zajistit v Praze jednu výstavní místnost s přednostním právem pro kolektivy mladých výtvarných umělců a přiznat jim právo v průběhu doby adaptovat si vlastními silami další výstavní prostor

g) Vymezit podíl na základě účasti mladých výtvarných umělců na příjmech Fondu a v poměru k tomu určit úměrnou částku ve prospěch mladých. [...]“<sup>45</sup>

Možnost zakládat tvůrčí skupiny byla definitivně potvrzena změnou ve stanovách SČSVU, schválených 22. 12. 1956.:

„1. Výtvarní umělci – členové a kandidáti – umělecky spřízněných názorů, mohou se sdružovat ve volné tvůrčí skupiny, jejichž práce se mohou účastnit také výtvarníci z povolání.

[...]

3. Mohou pořádat výstavy a spolupracovat se svazovými časopisy a nakladatelstvím, v nichž mohou tlumočit názory skupiny.

[...]

1. Tvůrčí skupina utvořená z příslušníků SČSVU a výtvarníků z povolání, oznámí při svém vystoupení na veřejnost svůj program vedení příslušné pobočky [...] Současně oznámí tvůrčí skupina jméno svého vedoucího. [...]“<sup>46</sup>

Jako první využilo možnosti zakládání tvůrčích skupin uskupení s názvem Máj 57 a v témže roce jako vystoupila i skupina Trasa 54.

<sup>44</sup> PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 17.

<sup>45</sup> Hlas mladých. Výtvarná práce, 1955, roč. 3, č. 24, s. 2.

<sup>46</sup> Stanovy SČSVU, Článek 18, § 27, In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 185.

Roku 1957 proběhla také významná výstava Zakladatelé moderního českého umění, zorganizovaná mladými teoretiky Miroslavem Lamačem a Jiřím Padrtou. Představila dílo expresionisticko-kubistické generace, která do té doby byla uměle udržována v neznámosti a pro mladou generaci měla hlavně mravní význam<sup>47</sup> a byla tak jedním z nejdůležitějších kroků k rehabilitaci moderního výtvarného názoru v českém umění po roce 1948.<sup>48</sup>

Rok 1958 byl ve znamení československého úspěchu na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu; kde československý pavilon získal Grand prix a další ocenění. Pro československou společnost znamenala světová výstava zejména možnost setkat se po dlouhé době opět s světovou kulturou.<sup>49</sup>

Roku 1960 proběhly dvě neveřejné výstavy okruhu Konfrontací.

Atmosféru českého umění 50. a 60. let určovalo hledání pravdivého a mravního uměleckého výrazu v opozici vůči dogmatu socialistického realismu. Tyto požadavky na konci 50. let nejlépe splňovalo umění označované jako strukturální abstrakce nebo – s odvoláním na ustálenou mezinárodní terminologii – informel („český informel“).<sup>50</sup> Tento proud spojoval umělce několika generací, kteří v 50. letech dospěli k abstrakci. Strukturální abstrakce byla ve své době radikální alternativou oficiálního umění, protože vyhlásila za jedinou realitu lidskou existenciální zkušenost a za jediné východisko umělecké práce subjektivitu individua; František Šmejkal ji spojuje přímo se zraňovanou existencí člověka v totalitním státu a se sublimací jeho úzkosti do autonomního obrazu.<sup>51</sup>

Mimo informel se na české scéně projevovala další výrazná tendence, nazývaná jako „nová figurace“. Oba proudy reagují v atmosféře padesátých a šedesátých let na vyostřený pocit odcizení, na krizi lidských hodnot. V informelním umění však převažuje „romantický tragismus, zatímco nová figurace rozehrává zlobnější noty revolty, útočného gagu, zžíravé blasfémie, a s větší filosofickou agresivitou se obrací proti pseudokonkrétnímu světu.“<sup>52</sup> Ve světovém umění představovali tento proud umělci jako Henry Moore, Francis Bacon, Alberto Giacometti ad. Všem bylo společné úsilí o „postížení oné zvláštní metafyziky lidského bytí, která vyplývá z tlaků sociálních a civilizačních procesů nebo z protikladů mezi biologickou a vědomou existencí.“<sup>53</sup> U nás novou figuraci reprezentovali především Jiří Kolář a umělci ze skupin Trasa (Eva Kmentová, Jitka a Květa Válový) a UB 12 (Adriana Šimotová ad.) a mladí

<sup>47</sup> CHALUPECKÝ 1994, s. 26.

<sup>48</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 202.

<sup>49</sup> KRAMEROVÁ, D., Otevírání cesty – světová výstava Expo 58 v Bruselu. In PETRASOVÁ, T.; LORENZOVÁ, H. (ed.). Dějiny českého výtvarného umění, 2007, s. 72.

<sup>50</sup> tamtéž, s. 189.

<sup>51</sup> tamtéž, s. 189 – 190.

<sup>52</sup> NOVÁK, L., Nová figurace, 1970, s. 6.

<sup>53</sup> tamtéž, s. 7.



malíři vycházející ze surrealismu (Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak). Jednou z podob nové figurace se stala tzv. česká groteska (Jiří Načeradský, Jiří Sopko). Jakousi českou zvláštností bylo, že nová figurace na rozdíl od světového umění zasáhla všechny tři obory výtvarného umění – malířství, sochařství i grafiku.<sup>54</sup>

Roku 1960 byla založena skupina UB 12 a skupiny se sdružily v Blok tvůrčích skupin. Ten se představil na výstavě Realizace/Blok tvůrčích skupin v červnu 1961.

1963 surrealisté založili skupinu UDS. Vzniká skupina Křižovatka.

Mimo výtvarné umění potvrzovala jisté společenské uvolnění také tzv. nová vlna českého a slovenského filmu (reprezentovaná Milošem Formanem, Jiřím Menzelem, Františkem Vlácilím, Věrou Chytilovou a mnoha dalšími) a viditelné oživení literatury (Vladimír Holan, Bohumil Hrabal, Milan Kundera ad.)

Významnou úlohu v kultuře také sehrála nakladatelství jako Odeon, Československý spisovatel, Mladá fronta aj.<sup>55</sup>

V prosinci 1964 se konal II. sjezd SČSVU. I zde se projevila uvolňující atmosféra. Taktikou Bloku tvůrčích skupin se podařilo změnit vedení.<sup>56</sup> Do čela se dostal starý Adolf Hoffmeister a v předsednictvu byli především zástupci mladé či vlastně už střední generace. Umělci v Čechách mohli nyní plných pět let svobodně vystavovat a publikovat.<sup>57</sup> Usnesení sjezdu se mj. zabývala otázkami výstavní politiky (konfrontační výstavy, výměny českých a slovenských výstav), ediční činnosti, styku československého umění se zahraničím (vzájemná informovanost českého a světového umění, výstavy zahraničního umění u nás, dovoz uměleckých publikací apod.) atd.<sup>58</sup>

Byla založena skupina Aktuální umění a někdy kolem poloviny 60. let Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu.

Na IV. sjezdu Svazu čs. spisovatelů (27.-29.6. 1967) zazněla tvrdá kritika kulturní a společenské situace. Spisovatelé tak stanuli v čele reformního hnutí. Ve sporu s režimem vystoupili otevřeně a veřejně s ostrou kritikou politických poměrů a počínání moci, což dalo

---

<sup>54</sup> PETROVÁ, E., *Nová figurace*, 1993.

<sup>55</sup> MOKREJŠ, A.; HLAVÁČEK, J. Osobitost českého duchovního života šedesátých let. In PETRASOVÁ; LORENZOVÁ 2007, s. 25.

<sup>56</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 446.

<sup>57</sup> CHALUPECKÝ 1994, s. 28.

<sup>58</sup> Usnesení sjezdu SČSVU. In: ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 252 – 258.

sjezdu mimořádnou důležitost a schopnost ovlivnit politické poměry ve státě i vývoj společnosti.<sup>59</sup>

Tzv. pražské jaro roku 1968 znamenalo zásadní politické i společenské změny. 27. června Lidové noviny, Práce, Mladá fronta a Zemědělské noviny otiskují výzvu spisovatele Ludvíka Vaculíka s názvem Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem, vybízející občany k podpoře reformních snažení:

„[...] Komunistická strana, která měla po válce velikou důvěru lidí, postupně jí vyměňovala za úřady, až je dostala všechny a nic jiného už neměla. [...] Chybná linie vedení změnila stranu z politické strany a ideového svazku v mocenskou organizaci, jež nabyla velké přitažlivosti pro vládychtivé sobce, vypočítavé zbabělce a lidi se špatným svědomím. [...]Ještě horší však bylo, že jsme už téměř nemohli důvěřovat ani jeden druhému. Osobní i kolektivní čest upadla. S poctivostí se nikam nedošlo a o nějakém oceňování podle schopností darmo mluvit. Proto většina lidí ztratila zájem o obecné věci a starala se jen o sebe a o peníze [...] Od začátku letošního roku jsme v obrodném procesu demokratizace. Začal v komunistické straně. Musíme to říci a vědí to i ti nekomunisté mezi námi, kteří odsud už nic dobrého nečekali. [...] Komunisté mají vybudované organizace, v těch je třeba podpořit pokrokové křídlo. [...]. Žádejme odchod lidí, kteří zneužili své moci, poškodili veřejný majetek, jednali nečestně nebo krutě. Je třeba vynalézat způsoby, jak je přimět k odchodu. [...]Ustavujme výbory na obranu svobody slova. Organizujme při svých shromážděních vlastní pořádkovou službu. Uslyšíme-li divné zprávy, ověřujme si je, [...] Prozrazujme fízly. [...]Letošního jara vrátila se nám znovu jako po válce velká příležitost. Máme znovu možnost vzít do rukou naši společnou věc, která má pracovní název socialismus, a dát jí tvar, který by lépe odpovídal naší kdysi dobré pověsti i poměrně dobrému mínění, jež jsme o sobě původně měli. Toto jaro právě skončilo a už se nevrátí.“<sup>60</sup>

Okupace vojsky Varšavské smlouvy však nadějně změny a plány přervala. Následující období normalizace nastolilo opět tvrdou cenzuru a represe. Rozhodnutím Ministerstva vnitra České socialistické republiky (21.12. 1970) vznikl Svaz českých výtvarných umělců. Svaz československých výtvarných umělců zanikl, byla anulována jeho členská základna a činnost tvůrčích skupin.<sup>61</sup> Ze Svazu se tak opět stal nástroj kontroly: „Ve vzniklém zmatku už bylo snadné, aby ona hrstka odsunutých výtvarných funkcionářů se

<sup>59</sup> KAPLAN, K., „Všechno jste prohráli!“ (Co prozrazují archivy o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů), 1997, s. 177.

<sup>60</sup> VACULÍK, L., 2000 slov. [cit. 2009-03-05]. Dostupný z WWW: <<http://www.totalita.cz/texty/2000slovt.php>>.

<sup>61</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 559.

tvářila, že byla obětí protikomunistického spiknutí a zmocnila se organizování nového Svazu. Vybrali z dosavadních členů ty, na jejichž alespoň pasivní podporu se mohli spolehnout, k nim pro jméno také několik známých umělců staré generace, a ostatním pomalu a neochotně dovolili, že se směli registrovat jako výtvarníci z povolání, tedy jacísi výtvarníci – řemeslníci – jinak by totiž byli postihováni jako osoby bez zaměstnání, tedy podle existujících zákonů „povaleči“ a „příživníci“. Do řízení Svazu už tedy nemohli zasahovat. Mezi ty jen registrované výtvarníky byli odsunuti především ti, kteří získali zatím nějaké uznání v cizině.

Tak se ze Svazu stala kuriózní instituce průměrných, podprůměrných nebo i zcela neschopných umělců a pseudoumělců, jejichž aktivita je podněcována především komplexem méněcennosti, kterým nejvíce trpí ti, to se zmocnili vůdčích pozic. Přitom požívají neobyčejné moci. Jsou bohatě dotováni, disponují v Praze všemi výstavními místnostmi a v personálním propojení s vševládným Ministerstvem kultury i mimo Prahu, vydávají jediný výtvarnický časopis, který zůstal, obsazují všechny poroty uměleckých soutěží, poradní sbory a nákupní komise, z nich se vybírají profesori výtvarnických škol.“<sup>62</sup>

Mnoho výtvarných aktivit se tak znovu přesouvá do ilegality.

Jak píše Eva Petrová: „[...] Po jednadvacátém srpnu nastal zvláštní mezičas. Všechno bylo ztraceno, ale ještě se tomu nechtělo věřit a reagovalo se vystupňovanou činností, akcemi, protesty. Jako výraz odporu byl ustaven koordinační výbor uměleckých svazů, v němž výtvarné umělce zastupovali Čestmír Kafka a Jiří Šetlík.[...] Po zrušení SČSVU de facto v roce 1970 přestaly existovat tvůrčí skupiny. Nepotřebovaly sice žádnou organizaci, ztratily však jeden z hlavních důvodů existence: možnost společného vystavování. Nově utvořený Svaz českých výtvarných umělců byl neprodyšně uzavřen všemu, co souviselo s Blokem tvůrčích skupin, někteří umělci byli přímo tabuizováni, jejich jména zmizela z veřejnosti. Sedmdesátá léta se zapsala do historie jako doba stagnace, beznadějně propadlá a zmrhaná.“<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> CHALUPECKÝ 1994, s. 28.

<sup>63</sup> PETROVÁ, E., Trasa 54, 1991, s. 51 – 60.

## 4. PŘEHLED TVŮRČÍCH SKUPIN 1957 – 1969

Motivem vzniku skupin byla jednak snaha o vzájemnou konfrontaci, jednak úsilí o probojování oficiálně neakceptovaných výtvarných názorů. Vzhledem k přerušení vývojové kontinuity umění také nebylo možné očekávat, že skupiny vystoupí s jasně formulovaným programem či s koncepcí odrážející specifickou názorovou základnu. Většina skupin tak vznikala na základě nikoliv názorových příbuzností, ale na základě přátelských vztahů či příslušnosti k ateliéru. Tato „neprogramovost“ byla způsobena nejen konceptuální neujasněností, rychlým střídáním výtvarných názorů a kulturně-politickými zřeteli, ale také nedostatečnou spoluprací kritiků a historiků umění s mladými umělci (své teoretiky mělo jen málo z nich). Většina mladých umělců se také musela rychle vyrovnat s moderním uměním, takže osobitých výsledků dosahovala až před polovinou šedesátých let.<sup>64</sup>

Sdružit se ve skupinu usilovali zejména výtvarníci navazující na modernismus, ve snaze navázat na předválečná skupinová úsilí, přičemž „skupinaření“ figurovalo jako symbol samotných modernistických aktivit. Druhým, zcela praktickým důvodem pro vznik skupin byla obvykle jednodušší pozice při přípravách výstav, které musely projít schvalovací procedurou Svazu i v místních politických orgánech.<sup>65</sup>

Ihned po zrušení zákazu tvůrčích skupiny vystoupily ve stejném roce dvě uskupení – Máj 57 a Trasa 54.

---

<sup>64</sup> ŠMEJKAL, F., České imaginativní umění, 1996, s. 372 – 374.

<sup>65</sup> LAHODA, V., Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus. In PETRASOVÁ; LORENZOVÁ 2007, s. 103.

## Máj 57

Několik umělců tohoto uskupení se setkalo na Výstavě jedenácti. Zde se také sblížili s teoretikem Františkem Dvořákem, který následně v roce 1956 zorganizoval v městečku Trauenstein v Německé spolkové republice na pozvání skupiny „Roter Reiter“ společnou výstavu Richarda Fremunda, Roberta Piesena, Jiřího Martina, Jitky Kolínské a přizvaných hostů ze starší umělecké generace Kamila Lhotáka a Františka Tichého. Zde se vytvořil základ budoucí skupiny Máj 57. Další okruh budoucí skupiny se pak rekrutoval z bývalých studentů Uměleckoprůmyslové školy v Praze, z ateliérů Josefa Wagnera a Františka Tichého.<sup>66</sup> Na začátku skupiny bylo velké množství výtvarníků, ze kterého byl podle slov Františka Dvořáka udělán výběr.<sup>67</sup>

Oznámení o ustanovení tvůrčí skupiny bylo zasláno Ústřednímu výboru Svazu československých výtvarných umělců Františkem Dvořákem a Ladislavem Dydkem 1. prosince 1956. V dopise bylo formulováno i směřování a cíle skupiny:

„Oznamujeme Vám ustanovení tvůrčí skupiny mladých, organisované Dr. Františkem Dvořákem a Ladislavem Dydkem. Jejím programem bude navázání na moderní české umění, jehož význam se většinou dosud zamlčoval. Hlásíme se tím k umění Václava Špály, Bohumila Kubišty, Rudolfa Kremličky, Otty Gutfreunda a Jana Štursy. Akceptujeme také pokrokové umění světové, epochy otevřené dílem Cézannovým a Van Goghovým a vrcholícím v díle Matissově a Picassově. Tato skupina nevznikla náhodou, ale z vědomí těchto společných cílů, je spojena i vykonanou prací, jež u každého vychází ze svobodných a čistě výtvarných podnětů i z odporu k tvorbě určené mimovýtvarným literárním dogmatismem. [...]“<sup>68</sup>

Existence skupiny byla následně oficiálním dopisem uznána. Název skupiny vznikl až těsně před výstavou, podle měsíce, v němž byla výstava otevřena. Přestože to nebylo přímým záměrem, „vystihoval dobovou atmosféru tání ledů politické moci a rozpuku mladých nezávislých snah na kulturním poli.“<sup>69</sup> Podle pamětníků a bývalých členů skupiny název neodkazuje na literaturu 19. století.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 21.

<sup>67</sup> PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, pozn. 30, s. 82.

<sup>68</sup> Dopis ústřednímu výboru Svazu československých výtvarných umělců, In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ 2001, s. 186.

<sup>69</sup> PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 23.

<sup>70</sup> tamtéž, pozn. 37, s. 82.

Máj 57 nebyl uměleckou skupinou v tradičním slova smyslu, ale byl volným sdružením mladých výtvarníků založeným na otevřenosti a svobodném výtvarném projevu.<sup>71</sup> Více než v čemkoli jiném však společný „program“ spočíval v negativním vymezení vůči socialistickému realismu, konzervativní a bezduché umělecké produkci a zdůrazňována byla především výtvarná hlediska.<sup>72</sup>

První výstava skupiny nesla název Mladé umění a „byla po téměř deseti letech od roku 1948 první výstavou, pro niž nevybírala vystavená díla žádná oficiálně jmenovaná výstavní komise. Byla sestavena pouze zúčastněnými umělci a teoretikem Františkem Dvořákem.“<sup>73</sup> Výstava proběhla 31.5. – a zúčastnili se jí tito umělci: Jiří Balcar, Andrej Bělocvětov, Vlastimil Beneš, Běla Čermáková, Ladislav Dydek, Libor Fára, Richard Fremund, Miloslav Hájek, Dagmar Hendrychová, František Chaun, Miloslav Chlupáč, Jitka Kolínská, Jiří Martin, Marie Martinová, Jiří W. Neprakta, Vojtěch Nolč, Dora Nováková, Zdeněk Palcr, Robert Piesen, Jiří Rathouský, Jaromír Skřivánek, Miroslav Vystrčil a Karel Vysušíl.<sup>74</sup> Jak napsal v úvodu do katalogu Miloslav Chlupáč: „Obrazy a plastiky [...] nepředstavují nějaký program či manifestaci. ...Tyto práce se liší od prací vystavovaných v minulých letech především tím, že se v celém obsahu i formě snaží navázat nikoli na umění 19. století, ale na výsledky uměleckých snah mezi oběma světovými válkami, dále tím, že staví proti neosobní akademické jistotě subjektivnější a volnější zaujetí, i tím, že proti dokumentu staví aktivní vlastní zážitek a proti iluzivnímu přepisu skutečnosti se snaží akcentovat formálně i výrazově způsob pojetí, v němž může vnější podobu věcí do určité míry přerůst jak jejich tvarová struktura, tak citový přízvuk nebo zvláštní význam.“<sup>75</sup> Podobný důraz na citovost a výtvarné prostředky čteme i v textu Františka Dvořáka: „[...] Především je jim [mladým] jasno, že skutečnost i příroda mohou umělci dodat toliko výtvarné podněty a nemohou jim proto sloužit jako model, vybízející oko výtvarníka k pouhému přepisu v plochu plátna či objem plastiky. Odsuzují proto práci porot, které hodnotily jejich dílo konfrontací se skutečným.

Autoři této výstavy chtějí tedy za prvé, aby jejich malba a plastika působila [...] vlastními, autonomními výtvarnými prostředky [...]. Za druhé usilují, aby jejich dílo bylo výrazem citů současného člověka. To je vlastně jejich jediné pojítko, když se jinak nikdo z nich neztotožňuje s druhým ve společně závazných názorech a kolektivně platné slohové formě a respektuje každého v jeho tvůrčí svobodě a předem danými zákony nepoutané individuálnosti.

---

<sup>71</sup> tamtéž, s. 23.

<sup>72</sup> tamtéž, s. 25.

<sup>73</sup> tamtéž, s. 31.

<sup>74</sup> Tvůrčí skupina Máj 57. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 216.

<sup>75</sup> CHLUPÁČ M.; DVOŘÁK, F., Mladé umění: Tvůrčí skupina Máj 57 (kat. výst.), 1957.

[...] Nechtějí naše klasiky kopírovat, ale následovat je v jejich tvůrčí odvaze.“

Kritiky v Rudém právu, Tvorbě a Literárních novinách vytýkaly vystavenému umění, že neodpovídá cílům své doby a „světovému názoru“, ze strany politicky nezaujatých kritiků, jako byl např. Petr Wittlich či Josef Krása, byla výstava jako celek hodnocena veskrze pozitivně.<sup>76</sup> Některá díla (Vysušilovo *Ukřižování*, *Zátiší s dopisem/Pocta Shakespearovi* Jitky Kolínské) způsobila rozruch; výstava nebyla předčasně uzavřena jen díky osobní návštěvě prezidenta Zápotockého.<sup>77</sup>

Rok 1958 byl pro skupinu zlomový. Proběhla druhá výstava v paláci Dunaj na pražské Národní třídě a výstava v galerii Krzywe Kolo v polské Varšavě. Ve skupině se však také došlo k drobným konfliktům, začaly vyhraňovat některé individuality a někteří umělci skupinu opustili.<sup>78</sup>

Čtvrtá výstava v Poděbradech (již pod názvem pouze Máj) v roce 1964 byla po třech dnech uzavřena. Po tomto roce jednotliví členové dali přednost individuální dráze.<sup>79</sup>

## Trasa 54

Počátky skupiny Trasa 54 se datují do poloviny prosince roku 1954, kdy v ateliéru Čestmíra Kafky uspořádala skupina studentů ateliéru Emila Filly konfrontaci svých děl. „Byla to tehdy jediná možnost, jak porovnat své práce. Sjednocovalo je úsilí „něco dělat“, čelit zmatku kritérií a úpadku hodnot. Neměli však ujasněný program. Pokusili se k němu dojít společnou prací, kreslením v jednom ateliéru, avšak tudy cesta nevedla. Program se mohl formovat jedině z individuálních výsledků.“<sup>80</sup>

V červnu roku 1957 se konala první výstava skupiny Trasa 54; v katalogu formuloval teoretik Arsén Pohribný základní postoje skupiny: „Vidíme svět bez příkras, se všemi protiklady. Nedovoláváme se ilusí. Chceme malovat věci, které skutečně známe, a tak, jak je vidíme a cítíme [...]. Základní předpoklad odpovědné tvorby spatřujeme v osobitém pochopení výrazu dneška. [...] Oblast městského člověka. Uvažujeme obrovský tlak techniky a civilisace na člověka a umění. Pocit této neúplatné skutečnosti pokoušíme se přenést ve výtvarný výraz. Proti odlidšťující síle užíváme psychologického nemechanického přístupu. Jde o to, konstituovat prapodstatu člověka, která se tratí. [...] Krásou nám není toliko

<sup>76</sup> PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 35.

<sup>77</sup> tamtéž.

<sup>78</sup> PRIMUSOVÁ; KLIMEŠOVÁ 2007, s. 38 – 41.

<sup>79</sup> tamtéž, s. 52.

<sup>80</sup> PETROVÁ 1991, s. 7.

fyzická ušlechtilost, jako spíše vnitřní napětí, citový vztah, jasný záměr. Snažíme-li se o polokubistický výraz, břitký, nerozpačitý a nesentimentální, chceme vyjádřit dynamiku doby, její rytmus a směr. Proti iluzivní přetvářce stavíme osvobozené prostředky konstruktivní a kompoziční. Proti pseudoimpresivní rozbředlosti, definitivnost tvaru a plný barevný výraz.“<sup>81</sup> Mottem katalogu se stal výrok Fernanda Légera: „Neplatí krása věcí, kterou mám malovat, nýbrž pouze způsob, jímž předmět výtvarně tvoříme, i kdyby to měl být jen hřebík. Avšak tento hřebík musí mít důstojnost „jsoucívho“ předmětu.“<sup>82</sup>

Samotný název skupiny „vyjadřoval konstrukci, vyznačení směru, v dalším vývoji se stále zřejměji vztahoval k pojmu cesta. Na cestě se lidé scházejí a rozcházejí a nemusí proto dojít k roztržkám. Příslušnost ke skupině nikoho nepoutala. Jestliže se sestava jmen časem měnila, změny znamenaly další úsek cesty, jímž někteří neprošli nebo projít nechtěli a jiní se právě na něm připojili.“<sup>83</sup>

Na první výstavě se představili: Eva Burešová, Věra Heřmanská, Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Václav Menčík, Jitka a Květa Válovy.<sup>84</sup> Po výstavě vstoupil do skupiny malíř Karel Vaca.

Grafické práce skupiny byly vystaveny v únoru 1959 v Galerii Fronta. Na výstavě už s Trasou vystavovali i sochaři z ateliéru Josefa Wagnera - Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Vladimír Preclík a Zdena Fibichová. Právě sochařská díla ale způsobila rozruch – na pokyn „vyšších míst“ byla z expozice odstraněna tři díla: Zoubkův *Zastřelený*, *Milenci* Evy Kmentové a *Ne* Vladimíra Preclíka. Úřadům vadily zejména zkrácené proporce, které „urážely lidskou důstojnost“. Ještě větší nevoli pak vyvolala výstava v Galerii C. Majerníka v Bratislavě (únor 1959). V různých variacích kritika vytýkala dílům „bezobsažný formalismus, pašování abstrakcionalismu, poplatnost buržoazním úpadkovým módám, odloučenost od skutečným socialismem pulsujícího života“.<sup>85</sup>

Výstavy Trasy se tak přesunuly do netradičních a intelektuálně odlišných prostředí (výstava v knihovně Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky v březnu 1960, ve Filmovém klubu v témž roce), kde byly přátelsky přijaty.

Výstava v galerii Československého spisovatele 1961 znamenala pro skupinu další předěl – složení členů se proměnilo (odešla Eva Burešová) a z názvu skupiny zmizelo datum 54.

---

<sup>81</sup> POHRIBNÝ, A., Trasa 54. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 220 – 221.

<sup>82</sup> PETROVÁ 1991, s. 8.

<sup>83</sup> PETROVÁ 1991, s. 14.

<sup>84</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 220.

<sup>85</sup> PETROVÁ 1991, s. 17.



Po událostech roku 1968 se skupina rozhodla uspořádat společnou výstavu, „o níž nepochybovali, že bude poslední. Chtěli ukázat, že stojí za svým názorem.“<sup>86</sup>

Výstava se uskutečnila nejprve v Bratislavě, v červenci a srpnu roku 1969, v září byla přenesena do pražského Mánesa. Podle úvodního textu katalogu skupina nechtěla výstavou „ukázat nic více a nic méně než to, že některá společná východiska a postoje stále žijí a v jistém smyslu jsou současnou situací aktualizovány. Existuje potřeba aktivního humanismu, potřeba neustále promítat hledisko pravdy do proměnlivého světa hodnot.“<sup>87</sup>

## UB 12

Za jakousi „předehru“ k příběhu skupiny UB 12 můžeme považovat umělecké formování starších osobností ve 40. letech. – Václava Bartovského, Václava Boštíka, Aloise Vítíka a částečně také Jiřího Mrázka. Václav Bartovský byl v této době na svém tvůrčím vrcholu, Václav Boštík pak dospěl k základním principům své tvorby.<sup>88</sup>

Důležitou osobností, která přispěla k utváření UB 12, byl malíř Václav Bartovský (1903 – 1967). Bartovský nevystudoval (z rodinných důvodů) žádnou uměleckou školu, umělecké „vzdělání“ získal kopírováním francouzských mistrů. Právě obdiv k francouzskému umění a kultuře přivedl do jeho ateliéru skupinu mladých umělců – Václava Boštíka, Jiřího Mrázka, Stanislava Kolíbalu, Jiřího Johna a Adrienu Šimotovou. Kromě úcty k francouzskému umění přinesl Bartovský do skupiny také „poetiku všednosti“, kterou později rozvíjely zejména ženské členky UB 12.

Významnou platformou pro skupinu byla Umělecká beseda, po vzniku Svazu čs. výtvarných umělců roku 1949 II. středisko Svazu.<sup>89</sup> Beseda znamenala pro budoucí členy UB 12 zejména kontakty a přátelství se staršími členy – Josefem Kaplickým, Bedřichem Vaníčkem ad., kteří jim poskytovali umělecká poučení i porozumění.<sup>90</sup>

Na znamení příslušnosti k tomuto spolku si také později dala skupina do názvu písmena UB.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> tamtéž, s. 51.

<sup>87</sup> tamtéž.

<sup>88</sup> SLAVICKÁ, M., UB 12, 2006, s. 29.

<sup>89</sup> ŠETLÍK, J., Příběh skupiny UB 12, tamtéž, s. 5.

<sup>90</sup> tamtéž.

<sup>91</sup> „Jestliže jsme si tuto zkratku ponechali, bylo to právě kvůli předválečné orientaci, již představovala.“ Ze vzpomínek: Stanislav Kolíbal. In ZEMINA, J.; ŠETLÍK, J., UB 12, 1994, s. 37.

K zakládajícím členům skupiny patřil Václav Boštík. Již od roku 1937 se znal s Jiřím Mrázkem, jehož zásluhou se pak seznámil s jeho ženou Daisy, s Jiřím Johnem a Adrienou Šimotovou, a posléze Stanislavem Kolíbalem a Vlastou Prachatickou. K tomuto okruhu přátel se později přidali Věra a Vladimír Janouškovi, Alois Vitík, František Burant a teoretik Jiří Šetlík.

K první neveřejné konfrontaci tvorby budoucích členů došlo v ateliéru Václava Boštíka na Letné ke konci roku 1953. Tato konfrontace byla rozhodujícím východiskem pro pozdější úvahy o společném tvůrčím uskupení v Umělecké besedě.<sup>92</sup>

Důležitým intermezem pro vznik skupiny byla také spolupráce Boštíka a Jiřího Johna na Památníku 77 278 židovských obětí nacistické genocidy v pražské Pinkasově synagoze. Na tomto projektu pracovali pět let, od roku 1954.<sup>93</sup>

Od února do března 1957 proběhla v Alšově síni Umělecké besedy tzv. Výstava pěti, které se zúčastnili Burant, Kolíbal, John, Prachatická a Šimotová.

Výstava pěti oživila myšlenku na založení skupiny. Názory jednotlivých potencionálních členů však nebyly jednotné, lišily se názory na smysl, poslání a konečně i složení skupiny. Časem se vyhrotila dvě stanoviska, která doznívala v již ustavené skupině i později. Někteří, jmenovitě Boštík a Kolíbal, se vzpírali dobrovolnému podřízení skupinové kázni v obavě, že by spoutala tvůrčí vůli jednotlivců. Jiní, mezi něž patřili Janoušek a John, později i Vitík a Smutný, naopak předpokládali, že se skupina stane strůjnou součástí generačního nástupu s cílem vydobýt větší prostor svobodě projevu. Mezi názorovými póly kolísali Mrázek i Šimotová a neutrálně se k nim stavěly Mrázková, Janoušková a Prachatická.<sup>94</sup>

Členy skupiny se nakonec stali Václav Bartovský, Václav Boštík, František Burant, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Jiří John, Jiří Mrázek, Daisy Mrázková, Vlasta Prachatická, Oldřich Smutný, Adriena Šimotová a Alois Vitík. Teoretikem skupiny se pak stal Jiří Šetlík. Skupina přijala název 14 UB. Po smrti Václava Bartovského se počet členů zmenšil na 13, a bylo dohodnuto, že číslovka v názvu bude reprezentovat pouze umělce (tedy ne teoretika)<sup>95</sup>. Konečný název se tedy ustálil na UB 12.

Založení tvůrčí skupiny bylo písemně oznámeno na počátku roku 1959 starostovi Umělecké besedy Vlastimilu Radovi.

---

<sup>92</sup> ŠETLÍK, J., Konfrontace v ateliéru Václava Boštíka. In SLAVICKÁ 2006, s. 74.

<sup>93</sup> ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 8-9.

<sup>94</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 78.

<sup>95</sup> ZEMINA; ŠETLÍK 1994, s. 10.

Ještě s označením 14 UB se skupina zúčastnila výstavy Realizace s Blokem tvůrčích skupin (1961). Protože tato výstava byla oficiálně Svazem povolena, Svazu „nezbylo než skupinu tiše, bez písemného vyjádření uznat.“<sup>96</sup>

Samostatné výstavy se UB 12 dočkala až v roce 1962.

UB 12 neměla žádný společný program či manifest. Byla založena na přátelských vztazích, přirozeným středem pak byli Václav Boštík a Václav Bartovský, což také naznačovalo, že skupina nebude generačně vyhraněná.<sup>97</sup>

V úvodu katalogu první výstavy se skupina ke společným cílům vyhranila takto:

„ Naše skupina se formovala v letech, kdy byla ve výtvarném umění porušována rovnováha mezi rozumem a citem, kdy se zdálo, že není třeba poetického myšlení a vidění; kdy bylo proto obtížné, dát svým zážitkům umělecký výraz a zachovat si nedeformovanou tvář. Většina z nás se setkala v Umělecké besedě. Pomalu a váhavě jsme se sbližovali, skeptičtí k vytyčování nových uměleckých programů a tvoření skupin. Spojovalo nás přátelství, i pokrokové tradice Umělecké besedy. Ne náhodou nás přitahovala síla lidské prostoty Václava Bartovského i jeho umělecká odpovědnost. [...] Tak vznikala naše skupina. Zpočátku mimovolně a bez programových prohlášení. Ale jasně charakterizována odporem k bezobsažné deskriptivnosti a vnějším efektům. Určená představou jasně a konstruktivní básnivosti a snahou po nalezení forem, které sdělí obsah uměleckého díla co nejpřesvědčivěji. [...]“<sup>98</sup>

První výstava se konala 2. – 31. března 1962 v Galerii československého spisovatele. Poznamenaly ji však neshody mezi členy skupiny, které nakonec vyústily v neúčast Václava Boštíka a Jiřího Mrázka.

Nepřáli jí však ani představitelé komunistického režimu – výstava byla několikrát uzavřena a reorganizována.<sup>99</sup>

Druhá výstava UB 12 proběhla od 1. března do 19. dubna v Oblastní galerii moderního umění v Gottwaldově. Výstava měla velký ohlas u publika – navštívilo ji kolem 2500 diváků, prodalo se 400 katalogů a na základě přání proběhlo 8 besed.<sup>100</sup>

Po výstavě v Gottwaldově skupina usilovala o výstavu v Praze. I přes opětovnou písemnou žádost Svazu však čekala na přidělení termínu výstavy marně a byly zamítány i samostatné výstavy jednotlivých členů. Nakonec byl skupině přidělen výstavní termín

---

<sup>96</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 80.

<sup>97</sup> tamtéž.

<sup>98</sup> ŠETLÍK, J., Tvůrčí skupina UB 12, 1962.

<sup>99</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 84.

<sup>100</sup> ŠETLÍK; ZEMINA 1994, s. 15.

v Nové síni v Praze, jehož se vzdal malíř František Jiroudek. Narychlo tedy byla připravena výstava, jež proběhla 19. května – 14. června 1964. Výstava byla přijata velmi příznivě.

Poslední výstavou skupiny byla ta v brněnském Domě umění, která se uskutečnila v říjnu a listopadu 1965, a byla nejrozsáhlejší výstavou skupiny vůbec. Výstava byla určitou bilancí činnosti skupiny, obsahovala díla za posledních pět let, kterých zde bylo vystaveno 131.<sup>101</sup> I tato výstava měla úspěch u návštěvníků i kritiky. Členové skupiny se však shodli, že další výstava by měla mít vnitřní umělecký důvod a měla by se tedy uskutečnit v rozmezí čtyř až pěti let; a to jak z důvodu velkého počtu výstav, na kterém se skupina nechtěla za každou cenu podílet, tak proto, že řada členů UB 12 měla možnost účastnit se přehlídek a výstav domácích i zahraničních.<sup>102</sup>

Shodou nešťastných okolností však výstava v Brně byla poslední.

Vstup okupačních vojsk v srpnu 1968 znamenal počátek období velkých změn a nejistoty. Roku 1970 byl zrušen Svaz československých výtvarných umělců a jeho členská základna a znovu nastolen zákaz uměleckých skupin. Po srpnu 1968 členové UB 12 došli k závěru, že zachování skupiny v ilegalitě by nebylo vhodné ani účelné.<sup>103</sup>

Skupina UB 12 byla již za své existence vnímána jako nepříliš výrazná či dokonce staromódní - její členové byli nazýváni také „tichošlápci“ či „úplně blbých 12“; teoretiky pak byla hodnocena jako střední proud či „krotký modernismus“.<sup>104</sup>

Mezi vzniknuvšími skupinami však měla UB 12 nezastupitelné místo a společně s Májem 57 a Trasou patřila k nejvýznamnějším.

Velkou roli hrálo složení skupiny, tvořené přátelskými vztahy několika silných uměleckých osobností, z nichž se později staly přední zastupitelé české výtvarné scény – např. Stanislav Kolíbal, Václav Boštík či Adriena Šimotová.

Jak hodnotí Milena Slavická: „Členové skupiny UB 12 tedy patřili k první poválečné generaci umělců, jejichž tvorba byla výrazně nekonformní. Tito umělci v podmínkách totality dokázali zachovat „estetickou a etickou sumu“ té linie moderního umění, která vyznávala a snažila se uchovat humanistické ideály (ve smyslu filosofie evropského moderního humanismu) a předat je dalšímu, mladšímu pokolení umělců.“<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> ŠETLÍK, J., Dům umění v Brně. In SLAVICKÁ 2006, s. 88.

<sup>102</sup> ŠETLÍK; ZEMINA 1994, s. 16.

<sup>103</sup> ŠETLÍK, J. Vynucený závěr činnosti tvůrčí skupiny UB 12. In SLAVICKÁ 2006, s. 91.

<sup>104</sup> SLAVICKÁ, M., UB 12 v souřadnicích doby. In SLAVICKÁ 2006, s. 62.

<sup>105</sup> tamtéž, s. 63.

Výstava Realisací v roce 1961 představila skupiny sdružené v Bloku tvůrčích skupin – skupiny **Etapa**, **Experiment**, **M 61**, **Máj**, **Proměna**, Trasa a UB 12. Ukázalo se však, že kromě Trasy a UB 12 se v těchto skupinách objevilo jen málo silných uměleckých osobností oproti převaze „nepříliš původních a často i vyloženě slabých malířů“.<sup>106</sup>

Na starší programovou základnu (podobně jako UB 12) navazovala také skupina **Radar**, složená ze tří bývalých členů Skupiny 42 – Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra – a mladých výtvarníků, obdivujících techniku a současnou civilizaci.<sup>107</sup>

Mezi další méně významné skupiny patřily např. M 57, MS, Blok, Horizont, Profil, Experiment, Etapa ad., v Brně pak Brno 57, Profil 58, M Brno ad., v Teplicích Krok 57 atd.<sup>108</sup>

## UDS

Co se týče surrealistů, po rozpuštění spolků v roce 1948 zanikla i před válkou vzniknuvší Skupina Ra. Surrealisté však i nadále cítili potřebu vymezovat se vůči ostatním soudobým výtvarným tendencím. V padesátých letech představoval jedno z nejvýznamnějších ohnisek automatické tvorby Okruh pěti objektů, ve kterém sehrál významnou roli Vratislav Effenberger. V okruhu se však vydělilo mnoho názorových proudů, a tato situace vyvrcholila v roce 1966 Effenbergerovým založením UDS.<sup>109</sup> „Nebyla to jen stále složitější vnitřní situace okruhu, co nás postavilo v r. 1958 před nutnost nového názorového vyjasnění. Už po dva roky jsme byli svědky vzrůstajícího ruchu kolem otázek moderního umění, který byl známkou pomalu a s obtížemi se uvolňujícího napětí v kulturně politickém životě. Toto uvolnění mělo za okamžitý následek vznik jakéhosi oportunistického modernismu, který byl specifickým produktem deseti – nebo dvacetiletého kulturního vakua. Tak k potřebě názorového vyjasnění vedly vnitřní i vnější důvody, které nás přiměly k přípravě cyklů večerů o teorii umění, který jsme nazvali vzhledem k podezřelým kvalitám rostoucích modernistických nálad Pravidla hry.“<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> ŠMEJKAL 1996, s. 376.

<sup>107</sup> tamtéž, s. 375.

<sup>108</sup> tamtéž, s. 374 – 376.

<sup>109</sup> tamtéž, s. 462.

<sup>110</sup> DVORSKÝ, S.; KRÁL, P.; EFFENBERGER, V., UDS: Surrealistické východisko, 1969, s. 233.

V roce 1966 se pak surrealisté sdružili do uskupení UDS (V. Effenberger, P. Král, S. Dvorský, Z. Havlíček, P. Voskovec ml., I. Sviták, L. Šváb ad.).<sup>111</sup> Význam zkratky v názvu byl chován v tajnosti, existují různé výklady, např. Údobí deformovaných systémů.<sup>112</sup> Systém UDS definovali jeho členové takto:

„UDS je názorový, tvůrčí a výkladový systém, sledující dialektický pohyb znakových struktur ve sféře konkrétní iracionality. Rozeznává v něm jisté kritické funkce, jimiž se ideologické a ontologické významy stavějí do protikladu k estetické autonomii a k otázkám formové estetiky. Je to diferenciativní a poznávací soustava, která – třebaže nepředstavuje jednotnou a ucelenou teorii – vytváří v základním smyslu komunikativní diskusní plán. V tomto plánu jsou jevy konkrétní iracionality posuzovány vzhledem k jejich *autenticitě* a *polemické hodnotě*, tvořícím jejich psychologickou a sociální záměrnost, a k otázkám, v nichž se projevuje závislost *tvůrčího procesu* na *kritické interpretaci* jeho vnitřních nebo vnějších podnětů. Toto zaměření, v němž jsou jevy konkrétní iracionality chápány jako více méně vědomá či nevědomá forma imaginativního *protestu* proti obłudnostem života, trvá na surrealistické základně, neboť obrací *princip analogie proti principu identity* ve smyslu *pojmového, nikoliv perceptivního* zobrazování.“<sup>113</sup>

Ve druhé polovině 60. let se skupině podařilo zorganizovat několik výstav, např. *Symbole obłudností / Tématická výstava UDS* (1966) a výstavu pařížských surrealistů *Princip slasti / Surrealismus* (1968).<sup>114</sup>

Rok 1969 znamenal pro UDS konec veřejných aktivit.

## **Skupina Aktuální umění a Aktual**

Skupina Aktuální umění byla založena v roce 1964 Milanem Knížákem, Janem Trtílkem, Soňou Švecovou, Vítem Machem a Janem Machem. Manifest skupiny, datovaný 18. října 1964, byl publikován v prvním čísle skupinového samizdatového časopisu: *Manifest aktuálního umění, Aktuální umění, 1964*<sup>115</sup> (Š, 296):

„Vycházíme ze základního pocitu jedince, angažovaného vším co ho obklopuje. Naším východiskem je angažovanost, naším cílem je angažovanost

---

<sup>111</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 445.

<sup>112</sup> BORECKÝ, V., *Imaginace, hra a komika*, 2005, s. 210.

<sup>113</sup> DVORSKÝ; KRÁL; EFFENBERGER 1969, zadní obálka knihy.

<sup>114</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 448 – 453.

<sup>115</sup> *tamtéž*, s. 296.

## TOTÁLNÍ ANGAŽOVANOST

[...] Nechceme utopicky odstraňovat tyto mnohdy obludně působící vymoženosti [produkty 20. století], ale chceme, aby si uvědomil (člověk), že mají sloužit jemu a ne on jim. TO CHCEME

proto vyhlášíme program AKTUÁLNÍHO UMĚNÍ

Nezajímají nás estetické normy, sloužící jako měřítko dokonalosti. Zajímá nás člověk. Abychom překonali jeho otrlost a citovou lhostejnost, tak typickou pro dnešního člověka, používáme

MUSÍME POUŽÍVAT maximálně působící formy.

Proto NATURALISMUS BANÁLNOST MAXIMALISMUS PROVOKACE PERVERSE a pod.

ŠOKOVAT FASCINOVAT OBNAŽIT NERVY přesvědčit

MAXIMÁLNĚ PŘESVĚDČIT PRYČ S PŘÍJEMNOU LECHTAVOSTÍ UMĚNÍ

Je nepotřebná další výroba obrázků a sošek do interiérů

další sentimentální kvílení na podíích koncertních sání.

Zakládat chrámy umění, Altamiry 20. století, kde lidé budou padat zasažení magickou silou umění

TO CHCEME<sup>116</sup>

Důležitým prostředkem se pro skupinu stává akce. Během roku 1965 se skupina začíná používat název Aktual – postupně se vzdaluje pojmu umění a tento pojem jí připadá příliš omezující. Manifest Aktual – žít jinak (1965 – 1966) již klade důraz ne na proměnu umění, ale na život každého jednotlivce<sup>117</sup>:

„...Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Prostá anonymní činnost. Není rozdílu mezi akcí vyvolanou záměrně a akcí spontánní. (Pokud jsou obě stejně působivé.) Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, cesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, módní přehlídky.....atp. ....jen trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vznikat, aby byly řešeny. Je lhostejné jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. [...] Člověk si musí stále ukládat malá pokání. Tak, aby nemusel podléhat malým tělesným a duševním indispozicím, které mají tak velký vliv na naše reakce. Pouhé neodtažení ruky od sálajících kamen. Nepoužití tramvaje. Kabát v parném létě. Noc beze spánku. Neděle bez oběda. Vyřknutí nepříjemné pravdy. Atd.“<sup>118</sup>

<sup>116</sup> Manifest Aktuálního umění. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 297 - 298.

<sup>117</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 296.

<sup>118</sup> Aktual – žít jinak. In ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 304.

## Konstruktivistické tendence a skupina Křížovatka

Před polovinou 60. let se v českém umění začínají projevovat tendence některých umělců, označované jako „konstruktivistické“. Charakter těchto tendencí však neměl „mnoho společného s klasickým konstruktivismem ruským ani s tím, jehož centrem byl Bauhaus dvacátých let. Především nesdílí jejich základní dogmata, jimiž bylo jednak popření a odmítnutí všeho minulého umění, jednak víra, že konstruktivistické umění má předurčení i sílu bezprostředně proměnit svět. [...] Domnívám se, že těžko můžeme mluvit o konstruktivismu v pravém smyslu, hovoříme-li o české umělecké scéně šedesátých let. [...] Nenazýváme proto tvorbu tohoto okruhu uměleckých směřování konstruktivismem, ale podstatně skromněji konstruktivními tendencemi.“<sup>119</sup> S avantgardou počátku století má však přece jen společné některé rysy, mezi něž patří především „úsilí o čistou, všeho náhodného a jevového zbavenou řeč výtvarných prostředků, destilovanou až k proutvarům a prakontrapozicím, k neutrálním čistým barvám. [...] Všechno subjektivní, předmětné, náhodné má jít v tomto úsilí o řád stranou.“<sup>120</sup>

Jádro skupiny konstruktivistů tvořili Jiří Kolář, Zdeněk Sýkora, Karel Malich a Hugo Demartini.

Poprvé se tito umělci projevili na výstavě Umělecké besedy v lednu a únoru 1964, kde vedle starších umělců jako Cyrila Boudy či Vojtěcha Sedláčka vystavovala také mladší generace (Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý ad.).<sup>121</sup>

Z potřeby formulace programu byla roku 1963 založena skupina **Křížovatka**, první výstava se však konala až v březnu 1964 v Galerii Václava Špály v Praze. Ani zde však ještě k. nevystoupili samostatně. Byl tu však formulován program tzv. „objektivních tendencí“, který se pak stal základem formování celého hnutí, jež bylo označeno za konstruktivistické.<sup>122</sup> V katalogu, sestaveném Jiřím Padrtou, byl formulován jakýsi „manifest“ skupiny. Výstava tak měla být „konfrontací osmi odlišných výtvarných projevů. Některé z nich se přihlásily k takovým myšlenkám, jež byly dosud v českém moderním umění bez přímých předchůdců a tradic. To platí především o těch tendencích v dnešním malířství, které chtějí čelit převaze romantického sentimentu.“<sup>123</sup> Takzvané „objektivní

---

<sup>119</sup> SEKERA, J. Racionalita poesie aneb poesie racionality. In HLAVÁČEK, J.; SEKERA, J., Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let, 1994, s. 6.

<sup>120</sup> HLAVÁČEK, J.: Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění. In HLAVÁČEK; SEKERA 1994, s. 54.

<sup>121</sup> tamtéž.

<sup>122</sup> tamtéž, s. 55.

<sup>123</sup> tamtéž.



tendence“ jsou opačným pólem přemíře subjektivity, obsažené v tomto umění romantického původu, opřeným o důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur.“<sup>124</sup> Svou antiromantickou orientací k novým druhům abstraktního formalismu se ocitli v opozici nejen vůči duchu převládajícímu na tehdejší umělecké scéně, ale také vůči převážné části jeho tradice.<sup>125</sup> Ne všichni umělci, kteří se výstavy účastnili, však tvořili v duchu konstruktivismu, konstruktivistickou povahu měly podle vlastních slov jen práce Zdeňka Sýkory a Karla Malicha.<sup>126</sup>

V roce 1966 se Demartini, Malich, Kolář a Sýkora představili v Lounech na výstavě Konstruktivní tendence.

Druhá výstava Křížovatky proběhla až v roce 1968 v Brně a Karlových Varech pod názvem Nová citlivost (v Praze pak pod názvem Křížovatka a hosté/ Nová citlivost).<sup>127</sup> Mezi vystavujícími se opět vyskytli autoři, kteří byli čistě konstruktivnímu programu vzdáleni (vystavovala zde i např. Alena Kučerová) a jiní, kteří pracovali s konstruktivními principy, avšak směřovali je významově jinam (Václav Boštík, Stanislav Kolíbal). Velmi vzrostl počet konstruktivistů, např. Radek Kratina, Jan Kubíček, Milan Dobeš či Miloš Urbásek.<sup>128</sup> Podle Jiřího Padrty je všechny spojovala právě nová citlivost, charakterizovaná jako „rozchod s organickou přírodou“ a „objev přírody nové, vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací“.<sup>129</sup>

Ke konci 70. let již však jednotliví autoři docházejí k jiným východiskům a konstruktivistické tendence druhé poloviny 60. let směřují ke svému zenitu.

---

<sup>124</sup> HLAVÁČEK; SEKERA 1994, s. 55.

<sup>125</sup> PADRTA, J., Konstruktivní tendence. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 327.

<sup>126</sup> SLAVICKÁ 2006, pozn. 30, s. 27.

<sup>127</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 453.

<sup>128</sup> HLAVÁČEK; SEKERA 1994, s. 56.

<sup>129</sup> tamtéž.

## Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu

Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu vznikla ze skupiny studentů, nazývajících sami sebe „somráci“. K somrákům se hlásili Zdeněk Beran, Jiří Laštovička, Antonín Málek, Zbyšek Sion, Antoník Tomalík, muzikanti Antonín Kubálek, Vladimír Kozderka a Zdeněk Barborka. Malíři somráků měli za vzor zejména Vladimíra Boudníka a autory z okruhu šmidrů.<sup>130</sup> „V identifikaci se somráctvím zaznívá silný sociální motiv, který kontrastoval s deklarovanými sociálními vymoženostmi, jež komunistická strana poskytovala studentům. Významný byl též vztah somráků k pivu [...]“<sup>131</sup>

Křížovnická škola má své kořeny kolem poloviny šedesátých let v hospodě U Křížovníků na pražském Starém městě. Vedoucími osobnostmi se stali Karel Nepraš a Jan Steklík, skupina však byla otevřená : „Křížovnická škola nebyla a není ortodoxní uměleckou skupinou, spjatou společným uměleckým programem. [...] Je školou pro lidi do určité míry shodného životního postoje. Proto jsou v ní dnes i lidé, kteří nikdy nechodili do dnes již zaniklé hospody U Křížovníků.“<sup>132</sup> Po uzavření podniku U Křížovníků žila Křížovnická škola „několik let v diaspoře. [...] K její renesanci došlo v roce 1969 v hospodě U zlatého soudku.“<sup>133</sup>

„Komunikačním pojítkem nebyla nějaká ideologie nebo výtvarný směr, ale pivo.“<sup>134</sup> Skupině nešlo o akce ani o happeningy, pouze o neustálé spontánní vymýšlení nápadů, z nichž je realizována jen nepatrná část.<sup>135</sup> Zvláště oblíbenou pak byla hra „Fando, nezlob se“ (autory byli pravděpodobně Karel Nepraš a Eugen Brikcius), pojmenovaná podle hostinského Fandy U Zlatého soudku a parafrázující známou společenskou hru s figurkami. Členové Křížovnické školy ji však nehráli s figurkami, ale s „panáky“ alkoholu různých barev. Po vyhození „figurky“ pak musel její majitel vypít obsah.<sup>136</sup> Dalším projektem byl tzv. Křížovnický kalendář, kdy se každého posledního dne v měsíci roku 1972 scházeli členové v hospodě U Svitáků a fotografovali, jak pijí pivo.<sup>137</sup> Důležitost piva jako inspiračního činitele dokazují další realizace jako Odebírání pivních vzorků či Výstava piva.

---

<sup>130</sup> BORECKÝ 2005, s. 207.

<sup>131</sup> tamtéž.

<sup>132</sup> JIROUS, I.M., Zpráva o činnosti Křížovnické školy, Výtvarné umění, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 53.

<sup>133</sup> tamtéž.

<sup>134</sup> BORECKÝ 2005, s. 207.

<sup>135</sup> JIROUS, I.M. 1995, s. 53.

<sup>136</sup> tamtéž, s. 55.

<sup>137</sup> tamtéž, s. 56.

K vrcholnému období a zároveň rozšíření členstva došlo po roce 1968. Křížovnická škola se propojila s undergroundovými aktivitami a většina kolektivních aktivit se odehrávala na venkově (při příležitostech svateb, oslav atp.) . „Konec 70. let je obdobím totálního ochromení Křížovnické školy. Několik signatářů Charty 77 odjíždí do zahraničí (Hanel, Brikcius, Slavík ad.), někteří na čas přestávají tvořit (Nepraš). Vzedmutá vlna aktivit poloviny 80. let a jejich konce jako by Křížovnická škola vážněji neoslovila. Ti, kdo zůstali v Čechách, se jich sice zúčastňují, povýtce jako profesionální výtvarníci, duch Křížovnické školy však jako by odvanul.“<sup>138</sup>

## Šmidrové

Skupina Šmidrové se začala formovat v polovině 50. let. K tehdejšími žákům Akademie výtvarných umění (Jan Koblasa, Bedřich Dlouhý, Karel Nepraš a Jaroslav Vožniak) a Akademie múzických umění (Richard Komorous, Jan Klusák, Jan Bedřich) se přidalo několik dalších autorů (básníci Jiří Kuběna, Václav Havel, Jiřina Topolová).<sup>139</sup> Pojmenování dostala od figurky policajta Šmidry. Z původně studentské recese se pozvolna zrodil program dadaistického zbarvení, jehož zbraněmi byly zejména paradox a ostrá, útočně stylizovaná situační groteska.<sup>140</sup> Na dvou „šmidřích večerech“ (1954 a 1957) manifestovali především svůj nonkonformismus, odpor k současnému akademismu a originálně posvěceným kulturním hodnotám.<sup>141</sup> Roku 1958 bylo založeno Šmidřič dechové těleso<sup>142</sup> - „naučili jsme se po svém hrát na naše skvělé, zlaté, třpytící se nástroje – a bylo nás vídat za dne, po večerech a nocích vyhrávat „lidu“ při svatbách, při oslavách a hlavně jen tak [...]“<sup>143</sup> Klíčovým pojmem šmidrovské estetiky se stala „divnost“. Jan Kříž definoval onu divnost takto: „ Divnost...to je fantaskno, které vstoupilo do předmětového světa a chce s ním v zájmu své mystifikátorské funkce sdílet jeho podobu. Divnost je prostor transgrese skutečnosti do fantasmie a zároveň zdomácnění principů fantaskna ve skutečnosti.“<sup>144</sup> Důležitou součástí šmidrovské divnosti je také chaos: „ [...] chaos trvá jako základní prostor všeho dění, jako předpoklad svobody vzájemného pohybu a prostupu imaginace a reality,

<sup>138</sup> HANEL, O. Křížovnická škola. Výtvarné umění, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 46 – 48.

<sup>139</sup> ŠMEJKAL 1996, s. 403.

<sup>140</sup> POHRIBNÝ, A., Šmidrové. Výtvarné umění, 1968, roč. 18, č. 12-13, s. 4.

<sup>141</sup> ŠMEJKAL 1996, s. 403.

<sup>142</sup> KRÍŽ, J., Šmidrové, 1970, s. 22.

<sup>143</sup> KOBLASA, J.; JIROUSOVÁ, V. (ed.), Šmidrové: Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky, 2005, s. 48.

<sup>144</sup> ŠMEJKAL 1996, s. 403 – 404.

jako záruka, že nic cenného nebude ztraceno, i když toho co zraňuje snad bude víc.“<sup>145</sup> Kříž dále připodobňuje estetiku Šmidrů k některým principům manýrismu, baroka i moderních proudů:

„...především rafinované machinace s jednotou nejednotného a nejednotností jednotného, které tvořily pohyblivý písek těch nejfantastičtějších eskamotáží. Manýristické provenience je pak například i záliba v nekontrolovatelné hře alogických metafor, náznaků a útržkovitých podobností, jimiž je do obrazu vnášen motiv cílevědomé záměny intencionální symboliky a prvků čiré nahodilosti, ne-li vyslovené schválnosti. [...] Naproti tomu se stejně nápadná podobnost se světem baroka projevuje v kumulaci a hypertrofii plasticity, v konvulzích některých formově zbytnělých detailů, v panoptikálnosti a obsahové přesycenosti obrazu...a zároveň příznačnou snahou zapojit do tohoto prostupujícího se světa i samotného diváka. [...] Ozývá se zde stále dada s prvky osvobozující revolty a maximální otevřenosti nahodilostem, silný je vliv surrealismu v důvěře v symbolické nadvýznamy plynoucí ze setkání disparátních předmětů v nepříslušných rovinách...Je zde však patrný i vpád abstrakce s její obnaženou expresivitou, formovou libovůlí, s její schopností volně řadit významové akcenty a organizovat ve shodě s jejich gradací i stavebnou strukturu obrazu. Byly zde zachyceny i podněty pop artu, zejména ve směru jeho nové komunikace s vnějším světem. Některé formy „divnosti“ mají blízko k obdobným proudům nové figurace, k nimž se přibližují po křivolaké dráze své metaforické estetiky.“<sup>146</sup>

V průběhu let 1963 – 65 se stále zřejměji projevuje šmidrovská snaha o překonání abstrakce, avšak „jestliže i potom to znovu mělo být dada, pak již dada předem poraněné, často ustupující a životem zrazované, těžce zápasící o svou vitální agresivitu v temných uličkách skepse [...]“.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> KŘÍŽ 1970, s. 14.

<sup>146</sup> KŘÍŽ, J., Estetika divnosti, Výtvarné umění, 1967, roč. 17, č. 1, s. 12-13.

<sup>147</sup> KŘÍŽ 1970, s. 6.

## Skupina Konfrontací

Skupinu Konfrontací tvořili Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Aleš Veselý ad., kteří se přihlásili k tvorbě Vladimíra Boudníka. Konfrontace definoval autor nepublikovaného katalogu František Šmejkal jako „českou verzi informelu“<sup>148</sup>, Jindřich Chalupecký pak jako „dramatickou a chmurnou abstrakci strukturální malby“<sup>149</sup>. Skupina však nikdy nebyla oficiálně uznána, ani nedošlo k oficiální výstavě,<sup>150</sup> pouze ke dvěma neveřejným výstavám v roce 1960. Na druhé z nich pak ke skupině přibyli Zbyšek Sion, V. Křížek a fotograf K. Kuklík.<sup>151</sup> Pro obě výstavy byla příznačná snaha o zhodnocení nových, syrových materiálů jako plechů, hadrů, drátů, provazů písku apod. ve spojení s umělými hmotami, barvami a laky. Výtvarnými postupy pak bylo prořezávání, propalování a destruování silných vrstev obrazové hmoty.<sup>152</sup>

Jádro skupiny Konfrontací vystavovalo v roce 1964 v Nové síni v Praze na Výstavě D, která měla za úkol prezentovat a vzájemně konfrontovat skutečně autentické hodnoty naší nefigurativní tvorby<sup>153</sup>. Katalog výstavy byl zakázán a texty Františka Šmejkala, Jana Kříže, Bohumíra Mráze a Dalibora Veselého byly publikovány až v 90. letech.<sup>154</sup>

V první polovině 60. let vzniklo také několik skupin složených ze starších výtvarníků více či méně akademického založení, např. skupina **Aleš**, skupina **Umění životu** uvedená Jaromírem Pečírkou či **Skupina výtvarných umělců** prezentovaná V. Divišem.<sup>155</sup>

Dále tu existovaly skupiny podporované Svazem československých výtvarných umělců, přijímané kritikou a složené z někdejších představitelů socialistického realismu – skupina **Říjen** a **Skupina 58**, hlásící se k tradici pokrokového realistického umění a vystupující s kulturně politicky formulovanými programy.<sup>156</sup>

---

<sup>148</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 440.

<sup>149</sup> CHALUPECKÝ 1994, s. 27.

<sup>150</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 442.

<sup>151</sup> ŠMEJKAL 1996, s. 581.

<sup>152</sup> tamtéž, s. 416.

<sup>153</sup> tamtéž, s. 447.

<sup>154</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 259.

<sup>155</sup> ŠMEJKAL 1996, s. 374.

<sup>156</sup> tamtéž.

## 5. ŽENSKÉ OSOBNOSTI ČESKÉ VÝTVARNÉ SCÉNY 50. A 60. LET

Umělkyně, které tvořily v padesátých a šedesátých letech, bylo na naší výtvarné scéně samozřejmě velké množství. Tato práce se zaměřuje na nejznámější a nejvýznamnější z nich.

Silná generace autorek, kterou se zde zabýváme, se narodila přibližně v rozmezí let . Přirozeně paralelně s nimi tvořily i umělkyně starší či začaly hledat svůj umělecký výraz výtvarnice o něco mladší (například Magdalena Jetelová, Ellen Jilemnická, Marie Blabolilová a další).

V kontextu českého ženského umění dvacátého století zajisté nesmíme na tomto místě opomenout zmínit Toyen<sup>157</sup>.

### 5.1 UMĚLKYNĚ SDRUŽENÉ VE SKUPINÁCH

Uměleckých skupin působilo na našem území nepřeberné množství a stejně široká byla i jejich členská základna.

Zajímavou sochařskou osobností byla Hana Wichterlová (1903 – 1990), žákyně Jana Štursy, vycházející ve své tvorbě z abstrahovaných přírodních tvarů.<sup>158</sup> Spolu se sochařkou Martou Jiráskovou byly členkami tvůrčí skupiny Mánes<sup>159</sup>.

Ve skupině Etapa působily malíčky Eva Brýdlová a Jaroslava Pešicová; akcí skupiny Aktual se účastnila Soňa Švecová.

---

<sup>157</sup> Toyen však již byla za tvůrčím vrcholem, navíc opustila Československo v roce 1947. Tato práce se jí tedy blíže věnovat nebude.

<sup>158</sup> KUMSTÁTOVÁ, J., Haně Wichterlové, 2000.

<sup>159</sup> ŠEVČÍK, MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 441.

### 5.1.1 Máj 57

Mezi zakládající členy skupiny patřily z ženských autorek Běla Čermáková, Dagmar Hendrychová, Jitka Kolínská, Marie Martinová a Dora Nováková.<sup>160</sup>

#### Dagmar Hendrychová

Dagmar Hendrychová se narodila roku 1930 v Žacléři.

Po studiích na Státní odborné škole keramické v Praze (1945 – 48) nastoupila na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do ateliéru Bedřicha Stefana.

V průběhu padesátých let se v tvorbě zaměřila především na figurální plastiku, určenou převážně pro reprodukci v porcelánce v Duchcově.<sup>161</sup>

Patřila k zakládajícím členům skupiny Máj 57.<sup>162</sup>

Na počátku let šedesátých se autorka zabývá převážně volnou keramickou tvorbou, ve které převládá nádoba, ale objevuje se v ní i keramická plastika a reliéf. Hmotu utvářela Hendrychová většinou točením; zpočátku pracovala s červenicí zdrsňenou šamotem nebo drobnými kamínky. V první polovině šedesátých let pak autorka začala uplatňovat stavbu tvaru z plátů nebo horizontálních pásů. Dospěla také k materiálu, který se jí stal nejbližší – technickému porcelánu.<sup>163</sup>

Ve druhé půli šedesátých let se Hendrychová dobrala zcela svébytného principu tvarové stavby ručním vytlačováním nádoby z bloku porcelánové hmoty.

V úzké souvislosti s autorskou tvorbou byla Hendrychové tvorba pro architekturu. Z jejích realizací jmenujme například keramickou kašnu pro Městský národní výbor v Boskovicích (1974), dekorativní kachle potravin v Domažlicích (1976) či stěnu zimní zahrady pro Městský národní výbor v Žatci (1977).<sup>164</sup>

Dagmar Hendrychová zemřela roku 1981.

---

<sup>160</sup> ŠEVČÍK, MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 216.

<sup>161</sup> TUČNÁ, D. Dagmar Hendrychová – Keramické dílo 1930 – 1981, 1983.

<sup>162</sup> ŠEVČÍK, MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 216.

<sup>163</sup> TUČNÁ 1983.

<sup>164</sup> tamtéž.

## 5.1.2 Trasa 54

Mimo významných umělkyně Trasy, Evy Kmentové, Zdeny Fibichové, Olgy Čechové a sester Válových, působily ve skupině také Věra Heřmanská a Eva Burešová.<sup>165</sup>

### Eva Kmentová

Eva Kmentová se narodila 6. ledna roku 1928 v Praze. V dětství žila střídavě s rodiči na Žižkově a s babičkou na venkově, ve vile v Jevanech u Prahy.

Výtvarný talent zdělala Eva po rodičích – matka Marie malovala na porcelán a na hedvábí, otec František byl sochařem a profesorem na Ústřední škole bytového průmyslu. Otcovu řezbářskou speciálku Kmentová absolvovala.<sup>166</sup>

V roce 1946 úspěšně složila zkoušky na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do ateliéru šperku profesora Nušla<sup>167</sup>; po dvou letech přestoupila do ateliéru Josefa Wagnera.<sup>168</sup> Zde se setkává s Věrou a Vladimírem Janouškovými, Miloslavem Chlupáčem, ale hlavně se sochařem Olbramem Zoubkem, za kterého se provdala roku 1952.<sup>169</sup>

V této době vytváří Kmentová převážně realistické portréty (*Tatínek*, 1953, *Hlava dělníka*, 1953).<sup>170</sup> Ona i Zoubek (stejně jako většina jejich kolegů) v začátcích tvorby tápali, a umělecký rozvoj jim ztěžovala diktatura socialistického realismu. Jak vzpomíná Olbram Zoubek: „První roky vlastní práce byly dost nešťastné. Ve škole jsme se rozběhli směrem k modernosti nepřiliš uvědomělé, spíše prožité, inspirované koncem války, mládím, příkladem spolužáků. A po únorovém puči – vítězství – nastala tvrdá sorela – socialistický realismus a tomuto tlaku podlehl i zralejší umělci, profesori, naše vzory. I ti, kterých jsme si jinak vážili. Tomu, co jsme chtěli dělat, se říkalo formalismus. Byli jsme z toho

<sup>165</sup> ŠEVČÍK; MORGANOVÁ; DUŠKOVÁ 2001, s. 220.

<sup>166</sup> VACHTOVÁ, L. Krok roků, denní pádění. In VACHTOVÁ, L.; BREGANTOVÁ, P., Tedř. Práce Evy Kmentové, 2006, s. 13 – 14.

<sup>167</sup> „Modelovali jsme náramek, nebo otvírák na konzervy třeba půl roku. Byla jsem nešťastná.“ Z dopisu Evy Kmentové Jindřichu Chalupeckému. In KMENTOVÁ 1992, s. 68.

<sup>168</sup> „Když pan profesor řekl ´ano vezmu vás do školy´, můj svět se změnil od základů. Bylo to štěstí pro celý další život. Ta věta mi dala v životě všechno, co si člověk může přát. Poznání a později pochopení velké osobnosti a práce pana profesora, vztah k umění, tu citlivou strukturu tak snadno porušitelnou, několik velkých celoživotních přátelství a největší přátelství – dobré manželství. Není možné zapomenout na diskuse, jemné vedení našich neznalostí...“ z rukopisu Evy Kmentové. In KLIMEŠOVÁ, M., Eva Kmentová, 2003, s. 8.

<sup>169</sup> tamtéž, s. 15.

<sup>170</sup> „Dělala jsem portrétní hlavy, líbil se mi římský portrét.“ Z dopisu Evy Kmentové Jindřichu Chalupeckému. In KMENTOVÁ 1992, s. 68.



zmatení, trochu jsme kličkovali, trochu podléhali. Dělali jsme i dobové soutěže. Neúspěšně, naštěstí. Eva udělala několik dobrých hlav. Z té doby vlastně nic nezůstalo. Kolísali i kolegové. Ne všichni. Jednou nás navštívil Zdeněk Palcr a Zbyněk Sekal. Všechno nám zhaněli. Právem. Jediná věc, kterou akceptovali, byla Evina malá skica – Žena ležící na břiše. Byli jsme nešťastní, ale prohlédli jsme. Dodnes jsem jim za tu lekci vděčný.“<sup>171</sup>

Roku 1957 se oba přidruží ke skupině Trasa – „Když jsme později přistoupili ke skupině Trasa, začali jsme konečně žít plným výtvarným životem. V té době se Eva učinila. Na začátku měl na ni velký vliv Fernand Léger, ale to měl na všechny Trasisty. [...] Z té doby je třeba cyklus Stromů.“<sup>172</sup>

V roce 1958 podnikají cestu do Řecka a o rok později do Egypta, kde se Kmentová seznamuje se starověkým uměním; inspiraci v něm ale nenalézá.

Kmentová se Zoubkem získali několik zakázek na realizace figurálních plastik k dekoraci architektury, ale živil se především restaurováním sgrafit, jemuž se naučili u profesora Wagnera.<sup>173</sup>

V průběhu padesátých let se manželům narodily dvě děti, a Kmentová s nimi trávila hodně času v Jevanech – „vracela se s prvními kroky svých dětí k vlastním dětským a dívčím letům. Plná vitality a radosti z darů žití dobírala se ke zdrojům snů, tužeb a především představ, které v ní byly hluboko uloženy. Smyslové vjemy a empirické poznatky, spojující přírodní děje s lidskými, pomáhaly rozvíjet její obrazotvornost. Pro Evu Kmentovou to byly okamžiky zázraku, který oživil platnost kreseb, v nichž zachytila kdysi prožitky prostoru, pocity z cest krajinou, setkávání s rostlinami a zvířaty, bohatství samoty při pozorování přírodního koloběhu.“<sup>174</sup>

Roku 1959 se koná výstava Trasy v Galerii Fronta; sochy Zoubka a Kmentové z ní byly odstraněny, protože „pojetím člověka v jeho zkreslených proporcích urážejí lidskou důstojnost.“<sup>175</sup>

Počátkem šedesátých let Kmentová mění své pojetí figury – opouští realistická schémata a deformace, figura se mění v abstraktní sestavy mohutných geometrických těles z betonu. Zároveň vznikají sochy modelované do měkkých organických tvarů a odlévané do cínu (*Sedící torzo*, 1962). Pak abstrakci opouští.<sup>176</sup>

---

<sup>171</sup> ZOUBEK, O. Pece. In VACHTOVÁ; BREGANTOVÁ 2006, s. 52.

<sup>172</sup> HŮLA, J. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In KLIMEŠOVÁ, M., KUMSTÁTOVÁ, J., Téma Eva Kmentová, 2004, s. 10.

<sup>173</sup> ŠETLÍK, J., Eva Kmentová – Životní dílo, 1989.

<sup>174</sup> ŠETLÍK 1989.

<sup>175</sup> KMENTOVÁ, E., In memoriam, 1992, s. 3.

<sup>176</sup> CHALUPECKÝ, J. Příběh Evy Kmentové. In KMENTOVÁ 1992, s. 10.

Prvním signálem chystající se přeměny ve směřování bylo téma přírody (*Ptačí strom*, 1962); Kmentová postupně rezignuje na stavbu sochy a uchyluje se k mělkému reliéfu (soubor *Polí*, 1963).<sup>177</sup>

Manželé sdíleli společný ateliér na Židovských pecích, který sloužil jako místo setkávání přátel z uměleckých kruhů. Často sem začal přicházet Jindřich Chalupecký, který práci Kmentové velmi obdivoval a prosazoval – „když vybíral možné členy své elitní výstavní a společenské jednotky pro Špálovu galerii a začal navštěvovat Evu v Doupěti, byl posedlý přáním objevit českou hvězdu první velikosti a uvést ji na světovou oběžnou dráhu. [...] Eva odpovídala téměř beze zbytku ideální představě: nevyčerpaný tvůrčí potenciál, rychlá orientace, správná porce ctižádosti, výkonnost a půvab.“ Dobové možnosti byly ale značně omezené.

Roku 1963 se Kmentová přesunula do ateliéru na Žižkově, který nazvala Doupě; zde se konečně mohla odpoutat od vlivu svého muže.<sup>178</sup>

Používá motiv prázdna; vytváří plastiky hlav, torz.

„[...] využila sklonu k hravosti, který patřil ke způsobu její práce a nutně povýšil náhody a nahodilá setkání s věcmi na jeden ze zdrojů inspirace. Vedle toho sehrálo úlohu dotýkání předmětů, hmoty, struktury, tvaru, jako součást metody tvoření, modelování, ale i smyslového poznávání okolního světa. Pro sochařku dotýkání nebylo jen záležitostí hmatu, ale součástí zření, pronikání pod povrch, pochopení života forem.“<sup>179</sup>

Začíná vytvářet reliéfy, do kterých otiskuje kusy dřev, oblázky, kusy tkanin.<sup>180</sup> Od otiskování předmětů přechází k otiskům vlastního těla – odlévá dlaně, rty, chodidla.<sup>181</sup> Otisky vedou též ke dvěma velkým figurálním sochám v životní velikosti – *Marii* a *Evě* (1967), které byly zkomponovány z reálně odlitých končetin připojených ke strukturálnímu dřívku.<sup>182</sup>

---

<sup>177</sup> tamtéž.

<sup>178</sup> „Jakmile jsme se rozdělili, narostla nám křídla.“ ZOUBEK, O., Pece, tamtéž, s. 53.

<sup>179</sup> ŠETLÍK 1989.

<sup>180</sup> „Dostávám ateliér v Kalinince, „Doupě“. Tam začíná moje „sochařské štěstí“. Místnosti jsou plné odloženého nábytku a po rozřezání a rozštípání vznikají nejrůznější poetické tvary, připomínající postavy, kusy krajin. Začínám je otiskovat do hlíny a odlévat do betonu.“ Z dopisu Evy Kmentové Jindřichu Chalupeckému. In KMENTOVÁ 1992, s. 68.

<sup>181</sup> „Otisknu svoje ruce, chodidla, rty, dlaně, které jsou motýlem, čelo, prsty. Pohybují se v mikrosvětě sebe, svého těla a věcí, co mě obklopují. Všední věci začínají mít význam. Prázdna nika na schodech (Opuštěné prostory), zatažená záclona, prostěradlo po noci. Hluběji se mě dotýkají setkání s lidmi. Dotknutí. Radost i bolest.“ Z dopisu Evy Kmentové Jindřichu Chalupeckému. In KMENTOVÁ 1992, s. 68.

<sup>182</sup> KLIMEŠOVÁ 2003, s. 13.

Roky 1963 a 1964 znamenaly pro autorku klíčové období, ve kterém vytvořila tři zásadní práce: *Torzo strachu*, *Opuštěný prostor* a *Plod*. Nalézají v nich motivy, k nimž se pak často vrací, a které obsahují základní napětí mužského a ženského principu.<sup>183</sup>

V roce 1963 má svou první samostatnou výstavu v pražské Galerii mladých. V témže roce navštěvuje Paříž.<sup>184</sup>

Od poloviny šedesátých let se často v sochařčině tvorbě objevuje archetypální motiv vejce. Poprvé jej použila roku 1964 v reliéfu *Plod*: „Jestliže se Eva Kmentová v tomto prvním díle intuitivně přiblížila pochopení podstaty symbolu vejce, pak v několika dalších plastikách váhavě kroužila kolem jádra problému. [...] Zdá se, že nejbližší k jeho pochopení byla v reliéfu *Zrcadlo* (1965), jímž jakoby nám dávala nahlédnout do počátku věků, kdy se z prapůvodní nicoty rodilo kosmické vejce jako prapočáteční zárodek budoucího světa a života.“<sup>185</sup> Vejce pak spojila s dalšími symboly zrodu – semeny, setím apod. (*Semeno*, *Osetá krajina*). Ke konci šedesátých let se pak motiv vejce přesouvá z volné tvorby Kmentové do monumentální plastiky. Liberecké výstavy *Socha* a město se zúčastnila s realizací *Brána snů* (1968), pro krkonošský hotel *Montana* vytvořila o rok později stěnu s dvěma mramorovými vejci a pro budovu Mezinárodního svazu studentstva pak umístila pět velkých vajec na dvorek (1975).<sup>186</sup>

Pro realizace na architekturu dostávala Kmentová mnoho zakázek – delší dobu se např. podílela na podobě nově zřizovaných středisek Československých aerolinií na různých místech světa.<sup>187</sup> **dodělat arch.**

Od roku 1966 se klíčovým námětem stávají pro Kmentovou ústa (*Stéla s otisky úst*, 1966).<sup>188</sup>

V letech 1970 – 73 zaměstnávalo sochařku téma utrpení a zla – vytváří odlitky prstů, otisky pěstí, s nápisy *Proč*, *Ty* a *Ne*.<sup>189</sup>

„Velká čtvrtka polepená útržky papíru s vepsanými PROČ. Není ani koláží, ani nemanipuluje s černou barvou nicoty, ani nesugeruje odstup biblické moudrosti vanitas, a přesto je z nejhlubších a nejúdernějších věcí, které kdy stvořila [...]“<sup>190</sup>

---

<sup>183</sup> KLIMEŠOVÁ 2003, s. 11.

<sup>184</sup> KMENTOVÁ 1992, s. 4.

<sup>185</sup> ŠMEJKAL, F. Symbol vejce v plastice Evy Kmentové. In KMENTOVÁ 1992, s. 42.

<sup>186</sup> tamtéž, s. 44 - 45.

<sup>187</sup> ŠETLÍK 1989.

<sup>188</sup> KLIMEŠOVÁ 2003, s. 14.

<sup>189</sup> CHALUPECKÝ 1992, s. 13.

<sup>190</sup> ROUS, J. Vidět..., In KMENTOVÁ 1992, s. 20.

Často pracuje se sádrou, kterou koloruje. V *Agresivní krychli* (1970) dovádí odlitky prstů do krajnosti – prsty jakoby zevnitř prorážející krychli se derou ven, pocit existenční úzkosti proráží ze všech stran.

Vrcholným dílem jsou pak *Ruce*, odlitek jejích rukou, poznamenaný řadou otvorů, jakoby od kulek: „Ne dokument, ale zase metafora, kterou můžeme číst na několik způsobů najednou: ty ruce, obrácené dlaněmi naven, jsou právě tak bezbranné, zraňované a vzdávající se, jako to mohou být ruce oranta, navzdory všem ranám se modlícího a žehnajícího.“<sup>191</sup>

17. března 1970 se konala jednodenní výstava ve Špálově galerii.<sup>192</sup> Symbolické *Stopy*, sádrové odlitky chodidel, vedou z galerie ven do prázdna.

Omezené prostorové možnosti přinutily Kmentovou změnit ateliér. Z „Doupěte“ se přestěhovala do bývalé barokní stodoly Na Konvářce, kterou pracně rekonstruovala.

Někdy před rokem 1974 prodělala Eva Kmentová infekční zánět jater, který se rozvinul do chronické podoby. Nemoc jí velmi ztěžovala sochařskou práci, a časem se věnovala jen práci s papírem.

Vytvářela frotáže, z vlastních kreseb a útržků papíru sestavovala koláže a reliéfy. Následovaly trojrozměrné plastické objekty, ve kterých opět uplatnila svou hravost.<sup>193</sup>

„Zamiluje si papír, zranitelný, skromný, ale taky nevídaně odolný materiál. Muchlá ho, vrství hedvábné, průsvitné blanky, vystřihuje profily členů rodiny a sestavuje stínovou portrétní galerii. Dovoluje lepicí pásce, aby předstírala, že je vodopádem. Do každého bílého papírového tácku, který zbyl po oslavě padesátky, proškrabává vertikální štěrbinu, která dává na odiv nestydatost. Holou kartonovou rouru a kus balicího papíru přetváří v předzvěst figurální vznešenosti.“<sup>194</sup>

Od roku 1977 se věnuje převážně tužkovým kresbám. Základní rovinou těchto prací jsou pravidelné, zhuštěné linie, které tvoří podkladovou síť. Do této sítě je pak zakreslen předmět nebo děj (vejce...); kontrast s pozadím je pak často vyjádřen jen odlišnou silou čáry tužky.<sup>195</sup> Několikrát se objevuje také motiv okna, oddělující „uvnitř“ a „vně“.<sup>196</sup>

V jednom z posledních dopisů Jindřichu Chalupckému bilancovala svůj život, zasvěcený umění: „Poodkrylo se něco, co ve mně bylo hluboko a jen v tušení, co jsem nemohla najít. Když jsem to trošku našla, změnil se vlastně celý můj život ve štěstí. Trochu těžce a hořce jsem se už vyrovnala s tím, že už neudělám nic, nebo hodně málo, a bylo by se

<sup>191</sup> CHALUPECKÝ 1992, s. 12.

<sup>192</sup> ŠETLÍK 1989.

<sup>193</sup> ŠETLÍK 1989.

<sup>194</sup> VACHTOVÁ, L., Místo, čas a způsob. In VACHTOVÁ; BREGANTOVÁ 2006, s. 82.

<sup>195</sup> SRP, K., Poslední kresby. In KMENTOVÁ 1992, s. 47.

<sup>196</sup> VALOCH, J., Eva Kmentová – Kresby, 1983.

mi ještě tolik chtělo. Škoda. Ale zase bylo prima prožít život, byť kratší, tak hezky. Takže díky. Eva K.“<sup>197</sup>

Eva Kmentová zemřela ve dvaapadesáti letech, 8.dubna 1980.

S Evou Kmentovou odešla jedna z nejvýraznějších sochařských osobností našeho umění.

Pro svou orientaci k nové figuraci a existenciální vyznění jejího díla je často přirovnávána k polské sochařce (která vystudovala v Praze) Alině Szapocznikow <sup>198</sup> a z hlediska některých principů k německé Američance Evě Hesse.<sup>199</sup> Je však jisté, že Kmentová byla svébytnou uměleckou osobností s mezinárodním přesahem.

---

<sup>197</sup> CHALUPECKÝ 1992, s. 13.

<sup>198</sup> více viz např. PRIMUSOVÁ 2008.

<sup>199</sup> více viz např. POSPISZYL, T., Srovnávací studie, 2005.

## Jitka a Květa Válovy

Ojedinelým úkazem na české i světové výtvarné scéně jsou dvojčata Jitka a Květa Válovy. Narodily se 13. prosince v Kladně, kde bydlely a tvořily celý život.

Již od útlého dětství chtěly být obě malířkami.

Ve válečných letech 1942 – 1945 byly totálně nasazeny v ocelárnách Poldi – Jitka jako soustružnice, Květa jako frézařka.<sup>200</sup>

Jitka začala navštěvovat soukromou školu grafika Jana Švába; pak nastoupila na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou k Josefu Kaplickému. Květa začala o rok později studovat v soukromé škole, další rok obě přestupují do ateliéru Emila Filly. „Filla byl velkou osobností, měl vždycky co říct a každý čtvrtek toho bohatě využíval. Vyprávěl o umění neobyčejně chytrý a podnětný věci, ze kterých si dnes už moc nepamatujeme, ale dojem zůstal,“ vzpomínají sestry po letech.<sup>201</sup> Fillův vliv se projevil v prvních pracech – v Jitčiných malbách býků, které viděla na jatkách na povinné exkurzi. Již v padesátých letech se do jejich tvorby začíná promítat kladenské genius loci – Květa zobrazuje dělníky hrající karty, pradleny, dělnici s mrtvým mužem v náručí.<sup>202</sup>

Po absolutoriu žijí skromně s matkou na Kladně. V polovině desetiletí se pouštějí do tématu hutí. V postavách dělníků zachycovaly téměř totožně atmosféru a těžkou práci sléváren; ne však v duchu socialistického realismu: „Raná díla sice vycházela z bezprostřední zkušenosti lidské práce a obyčejného života, obrazy a kresby proletářů, továren a měst však nebyly tematizací dobových požadavků, protože se od samého počátku staly dějištěm něčeho podstatnějšího. Postavy kladenských hutníků, valcírů a kopáčů se nepodobají dokonalým hrdinům, ale jejich nasazení a vášnivé vypětí má v sobě cosi hrozivého, co daleko přesahuje všednost každodenní práce.“<sup>203</sup>

„[Kladno] nás předurčilo především k tomu, že jsme měly vždycky hovno. Ale výtvarně nás samozřejmě, hlavně v začátcích, formovalo. Po ukončení absolutoria jsme jezdily na doly a do hutí a potom tvrdě makaly. Kreslily jsme, malovaly, někteří bezvadní chlapáci nás nemohli neinspirovat. Žily jsme mezi nimi.“<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> BERGMANOVÁ, M. et al., Jitka a Květa Válovy, 2002, s. 261.

<sup>201</sup> TICHÝ, J., Aktuální rozhovor. Ateliér, 1993, roč. 6, č. 7, s. 7.

<sup>202</sup> KLIMEŠOVÁ, M.; BERGMANOVÁ, M., Dvojjediná síla malby: Jitka a Květa Válovy. In BERGMANOVÁ 2002, s. 47.

<sup>203</sup> ŠEVČÍK, J.; ŠEVČÍKOVÁ, J. Mýtus zápasu. In BERGMANOVÁ 2002, s. 151.

<sup>204</sup> tamtéž.

Roku 1954 vstupují do skupiny Trasa. I ve skupině však byly spíše solitérkami: „Stály jsme spíš na okraji. Trasa měla jasný program a my jsme se do něho nemohly vejít. Nebyla to ale zas taková rána, dělaly jsme si dál na svém a po svém.“<sup>205</sup>

První samostatnou výstavu (ovšem společně) mají roku 1958 v kladenském Domě osvěty.<sup>206</sup>

V první polovině šedesátých let se sestry v duchu dobové malby krátce vyrovnávají s abstrakcí. Jitku zaujala gestická malba, pokoušela se o interpretaci hudebních zážitků. Květa experimentuje se strukturou. Brzy se ale obě vrátily k zobrazivosti.<sup>207</sup>

Člověk se pro Válovy stává zástupným znakem. „Zajímavý je způsob, jakým s lidskou figurou kolem roku 1964 – 1965 začaly pracovat. Člověk se objevuje jako multiplikovaný stejný lidský obrys, u Květy mohutnější, statičtější a objemovější, u Jitky subtilnější, vychýlený z vertikální osy. Z Jitčiných figur dešifrujeme lidský konflikt a zranitelnost existence, z Květiných ztracenost člověka v drtících silách kosmu.“<sup>208</sup>

Bilancující výstava ve Špálově galerii v roce 1966 dokumentovala pozvolný proces vydělování Válových od zbytku skupiny. Jitka zde vystavila důležitý obraz Šrotiště, vycházející z témat hutí, ale ztvárněný v asambláži s úlomky kostí. Květa akcentuje téma davu a unifikace, to pak v její tvorbě zůstane.<sup>209</sup>

Během šedesátých let se také v tvorbě obou sester prohlubuje téma dvojice, odkazující na existenci jich samých. „Zatímco v 50. letech má realistickou podobu pradlen, slepců, děvčete a mladíka, dvou mužů hrajících karty, zápasníků nebo dělnické piety, v 60. letech se mění ve zneklidňující alter ego obou malířek. V Květině podání se objevuje člověk a jeho zrcadlový odraz uprostřed davu kolujícího v labyrintu, V Jitčině podání se tyčí dvě subtilní postavy ve svém ateliéru, jehož zdi jsou zcela pokryty jedním a týmž motivem opakujícím základní kompozici dvou stojících postav. [...] V dalších letech se toto osudové pouto v tvorbě obou sester dále prohlubovalo.“<sup>210</sup>

V roce 1969 se konala v Bratislavě a v Praze poslední výstava Trasy. Válovy zde vystavily díla reagující na aktuální společenskou situaci, v nichž zároveň zhodnocují svá etická východiska z minulých období. Od předchozích pochyb a otázek však díla jako *Poznání a údiv* nebo *Totalizace* přešla do roviny obžalovávajícího svědomí.<sup>211</sup>

---

<sup>205</sup> TICHÝ 1993.

<sup>206</sup> BERGMANOVÁ 2002, s. 262.

<sup>207</sup> KLIMEŠOVÁ; BERGMANOVÁ 2002, s. 56.

<sup>208</sup> tamtéž.

<sup>209</sup> POTŮČKOVÁ, A., Jitka a Květa Válovy, 1993.

<sup>210</sup> KLIMEŠOVÁ; BERGMANOVÁ 2002, s. 61.

<sup>211</sup> POTŮČKOVÁ 1993.

Květa tak ve své tvorbě akcentuje stély či monumenty s obrovskými očima a témata gigantů; Jitka reaguje mnohafigurovými kompozicemi s řadou drobných komplikovaných příběhů s nečekanými paralelami.<sup>212</sup>

Nepříznivá sedmdesátá léta znamenala pro sestry Válovy velkou krizi. Nejen že svou tvorbou zůstávaly i mimo okruh neoficiálního umění, ale dopadla na ně také krize existenční. Na tři roky se úplně odmlčely, v největší bídě je podporovala jen matka, která zemřela roku 1978. Tato izolace však vyústila v silný nástup na přelomu let sedmdesátých a osmdesátých, kdy sestry vytvářejí svá vrcholná díla.

Květa dochází k syntéze člověka a přírody – předvádí primární moc živlů v obrazech kamenů a kamenných bloků, zaměnitelných s fragmenty lidského těla (*Kámen-tvar*, 1978, *Kamenné sevření*, 1982). Jitka představuje introvertního, zranitelného člověka vydaného napospas svému osudu a historii (*Semknutí*, 1982, *Poslední dotyk*, 1983 – 86).<sup>213</sup>

V letech 1987 – 1990 se tvorba obou sester prolula ve společném proudu malby. Vzdávají se tradičních kontrastů, ty zůstávají jen v obsahu – Květa opět zápolí s živly, Jitka zobrazuje člověka živlům podobného. Mezní situace roku 1989 se malířek hluboce dotýkají. Květa završuje téma gigantů (*Ti, co odcházejí*), bezprostřední reflexí je pak *Viktoria* se zmnoženým motivem vítězného gesta ruky. Jitka na situaci reaguje plátnem *Hrozba a naděje 17. listopadu* (1990).

Devadesátá léta znamenají opět zlom. V tvorbě obou se objevují křesťanské motivy, v nichž nalézají společné téma soucitu.<sup>214</sup>

Ve svém posledním období namalovala Květa Válová několik radikálních obrazů týkajících se vztahu člověka a zvířete (*Uvěznění psi*, *Smečka*).<sup>215</sup>

Květa Válová zemřela 6. září 1998.

Není třeba zdůrazňovat, co sestřina smrt znamenala pro Jitku. Obě sestry spolu strávily celý život v jednom domku a v jednom městě. „My jsme byly sice dvě těla, ale jedna duše,“ vzpomíná Jitka, „když jsme byly spolu, měly jsme tu duši velkou.“<sup>216</sup>

Ani jedna se nikdy nevдалa: „My jsme si s Květou řekly, už když nám bylo sedmnáct nebo osmnáct, že se nikdy vdávat nebudeme, protože o rodinu nestojíme, ten chlap by nám vadil a

<sup>212</sup> KLIMEŠOVÁ; BERGMANOVÁ 2002, s. 71.

<sup>213</sup> POTŮČKOVÁ 1993.

<sup>214</sup> KLIMEŠOVÁ; BERGMANOVÁ 2002, s. 93 – 95.

<sup>215</sup> tamtéž, s. 96.

<sup>216</sup> Jitka Válová v dokumentu Výtvarnické konfese, 9.7.2008, ČT2.



my bychom se rozdělily, a to jsme za žádnou cenu nechtěly. A také jsme to rády dodržely. Ale měly jsme štěstí, on nás taky nikdo nechtěl...“<sup>217</sup>

K výkladu „dvojjednosti“ sester píše manželé Ševčíkovi: „O sestřích Válových máme všichni sklon psát jako o jednom fenoménu, ačkoli jsou zcela rozdílnými osobnostmi a dohromady namalovaly za svůj život snad jen jediný obraz. Dokonce se jim oběma uděluje jedna společná prestižní cena (Herderova cena v roce 1994). Je to poněkud diskriminační akt, předpokládající nedělitelnost jejich zdvojené existence a člověk by řekl, že jde o biologický primitivismus výkladu. Přesto je důvod, proč se dá mluvit o obou najednou. Důvodem je to podstatné, co spojuje jejich život.“<sup>218</sup>

Přesto se tvorba sester Válových liší v pojetí a cítění situace. „Květa válová ji zažívá jako matérii života a doléhající tíži. Dává ji formu nerozpletitelného uzlu, nárazu, zaklesnutí dvou tělesných figur, ať už lidských nebo přírodních. Tímto uspořádáním tíživou situaci dělá lidsky přijatelnou a srozumitelnou. [...] spatřila pravý ekvivalent svého prazážitku v přírodním světě. Vynořuje se balvany a skálami, sotva oddělitelnými od mraků. Země a nebe na sebe narážejí, odloučeny jen úzkými průrvami. Její mraky a skály nejsou však převzaty z vnější reality, ale doslova je vytvořila ze své zkušenosti jako část svého těla. Teprve z něj mají svůj smysl. Nejsou jen pasivními přírodními hmotami, ale dynamickými znaky tělesných prožitků, plných vitální energie. Vedou podobnou existenci jako člověk, ať už to autorka vyjadřuje výslovně či skrytě. Připomenutím základního smyslu je přítomnost lidských postav v tísnivém postavení, v soutěskách mezi balvany nebo ve vzpírání a nesení tíže doléhající v podobě skal nebo mraků. [...] Jitka Válová prapůvodní situaci vyslovuje opačně. Ztráta jednoty a úplnosti je podobná, ale akcenty se přesunuly. [...] Celá tíže a bolest existence spočívá v obrazech Jitky Válové v tom, že jsme vydáni a podřízeni něčemu mimo nás, že jsme hluboce zakořeněni v druhých. K tématu existenciální vázanosti patří proto i téma oběti.“<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> tamtéž.

<sup>218</sup> ŠEVČÍK; ŠEVČÍKOVÁ 2002, s. 162.

<sup>219</sup> ŠEVČÍK, J.; ŠEVČÍKOVÁ, J. Jitka Válová, Květa Válová, 1991.

## Zdena Fibichová

Zdena Fibichová se narodila 9. prosince 1933 v Praze, do rodiny potomků hudebního skladatele Zdeňka Fibicha. Navzdory očekávání, že se bude věnovat hudební dráze, zvolila jako své poslání výtvarné umění. Touha osvobodit se a postavit se na vlastní nohy ji přiměla v patnácti letech opustit gymnázium a přejít na střední školu bytového průmyslu.<sup>220</sup>

Po střední škole nastoupila na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou k profesoru Josefu Wagnerovi.

V roce 1955 se provdala za významného českého sochaře Vladimíra Preclíka.

Roku 1959 se stala členkou skupiny Trasa. Na rozdíl od jejích spolučlenů, kteří usilovali o obnovu kontinuity moderního umění od kubismu, Fibichovou zajímalo současné italské a britské figurální sochařství.<sup>221</sup>

První sochy, které na skupinových výstavách představila na přelomu padesátých a šedesátých let, byly silně stylizované, oble modelované ženské figury v duchu tehdejšího „elegančního“ modernismu. V roce 1961 dospívá již k osobitěji pojatým, vertikálně protáhlým štíhlým figurám, které vykryštalizovaly v cyklu *Hlavy* (1962), kdy byly redukovány do elementárních prvků, podobných dogonským maskám.<sup>222</sup>

Po tomto období Fibichová opouští stylizaci lidské postavy – přechází od vnější podoby člověka k výpovědi o něm. Začíná tvořit plastické novotvary, inspirované primárními organickými formami.<sup>223</sup> Tuto proměnu sama komentovala:

„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 krtka a jeho reliéfní sochařství  
jít po stopě, která končí v tání předjaří  
nerozumět chudobě skal nebo vrchů Apenin  
okouzlovat se zaoblenou střechou vymodelovanou sněhem

---

<sup>220</sup> ŠMEJKAL, F. Zdena Fibichová, 1993.

<sup>221</sup> tamtéž.

<sup>222</sup> tamtéž.

<sup>223</sup> tamtéž.

nalézt kámen, který přešly věky bez povšimnutí  
cítit a vnímat, ukrýt, 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.“<sup>224</sup>

Snaha vtělit cit a smyslovou zkušenost do anorganického tvaru se promítá do jejich plastik z let 1963 – 65 (*Lomikámen, Meteorit*). František Šmejkal je klade do souvislosti s dobovou vlnou českého informelu – „radikální rozrušení dosud pevně uzavřeného objemu, otevření plastiky do prostoru, rozvolnění a někdy až rozevlátí obrysu, dynamizace tvaru a především martyrizace hmoty vrypy, zářezy, otvory, jež jsou chápány jako manifestace nahého bytí“<sup>225</sup>.

Zlom přichází pro Zdenu Fibichovou s polovinou šedesátých let. V roce 1966, kdy pobývá v rámci stipendijního pobytu ve francouzském Vence<sup>226</sup>, začala pracovat s hrnčířskou hlínou; výsledkem byla série meditativních keramických plastik.<sup>227</sup> Namísto existenciálních témat tak vznikly keramické objekty inspirované běžnými předměty, většinou architektonickými útvary (*Klec, Hnízdo, Domov*). Objeví se mezi nimi dvě témata, která budou později plně rozvinuta – stély a deníky.<sup>228</sup>

Po návratu do Prahy začíná Zdena Fibichová odlévat své plastiky do betonu; vrátila se v nich znovu k vertikální formě. Autorka se v nich inspirovala přírodními tvary krápníků a jejich vztahem k plynutí času (*Květ času, Žezlo času*, 1966).<sup>229</sup>

Sérií *Stél* propojuje sochařství s architekturou a oboje pak s historií.<sup>230</sup> Fibichové však nešlo o původní účel, ale o podstatu, o záznam, sebevyjádření v hmotě. Jako materiál zvolila bílý cement s mramorovou drtí. Stély Zdeny Fibichové prošly dlouhým tvůrčím vývojem – od bobulovitých výčnělků přes jeden mohutný pupen, přes prohýbání a vlnění.

---

<sup>224</sup> FIALA, J. *Informování hmatem*. In *Vesmír* 2001, 80.[cit. 15-01-10] Dostupný z WWW: <http://www.vesmír.cz/files/file/fid/1073/aid/5636>

<sup>225</sup> ŠMEJKAL 1993.

<sup>226</sup> pobyt byl umožněn Károlyi Foundation. KLASOVÁ, M., Zdena Fibichová, 1993.

<sup>227</sup> NOVOTNÁ, J., Zdena Fibichová. *Poezie z hlíny pálené, glazované a zlacené*, 1977.

<sup>228</sup> ŠMEJKAL 1993.

<sup>229</sup> tamtéž.

<sup>230</sup> „Stélou mohl být architektonický článek, sloup, pilíř, deska, avšak stojící osamoceně jako sochařský tvar v prostoru. Formou stély se řešily pomníky, památníky, náhrobky, měly funkci komemorativní, připomínaly osobu nebo událost. [...] Stéla jako deska pravidelného nebo nepravidelného tvaru byla řešena především na průčelní pohled, ale jsou známy stély, které nesly na všech stranách své sdělení vyjádřené figurou, výjevem nebo nápisem. Stéla tedy byla s d ě l e n í m, byla funkční.“ PETROVÁ, E., Zdena Fibichová - Sochařské práce z let 1966-1970, 1970.

Stěly z let 1966 – 70 mají jednoduchou hranolovitou nebo jehlancovou formu, avšak liší se výtvarným pojetím – od hladkých stěl s ostrým zakončením (*Kazatelna I.*, 1969) až po jemné, zvlněné tvary (*Stéla XVII.*, 1969).<sup>231</sup>

V *Kazatelkách* pak často kombinuje beton a konopný provaz.<sup>232</sup>

Od 70. let pracovala Fibichová opět s hlínou.<sup>233</sup> Zpočátku se snažila přenést své monumentální sochy do menších forem v hlíně. Vznikl tak soubor *Vzkazy* (1969).

Vytváří také řadu naturalistických reliéfů jako poznámkový blok, tkaninu, svíčky apod.<sup>234</sup>

S novým materiálem ale časem přišlo zlyřičtění a zintimnění; keramické objekty a reliéfy v sobě nesou poselství, metafory. Některá díla opět čerpají z vegetativních motivů (*Plody a kořeny*, *Byliny*), většina témat je ale nová. Fibichová čerpá jak z lidových zvyků a obyčejů (*Loktuše*, cyklus *Maminčin advent*), tak zejména z témat každodenní reality, z obyčejných předmětů<sup>235</sup> jako žárovky, pytle, plechovky, polštáře apod.<sup>236</sup>

K bílému cementu přidala kontrastní prvek – konopný provaz. Kombinaci různých materiálů využívala i později – pálenou hlínu s drátem, beton s lanem apod.<sup>237</sup>

Na počátku osmdesátých let se Zdena Fibichová vrací ke sochám – jde o malé poetické akce jako útržky krajiny s trávou či mořské útesy.<sup>238</sup> Dochází také k přelomu, kdy se „dostává do jiného vztahu k předmětnému světu. Víra v jeho řád se podlamuje. V reliéfních záznamech se věci bortí, jsou ryty, mačkány, řezány nebo se rozpučí v něco jiného. Přirozeně, Fibichová destruuje, aniž by šokovala.“<sup>239</sup>

Během celé své tvorby se Fibichová věnovala také realizacím pro architekturu – pro atrium Polikliniky v Zahradním Městě v Praze vytvořila vejčitý vápencový objekt *Stuha* (1967), do sportovního areálu Na Folimance skupinu *Milníky* (1978) či keramický reliéf *Květy na kulturní dům ve Veselí nad Lužnicí* (1980).<sup>240</sup>

Zdena Fibichová zemřela 17. června 1991.

<sup>231</sup> PETROVÁ, E., Zdena Fibichová – Plasty/Kresby, 1989.

<sup>232</sup> HLAVÁČEK, L., Keramická tvorba Zdeny Fibichové. Umění a řemesla 2/1989, s. 45.

<sup>233</sup> Koncem 60. let ji nemoc přiměla vzdát se náročné sochařské práce a věnovat se poddajným materiálům a menším objektům. FIALA 2001.

<sup>234</sup> HLAVÁČEK 1989, s. 46.

<sup>235</sup> Zdena Fibichová si poznamenala: „Prosté věci dostávají v nezvyklých souvislostech jakýsi nadvýznam.“ KLASOVÁ 1993.

<sup>236</sup> ŠMEJKAL 1993.

<sup>237</sup> JANČÁR, I., Z.F. In FIBICHOVÁ Z., Zdena Fibichová – Sochy...kresby, 1991.

<sup>238</sup> KLASOVÁ 1993.

<sup>239</sup> ŠEVČÍKOVÁ, J.; ŠEVČÍK, J., Zdena Fibichová – Kresby/Plasty, 1986.

<sup>240</sup> MŽYKOVÁ, M., Tvorba Zdeny Fibichové pro architekturu. Architektura ČSSR, 1985, č. 7, s. 320.

## Olga Čechová

Malířka a ilustrátorka Olga Čechová se narodila 6. dubna 1925 v Brně.

Za válečných let byla totálně nasazena v německé továrně v Brně.

Po brněnské střední škole uměleckých řemesel (1941 – 1945, u profesorů Z. Rossmanna, P. Dillingera a K. Langeru) studovala v Praze na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliérech Karla Svobody a Antonína Strnadela.

Roku 1963 se přidružila se skupině Trasa – v témže roce měla samostatnou výstavu v Alšově síni se Zdenou Fibichovou<sup>241</sup> - o čtyři roky později pak ke Sdružení českých umělců grafiků Hollar.<sup>242</sup>

Již od studií se Čechová věnovala ilustrování knih pro děti i pro dospělé. V letech 1956 – 2000 soustavně spolupracovala s časopisy Sluníčko a Mateřídouška. V barrandovských studiích vytvořila čtyři kreslené filmy a sedmidílný seriál pro děti.<sup>243</sup>

Ilustrovala desítky knih pro nakladatelství Albatros, Československý spisovatel (verše Vladimíra Holana, Josefa Hory) či Státní pedagogické nakladatelství (čítanka pro zvláštní školy).<sup>244</sup>

Ilustrace Olgy Čechové byly ceněné a oblíbené. Jak píše Jaroslav Šimůnek: „Její ilustrace nesledují jen příběh knihy, vytvářejí jej znovu v řeči barev a čar, dávají čtenáři jiskru živé představy, objevují a zdůrazňují náladu příběhu i jeho poslání. Jsou jednou z prvních lekcí krásy a poezie, podobají se duhové kuličce, kterou si člověk schovává po celý život.“<sup>245</sup>

Čechová se však věnovala i volné kresbě. Její kresby jsou projekcí pocitů, vjemů, vztahů a zážitků stejně jako v reflexivní poezii (které se Čechová mimochodem také věnuje – její básně doprovázené kresbami vyšly v sedmi bibliofilských nákladech). Lineární kresby tužkou či perem kolorovala pastelkami.<sup>246</sup>

Účastnila se několika zahraničních výstav a za své díl získala několik významných ocenění, např. Hlavní cenu na Zlatno pero v Bělehradě (1973) nebo Čestné uznání na Mezinárodním veletrhu ilustrací v Bologni (1977).<sup>247</sup>

Olga Čechová byla manželkou malíře Čestmíra Kafky.

<sup>241</sup> PETROVÁ, E., Olga Čechová: Texty, kresby, grafika 1948 – 2000, 2003, s. 7.

<sup>242</sup> Olga Čechová. [cit. 02-02-2010]. Dostupný z WWW: <<http://ikresby.sweb.cz/cechova.html>>.

<sup>243</sup> tamtéž.

<sup>244</sup> zdroj: Národní knihovna ČR.

<sup>245</sup> ŠIMŮNEK, J., Olga Čechová: Ilustrace dětské knihy, 1984.

<sup>246</sup> PETROVÁ 2003, s. 7.

<sup>247</sup> ROUSOVÁ, H., Olga Čechová – Kresby, 1985.

### 5.1.3 UB 12

#### Věra Janoušková

Věra Janoušková, rozená Havlová, se narodila 25. 6. 1922 v Úbislavicích poblíž Nové Paky. Otec byl učitelem, matka v domácnosti. Svoji první „pracovnu“ měla Janoušková na půdě otcovy školy.

Vystudovala gymnázium v Nové Pace a poté školu pro dívky v Hořicích. Zde se také začala rýsovat její budoucí výtvarná kariéra: „A jakási učitelka Rudlová [...] se nade mnou zastavila a řekla mi: „Havlová, ty máš talent, dělej s tím něco.“ A tato paní je vinna vším, poněvadž mě tehdy tohle řekla. [...] a k tomu ještě dodala: „Víš, v Praze je taková umělecká škola, zkus to tam.“ A mě chytlo takové nadšení, obrovsky mě to oslovilo a ta moje vůle byla tak děsivá, že jsem se rozjela do Prahy.“<sup>248</sup> Tou uměleckou školou byla pražská Uměleckoprůmyslová škola (od roku 1946 Vysoká škola uměleckoprůmyslová), a Janoušková napoprvé zkoušky neudělala. To ji však jen povzbudilo ve snažení a přihlásila se na kamenickou školu v Hořicích, kde se dostala k modelování. „[...] s tím modelováním mě profesor přivedl na myšlenku, abych šla na sochařskou školu.“<sup>249</sup> Janoušková byla přijata do ateliéru ke Karlu Dvořákovi, po válce přešla k profesoru Josefovi Wágnerovi. Zde se také seznámila s Vladimírem Janouškem, za nějž se provdala v roce 1948.<sup>250</sup>

Téhož roku odjela s Janouškem a dalšími studenty na roční stipendium do Bulharska. Zde a později také na zájezdě v Rumunsku se seznámila s pozdě antickým provinčním uměním, které ji velmi ovlivnilo. Ludmila Vachtová<sup>251</sup> zhodnotila vztah Janouškové k antice tak, že „rodokmen jejích sochařských lásek začíná u antiky, ale daleko spíše u venkovské antiky provincií než u panathenajského vlysu. [...] Skoro by se dalo říci, že je jí podezřelá každá dokonalost.“ Inspiraci tímto uměním, stejně jako raně křesťanskými textiliemi, můžeme spatřit ve dvou jejích raných pracích, tapisériích *Odyssea* a *Sochařka* z roku 1949.<sup>252</sup> Práce na *Odyssee*, sešité z barevných odstřížků látek, byla pro Janouškovou „to, co si tehdy musela upřít v sochaření - nápad, vtíp, barva, nejrůznější struktura, nejrůznější druh

<sup>248</sup> Rozhovor s Věrou Janouškovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 142 – 144.

<sup>249</sup> tamtéž, s. 146.

<sup>250</sup> tamtéž.

<sup>251</sup> VACHTOVÁ, L., Věra Janoušková. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 209 – 216.

<sup>252</sup> SLAVICKÁ, M., Věra Janoušková. In SLAVICKÁ 2006, s. 51.

smíchu a nejotevřenější lidská účast“<sup>253</sup>. Mimo antikizujících prvků se Janoušková inspirovala i na velké výstavě francouzského umění v Praze na Žofíně, zvláště „koníkem na šachovém poli“ Rogera Bissiera.<sup>254</sup> Jaromír Zemina<sup>255</sup> o tapiserii napsal, že už na této rané práci je už patrné všechno, co zakládá autorčinu osobitost: výrazný cit pro objem, barvu a materiál – cit básnivý a přitom věcný – a veskrze kladný vztah k životu.

V padesátých letech se Janoušková stále drží klasické modelace a řešení formálních problémů.<sup>256</sup> V její tvorbě převažují hutné figurální plastiky ze sádry či osinkocementu (Figura, 1950). V roce 1956 se v Polsku poprvé seznamuje s velkou monografií Henryho Moora.<sup>257</sup> Moore se na rozhraní padesátých a šedesátých let stal „objevem první velikosti. [...] obrovité, i svou hmotností působivé sochy ovlivnily snad nejvíc Janouška. [...] Především Moorův vztah ke krajině a k zemi, jehož výrazem je mimořádná, chce se říci barokní schopnost zapojit plastiku do přírodního prostředí [...]“<sup>258</sup>. Dalšími umělci, jejichž tvorbě se Janoušková přibližuje, jsou Fritz Wotruba a Marino Marini, z českých umělců zejména Otto Gutfreund.<sup>259</sup>

Na konci padesátých let pokračuje v hledání materiálu. Pokusy s řezáním sádry střídají struskové, tuhované a šamotové plastiky, kolem roku 1959 používá pak zároveň převážně ferocement.<sup>260</sup>

V roce 1960 Janoušková poprvé samostatně vystavovala – společně s Adrienou Šimotovou v síni Lidové demokracie v Praze. Již u těchto komorních figurálních plastik, které zde představila, lze spatřit jistý posun v poetizaci formy a volbě různých i netradičních materiálů (např. šamot).<sup>261</sup> Vytvořila také první sochy mísící sádro a škváru, tzv. škvárovky. Janoušková vzpomíná na jejich vznik: „Měli jsme takový krásný francouzský kamna a já jsem jednou vybírala koks a našla jsem tam krásný vopálený kusy. To mě tak zaujalo, že jsem si je dala stranou. Potom jsem jen přidala sádrový kusy a vznikly moje první škvárovky.“<sup>262</sup> Název použila Ludmila Vachtová při přípravě výstavy a ten pěti malým figurkám již zůstal.<sup>263</sup>

<sup>253</sup> VACHTOVÁ, L., Věra Janoušková. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 215.

<sup>254</sup> JIRMUSOVÁ, H., Úvodní slovo. In JANOUŠKOVÁ, Věra (kat. výst.), 2002.

<sup>255</sup> JANOUŠKOVÁ, V., Já to dělám takhle, 2001.

<sup>256</sup> PRIMUSOVÁ, A., Tři sochařky: Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapocniková (kat. výst.), 2008.

<sup>257</sup> VACHTOVÁ, L., Věra Janoušková. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 215.

<sup>258</sup> ZEMINA, J., Smetištní sochařka. In JANOUŠKOVÁ 2001.

<sup>259</sup> tamtéž.

<sup>260</sup> VACHTOVÁ, L., Věra Janoušková. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 215.

<sup>261</sup> JANOUŠKOVÁ, V., Sochy a koláže z let 1960 - 1992 (kat. výst.), 1992.

<sup>262</sup> PETŘÍKOVÁ, E; TEICHMANOVÁ, J; ŠAŠEK, J., Zastavení s Věrou Janouškovou (kat. výst.), 2008.

<sup>263</sup> PRIMUSOVÁ 2008.

Na přelomu padesátých a šedesátých let prochází tvorba Věry Janouškové proměnou, kdy realistické figurální náměty nahradila figurativně pojatým objektem<sup>264</sup> (Václav Erben dokonce použil termín rasantní odklon od tradičně chápané figury<sup>265</sup>). V některých sochách se projevuje až geometrizující členění objemů. Šlo o jakési skládání nepravidelných tvarů za užití sádry a železných prvků<sup>266</sup> - přelomovou sochou byla *Sedící* (1960), v níž Janoušková použila vedle patinované sádry silných železných drátů, čímž započala druhou linii své tvorby, odvíjející se z principu spojování různých materiálů i hotových věcí.<sup>267</sup> Janoušková pak už sochy „čím dál míň modelovala a stále víc skládala.“<sup>268</sup>

Důležitou úlohu v těchto sochách hraje reliéf vzniklý otisky různých předmětů (*Postava s otisky* 1963, *Robot* 1963, *Stín* 1963) nebo vkládáním a rytmickým řazením různých technických elementů. Například plastika *Idiotek* je shlukem součástek nalepených na sádře. Jaromír Zemina přirovnává plastiky k Jeanu Dubuffetovi či Armanovi: „[*Idiotek*], jehož tělo pokryla ne už otisky věcí, ale přímo vlepenými věcmi, hlavně vysloužilými porcelánovými objímkami od žárovek. S výjimkou těch, které připodobnila k očím a nosu, je tam lepila bez ladu a skladu, jako se jí právě dostaly do rukou – tak, jak hromadil odložené věci, třeba různě zbarvené plechové konve, Arman, jeden z nejvýznamnějších představitelů dalšího tehdy nového druhu umění, asambláže.“<sup>269</sup> Sama Janoušková podotýká ke své metodě asambláže: „První plastiky, kde jsem používala hotových věcí, vycházejí svou metodou z některých Picassových plastik.“<sup>270</sup>

Ve figurách se spojuje grotesknost a bizarnost s jasným a přesným řádem<sup>271</sup>. Jsou neobjemné, haptické, frontální, neklidné; je v nich obsažena zvláštní hieratičnost a vztah k figurálnímu archetypu. Podle Václava Erbena je můžeme chápat jako novodobé idoly či modly, které jsou však nadány jistou groteskností či ironizací.<sup>272</sup> V některých plastikách pak můžeme spatřit jistý tragický rys (např. u *Idiotka*), který se objeví v některých pozdějších dílech Janouškové.<sup>273</sup>

---

<sup>264</sup> PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

<sup>265</sup> JANOUŠKOVÁ 1992.

<sup>266</sup> MACHALICKÝ, J., Hledání obsahu a formy - Příběh Věry Janouškové. In JANOUŠKOVÁ, V., Výběr z díla 1948-2002, 2002.

<sup>267</sup> JANOUŠKOVÁ 2001.

<sup>268</sup> tamtéž.

<sup>269</sup> tamtéž.

<sup>270</sup> PETROVÁ, E., Záznam dojmů z výstavy Věry Janouškové, Ateliér, 1992, roč. 5, č. 19, s. 16.

<sup>271</sup> JANOUŠKOVÁ 2002.

<sup>272</sup> JANOUŠKOVÁ 1992.

<sup>273</sup> tamtéž.



Právě plastiky tohoto typu vzbudily již zmíněnou nevoli na první výstavě UB 12 v roce 1962. Na onu nešťastnou událost s reportérkou rozhlasu vzpomíná Věra Janoušková takto:

„Přišla hospodyně, doslova. A nejdříve šla k našemu zlatému Jiříkovi Johnovi a řekla: „Pané, proč tak smutně malujete?“ Přišla ke mně a řekla: „Pani, co to děláte, ty vaše figurky by si nedal nikdo ani na kredenc.“ Představte si, takhle. A já řekla: „Dělám to tak proto, že mě to takhle baví.“ Kolíbal s Vladimírem mi potom řekli: „Taky jsi mohla lépe odpovědět.“ Ale já jsem na základě toho dostala dopis od Chalupického. Víte, co to bylo? To byl guru, to byl pojem. On mi napsal: „Chodím po výstavách, pouze po nich chodím, vaše sošky mě velmi rozradovaly. Rád bych se s Vámi poznal a navštívil ateliér.“ Takže už v roce dvaadesát jsem vstoupila do jeho stáje. Vladimír až v sedmdesátém roce. Chalupický byl skutečně báječný. S ním jsme se později dostali do západního Berlína a už jsme to takzvaně rozjeli.“<sup>274</sup>

V roce 1965 měla Janoušková samostatnou výstavu v „Chalupického“ Špálově galerii. Jindřich Chalupický v úvodu katalogu práci Janouškové ocenil navzdory odmítavým přístupům kritiky:

„[...] jak vysvětlit, že někdo dělá sochy z věcí zahozených, že dělá monumenty něčemu, co už nemůže sloužit, co je k ničemu, než že napadá samotná kritéria, podle nichž se v naší civilizaci rozlišuje užitečnost a neúžitečnost, prospěšnost a neprospěšnost, hodnota a nehodnota? Nalézá hodnotu v něčem, čemu všichni už hodnotu upřeli, význam v něčem, co je pro všechny bezvýznamné, dokonce krásu tam, kde všichni shledávají jen rozpad, zkázu a ničení. [...] Co Věra Janoušková dělá, je konáním příliš prostým. Toto skládání a sestavování věcí, barev a tvarů není uměním, jak mu rozumí naše evropská estetika. Je to spíše obřad. Je to spíše děláním model.“<sup>275</sup>

„Výstava ve Špálovce mě udělala sochařkou,“ hodnotí Janoušková.<sup>276</sup>

Co se týče zhodnocení výstavy, píše Ludmila Vachtová: „V komentářích, které následovaly, byl vývoj jejího sochařského projevu počítán od nepochopené výstavy skupiny UB 12 v roce 1962. To, co bylo tehdy posmíváno jako divnůstka, jeví se dnes, konečně zařazené do světových souvislostí, jako oslnivě nové a oslnivě aktuální.“<sup>277</sup>

Během šedesátých let se tvorba Věry Janouškové dále odvíjí v několika liniích.

První skupinou jsou bílé osinkové plastiky s železnou kostrou. Osinkocement, tedy cement smíšený s azbestem, se stal pro Janouškovou často používaným materiálem. K jeho

<sup>274</sup> PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

<sup>275</sup> CHALUPECKÝ, J., Věra Janoušková (kat. výst.), 1965.

<sup>276</sup> Rozhovor s Věrou Janouškovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 156.

<sup>277</sup> VACHTOVÁ, L., Věra Janoušková. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 215.

„objevení“ autorka dodává: „Pořád jsme vymýšleli materiál, z kterého by jsme se Zoubkama [Olbram Zoubek a Eva Kmentová, pozn. aut.] dělali. Zkoušeli jsme železný piliny, všechno možný s bílým cementem. Nic se nám neosvědčilo. Jen v Berouně jsme nakoupili osinek a ten jsme pak namíchali. A tak jsme objevili tento materiál.“<sup>278</sup>

Vznikly tak sochy jako *Polopostava* (1964) či *Povlečená postel* (1964 – 65). V těchto osinkocementových sochách se podle Jiřího Machalického „prosazuje smysl pro vystižení syrové skutečnosti bez jakýchkoliv příkras. Proniká do nich poezie všednosti, která využívá nejobyčejnějších prvků k vyjádření vztahu k hodnotám spojeným s určitým prostředím a dobou, v nichž je dílo zakotveno a z nichž se odvíjí. Promítá se do nich výrazný cit pro vystižení nejrůznějších situací a příběhů, pro rytmus tvarů a soustředění výrazu do jasných a srozumitelných znaků.“<sup>279</sup>

Zlomem v tvorbě Věry Janouškové však bylo využití smaltu. Umělkyně je nejdříve spojovala patinovanou sádrou.

Na vznik prvních děl, která ze smaltu vytvořila, barevných křížů, vzpomíná sochařka takto: „Byli jsme v Dolní Kalné a já jsem našla v potoce hrnec s rezavým dnem. Tak jsem na to koukala, vzala jsem nůžky na železo a dno ustříhla a zase co...a nakonec jsem na to začala šlapat, vlastně takový první akční umění. A jak jsem na to šlapala, tak jsem udělala vlnky a teď jsem ještě našla další kus a dala jsem ho nahoru. Soused byl svářeč, tak mi ten kus přivařil. Ale co dál? Byl jenom placatý. Nakonec jsem ta dala zezadu sádru.“<sup>280</sup>

Právě svařované smalty z různých odpadových a nepotřebných předmětů se staly typickým projevem tvorby Věry Janouškové. Objekty, většinou figurálního charakteru, vznikaly ze starých hrnců, konví, trubek, umyvadel, cedníků a jiných „smetištních“ nálezů. Autorka tak hledala materiál na skládkách, v kůlnách, na půdách. Jak sama s vtípem sobě vlastním podotkla: „No já měla krásný doby, když byly ty železný neděle. To byl můj ráj. Lidi koukali, co to baba táhne a já honem mazala do auta do kufru.“<sup>281</sup>

Mnoho teoretiků díla Věry Janouškové se zabývalo právě oním přetvářením odpadového materiálu v nové, jiné dílo:

„[...] z jednotlivostí nalezených na skládkách odpadků vytváří nové celky, v nichž rozklad a stárnutí hmoty mají kontrastem podtrhnout věčné mládí lidské tvořivosti. Ničená hmota zde není obrazem

---

<sup>278</sup> PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

<sup>279</sup> JANOUŠKOVÁ 2002.

<sup>280</sup> tamtéž.

<sup>281</sup> tamtéž.

duše tvořící z pocitu neštěstí, ale naopak štěstí, jež pramení právě z možnosti oživit věci již zmrtnělé.“<sup>282</sup>

„Příčiny nálezů VJ se však s důvody vzniku zmíněných „domácích muzejí“ volně míjely. Neusilovala o nostalgické vyznání minulosti nebo rekonstrukci jejích zapuzených hodnot. Myslíla a cítila soudobě, vědoma si procesu odcizení, jež prorůstá moderně organizované společnosti a projevuje se až po anonymní vztah člověka k věcem, které jej obklopují a slouží mu. V předmětech, z doby dávnější i nové, v objektech technických ze sériové výroby i ve střepech, zlomcích a deformovaných částech rukodělně zpracovaných, jak je nalézala na smetištích a skládkách, setkávala se s poselstvím zhmotnělé práce, která pro ni nebyla anonymní. Vyvolávala představy osudů lidí, kteří tyto předměty vyrobili, i těch, jimž sloužily, kteří jimi byli obklopeni v průběhu individuálně odlišných životů. Dovedla v nich číst jejich jedinečnost. Byly jí znamením konkrétního času, v němž vytváří se vztah člověka k věci, jež stojí u jeho zrodu či umírání, dotváří prostředí radosti i smutku. Není tedy v jejích asamblážích ani bláhový protest proti nelítostnému koloběhu předmětů, jichž se lidé zbavují, aby je vyměnili za nově získané, ani reflex z nadvýroby zboží, zaplavujícího trh, jež byl jedním z podniků amerického pop artu. Jsou jen materiálem, který dovoluje vytvořit příměry a metafory, inspirované prožitky ze současnosti.“

Janouškové skutečně jako by nešlo o osobitou poetiku zmrzačených věcí, ale spíše o předměty z hlediska materiálu čekajícího na další zpracování. Také touha po objevování, dobrodružství hledání a nalézání, přetváření a metamorfózy smyslu věcí stojí zajisté v neposlední řadě. Podobně hodnotí i Václav Erben: „Věra Janoušková nevolí materiály, aby ukázala jejich zdevastovanost a míru rozpadu, naopak tyto odpadky nově zhodnocuje, kultivuje a buduje, pod neustálou ideovou, stylovou a formální kontrolou, do nového, umělecky svébytného tvaru. při volbě a zpracování nalezených předmětů hraje důležitou roli improvizace. Předměty sochařku inspirují, ale ona se jim pasívně nepoddává, naopak je aktivně přetváří. Tyto práce nejsou nahodilou skrumáží odhozených a mrtvých předmětů, sugerujících zánik a zmar. Předměty jsou vráceny životu tvůrčím aktem umělce.“<sup>283</sup>

V souvislosti s autorčinými barevnými smalty se často hovoří o souvislosti s pop artu. Tato souvislost je ale čistě na bázi vnějšího vzhledu objektů, neboť americký pop art vznikl z docela jiných východisek. Dobře tuto skutečnost vyjádřil Jaromír Zemina:

„ Na otázku, jaký je její poměr k pop – artu, Věra Janoušková vtipně připomněla výrok Roberta Rauschenberga, že pop art vznikl z přebytku, a dodala, že to jistě není náš český případ. Poukázala tím na jeden příznačný fakt našeho sochařství šedesátých let. Zatímco Američany té doby opájelo, ale zároveň děsilo množství dokonalých věcí, tak rychle pozbývajících účelu a smyslu a hrozících proměnit svět v jedno obrovské smetiště, a jejich nadšení velkovýrobou stále víc ustupovalo

---

<sup>282</sup> JANOUŠKOVÁ 2001.

<sup>283</sup> JANOUŠKOVÁ 1992.

nenávisti, Češi sbírali kovový šrot a jiné odpadky z nedostatku materiálů lepších, dosud neupotřebených – netísnil je nadbytek hmoty odlidštěné, ale nedostatek hmoty čekající na polidštění. Američtí umělci se bouřili proti přílišnému bujení civilizace, čeští dělali ctnost z nouze, ze zdejšího zaostávání civilizace, po němž, dodejme, následuje bohužel i pokles opravdové kulturnosti.“<sup>284</sup>

Techniku svařování smaltu sama Janoušková nazývá „sešíváním“, podobně jako u tapiserií: „já vlastně říkám, že šiju sochy. Nejprve jsem šila gobelíny. Můj tvůrčí proces bylo šití. Ušila jsem Odysseu, Autoportrét a Pierota s kolombínou, a pak jsem se u Vladimíra naučila sváření. Natavím plech a drátem spojuju a šiju, takže říkám, že šiju sochy.“<sup>285</sup>

Typickými barvami smaltů Věry Janouškové jsou jasně červená a modrá, s černými „švy“.

Jakési intermezzo tvoří železné plastiky, vytvořené v letech 1964 – 1965 (*Egyptán, Pastýř, Postava, Soudce*), lineární, stylizované, místy až totemického charakteru. Právě k totemům či sakrálním objektům byly výtvořeny Věry Janouškové často připodobňovány (zejména její barevné smalty).

Ve druhé polovině šedesátých let autorka opět častěji pracuje s osinkocementem (*Pýchavka, Hlava, Malá zahrada*) Kvalitativních rozdílů materiálů smaltu a osinku si všimá Jaromír Zemina: „K častějšímu používání osinku dospěla však asi ještě z jiného důvodu. Bělavý osinek, tak jako sádra nebo štuk, reaguje na světlo jinak než smalt. Hladký lesklý smalt světlo odráží, drsný matný osinek je do sebe přijímá, vstřebává, a pak zas vydává, jako by svítil sám. [...] Možná k práci s osinkem dnes Věru Janouškovou vede hlavně tato jeho zvláštní světelnost.“<sup>286</sup>

Paralelně s trojrozměrnými objekty vytvářela Janoušková i koláže. Vznikaly ze stříhů, sešitů, plakátů a starého papíru. „To zas bylo takový oddechový, v zimě třeba, když nemůžete svařovat. Ale přiznám se, že jsem šla ulicí a trhala jsem plakáty nebo mě zajímaly pošlapané věci, kde na nich byly třeba pneumatiky. Měla jsem vždycky tašku plnou sajrajtu [...]“<sup>287</sup> Koláže ze šedesátých let jsou plné hravosti a humoru, „plné radosti z vymyšlení forem bezprostředně proměňujících všední motivy do roztodivných podob podle řádu fantazie. Kůže bájeslovných živočichů je z předtištěných módních stříhů. Hlavy bývají složeny z útržků ofsetových reprodukcí...“<sup>288</sup>

Věra Janoušková pracovala také na několika realizacích pro architekturu. Již v roce 1953 - 54 vytvořila pískovcový reliéf na mlékárně ve Strakoncích, v padesátých letech pak

---

<sup>284</sup> JANOUŠKOVÁ 2001.

<sup>285</sup> PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

<sup>286</sup> JANOUŠKOVÁ 2001.

<sup>287</sup> PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008.

<sup>288</sup> ŠETLÍK, J., Smaltovaný svět Věry Janouškové. In ŠETLÍK, J., Cesty po ateliérech, 1996, s. 81.

ještě reliéfy na sídlištích ve Střelné u Teplic, Kladně (*Věda a život*, 1955), Doksech (*Reliéfy dvanácti měsíců* na školce, 1957) a Příbrami (*Matka s dítětem*). V průběhu šedesátých let to pak byly například realizace v Pardubicích (*Plody*, 1964), Ledči nad Sázavou (Tvar, 1966) a hlavně v Praze (*Povlečená postel* pro restauraci Luna ve Strašnicích, 1965, osinkocementový *Půlený sloup* na sídlišti Novodvorská, 1967 – 69, fontána v atriu budovy Chemapolu na Praze 10, 1967 – 70). S pracemi pro architekturu pokračovala i sedmdesátých a osmdesátých letech.<sup>289</sup> S těmito monumentálními úkoly se vyrovnala, ale jak podotkl Jiří Šetlík, „bylo však zřejmé, že prostorové realizace nebudou hlavním polem jejího projevu“.<sup>290</sup>

Humor a hravost z tvorby Věry Janouškové ustupuje v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let, za jistě nemalého podílu společenské situace a ovzduší. Jak píše Jiří Machalický, dokonale vystihují bezvýchodnost období následujícího po sovětské okupaci, kdy Věra Janoušková i její muž Vladimír ztratili možnost vystavovat a stejně jako mnozí další z našich nejvýznamnějších umělců se museli stáhnout do ústraní.<sup>291</sup> Tuto truchlivou atmosféru naznačuje zejména smalt *Anděl pro Vitíka*, který oslovil i Jindřicha Chalupeckého: „Socha začala vznikat za těžké Vitíkovy nemoci a byla dokončena až po jeho smrti: a přece tento anděl není andělem smrti. Zůstal andělem mnohotvárného a nevyčerpatelného života. Snad měl tomu umírajícímu Vitíkovi vnuknout ještě v poslední chvíli kus radosti a důvěry ve svět. Teď nese sám toto poselství dál za jeho smrt.“<sup>292</sup>

Téma andělů se v tvorbě Věry Janouškové objevuje často – ať už ve smaltech či kolážích. Jak sama říká, „andělé mě brali jako skvělé laskavé bytosti, anděl je boží bytost.“<sup>293</sup> Andělé a andělci tak podtrhují tu více, tu méně výraznou složku autorčina díla – duchovnost.

Roku 1986 umírá Vladimír Janoušek.

V devadesátých letech tvorba Věry Janouškové doznává opět změny, související hlavně s pomalým vytrácením skládek železného šrotu a „železných nedělí“. Přesto vznikají další smalty; u některých z nich pak můžeme opět postřehnout mírně groteskní prvky (*Překvapený andílek*, 1989 – 2000, *Dozor u výstav*, 1999). Vzniká také mnoho koláží, převážně na téma hlavy (*Pařížské hlavy*, 1992). Od roku 1990 je Janoušková členkou obnovené Umělecké besedy.

Roku 1997 vzniká dílo Talár k 650. výročí Karlovy univerzity, opět ze svařovaného smaltu.<sup>294</sup>

<sup>289</sup> Realizace Věry Janouškové. [cit. 2009-03-20] dostupný z WWW:

<<http://janouskovi.sumak.cz/janouskova/data/realizace.htm>>

<sup>290</sup> ŠETLÍK 1996, s. 76.

<sup>291</sup> JANOUŠKOVÁ 2002.

<sup>292</sup> CHALUPECKÝ, J., *Dopis z Prahy*, 1973. In JANOUŠEK, V.; JANOUŠKOVÁ, V., *Výběr z díla*, 1994.

<sup>293</sup> PETŘÍKOVÁ; TEICHMANOVÁ; ŠAŠEK 2008 .

V současné době Věra Janoušková stále tvoří; za všechny připomeňme loňskou výstavu s názvem Barevná zastavení v Galerii moderního umění v Hradci Králové, kde mohli návštěvníci shlédnout i nové práce.

Věra Janoušková je ve vzpomínkách svých přátel vždy vykreslena jako milá, usměvavá, vždy dobře naladěná společnice s velkým smyslem pro humor. Nejednou je také připomínána role Věry Janouškové jako hostitelky jako významný faktor přátelských vztahů ve skupině UB 12.

Z uměleckého hlediska je Janoušková právem řazena mezi nejvýraznější české umělkyně, o čemž svědčí počet jejích samostatných výstav, účastí na kolektivních výstavách i zastoupení ve sbírkách předních českých galerií a institucí.<sup>295</sup>

V roce 2004 byla založena Nadace Věry a Vladimíra Janouškových, zabývající se dokumentací, správou a restaurováním děl obou umělců.

---

<sup>294</sup> Jiřina Hauková složila na dílo báseň: „Svařila ho v zimě při ohni na zahradě/ z černé bubnové pračky a z hrců, lem z bílé dětské vaničky, stojatý límec ze stínidla od lampy, poklička – spona pro rektora, předměty povýšené na ozdobu mocných. [...]“HAUKOVÁ, J., Talár, Ateliér, 1998, roč. 11, č. 11, s. 3.

<sup>295</sup> více k zastoupení Věry Janouškové ve sbírkách na WWW: < <http://www.janouskovi.sumak.cz>>.

## Alena Kučerová

Alena Kučerová, nejmladší členka skupiny UB 12, se narodila 28. dubna 1935 v Praze. Na dětství, které kvůli německé okupaci trávila u prarodičů ve Lhotě u Staré Boleslavi, vzpomíná idylicky. Dědeček Kučerové byl švec, a malá Alena často pobývala v jeho dílně; dědečkova práce s šídly a jiným náčiním měla velký vliv na pozdější grafické dílo Kučerové.<sup>296</sup> Výtvarné sklony se projevovaly jak u Aleniny babičky, tak u obou strýců.<sup>297</sup>

Otec Aleny Kučerové emigroval po převratu do Německa, kde působil jako agent západní rozvědky; v roce 1953 však byl zatčen a za velezradu a vyzvědačství odsouzen k trestu smrti. Ten mu byl později zmírněn na 25 let. Byl propuštěn roku 1964 a krátce nato zemřel. Na dva roky byla také uvězněna matka Aleny Kučerové, která tak byla nucena postarat se o sebe i svého mladšího bratra Josefa.<sup>298</sup>

Jako dcera politického vězně to Kučerová neměla jednoduché ve společnosti ani při studiu.

Vystudovala pražskou Vyšší školu uměleckého průmyslu, v informačně propagačním oddělení, u profesora Rudolfa Beneše.

V roce 1954 byla přijata na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do ateliéru Karla Svobinského. Ten však namísto Kučerové přijal z politických důvodů jinou žačku. Do ateliéru ji nakonec přijal Antonín Strnadel. Jak Kučerová vzpomíná:

„ Měla jsem v ruce papír, že mě přijali, ale když jsem nastoupila do školy, zjistila jsem, že na moje místo vzal Svobinský do ateliéru Jitku P. z vyšších kádrových sfér a se mnou nechtěl mít nic společného. Zůstala jsem stát na schodech ve škole, byla jsem rozhodnutá, že neodejdu. Přece mě přijali! Stála jsem tam několik dní. Všiml si mě pan profesor Strnadel a ptal se mě: „ Proč tady tak stojíte?“ Řekla jsem mu, co se stalo, a on mě vzal do svého už přeplněného ateliéru. Asi v roce 1958 mě pan profesor Strnadel při velkých kádrových prověrkách žactva zachránil znovu.“<sup>299</sup>

Ve škole se potkala i s Vladimírem Kopeckým (studoval podobně jako ostatní kolegové z UB 12 v ateliéru profesora Josefa Kaplického), za kterého se provdala roku 1962.

Studium ukončila roku 1959, a nastalo pro ni těžké období obživy: „ Vladimír, můj manžel, onemocněl těžkou nemocí. Byla to zlá doba. Maminka nás velmi těžko živila, něco málo

---

<sup>296</sup> Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 189.

<sup>297</sup> KLIMEŠOVÁ, M. (ed.), Alena Kučerová, 2005.

<sup>298</sup> tamtéž.

<sup>299</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 191.

jsem se snažila vydělat na brigádách. Přitom jsem intenzivně pracovala na grafických deskách. Užívat jsem k tomu mohla jen velice levné nebo na haldách šrotu nalezené plechy. Na ulici jsem našla svůj první grafický lis – ždímačku prádla.“<sup>300</sup>

Práce z tohoto období jsou drobné lepty a suché jehly, zabývající se jednoduchými motivy lidského života a světa zvířat (*V lázni I, V lázni II*, 1959), později je doplňují grafické listy s náměty stylizovaných zemědělských strojů (*Stroj v polích*, 1959).

Na přelomu let padesátých a šedesátých vytváří (ne však pro publikování) Alena Kučerová důležité ilustrace k Šibeničním písním Christiana Morgensterna. K ilustrování si vybrala několik básní, například *Velrybaba* čili *Povodeň*, *Zpověď červa*, *Půlnoční myš*, *Tyčkový plot* či *Mezi černokněžníky*. Díky Morgensternovi došla Kučerová ke geometrické abstrakci. Uchvátil ji svou slovní vynalézavostí a smyslem pro vnitřní strukturu jazyka – dokázal totiž řád jazyka vyjádřit rytmitizováním zvuků a strukturováním slov do určitých systémů, a právě to Kučerovou inspirovalo.<sup>301</sup> Přímou inspirací pro ilustrace, budované soustavou tečkovaných ploch kombinovaných s hustým rastrem a obrysově kreslenými tvary, mohla být i Morgensternova báseň *Noční rybí zpěv*, komponovaný z typografických znamének.<sup>302</sup> Ilustrace k Morgensternovi se Kučerová rozhodla předložit stipendijní komisi Českého fondu výtvarného umění, komise však shledala, že práce jsou velmi chabé úrovně. Toto odmítnutí jí ještě více zkomplikovalo profesní práci (nesměla se například zúčastnit ani zájezdu mladých umělců do NDR).<sup>303</sup>

V roce 1962 vstoupila do skupiny UB 12, kam ji přivedla Adriena Šimotová. Jako nejmladší členka byla více než o třicet let mladší než nejstarší Václav Bartovský a o dvacet let mladší než Václav Boštík; věkově nejbliže jí byla Vlasta Prachatická (narozena 1929). Rozdíl více než jedné generace se projevil také v oblasti vzorů a výtvarných názorů: „Váženou postavou byl pro mě malíř Bartovský, kterého jsem ale vůbec neznala. A naopak jsem neměla až tak silný obdiv k malíři Šimovi, jaký k němu měli ostatní členové skupiny.“<sup>304</sup>

Na počátku šedesátých let Kučerová opouští motivy lidských postav a zvířat a nahrazuje je abstraktními kompozicemi (*Rozjasnění*, 1963). Některé z těchto kompozic jsou označovány jako „seismické záznamy“, připomínající výsledek činnosti seismografu (*Přiblížení VIII*, 1964).

---

<sup>300</sup> tamtéž.

<sup>301</sup> tamtéž, s. 53.

<sup>302</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 19.

<sup>303</sup> tamtéž, s. 26.

<sup>304</sup> Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 194.



Roku 1963 vnáší Kučerová do svých grafik nový důležitý prvek - perforovanou vlnovku (*Přiblížení X*, 1963). K původu motivu diagonály dodává autorka: „...přes silnici vzletl ptáček a jakoby zanechal ve vzduchu svoji stopu a – ten vzdušný stínek mi pak ležel v hlavě a nutil mě k nové pozornosti. Tím bylo započato moje rychlé rytí do desek zhruba v letech 1963 a 1964.“<sup>305</sup> Perforování vzniklo také jako důsledek materiální nouze – místo drahých pozinkovaných plechů si Kučerová mohla dovolit pouze plechy z pocínovaného železa, do kterých se velmi špatně rylo; byla tedy nucena hledat nové techniky.

Zpočátku je perforace stále doprovázena lineární kresbou (*List s pomněnkami*, 1964) Kučerová pokračuje v experimentech a plechy trhá, přehýbá, spojuje dráty.<sup>306</sup>

První samostatnou výstavu měla Kučerová v síni Lidové demokracie v Praze na Karlově náměstí. Byly zde vystaveny „seismografické“ tisky a již i některé perforace. Z podnětu Arséna Pohribného zde byly vystaveny i matrice tisků, které zavěsil od stropu; z matic se tak staly samostatné objekty. Byl zde vystaven i podstatný tisk s názvem *Disk* (1965).<sup>307</sup> Kučerová vzpomíná na vznik *Disku*: „Tenkrát se můj otec vrátil z vězení. Stál u stolu, na kterém jsem vypichovala desku pocínovaného plechu. Vznikal na něm *Disk*. Otec se zeptal „máš inspiraci?“, a já jsem odpověděla „mám“. Takže inspirací jsem k tomu došla.“<sup>308</sup> *Disk* je podle Hany Larvové jakýmsi mezníkem, ukončujícím předchozí období alternativních experimentálních přístupů k uchopení výtvarného záměru včetně používání techniky leptu a suché jehly, kterou perforace trvale nahrazuje.<sup>309</sup>

Výstava měla velký úspěch; byla dokonce hodnocena jako jedna z vůbec nejlepších výstav v rámci Svazu roku 1965.<sup>310</sup>

Samotné tiskové matrice se postupně staly hlavním zájmem Aleny Kučerové.

Kolem poloviny šedesátých let se v tvorbě Aleny Kučerové začínají znovu objevovat figurální motivy. Tyto náměty, společně s motivy krajiny, jsou redukovány na základní obrys. Kučerová se tak zapojuje do proudu nové figurace. Na rozdíl od některých jejích představitelů však nenalezneme vyhrocený existenciální podtext (jako například u Adrieny Šimotové či Evy Kmentové), ale spíše „poezii všedního dne“.<sup>311</sup> Jak se sama vyjádřila: „Nikdy jsem se nevěnovala tematicky člověku, který nebyl v pořádku, nepotřebovala jsem fixovat v tvorbě utrpení, bolest, chtěla jsem vyjádřit vzácné okamžiky pohody. To považuji

---

<sup>305</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 32.

<sup>306</sup> FINFRLOVÁ, P., Alena Kučerová (kat. výst.), 2005.

<sup>307</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 33.

<sup>308</sup> Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 194.

<sup>309</sup> LARVOVÁ, H., Alena Kučerová – Grafika, plechy (kat. výst.), 1990.

<sup>310</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 33.

<sup>311</sup> FINFRLOVÁ 2005.

za důležité: radost ze života. A předávat ji dál. Umění má podle mě působit ve smyslu blahodárném.“<sup>312</sup> V jejích dílech tedy postavy, zachycené pouze v obrysu, odpočívají, koupají se či procházejí (*Odpočinek v koupeli*, 1967).

V roce 1967 byla Alena Kučerová vyzvána k účasti na světové výstavě Expo v Montrealu. Pro tuto příležitost vytvořila do československého pavilonu leptanou skleněnou vitráž; pracovala tedy s materiálem docela odlišným, než byla dosud zvyklá. Po výstavě byla vitráž zakoupena pořadatelem a umístěna do jedné z kanadských konzervatoří.<sup>313</sup>

O rok dříve se zúčastnila výstavy v Berlíně, koncipované Jindřichem Chalupckým pro Akademie der Künste.<sup>314</sup>

V zahraničí sklízela úspěchy také se svými grafickými listy (například za dílo *Ležící na květinách* získala hlavní cenu na bienále v italské Bielle; čestné uznání na V. bienále mladých v Paříži<sup>315</sup>). V Paříži byla spolu s dalšími pěti umělci vyzvána, aby vytvořila kompletní náklad jednoho listu pro Muzeum moderního umění. Vytvořila List s obdélníčkem, jehož matici natřela v roce 1970 žlutým lakem.<sup>316</sup>

Důležitými záštitami jí v tomto směru byl mimo Jindřicha Chalupckého také tehdejší ředitel Národní galerie Jiří Kotalík (spolupracoval zejména s organizátory mezinárodních grafických bienále); nejenže tvorbu Kučerové sami sledovali, ale organizovali i návštěvy do jejího ateliéru a posílali k ní i zahraniční sběratele. Její listy byly prodány do Spojených států, Itálie a Francie. Ateliér navštívily i významné americké sběratelky, budující své kolekce středoevropského umění – Meda Mládková a Anne Baruch, ale také například francouzský teoretik nových realistů, Pierre Restany.<sup>317</sup>

Roku 1968 se věnuje pouze figurativní tematice (*U moře, Silnice*). Do některých listů zakomponovala i písmo, například v díle *Minerve* z téhož roku (*Minerve* byla inspirována tragickou havárií stejnojmenné francouzské ponorky). Použití písma nemá podle Hany Larvové u Kučerové nic společného s evropským lettrismem či kaligrafií<sup>318</sup>, sama Kučerová ale se strojopisnými obrazy také experimentovala (*Bez názvu*, 1962).

Měla blízko také ke konstruktivistům, jejichž výstavy „Nová citlivost. Křížovatka a hosté“ se v roce 1968 spolu se Stanislavem Kolíbalem zúčastnila. Výstava však byla obsazena sovětskou armádou. Jak vzpomíná Věra Janoušková: „Před Mánesem byl výkop a tam stálo

---

<sup>312</sup> FINFRLOVÁ 2005.

<sup>313</sup> LARVOVÁ 1990.

<sup>314</sup> Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 195.

<sup>315</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 40.

<sup>316</sup> tamtéž.

<sup>317</sup> tamtéž, s. 41 – 42.

<sup>318</sup> LARVOVÁ 1990.

dělo a mířilo na ten nádhernej nápis Nová citlivost. [...] Později jsem se dozvěděla, že výstavu obsadili Rusové. V Mánesu udělali nějaký hlavní štáb či něco podobného. Vůbec nepoužívali toalet, z těch pili a své potřeby dělali do kouta. Dokonce listy Alenky Kučerové využili na tuto potřebu. [...]"<sup>319</sup>

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let uplatňuje ve svých dílech novou komponentu – barvu. Vznikaly většinou soutiskem rozstříhaných částí plechu či několikanásobnými přetisky matrice. Některé listy byly vytvářeny také tiskem jednotlivých ostře barevných segmentů.<sup>320</sup>

Podle svých slov Kučerovou „jemné barvy nikdy nezajímaly“, v grafikách využívá vždy agresivní barevné kombinace – žlutá, červená a oranžová patřily k jejím nejoblíbenějším. S výraznou plošnou barevností experimentovala již od roku 1966; vycházela přitom z emailové techniky.<sup>321</sup> Náměty jsou opět figurativní (*Odpočinek*, 1967 – 1971) či s tématy krajiny (například *Cesta do kopce*, námět vidění krajiny z pohledu řidiče automobilu, z roku 1971). Kučerová také nanášela barvu na již hotové tisky (*Tři psi*, 1970). V těchto barevných grafikách můžeme rozlišit dva póly: prvním jsou impresivně pojaté listy, v nichž se téma lidské figury skoro ztrácí v grafické ploše, tvořené perforovaným rastrem; druhý pak tvoří listy, v nichž je jednoduché figurativní téma ještě zdůrazněno tím, že je každý motiv vytvářen jasně ohraničenou jednobarevnou plochou, pro něj nejcharakterističtější (obloha modrou, pole hnědou apod.).<sup>322</sup>

Pro autorku nosné téma koupání nabývá opět na síle v grafikách z počátku sedmdesátých let. Koupání spatříme již na suchých jehlách z konce let padesátých. V roce 1967 však přišel pro Kučerovou nový impuls v podobě lesního jezera, bývalé pískovny, v místě, kam se Kučerová od dětství vracela. Ve druhé polovině šedesátých let také vzniklo několik námětů saun a lázní. „Bezpochyby jde o potřebu vyrovnat se s prožitkem tělesnosti, intenzity dotyku těla, vody a horkého vzduchu, sdílené nahoty.“<sup>323</sup> Po roce 1967 a úspěchu na biellském bienále dostal motiv koupání nový rozměr – moře. „Z Národní galerie mi volal Jiří Kotalík, gratuloval mi a řekl, že pro cenu si musím dojet do Itálie. [...] Celá rodina, všichni jsme mohli jet k moři. Po návratu jsem vytvořila velké grafiky *Koupání v mořských vlnách*.“<sup>324</sup>

<sup>319</sup> Rozhovor s Věrou Janouškovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 159.

<sup>320</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 44.

<sup>321</sup> tamtéž.

<sup>322</sup> HOCKEOVÁ, J., Alena Kučerová: Grafiky z let 1961 – 81 (kat. výst.), 1982.

<sup>323</sup> tamtéž, s. 43 – 44.

<sup>324</sup> Rozhovor s Alenou Kučerovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 195.

Normalizační sedmdesátá léta nebyla snadná ani pro Alenu Kučerovou. Oficiální kulturní politika autorce nepřála, neboť „vyznávala příliš zjevné ideály lidské svobody a humanismu“<sup>325</sup>. Kučerová se tak dostala znovu do existenčních potíží, neboť „její práce nebyly opakovaně přijímány ani do komisního prodeje v prodejnách Československého fondu výtvarných umělců Dílo, které pro umělce představovaly jedinou legální možnost obchodu. V roce 1977 se rozhodla rázným dopisem Ministerstvu kultury ČSSR obrátit na předsedu SČVU Josefa Malejovského s protestem. Uvádí v něm, že od roku 1972 nebylo komisí schváleno k prodeji 45 z předložených 46 jejích grafických listů. Na dopis odpověděl vedoucí výtvarného oddělení, režimní umělec Miloslav Jiránek. Uvádí, že „ani některé Vaše práce, jež komise schválila, nenašly bohužel v širší veřejnosti odezvu a zájem o nákup“. Píše rovněž, že na díla určená ke „společenskému uplatnění“ „jsou komise povinny uplatňovat...nároky odpovídající ideovým a uměleckým zásadám naší soudobé výtvarné kultury“.<sup>326</sup>

Kučerová se tak neúčastnila ani samostatných, ani kolektivních výstav. Jedinou výjimkou byla výměnná výstava s fotografem Jindřichem Štreitem, která způsobila poprask a pro Alenu Kučerovou zájem tajné policie. Štreitovy fotografie totiž groteskně zobrazovaly schůze venkovských výborů KSČ; autor byl zadržen a výstava v den vernisáže zrušena. Kučerová byla napadena kvůli napomáhání instalování hanobících fotografií.<sup>327</sup>

Od přelomu šedesátých a sedmdesátých let se ústředním motivem grafik stávají zvířata. Zpočátku to byly motivy koní (*U zdi*, 1970, *Gradivo I a 2*, 1970), srnek a jelenů. V polovině sedmdesátých let pak Kučerová ztvárňuje kachny (*Dvě kačeny*, 1976) a králíky (*Králíci a kočka*, 1976 – 1981, *Králíci v zahradě*). Na rozdíl od malířky a grafičky Zorky Ságlové, která motiv králíka také užívala, Kučerová nepoužívá králíka jako archetypální znak a mísí reálné a symbolické prvky.<sup>328</sup>

Ve druhé polovině sedmdesátých let zkoumá Kučerová ve svých listech postavy v pohybu. Kromě motivů koupání a skoků do vody je to zejména běh (*Neposedné děti – Letní den*, 1979).

Koncem desetiletí se opět vrací k nefigurativním námětům. V letech 1978 – 1982 vzniká důležitý cyklus místy až ornamentálních *Páskových motivů* (označovaných také jako *Hudební motivy*). Jiřina Hockeová o nich píše, že „jsou to jednoduché konstrukce, tvořené perforovanými liniemi, které na první pohled zaujmou paradoxními prostorovými vztahy –

---

<sup>325</sup> LARVOVÁ 1990.

<sup>326</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 47.

<sup>327</sup> tamtéž, s. 48.

<sup>328</sup> tamtéž, s. 49.

jednotlivé vrstvy jsou díky lineárnímu průběhu v každém listu několikrát zaměněny, překrývají se a jsou překrývány, lidské oko sleduje jejich průběh, mizení a objevování se, setkává se s relativností takových základních vazeb, jako je „vpředu“ a „vzadu“, „nahore“ a „dole“ apod. Právě časová následnost, nutnost postupného čtení je přibližuje hudební kompozici, ale mají blízko i k prostorovým konceptům, hrám a paradoxům.<sup>329</sup>

*Páskové motivy* jako slepotisky používala Kučerová během osmdesátých let, pro jejich blízkost s Braillovým písmem, na výstavách pro nevidomé.

Mimoto vzniká opět několik tisků využívajících barvu. Autorka barevné emailové laky však nanáší již přímo na matrice, které tak dále přestávají sloužit pro tisk. Barevné plochy tak překrývají určité celky nebo jejich jednotlivé části. Z konkrétních děl jmenujme například *Polabí* (1978 - 1980) či *Kravín* (1980).

Téma krajiny se dostává do popředí v osmdesátých letech. Kučerová se obrací k důvěrně známé krajině Polabí, se všemi zákoutími a detaily.

„Asi v roce 1978 jsem se rozhodla, že se musím soustředit na jediné místo, na to, kam patřím. Postupuji v malém okruhu, který důkladně znám. Postupuji od polí k lesům, od lesů k polabským loukám... Pochopila jsem, jak je pro mě důležitý malý kus země po prarodičích, který důkladně znám a kde cítím jistotu, protože vím, kde co roste a jak co voní. Začala jsem tu dělat grafiky polí a snažila jsem se s velkým citem zachycovat zdejší roviny, které pro mě mají neopakovatelné kouzlo...Neskicovala jsem přímo v plenéru, to by nestačil, nejprve jsem je musela dostatečně fyzicky prožít, vrýt si je do těla a mysli. S koněm to bylo mnohem intenzivnější než pěšky.“<sup>330</sup>

Tyto grafiky spojuje klid, jednoduché linie horizontu a strouh, pevné tvary keřů a stromů.

Radikální perforované obrysy také ustupují jemnějším grafikám, v nichž je drobná perforace doplněna šedými valéry. Perforace se tak uplatňuje jen ve zvýraznění drobných detailů – linie cesty či obrysu stromku (*U stohu*, 1983, *Dvě strouhy*, 1984).<sup>331</sup> Téma horizontu se mění v pronikání do hloubek lesů a luk; vznikají díla jako *Večerní les* (1988), *Moje louka III* (1993) a další. Novým prvkem těchto prací je zachycení atmosféry a pohybu. Promačkáváním plechu dosahuje Kučerová dramatických a emotivních efektů.<sup>332</sup>

Osmdesátá léta také znamenají určité uvolnění na kulturní scéně, a Kučerová uspořádala několik výstav.

---

<sup>329</sup> HOCKEOVÁ 1982.

<sup>330</sup> FINFRLOVÁ 2005.

<sup>331</sup> LARVOVÁ 1990.

<sup>332</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 51.

V devadesátých letech se krajinné motivy redukuje na obrysy, znaky, stylizované květy či stébla. Tyto motivy se uplatňují zejména ve vegetativních bordurách drobných grafik.<sup>333</sup>

Alena Kučerová se také vrací k osobnímu ztvárnění Morgensternovy poesie. Kresby vzniklé roku 1998 se však samozřejmě liší od těch ze šedesátých let. Nejsou vytvořeny grafickou technikou, ale černou tuší. Kresba je hustší a bohatší, tahy jsou uvolněné. Co ale zůstalo, je jakási šrafovaná síť namísto pozadí.

Klíčovým a posledním motivem grafické tvorby Aleny Kučerové se pak stává morgensternovský motiv „fidlikytek“, v nichž opět figurují ornamenty, větvičky a úponky.<sup>334</sup> Grafické dílo se uzavřelo roku 1996, kdy byl při stěhování zničen autorčin tiskařský lis.<sup>335</sup>

K dílům pozdních devadesátých let patří objekty; závěsné dřevěné desky dotváří jakýmsi kresbami z malých hřebíčků. Do těchto objektů zakomponovává staré matrice, perforované kresby i například větvičky.<sup>336</sup>

Rok 1999 znamená pro Alenu Kučerovou bilancování. Vyrovnává se se vztahem k rodičům (*Pocta mamince* 1999, *Pocta tatínkovi*, 2000) i se smrtí svého milovaného koně.

V nejnovějších pracích se vrací k další technice, se kterou se v dětství setkávala - k vyšívání. Vznikají tak žánrové obrázky s realistickými detaily, významnou roli hraje opět živá barevnost.<sup>337</sup>

Rok 2004 znamená zatím poslední návrat k Morgensternovi. Ze stovek kreseb však zbyl jen malý soubor, posunutý k jakýmsi lineárním babylonským architekturám.<sup>338</sup>

Alena Kučerová je na naší i mezinárodní grafické scéně vysoce ceněna pro svou originalitu a netradiční postupy.

V roce 2007 jí byla uspořádána velká retrospektivní výstava v Galerii hlavního města Prahy.

---

<sup>333</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 52.

<sup>334</sup> tamtéž, s. 53.

<sup>335</sup> FINFRLOVÁ 2005.

<sup>336</sup> tamtéž.

<sup>337</sup> KLIMEŠOVÁ 2005, s. 54.

<sup>338</sup> tamtéž, s. 26.

## Daisy Mrázková

Daisy Mrázková, rozená Troníčková, se narodila 5. května 1923 v Praze. Matka pocházela z Anglie; s otcem Mrázkové se seznámili v Londýně, kde byl na zkušené v oděvním domě. Natrvalo se přestěhoval s manželkou do Prahy roku 1911 a založil si zde firmu Troníček a Baštář. Rodiče se rozvedli, když malé Daisy bylo pět let; zůstala u matky. Od malička Daisy velmi ráda kreslila, v jedenácti letech vytvořila například cyklus Nezapomenutelné velikonoce.<sup>339</sup>

Studovala gymnázium, na radu strýců však přestoupila na pedagogickou školu, kde odmaturovala.<sup>340</sup>

Daisy stále kreslila; velmi toužila studovat na Uměleckoprůmyslové škole. Absolvovala přijímací řízení do ateliéru grafiky a ilustrace profesora Antonína Strnadela a byla přijata. Protože však škola požadovala rok praxe či odborného školení, Mrázková musela po maturitě ještě na grafickou školu. „[...] mamince se to nelíbilo, protože peníze nebyly. [...] Požádala jsem o přerušování školní docházky. Šla jsem učit kreslení. Jednou týdně jsem ale chodila k Frintovi kreslit akt a hlavu,“ vzpomíná Mrázková.<sup>341</sup> Do prvního ročníku UMPRUM tedy nastoupila až po roce. Po půl roce byla ale škola obsazena Němci, přestěhována a nakonec zcela uzavřena. Daisy se provdala za Jiřího Mrázka, kterého poznala ve škole.

Mladí manželé se odstěhovali na Českomoravskou vysočinu. „Šindler, spolužák z UMPRUM, nás seznámil s Říhovými na Březinách. Říhovi nás ubytovali v takové malé chaloupce. U sedláka jsme byli přihlášení na práci a tak chránění před pracákem. Byl to krásný rok.“<sup>342</sup>

Skupina přátel (Václav Boštík, Jan Křížek, Jiří Šindler, bratři Říhovi, Mrázkovi) obdivovala umění románské, gotické i byzantské, a snažili se vytvořit jakýsi archaický styl tvorby. Z této snahy Mrázková vytvořila malou knížku linorytů, spojujících obrazy a text, s názvem *Canticum trium puerorum*.<sup>343</sup>

Po skončení války se vrátili do Prahy, Jiří Mrázek pokračoval ve studiích u profesora Kaplického, Daisy Mrázková se rozhodla věnovat rodině. Pokračovala však v tvorbě a

---

<sup>339</sup> PÁNKOVÁ, M., *Zhmotnělá podoba času a dění*. Ateliér, 1995, roč. 8, č. 12, s. 6.

<sup>340</sup> Rozhovor s Daisy Mrázkovou. In SLAVICKÁ 2006, s. 209.

<sup>341</sup> tamtéž.

<sup>342</sup> tamtéž.

<sup>343</sup> VALOCH, Jiří. *Daisy Mrázková: výběr z díla* (kat. výst), 2002.

přijímala podněty od svých přátel: „Po večerech jsem si ryla malé dřevoryty a tiskla jsem je ručně podle Šindlerova návodu. Jiří [John, pozn. aut.] a Adriena [Šimotová, pozn. aut.] vyprávěli, co jim Balaš a Kaplický říkají, takže jsem měla i to učení, sice z druhé ruky, ale měla.“<sup>344</sup>

V této době začaly vznikat první autoportréty. Mrázková údajně svůj portrét ovládala tak, že jej kreslila či malovala z paměti.<sup>345</sup> Po autoportrétech následovaly podobizny přátel – Jiřiny Haukové, Adrieny Šimotové, Ludmily Vachtové. Nejprve uhlem, poté olejovými barvami. Některými badateli jsou tyto portréty považovány za „nepříliš závažné“<sup>346</sup>, jiní je hodnotí jako na dobu svého vzniku a kulturně – politickou situaci československého umění značně radikální<sup>347</sup>. Nelze jim však upřít jakousi vnitřní sílu a přesvědčivost, přestože jsou oproštěny pouze na podstatné znaky portrétované osoby.

Z okruhu skupiny UB 12 jí byl největším inspiračním zdrojem Václav Bartovský, ať už svými portréty, poetikou svých děl či jen lidskou a uměleckou podporou. Jak píše Marcela Pánková: „Pro Daisy Mrázkovou bylo setkání s Bartovským významné; představoval pro ni osobnost, svým lidským i uměleckým postojem velmi podnětnou, a navázala s ním vřelé osobní přátelství. [...] Civilizační tematika a střízlivý portrét, tak, jak se k nim koncem čtyřicátých a v padesátých letech Václav Bartovský ve své malbě vyjadřoval, nepřímo ovlivnily i malířský projev Daisy Mrázkové. Spíše než v portrétech však nacházíme zmíněné tendence v jejích ilustracích, zejména v knize *Můj medvěd Flóra* (1973), která vznikla až několik let po jeho smrti, a v níž civilní typika postav, barevné uspořádání plochy, nepatetičnost v jednání i řešení interiérové kompozice nemají daleko k charakteru jeho malby.“<sup>348</sup>

Od roku 1960 nastává v tvorbě Daisy Mrázkové krátké intermezzo, kdy portréty osob střídají „portréty“ věcí. Mrázková zobrazuje auta, nádraží, vzducholodě. Jak ale sama říká, „Moc dlouho mě to nedrželo, snad proto, že to není živý; i když jsem k tomu zpočátku přistupovala tak, že je možno udělat i portrét věci.“<sup>349</sup>

Po výstavě v síni Lidové demokracie, kterou měla Mrázková společně s Vlastou Prachatickou, se její portrétní tvorba mění a Mrázková se vzdaluje svému dosavadnímu pojetí. Dochází k novému zobrazení: podobizny jsou pojaty skicovitě, mají abstraktní

---

<sup>344</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 209.

<sup>345</sup> PÁNKOVÁ, M., *Daisy Mrázková* (kat. výst), 1988.

<sup>346</sup> PETRASOVÁ; LORENZOVA 2007, s. 51.

<sup>347</sup> VALOCH 2002.

<sup>348</sup> PÁNKOVÁ 1988.

<sup>349</sup> tamtéž.



formu.<sup>350</sup> „V letech šedesátých byla její cesta charakterizována již snahou o zbavení se vazby na viděnou skutečnost,“ píše Jiří Valoch.<sup>351</sup> Změna přístupu je patrná například na *Portrétu dr. Segera* (1962) a *Portrétu paní J.K.* (1963).

První ilustrace, které Mrázková vytvořila, jsou datovány do roku 1957. Jednalo se o doprovod knihy Jana Vladislava *Jak si Ivan Pecivál dceru svého cara vzal*.

Ve druhé polovině šedesátých let Mrázková postupně opouští figuru a těžiště její tvorby se přesouvá ke krajině. V jakémsi přechodném období vytváří obrazy, kde se v krajině objevují stopy člověka v podobě hlav ve skalách či na loukách (*Vykopávky*, 1966, *Osud* 1967, *Růžová krajina* 1969). I tyto figurativní motivy se postupně vytrácejí a transformují ve fragmenty jako drahokamy, střípky, nálezy.<sup>352</sup> „Je to způsob fixování lidského života „pořád všechno někde je“. Maluje a kreslí paměť kamene, paměť skály, ozvuky šeré minulosti. Jejím souvislým vnitřním tématem je připomínka a ožívování mýtu krajiny, odkrytí starého hrobu, střepy nalezené na čerstvě zoraném keltském území, arch nálezy na starých slovanských sídlištích. k jejímu obzoru patří krajina s historickým vědomím: Divoká Šárka, Vysočina, Kunratický les, Alpy i Prokopské údolí. V obrazech dochází k symbióze člověka s krajinou: k jeho metamorfóze v přírodu.“<sup>353</sup>

V průběhu šedesátých let vznikají také první autorské knihy pro děti. Mrázková knihy jak psala, tak ilustrovala.

Psát se pokoušela Mrázková již od dětství. „Já jsem v mládí vždycky něco škrábala. Bylo to takové lyrické a patetické. Teprve když jsem se všeho patosu a sentimentu vzdala, když to bylo veselé, stručné, když to bylo pro děti, teprve pak jsem se odvážila to někomu ukázat.“<sup>354</sup> Kolem roku 1960 začala Mrázková psát drobné příběhy, „pohádky z myslivny“, jak jim říkala. Několik z nich dokonce poslala do rozhlasového pořadu Hajaja, ale byly jí zaslány zpět.

Poté se Mrázková s těmito příběhy zúčastnila soutěže pro ilustrátory, vypsanou Státním nakladatelstvím dětské knihy, s dílkem Akvarel maličkových; nebyla však oceněna. Oslovila ji však literární redaktorka Olga Krejčová s prosbou, zda by Mrázková neilustrovala její knihu o začátcích akvarelování, *Malenka a štětec*. „A tak začala moc hezká spolupráce s Olgou Krejčovou. Nakladatelství mě okouzilo, [...] Na stěnách byly ilustrace, všechno, co vyšlo, já jsem tam chodila úplně očarovaná. pak jsem udělala to, že jsem Olze Krejčové přinesla čist

---

<sup>350</sup> PÁNKOVÁ 1988.

<sup>351</sup> VALOCH 2002.

<sup>352</sup> PÁNKOVÁ 1988.

<sup>353</sup> tamtéž.

<sup>354</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 212.

těch svých šest pohádek z myslivny. Jí se to líbilo a řekla, že je to na knížku. A tak jsem začala psát [...]“<sup>355</sup>

Tou první byla *Neplač, muchomůrko*, vydaná roku 1965. Knížka dostala nakladatelskou cenu a chystal se její překlad do cizích jazyků, avšak „tahle nesměla, ceny byly toho roku zadržené, protože prý se prezident Novotný urazil, že někdo v encyklopedii vynechal u písmene N jeho jméno, a proto zarazil všechny překlady. Ten zákaz neměl s Muchomůrkou vlastně nic společného. Ale mne to strašně mrzelo, když už jsem byla tak blízko cíle. O překlad do angličtiny jsem stála.“<sup>356</sup>

Následovaly *Chlapeček a dálka* (1969) a *Byla jedna moucha* (1971). „To je taková sonda do dětství. Ilustrovala jsem ji zase jiným způsobem než muchomůrku. Jenže Karel Černý mi zase řekl, že to je hezký, ale trochu moc pedagogický. Co? Pedagogický? Počkej, já mu ukážu!, pomyslela jsem si, a napsala jsem novou a úplně nepedagogickou knížku *Haló, Jácičku*. Byla to vylomenina nad vylomeninu. Ilustrace byly zase trochu jiné. Zkrátka, co jsem zkazila v jedné knížce, z toho jsem se poučila na druhé, tam jsem pak zvorala zase něco jiného, a takhle vznikala řetěz mých jedenácti knížek.“<sup>357</sup>

Následovaly knihy *Neposlušná Barborka* (1973), *Můj medvěd Flóra* (1973), *Auto z pralesa* (1975), *Nádherné útery čili Slečna Brambůrková chodí po světě* (1977), *Kluk s míčem* (1978), *Co by se stalo, kdyby* – (1980) a *Slon a mravenec* (1982).

Knihami pro děti se Mrázková proslavila nejvíce. Knížky byly velmi oblíbené a vycházely i v několika dotiscích. Příznivě byly hodnoceny také odborníky: „snaží se otevřít pro čtenáře nový pohled na svět“<sup>358</sup>; „Podíl Daisy Mrázkové v ilustraci dětské knihy je podílem malíře, hledajícího v nekonečnu barevných vztahů ty z nich, které nejjistěji vedou k prožitku barvy ve světě žitém a tvořivém. Její knížky okouzlují tím dosud nepoznaným splynutím slova a obrazu v citové sféře. Zdá se, jako by prozíravě a perspektivně hledala cestu z citové chudoby dnešní civilizace světa a života.“<sup>359</sup>

Některé z knížek jsou spíše tzv. bilderbuchy, knihy s minimem textu a mnoha obrázky. „Ano hodně obrázků, málo textu. Já jsem ale i do těch Bilderbuchů dala dost textu. Tou dobou jsem začala dělat dekalky a šrafovat perem.“<sup>360</sup>

Ilustrace Daisy Mrázkové k dětským knihám bývají často srovnávány (zčásti jistě i kvůli jejímu původu) s příběhy a ilustracemi anglických autorů, jako Carrollovou *Alenkou v říši*

---

<sup>355</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 212.

<sup>356</sup> tamtéž, s. 213.

<sup>357</sup> tamtéž.

<sup>358</sup> AMOR, S. S., Honby za poklady v obrázkových knížkách. Zlatý máj, 1980, roč. 24, č. 4, s. 233.

<sup>359</sup> HOLEŠOVSKÝ, F., Ilustrace vstupuje do dialogu. Zlatý máj, 1978, roč. 22, č., s. 455 – 458.

<sup>360</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 214.

*divů* či Milneovým *Medvídkem Pú*. Sama Mrázková se tomu nebrání: „Je to česká příroda, smrkový les. Ale to všechno, tu českou přírodu, jsem pozorovala mamčinými anglickými očima. Angličané mají jiné myšlení a jiný humor. Když jsem ho pak někdy použila při psaní, tak to vypadalo bůhvíjak rafinovaně, ale pro mě to byla samozřejmost.“<sup>361</sup>

Mimo vlastních autorských knih ilustrovala Mrázková také knihy jiných autorů – *Irské pohádky* Eileen O’Faolain (1959) a *Budu mít svůj ostrov* Kláry Féhér (1978). Roku 1966 připravila k vydání knížku „*Lemuria na dosah*“, která nevyšla, stejně jako „*Mravenečkova dobrodružství*“ Vitalije Biankiho a autorská kniha Mrázkové *Kateřina nemá dlouhou chvíli*.<sup>362</sup>

Z ilustrací pak vychází Daisy Mrázková v kresbách, které nabývají převahy od druhé poloviny sedmdesátých let. „A [...] ilustrace pak přešly plynule do abstraktních kreseb. To bylo nad knížkou Kluk s míčem. Na papíře, který byl barevně podložený, jsem začala perem obtahovat hranice barev, později na čistém bílém papíře hranice vycházející ze struktury papíru.“<sup>363</sup> Zpočátku byly tyto perokresby černé: „Zprvu to byla jednoduchá čára, objevující svůj vlastní svět, své možnosti, schopnosti, vlastnosti. Záhy se dostává do sousedství dalších. Kresby měly tehdy dvojí charakter: v jedněch byla zdůrazněna kompaktnost hmoty, kterou vytváří hustý a pravidelný rastr, druhou skupinu tvoří kresby, v nichž dochází k variabilitě šrafury, čáry se pronikají, kříží, násobí, v některých místech jsou vystřídány tichými, bílými poli. Černobílá perokresba, která vytlačila barvu a nadlouho ji odsunula stranou, představovala pro DM radikální řešení, neboť barva až dosud byla pro ni synonymem tvorby.“<sup>364</sup> V těchto kresbách Mrázková evokuje přírodní útvary, struktury skal, kamene, siluety hor. Vrstvy na horizontu postupně narůstají. V kresebném rastru plochy zůstávají prázdná místa, jakési průhledy. V některých kresbách se objevují i plošné znaky, například šipky, a tvoří důležitý kompoziční prvek. Na konci sedmdesátých let se zvětšují formáty kreseb, a se zvětšováním šrafované plochy se zvětšuje i rozmanitost její struktury. Směr i hustota šrafury dodávají rytmus, ovládající plochu.<sup>365</sup> Jiří Machalický charakterizuje pérové kresby z hlediska prostoru: „Tyto černobílé pérovky jsou velmi citlivé na druh osvětlení. V každém denním či umělém světle vypadají trochu jinak, mají proměnlivou hloubku prostoru, někdy i výrazně odlišný rytmus. Připomínají jakési krajinné mapy, vycházejí ze

---

<sup>361</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 213.

<sup>362</sup> HLAVÁČKOVÁ M., Daisy Mrázková dětem (kat. výst), 2001.

<sup>363</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 213.

<sup>364</sup> PÁNKOVÁ 1988

<sup>365</sup> HOCKEOVÁ, J. Daisy Mrázková: Kresby (kat. výst), 1983.

základních tvarů, které pak určují podobu kresby. Ta je daná také strukturou energických čar, které se někdy velmi hustě kříží a přetínají.“<sup>366</sup>

Později se Mrázková opět vrací k barvám. Jedná se o složité kompozice s bohatou barevnou škálou. Marcela Pánková přirovnává tyto kresby k leteckým fotografiím amerického fotografa Williama Garnetta, především proto, že i když zobrazují realitu, působí abstraktně.<sup>367</sup>

V roce 1984 Mrázková opět barvu opustila a vrátila se k černobílému pojetí kreseb – „Z černé kresby se osamostatnila čára a vystěhovala se na papír. Autonomie její existence se stala výchozím momentem pro vznik Příběhu čáry. Ten se zpočátku rozvíjel v drobných etudách, časem však narůstal do náročných a výtvarně brilantních kreseb. Nově objevená hodnota čáry otevřela další horizont. Bílá, neutrální plocha papíru, dějově bezobsahová, dostala téměř hmatatelnou, objemovou kvalitu, plnost a zároveň jinou světelnou vlastnost. Prostor vymezený vzniklou čarou je nabit energií zvláštního druhu.“<sup>368</sup>

Po polovině osmdesátých let začíná Mrázková používat rozmývací pastelky. Svazky pastelek rozpouští do mokrého papíru; někdy se na papíře uchytlí i zlomky tuh, čímž vznikají pozoruhodné obrazce. Některé kresby mohou působit až minimalisticky, jiné jsou bohatou spleť barev.<sup>369</sup>

Paralelně s kresbami vznikají neustále malby. Opět je zde akcentováno téma krajiny; nejedná se však o krajinu konkrétní, ale jakousi abstrakci, vjem, vzpomínku. Nabývá tak charakteru znaku. Autorka často volí v krajině hraniční místa – okraj, průsmyk, hranu, horu – místa, kde dochází ke střetávání živlů, břeh, vítr na skalách, horizont. Ve výdutích, jeskyních a proláklínách nachází zkameněliny a drahokamy.<sup>370</sup> V dílech jako *Mapa* (1975), *Pobřeží* (1981) či *Moléson* (1982) se tak zrcadlí autorčina vnitřní krajina.

Druhou skupinou maleb jsou čistě abstraktní díla, tvořená barevnými plochami (*Setkání modré s červenou*, 1985).

Daisy Mrázková může být považována ve skupině UB 12 za méně výraznou členku, nicméně své postavení na výtvarné scéně si vydobyla svým specificky individuálním způsobem. Její kresby a malby jsou možná méně známé oproti knihám pro děti, v její tvorbě a v kontextu českého umění však zaujímají ne nevýznamné postavení.

---

<sup>366</sup> MACHALICKÝ, J., Daisy Mrázková: Mokrý kreslení, 2007.

<sup>367</sup> PÁNKOVÁ 1988.

<sup>368</sup> tamtéž.

<sup>369</sup> MACHALICKÝ 2007.

<sup>370</sup> PÁNKOVÁ 1988.

## Vlasta Prachatická

Vlasta Prachatická se narodila 27. listopadu 1929 ve Starých Smrkovicích, nedaleko Jičína.

Dědeček s otcem měli na vsi cihelnu. „Měla jsem nádherný domov,“ vzpomíná Prachatická na své dětství.<sup>371</sup> Již od malička měla velkou zálibu v kreslení, a projevovала velký talent. „Kreslila jsem všechno, co jsem viděla. Zajímalo mne všechno jen tak, že mne bavilo kreslit. Byli to samozřejmě moji rodiče, kteří si všimli té posedlosti, ale hlavně moje teta, která bydlela v Praze a stále mi nosila nové pastelky a skicáky.“<sup>372</sup>

V letech 1945 – 46 absolvovala v nedalekých Hořicích střední kamenosochařskou školu (podobně jako Věra Janoušková); profesorem jí byl Josef Plichta, žák Josefa Václava Myslbeka. V roce 1946 byla přijata na Akademii výtvarných umění v Praze: „Hned po válce jsem šla do sochařské školy v Hořicích. Tam jsem byla jen rok a pan profesor Plichta, který vyučoval modelování, mně navrhl, abych se pokusila o zkoušku na UMPRUM. Tam mne ale odmítli, protože jsem ještě neměla osmnáct let. Na akademii to nevadilo, tak jsem se na ni dostala,“ upřesňuje Prachatická.<sup>373</sup> Byla přijata do ateliéru významného českého sochaře a medailéra Otakara Španiela. Španiel dobře odhadl její citlivost, intelektuální schopnosti a smysl pro plastický tvar jako předpoklady samostatné práce na podobiznách, jimž se Prachatická věnovala nejraději.<sup>374</sup> Sama Prachatická hodnotí vliv svého profesora: „Měla jsem štěstí, protože právě tento ateliér byl zaměřen na portrét. Španiel dbal na to, abych se naučila základní stavbu portrétu, hledat zákony profilu a objemu, ale přitom nechával volnost v projevu: třeba kdo se pokusil o bezprostřednost rukopisu v hlíně nebo potom po lítí v sádře.“<sup>375</sup>

Akademii dokončila roku 1951. Jakýmsi zahájením její samostatné umělecké dráhy byla busta *Maminka* z téhož roku, vystavená na tzv. Výtvarné úrodě v Praze. Toto první vystoupení na veřejnost bylo naveskrze úspěšné – busta byla z výstavy zakoupena do sbírek Národní galerie v Praze.<sup>376</sup>

V roce 1951 se také sblíží se Stanislavem Kolíbalem, za něhož se provdala v lednu 1953. S mužem sdíleli nejprve malý byt v ulici Nad Královskou oborou, který zároveň využívali

---

<sup>371</sup> Rozhovor s Vlastou Prachatickou. In SLAVICKÁ 2006, s. 217.

<sup>372</sup> tamtéž.

<sup>373</sup> tamtéž, s. 217 – 220.

<sup>374</sup> ŠETLÍK, J., Osobnost a tvorba Vlasty Prachatické. In PRACHATICKÁ, V., Portréty (kat. výst), 2001.

<sup>375</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 220.

<sup>376</sup> PRACHATICKÁ 2001.

jako ateliér. V šedesátých letech, poté co se poněkud zlepšila jejich situace, si postavili domek v Dejvicích, kde měla Prachatická pracovní prostor v přízemí.<sup>377</sup> V blízkém okolí také bydleli nebo vlastnili ateliér někteří ze členů a přátel UB 12.

Díky Stanislavu Kolíbalovi se také seznámila s okruhem lidí, kteří se stali jejími přáteli a se kterými navázala i kontakty umělecké. Kolíbal se jí také stal neocenitelným průvodcem moderním uměním.

Roku 1957 se zúčastnila Výstavy pěti, společně s Františkem Burantem, Jiřím Johnem, Stanislavem Kolíbalem a Adrienou Šimotovou. Stala se členkou skupiny UB 12 a zúčastnila se všech jejích výstav.

Svoje působení ve skupině hodnotí Prachatická takto: „Jsem ráda, že jsem byla členkou této skupiny, protože její orientace ve výtvarném umění byla odlišná od orientace, kterou jsem prošla na Akademii výtvarných umění. Vneslo to do mé práce nové rysy a jisté změny, přestože jsem se dál a vlastně po celý život zabývala tak tradičním tématem, jako je portrét.“<sup>378</sup>

Kurátorem výstavy v pražské Síni lidové demokracie roku 1961, společné výstavy Prachatické a Daisy Mrázkové, měl být Václav Bartovský. Předčasně však zemřel; u vchodu do expozice byla umístěna jeho busta, dílo Vlasty Prachatické.<sup>379</sup>

Jediné téma v tvorbě Prachatické tvoří sochařský portrét. Prachatické přitom nešlo o přesné zpodobení zobrazovaného, snažila se postihnout jeho vnitřní svět. Jak píše Jiří Šetlík: „Oblast psýché je pro ni podstatou individuality, je světem, který se zrcadlí ve smyslově postižitelné podobě tváře a hlavy. Obrazivost jí dovoluje podřídít se této základní vrstvě inspirace, která je pro ni klíčem k charakteru a odtud k charakterizaci osoby, všechny vnější rysy, v nichž se zračí věk, rasa, fyziologický typ, také proměny stavů, nálad i situace nitra.“<sup>380</sup>

Sama Prachatická definuje své úsilí takto: „Snažím se pomalým odkrýváním charakteristických rysů portrétovaného dobrat jeho osobnosti a doufat, že se mi podaří vytvořit to, co chci o něm sdělit.“<sup>381</sup> Kvůli myšlenkovým a emocionálním stavům člověka preferovala věkově vyzrálejší modely, jejichž charakterizační rysy jsou již ustáleny a tvář nese pečeť životních zkušeností. I z tohoto důvodu netvořila podobizny dětí.<sup>382</sup>

---

<sup>377</sup> PRACHATICKÁ 2001.

<sup>378</sup> Ze vzpomínek: Vlasta Prachatická. In ZEMINA; ŠETLÍK 1994.

<sup>379</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 32.

<sup>380</sup> ŠETLÍK, J., Hlavy Vlasty Prachatické. In ŠETLÍK 1996, s. 136.

<sup>381</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 221.

<sup>382</sup> HALÍŘOVÁ, M., Vlasta Prachatická: Portréty (kat. výst), 1985.

Materiálem byla v drtivé většině sádra, jen několik plastik bylo odlito z bronzu. Sádra je pro ni již definitivní materiál, který nepovažovala za umělecky méněcenný – „poskytoval jí možnost zachovat strukturu povrchu v drobných uzlinách a ploškách, prohlubních a výstupcích, napovídal napětí kůže a usnadňoval zasáhnout i do odlitku, včetně vrytí čar či ubírání a přidávání hmoty.“<sup>383</sup> Nakonec sádru patinuje.

Jak píše Stanislav Kolíbal: „Z pracovního postupu hlína – sádra – bronz ji z tohoto důvodu přitahovala nejvíce sádra, a to pro svoji možnost zásahů, úprav a dalšího opracování. Jestliže pak právě tento proces je v odlitku přítomen, z odlitku se stává ten potřebný a unikátní originál, neboť hlína pro svoji temnou barvu neprozrazuje často ani samotnému autorovi tak úplně a přesně, co je už hotovo. Teprve sádra to vypoví. Proto i bronz v tomto postupu se jeví jako nejvíc „definitivní“, ale zároveň nejmrtvější. Pak nezbývá, než aby na místo jednolitě patiny, vyvolané chemikáliemi, nastoupila povrchová úprava malířského charakteru, tedy polychromie, která činí výsledek výpovědi živou, bezprostřední a osobní.“<sup>384</sup>

Prachatická neusilovala o přesné anatomické vystižení portrétovaného; i když v počátečním stavu busty odpovídaly. V hlíně nejprve vytvořila základní formu, často v několika kompozičních variantách. Jednotlivé sádrové odlitky pak byly porovnávány a vybrán byl nejvhodnější pro další zpracování, případně vytvoření nového modelu v hlíně a jeho odlití. Rozhodující je pak práce na vybraném odlitku.<sup>385</sup>

Ten pak Prachatická přizpůsobuje a upravuje – povrch rýhuje, brousí, dělá vrypy, hladí. Podobizny jsou konkrétní a věcné, přestože jim chybí atributy či reálie – límec, klobouk, čepec. Podobu tak podává čistě sochařskými prostředky; dokonale ji vystihne, čímž předává i podobu vnitřní. Jsou konkrétní, takže můžeme stanovit jejich věk, mimiku, stáří; zároveň jsou stále mimo čas.<sup>386</sup>

Podobizny jsou stavěny pro pohled en face, přesto připouštějí možnosti dalších záběrů, nazíracích stanovišť a úhlů, které dávají vyniknout jejich dležitým vlastnostem. Lze je obcházet a prohlížet ze všech stran, neboť plně ovládají prostor. Působivost frontálního pohledu se pak násobí výrazností profilu a dalších obrysových křivek a tvarovými i povrchovými zajímavostmi jednotlivých partií hlavy, jež je tak ještě více individualizována.<sup>387</sup>

Tvůrčí vývoj Vlasty Prachatické nepostihly převratné vývojové výkyvy.

---

<sup>383</sup> PRACHATICKÁ 2001.

<sup>384</sup> tamtéž.

<sup>385</sup> ŠETLÍK 1996, s. 139.

<sup>386</sup> SLAVICKÁ, M., Pouze tvář, Ateliér, 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.

<sup>387</sup> HALÍŘOVÁ 1985.

Výrazové prostředky i pojetí hlav se ustálily již v padesátých letech. Prachatická sceluje formu tím, že ji oprošťuje od vyprávějících podrobností k výběru nosných detailů na skeletu hlavy a v přímé závislosti na kompoziční stavbě rozehrává plastické hodnoty reliéfu.<sup>388</sup>

Přátelé Vlasty Prachatické se shodují, že je osobou velmi uzavřenou a plachou. Ze začátku tedy portrétovala většinou své přátele a lidi z blízkého okolí. Vznikají tak busty *Maminka* (1951) a *Otec* (1955). Ze svých přítelkyň pak portrétovala *Helenku* (1952 – 1956), *Hanu B.* (1960) či *Daisy* (Mrázkovou, 1963 – 64). Z portrétování lidí z blízkého okruhu ji vyvedla až portrétní zadávání osobností, které jí nebyly příliš blízké věkem ani postavením. Byli to lidé z okruhu Kolíbalova, kteří se zajímali o její práci. Vznikla tak busta *Dr. Františka Matouše* (1955), historika umění, který mj. zahajoval výstavu pěti, které se Prachatická také zúčastnila. Následoval *Václav Bartovský* (1959), spolučlen v UB 12.

Tvorbu Prachatické v šedesátých letech charakterizuje Jiří Šetlík: „Hlavy se postupně vzdávají bezprostřední inspirace předlohou. [...] Reliéf se soustřeďuje na čelné partie tváře, zhruba do trojúhelníku, jehož základnu tvoří klenba čela nesená nadočnicovými oblouky a vrchol brada. Je protnut vertikálou nosu a horizontálou úst.“<sup>389</sup>

Od poloviny šedesátých let pracuje s kolorovanou sádro, například na bustách *Mileny* (Mileny Zeminové, 1965) či *Portrétu paní S.* (J. Suchardové, 1967).

Ženské podobizny tohoto období mají oválné hlavy na dlouhém sloupovitém hrdle, jemné rysy, měkce sevřené rty, mandlové oči zahleděné jakoby do dálky a jemně zrnitou strukturu povrchu rozrušovanou ostrými dlouhými vrypy.<sup>390</sup>

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let Prachatická ustupuje od portrétování osob podle přímého modelu a zaměřuje se na podobizny z dokumentace či jen vyvoláváním paměti. „Postupem let se stávalo běžným, že lidé, které portrétovala, začali jako model „překážet“. Raději se s nimi setkávala mimo prostor svého ateliéru. Setkávala se s nimi v běžném životě, aniž tušili, že jsou v té chvíli pozorování pro nějaký důležitý poznatek. Neboť výraz člověka, který sedí portrétujícímu jako model, je vlastně výraz ztuhlý, umělý. Neobsahuje nic z jeho přirozenosti, kdy se ve tváři tu a tam něco blýskne, co trvá třeba okamžik, který je třeba zachytit.“<sup>391</sup>

Kromě lidí žijících, které takto zpodobovala, vznikly i busty již nežijících osobností. Zvláštní kapitolu mezi nimi zabírají hudební skladatelé. *Ludwiga van Beethovena* (1969) komponovala do šířky a zdůraznila jeho mohutnou hřívu. V bronzovém odlitku vznikla pro

---

<sup>388</sup> ŠETLÍK 1996, s. 140.

<sup>389</sup> tamtéž, s. 140 – 141.

<sup>390</sup> HALÍŘOVÁ 1985.

<sup>391</sup> PRACHATICKÁ 2001.



Vídeň busta *Josefa Bohuslava Foertera* (1969 – 1970). Hlavy *Houslisty Karla Hoffmanna* (1972) a *Bohuslava Martinů* (1978) působí klidně a vyrovnaně. Společenské postavení a osobnost portrétovaného studovala z bibliografie, což dokládá její mimořádnou snahu o vhled do světa dotyčné osoby.

Mimo hudebních skladatelů zpodobovala také slavné osobnosti malířské – můžeme tak obdivovat její výstižné portréty *Josefa Čapka* (1972), *Francise Bacona* (1985), *Josefa Šímy* (1988) či sběratele *PhDr. Vincence Kramáře* (1980).

Některé busty Vlasty Prachatické byly objednány a umístěny v různých institucích.

Po okupaci roku 1968 se zúčastnila soutěže na portrét *Jana Masaryka* pro halu Černínského paláce v Praze. Návrh Prachatické byl vyhlášen jako vítězný, od realizace se však upustilo.<sup>392</sup> Busta *Josefa Čapka* vznikla v užší soutěži pro foyer Vinohradského divadla, nebyla však k realizaci vybrána. Na objednávku kroměřížského proboštství pro kostel sv. Mořice vznikl cínový portrét *Arcibiskupa Stojana* (1972), arcibiskupa olomouckého a buditele. Realizován byl také portrét *Houslisty Karla Hoffmanna*, a to pro jeho dům v Lopatecké ulici v Praze. *PhDr. Vincenc Kramář* byl určen pro oddíl Kramářova sbírka na výstavě československého umění v Itálii. Později byl použit pro pamětní desku na budově Ústřední městské knihovny na Praze 1. Pro rodný dům *Jaroslava Hněvkovského* v Žebráku vznikla jeho busta roku 1984. *Josef Šíma* byl objednán městem Jaroměř pro park před školou, kterou umělec navštěvoval. Pro vstupní prostor školy ve Všetatech realizovala Prachatická portrét *Jana Palacha* (1998).

Co se sochařských vlivů a vzorů týče, zmiňují badatelé v souvislosti s Vlastou Prachatickou nejčastěji jména Marina Mariniho, Alberta Giacomettiho a Medarda Rossa. Inspirovaly ji však také „hlavy etruské, římské i renesanční, oporou jí bylo i studium portrétů u novodobějších Pařížanů (zvláště Despiau a Gimonda) a nejednoho ze žáků Štursových. Zajímaly ji způsoby, jimiž přírodní národy řezbou i barvou docilují magického výrazu hlav. Sledovala důsledky vlivu primitivní plastiky na moderní sochařství. Zkoumala všechny podněty, které zbavovaly portrét vnější popisnosti a mířily k obrazu lidského nitra, který je s to tvář vyjevit. Porozuměla proto formám italské neorealistickej plastiky, v níž byla nekonvenčním způsobem aktualizována poučení z minulosti dávné i moderní. Především ovšem hledala polohu projevu, která odpovídala jejímu citovému přístupu k tématu a snaze o spirituální pojetí formy.“<sup>393</sup>

Mimo tyto aspekty se, jak si povšimla Marie Halířová, Prachatická u Mariniho poučila o možnosti umocnění výrazu sochařského portrétního díla např. monochromně kolorující

---

<sup>392</sup> PRACHATICKÁ 2001.

<sup>393</sup> ŠETLÍK 1996, s. 138.

barvou, nebo neklasickým dolním ukončením plastiky, kterého je docíleno promyšleným odříznutím poprsí či části krku, či nekonvenčním umístěním hlavy na sokl.<sup>394</sup>

Milena Slavická srovnává Prachatickou a Giacomettiho:

„Oba cítí – v Kierkegaardovském smyslu – existenciálně, tedy niterně a se stálým vědomím smrti. Oba také chápou člověka jako spojení konečnosti a nekonečnosti, jako syntézu časného a věčného. Ale zůstaneme-li u Kierkegaardova existencialismu, pak pouze u Prachatické cítíme filozofovo vášnivé odmítnutí tzv. obecné pravdy. Není žádná obecná pravda, říká, je pouze subjektivní niterná pravda. Protože pravda vychází z individuálního prožívání každého z nás, které, ačkoli je velmi nejisté, je naší jedinou skutečností. Prachatická chápe své modely v jejich naprosté subjektivitě a jedinečnosti, nečiní žádná zobecnění, a tuto jejich jedinečnost a subjektivnost, tuto jejich časovost teprve vystavuje bezčasí. [...] Naproti tomu Giacometti zobecňuje, většinou nemá konkrétního člověka, ale lidské figury, které obecně trpí existenciální úzkostí, zatímco u naší autorky prožívá „svou úzkost“ každý jinak. Ale i tato základní kierkegaardovská kategorie je u obou umělců pociťována odlišně. Giacometti činí z úzkosti hlavní umělecký obsah svého díla a dovádí ji do maxima, tj. do beznaděje. U Prachatické je přítomna v podobě obavy o křehkost, drahocennost a nenahraditelnost lidského bytí, ale neobsahuje beznaděj, právě naopak.“<sup>395</sup>

Vlasta Prachatická je často hodnocena jako jedna z méně výrazných osob skupiny UB 12. Jak píše Václav Vokolek, přítomnost Vlasty Prachatické na české scéně je jaksi nejistá. „Je tu a není. Trochu jako stín. Jen tak se mihne ve světle náhlého prozření. Jedna či dvě samostatné výstavy? Celoživotní dílo čítající 37 soch? Málo, málo, málo...“<sup>396</sup> Je pravdou, že její tvorba se radikálně odlišovala nejen od tvorby svých kolegů, ale i ostatních aktérů české umělecké scény. V českém umění má však své nezastupitelné místo, a to zdaleka nejen kvůli portrétům významných osob.

Milena Slavická dokonce Vlastu Prachatickou označila za „patrně první umělkyně existenciálního realismu, který předjímal novou figuraci u nás“<sup>397</sup>.

---

<sup>394</sup> HALÍŘOVÁ 1985.

<sup>395</sup> SLAVICKÁ, M., Pouze tvář, Ateliér 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.

<sup>396</sup> VOKOLEK, V., Pravdivá zrcadla podob, Ateliér, 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.

<sup>397</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 63.

## Adriena Šimotová

Adriena Šimotová se narodila 6. srpna 1926 v Praze.

Otec Václav Šimota pocházel z chudých venkovských poměrů, živil se jako technický úředník. Matka Mileva (za svobodna Šetlíková) byla v domácnosti. V rodině vládlo velmi kulturní prostředí, na němž měla nemalou zásluhu babička Adrieny Šimotové, Mathilde Berenstecher – Šetlíková, původem Francouzka.<sup>398</sup>

Dětství prožila idylicky, jak sama vzpomíná, „měla jsem výjimečné štěstí, že prostředí mé rodiny bylo nesmírně harmonické.“<sup>399</sup>

Šimotová studovala nejprve na soukromé grafické škole u profesora Jaroslava Švába (1940 - 1941), v letech 1942 – 1945 pak na Státní grafické škole v Praze pod vedením profesora Richarda Landra a profesora Zdeňka Balaše<sup>400</sup> - jemu „vděčí Adriena za mnohé, nejvíce za uvedení do světa barev, do světa malby.“<sup>401</sup> Na grafickou školu vzpomínala velmi ráda: „...cítím nebyvalou lítost z odchodu dob grafické školy, svého křtícího ústavu, kde jsem se začala pokoušet realizovat krásu.“<sup>402</sup>

Na grafické škole se Šimotová spřátelila mj. s Daisy Troníčkovou (později Mrázkovou), Jiřím Mrázkem a dalšími.

Během válečných let byla Šimotová společně se svými spolužáky totálně nasazena ve na pražském Smíchově; roku 1944 jí cesta z práce přinesla zážitek, který jí zůstal v mysli a zajisté ovlivnil její pozdější tvorbu ve smyslu nazírání na člověka a na smrt. Po náletu zůstalo kromě mnoha zraněných na Palackého mostě také roztrhané kusy lidských těl, kolem kterých museli mladí lidé projít.<sup>403</sup>

Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové (studovala zde v letech 1945 – 1950, obor monumentální malířství) jí byl velkou pedagogickou oporou profesor Josef Kaplický. Jak sama vzpomíná, „Byl jako myslitel nejosvícenější z mých kantorů. [...] Říkal nám pravdy, které ve mě zůstávají jako film, a jsem mu za ně moc vděčná.“<sup>404</sup> Jiří Šetlík hodnotí jeho vliv takto:

<sup>398</sup> BRUNCLÍK, P. (ed.), *Adriena Šimotová*, 2006, s. 231.

<sup>399</sup> KOPEČKOVÁ, V., *Pokoj, který nemá strop*, 2006, s. 17.

<sup>400</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 231.

<sup>401</sup> SLAVICKÁ, M., *Adriena*, *Výtvarné umění*, 1992, roč. 16, č. 2, s. 2 – 19.

<sup>402</sup> ŠIMOTOVÁ, A., *Hlava k listování*, 1997, s. 36.

<sup>403</sup> KOPEČKOVÁ 2006, s. 18.

<sup>404</sup> HVÍŽDALA, K. *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy*, 2005, s. 82.

„Kaplický cenil barevné vidění své žačky; moudrými korekturami vedl živelnost jejího nadání k tomu, aby ji podřídila formálnímu řádu obrazu, na němž tvar byl budován především kresbou. Porozumění, s jakým Kaplický přistupoval ke každému ze studentů, usnadnilo Šimotové odhadnout správně předpoklady a možnosti svého projevu. Zbavila jej estetizujících tendencí, které byly důsledkem kompromisu s požadavky dekorativnosti. Poznala, že víc než vnější model reality bude pro ni inspirací stav citů a prožitků jedince, jejíž obraznou podobu chtěla najít – a našla.“<sup>405</sup>

I zde vznikají budoucí přátelství – s Janouškovými, se Stanislavem Kolíbalem, Václavem Boštíkem a dalšími. V ateliéru se také seznámila s Jiřím Johnem, za kterého se provdala v roce 1953.<sup>406</sup>

V roce 1950 je přijata do Střediska Umělecké besedy, kde se rodí budoucí skupina UB 12. V roce 1963 se Šimotové a Johnovi narodil syn Martin.<sup>407</sup>

Polovina šedesátých let znamenala pro Šimotovou přechod od lyrické abstrakce k nové figuraci.

„Návrat k lidské postavě pro ni znamenal – jen zdánlivě paradoxně! – cestu k výraznému oproštění obrazové skladby a zároveň především redukcí barevnou. Poprvé se setkáváme s velikými plochami bílé, juxtaponovanými jasně barevnými liniemi a plochami, tedy ryze malířskými kvalitami. Důležité je ovšem také téma – obrácení pozornosti k co nejbanálnějším lidským situacím, jejich všednosti a významové neakcentovanosti, ať vycházely z každodenních „ženských činností“ nebo ze situací, do nichž se autorka dostávala.“<sup>408</sup>

V sedmdesátých letech se tvorba Šimotové radikálně mění. Šimotová byla svědkem pomalého umírání a smrti Jiřího Johna (†1972).

„Všechny věci, které vznikaly v sedmdesátých letech, nesou myslím tuto pečeť. [...] Věci Adrieny z této doby poznamenává smutek, i když je to světlý smutek, smutek či oplakávání bez zoufalství.“<sup>409</sup> „Především však začala na život jinak nahlížet: ze strany jeho mizení a zanikání, ze strany tíže osamění, z níž jevila se jako nejzávažnější lidská situace. Prožitá poznání včlenila do všedních námětů svých obrazů a grafik, do jejich atmosféry, do podob figur a prostředí. Změnila své výrazové prostředky. [...] Plocha listu se vyprázdnila, aby na ní zbyly jen čitelné znaky několika motivů. Ležící tělo, profil nebo obrys hlavy, skleslá ruka nebo trčící chodidla, tak jak si vše pamatovala z návštěv v nemocnici. [...] Vzdala se

---

<sup>405</sup> ŠETLÍK, J., Lidské situace v díle Adrieny Šimotové. In ŠETLÍK 1996, s. 198.

<sup>406</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 231.

<sup>407</sup> tamtéž.

<sup>408</sup> VALOCH, J., Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In BRUNCLÍK 2006, s. 17.

<sup>409</sup> tamtéž.

melodiky forem, která oživovala gesta, postoje i výrazy figur souhrou barevných skvrn a kompozičního rozvrhu kresby.“<sup>410</sup>

„Došlo k definitivní proměně média – vzdala se tradičních možností malby a kresby [...], což se projevilo nejen při realizaci matric, vyřezávaných, ohýbaných, skládaných, ale především v „obrazech“, de facto reliéfech z textilu, řezaného či stříhaného a potom formovaného na ploše nějaké desky. V polovině sedmdesátých let byl již jejím dominujícím materiálem, malba byla opuštěna zcela.“<sup>411</sup>

„Nejčastějším námětem se pro 70. léta stalo asi zkoumání toho, co lidské bytí vymezuje a omezuje, limity. Byly to vlastně pojmové vztahy, proto jsem v nich sledával i souvislosti s konceptuálním myšlením, samozřejmě ve vazbě s existenciálními danostmi (dobovými okolnostmi ještě zintenzivnělymi), ale také se stále větším akcentem na tělovost a tělovou akci. Jako takové jsme mohli vnímat již první perforace papíru nebo manipulace s textilními materiály. Na konci 70. let byl textil vystřídán papírem, s nímž mohla manipulovat ještě subtilněji.[...] Postupně pak vedla cesta ke stále větší distanci – nejprve otiskovala místo vlastního těla části těla dalších lidí (to byl maximální možný rozdíl, jaký si můžeme představit, i když vizuální artikulace byla podobná, bylo to uchopení distance mezi já a ty), a posléze detaily předmětů a architektury z místa, kde pracovala.“<sup>412</sup>

Pracuje v ústraní svého ateliéru, mimo veřejný umělecký život až do roku 1977, kdy začíná znovu vystavovat.<sup>413</sup>

Významné místo v tvorbě Adrieny Šimotové zauímají práce v bývalém klášteře v Hostinném. Počátky aktivit Šimotové v Hostinném sahají do roku 1980, kdy jí bylo nabídnuto vystavit na kruchtě tamního klášterního kostela své nejnovější práce, mezi nimiž bylo i dílo s názvem *Torzo – Pocta antice*, které mělo být vystaveno vedle odlitků antických soch v galerijní expozici.<sup>414</sup> Šimotová nabídku přijala (v Praze od roku 1970 do 1989 oficiálně vystavovat nesměla), výstava však byla na popud referentky Marčíkové pro „morbiditu a obscénnost“ zakázána.<sup>415</sup>

Tvořit začala Šimotová do Hostinného přijíždět od roku 1982. Napoprvé se zde zhroutila<sup>416</sup>, opět zde pracovala až o dva roky později, kdy zde vytvořila jedny ze svých nejzásadnějších děl – postavy vyřezávané a vytrhávané z vrstev papíru, často z celé odmotané role. Právě

---

<sup>410</sup> ŠETLÍK 1996, s. 199.

<sup>411</sup> VALOCH, J., *Co mizí a co zůstává* (kat. výst), 1996.

<sup>412</sup> VALOCH, J., *To, co ještě zbývá*. Ateliér, 2000, roč. 13, č. 1, s. 1.

<sup>413</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 233.

<sup>414</sup> ZEMINA, J., *Hostinné Adrieny Šimotové*, 1998.

<sup>415</sup> tamtéž.

<sup>416</sup> tamtéž.

vrstvení papíru bylo pro Šimotovou důležité, jak se později sama vyjádřila: „...já stavím na vrstvách. Odpradávná jsou u mě rozhodující vrstvy, i když různé: později jsem je stavěla z papíru, z látek.“<sup>417</sup> Jiří Valoch interpretuje vrstvení tak, že „bylo možno ve vrstvě papíru listovat jako v knize, bylo možno „číst“ odchylky, varianty v linii i v přítomnosti či nepřítomnosti barevného záznamu, jimiž se lišily. Jediný dotek či jediné gesto se zpřítomňovaly jako zdroj možných různých variant, které lze identifikovat a které také můžeme chápat jako zhmotnění samotného významu různosti či proměnlivosti...“<sup>418</sup>

V Hostinném také Šimotová spolupracovala s výtvarníkem Václavem Stratilem.

Pobyt v klášteře v Hostinném měl na Šimotovou velký vliv. „Uvědomila jsem si například „kůži“ kláštera a stávala jsem se součástí tamního prostoru. Měla jsem pocit, že františkáni, kteří tam kdysi žili, tam ještě někde jsou. A nemyslím to ani nějak duchařsky, mluvím spíš o jejich myšlení, které v prostoru kláštera zůstalo, a já ho cítila a cítila jsem se jím být obdarována. Dodnes nevím, jestli bych vydržela dlouho někde jinde: pocit nenávratnosti bych asi nesla velmi těžko.“<sup>419</sup>

V letech 1986 – 1987 Šimotová začala modelovat papír pomocí otisků, dokreslovaný pak pigmenty.

V roce 1990 se Šimotová začíná zabývat frotážemi věcí ze svého okolí. Vedl ji k tomu těžký úraz, po kterém byla delší dobu upoutána na lůžko. Začíná tedy frotovat věci, které ji obklopují – stoly, židle, dveře apod.<sup>420</sup> Velmi důležité místo zaujímá stůl, jako místo pospolitosti, místo setkávání i místo obětování<sup>421</sup>. „Stůl má mezi těmito věcmi zvláštní postavení. [...] Podobně jako plášť Marie chránil věřící při obléhání před zlobou nepřátel, Adriena opět chrání a opět něco velmi důležitého, stůl...“<sup>422</sup>. Vznikají práce jako *Frotáž nábytku I-VIII, Levitující stůl* či cyklus *Bez názvu*<sup>423</sup> Tyto frotáže vyústily o rok později do cyklu *Magie věcí a Strážci stolu*.

Cyklus *Magie věcí* je souborem frotáží uhlím na korejském ručním papíře. Šimotová frotovala opět nejobyčejnější věci – stoly, židle apod. Předměty vyvedené v temně černé působí monumentálně, tajemně, „magicky“. Věci zde existují samy o sobě, žijí vlastním

---

<sup>417</sup> HVÍŽDALA 2005, s. 87.

<sup>418</sup> VALOCH 1996.

<sup>419</sup> HVÍŽDALA 2005, s. 34-35.

<sup>420</sup> „To vzniklo po devadesátém roce, kdy jsem utrpěla úraz, když jsem věšela něco v ateliéru. Stála jsem na židli, dost na kraji a židle se podé mnou náhle zvrtila. A já jsem spadla na loket a rozdrtila jsem si ho, takže mi ho museli sešroubovat. Potom jsem tři měsíce nemohla pracovat. Byla jsem stále doma a nakonec jsem začala dělat první frotáže předmětů – lžiček, struhadel apod.“ In KOPEČKOVÁ 2006, s. 46.

<sup>421</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 235.

<sup>422</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 259.

<sup>423</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 309.

životem, „člověk tam již živý není, ale zároveň tam je přítomen, protože tam byl“<sup>424</sup>. Sama Šimotová onu magii či posvátnost zdůraznila i některými názvy – např. *Židle – Pašije*. Objekty a kresby jsou pro ni novou, uměním transformovanou realitou, jakousi obdobou sakrální transformace věcí skrze náboženský obřad<sup>425</sup>. „...Stoly a židle obracely teď k sobě její pozornost a staly se předmětem jejího uctívání...A věci takto viděné se začaly Adrienně plnit posvátností a psací stůl se jí připodobnil oltáříku“<sup>426</sup>.

„Posvěcování“ prostých věcí pak naplno vyznívá v cyklu *Svěcení reality*. Většina děl vznikla v Paříži, kde Šimotová pracovala za podpory Galerie de France a kurátorky Jany Claverie.<sup>427</sup>

Cyklus *Dotek barvou* je soubor barevných frotáží částí těl či celých postav. Šimotová jemnými doteky svých rukou a pastelů obtiskuje do papíru ruce, nohy, lidi v podřepu či vleže. Jak píše Tereza Bruthansová<sup>428</sup>: „Adriena totiž používá jako hlavní výtvarný prostředek vlastní ruce: mezi jejími prsty a zobrazovaným modelem se nachází často jen tenká vrstva papíru, která slouží k přenosu a záznamu zobrazovaného námětu. „Je to zcela spontánní, používám jako podklad kresby pocit lidského těla.“ Umělkyně tvoří prostřednictvím otisků rukou, tváře či jiných částí těla, frotážuje lidské tělo stejně jako i neživé předměty [...] „Dotek se nikdy nemůže zopakovat.“ A právě v otisku – záznamu doteku – může být obsaženo to podstatné jedinečného emocionálního zážitku, z pomíjivého momentu nezávazné komunikace, jež mohl být i vzácnou, leč krátkou chvílí souznění, ať už mezi dvěma bytostmi (umělkyní a zobrazovaným) či mezi duší a tělem samotné autorky.“

Stopy doteků na lidském těle jsou také vyjádřením prchavosti a pomíjivosti. „Stopa dotyku je setkáním s událostí už minulou, svědectvím zániku, v mezní situaci až se setkáním se smrtí a zároveň překročením jejího limitu a otevřením se do nové dimenze.“<sup>429</sup>

Rok 1994 pro ni znamenal další osobní tragédii – zemřel její syn Martin John

Vzniká také cyklus *Fragmenty* - soubor křehkých frotáží uhlím a barevným pastelem. Jednotlivé detaily postav jsou jen lehce naznačeny, postavy samy jsou v různých polohách. Autorka na detaily použila ostré zářivé barvy, prudce kontrastující s bílým podkladem.

„Setkání s texty vlastní babičky, francouzské Švýcarky vdané za Čecha, ji [...] podnítilo k tomu, aby se pokusila integrovat do figurální instalace „nalezený materiál“, text

<sup>424</sup> KOPEČKOVÁ 2006, s. 46-7.

<sup>425</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 235.

<sup>426</sup> ZEMINA, J., *Svěcení reality* (kat. výst), 1991.

<sup>427</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 235.

<sup>428</sup> BRUTHANSOVÁ, T., *Celistvost v rozdvojení*. In BRUNCLÍK 2006, s. 261-2.

<sup>429</sup> HLAVÁČKOVÁ, H., *Prostor v díle Adrieny Šimotové*. In *Adriena Šimotová: Grafika* (kat. výst.), 1983.

pohlednice, který babička napsala.<sup>430</sup> Onou figurální instalací byl objekt *O blízkém a vzdáleném (Čtení)* z roku 1994 – Adriana Šimotová jej popsala jako „téměř klasicistně vyhlížející sousoší z tenkého hedvábného papíru a přes ně promítané písmo z dopisu mé babičky z konce devatenáctého století – trochu iluze, trochu skutečnost, podivná tělesnost a zároveň distance stylu<sup>431</sup>.

V polovině 90. let končí u Šimotové období, kdy se soustředila na magii a tajemství věcí. Vrací se k lidské figuře, k tématu mezilidské komunikace. Do tvorby však vstupuje nové téma – paměť. Zajímá se o způsob, jakým paměť pracuje: jak vznikají v paměti obrazy prošlých událostí, obrazy lidí, kteří zemřeli. Zkoumá svou osobní paměť související s vlastním životem a rodinou<sup>432</sup>.

V roce 1995 vytvořila Šimotová cyklus *Paměť rodiny*.

Na počátku roku odjela do Paříže a několik týdnů tam naprosto soustředěně pracovala. Umožnila jí to (už po třetí) pařížská Galerie de France, která počátkem dalšího roku ve svých prostorách její nové práce vystavila.<sup>433</sup> Východiskem byly dva dávné snímky z rodinného alba, kolem nichž rozvěsila autorka několik typů jejich „kresebných“ variant: velký arch papíru, na jehož bílé ploše tvoří skupinový portrét jen konstelace volně plujících hlav [...], svislé papírové pruhy, na nichž ozdobné, tentokrát barevné hlavy defilují jako obrázky na filmovém pásu, na prvním pruhu jen naznačené tečkovanou linkou, na sousedním zas rozostřené do barevných skvrn. Na dalších dvou pruzích (monumentálního formátu) podobně susedily dvě „skici“ těžce postavy v klobouku, kde zelenomodře tečkované, svlačcovitě vinuté křivky náznakem – a s nestejnou určitostí – kreslí obrys těl. Materiálem poslední série děl je prostý balicí papír, perforovaný, vytrhaný a pokreslený autorkou do podoby samostatných, fantomatických portrétů.<sup>434</sup>

Cyklus bezprostředně tlumočí autorčiny pocity beznaděje a osamění po tragické smrti syna Martina. Jak vzpomíná autorka : „Paměť rodiny jsem začala dělat po smrti Martinově, kdy jsem měla pocit, že už nikdy nebudu nic dělat. Pak jsem byla znovu pozvána na stipendium do Paříže a říkala jsem si, tak já můžu dělat jen to, že budu vzpomínat, pracovat s pamětí a vyvolávat si znovu ty, kteří jsou mrtví.

---

<sup>430</sup> VALOCH 1996.

<sup>431</sup> ŠIMOTOVÁ, A., Komunikace v prostoru. Výtvarné umění, 1994, roč. 18, č. 4, s. 48-51.

<sup>432</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 235.

<sup>433</sup> ZEMINA, J., Adriana Šimotová – Česká kresba (kat. výst), 1997.

<sup>434</sup> KRÁL, P., Malířčina paměť, Literární noviny, 1996, roč. 7, č. 12, s. 15.



V jednom pásu byl Jiří John, maminka, babička a Martin. Jeden pás byl vždy jakoby jejich reálné podoby a druhý jen takové abstraktní body, jakoby energie.<sup>435</sup>

V katalogu k výstavě byly otištěny výňatky z deníku Mathilde Berenstecher-Šetlíkové, babičky Adrieny Šimotové, společně s několika rodinnými fotografiemi. Vřelý vztah k Čechám dokumentuje mj. tento zápis: „Opravdu jsem dojata, tak jak jsem předpokládala – žila jsem, zapustila jsem kořeny jinde – hluboké, silné kořeny..Temné Čechy, středověké Čechy, spěchám k vám...“ čteme záznam paní Mathilde z 15. dubna 1911.<sup>436</sup> Babička byla pro Šimotovou velmi důležitou osobou; „Babička byla jedním z lidí, kteří nejvíc ovlivnili můj život, přestože zemřela, když mi bylo dvanáct let. Týká se to nejen názorů, ale celého životního pocitu.“<sup>437</sup>

Osmidílný cyklus *Vytrácení podob* (1997) znamenal pro Šimotovou posun v používání technik – čistý pigment již nenanášela na papír, ale mezi skleněné tabulky.<sup>438</sup> „Sklo ovšem působí méně materiálně než papír, a proto Adrieně vyhovovalo právě při ztvárňování tématu vytrácení. Ostatně méně materiálně působily mezi sklem též pigmenty – méně materiálně a energicky [...]. [...] dotyk s tělem, na jehož základě vzniklo tolik Adrieniných dřívějších obrazů člověka, nebyl zde už bezprostředně fyzický, ale nepřímý, psychický.“<sup>439</sup> V každé z osmi zobrazených tváří je akcentován jiný prvek, u některých je podoba téměř nezřetelná, „vytracená“. „Mizení je přímo tematizováno. [...] samotná forma zpřítomňování náznaku lidské tváře oním významem, který chce autorka sdělit. Artikulace prostřednictvím čistého pigmentu mezi dvěma skly – jak křehká, jak zranitelná, jak pomíjivá je sama o sobě! Přezvětšené oči nebo ústa také vznikají pomocí šablon, jistě též se zkušeností fotografie, ovšem jejich poselství je poněkud odlišné. Jsou soustředěním na podstatné a jak se ukazuje, podstatné detaily jsou tak obecné, že mohou fungovat jako významy samy o sobě. Je to pojem oko, respektive oči, pojem ústa. Vlastně vizuální znaky, vyvozené z konkrétní zkušenosti každého z nás, nejen z bezprostředního kontaktu s lidmi, ale také z různých typů zobrazení právě těchto komunikačně klíčových detailů. Neboť tématem je opět komunikace, komunikace oproštěná na to nejzákladnější, oči otevřené, oči pootevřené, oči přivřené, oči zavřené. Ústa zavřená, ústa pootevřená, ústa otevřená. Vlastně základ tělové komunikace i náznak komunikace verbální. Možná dřív otázka než odpověď.“<sup>440</sup>

V cyklu *První hlasy* z roku 1998 najdeme podobné téma jako v *Paměti rodiny*.

<sup>435</sup> KOPEČKOVÁ 2006, s. 55.

<sup>436</sup> ŠIMOTOVÁ, A., *Mémoire de Famille – Paměť rodiny* (kat. výst), 1996.

<sup>437</sup> OUJEZDSKÝ, K., *Adriena Šimotová – Memoire de famille*. Ateliér, 1996, roč. 9, č. 15-16, 1996, s. 12.

<sup>438</sup> ZEMINA, J., *Čtyřikrát o Adrieně*. In BRUNCLÍK 2006, s. 273.

<sup>439</sup> tamtéž, 275.

<sup>440</sup> VALOCH, J., *Médium doteku jako možná cesta k transcendenci*. In BRUNCLÍK 2006, s. 33.

*První hlasy* jsou panel s vyobrazením pětadvaceti obličejů v odstínech šedi a černi (dva jsou v červené barvě – podle Jany Geržové je jedna z barevně odlišených tváří autorčina<sup>441</sup>). V rozhovoru k dílu autorka řekla: „První hlasy jsou spolužáci z obecné školy. Je tam také jedna černá tvář, která je portrétem toho zabitého hochy, o kterém jsem mluvila v souvislosti s náletem nad Prahou. Zajímavé je, že jsem na to dopředu nijak nemyslela, ale přesto jsem to tou černou nějak vyjádřila. Je to vlastně takové tablo<sup>442</sup>.“

„Tablo (nebo náhrobek?) spolužáků, jejichž podstatné rysy tváře jsou vysypány jemným grafitovým práškem, ovšem nehovoří o procesu zapomínání, nýbrž naopak o rozpomínání. Z Prvních hlasů vyznívá naděje, že lidská paměť je schopna to nejpodstatnější uchovat - a především že je možná komunikace mezi nevědomím a vědomím.“<sup>443</sup> „Po dotýkání těla přišly doteky myslí.“<sup>444</sup>

Cyklus *Rozhovorem*, vytvořený na přelomu let 1998 a 1999, je souborem devíti částí. Jedná se o malby rtů v různých pohledech a pozicích; sklo jako podklad a použití bílé barvy jen zvyšuje jejich křehkost a průsvitnost.

Opět se také výrazně uplatňuje motiv očí – v dílech jako *Znak oka I-V*, *Oko zavřené*, *Obrácené oko I a II*, v cyklech *Malé oči I-VIII* (1999-2000) a *Zavřené oči* (2000) atd.

„Čím dál významnější úlohu hraje v těchto pozdních obrazech motiv očí – očí zavřených. Neboť člověk, jemuž tyto oči patří, hledí jiným než tělesným zrakem a hledí nejen do tohoto, nýbrž i do onoho světa. Přesněji: hledí na tento svět i pod zorným úhlem onoho světa. Neodvrací se od vezdejší skutečnosti, ale vidí ji s odstupem, který mu dává věk a čím dál osobněji vědomí blížící se smrti. A tak tyto zavřené oči vyjadřují nejvyšší stupeň uměleckého zniternění, k jakému dospívá jen opravdový tvůrce v pozdní etapě své životní cesty.“<sup>445</sup>

Cyklus obrazových kompozic *Kolemjdoucí* má šest částí - „Šlo o 6 prací grafitem, náznaky tváří v životní, dřív se zdá v podživotní velikosti, z bílé tváře na černém podkladě se propadající černé oči a černá ústa, jedna z pouze bílých tváří je artikulována přetržením, které snad vytvořilo i náznak nosu, další je pouhá stopa obrysu...To už nejsou žádné, byť i vytrácející se podoby konkrétních lidí, to je tak tak zaznamenanatelná forma tváře vůbec, tvář kohokoliv, tvář zbavená všeho, kromě toho, že ji ještě čteme jako tvář...Jsou to tváře jedinečné, každá se liší od těch ostatních, ale jsou to již tváře bez podob, snad to poslední, co

<sup>441</sup> GERŽOVÁ, J., O európskej senzibilite, Ateliér, 2004, roč. 17, č. 14 - 15, s. 1.

<sup>442</sup> KOPEČKOVÁ 2006, pozn. 2, s. 55.

<sup>443</sup> MÜLLER, P., Ty plně chvíle, kdy se sdělování mění ve sdílení. [cit. 2008-03-10].

Dostupný z WWW: <[http://show.idnes.cz/ty-plne-chvile-kdy-se-sdelovani-meni-ve-sdileni-fgh-vytvarneum.asp?c=98112\\_235445\\_vytvarneum\\_pch](http://show.idnes.cz/ty-plne-chvile-kdy-se-sdelovani-meni-ve-sdileni-fgh-vytvarneum.asp?c=98112_235445_vytvarneum_pch)>.

<sup>444</sup> VLADÍKOVÁ, S., První hlasy, Ateliér, 1998, roč. 11, č. 12, s. 1.

<sup>445</sup> tamtéž.

lze ještě zachytit citlivými doteky autorčiných rukou, ať trháním nebo stopami pigmentů, které jsou tak nenápadné, že bychom je „mimo kontext“ vnímali jako neúmyslná zašpinění. Autorčino velké téma lidské existence zde bylo oproštěno na to nejzákladnější, na to, co skutečně zbývá – náznak, sounáležitost k jiným tvářím, snahu a touhu dotknout se něčeho, co se snad již ani nedá pojmenovat, co lze pouze zpřítomnit prostředky tak křehkými a nenápadnými.“<sup>446</sup>

„Myslela tím autorka to množství lidí míjející nás během dne, kterých si pomalu ani nevšimneme, kteří nám připadají všichni stejní, ale někde hluboko v nás tušíme, že každý si nese svou individualitu? Adriena Šimotová nám odpovídá: "Tohoto kolemjdoucího, který je symbolem výstavy, má každý z nás a jdeme s ním životem. Je to zároveň jakési naše alter ego, dvojník v metafyzičtějším smyslu slova. Je to ten, kdo nás doprovází, a zároveň jde o rozhovor se sebou samým.“<sup>447</sup>

Dvanáctidílný soubor *Zrcadlení nocí* (šedobílý pigment, šedý grafitový papír, adjustace v plexiskle, jeden díl 105 x 89 cm, soukr. sbírka<sup>448</sup>) je opět akcentací detailů lidského těla, tentokrát v „nočním“ provedení – světlým pigmentem na tmavém papíře. Navozuje nám tak tajemnou atmosféru, jednotlivé díly nejsou nepodobné rentgenovým snímkům.

Akcentace námětu očí pokračuje u Šimotové i v roce 2000 – na přelomu milénia vzniká cyklus *Malé oči I-VII*, na něj pak navazuje několik děl s názvem *Zavřené oči* včetně stejnojmenného sedmidílného cyklu.

„Čím dál významnější úlohu hraje v těchto pozdních obrazech motiv očí – očí zavřených. Neboť člověk, jemuž tyto oči patří, hledí jiným než tělesným zrakem a hledí nejen do tohoto, nýbrž i do onoho světa. Neodvrací se od vezdejší skutečnosti, ale vidí ji s odstupem, který mu dává věk a čím dál osobnější vědomí blížící se smrti. A tak tyto zavřené oči vyjadřují nejvyšší stupeň uměleckého zniternění, k jakému dospívá jen opravdový tvůrce v pozdní etapě své životní cesty.“<sup>449</sup>

Roku 2001 proběhla autorčina velká retrospektivní výstava v prostorách Veletržního paláce Národní galerie.

V tomto roce pracuje Adriena Šimotová opět ve Francii, kde vytváří i cyklus *Psané tváře*: „...v Paříži, když jsem tam sedm týdnů pracovala ve studiu v Centre Pompidou [...] jsem

<sup>446</sup> VALOCH, J., To, co ještě zbývá, Ateliér, 2000, roč. 13, č.1, s.1.

<sup>447</sup> GROSSOVÁ, A., Adriena Šimotová – S kolemjdoucími. [cit. 2008-03-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.avonet.cz/sgz/simotova.html>>.

<sup>448</sup> BRUNCLÍK 2006, s. 315.

<sup>449</sup> ZEMINA, J., Čtyřikrát o Adrieně. In BRUNCLÍK 2006, s. 275.

pracovala na kresbách tváří, na kterých jsem používala pigmenty nebo grafit na průsvitných papírech. Zase jsou tam vrstvy a posun je daný tím, že na každém papíře je něco přibližného. Výsledek je zmáčklý mezi dvěma plexiskly. [...] měla jsem ve své práci pocit nového individuálního činu, při kterém jsem použila i písmo. Protože jsem to dělala ve Francii, a pro výstavu v Paříži, slova jsou francouzská. Je tam i herakleitovsky znějící věta: Ó stíne, mé světlo. Tak jsem chtěla nazvat celou budoucí výstavu [...] Dnes tomu, co jsem tam udělala, říkám Psané tváře.<sup>450</sup>

Od roku 2003 se Šimotová opět vrací k námětu obyčejných všedních věcí – vznikají tak díla jako cykly *Židle*, *Židle pro anděla* (2004), *Schránka*, *Ramínka* či *Sporák* (2005).

V současnosti Adriena Šimotová stále tvoří.

Adriena Šimotová je dnes jedním z nejuznávanějších českých tvůrců a je respektována i v zahraničí. Její dílo patří k nejosobitějším výtvarným projevům, které na našem území vznikly. O jejím privilegovaném postavení na naší umělecké scéně svědčí například i to, že v loňském roce převzala Cenu od Vladimíra Skrepla, ocenění vyjadřující úctu mladých tvůrců ke starším umělcům. V anketě časopisu Reflex o nejvlivnějšího umělce dvacetiletí 1989 – 2009 se umístila jako druhá.

---

<sup>450</sup> HVÍŽDALA 2005, s. 33-34.

## 5.1.4 Křižovatka

### Běla Kolářová

Běla Kolářová, rozená Helzlová, se narodila roku 1923 v Terezíně. Po absolvování základní školy v Orlických horách zahájila studia na dívčím reálném gymnáziu v Praze ve Vodičkově ulici.

V roce 1935, ve dvanácti letech, onemocněla tuberkulózou.

V letech 1938 – 41 studovala v Praze na soukromé obchodní škole; po studiu nastupuje do knihkupeckého a tiskařského družstva Mladé proudy, později přejmenovaného na družstvo Dílo.<sup>451</sup>

Družstvo bylo v roce 1943 nacisty uzavřeno; aby se vyhnula totálnímu nasazení do Německa, odchází Kolářová pracovat do zlínských Baťových závodů. Ve Zlíně se setkává s Jiřím Kolářem, který zde připravuje ediční program družstva Dílo. Do pražského Díla se Běla vrací po válce. V roce 1949 se provdala za Jiřího Koláře. Nastupující komunistický režim však manželům klade mnoho překážek – Jiří je na konci roku 1952 na devět měsíců vzat do vazby za rukopis své básnické sbírky *Prométheova játra*.<sup>452</sup>

V roce 1953 se družstvo Dílo stává součástí Zemědělských novin – Kolářová zde pracuje ve fotokomoře, a tak se otvírá její cesta k fotografii – zde se naučila vyvolávat filmy a zvětšovat snímky. O dva roky později dostává od manžela svůj první fotoaparát značky Flexaret. Kvůli opakujícím se příznakům tuberkulózy je nucena odejít ze zaměstnání; začíná se plně věnovat fotografii.<sup>453</sup>

Vytváří první fotografický cyklus s názvem *Dětské hry* – fotografie dětí hrajících si na předměstích. Brzy ale zjistila, že zachytit děti nenuceně, bez aranžování je pro ni obtížné; pokud jí tedy nemoc dovolila vycházet ven, její kroky mířily s Jiřím Kolářem na městskou periferii, která se stává jejím tématem. Neplánovaně tak navázala na témata Skupiny 42, jejímž členem Kolář byl. Vznikají tak cykly *Pražská periferie* (1956 – 64) a *Ohrada* (1964).<sup>454</sup>

Svou cestu k novým formám fotografie popisuje Běla Kolářová ve svém textu *Jedna z cest*:

---

<sup>451</sup> VALOCH, J., Běla Kolářová (kat. výst), 2006, s. 143.

<sup>452</sup> tamtéž.

<sup>453</sup> tamtéž.

<sup>454</sup> HLAVÁČEK, J. Příběh Běly Kolářové. In *Běla Kolářová* (kat. výst.), 2003.

„Někdy začátkem jednašedesátého roku mě při listování fotografickou publikací zasáhla jako blesk věta: „Celý svět je ofotografován!“. Dnes již nevím, byl – li to výrok Cartier – Bressona nebo jiného fotografa, dodneška si však pamatuji na sklíčenost, kterou ve mně tato jediná věta vyvolala. [...] Nezbyvá nám tedy než vršit viděné k stokrát viděnému, obměňovat dávno objevené? Byl prostým stisknutím spouště opravdu celý svět zaregistrován? Nemohla jsem se smířit s tímto stručným konstatováním, i když mnohé svědčilo o jeho pravdivosti. [...] A pomalu jsem začala objevovat svět, který přece jen zůstal stranou, fotografie nepovšimnut. Svět tak malicherný a všední, jakoby ani nestál za fotografií, drobnosti pro náš život nezbytné a samozřejmé, že je sotva vnímáme, [...] a přece i ony k nám patří, i ony hovoří o našem každodenním životě, svědčí o nás samých, a proto stojí za povšimnutí.

Jakým způsobem však zachytit tak drobné předměty, ty odpadky přírody a civilizace? Jsou příliš malé, všední, dokonce ošklivé a jakoby se nehodily k dnešní brilantní fotografii docílené dokonalými přístroji. Rozhodně bude třeba zachytit je jinak, využít do krajnosti toho, jak jsou nepatrné, potrhané, zmačkané, opotřebované. Vydobýt z jejich rozmanitosti, z jejich fantaskních tvarů ví než oko tuší, než může fotoaparát zachytit. Je třeba, aby se předvedly přímo, a svoji autentičnost si nejlépe zachovají, když se jen pomocí světla promítnou rovnou na fotopapír bez prostřednictví fotoaparátu.

Tak vznikl umělý negativ, nebo zhruba rozděleno jeho dva druhy. První, v němž předmět položený na celuloidu se vloží pod čočku zvětšovacího přístroje a promítá na bromitý papír. To jsou takzvané vegetáže a fotokoláže. Druhý, zhotovený tak, že jeden nebo víc předmětů se otiskne do měkké vrstvy parafínu, rozetřené na celuloidu. Ten nazývám stopy. Samotnou mě udivovalo, jak se mi během práce rozrůstala řada předmětů vhodných k „ofotografování“ bez fotoaparátu. A poddajná tvárnost parafínu mě svedla k vyzkoušení dalších materiálů jako jsou lepidla, laky, olejové barvy, tuš.<sup>455</sup>

Kolářová tak v cyklech bromostříbrných fotografií jako *Stopy* (1961) či *Vegetáže* (1961) otiskuje do parafínu bažantí pera, kusy tkaniny, slupky z brambor či z cibule a dokonce i mléčný škraloup.<sup>456</sup> Tyto „umělé negativy“ se staly technikou vpravdě revoluční, a Kolářová nacházela v běžných věcech stále více materiálu pro jejich vytváření.

V experimentech s fotografií bez aparátu tak následovala pokusy Mana Raye a jeho rayogramy, technikou se však oba umělci liší.<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> KOLÁŘOVÁ, B. Jedna z cest. In KOLÁŘOVÁ, B., Běla Kolářová (kat. výst), 2008.

<sup>456</sup> Někteří badatelé srovnávají v tomto ohledu Kolářovou s tvorbou německo-italské skupiny Zero, reprezentovanou např. monochromními malbami Piera Manzoniho, radikální destrukcí plátna Lucia Fontany či hřebíkových instalací Günthera Ueckera – k těm odkazuje Kolářová svými pozdějšími asamblážemi. viz např. VALOCH 2006, s. 17.

<sup>457</sup> HLAVÁČEK, J., Příběh Běly Kolářové. In KOLÁŘOVÁ, B., Běla Kolářová (kat. výst), 2003, s. 17.

Ve fotokolážích pak doplňovala různým způsobem utvářené struktury s pravidelně či nepravidelně posouvány tvary, čímž do obrazů zaznamenávala čas.<sup>458</sup>

V experimentech pak pokročila ještě dál – výsledkem byly tzv. dekupáž, fotografie vytvořené ve zvětšovací přístroji posunem, překrýváním a různými jinými manipulacemi umělých negativů s otisky textur nebo seskupováním vystřižených plošek z celofánu (Dekupáž I-IV, 1961).<sup>459</sup>

Od roku 1962 vystřídal práci s umělými negativy kresby světlem, které sama autorka nazvala „rentgenogramy kruhu“. Tyto kresby světlem vznikly na papíru, které byly upevněny na rotační stroj. Nejedná se již tedy o stopy materiálu nebo řízenou stopu světla, ale ryzí světelný záznam s individuálními odlišnostmi a detaily.<sup>460</sup>

Tyto rentgenogramy Kolářová představila také na první výstavě Křižovatky ve Špálově galerii v roce 1964; a tato díla patřila v rámci skupiny k nejradikálnějším výtvarným řešením, neboť Kolářová zde jasně demonstrovala odklon od subjektivity a autorského rukopisu.<sup>461</sup>

V době první výstavy Křižovatky už ale Kolářová od těchto experimentů ustupovala, a ve svých dílech znovu začala akcentovat předmětnost. V letech 1963 a 64 tak vytváří tak soubory tzv. derealizací.

Vznik těchto souborů nepřímo inicioval Jiří Kolář, když v září 1961 Vladimíru Boudníkovi věnoval starý německý atlas anatomie. Boudník na jeho stránky vytiskl soubor strukturálních grafík, čímž nákresy v atlasu „derealizoval“ spojením se svou expresí. Atlas pak Kolářovi vrátil.<sup>462</sup>

Kolářová následně začala derealizovat portréty svých oblíbených básníků a spisovatelů. Podobně jako Boudník pak postupovala kladením dvou vrstev na sebe – fotografie kombinovala se svými kresbami světlem i s jinými prostředky, které si osvojila. Odhaluje tak nové významy a konotace jednotlivých portrétů.

Portrétem *Christiana Morgensterna* (1963) tak prosvítá lettristická struktura, Arthur Rimbaud má pak doslova „hlavu ve hvězdách“ (*Arthur Rimbaud I (Záznam nové hvězdy v Perseu)*, 1964); *Derealizovaný portrét Alfreda Jarryho* (1966) působí jako poničený starý snímek.

Po portrétu Walta Whitmana mění techniku – nepracuje už s předlohami dvěma, ale pouze s jednou – na fotografii sestavila asambláž z drobných předmětů a celek pak ofotografovala.

---

<sup>458</sup> MACHALICKÝ, J., Portrét Běly Kolářové. tamtéž.

<sup>459</sup> POTŮČEK, J., Svět, který nikdo nefotografoval. K fotografii Běly Kolářové. In KOLÁŘOVÁ, B., Experiment, řád důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové (kat. výst), 2006.

<sup>460</sup> VALOCH, J. B.K. In Běla Kolářová (kat. výst.), 1997.

<sup>461</sup> KLIMEŠOVÁ, M. Experiment, řád důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové. In KOLÁŘOVÁ 2006, s. 10.

<sup>462</sup> tamtéž.

Stejným způsobem pak vytvořila soubor derealizací slavných děl dějin umění. Michelangelovo Stvoření Adama pokryla drobnou asambláží, Giorgionovu Venuši zakryla kadeří vlasů, Leonardovu Dámu s hranostajem úlomky vaječných skořápek a Monu Lisu sponkami do vlasů.<sup>463</sup>

Od těchto drobných asambláží na fotografiích Kolářová postupuje k fotografiím asambláží samotných. A opět jsou to drobné, všední, mnohdy odpadní předměty – vytváří „vzorníky“, asambláže drobných předmětů uspořádaných do geometrických obrazců: *Vzorník pivních uzávěrů* (1964), *Vzorník patentů* (1964), *Vzorník podložek* (1966), *Kdybychom mohly vyprávět* (1969).

Z těchto předmětů vzniká také *Abeceda věcí* (1964), *Písmo spirály* (1964) či „*Vlasové L*“ a „*Vlasové Z*“, kdy vyhledává nebo aranžuje podobnost písmen latinky s tvarem věcí. Ty to soubory jistě nejsou bez souvislosti s vizuální poezií, jejíž dominantním zástupcem byl Jiří Kolář.<sup>464</sup>

Vlasy se stávají pro Bělu Kolářovou důležitým materiálem. Staly se hlavním motivem pro soubor fotografií s náměty antických ženských hrdinek (1964) – *Skylla*, *Dcera Nísova*, *Lesbos*, *Ariadnina koruna*, *Eurydiké* ad. – a jako doprovod k lyrické poezii Elisabeth Browningové (*Portugalské listy list první, druhý, třetí*, 1964)

V roce 1966 použila Kolářová vlasy do asambláží na podkladu rentgenogramu kruhu. Tematicky se vztahovaly k archetypu hada – *Hadí korunka*, *Hadí vejce*, *Klubko hadů*.

Téhož roku měla Běla Kolářová samostatnou výstavu v Galerii na Karlově náměstí, kde vystavila soubory asambláží z posledních tří let. Jak napsala do katalogu Ludmila Vachtová, Kolářová „nepovyšuje předměty do oblasti poetična ani do oblasti symbolu. [...] Materiál nikdy není vybírán jako unikát, vždycky jde o produkt nebo o součástky produktů nejsériovější výroby této civilizace. Nehraje si tu na drama ani na city. Jsou to nonfiction plochy.“<sup>465</sup> Některé artefakty pak představila i na kolektivní výstavě v britském Arlingtonu – jednalo se zejména o dvě verze objektů *Nádobí*, asambláží na čtvercových skleněných deskách instalovaných v běžných bakelitových odkapávacích na nádobí. Každá ze skleněných desek byla pokryta specifickým rastrem konkrétních elementů, v nichž se mísily fragmenty starších fotografických prací s předměty, které si Kolářová nově přisvojila – patentky, sponky, bižuterie atd.

---

<sup>463</sup> tamtéž.

<sup>464</sup> VALOCH, J., Běla Kolářová (kat. výst.), 1992..

<sup>465</sup> VACHTOVÁ, L., Text katalogu výstavy prací Běly Kolářové, 1966. In KOLÁŘOVÁ, B. Běla Kolářová (kat. výst.), 1997.



Ve druhé polovině šedesátých let se Kolářová účastní také několika kolektivních výstav – Objekt (1965), Obraz a písmo (1966) a Surrealismus a fotografie (1968).

Roku 1968 také proběhla druhá výstava Křižovatky s názvem Křižovatka a hosté: Nová citlivost. Kolářová zde představila šest nových asambláží z roku 1967 (*Stavebnice, Tučňáci, Ostří na ostří* ad.) a dvě reminiscence fotografických kreseb světlem (*Objekty, Spirála*).<sup>466</sup>

V roce 1969 se ve Špálově galerii konala společná výstava Kolářových a Ságlových s názvem *Někde něco*. Běla Kolářová zde prezentovala několik menších instalací s názvem *Co se denně vytváří a mizí*. Instalace byly z efemerních, požitelných materiálů, čímž se její dílo dostalo i do kontextu eat-artu.<sup>467</sup> Do jednoho rohu galerie seřadila stádo velikonočních beránek s mašlemi na krku; na stěny pak rozvěsila perníková srdce podle velikosti. I ostatní menší instalace z požitatin byly seřazeny do geometrických útvarů – *Pralinkový kužel, Jablková pyramida, Hrušková pyramida, Uzený věnec*.<sup>468</sup> Opět se tak zhostila tématu „obyčejných věcí“ v galerii, ještě umocněných jejich tendencí k rychlé zkáze.

Jakousi praktickou odbočkou od její volné tvorby byly návrhy a prototypy pro výstavu bižuterie – realizovala je jako objekty ze zavíracích špendlíků, umělých nehtů a patentů, do nichž se mohly aktualizovat vzorky látek. Získala za ně stříbrnou medaili na mezinárodní výstavě Jablonec\*68.<sup>469</sup>

V průběhu 70. let Kolářová pokračuje ve vytváření asamblážových instalací. Zvláštní místo zaujímají výrazně ženské motivy – asambláže kosmetiky či vytvořené pomocí líčidel a dalších specificky ženských propriet (korálky, laky na nehty, hřebínky do vlasů). Vznikají tak opět „vzorníky“ – *Marie a Eva* (1975), *Vizitky* (1978), *Den za dnem jde a každý jiný* (1979).

Normalizace znamenala pro manžele Kolářovy období útlaku. Kolář podepsal Chartu 77. V roce 1979 dostává roční stipendium DAAD do Západního Berlína. Běla odjíždí s ním; v roce 1980 cestují do Paříže. Jiří se rozhodne nevrátit do Československa, Běla tedy jede do Prahy vyřídit majetkové záležitosti. Povolení k cestě do Paříže však dostává až za čtyři roky.<sup>470</sup>

Toto odloučení se pro ni stalo novým impulsem – v tvorbě se obrátila bezprostředně ke své vlastní existenci.<sup>471</sup>

---

<sup>466</sup> KLIMEŠOVÁ 2006, s. 14.

<sup>467</sup> KLIMEŠOVÁ 2006, s. 15.

<sup>468</sup> VALOCH 2006, s. 31.

<sup>469</sup> KLIMEŠOVÁ 2006, s. 15.

<sup>470</sup> VALOCH 2006, s. 144.

<sup>471</sup> KLIMEŠOVÁ 2006, s. 17.

Rozvinula variace na své starší práce; nové asambláže a vzorníky mají však zvláštní existenční naléhavost – například *Šibeniční vzorník* (1983) je asambláží ústřížků provázku a skob. Motiv ustříženého provázku pak použila i v asambláží *Uzle uzlované* (1985), evokující poštu jako jediného možného prostředníka pro moment odloučení.

Dominantním dílem tohoto období je ovšem osm velkých desek autobiografického cyklu *Životopis jedné patentky*, v němž reviduje svůj život a spojuje soukromé, kulturní a historické impulsy, které ji formovaly. S jistou nadsázkou uvádí, že v době odloučení hledala takové téma a formu, aby se zabavila něčím pracovním.<sup>472</sup> Každá z desek reprezentuje životní zkušenosti autorky: vrací se do dětství (*Koncert v parku, Katechismus, Bájný Olymp*), vyrovnává se s válkou a osvobozením (*Černá epidemie, Modrá-bílá-červená*), připomíná vazby na manžela (*Dobré setkání*) a dvěma deskami reaguje na období totality a normalizace (*Povinná oslava, Na hliněných nohou*).<sup>473</sup>

Počátkem osmdesátých let se také vyrovnává s nastupujícím stářím, kdy v asamblážích znovu zpracovává vlasy, kosmetiku a bižuterii (*Opuštěná mladosti má, Japonka*).<sup>474</sup>

V roce 1989 se, na podnět Jiřího Koláře, který jí nabídl k dalšímu zpracování několik svých chiasmáží, v nichž přeskládal texty svých klíčových autorů (Villon, Morgenstern, Verlaine, Apollinaire ad.), vrací k derealizacím. Kolářová formou asambláže drobných předmětů simulovala strukturu básnického textu. Na rozdíl od svých derealizací ze šedesátých let, kdy pracovala s ikonickou podobou autorů, zde vizualizovala jejich tvorbu zástupnými předměty.<sup>475</sup> Pro každou práci zvolila jeden druh drobných věcí – Verlaine reprezentují střípky zelených sklíček (*Na Verlainovo téma*), Morgensterna peříčka (*Na Morgensternovo pero*), Baudelaira barevné kamínky (*Baudelaire*).

V devadesátých letech pobývali Kolářovi střídavě v Paříži a v Praze. Běla Kolářová tvoří asambláže, fotografuje; její práce už ovšem poněkud ztrácejí na síle. Zřejmě nejvýznamnějším dílem tohoto období je *Nevymažeš ani černou ani bílou* z roku 1996, asambláž barevných gum na předělu černé a bílé plochy.

Pro definitivní návrat do Čech se rozhodli v roce 1999. V roce 2002 zemřel Jiří Kolář.<sup>476</sup>

Dílo Běly Kolářové je v kontextu českého umění výjimečné, ať už z pohledu jejích experimentů s fotografií či vnímání světa prostřednictvím obyčejných věcí. Ve svém

---

<sup>472</sup> tamtéž.

<sup>473</sup> tamtéž.

<sup>474</sup> tamtéž.

<sup>475</sup> KLIMEŠOVÁ 2006, s. 17.

<sup>476</sup> MACHALICKÝ 2008, s. 20.

uměleckém přístupu zůstala solitérem; její dílo však v posledních desetiletích dosahuje zaslouženého uznání doma i v zahraničí<sup>477</sup>.

## Pavla Mautnerová

Pavla Mautnerová se narodila 17. září 1919.

Byla manželkou českého malíře Roberta Piesena, se kterým je nerozlučně spjat její život. Robert Piesen prožil jako židovský sirotek tři roky tajně v Německu, krátce před koncem války byl zatčen Gestapem a od popravy jej zachránil jen konec války. Od mládí navíc trpěl srdeční chorobou.

V padesátých letech se manželé ocitli ve finanční krizi, kterou řešili výrobou plyšových hraček – za to byl pak Piesen souzen a trest mu byl prominut až na základě přátel z okruhu umělců, teoretiků a politicky angažovaných známých.<sup>478</sup>

Roku 1965 emigrovali do Vídně, a střídavě žili zde a v umělecké vesnici Ein Hod v Izraeli.<sup>479</sup>

O jejím díle se ví velmi málo.

Kolem roku 1960 vytvářela složité kompozice, v nichž důležitou roli hrála použité médium – lak, podobně jako u starých čínských mistrů. Odkazují k orientálním nápisům či runám, mají mytické významy.<sup>480</sup>

S Robertem Piesenem se roku 1961 přidružili ke skupině Konfrontace.<sup>481</sup>

Roku 1964, na první výstavě Křižovatky, vystavila díla se sakrální tematikou – *Sakrální objekty, Triptychy a Veroničiny roušky*.<sup>482</sup>

Měla blízko k metaforám, spontánním a kontemplativním projevům – vytvářela drobné plošné malby pomocí struktur rychleschnoucí barvy – které formovala do podoby oltářků, křížů a čtverců, do nichž často vkomponovávala motiv kruhu.<sup>483</sup>

Sakrální témata spojuje Mautnerová s náboženskou meditací. Dotýká se kontinuity lidského bytí v čase, forem existence. Pomocí malby se snaží navodit mystický zážitek.<sup>484</sup> Na její spiritualitě se velmi projeví události druhé světové války.<sup>485</sup>

---

<sup>477</sup> např. Larry Berryman označil její dílo za „ne post- nebo nosurrealismus, ale originální estetický terorismus“. In BERRYMAN, L., Spring '68: Seven Czech Artists, London 1988, In KOLÁŘOVÁ 1997.

<sup>478</sup> JUDLOVÁ, M., Robert Piesen (kat. výst.), 1991, s. 21.

<sup>479</sup> tamtéž, s. 23.

<sup>480</sup> FELIX, Z., Robert Piesen, Paula Mautner. In Paula Mautner, Robert Piesen, 1973.

<sup>481</sup> BYDŽOVSKÁ, L., SRP, K., Emila Medková (kat. výst.), 2002, s. 344.

<sup>482</sup> NEŠLEHOVÁ, M., In Pavla Mautnerová, Robert Piesen (kat. výst.), 1996.

<sup>483</sup> tamtéž.

## 5.2 UMĚLKYNĚ - SOLITÉRKY

### Zorka Ságlová

Zorka Ságlová, rozená Jirousová, se narodila 14. srpna 1942 v Humpolci v rodině berního úředníka a amatérského jazykozpytce Josefa Jirouse a švadleny, později vychovatelky Bohumily Jirousové. O dva roky později se narodil Zorčin mladší bratr Ivan Martin, budoucí zakladatel skupiny The Plastic People of the Universe. Po maturitě na jedenáctileté střední škole v Humpolci (1959) pracuje rok jako tkadlena v podniku Bytex v Rumburku.<sup>486</sup>

Roku 1961 byla přijata na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do textilního ateliéru Antonína Kybala, významného průkopníka moderního textilního umění.<sup>487</sup> Již ve škole si oblíbila zejména techniku atlasové vazby, jejíž strukturu později hojně využívala ve své tvorbě. Studium ukončila v roce 1966 diplomovou prací s tématem tkaní damaškových ubrusů.

V roce 1964 se provdala za fotografa Jana Ságla, který chodil do stejné školy jako Zorka a přátelil se i s Ivanem. Ságla působil v letech 1962 – 1971 v časopise Výtvarná práce; dokumentoval také mnoho Zorčiných děl a akcí.<sup>488</sup>

Roku 1966 se jako nejmladší umělec zúčastnila výstavy Konstruktivní tendence. S nejdůslednějšími představiteli (neo) konstruktivismu u nás ji podle Jiřího Valocha spojovala snaha o zbavení se jakéhokoliv autorského rukopisu, k práci s anonymními geometrickými elementy, k chápání obrazu jako struktury, tvořené identickými prvky a uspořádanými podle určitých pravidel.<sup>489</sup> „Pro Zorku Ságlovou byla od počátku důležitá monochromie, kterou pochopila jako možnost zhmotnění ryzí senzibility, a repetitivní charakter obrazové struktury. Zde dokázala přehodnotit a zhodnotit svá studia textilní – východiskem její práce se stala atlasová vazba, která se uplatňuje při tkaní jako technologický princip – výtvarnice tento princip absolutizovala a učinila jej tématem výtvarného díla. Přenesla atlasovou vazbu do roviny obrazu..., že ji transkribovala drobnými

---

<sup>484</sup> PADRTA, J., Paula Mautner. In Paula Mautner, Robert Piesen, 1973.

<sup>485</sup> JANCO, M., Paula Mautner, Robert Piesen, tamtéž.

<sup>486</sup> ZBORANOVÁ, V., Zorka Ságlová: Chronologie života a díla. In SÁGLOVÁ, Z., Zorka Ságlová (kat. výst.), 2007.

<sup>487</sup> tamtéž.

<sup>488</sup> tamtéž.

<sup>489</sup> VALOCH, J. In SÁGLOVÁ, Z., Zorka Ságlová 1965-1992 (kat. výst.), 1992.

geometrickými elementy na plochu plátna. Pochopila, že atlasová vazba může být chápána jako struktura sama o sobě a jako taková může být nositelkou estetických kvalit, které jsou adekvátními prvky zviditelněny. Nevelký soubor těchto rozměrných maleb reprezentuje první zralé období autorčiny práce, která se odvíjela velmi rychle.<sup>490</sup>

Ságlová v tomto období vytvořila několik monochromních objektů. Od objektů tvořených barevnou plochou či tělesem (*Bez názvu*, 1968) s odlišně zbarvenými gumovými míčky došla až k monochromním strukturám, kde míčky jakoby se prodíraly skrz plátno (*Struktura II*, 1967, *Bílá struktura IV*, 1969). Tyto objekty prezentovala na výstavě *Nová citlivost*.

Zároveň vznikala soubor velkých pláten pravidelných struktur, donekonečna se opakujících či vytvářejících geometrické obrazce (*Bez názvu*, 1966). Jak však podotkli Jana a Jiří Ševčíkovi, „Způsob provedení geometrických struktur se však lišil od většiny nekonstruktivistů a op-artistů. Přesně rozměřený systém se realizoval zdlouhavou „ruční“ malbou, takže obraz působí jako chvějivé skoro monochromní pole. Ukazuje nám prchavý a stále znovu se opakující proces uskutečňování. Vrací se sice k zdánlivě trvale platné osnově, ale nemůže na ní setrvat. Naopak, geometrie se dostává do povážlivé konstelace s proměnlivým živým lidským aktem. S do ní vstupuje a zase vystupuje, dotýká se jí jen jako obrazu pomíjivé situace.“<sup>491</sup>

Roku 1967 začala Ságlová spolupracovat s nově založenou skupinou *The Primitives Group*. Navrhovala pro ně dekorace, kostýmy a výtvarnou podobu koncertů. Například vystoupení v Lucerně 21.12. 1967 popisuje Ivan Martin Jirous: „...malíř Dušan Kadlec sejmul členům skupiny posmrtné masky, které byly nazlacené, opatřeny vlasy a vystaveny na tyčích na kraji pódia. Hudebníci měli rovněž pozlacené obličejové masky a vystupovali před pozadím, na které Zorka Ságlová namalovala podle staré japonské předlohy fialově, černě a zlatě krajinu s květy, upomínající kresbou na styl *comicsů*. Z galérií byly na scénu házeny popsané balóny, na vrcholcích zlatých masek zapaloval zpěvák barevné bengálské ohně; produkce byla provázena obvyklou světelnou hrou.“<sup>492</sup> Dva koncerty s názvy *Fish Feast* (1968) a *Bird Feast* (1969), mající téměř happeningový charakter, byly inspirované kabalistickými teoriemi humanisty Jindřicha Kornelia Agrippy z *Nettesheimu*. Při *Bird Feast* byl sál smíchovského

---

<sup>490</sup> tamtéž

<sup>491</sup> ŠEVČÍK, J.; ŠEVČÍKOVÁ, J., *Tkaní, králík a čas naší existence*. In SÁGLOVÁ, Z., *Zorka Ságlová 1964 – 1990* (kat. výst.), 1990.

<sup>492</sup> JIROUS, I., *Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním? Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 3, s. 8.

klubu Music f naplněn peřím a vyzdoben igelitovými pytli se vzduchem. V předsálí seděla na vitríně nahá dívka, oděná jen v nalepeném peří. Koncert doplňovalo promítání diapozitivů různých ptáků a pouštění nahrávek ptačího zpěvu.<sup>493</sup>

Ságlová později spolupracovala také s Plastic People of the Universe. Členové obou skupin se zúčastňují jako aktéři i diváci Zorčiných akcí.

Léta 1969 – 1972 jsou obdobím, kdy se Ságlová zabývá akcemi v přírodě a v krajině. *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* proběhlo v dubnu 1969 (projekt však pocházel již ze srpna 1968). Akce navazovala na autorčiny monochromní plastiky s míčky. Aktéři naházeli do rybníka 37 míčů tří barev – modré, zelené a oranžové. Vznikla tak působivě jednoduchá plastika, která se působením vln a větru pohybovala a přeskupovala. Aktivním zapojením diváků do tvorby pomíjivé plastiky se vymanila z konzervativního galerijního prostředí<sup>494</sup>.

V srpnu 1969 se Ságlová účastní výstavy Někdo něco Jiřího a Běly Kolářových v pražské Špálově galerii. Prezentovala zde instalaci s názvem *Seno – sláma*. V jedné místnosti galerie vystavila žluté balíky slámy a zelené balíky sušené vojtěšky. V druhé místnosti se pak dosoušelo a obracelo seno.<sup>495</sup> Zvukovým doprovodem bylo cvrkání kobytek a rocková hudba.<sup>496</sup>

Zorka Ságlová pocházela ze sedlácké rodiny, kde se stále dodržovaly některé staré křesťanské zemědělské rituály. Navíc sušení a obracení sena patřilo k nejoblíbenějším Zorčiným činnostem. Tento zážitek zprostředkovala také návštěvníkům galerie, kteří se spontánně účastnili každodenního obracení a rovnání sena do kupek. Umožnila jim tak na chvíli vstoupit do jiného světa, zúčastnit se ve městě něčeho neobvyklého a třeba si uvědomit, jak mnoho jsme se vzdálili našim předkům, pro které vůně sena byla nedílnou součástí života.<sup>497</sup> Zároveň se opět jednalo o otevřené dílo, jež mohli proměňovat sami diváci, podobně jako u *Házení míčů*. Instalaci doprovázela i hierarchická záměna - nízké, přírodní a banální bylo postaveno na piedestal vysokého, uměleckého a svátečního.<sup>498</sup>

Na počátku března 1970 uskutečňuje Ságlová s přáteli akci *Pocťa Gustavu Obermannovi*, vytvoření kruhů z hořících pytlů na sněhu. Místem konání byla planina u Bransoudova na Humpolecku. Toto místo připomíná již ve 13. století papež Honorius III. jako místo pohanských mystérií.

<sup>493</sup> MORGANOVÁ, P., Akční umění, 1999, pozn. 20, s. 152.

<sup>494</sup> tamtéž, s. 49.

<sup>495</sup> tamtéž, s. 54.

<sup>496</sup> ZBORANOVÁ 2007

<sup>497</sup> MORGANOVÁ 1999, s. 55.

<sup>498</sup> LAMAROVÁ, M., Zorka Ságlová 1965-1995 (kat. výst.), 1995.

Během shánění kanystrů na benzin, jutových pytlů a jiných věcí nezbytných k uskutečnění akce se Jan Sággl dozvěděl v Humpolci<sup>499</sup> pozoruhodnou historii: před válkou chodíval pan Gustav Obermann, švec, samotný po lukách a pro svoje potěšení plival ohnivé koule. Lidé se na něho chodili tajně dívat, ale pak ho chytili a ztloukli četníci. Zorka Ságlová pak tomuto podivínovi celou akci věnovala.

Naplnili polyetylenové pytle starou jutou a 80 litry benzínu. Pytle byly rozloženy po zasněžené planině tak, že vytvářely velký kruh sestavený z devatenácti bodů. Těsně před setměním je účastníci akce zapálili.<sup>500</sup>

Čistě estetický původně plánovaný akt se tak proměnil ve spojení dvou historických a symbolických rovin – zapalování ohňů na místě dávných mystérií a vzpomínky na lidovou, pro některé tajemnou postavu vesničana žijícího v místní krajině.

V květnu 1970 proběhla akce *Kladení plín u Sodoměře*. Ságlová zde navázala na známou historickou legendu, podle níž husitské ženy rozprostřely za svítání na vypuštěný rybník pleny a šátky; křižácká jízda zde pak uvázla a husité je pobili.

Ságlová s přáteli zde rozložili na trávu asi 700 plín do tvaru trojúhelníku. Rozložené pleny pak zanechali na místě.

Interpretace této akce je nejednotná. Věra Jirousová označila plastiku za lyrickou, pokojnou výzvu s nenásilným podtextem<sup>501</sup>. Magdalena Čechlovská v ní naopak spatřuje směs politiky s ženským světem<sup>502</sup>.

Poslední happeningovou akcí Zorky Ságlové byla na dlouhou dobu *Pocta Fafejtovi* v říjnu 1972. Účastníci z okruhu přátel kolem Plastic people of the Universe se sešli v opuštěné tvrzi Vřísek u České Lípy. V prvním patře tvrže nafoukli asi pět set prezervativů, které vítr rozmísťoval po místnostech. Nakonec je vyházeli z oken a ponechali v lese.<sup>503</sup>

---

<sup>499</sup> Prodavač v jednom humpoleckém obchodě zhodnotil autorčin záměr těmito slovy: „Vy jste stejní magoři jako ten Obermann.“ In ZBORANOVÁ 2007.

<sup>500</sup> JIROUS, I., *Pocta Gustavu Obermannovi*, Výtvarná práce, 1970, roč. 18, č. 7, s. 2.

<sup>501</sup> „Jakou bitvu jsme si tehdy přáli vyhrát? Jaké vítězství bylo rozvrženo v rastru bílých plen na zelené trávě pod modrým nebem? Ke komu se obracela tato pokojná výzva? Dnes je snadné přechíst ze starých fotografií, že děti počaté a narozené ve svobodě vnesly do celé naší společnosti vítězný obrat, který způsobil začátek pádu ideologického systému, založeného na násilí.“ JIROUSOVÁ, V., *Velký malý králík*. K výstavě Zorky Ságlové. In SÁGLOVÁ 1990.

<sup>502</sup> ČECHLOVSKÁ, M., *Vídeňská výstava Gender Check se dívá pod sukň. Dokonce i mužům*. [cit. 21-01-10]. Dostupný z WWW: <<http://kultura.ihned.cz/c1-39973350-videnska-vystava-gender-check-se-diva-pod-sukne-dokonce-i-muzum>>

<sup>503</sup> ZBORANOVÁ 2007.

Fafejta byl pražský drogist a ve 40. letech, který používal vtipné slogany na kondomy Primeros<sup>504</sup>. Podobně jako u Gustava Obermanna, dozvěděli se o Fafejtovi náhodou, když Ságlová s Jirousem nakupovali kondomy.<sup>505</sup>

Stejně jako u své první akce házení míčů do rybníka tak Ságlová využila landartový motiv předmětu unášeného přírodními živly a vytvářejícího tak lyrické plastiky.

Pro nastupující normalizační režim se Ságlová stala nepohodlnou osobou, jak pro své styky s Plastic people (její bratr Ivan Martin byl přes osm let vězněn), ale také „nevhodným uměním“, zejména svými akcemi<sup>506</sup>. Rozhodla se odejít do ústraní svého ateliéru, kde se začala opět soustavně a trpělivě věnovat tkaní. Zajímala se o ikonografii středověkých tapisérií a možnostmi parafrází jejich motivů.<sup>507</sup>

Tkaní se tak pro Zorku Ságlovou stalo útešnou meditací v absurdní době.<sup>508</sup> Důležité byly také symbolické významy tkaní jako opakování procesu tvoření.<sup>509</sup>

V tapisériích z konce 70. let se objevuje téma sfingy a Batmana – jednou z nejkrásnějších tapisérií na batmanovské téma je *Pocta Rudolfovi Schlattauerovi* (1982)<sup>510</sup>. Rudolf Schlattauer (1861 – 1915), akademický malíř a textilní výtvarník<sup>511</sup>, založil první gobelínovou manufakturu v českých zemích, je tedy logické, že dílo věnovala Ságlová právě jemu. *Pocta Rudolfovi Schlattauerovi - Batman nad šlechtitelskou stanicí ČSAV v Průhonících* parafrázuje soudobou kulturní situaci jako Schlattauerovu secesní tapisérii s měsícem zakrytým netopýřními křídly – tvář měsíce na tapiserii Ságlové zakrývá Batman cípem svého pláště.<sup>512</sup>

<sup>504</sup> Například: „Nemuselas k zemi klesat / lepší mohl býti tvůj los / kdyby hoch tvůj používal / od Fafejty Primeros“ či „Fafejtův Primeros dáme-li lidu, nepozná zklamání, nepozná bídu“. In LAMAROVÁ 1995.

<sup>505</sup> ZBORANOVÁ 2007.

<sup>506</sup> „Však taky právě tato výstava [*Seno – sláma* ve Špálově galerii, pozn. aut] vynesla Zorce Ságlové proslulost tvůrkyně málem „zvrhlého umění“ a vyloučila ji po dlouhé období kulturní politiky normalizace z oficiální výtvarné scény.“ JIROUSOVÁ 1990.

<sup>507</sup> VALOCH, 1992.

<sup>508</sup> „Ostatně já sama pro sebe za největší přínos, který mi dalo tkaní, považuji prožitek JINÉHO ČASU. Je to nepřenositelná zkušenost. Když u té tapisérie člověk sedí celý rok a den po dni, vnímání času se změní a člověk pochopí, že ta symbolika času spojená s tkaním je zákonitá. Mohla jsem to dělat v tom stojatém čase nejhlubšího bolševizmu, protože ten mýtický čas tkaní mi pomohl přežít.“ LAMAROVÁ 1995.

<sup>509</sup> „...na součásti stavu byly postupně přeneseny symbolické významy jako při jakékoli jiné lidské činnosti (např. oddělení horní a dolní části, kde je upevněna osnova – země a nebe; člunek – čas; pak celé dílo, oddělující se odříznutím od svého rámce i od svého tvůrce – zrození (přeříznutí pupeční šňůry). Tkaní tak stále znovu zakládá svět, dává naší existenci v prostoru a čase smysl. Nejdůležitější je bezpochyby moment času, nekonečné opakování drobných událostí, které mají samy o sobě zdánlivě „slabý“ význam. Soustředěným prováděním těchto slabých událostí teprve prožíváme něco původního a začínají platit významy, k nimž poukazuje člunek, horní a dolní ohraničení a jejich symbolické horizonty atd. Při tkaní zakoušíme svoje sebeuskutečňování, dotýkáme se bytí a jeho smyslu.“ ŠEVČÍK; ŠEVČÍKOVÁ 1990.

<sup>510</sup> ZBORANOVÁ 2007.

<sup>511</sup> Kdo byl Rudolf Schlattauer? [cit. 21-01-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.cenars.cz/>>

<sup>512</sup> LAMAROVÁ 1995



Na jedné středověké tapiserii objevila Ságlová motiv, který bude určující pro celou její další tvorbu – králíka, jenž se stal od počátku osmdesátých let jejím osobním symbolem. „Králík je tvor, jehož maso jedla a je mu zavázána. V 50. letech, kdy její rodina šetřila na balíky pro tetu v kriminále politických vězňů ve Svatém Janu pod Skalou, byli králíci v králíkárně zárukou nedělního oběda. S králíčím masem možná jedla i jeho vlastnosti. Lunární snivost, mírnost a mlčenlivost, ale také bázlivost, která se však dětinsky pouští do boje, a tajuplně vítězí silou touhy, s níž se život obnovuje prostřednictvím smrti. Milostný, hravý králík je také věrným spoluhráčem a podivuhodným protějškem autorčiných výtvarných akcí konceptuální povahy, které jsou svým laskavým a mimořádně invenčním dialogem, mapujícím situaci hry silnějšího se slabším za předpokladu míru a harmonie, které nastolují rovnost obou bytostí. ZS pochází v otcovské linii ze selského rodu a její bytostný vztah ke krajině je podobou vztahu k půdě, ve kterém jí na oplátku králík poskytuje oporu. Někde tam – v mýtické krajině obrazu zabydluje králík ve své plodnosti zem namísto lidí, kterým byla půda sebrána. Pevná i hravá pouta vztahu autorky ke králíkovi jsou vážnou hrou – zůstat v čase ohrožení identity sama sebou.<sup>513</sup>“

„Králík není pro umělkyni prostě jeden z možných motivů, je to motiv nezaměnitelný a jedinečný, který jí dovoluje implikovat vazby s různými kulturními kontexty v čase i v prostoru. Králík není jeden z mnoha obyvatel naší Země, je to zvíře, které mělo v mnoha lidských kulturách mimořádnou důležitost. Králík, případně zajíc, který má většinou podobný význam a podobné funkce, byl v některých kulturách přímo božstvem, v jiných představoval spojení, komunikaci mezi lidmi a bohy. Králík byl ztotožňován s Lunou nebo jejím pomahačem či příbuzným. Propojení králíka s lunární symbolikou najdeme ve výtvarných památkách z různých kultur, na králíka se vztahovala resp. vztahují různá tabu, třeba zákaz pojídat jeho maso [...] Jeho postavení je vždy výjimečné, ať je vázán na staré božstvo Matku – Zemi [...] na neustálou obnovu života ve všech jeho formách [...] Zvlášť častá lunární symbolika bývá také spjata s momentem znovuzrození či nesmrtelnosti.<sup>514</sup>“

Něžný králík se objevil v době, kdy byla Zorka Ságlová uzavřena v ústraní, rozbolavělá, rozčarovaná, zklamaná a odevzdaná<sup>515</sup>; a stal se pro ni totemem.

Motiv králíka se v díle Zorky Ságlové zpočátku objevil na technologicky radikálních tapiseriích na drátěném pletivu – silueta králíka byla vytkána na drátěné pletivo mezi dřevěnými rámečky (*Velká králíkárna*, 1981 - 82).

---

<sup>513</sup> JIROUSOVÁ 1990.

<sup>514</sup> VALOCH 1992.

<sup>515</sup> KNÍŽÁK, M., Soukromý klášter. In KNÍŽÁK, M. (ed.), Zorka Ságlová, 2006, s. 11.

Od roku 1984 maluje obrazy struktur s použitím geometrie vycházející z atlasové vazby, kdy maluje drobné elementy, především siluety králíků. Spojila tak geometrické struktury ze 60. let s novým motivem králíka<sup>516</sup>:

„Strukturu tvořilo nejčastěji střídání králíků dvou různých barev, barva zde ovšem neměla sémantickou funkci, ale funkci distinktivní a samozřejmě také estetickou. Jindy byla struktura tvořena tak, že v ní byl identifikovatelný jeden velký obrys králičí postavy – mnoho malých králíků tedy tvořilo jednoho králíka velikého, z jednotlivých znaků pro králičí postavu se stal superznak.“<sup>517</sup>

V druhé polovině 80. let vytváří dokonce i akční kresby s otisky pacek pohybujících se králíků.<sup>518</sup>

V červenci 1988 uskutečnila Zorka Ságlová svou poslední landartovou akci s názvem *40 králíků* na Křížovém vrchu v Rudě u Sovince. Proběhla v rámci kolektivní akce Vítr a objekt, organizované fotografem Jindřichem Štreitem. Na lehkou dřevěnou konstrukci připevnila Ságlová čtyřicet průsvitných pláten se žlutými, modrými a zelenými siluetami králíků.<sup>519</sup> „[Králík] Vlající na praporecích je symbolem dobrého osudu a pohody, bojuje proti nesvobodě a čeká na znovuzrození. Na Křížovém vrchu došlo k posvěcení krajiny v souznění s její zákonnou proměnlivostí, kdy došlo k proměně bytí přírodní energie, proběhla meditace v přírodě odmítající utrpení a nátlak, cílem bylo dojít k duchovnímu cíli podobnému buddhistickému mystickému osvětlení. Instalace se stala tichou manifestací svobody v nesvobodě, vědomého bytí člověka v přírodě ve zmaru a pomíjivosti tehdejší doby.“<sup>520</sup>

Zmíněná strukturální díla z konce 80. let jako *2384 králíků* (1984 – 1989) nebo *2412 králíků* (1987 – 89) byla malována akrylem na plátně. Na počátku 90. let Ságlová mění techniku – množství králů již nemaluje, ale tiskne pomocí razítek.<sup>521</sup> Od přehledných vodorovných struktur přechází ke složitým variacím – stovky králíků se hemží před očima ve spirále (*Rabbits IV, Ušima ven*, 1991, *Ušima dovnitř II*, 1992 – 1994).

Zlom roku 1989 přinesl Zorce Ságlové především možnost cestovat.

Již ke konci 80. let vznikaly fotografie siluet králíků nakreslených do písku na mořském břehu (*Marina di Ravenna*, 1988).

Během svých cest Ságlová hojně fotografovala jak přírodní (například sítě, do kterých se sbírají olivy) tak kulturní elementy – a samozřejmě také motivy králíků všude, kde na ně

<sup>516</sup> VALOCH, J. Cesta tvorby Zorky Ságlové, tamtéž, s. 22.

<sup>517</sup> VALOCH 1992.

<sup>518</sup> ZBORANOVÁ 2007.

<sup>519</sup> JIROUSOVÁ 1990.

<sup>520</sup> ZBORANOVÁ, V., Větrný králík. In SÁGLOVÁ 2007.

<sup>521</sup> LAMAROVÁ 1995.

narazila. Vznikl tak soubor *Hrdina civilizátor* – směs víceméně humorných snímků králičích postaviček ze všech možných míst a kontextů (malovaná kachle, skála ve tvaru králíka, vývěsní štít hospody, čokoládové figurky v obchodě, dekorace výlohy obchodu pro gaye ad.)

Počátkem 90. let se s motivem králíka loučí. Svou pozornost přesouvá k člověku, respektive reliktvům, které po něm zbyly v krajině.

Vzniká tak soubor kreseb z „nalezených věcí“ (1996 – 2001). Koláže z barevných tkaniček jsou ve skutečnosti komponované struktury z fragmenty rybářských sítí, zničených živly.<sup>522</sup>

„...můj dialog s historií kultury či poetická intervence do různých časových vrstev historie se datuje od mých akcí (1970 – Pocta G.O. a Kladení plín u Sudoměře, 1972 Pocta Fafejtovi), pokračuje v tapisériích od roku 1979 – s tématy sfingy, králíka a batmana. Od téhož roku studuji kulturní historii jako prostředek přiblížení se poznání sebe sama. V roce 1980 jsem si vybrala jako průvodce v této práci a studiu králíka, který je k tomu vhodný svými původními významy v různých kulturách – jako symbol neustálé obnovy života, vázaný se symbolikou lunární a symbolikou matky-země, dále jako hrdina civilizátor a jako prostředník mezi člověkem a transcendentem. Používám citací archeologického a kulturního materiálu, libovolně směřovaných, stavěných do nového kontextu a upravovaných moderními prostředky komunikace, se vyvolávají kulturně historické vzpomínky a aktivují mentální kontexty a asociace. Snažím se tímto postupem dosahovat zintenzivnění imaginace, tato totální svoboda imaginace ale tvoří součást kolektivní kulturní historie, to znamená, že je realizována kolektivními zkušenostmi a kolektivní pamětí.“<sup>523</sup>

Od nalezených reliktvů postupně začíná bádát nad archeologickými nálezy.

Od překreslování profilů střepů antické keramiky do skicáků po citace elementů z různých kultur ve své tvorbě (1993 – 94) se dostává až ke geometrickým znakům, keramickým značkám, konfrontovaným se stopami doteků vlastní ruky. Příkladem budiž soubor *Deliramenta* (u autorky termín ve smyslu bludy - nesprávná interpretace, mylné zařazení archeologického nálezu) z roku 1995.

Vzniká také soubor *Pavlov* (2001 – 2003) – abstraktní struktury vytvořené z prvků pocházejících z archeologických nálezů objevených v nalezišti u Pavlova u Dolních Věstonic.<sup>524</sup>

---

<sup>522</sup> ŠTEFANČÍKOVÁ 2007.

<sup>523</sup> KNÍŽÁK 2006, s. 11-12.

<sup>524</sup> tamtéž.

S historickým vnímáním souvisí také její soubor maleb na damašku s názvem *Sheilas* (1998 – 2001). Vrací se tak ke svému původnímu materiálu – textilu, avšak jiným způsobem. Již látku nevytváří, netká; zasahuje do ní barvami a štětcem.

*Sheilas* vychází z kultu keltské bohyně plodnosti, jejíž plastiky jako pohanské relikty můžeme spatřit na chrlicích některých středověkých kostelů a staveb, zejména v Irsku, Británii a Bretani. Jedná se o rustikálně pojatou ženskou figuru se zdůrazněným roztaženým pohlavím, mající za úkol chránit proti zlým duchům.<sup>525</sup>

Ságlová tento symbol parafrázuje něžně a vtipně – do kosočtvercové struktury látky přidá barvou jednu svislou čáru.

Těmto tématům se poněkud vymyká mail-artová akce *Milí přátelé* z let 1995 – 6. Ságlová rozeslala svým přátelům 234 prázdných pohlednic se žádostí o nakreslení kolečka. 177 pohlednic, které se jí vrátily, vystavila pak v brněnské Galerii na Bidýlku.<sup>526</sup> Vrací se tak ke svým projektům, do kterých aktivně zapojuje přátele. Nyní je však jen na jejich imaginaci a rozhodnutí, jak pohlednici pojmout (kolečko je nejzákladnější tvar, archetypální syndrom – v tomto ohledu akce přesně zapadá do kontextu autorčiny tvorby).

Zorka Ságlová umírá po dlouhém boji s nemocí 20. listopadu 2003.

---

<sup>525</sup> Tyto postavy mají souhrnné označení Sheela – na – gig, etymologicky „vagina ikony ženské plodnosti“. Jsou přítomny na důležitých kultovních lokalitách a takových místech, kde se soustřeďovala moc, což naznačuje jejich poselství., přesný význam je ale nejasný – od účelů zvýšení plodnosti, odvracení zlých sil až po varování před hříchem. více viz BLACKLEDGEOVÁ, C., *Vagina*, 2005, s. 42 – 47.

<sup>526</sup> ZBORANOVÁ 2007.

## Olga Karlíková

Olga Karlíková se narodila 6. ledna roku 1923 v Praze.

V letech 1939 – 40 studovala na Grafické škole Jaroslava Švába *Oficina pragensis*; poté na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliérech Antonína Strnadela a Antonína Kybala.

Od roku 1949 do roku 1976 pracovala v Ústavu bytové a oděvní kultury, kde se zabývala návrhy bytového textilu.<sup>527</sup>

S léty studií se částečně krylo období, kdy se Olga Karlíková zabývala ve své tvorbě krajinou. Nikoliv však krajinou „jako cestopisná reportáž nebo jako list z přírodopisného či zeměpisného atlasu, ale krajina jako prostředek vlastní psychické orientace. Témata byla stručná: jižní Čechy, voda, strom, kámen a nebesa. Pokožka domu, socha stromu. Portrét pokoje, v němž se bydlí. Pohled z okna.“<sup>528</sup>

V padesátých letech vytvářela figurativní obrazy, podobné dílu Václava Bartovského.<sup>529</sup>

Její tvorbu na počátku šedesátých let ovlivnil informel; její pojetí se však od díla vrstevníků značně lišilo – materiálová struktura vrstvené malby byla pro ni především zdrojem lyrických a metaforických kvalit. Toto chápání díla pak prostupuje celou autorčinou prací.<sup>530</sup>

Utvářecím fenoménem obrazu se stalo světlo. Skladba, čím dál více oproštěnější, vedla až na pomezí geometrické malby (*Fuga*, 1965).<sup>531</sup>

Podstatným rysem prací ze sedmdesátých a osmdesátých let je tendence k monochromii. V těchto dílech se objevují zcela volné paralely přírodních situací, dějů či procesů v reliéfně organizovaných kompozicích, často vytvářených pouze bílou, případně jejími valéry.<sup>532</sup>

Mimo malbu je důležitou součástí díla Olgy Karlíkové kresba.

Již od roku 1966 začala Karlíková vytvářet konceptuální záznamy ptačího zpěvu.

Drobné kresby převáděly hlas jediného ptáka do řady lineárních gest seskupených na papíře v uspořádání blízkém skladbě písma a textu. Pro melodii, tempo a intenzitu ptačího zpěvu používala individuálně pojaté quasiznaky, jejichž repertoár se postupně rozšiřoval a

---

<sup>527</sup> VACHTOVÁ, L.; VALOCH, J., Olga Karlíková (kat. výst.), 1996.

<sup>528</sup> VACHTOVÁ, L., Země Olgy Karlíkové. In VACHTOVÁ; VALOCH 1996.

<sup>529</sup> VALOCH, J., Olga Karlíková: Obrazy, kresby (kat. výst.), 1990, s. 2.

<sup>530</sup> tamtéž, s. 1.

<sup>531</sup> VALOCH 1990, s. 2.

<sup>532</sup> tamtéž.

ustaloval, takže divák je schopen po delším kontaktu s kresbami rozeznat jednotlivé figury zpěvu nebo ptačí druhy.<sup>533</sup>

Kresby vznikaly za přímého pozorování v terénu, u venkovského domu v Deštné u Dubé. Pouze ve výjimečných případech používala z neznámých míst nahrávky, např. u zpěvu velryb, popřípadě vlastní nahrávky pořízené za večerního šera, kdy již nelze kreslit, jako je tomu u hlasů žab.<sup>534</sup>

Od izolovaného záznamu krátké výseče zpěvu jediného ptáka pokročila Karlíková k zápisu celé přírodní situace s mnoha vzájemně se překrývajícími hlasy, a také k prodloužení časového úseku. Přešla k dlouhým papírovým svitkům, umožňujícím mnohahodinový záznam (*Dlouhý den*, 21.6. 1984).

Ze znakových záznamů pak Karlíková vychází i v pokusech o psané texty, v nichž se rytmus spojoval se sémantickým obsahem (např. pomocí opakování slova vague – vlna – vytváří dojem struktury moře).<sup>535</sup>

Vedle zpěvu se v kresbách začíná uplatňovat i pohyb jako izolovaný jev (*Mušky, Svišťouni*).<sup>536</sup>

Řada záznamů ptačího zpěvu dostala podobu obrazu – zachovává charakter kresby, ale záznam je tvořen bílou nití či provázkem nebo je do plochy obrazu zapsán.<sup>537</sup>

Počátkem 80. let přidala Karlíková k ptačímu zpěvu záznamy zvuků žab, kuněk. Monotónnímu zvuku odpovídají pravidelně se opakující horizontálně uspořádané řady s akcentem na rytmické členění a plošnost. Autorka zde také výrazněji užívá barvu, která smíšením zelené, šedé a modré barvy evokuje samotné žáby i prostředí jejich výskytu.<sup>538</sup>

Po záznamu ptačích zpěvů také Karlíková bezprostředně při poslechu zaznamenává kreslením klasické i moderní hudební skladby (Janáček, Bach...)<sup>539</sup>

V 90. letech se pak kromě dosavadních témat objevuje v tvorbě Olgy Karlíkové řada čistě konceptuálních záznamů pohybu slunečního paprsku v době kolem letního slunovratu. Redukovala tak záznam na čirou informaci o proměnách v čase.<sup>540</sup> Opačný přístup pak zvolila Karlíková v cyklu *Stromy* (1993), ke kterým má hluboký osobní vztah: „Strom je živý organismus pevně spjatý se zemí. Jeho vlastní pohyb se děje uvnitř. Je neviditelný, ale tušíme jeho sílu. Strom roste a mohutní, chvěje se a ohýbá se ve větru. Žije v symbióze s ptáky. [...]

<sup>533</sup> SEDLÁČEK, Z., Olga Karlíková (kat. výst.), 2000.

<sup>534</sup> SEDLÁČEK 2000.

<sup>535</sup> VALOCH 1990, s. 3.

<sup>536</sup> SEDLÁČEK 2000.

<sup>537</sup> VACHTOVÁ 1996.

<sup>538</sup> SEDLÁČEK 2000.

<sup>539</sup> VALOCH 1990, s. 3.

<sup>540</sup> VACHTOVÁ 1996.

Stromy mají své příběhy, často velice smutné. Vracím se k některým ve svém okolí; někdy po delší době, kdy jsem se potulovala a prožívala své zmatky. Jsou tu na svém místě, některé zle poraněny, s odumírajícími větvemi, ale i s rašícími pupeny, zlátnoucím listím nebo holými korunami. Stromy mě přesvědčují o řádu přírody. Je to veliké téma [...].<sup>541</sup>

Olga Karlíková, přestože ještě zcela nedoceněna, pak představuje v českém umění průkopníka jak z hlediska konceptuálního, tak svým vnímáním a reflexí přírody.

Bývá také označována jako jedna z prvních ekologicky smýšlejících a tvořících umělců u nás. „Jako by ti, kdo rozhodují o osudu této planety, byli raněni slepotou. [...] Je to trauma a zlý sen. [...] Mívám pocit úplného ochromení, bezmoci. Marně hledám způsob, jak sdělit tyhle noční, nebo spíš velice reálné můry. [...] Možná že lidé (a jejich počet roste), a jsou to i vědci, začínají chápat, že ohrožení této nádherné planety je ohrožením božího díla.“<sup>542</sup>

---

<sup>541</sup> ZEMÁNEK, J., Rozhovor s Olgou Karlíkovou, Ateliér, 1996, roč. 9, č. 2, s. 7.

<sup>542</sup> tamtéž.

## Naděžda Plíšková

Grafička Naděžda Plíšková se narodila v Rozdělově u Kladna 6. listopadu 1934.

Na Akademii výtvarných umění v Praze studovala grafiku u profesora Silovského a malbu u profesora Součka; rok (1958 – 59) studovala na Hochschule für Graphik und Buchkunst v Lipsku.<sup>543</sup>

Její dílo bylo na počátku šedesátých let ovlivněno surrealismem, postupně se ale přeorientovala na umění ovlivněné pop-artem, novým realismem a později novou figurací. Počátky její tvorby by se daly charakterizovat jako snahy o co nejkomplicovanější vyjádření, plné symbolických indikací a rafinovanosti. Typickým atributem tohoto období byly poeticky aranžované organické tkáně.<sup>544</sup>

Postupně Plíšková přechází k humorným až mnohdy ironickým grafikám s náměty z běžného života. Plíšková si tak pro svá díla vybírá náměty, které do „vysokého“ umění nepatří, jako *Polévka přes ulici* či *Velké pivo*.<sup>545</sup>

Zpracovává také velká díla dějin umění (Mona Lisa, Zrození Venuše) a motiv růže, jenž má v komerční sféře stejné postavení.<sup>546</sup>

S nadhledem sobě vlastním vrývá do grafik i domácí realitu – muže například zastupuje vyžehlená košile (*Můj manžel*).

Naděžda Plíšková byla manželkou Karla Nepraše, jednoho ze zakladatelů Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. Jejich svérázná poetika a filosofie piva jistě nebyla bez vlivu na dílo Plíškové.

Mimo grafickou tvorbu se Plíšková věnovala také psaní; její svébytné krátké prózy na obdobná témata, jakým se věnovala výtvarně, vyšly ve třech knihách: *Plíšková podle abecedy* (1991), *Hospodská romantika* (1998) a (posmrtně) *Plíšková sobě* (2000).

Naděžda Plíšková zemřela 16. září 1999.

---

<sup>543</sup> ŠMEJKAL, F., Naděžda Plíšková (kat. výst.), 1981.

<sup>544</sup> JIROUS, I., Naděžda Plíšková, po 1970.

<sup>545</sup> ŠMEJKAL 1981.

<sup>546</sup> JIROUS po 1970.



## Emila Medková

Emilie Medková, rozená Tláskalová, se narodila 19. listopadu 1928 v Ústí nad Orlicí.

Matka Emilie byla švadlena, otec Josef byl typografem; jeho koníčkem bylo zejména fotografování.

Roku 1931 se rodina přestěhovala do Benešova u Prahy; po narození syna Romana o dva roky později vyrůstala Emilie rok u babičky ve Vysokém Mýtě. V roce 1934 se přestěhovali do Prahy.

Po absolvování dívčí měšťanské školy nastoupila Emilie na dvouletou Státní grafickou školu na obor fotografie do ateliéru profesora Josefa Ehma. Školu dokončila až po válce.<sup>547</sup>

Roku 1944 byla totálně nasazena k firmě Prag-film A.G. Barrandov do filmových laboratoří, kde pracovala do konce války jako laborantka.

V letech 1947 – 1951 pracovala jako fotografka v Ústavu lidské práce. Po zrušení ústavu byl místo něj ustaven Výzkumný ústav bezpečnosti práce ROH – Emila zde pracovala až do roku 1963.<sup>548</sup>

V prvních volných fotografiích pořizovala panoramatické pohledy na krajinu a město, kde střídavě využívala nadhledu a podhledu. Často se v nich vyskytoval námět přechodu k periferii nebo pusté krajině za městem.

Důležitými náměty se stávají okna a zdi – „fotografovala jak výhledy z okna ven, tak zejména vnější pohledy na okna, často slepá nebo zatarasená“.<sup>549</sup>

V roce 1949 Medkovou zajímají také nalezené přírodní objekty, které připomínaly antropomorfní tvary (*Pařez, Sněžná hlava*).<sup>550</sup>

V roce 1951 se provdala za malíře Mikuláše Medka. Díky Medkovi se Emila seznámila s okruhem kolem Karla Teiga – s Vratislavem Effenbergerem, Josefem Istlerem, Liborem Fárou a Václavem Tikalem. Emiliny fotografie byly umístovány do sborníků a souborů (*Znamení zvěrokruhu, Objekt*).<sup>551</sup>

V cyklech z let 1948 – 51 vytváří Medková inscenované fotografie. Často jsou to surrealistické asambláže, v nichž se výrazně uplatňuje surrealisty oblíbený motiv oka a vejce

---

<sup>547</sup> BYDŽOVSKÁ; SRP 2002, s. 337.

<sup>548</sup> tamtéž, s. 338 – 339.

<sup>549</sup> tamtéž, s. 13 – 14.

<sup>550</sup> tamtéž, s. 16.

<sup>551</sup> HARTMANN, A., Souvislosti. In HARTMANN, A.; KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, E., Mikuláš a Emila Medkovi – Souvislosti (kat. výst.), 2007.

(*Vodopád z vlasů*, 1949, *Ruka s hodinkami*, 1949). V cyklu *Stínohry* (1948) pak používá aranžovaný stín postavy jako dramatický prvek.

Ze začátku padesátých let pocházejí dvě inscenované fotografie ze smíchovského bytu Medkových – *Nohy* (1951), zachycující plastiku Stanislava Podhrázského na okenním parapetu, a *Vesta* (1950). Oba snímky dovádějí pojetí lidského těla do extrému – v jednom je zastoupeno prázdným oděvem, v druhém objektem.<sup>552</sup>

Na počátku padesátých let opouští Medková aranžované fotografie a obrací se k všedním námětům z pražských předměstí. Fotografuje zdi, jejich popraskanou omítku, opuštěná nároží, zavřená vrata (cykly *Zdi*, *Záznamy*, *Zavřeno*).

Častý, osobitým znakem autorky je zde trhlina (*Škvíra*, 1960, *Staroměstská radnice*, 1961), které Medková přidává erotickou symboliku (např. kovový rám podobající se kosočtverci se stal narážkou na koitus). K těmto analogiím sama Medková podotkla: „Analogie je pro mě vždycky objev – je to skutečně zážitek najít například v reálu fotografii ‚každá věc má svůj háček‘, než když mi někdo předloží detailní a přesnou fotografii pohlaví.“<sup>553</sup>

Jedním ze zásadních námětů fotografií Emily Medkové jsou také hlavy. V povrchu omítky, v cihlách, ve vylomených dveřích nachází připomínky lidských postav. Tyto analogie se staly jejím stěžejním uměleckým postupem.

Krátkou epizodou v jejím díle druhé poloviny padesátých let byly fotografie figurálních námětů – provedla několik záběrů hrajících si dětí (*Děti s krabicemi*, 1956), a letmé záběry pořízené na ulicích; brzy ale poznala, že tudy se její cesta ubírat nebude.<sup>554</sup>

Ke konci padesátých let se autorčin pohled tříbí a ustaluje. Za mezník by se daly považovat dvě fotografie patníků v pražské Liliové ulici – *Hlavapatník* a *Patník* (obě 1958). Zatímco na první zachytila opět antropomorfní objekt, ve druhém se soustředila na jeho symbolizaci jako vztyčeného falu.<sup>555</sup>

Počátek let šedesátých je v díle Medkové spjat s dobovým výtvarným uměním, zejména s informelem. Stejně jako v té době Mikuláš pracuje s hmotou (vrstvení barev, vrypy), tak i Emila nachází obdobné záběry – cákance, rýhy na zdi, tekutý asfalt.<sup>556</sup>

„Její fotografie ale nejsou dokumentární či sociální a ani v omezeném slova smyslu výtvarné. Počítají s proměnou v psychice vnímavého diváka a v jeho schopnosti nalézat v jedněch věcech věci jiné. Medková provokuje schopnost vnímat a vidět, že v jedné realitě může být

<sup>552</sup> SRP, K., Emila Medková, 2005, s. 26.

<sup>553</sup> tamtéž, s. 33.

<sup>554</sup> BYDŽOVSKÁ, SRP, 2002, s. 94.

<sup>555</sup> tamtéž, s. 125.

<sup>556</sup> KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, E., Dialog beze slov. In HARTMANN; KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ 2007, s. 15.

ukryt zárodek jiného, imaginárního světa, že neživá zeď se může stát oživlým plátnem, na něž naše představivost promítá svou vnitřní vizi. Antropomorfizuje, tedy nachází v realitě znaky lidské tváře či postavy, jako hlavu, ale i údy, prsa, oči, rty... "Zlidšťuje" místa člověkem vytvořená, ale jím opuštěná, která se jako za trest v člověka proměňují."<sup>557</sup>

Roku 1966 navštívila se Svazem československých výtvarných umělců Paříž, kde se setkala s Toyen. Během desetidenního pobytu vzniká cyklus *Paříž*. V něm se částečně navrácí k surrealistickým východiskům a opětovně ji zajímá předmětný svět – kuriozity, devocionálie, bleší trhy (*Kopyta*, 1966).<sup>558</sup>

Po *Paříži* následuje cyklus *Kulisy*, pořízený v Janově a v Benátkách. Zde se autorka posunula od detailů k větším architektonickým celkům, ve kterých je patrná inspirace díly Giorgia de Chirica (*Nervi*, 1967).<sup>559</sup>

Počátek sedmdesátých let nebyl v tvorbě Emily Medkové příliš plodný. Roku 1973 odešla ze zaměstnání (z katedry psychologie Filosofické fakulty Univerzity Karlovy, kde pracovala jako fotografka přes deset let), aby pečovala o nemocného manžela. Mikuláš Medek umírá příští rok v srpnu. Do zaměstnání se Emila později vrací a znovu začíná tvořit.<sup>560</sup>

V polovině sedmdesátých let obnovila také spolupráci se Surrealistickou skupinou v Československu.

Nové téma v tvorbě našla doslova na smetištích a skládkách a tyto nové motivy propojuje se svými tradičními – zdmi a dveřmi (*Dveře*, 1975). Vrací se také k oknům a škvírám. .

Tvorba Emily Medkové se v průběhu jejího života nijak dramaticky nemění. „Mezi raným a pozdním pojetím nedošlo k žádnému podstatnějším zvratu, přestože mezi nimi uplynulo více než třicet let, během nichž své vidění neustále zpřesňovala. Zůstával-li její tvůrčí princip stejný, měnily se společenské, politické a umělecké souvislosti, stejně jako autorčino osobní zázemí, v jehož rámci fotografie uskutečňovala. [...] Za nadčasovou rovinou uměleckého principu se nachází odlišný dobový kontext, obohacující fotografie o nové souvislosti a dávající jejich imanentnímu významu ještě další smysl.“<sup>561</sup>

Po operaci v roce 1981 ochrnula na polovinu těla, za pomoci zetě ale dál fotografuje.

Emila Medková zemřela po těžké nemoci 19. září roku 1985.

---

<sup>557</sup> PEŇÁS, J., Tajemství věcí za fasádou, Týden, roč. 8, č. 45, s. 76.

<sup>558</sup> BYDŽOVSKÁ, SRP, 2002, s. 346.

<sup>559</sup> tamtéž, s. 214.

<sup>560</sup> tamtéž, s. 350.

<sup>561</sup> SRP 2005, s. 29.

## Eva Švankmajerová

Eva Švankmajerová se narodila 25. září 1940 v Kostelci nad Černými Lesy Václavovi a Anně Dvořákovým.

V letech 1954 – 58 studovala na průmyslové škole bytové tvorby v Praze. Poté nastoupila na obor loutkářské scénografie Divadelní fakulty múzických umění.

V září 1960 se seznámila s Janem Švankmajerem, o měsíc později se za něj provdala.

Roku 1963 se začala věnovat malbě; 1965 se stala členkou skupiny Máj.<sup>562</sup>

Brzy si vypracovala osobitý styl, mísící surrealistické metody s prvky ironie a humoru. Do její tvorby se také promítají traumata jak z dětství, tak z dospívání. „Taky znovu prožívám útrapy dospělejšího věku dětství, to mě vyburcuje k vědomí. Prchám vědomě před svými osmi až devatenácti léty. Za cenu okamžité smrti a hanebného opuštění lidí, které jsem na sebe uvázala, bych těch jedenáct let neprožívala znovu.“<sup>563</sup>

V dílech Evy Švankmajerové se často objevují témata ženské emancipace a „ženského údělu“ ve světě. „Její obrazy patří k prvním projevům reflektování feministické problematiky v umění. V jejím podání ovšem s neobyčejným citem pro vše lidské, přirozené, s cílem rozkrýt obsah až na jádro existenciální tragikomiky.“<sup>564</sup>

V roce 1968 tak vzniká čtyřdílný *Emancipační cyklus*, v němž parafrázuje známá díla z dějin umění (*Zrození Venouše*, *Snídaně v trávě*), v nichž na místo ženských postav dosazuje mužské. „Nebyl to žert, to zjištění, že mám trávit život spoustou sprosté manuální fyzické činnosti, co se jí říká ženská práce, a veškeré snahy intelektuální a lidské mají být u mého druhu podezřelé, či na toto pohlaví skvělé [...] Nějaký čas jsem doufala, že se toto nedorozumění nějak vysvětlí. Necítila jsem se být nějak speciálně vybavena na nějaké nutné drobné, hnusné činnosti a nepozorovala jsem nějaké zvláštní projevy vyšší duševní činnosti u mužských, co mě obklopovali...“<sup>565</sup>

V roce 1970 vstoupila s Janem Švankmajerem do Skupiny surrealistů v Československu. Setkává se zde mimo jiné s Vratislavem Effenbergerem a Emilou Medkovou. Sám Effenberger charakterizoval její tvorbu: „Než aby se ve shodě s módními trendy domáhala pozornosti důvtipem a zručností ozdobenými reminiscencemi na staré zlaté časy avantgardy, Eva Švankmajerová maluje dnešní pohromu zevnitř. Zevnitř tradiční malby,

<sup>562</sup> ŠVANKMAJER, J.; ŠVANKMAJEROVÁ, E., Jídlo, 2004, s. 209.

<sup>563</sup> DRYJE, F., Jedna malá dívenka věděla své anebo Osud. In ŠVANKMAJER; ŠVANKMAJEROVÁ 2004, s. 11.

<sup>564</sup> KRÍŽ, J., In ŠVANKMAJER, J.; ŠVANKMAJEROVÁ, E., Imaginativní oko, imaginativní ruka, 2001, s. 6.

<sup>565</sup> DRYJE 2004, s. 16.

kteřá praská v nejlíbeznějších švech napětím svého tragikomického údělu, a aniž by slevovala ze svých půvabů, promlouvá však spíše jejími trhlinami, a to nejkrutějším jazykem. Zevnitř člověka, který se právě uvelebil na křižovatce dějin a hodlá „držet a nepouštět“.<sup>566</sup>

O blízkém sepětí se surrealistickými principy svědčí i autorčina tvorba z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Švankmajerová akcentuje úzkost, kterou zároveň malbou mapuje i překonává, „prahla jsem po přesné, minuciosní malbě, která by mohla podotýkat cosi obludně záhubného“.<sup>567</sup> Surrealistickou metodou však nevyjadřuje automatismy psychiky, ale využívá ji spíše ke komentářům běžného dění a věcí (*Závody v disciplíně seskoku žen z věže*, 1971, *Dámská obtíž*, 1977)

Od roku 1976 vytváří s manželem pod společným pseudonymem Kostelec autorskou keramiku; podílí se také na jeho filmech *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983), *Něco z Alenky* (1987), *Lekce Faust* (1993) či *Spiklenci slasti* (1996).<sup>568</sup>

Eva Švankmajerová zemřela 20. října 2005.

---

<sup>566</sup> EFFENBERGER, V., In ŠVANKMAJER; ŠVANKMAJEROVÁ 2001, s. 6.

<sup>567</sup> SOLAŘÍK, B., Poplašné signály aneb Přímočará dvojznačnost (na okraj tvůrčích východisek Evy Švankmajerové). In ŠVANKMAJER; ŠVANKMAJEROVÁ, E., 2001, s. 31.

<sup>568</sup> REJŽEK, J., Krásně nepřizpůsobivá Eva Švankmajerová, Týden, 2005, roč. 12, č. 43, s. 74.

## Dagmar Hochová

Fotografka Dagmar Hochová se narodila 10. března roku 1926 v Praze.

V letech 1942 – 43 studovala na Střední grafické škole u profesora Jaroslava Funkeho, od 1945 – 6 u Josefa Ehma. V roce 1947 nastoupila na obor filmové fotografie na Akademii múzických umění, kterou dokončila roku 1953. Již při studiích kamery na FAMU začala pracovat pro noviny a časopisy (Vlasta, Květy, Kulturní politika, Literární noviny...).<sup>569</sup> Díky časopisu Vlasta například projedla celou republiku; fotila sociální momentky - ženy při práci, staříky v domovech důchodců, rodiny.<sup>570</sup> „Dostala jsem letenku a musela odletět do tehdejšího Gottwaldova fotografovat nějakou ženu u pásu ve výrobně bot. Já, holka z Prahy, z intelektuálské rodiny si začala uvědomovat, jak se někde lidé musí žít skutečně velmi tvrdě. Vytvořil se ve mně cit pro utlačované a ty, kteří mají míň kliku. Celý život jsem pak fotila lidi a snažila se jim porozumět.“<sup>571</sup>

První zahraniční cestu podnikla se Svazem výtvarníků ve druhé polovině padesátých let do Sovětského svazu. „Četla jsem všechny ty Dostojevské a Tolstoj a teď jsem postavy z jejich románů potkávala na ulicích.“ Z výletu do Zagorska, kde fotila svatodušní svátky, se málem nevrátila. Fotila jsem babky, co lezly po kolenou, aby mohly políbit křížek, dědouše s vousy po pás s rubáškami přepásanými provázkem. A hned jsem byla podezřelá, takže mě tam zhaftli. Naštěstí jsem je ukecala a pak jsem v davu na nádraží zdrhla. A co bylo hlavní, filmy mi nesebrali. A o to šlo v první řadě.“ O rok později strávila s fotografem Václavem Chocholou tři měsíce ve Vietnamu.<sup>572</sup>

Nejznámější a nejvýraznější oblastí její dokumentaristiky jsou děti a jejich svět. „...děti jsou osobnosti, než je společnost pokříví, přemůže nebo přidusí. Viděla jsem v dětech přirozenou svobodu, snad jedinou, která se tady našla. Samozřejmě, že jsem nefotografovala jen dětskou radost, veselé stránky života. Věnovala jsem mnoho času a úsilí i stinným stránkám dětství [...].“<sup>573</sup>

K nejvýznamnějším patří cykly *Matějská pouť* (1960) a jako protiklad *Síla věku*, portréty starých lidí. „Pro Dagmar Hochovou je dětství pouze počátkem, vstupní branou onoho největšího ze všech dobrodružství, jakým je lidský život. Především toto dobrodružství ji zajímá. To sleduje a studuje jako celek. Vstupuje se svou kamerou do našich všedních i

<sup>569</sup> BLAŽEK, B., Dagmar Hochová, s. 36.

<sup>570</sup> HOMOLOVÁ, M., Černobílý život je pravdivější, Lidové noviny, roč. 15, č. 22, 2002, s. 27.

<sup>571</sup> MAREČEK, L., Hochová: Štěstí nosím v sobě, Mladá fronta Dnes, roč. 17, č. 75, 2006, s. 9.

<sup>572</sup> FRAJTOVÁ, M., Dagmar Hochová: Sběratelka okamžiků, Instinkt, roč. 7, č. 49, s. 80.

<sup>573</sup> HOCHOVÁ, D., Deset, dvacet, třicet, už jdu, 1994.

svátečních dnů a jejich zastavené okamžiky [...] sestavuje do jednotlivých obrazových vět, které všechny dohromady vypovídají o tom, jací že my to vlastně jsme.“<sup>574</sup>

V cyklech Řádové sestry (1984), Slovensko (1984)

Od poloviny šedesátých let vznikl také cyklus portrétů známých osobností, zejména spisovatelů. Hochová tak zvětšila například Bohuslava Reynka, Františka Halase či Josefa Váchala.

Sedmdesátá léta nebyla pro Dagmar Hochovou příznivá. Zakázky nebyly, podporoval ji manžel Zdeněk.

V roce 1990 kandidovala Dagmar Hochová za Občanské fórum do Národní rady a byla zvolena. Po dvou letech však politiku opustila.

V roce 2001 obdržela z rukou prezidenta řád Za zásluhy za vynikající umělecké výsledky.<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> MRÁZKOVÁ, D., *Fotografka*, Československá fotografie, 1990, č. 8, s. 365.

<sup>575</sup> HOMOLOVÁ 2002.

## Eva Fuková

Eva Fuková, rozená Podešvová, se narodila v Praze 5. května 1927. Otec František byl malířem, vedl také společenskou revui Salon. Eva začala navštěvovat gymnázium; v roce 1941 se ale rodina stěhuje do srubu v Beskydech. Do školy chodila ve Velkých Karlovicích. Po návratu do Prahy se v letech 1942 – 45 učila v ateliéru Miro Bernata a navštěvovala Grafickou školu. V létě roku 1945 je přijata na Akademii výtvarných umění (malba u Vlastimila Rady), kterou dokončila roku 1950. Ve škole se také seznámila s budoucím manželem, malířem Vladimírem Fukou.<sup>576</sup> Oba manželé se přidružili k okruhu intelektuálů kolem Jiřího Koláře, čímž se dostali na černou listinu režimu. „Utvořili jsme nerozlučnou skupinu a snad jsme se vídali denně. Všichni jsme byli chudí, nikdo z nás netvořil nic, co by se hodilo režimu.[...] Já jsem byla užitečná jako fotografka a jako jediná žena jsem byla přijata za člena.“<sup>577</sup>

Již v počátcích své tvorby Fuková zkoumala vztahy mezi dvěma i více fotografiemi, a následnou proměnu jejich významu.

První nemanipulované fotografie spadají do okruhu poetiky Skupiny 42. Ústředním motivem je všednost velkoměsta a především jeho periferie. Současně se objevují snímky, ve kterých je Fuková zaujata kompozicí a využíváním speciálních fotografických technik. V těchto pracích se projevuje dekorativní tendence, vrcholící v abstraktních zrcadlově symetrických montážích. V kontextu fotografie tak spoluvytváří poválečnou tzv. výtvarnou nebo uměleckou fotografii.<sup>578</sup>

Linii své fotografické tvorby pak Fuková rozvíjí ve fotomontážích, kde se jejím hlavním zájmem stává hra s pravděpodobností a nepravděpodobností zobrazení. Nevychází však z násilných konfigurací surrealismu; zobrazené konstelace nejsou na první pohled ničím zvláštní; nejasnosti (v perspektivě...) se vyjeví až po bližším zkoumání.<sup>579</sup>

Laboratorní zásahy a montáže považovala Fuková za rovnocenné autentickému snímku, který je pouze základem pro další tvoření.<sup>580</sup>

V letech 1964 a 66 navštěvují Fukovi Spojené státy americké; v roce 1967 natrvalo emigrují a usídlují se v New Yorku. Eva zde pracuje pro laboratoř Kodak.

V letech 1971 – 1973 se stává fotografkou Metropolitan Museum of Art.

<sup>576</sup> MOUCHA, J., Eva Fuková, 2007, s. 113 – 114.

<sup>577</sup> PRIMUS, Z., Eva Fuková: Tváře času, 1996.

<sup>578</sup> PRIMUS 1996.

<sup>579</sup> PRIMUS 1996.

<sup>580</sup> ŠOURKOVÁ, A., Come back Evy Fukové, Revue fotografie, 1990, roč. 34, č. 4, s. 48.



Po prvním experimentech s barevnou fotografií se Fuková znovu vrací k černobílému zobrazování reality amerických měst.

Na počátku sedmdesátých let pocházejí první multipláže, fotografie vzniklé technikou zmnožení jednoho motivu a následného sestavení v jeden obraz.

Po získání amerického občanství se na tři roky stěhují do Německa, kde Eva spolupracuje se stuttgartskými nakladatelstvími na obálkách her pro děti. V roce 1973 odcházejí zpět do USA. Vladimír Fuka o rok později umírá. Fuková si otvírá vlastní fotografické studio v Bridgeportu v Connecticutu, kde kromě volných fotografií vytvářela snímky pro katalogy a věnovala se také restaurování.<sup>581</sup>

V roce 1983 se vdává za Davida H. Engla. Ten také předčasně umírá (1998).

V osmdesátých letech Fuková prvně zasahuje štětcem do fotografie, domalovává a koloruje objekty a dává jim poetické tituly. V devadesátých letech pak fotografie přemalovává.<sup>582</sup>

Eva Fuková se natrvalo vrací do Prahy roku 2002, po pětatřiceti letech.<sup>583</sup>

Přestože většinu své tvůrčí kariéry strávila Eva Fuková v zahraničí, řadí se k nejvýznamnějším fotografickým osobnostem našeho poválečného umění.

---

<sup>581</sup> BIRGUS, V., Eva Fuková, Revue výtvarné fotografie, 1983, roč. 27, č. 1, s. 77.

<sup>582</sup> PRIMUS 1996.

<sup>583</sup> MOUCHA 2007, s. 113 – 116.

## Vilma Vrbová – Kotrbová

Vilma Vrbová se narodila 14. října 1905 v Kutné Hoře. Její matkou byla Anna rozená Snížková, otcem středoškolský profesor František Vrba.

Roku 1908 se rodina přestěhovala do Prahy.<sup>584</sup>

Již od dětství trávil s rodiči léto v Klenové nedaleko Klatov, kde bydlel její dědeček z matčiny strany.<sup>585</sup> Zdejší krajinou byla okouzlena, namalovala zde mnoho svých obrazů a setkala se zde také se svým budoucím mužem, malířem a restaurátorem Františkem Kotrbou. Klenovskou krajinu zobrazila na desítkách tušových kreseb.

Přírodu však poznávala od malička od svého otce (byl učitelem přírodopisu), který jí doma dokonce zřídil vivárium, aby mohla kreslit, kdy se jí zachtělo.<sup>586</sup> Otec také jako první rozeznal její talent a domluvil jí soukromé hodiny se svým kolegou, profesorem kreslení J. R. Markem.<sup>587</sup>

V letech 1921 – 24 Vrbová studovala na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u profesorů Emanuela Dítěte a Arnošta Hofbauera; po třech letech přestoupila na Akademii výtvarných umění k Vratislavu Nechlebovi.<sup>588</sup> Nechleba kladl důraz na technické zvládnutí malby, který se u jeho studentů často projevoval sklony k eklektickému napodobování starých mistrů.<sup>589</sup> Vrbová však toto úskalí zvládla a co víc, našla zde také své velké téma – portréty dětí.<sup>590</sup> Dětským portrétům se od této doby věnuje kontinuálně. Jedněmi z nejstarších zachovaných jsou například *Kristýnka* (1932) nebo *Děvčátka v čepci* (1934).

Důležitým bylo pro Vrbovou setkání s historikem umění V. V. Štechem, se kterým absolvovala zájezd do Paříže v roce 1928 nebo 1929.<sup>591</sup>

Po octově odchodu do penze se rodiče natrvalo usídlili na Klenové. Vrbová tak po absolutoriu zůstala v Praze sama a hledala zařazení v nějaké umělecké organizaci. Volba padla na spolek Mánes, nebyla však přijata. V roce 1935 (poté, co s nimi tři roky

---

<sup>584</sup> VRBOVÁ-KOTRBOVÁ, V., Vilma Vrbová-Kotrbová - Portréty (kat. výst.), 2005.

<sup>585</sup> Anna Snížková pocházela z rodiny posledních majitelů zámku a hradu Klenová, tamtéž, s. 7.

<sup>586</sup> tamtéž, s. 14.

<sup>587</sup> FORMÁNEK, V., Vilma Vrbová-Kotrbová, 1987, s. 9.

<sup>588</sup> tamtéž, s. 15 – 16.

<sup>589</sup> HOLAN, K., K výstavě malířky Vilmy Vrbové-Kotrbové, Výtvarné umění, roč. III, č.4, 1953, s. 427.

<sup>590</sup> „V Nechlebově třídě nastal čas samostatných prací na zvolené téma. Posluchačka Vrbová sestoupila před budovu Akademie, našla na ulici holčičku a odvedla si ji jako model do třídy. Pak namalovala svůj první dětský portrét.“ FORMÁNEK 1987, s. 17.

<sup>591</sup> „...otevřel nám oči, učil nás vidět pod povrch tvaru. Boženu Matějovskou a mě přivedl k problému ženské malby – pro mě večer osudový.“ KREJČOVÁ, M. In VRBOVÁ - KOTRBOVÁ 2005, s. 10.

vystavovala) se však stala členkou výtvarného výboru Umělecké besedy. V roce 1937 jí spolek uspořádal samostatnou výstavu v Alšově galerii.<sup>592</sup>

Během této doby se Vrbová stala známou a oblíbenou malířkou – často získávala zakázky od rodičů, kteří po ní chtěli portrét svého dítěte; sama ale také hledala nové modely.

V souvislosti se situací třicátých let se zřejmě také mění nálady portrétů – čím dál častěji se děti objevují v zamyšlení, v postojích úzkosti a nejistoty (*Tři děti*, 1936 či rachitický *Ferdíček* z téhož roku).<sup>593</sup>

Kromě portrétů dětí však namalovala mnoho kvalitních portrétů dospělých – *Evy Slabé* (1932), *Paní Butové* (1937) či *Milči Mayerové* (1941).<sup>594</sup>

Počátkem války probíhaly poblíž Klenové (na kostele v Týnci) restaurátorské práce. Při náhodné procházce rodiny Vrbových se zde Vilma setkala s Františkem Kotrbou, který práce vedl. Roku 1943 se za něj Vilma provdala.

Během této doby dochází v tvorbě k mírné (a také poslední) změně – v barvě: mizí tmavé pozadí, barvy jsou živější, vystupují jako významový činitel. Příkladem pro přechodnou fázi je například *Děvčátko s koťaty* (1948).<sup>595</sup>

Kritika vždy na dětských portrétech Vilmy Vrbové-Kotrbové oceňovala absenci sentimentu. Tento přístup ocenila také komise soutěže, vypsané australským dámským časopisem *The Australian Women's Weekly* – Vrbová získala první cenu v kategorii Nejlepší obraz namalovaný ženou za dílo *Eva s kresbou*.<sup>596</sup>

Od sociálních aspektů přistupuje Vrbová Kotrbová v dětských portrétech k duševním a povahovým rysům. Ty pak přenáší i do portrétů dospělých (*Jaroslav Křička*, 1954, *Marie Hübnerová v roli matky v Ibsenových Strašidlech*, 1955).<sup>597</sup>

V sedmdesátých letech vytváří Vrbová Kotrbová několik obrazů s náměty krajin (*Bárky v zátocě*, 1974, *Zima na rybníku*, 1975). Do širší sféry témat patří i kytice a zátiší, ale také epické prvky obrazu (např. triptych *Těhotná, Krize v manželství, U babičky*, 1981), kdy staví své dětské hrdiny do symbolických konfrontačních situací.<sup>598</sup>

Dětské portréty Vilmy Vrbové Kotrbové jsou bez sentimentu, avšak s hlubokým psychologickým vhledem – „Vrbová se svými dětmi žije: je s nimi posmutnělá, když jsou to vychudlé děti z městské ulice nebo zatuchlých předměstských činžáků, je s nimi udivená,

---

<sup>592</sup> FORMÁNEK 1987, s. 21-22.

<sup>593</sup> tamtéž, s. 22.

<sup>594</sup> KREJČOVÁ 2005, s. 13.

<sup>595</sup> FORMÁNEK 1987, s. 24 – 25.

<sup>596</sup> KREJČOVÁ 2005, s. 16.

<sup>597</sup> FORMÁNEK 1987, s. 26 – 27.

<sup>598</sup> FORMÁNEK 1987, s. 32 – 33.

když otvírají po prvé do široka oči na stále neznámý svět kolem, je s nim lísavě přítulná nebo i fintivě sladká, když přijdou na návštěvu dětičky v průvodu matinek, narozených „se stříbrnou lžičkou“, a zase dovede být předčasně zamlklá, zamyšlená s chlapcem, za jehož tváří se skrývá již temné tušení o světě, který není tak nevinně urovnaný a čistotně umytý, jak se může zdát vymydleným dětičkám ve čtyřech stěnách dětského pokoje.“<sup>599</sup> Nepřehání expresi, nenadsazuje mimiku, výrazu stačí obvykle jen náznak. V pozadí jejích dětských portrétů je však cítit znepokojující myšlenky na budoucnost.<sup>600</sup>

Vilma Vrbová – Kotrbová zřejmě v dějinách umění zůstane jako méně známá malířka dětských portrétů. Přesto jsou tyto realistické, avšak jemné portréty v českém umění 20. století ojedinělými díly. Vilma Vrbová-Kotrbová se v posledních letech dostává opět do zájmu badatelů, o čemž svědčí i nedávná retrospektiva v Galerii Klatovy – Klenová.

---

<sup>599</sup> ŠOUREK, K., Malířka dětských tváří – Vilma Vrbová, 1949, s. 9-10.

<sup>600</sup> HOVORKOVÁ, M., Vilma Vrbová. 1960, s. 14 – 15.

## 6. SPOLEČNÉ ZNAKY A AKTIVITY UMĚLKYŇ

Přestože je každá umělecká individualita specifickou osobností, existuje několik prvků či motivů, které se určitým způsobem v tvorbě prolínají a opakují. Těmi nejvýraznějšími jsou u ženských umělkyně našeho období čtyři: nová figurace, poetika všednosti, vztah ke krajině a ilustrace literárních děl.

### Začlenění do „nové figurace“

Proud tzv. nové figurace reaguje v atmosféře padesátých a šedesátých let na pocit odcizení a krizi lidských hodnot. Ve zobrazování postavy používá často narativní princip a jakousi destrukci a deformaci formy.<sup>601</sup> Proud nové figurace u nás reprezentovaly především skupiny Trasa a UB 12.

Z Trasy to byly hlavně sestry Válovy a Eva Kmentová.

Tvorba sester Válových je téměř výhradně figurální. Od zobrazení kladenských dělníků v ocelárnách, pradlen a slepců se vývoj lidské postavy posunul ke splynutí člověka s elementy přírody (Květa Válová) a subtilní postavě hledající svou ztracenou existenci (Jitka Válová).

Eva Kmentová se zaměřila na fragmenty lidského těla – otiskovala rty, chodidla, ruce, prsty. Zachycuje stopy člověka, jenž již odešel.

Z UB 12 jsou to především Věra Janoušková, Alena Kučerová a Adriena Šimotová.

Jejich pojetí postavy je přitom odlišné.

Zatímco Věra Janoušková se svými barevnými smalty přibližuje grotesce a nenalezneme zde žádné existenciální vyhocení či transformovaný pocit úzkosti. Postavu redukuje v závislosti na tvaru použitých předmětů – hlavy z konví, trupy z plechových umyvadel.

Podobnou radost a životní optimismus vyjadřují grafiky Aleny Kučerové, která své postavy redukuje na perforovaný obrys a základní linie.

Adriena Šimotová představuje oproti předchozím dvěma opačnou linii – z jejích děl, otisků, doteků a vytrácejících se postav číší úzkost, mizení, tíha. Postavy jsou leckdy jen naznačeny, často z nich zbývají jen jednotlivé části – ústa, dlaně, oči.

---

<sup>601</sup> NOVÁK 1970, s. 6-10

## Poetika všednosti

Poetika všedních věcí a míst vychází z okruhu Skupiny 42 a jejího manifestu Svět, v němž žijeme od Jindřicha Chalupického. Touto „mytologií moderního člověka“ je podle Chalupického město – ulice, schodiště, byty. Umění se musí vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije.<sup>602</sup>

Právě tato každodenní obyčejnost se stala kromě dominantou ženských představitelek skupiny UB 12.

Věra Janoušková pracuje s obyčejností již v počátečním elementu tvorby – v materiálu. Struska z kamen, staré nádoby, nářadí, šrot; opovrhované suroviny, které odhozené sbírala na smetištích. Do soch vkomponovává objímky, otiskuje do nich matky a šrouby. I její technika „sešívání“ odkazuje na rutinní domácí činnost.

Některé sochy mají vysloveně domáckou tematiku – například *Košilka I a II* (1988 – 1995).

Krátkou epizodou v malbě Daisy Mrázkové byly malby aut a nádraží, „portréty obyčejných věcí“.

V díle Aleny Kučerové nabývá všednost vrchu v námětu. Nesčetněkrát zobrazované scény koupání, skákání do vody, plavání. Saunování, odpočinek. Hra s míčem a se psem. Jízda na koni či v autě.

Nevšední grafiky také vznikaly banálními nástroji – ševcovskými šídly.

U Adrieny Šimotové tvoří každodenní obyčejné náměty ranou fází její tvorby. Komorně laděné grafiky se zabývají zejména náměty, které se pravidelně opakují – česání, pohledy do zrcadla, natahování punčoch; zachycení „člověka v gestech a s věcmi každodenního života – tak, jak je společný miliónům mužů a žen denně přistupujících k zrcadlu, oblékajících se, uléhajících, sahajících po ručníku a hřebenu, stoupajících spirálou schodiště...“<sup>603</sup> I v pozdějších dílech Šimotové se objevují obyčejné věci – sporák, ramínka; ale zejména stůl, který se u autorky stává posvátným.

Z Trasy to byla Eva Kmentová, která otiskovala obličej do polštáře a slzy nahradila kuličkami.

Běla Kolářová sestavovala asambláže z věcí, které nechybí v žádné domácnosti – zátky, žiletky, patentky, provázky. Na papír maluje vzorníky rtěnkou a líčidly. Fotografuje kadeře vlasů.

---

<sup>602</sup> CHALUPECKÝ, J., Svět, v němž žijeme. In CHALUPECKÝ, J., Obhajoba umění 1934 – 1949, 1991, s. 71 – 73

<sup>603</sup> ČEPELÁKOVÁ, Z., Adriena Šimotová: Grafika, 1983.

Ve fotografiích Dagmar Hochové dovádějí děti na ulicích, vesničané odpočívají, chystají se jako každou neděli do kostela. Řádové sestry vyučují děti.

Osobitou syntézu pak představuje Naděžda Plíšková a její „hospodská romantika“ všedního dne. „Pani pudete taky? Pani jestli nepudete – nepučila byste i tu vaší halenku? Tu se sámkama. jé to ste výborná.“<sup>604</sup>

## Vztah ke krajině

Co se týče vztahu ke krajině a přírodě, měly k nim nejnaternější umělecký vztah Alena Kučerová, Daisy Mrázková, Zorka Ságlová a Olga Karlíková.

Alena Kučerová vyrůstala na malé vesnici. Jak se sama vyjádřila, „Lhota leží v rovině v Polabí na začátku borových lesů. Babička Anežka a můj tatínek Vojtěch milovali přírodu, což přešlo i do mých citů a vědomí.“<sup>605</sup> Kučerová vnímá krajinu jako místo kam patří; a vyhledává ji jako důvěrně známý prostor, který ji oslovuje každým detailem. Zaměřuje se na křoviny, strouhy, horizont. Krajina je pro ni prostor, který může obsáhnout. Je doma v lesích, lukách, hájích.

Daisy Mrázková pojímá přírodu dvojím způsobem. Ve svých pohádkových knížkách na přírodu nahlíží dětskýma očima. V jednoduchých (ne však primitivních), dětem srozumitelných ilustracích ukazuje nejmenším čtenářům nevšední krásy obyčejného dne v lukách, lesích a paloucích. Ve své volné tvorbě, v černobílých i barevných perokresbách, jde krajině „pod kůži“; objevuje její hlubiny, kde se skrývá tajemství, která každý nemůže spatřit. Je to spíše jakási vnitřní krajina, transformovaná do zvnějšněné podoby.

Zorka Ságlová svými akcemi krajinu dočasně přetváří. Ať už míči naházenými do rybníka, kde je unáší vlnky a vítr, nebo rozprostřením plín na louku, které ponechá vlastnímu osudu. Nafouknuté kondomy jistě ještě dlouho poletovaly po lese u tvrze Vřísek. Krajina je pro Ságlovou tvůrčí prostředí, které nechce měnit, ale dočasně upravit jeho tvář.

Olga Karlíková je s přírodou bytostně spjata. Pozoruje růst stromů, vítr v jejich větvích, let ptáků po obloze, kuňkání žab. Zaznamenává pohyb stínu. Dobře si uvědomuje, jak je životní prostředí vzácné a bojuje proti jeho zkáze.

---

<sup>604</sup> PLÍŠKOVÁ, N., Plíšková podle abecedy, s. 33.

<sup>605</sup> Rozhovor s Alenou Kučerovou, in: SLAVICKÁ 2006, s. 188

## Ilustrace

Výtvarnému doprovodu českých i světových literárních děl se věnovalo mnoho českých umělců. Umělkyně, kterým se věnuje tato práce, nebyly výjimkami.

Věra Janoušková doprovodila autorskými kolážemi dvě díla – *Nejkratší písně* Jacquesa Préverta a sbírku *Mozaika z vedřin* (1997) Jiřiny Haukové. Obě koláže tematizují hlavu a plně zapadají do soudobé tvorby Janouškové.

O ilustracích Aleny Kučerové k básním Christiana Morgensterna již byla řeč, stejně jako o ilustrační tvorbě Daisy Mrázkové, která tvoří jednu z hlavních složek jejího díla.

Adriena Šimotová se v některých tvůrčích obdobích zabývala ilustracemi velmi intenzivně.<sup>606</sup> Děl, které doprovázejí její ilustrace, jsou přes tři desítky. Objevují se mezi nimi tituly jako Kafkovy *Dopisy Mileně*, *Poèmes* Samuela Becketta, básně Emily Dickinson či *Dopisy a sny* Rainera Marii Rilka. Z českých autorů to byly texty Jany Štroblové, Ivana Medka, Věry Linhartové; stala se téměř „dvorní ilustrátorkou“ básničky Violy Fischerové. Nejvýznamnější ilustrace Adrieny Šimotové vznikly v osmdesátých letech – ke sbírkám Vladimíra Holana.

Olga Čechová se ilustracím, zejména knih pro děti, věnovala více než vlastní volné tvorbě.

Eva Švankmajerová výtvarně doprovázela své autorské texty (např. *Jeskyně Baradla*) i texty Jana Švankmajera. Ztvárnila také klasickou pohádku *Otesánek* podle Karla Jaromíra Erbena, která se stala Janu Švankmajerovi podkladem pro stejnojmenný snímek z roku 2000, jenž obdržel Českého lva v kategorii Nejlepší film.

---

<sup>606</sup> více k ilustrační tvorbě Adrieny Šimotové viz: ŠTROBLOVÁ, K., *Ilustrace Adrieny Šimotové k próze a poezii*, 2008.



## 7. ŽENY V ČESKÉ VÝTVARNÉ KULTUŘE 50. A 60. LET

Termín „gender“ je obecně používán k označení kulturně vytvořených rozdílů mezi muži a ženami, užívaný přibližně od poloviny šedesátých let.

V souvislosti s rozvojem feministických hnutí bývá často diskutována také otázka „ženského umění“ a jeho odlišností od umění vytvářeného autory mužského pohlaví. V dobách minulých náležela umělecká tvorba téměř výhradně mužům. V dějinách umění se prosadilo jen málo žen – umělkyně, a jména jako Artemisia Gentileschi, Rosalba Carriera či Berthe Morisot zdaleka nedosahují slávy svých mužských kolegů.

Americká teoretička Linda Nochlin se touto situací zabývá ve svém eseji Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? a dochází k tomu, že kromě specifického postavení a zkušenosti žen ve společnosti existuje mezi umělkyněmi v historii jeden společný rys – téměř všechny bez výjimky byly dcerami otců-umělců, anebo měly, co se týče 19. a 20. století, blízký osobní vztah k silnější či dominantnější mužské umělecké osobnosti.<sup>607</sup> Závěrem Nochlin, se kterým se ztotožňuji, je pak tvrzení, že „nelze říci, že by dílům umělkyně byl společný nějaký obecný stylový rys „ženskosti“ [...] všechny umělkyně a spisovatelky jsou naopak ve všech ohledech mnohem bližší umělcům a spisovatelům své doby a názoru než sobě navzájem. [...] Mezi volbou určité námětové sféry nebo námětové specializace a stylem, tím méně stylem, který by byl bytostně ženský, nelze v žádném případě klást žádná rovnítka.“<sup>608</sup>

Výskyt mnoha ženských uměleckých osobností v šedesátých letech lze vysledovat v celé západní kultuře – připomeňme jména jako Bridget Riley, Barbara Hepworth, Niki de Saint-Phalle, Eva Hesse, Meret Oppenheim či Eva Hesse.

Česká kultura a umění padesátých a šedesátých let se oproti umění západní Evropy nacházela ve specifické situaci. Feministické teorie tak do socialistického Československa samozřejmě nepronikly. V totalitní diktatuře nebyl ani tak polarizován rozdíl mezi „mužským“ a „ženským“ uměním, ale uměním pro a protirežimním. K feminismu se české umělkyně stavěly vlažně, jelikož „problém moci ztotožňovala především s politickým útlakem vládnoucího režimu, nebo jej odmítala jako další z projevů kolektivní ideologie“.<sup>609</sup> Podobně to vidí i Jindřich Chaloupecký: „Účast žen na moderním umění je ve shodě se světovou tendencí, ale opět je v Čechách toto ženské umění podstatně odlišné. Nevzniklo

<sup>607</sup> NOCHLIN, L., Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? In PACHMANOVÁ, M. (ed.), Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě, 2002, s. 53.

<sup>608</sup> tamtéž, s. 29-30.

<sup>609</sup> PACHMANOVÁ, M., Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In KLIMEŠOVÁ, M.; KUMSTÁTOVÁ, J.; BERÁNKOVÁ, A., Téma Eva Kmentová, 2004, s. 53.

z feministického protestování, a jakkoli nese v sobě mnohé prvky specifické, není to z programu: ženskost tohoto umění je jen důsledkem nutnosti a samozřejmosti, a jakou vzniká.<sup>610</sup>

Na neoficiální umělecké scéně však mezi muži a ženami vládla relativní rovnoprávnost. Ženy-umělkyně se začaly prosazovat, a byly respektovány. Vystoupilo mnoho ženských uměleckých osobností. K této situaci se vyjádřil i Jindřich Chaloupecký:

„Význam, jakého nabývají během posledních let v českém umění ženy, není nijak náhodný. Zmínili jsme se v těchto dopisech už o několika – Evě Kmentové, Naděždě Plíškové, Janě Želibské a Zoře Ságlové, a měli bychom psát ještě o řadě dalších. Umění těchto žen má totiž zvláštní charakter: je to umění vskutku a v nejlepším smyslu ženské, umění vycházející z jiné tělesné organizace a z jiného pocíťování hmotného světa – a také z jiného myšlení, než je myšlení mužské. Pokud celý svět naší civilizace zůstával světem mužským, nebylo třeba ženského umění a nebylo ani možné – leda v oblasti interpretace nebo dekorace. Ale když tato civilizace tak zřejmě ztrácí důvod i smysl, nebylo by samozřejmé, že by ženy, a to právě ve své ženské odlišnosti, nabyly také v umění nového místa?

[...] Ani to ženské umění [...] daleko nemůže vznikat jen z nezodpovědné hravosti a radostnosti: je k němu potřeba možná daleko více trpělivé a pozorné intelektuality, více sebekontroly, více vědomosti a vědoucečnosti než k onomu umění učeneckému, jakého je dnes tolik.“<sup>611</sup>

Skutečně – nástup silných ženských umělkyní je v šedesátých letech velmi razantní. Jak píše Martina Pachmanová: „Z dnešní perspektivy je nepochybné, že právě v šedesátých letech se v českém prostředí zrodil zcela nový fenomén „ženského umění“. Pozice žen v umění se sice zásadně proměnila již v meziválečné době, dějiny českého moderního umění první poloviny 20. století až na výjimky ale nadále zůstávají příběhem umělců – mužů. Poválečná doba tento jednostranný příběh proměnila. Je přitom historickým paradoxem, že počátky totalitního režimu, který lpěl na konzervativních hodnotách a obával se jakýchkoli zvrátů ve společnosti i v kultuře, se velkou měrou překrývá s počátkem rozpadu tradiční patriarchální kultury a s ní i tradičních rolí mužů a žen.“<sup>612</sup>

Zvláštním fenoménem je v tomto kontextu velký počet manželských dvojic – umělců. Eva Kmentová a Olbram Zoubek, Zdena Fibichová a Vladimír Preclík, Olga Čechová a Čestmír Kafka, Běla a Jiří Kolářovi, Pavla Mautnerová a Robert Piesen, Emila a Mikuláš

<sup>610</sup> CHALUPECKÝ 1982, s. 9.

<sup>611</sup> CHALUPECKÝ, J., Dopis z Prahy, 1973. In JANOUŠEK; JANOUŠKOVÁ, 2004.

<sup>612</sup> PACHMANOVÁ 2004, s. 45.

Medkovi, Věra a Vladimír Janouškovi, Alena Kučerová a Vladimír Kopecký, Daisy a Jiří Mrázkovi, Adriana Šimotová a Jiří John, Vlasta Prachatická a Stanislav Kolíbal, Naděžda Plíšková a Karel Nepraš, Zorka a Jan Ságlovi, Eva a Jan Švankmajerovi, Eva a Vladimír Fukovi. „Poznávali se na uměleckých školách po druhé světové válce, skamarádili se, milovali se, vdávaly a ženili, a pokud neumřeli, zůstali spolu až na jedinou výjimku podnes. Téměř masový úkaz, v evropském měřítku platný jen pro Čechy padesátých let, má svou obdobu v Rusku po velké říjnové revoluci, když se avantgarda začínala sávat politicky nepohodlnou. Účelová, homogenní manželství se v Moskvě a Petrohradě neuzavírala z nedostatku fantazie, ale z dobrých – ženských – strategických důvodů. Nezaručovala sice snazší živobytí, ale aspoň rozhovor bez nebezpečí denunce. Generace „českých vnuček“ o těchto zkušenostech patrně nic nevěděla, jednala však intuitivně podobně. Společenství ve dvou fungovala jako aktivní obrana rozumného myšlení a základna pro výdrž všeho druhu. Ženská část dvoučlenné jednotky bývala leckdy radikálnější, pohotovější v rozhodování, odolnější a měla i výtvarně plnější dech. Nehledala komfortní ochranu pro nicnedělání, ale snila při startu do mimoškolního života o synergii zdvojených sil. Ve dvou se to lépe táhlo. Malířky, sochařky a grafičky v Čechách – bylo jich hodně – se vlastní silou dopracovaly emancipace a byly brány rovnoprávně na vědomí. Nepotřebovaly zkreslené feministické teorie, které z nich dělaly chudinky,“ pokusila se objasnit tento fenomén Ludmila Vachtová.<sup>613</sup>

Mezi oběma pohlavími vládly na české umělecké scéně demokratické poměry. Jak píše Milena Slavická: „postavení žen [ve skupině UB 12] bylo na svou dobu relativně rovnoprávné a svobodné, i když podmínky pro tvorbu nebyly stejné, umělkyně byly daleko více vázány svými rodinnými povinnostmi.“<sup>614</sup>

Co se týče vzájemného vlivu jednotlivých uměleckých osobností, liší se od dvojice ke dvojici. Je samozřejmé, že manželé žili ve stejných sociálních podmínkách, podobně jako jejich přátelé. Sociální prostředí obecně jistě vliv na tvorbu má. Společné prostředí či umělecký okruh profilovalo často i podobné prvky v tvorbě. Ke skupině surrealistů se přidružili Medkovi i Švankmajerovi, křížovnických hospodských setkání se účastnila Naděžda Plíšková, Ságlovi se společně podíleli na koncertech spřátelených kapel. Společná tvorba děl však ale nebyla běžná. Výjimkou jsou snad jen Kolářovi, kteří se společně podíleli na několika lettristických kolážích. Některé páry společné prostory v tvorbě

---

<sup>613</sup> VACHTOVÁ, L., Stopy. In KMENTOVÁ 2006, s. 85.

<sup>614</sup> SLAVICKÁ 2006, s. 57.

dokonce omezovaly – Eva Kmentová ze začala skutečně umělecky rozvíjet až poté, co se přestěhovala do „Doupěte“.

Je pravdou, že ženy byly poněkud ve stínu svých mužů. Vydobily si ale uznání a respekt, přestože se staraly o děti i domácnost, čímž měly tvůrčí možnosti poněkud omezené. Daisy Mrázková dokonce výchově dětí obětovala studia, nikdy toho však nelitovala: „...to, že jsem se věnovala dětem a děti byly báječné, to se mi pak vrátilo v knížkách. Bez dětí by knížky nebyly.“<sup>615</sup>

Hovořit o jakési emancipaci žen by bylo bezpředmětné. Umělkyně se shodují na tom, že to, že jsou ženy, nepocítovaly jako handicap, ani se necítily být zastíněny svými manžely. Jak vzpomíná Adriena Šimotová: „Je dost těžké o tom mluvit, pro mě byli všichni přátelé. Těšilo mě, že jsme byly manželské páry, a nutno říct, že svorné. Často se mluví o manželstvích v uměleckých kruzích jako o krizových, ale ta naše byla daleko méně krizová než většina ostatních manželství. Mám mnoho mužských přátel a několik blízkých přítelkyň a nikdy jsem mezi nimi nedělala velké rozdíly. Co se týče péče o domácnost, tak na tom jsem byla daleko lépe než třeba Daisy, která se jí v té době už musela hodně věnovat. [...] Měla jsem ale pocit, že bych měla vydělávat peníze, aby Jiří John mohl malovat. V době, kdy už byl velice uznávaný, tak jsem já ještě sama sebou zdaleka nebyla. Nikdy jsem z toho neměla mindrák, protože jsem to považovala za logické. Věděla jsem, že John je lepší. Víc by mě vadilo, kdyby můj partner byl horší.“<sup>616</sup>

Mnoho nám můžou napovědět odpovědi umělkyně v anketě Věry Jirousové s názvem Žádné ženské umění neexistuje.

Na otázku, zda se domnívají, že je výtvarná umělkyně ve své práci stejně svobodná jako muž či jako ženy pocítoují nějakou konkrétní fyzickou či sociální determinaci, odpovídají v podstatě ve stejném duchu:

„Nepocítila jsem omezení, sílu fyzickou mám. Nepotřebuji pomocníky. To je praktická část celé mé svobody. Rozhodnutí, budu –li matkou, je svobodné. Má-li muž víc času a peněz pro svoji tvorbu – stejně nemůže být svobodnější.“ (Alena Kučerová)

„To záleží na ženě, kolik si té svobody uhájí. Na ženě stále leží starost o rodinu a domácnost, což pohltí mnoho času. Je na toleranci obou partnerů, jak se o to vše podělí. Fyzická determinace tu je, ale já osobně jsem na svůj sochařský obor dobře vybavena.“ (Věra Janoušková)

---

<sup>615</sup> Rozhovor s Daisy Mrázkovou, in SLAVICKÁ 2006, s. 210.

<sup>616</sup> Rozhovor s Adrienu Šimotovou, tamtéž, s. 248.

„Ženský problém jako skutečný problém necítím. Je to fakt mimo dobro a zlo, v historii mnohokrát formovaný a deformovaný. Nemám důvod ani chuť bojovat z pozice ženy, ale bojovat často chci. Terčem mého boje může být samozřejmě muž, ale mohou to být obecné problémy týkající se obou, muže i ženy. A konečně to může být i specificky ženská otázka, ke které mohu chtít eventuálně polemicky přistoupit.

[...] Určitou sociální determinaci samozřejmě pocítuji, ale vnímání svobody a nesvobody může mít mnoho podob. Ostatně i v nesvobodě lze paradoxně určitý vnitřní prostor svobody uhájit. Uvědomila jsem si to v posledních desetiletích několikrát a platí to stejně pro eventuelní nesvobodu ženy.“ (Adriena Šimotová)<sup>617</sup>

Je tedy zřejmé, že dotyčné autorky nevnímaly své postavení ženy jako diskriminační pro svou tvorbu.

Nastává tedy problém „ženského umění“ vůbec. Je možné umění takto polarizovat? Je rozdíl mezi uměním ženským a mužským nebo jen mezi dobrým a špatným uměním? „Ženské“ umění je obvykle charakterizováno jako citové, tělesné, zabývající se realitou vycházející ze zkušenosti ženského světa. Ne vždy je samozřejmě toto umění považováno za méněcenné, tomuto „škatulkování“ se však teorie umění nevyhnula ani v dnešní době (jak jsme již viděli, používal tento termín i Jindřich Chaloupecký).

Autorky skupiny UB 12 se vyjadřují ke kategorii „ženského umění“ takto:

„O tom, co je „ženské umění“ mám jednu konkrétní ošklivou představu, ale mám i jinou, velkou představu pronikající do pravěků – jistě se panny a matky podílely na skalních malbách – a dál postupující do dnešků docela přirozeně.“ (Alena Kučerová)

„Přiznávám, že termín ženské umění nemám ráda. Nefandím ani feminismu a celá ta emancipace žen vedla jen k jejich zotročení. Slouží vlastně dvěma profesím, zaměstnání a rodině. Někdy ovšem, jen tak bez záměru, se i v mé práci objeví něco, co je hodně ženské [...]“ (Věra Janoušková)

„Nevím, co je to ženské umění, ale vím něco o tom, jak se žena k umění staví. Zdá se mi, že muž, který v základě myslí abstraktně, si předem vytýčí ideu, ke které pak ve své práci intenzivně směřuje, zatímco žena svou ideu spíše tuší a vytváří během činnosti. Představuji si to obrazně jako přechod po lávce přes potok. Muž přecházející lávku, je zahleděn na cíl, na druhý břeh, dívá se před sebe, aniž by sklopil oči a podíval se na to, jak klade nohy. Naproti

---

<sup>617</sup> JIROUSOVÁ, V., Žádné ženské umění neexistuje, Výtvarné umění, 1993, roč. 17, č. 4, s. 42 – 52.

tomu žena, buďme konkrétní, třeba já, ohledává každý centimetr terénu pod svýma nohama. Neví tolik o cíli, ale ví hodně o cestě.“ (Adriena Šimotová)<sup>618</sup>

Přesto najdeme v umělecké tvorbě žen a mužů jisté odlišnosti – „byly to právě ženy, které od šedesátých let na výtvarné scéně akcentovaly novou intimitu i osobnější, méně formalistní jazyk. Tělo, erotická touha, záznamy všednodenních událostí, prolínání abstraktního lyrismu s naturalismem, nezájem o funkci umění, práce s neuměleckými a pomíjivými materiály a niterná reflexe vztahu mezi pohlavími – to vše se zdá vytvářet alternativu vůči modernistickému diskurzu“.<sup>619</sup>

Pokud se tedy smíříme s dělením umění na mužské a ženské, celkem půvabně shrnuje jeho význam Jindřich Chaloupecký:

„Přínos žen do českého umění je tedy velmi významný. Mužské a ženské nejsou protiklady, nýbrž dva póly téže bytosti – a třeba dva póly téhož jediného vesmíru. [...] Ženy se nemají vyrovnat mužům, nýbrž mají spíše přinést do světa něco, nač muži nestačí a co našemu věku možná nejvíc chybí. Žijeme ve světě, který je odedávna, od počátku ovládan mužmi a jejich fyzickou superioritou. Ta se dnes promítá i do převahy a ztrnulosti ideologického myšlení. Ale jestliže fyzická superiorita ztrácí ve věku obecné mechanizace význam a jestliže právě tato mechanizace je zároveň výrazem nebezpečné převahy mužského organizujícího ducha, neotvírá se tu právě prostor pro ženu a není jí právě nyní více než kdy jindy potřeba? [...] Umění musí začít odjinud; vrátit se k tvůrčím silám oné ženské duše lidského androgyna.“<sup>620</sup>

---

<sup>618</sup> tamtéž.

<sup>619</sup> PACHMANOVÁ 2004, s. 51

<sup>620</sup> CHALUPECKÝ 1994, s. 124 – 125.

## 8. ZÁVĚR

V nelehkém období padesátých let se umělecká scéna rozdělila na sféru oficiální, tvořící v duchu socialistického realismu, a na neoficiální, snažící se navázat na tradici předválečné avantgardy či moderních evropských směrů.

Po obnovení povolení uměleckých sdružení vzniklo mnoho uměleckých seskupení různých co do kvality i do doby trvání; k nejvýznamnějším patřily Máj 57, Trasa 54 a UB 12.

Fenoménem padesátých a šedesátých let u nás i ve světě se stal nástup výrazných ženských uměleckých osobností. Tento fenomén může být zajisté nahlížen z hlediska feministických a emancipačních teorií, které se v západních zemích začínají rozvíjet právě v tomto období. V českém kontextu se mi však tyto úvahy zdají nepatřičné, neboť samy umělkyně se shodují na tom, že své ženství nepocit'ovaly jako handicap a jakékoli úvahy o tzv. „ženském umění“ či emancipaci považují za bezpředmětné. V uměleckých sdruženích měly tyto umělkyně rovnocenné postavení s mužskými členy a také umělkyně tvořící mimo umělecké skupiny byly uznávány.

Důležitou součástí práce jsou monografické kapitoly o osobnostech a díle jednotlivých žen – umělkyní. Drtivá většina z nich zůstává prozatím mimo hlavní zájem teoretiků, jedná se tedy o téma nepříliš zpracované.

Pokusila jsem se také najít společná témata v tvorbě autorek – jedná se především o vztah ke krajině, ilustrace k poezii, téma poetiky všednosti a příslušnost k tzv. nové figuraci.

Zpracovat všechny umělkyně tvořící v daném období není slučitelné s rozsahem ani konceptem této práce. Může být však východiskem pro další bádání, stejně jako studium umělecké tvorby v totalitních režimech či právě otázka „ženského umění“ a postavení žen v kultuře vůbec.

## 9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- AMOR, Stuart S. Honby za poklady v obrázkových knížkách. *Zlatý máj*, 1980, roč. 24, č. 4, s. 233.
- BARTOŠEK, Karel. *Český vězeň. Svědectví politických vězeňkyň a vězňů padesátých, šedesátých a sedmdesátých let*. Praha: Paseka, 2001.
- BĚLINA, Pavel a kol. *Dějiny země koruny české*. Praha: Paseka, 1992.
- BERGMANOVÁ, Marie et al. *Jitka a Květa Válovy*. Praha: Galerie Pecka, Národní Galerie, 2002.
- BERRYMEN, Larry. Spring '68: Seven Czech Artists, London 1988, In KOLÁŘOVÁ, Běla. *Běla Kolářová* (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1997.
- BIRGUS, Vladimír. Eva Fuková. *Revue výtvarné fotografie*, 1983, roč. 27, č. 1, s. 72 - 77.
- BLACKLEDGEOVÁ, Catherine. *Vagina*. Praha: Triton, 2005.
- BLAŽEK, Bohuslav. *Dagmar Hochová*. Praha: Odeon, 1984.
- BLAŽEK, Petr; EICHLER, Patrik; JAREŠ, Jakub a kol. *Jan Palach '69*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta: Ústav pro studium totalitních režimů ČR: Togga, 2009.
- BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005.
- BOUDNÍK, Vladimír. Manifest explosionismu č. 2. In *Český informel / Průkopníci abstrakce z let 1957 – 1964* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1991, s. 249.
- BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*. Olomouc: Muzeum umění, 2006.
- BRUTHANSOVÁ, Tereza. Celistvost v rozdvojení. In BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*. Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 261- 2.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel. *Emila Medková* (kat.výst.). Praha: KANT, 2002.
- ČECHLOVSKÁ, Magdalena. *Vídeňská výstava Gender Check se dívá pod sukně. Dokonce i mužům*. [cit. 21-01-10]. Dostupný z WWW: <<http://kultura.ihned.cz/c1-39973350-videnska-vystava-gender-check-se-diva-pod-sukne-dokonce-i-muzum>>.
- ČEPELÁKOVÁ, Zdenka. *Adriena Šimotová: Grafika*. Karlovy Vary: Galerie umění, 1983.



- DRYJE, František. Jedna malá dívenka věděla své anebo Osud. In ŠVANKMAJER, Jan; ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Jídlo*. Praha: Arbor vitae, Správa Pražského hradu, 2004.
- DVOŘÁK, František ; DYDEK, Ladislav. Dopis ústřednímu výboru Svazu československých výtvarných umělců. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 186.
- DVORSKÝ, Stanislav; KRÁL, Petr; EFFENBERGER, Vratislav. *UDS: Surrealistické východisko*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- DVOŘÁK, František. Úvodní slovo k výstavě jedenácti. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 183.
- FELIX, Zdenek. Robert Piesen, Paula Mautner. In *Paula Mautner, Robert Piesen*. Wien: Wiener Secession, 1973.
- FIALA, Jiří. *Informování hmatem*. In *Vesmír* 2001, 80. [cit. 15-01-10] Dostupný z WWW: <<http://www.vesmir.cz/files/file/fid/1073/aid/5636>>.
- FIBICHOVÁ, Zdena. *Zdena Fibichová* (kat. výst.), Praha: Mánes, 1993.
- FIBICHOVÁ, Zdena. *Zdena Fibichová – Sochy...kresby* (kat.výst.), 1991.
- FINFRLOVÁ Petra. *Alena Kučerová* (kat. výst.). Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2005.
- FORMÁNEK, Václav. *Vilma Vrbová – Kotrbová*. Praha: Odeon, 1987.
- FRAJTOVÁ, Marie. Dagmar Hochová: Sběratelka okamžiků. *Instinkt*, roč. 7, č. 49, s. 80.
- GERŽOVÁ, Jana. O európskej senzibilite. *Ateliér*, 2004, roč. 17, č. 14 - 15, s. 1.
- GROSSOVÁ, Anna. Adriana Šimotová – S kolemjdoucím. [cit. 2008-03-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.avonet.cz/sgz/simotova.html>>.
- HALÍŘOVÁ, Marie. *Vlasta Prachatická: Portréty* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1985.
- HANEL, Olaf. Křížovnická škola. *Výtvarné umění*, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 46 – 48.
- HARTMANN, Antonín; KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, Eva. *Mikuláš a Emila Medkovi – Souvislosti* (kat. výst.). 2007.

- HARTMANN, Antonín. Souvislosti. In HARTMANN, Antonín; KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, Eva. *Mikuláš a Emila Medkovi – Souvislosti* (kat. výst.). 2007.
- HAUKOVÁ, Jiřina. Talár. *Ateliér*, 1998, roč. 11, č. 11, s. 3.
- HEJZLAR, Zdeněk. *Praha ve stínu Stalina a Brežněva : Vznik a porážka reformního komunismu v Československu*. Praha: Práce, 1991.
- Hlas mladých. *Výtvarná práce*, 1955, roč. 3, č. 24, s. 2.
- HLAVÁČEK, Josef. Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění. In HLAVÁČEK, Josef; SEKERA, Jan. *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994.
- HLAVÁČEK, Josef; SEKERA, Jan. *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994.
- HLAVÁČEK, Josef. Příběh Běly Kolářové. In *Běla Kolářová* (kat. výst.). Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2003.
- HLAVÁČEK, Ludvík. Keramická tvorba Zdeny Fibichové. *Umění a řemesla* 1989, č. 2, s. 45.
- HLAVÁČKOVÁ, Hana. Prostor v díle Adrieny Šimotové. In *Adriena Šimotová: Grafika* (kat. výst.). Karlovy Vary, 1983.
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava. *Daisy Mrázková dětem* (kat. výst.). Roudnice nad Labem: Galerie moderního umění, 2001.
- HOCKEOVÁ, Jiřina. *Alena Kučerová: Grafiky z let 1961 – 81* (kat. výst.). Brno, 1982.
- HOCKEOVÁ, Jiřina. *Daisy Mrázková: Kresby* (kat. výst.). Brno, 1983.
- HOCHOVÁ, Dagmar. *Deset, dvacet, třicet, už jdu*. Praha: Kuklik, 1994.
- HOLAN, Karel. K výstavě malířky Vilmy Vrbové-Kotrbové. *Výtvarné umění*, roč. 3, č. 4, 1953, s. 427.
- HOLEŠOVSKÝ, František. Ilustrace vstupuje do dialogu. *Zlatý máj*, 1978, roč. 22, č. 7, s. 455-8.
- HOMOLOVÁ, Marie. Černobílý život je pravdivější. *Lidové noviny*, 2002, roč. 15, č. 22, s. 27.
- HOVORKOVÁ, Marie. *Vilma Vrbová*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1960.

- HŮLA, Jiří. O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem. In KLIMEŠOVÁ, Marie; KUMSTÁTOVÁ, Jiřina. *Téma Eva Kmentová*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004.
- HVÍŽDALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy*. Praha: Máj, 2005.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Dopis z Prahy. Londýn: Studio International, 1973. In JANOUŠEK, Vladimír; JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla*. Plzeň: Západočeská galerie, 2004.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Konec moderní doby. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 72 – 73.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H&H, 1994, s. 27.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Evy Kmentové. In KMENTOVÁ, Eva. *In memoriam*, Praha, 1982.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934 – 1949*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 71 – 73.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Věra Janoušková* (kat. výst.). Praha: Český fond výtvarných umění, 1965.
- CHLUPÁČ Miloslav; DVOŘÁK, František. *Mladé umění: Tvůrčí skupina Máj 57* (kat. výst.). Praha: Svaz čs. výtvarných umělců, 1957.
- CHURCHILL Winston. Železná opona. In KONDRYSOVÁ, Eva. *Moudrost a vtip Winstona Churchilla*. Praha: Rozmluvy, 2008, s. 28.
- JANCO, Marcel. Paula Mautner, Robert Piesen. In *Paula Mautner, Robert Piesen*, Wien: Wiener Secession, 1973.
- JANČÁR, Ivan. Z.F. In *Zdena Fibichová – Sochy...kresby* (kat.výst.). Bratislava: Galerie města Bratislavy, 1991.
- JANOUŠEK, Vladimír; JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla*. Plzeň: Západočeská galerie, 2004.
- JANOUŠKOVÁ, Věra. *Já to dělám takhle*. Praha: Torst, 2001.
- JANOUŠKOVÁ, Věra. Realizace. [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <http://janouskovi.sumak.cz/janouskova/data/realizace.htm>
- JANOUŠKOVÁ, Věra. *Sochy a koláže z let 1960 - 1992* (kat. výst.). Praha: Národní galerie, 1992.

- JANOŠKOVÁ, Věra. *Věra Janoušková* (kat. výst.). Český Krumlov: Egon Schiele art centrum, 2002.
- JANOŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla 1948-2002*. Brno: Galerie Aspekt, 2002.
- JECH, Karel; KAPLAN, Karel (ed.), *Dekrety prezidenta republiky 1940 – 1945: dokumenty*. Brno: Doplněk, 2002.
- JIRMUSOVÁ, Hana. Úvodní slovo. In JANOŠKOVÁ, Věra. *Věra Janoušková* (kat. výst.). Český Krumlov: Egon Schiele art centrum, 2002.
- JIROUS, Ivan. Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním? *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 3, s. 8.
- JIROUS, Ivan. *Naděžda Plíšková* (kat. výst.). Praha: Art centrum, po 1970.
- JIROUS, Ivan. Pocta Gustavu Obermannovi. *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 7, s. 2.
- JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o činnosti Křížovnické školy. *Výtvarné umění*, 1995, roč. 19, č. 3-4, s. 53.
- JIROUSOVÁ, Věra. Velký malý králík. K výstavě Zorky Ságlové. In SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová 1964 – 1990* (kat. výst.). Galerie umění Karlovy Vary, 1990.
- JIROUSOVÁ, Věra. Žádné ženské umění neexistuje. *Výtvarné umění*, 1993, roč. 17, č. 4, s. 42 – 52.
- JUDLOVÁ, Marie (ed.). *Ohniska znovuzrození* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy; Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 1994.
- JUDLOVÁ, Marie. *Robert Piesen* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1991.
- KAPLAN, Karel. *K politickým procesům v Československu 1948 – 1954. Dokumentace komise ÚV KSČ pro rehabilitaci 1968*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994.
- KAPLAN, Karel. *Největší politický proces. M. Horáková a spol.* Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR ve spolupráci s Archivem hl. m. Prahy, 1995.
- KAPLAN, Karel. „Všechno jste prohráli!“ (*Co prozrazují archivy o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů*). Praha: Ivo Železný, 1997
- Kdo to byl Rudolf Schlattauer? [cit. 21-01-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.cenars.cz/>>.
- KILEV, Michail. *Chruščov a rozpad Sovětského svazu (pokus o analýzu referátu N.S. Chruščova, který přednesl na uzavřeném zasedání ÚV KSSS 25. února 1956)*. Říčany: Orego, 1999.

- KLASOVÁ, Milena. In FIBICHOVÁ, Zdena. *Zdena Fibichová* (kat. výst.), Praha: Mánes, 1993.
- KLIMEŠOVÁ, Marie (ed.). *Alena Kučerová*. Praha: Galerie Pecka, 2005.
- KLIMEŠOVÁ, Marie; BERGMANOVÁ, Marie. Dvojjediná síla malby: Jitka a Květa Válový. In BERGMANOVÁ, Marie et al., *Jitka a Květa Válový*. Praha: Galerie Pecka, Národní Galerie, 2002.
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Eva Kmentová* (kat. výst.). Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2003.
- KLIMEŠOVÁ, Marie. Experiment, řád důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové. In KOLÁŘOVÁ, Běla. *Experiment, řád důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové* (kat. výst.). Olomouc: Muzeum umění, 2006.
- KLIMEŠOVÁ, Marie; KUMSTÁTOVÁ, Jiřina. *Téma Eva Kmentová*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004.
- KMENTOVÁ, Eva. *Deník díla*. Praha: Arbor vitae, 2006.
- KMENTOVÁ, Eva. *In memoriam*, Praha, 1982.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006.
- KNÍŽÁK, Milan. Soukromý klášter. In KNÍŽÁK, Milan (ed.). *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie, 2006.
- KNÍŽÁK, Milan (ed.). *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie, 2006.
- KOBLASA, Jan; JIROUSOVÁ, Věra. *Šmidrové: Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky*. Olomouc: Fontána, 2005.
- KOLÁŘOVÁ, Běla. *Běla Kolářová* (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1997.
- KOLÁŘOVÁ, Běla. *Běla Kolářová* (kat.výst.). Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008.
- KOLÁŘOVÁ, Běla. *Experiment, řád důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové* (kat. výst.). Olomouc: Muzeum umění, 2006.
- KOLÁŘOVÁ, Běla. Jedna z cest. In KOLÁŘOVÁ, Běla. *Běla Kolářová* (kat.výst.). Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008.
- kol. autorů. *Církevní procesy padesátých let*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002.

- KOLÍBAL, Stanislav. In PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
- KONDRYSOVÁ, Eva. *Moudrost a vtip Winstona Churchilla*. Praha: Rozmluvy, 2008.
- KOPECKÝ, Václav. Marxisticko – leninská výchova. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 138 – 139.
- KOPEČKOVÁ, Veronika. *Pokoj, který nemá strop*. Brno, 2006.
- KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, E. Dialog beze slov. In HARTMANN, Antonín; KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, Eva. *Mikuláš a Emila Medkovi – Souvislosti* (kat. výst.). 2007.
- KRAMEROVÁ, Daniela. Otevírání cesty – světová výstava Expo 58 v Bruselu. In PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.
- KREJČOVÁ, Magdalena. In VRBOVÁ – KOTRBOVÁ, V. *Vilma Vrbová – Kotrbová: Portréty* (kat. výst.). Klenová: Galerie Klatovy/Klenová, 2005.
- KUMSTÁTOVÁ, Jiřina. *Haně Wichterlové*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2000.
- KUSÁK, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945- 1956*. Praha: Torst, 1998.
- KRÁL, Petr. Malířčina paměť. *Literární noviny*, 1996, roč. 7, č. 12, s. 15.
- KŘÍŽ, Jan. Estetika divnosti. *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 1, s. 12-13.
- KŘÍŽ, Jan. *Šmidrové*. Praha: Obelisk, 1970.
- KŘÍŽ, Jan. In ŠVANKMAJER; Jan, ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Imaginativní oko, imaginativní ruka*. Praha: Vltavín, 2001.
- LAHODA, Vojtěch. Krotký modernismus. In JUDLOVÁ, Marie (ed.). *Ohniska znovuzrození* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy; Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 1994.
- LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus. In PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.
- LAMAČ, Miroslav. Trasa a UB 12. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 24, s. 5.

- LAMAROVÁ, Milena. In SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová 1965-1995* (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1995.
- LARVOVÁ, Hana. *Alena Kučerová – Grafika, plechy* (kat. výst.). Praha: Agentura AZ, 1990.
- MACHALICKÝ, Jiří. *Daisy Mrázková: Mokrý kreslení*. Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2007.
- MACHALICKÝ, Jiří. Hledání obsahu a formy - Příběh Věry Janouškové. In: JANOUŠKOVÁ, Věra. *Výběr z díla 1948-2002*. Brno: Galerie Aspekt, 2002.
- MACHALICKÝ, Jiří. Portrét Běly Kolářové. In *Běla Kolářová* (kat.výst.). Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008.
- MAREČEK, Luboš. Hochová: Štěstí nosím v sobě. *Mladá fronta Dnes*, 2006, roč. 17, č. 75, s. 9.
- MATYS, Rudolf. *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*. Praha: Academia, 2003.
- MOKREJŠ, Antonín; HLAVÁČEK, Josef. Osobitost českého duchovního života šedesátých let. In PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999.
- MOUCHA, Josef. *Eva Fuková*. Praha: Torst, 2007.
- MRÁZKOVÁ, Daniela. Fotografa. *Československá fotografie*, 1990, č. 8, s. 365.
- MÜLLER, Petr. Ty plné chvíle, kdy se sdělování mění ve sdílení. [cit. 2008-03-10]. Dostupný z WWW: <[http://show.idnes.cz/ty-plne-chvile-kdy-se-sdelovani-meni-ve-sdileni-fgh-vytvarneum.asp?c=98112\\_235445\\_vytvarneum\\_pch](http://show.idnes.cz/ty-plne-chvile-kdy-se-sdelovani-meni-ve-sdileni-fgh-vytvarneum.asp?c=98112_235445_vytvarneum_pch)>.
- MŽYKOVÁ, Marie. Tvorba Zdeny Fibichové pro architekturu. *Architektura ČSSR*, 1985, č. 7, s. 320.
- NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, KUNEŠ, Aleš. *Emila Medková 1928 – 1985* (kat. výst.). Praha: Pražský dům fotografie, 1995.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Pavla Mautnerová, Robert Piesen* (kat.výst.). Klatovy: Galerie U Bílého jednorožce, 1996.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: BASE; ARTetFACT, 1997.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Průkopníci abstrakce z let 1957 – 1964* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1991.

- NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002.
- NOVÁK, Luděk. *Nová figurace*. Praha: Obelisk, 1970.
- NOVOTNÁ, Jarmila. *Zdena Fibichová. Poezie z hlíny pálené, glazované a zlacené* (kat. výst.). Brno: Moravská galerie, 1977.
- *Olga Čechová*. [cit. 02-02-2010]. Dostupný z WWW: <http://ikresby.sweb.cz/cechova.html>
- OUJEZDSKÝ, Karel. Adriena Šimotová – Memoire de famille. *Ateliér*, 1996, roč. 9, č. 15-16, 1996, s. 12.
- PADRTA, Jiří. Konstruktivní tendence. *Výtvarné umění*, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 327.
- PADRTA Jiří: *Křižovatka* (kat. výst.). Praha: Český fond výtvarných umění, 1964.
- PADRTA, Jiří. Paula Mautner. In *Paula Mautner, Robert Piesen*. Wien: Wiener Secession, 1973.
- PACHMANOVÁ, Martina. Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In KLIMEŠOVÁ, Marie; KUMSTÁTOVÁ, Jiřina; BERÁNKOVÁ, Alena. *Téma Eva Kmentová*. Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2004.
- PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002.
- PÁNKOVÁ, Marcela. *Daisy Mrázková* (kat. výst.). Karlovy Vary: Galerie umění, 1988.
- PÁNKOVÁ, Marcela. Zhmotnělá podoba času a dění. *Ateliér*, 1995, roč. 8, č. 12, s. 6.
- PEŇÁS, Jiří. Tajemství věcí za fasádou. *Týden*, 2001, roč. 8, č. 45, s. 76.
- PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007.
- PETROVÁ, Eva. *Nová figurace* (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1993.
- PETROVÁ, Eva. *Olga Čechová: Texty, kresby, grafika 1948 – 2000* (kat. výst.). Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2003.
- PETROVÁ, Eva. *Trasa 54* (kat. výst.). Litoměřice: Severočeská galerie, 1991.
- PETROVÁ, Eva. Záznam dojmů z výstavy Věry Janouškové. *Ateliér*, 1992, roč. 5, č. 19, s. 16.



- PETROVÁ, Eva. *Zdena Fibichová – Plastiky/Kresby* (kat.výst.). Rychnov nad Kněžnou: Orlická galerie,1989.
- PETROVÁ, Eva. *Zdena Fibichová - Sochařské práce z let 1966-1970* (kat. výst.). Brno: Moravská galerie, 1970.
- PETŘÍKOVÁ, Eva; TEICHMANOVÁ, Jana; ŠAŠEK, Jan. *Zastavení s Věrou Janouškovou* (kat. výst.). Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2008.
- PLÍŠKOVÁ, Naděžda. *Plíšková podle abecedy*. Praha: Dandy club, 1991.
- POHRIBNÝ, Arsén. Šmidrové. *Výtvarné umění*, 1968, roč. 18 , č. 12-13, s. 4.
- POHRIBNÝ, Arsén. Trasa 54. In ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha: Academia, 2001, s. 220 – 221.
- POSPISZYL, Tomáš. *Srovnávací studie*. Praha: Fra, 2005.
- POTŮČEK, Jakub. Svět, který nikdo nefotografoval. K fotografii Běly Kolářové. In *Experiment, rád důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové* (kat. výst.). Olomouc: Muzeum umění, 2006.
- POTŮČKOVÁ, Alena. In *Jitka a Květa Válovy* (kat. výst.). Praha: Středočeská galerie – Muzeum moderního umění, 1993.
- Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. [cit. 2009-02-15]. Dostupný z WWW: <[http:// www.totalita.cz/texty/pouceni.php](http://www.totalita.cz/texty/pouceni.php)>.
- PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
- PRIMUS, Zdeněk. *Eva Fuková: Tváře času*. Berlin: Ex Pose Verlag, 1996.
- PRIMUSOVÁ, Adriana; KLIMEŠOVÁ, Marie (ed.). *Skupina Máj 57: úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let*. Praha : Art D - Grafický ateliér Černý, Správa Pražského hradu, 2007.
- PRIMUSOVÁ, Adriana. *Tři sochařky: Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapocniková* (kat. výst.). Praha : Art D - Grafický ateliér Černý ve spolupráci se Správou Pražského hradu, 2008.
- Realizace Věry Janouškové. [cit. 2009 – 03 – 20]. Dostupný z WWW: <http://janouskovi.sumak.cz/janouskova/data/realizace.htm>
- REJŽEK, Jan. Krásně nepřizpůsobivá Eva Švankmajerová. *Týden*, 2005, roč. 12, č. 43, s. 74.
- ROUS, Jan. Vidět..., In KMENTOVÁ, Eva. *In memoriam*, Praha, 1982.

- ROUSOVÁ, Hana. *Olga Čechová – Kresby* (kat. výst.), Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1985.
- SÁDECKÝ, Josef. *Živé pochodně*. Curych, 1980.
- SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová 1964 – 1990* (kat. výst.). Galerie umění Karlovy Vary, 1990.
- SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová 1965-1995* (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1995.
- SEDLÁČEK, Zdeněk. *Olga Karlíková* (kat. výst.). Karlovy Vary: Galerie umění, 2000.
- SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová* (kat. výst.). Louny: Galerie Benedikta Rejta, 2007.
- SEKAL, Zbyněk. Doslov aneb Abdikace. In HRABAL Bohumil. *Něžný barbar*. Praha: Odeon, 1990.
- SEKERA, Jan. Racionalita poesie aneb poesie racionality. In HLAVÁČEK, Josef; SEKERA, Jan. *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994.
- SLAVICKÁ, Milena. Adriena. *Výtvarné umění*, 1992, roč. 16, č. 2, s. 2 – 19.
- SLAVICKÁ, Milena. Pouze tvář. *Ateliér*, 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.
- SLAVICKÁ, Milena (ed.): *UB 12: studie, rozhovory, dokumenty*. Praha: Gallery; Gema Art : OSVU, 2006.
- SOLAŘÍK, Bruno. Poplašné signály aneb Přímočará dvojznačnost (na okraj tvůrčích východisek Evy Švankmajerové). In ŠVANKMAJER, J., ŠVANKMAJEROVÁ, E. *Imaginativní oko, imaginativní ruka*, 2001.
- SRP, Karel. *Emila Medková – Fotografie*. Praha: Jazzová sekce svazu hudebníků, 1979.
- SRP, Karel. *Emila Medková*. Praha: Torst, 2005.
- SRP, Karel. Poslední kresby, In KMENTOVÁ, Eva. *In memoriam*, Praha, 1982.
- ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech*. Praha: Torst, 1996.
- ŠETLÍK, Jiří. *Eva Kmentová – Životní dílo* (kat. výst.). Opava: Dům umění, 1989.
- ŠETLÍK, Jiří. Osobnost a tvorba Vlasty Prachatické. In PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
- ŠETLÍK, Jiří. *Tvůrčí skupina UB 12* (kat. výst.). Gottwaldov: Oblastní galerie, 1962.

- ŠETLÍK, Jiří: Tvůrčí skupina UB 12 (kat. výst.). Gottwaldov: Oblastní galerie výtvarného umění, 1964.
- ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989* (programy, kritické texty, dokumenty), Praha: Academia, 2001.
- ŠEVČÍK, Jiří, ŠEVČÍKOVÁ, Jana. *Jitka Válová, Květa Válová* (kat. výst.). Klatovy: Galerie U Bílého jednorožce, 1991.
- ŠEVČÍK, Jiří, ŠEVČÍKOVÁ, Jana. Mýtus zápasu. In BERGMANOVÁ, Marie et al. *Jitka a Květa Válovy*. Praha: Galerie Pecka, Národní Galerie, 2002.
- ŠEVČÍK, Jiří; ŠEVČÍKOVÁ, Jana. Tkaní, králík a čas naší existence. In SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová 1964 – 1990* (kat. výst.). Galerie umění Karlovy Vary, 1990.
- ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Zdena Fibichová – Kresby/Plastiky* (kat.výst.). Opava: Dům umění, 1986.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava k listování*. Praha: Gema Art/OSVU, 1997.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. Komunikace v prostoru. *Výtvarné umění*, 1994, roč. 18, č. 4, s. 48-51.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Mémoire de Famille – Paměť rodiny* (kat. výst.). Praha, 1996.
- ŠIMŮNEK, Jaroslav. *Olga Čechová: Ilustrace dětské knihy* (kat. výst.). Karlovy Vary: Galerie umění, 1984.
- ŠMEJKAL, František. *České imaginativní umění*. Praha: Galerie Rudolfinum, 1996.
- ŠMEJKAL, František. *Naděžda Plíšková: grafika – kresby – exlibris*. Praha: Český fond výtvarných umění, 1981.
- ŠMEJKAL, František. *Zdena Fibichová* (kat. výst.). Praha: Mánes, 1993.
- ŠOUREK, Karel. *Malířka dětských tváří – Vilma Vrbová*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1949.
- ŠOURKOVÁ, Alena. Come back Evy Fukové. *Revue fotografie*, 1990, roč. 34, č. 4, s. 48 - 53.
- ŠTEFANČÍKOVÁ, Alica. Začátek a konec. In SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová* (kat. výst.). Louny: Galerie Benedikta Rejta, 2007.
- ŠTROBLOVÁ, Kateřina. *Ilustrace Adrieny Šimotové k próze a poezii*. (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2008.
- ŠVANKMAJER, Jan; ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Imaginativní oko, imaginativní ruka*, 2001.

- ŠVANKMAJER, Jan; ŠVANKMAJEROVÁ, Eva. *Jídlo*. Praha: Arbor vitae, Správa Pražského hradu, 2004.
- TICHÝ, Jiří. Aktuální rozhovor. *Ateliér*, 1993, roč. 6, č. 7, s. 7.
- TUČNÁ, D. *Dagmar Hendrychová – Keramické dílo 1930 – 1981* (kat. výst.), 1983.
- Usnesení sjezdu SČSVU. In: ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar. *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia, 2001, s. 252 – 258.
- VACULÍK, Ludvík. *2000 slov*. [cit. 2009-03-05]. Dostupný z WWW: <http://www.totalita.cz/texty/2000slovt.php>.
- VACHTOVÁ, Ludmila; VALOCH, Jiří. *Olga Karlíková* (kat. výst.). Ústí nad Labem: Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, Nadace Lidé výtvarnému umění - výtvarné umění lidem; Litoměřice : Galerie výtvarného umění, 1996.
- VACHTOVÁ, Ludmila. Země Olgy Karlíkové. In VACHTOVÁ, Ludmila; VALOCH, Jiří. *Olga Karlíková* (kat. výst.). Ústí nad Labem: Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, Nadace Lidé výtvarnému umění - výtvarné umění lidem; Litoměřice : Galerie výtvarného umění, 1996.
- VACHTOVÁ, Ludmila. Krok roků, denní pádění. In VACHTOVÁ, Ludmila; BREGANTOVÁ, Polana. *Ted'. Práce Evy Kmentové*. Praha: Arbor vitae, 2006.
- VACHTOVÁ, Ludmila; BREGANTOVÁ, Polana. *Ted'. Práce Evy Kmentové*. Praha: Arbor vitae, 2006.
- VACHTOVÁ, Ludmila. Text katalogu výstavy prací Běly Kolářové, 1966. In Běla Kolářová (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1997.
- VACHTOVÁ, Ludmila. Věra Janoušková. *Výtvarné umění*, 1966, roč. 16, č. 6-7, s. 209 – 216.
- VALOCH, Jiří. *Běla Kolářová* (kat. výst.). Brno: Dům umění, 1992.
- VALOCH, Jiří. *Běla Kolářová* (kat. výst.). Praha: Národní galerie, 2006.
- VALOCH, Jiří. B.K. In KOLÁŘOVÁ, Běla. *Běla Kolářová* (kat. výst.). Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1997.
- VALOCH, Jiří. Cesta tvorby Zorky Ságlové. In KNÍŽÁK, Milan (ed.). *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie, 2006.
- VALOCH, Jiří. *Co mizí a co zůstává* (kat. výst.). Brno: Dům umění města Brna, 1996.
- VALOCH, Jiří. *Daisy Mrázková: výběr z díla* (kat. výst.). Praha: Gema Art, 2002.

- VALOCH, Jiří. *Eva Kmentová – Kresby* (kat. výst.). Brno: Dům pánů z Kunštátu, 1983.
- VALOCH, Jiří. Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 17.
- VALOCH, Jiří. *Olga Karlíková: Obrazy, kresby* (kat. výst.). Roudnice nad Labem: Oblastní galerie výtvarného umění, 1990.
- VALOCH, Jiří. To, co ještě zbývá. *Ateliér*, 2000, roč. 13, č.1, s.1.
- VALOCH, Jiří. *Zorka Ságlová 1965-1992* (kat. výst.). Brno: Dům umění města Brna, 1992.
- VESELÝ, Zdeněk. *Dějiny českého státu v dokumentech*. Praha: Victoria publishing, 1994.
- VLADÍKOVÁ, Simona. První hlasy. *Ateliér*, 1998, roč. 11, č. 12, s. 1.
- VOKOLEK Václav: Pravdivá zrcadla podob. *Ateliér*, 2001, roč. 14, č. 13, s. 6.
- VRBOVÁ-KOTRBOVÁ, Vilma. *Vilma Vrbová-Kotrbová - Portréty* (kat. výst.), 2005.
- ZBORANOVÁ, Veronika. Větrný králík. In SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová* (kat. výst.). Louny: Galerie Benedikta Rejta, 2007.
- ZBORANOVÁ, Veronika. Zorka Ságlová: Chronologie života a díla. In SÁGLOVÁ, Zorka. *Zorka Ságlová* (kat. výst.). Louny: Galerie Benedikta Rejta, 2007.
- ZEMÁNEK, Jiří. Rozhovor s Olgou Karlíkovou. *Ateliér*, 1996, roč. 9, č. 2, s. 7.
- ZEMINA, Jaromír. *Adriena Šimotová – Česká kresba* (kat. výst.). Karlovy Vary: Galerie umění, 1997.
- ZEMINA, Jaromír. Čtyřikrát o Adrieně. In BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006, s. 263 - 275.
- ZEMINA, Jaromír. *Hostinné Adrieny Šimotové*. Hostinné: Galerie antického umění, 1998.
- ZEMINA, Jaromír. *Svěcení reality* (kat.výst), Plzeň: Západočeská galerie, 1991.
- ZEMINA, Jaromír; ŠETLÍK, Jiří. *UB 12* (kat. výst.). Roudnice nad Labem: Galerie moderního umění, 1994.
- ZOUBEK, Olbram. Pece. In VACHTOVÁ, Ludmila, BREGANTOVÁ, Polana. *Ted' Práce Evy Kmentové*. Praha: Arbor vitae, 2006.

## 10. RESUMÉ

Doba let 1948 – 1968 byla v Československu plná historických zvrátů a událostí.

I společensko – kulturní scéna procházela v tomto období důležitými proměnami. Od represí let padesátých přes „zlatá šedesátá“ k normalizačním letům sedmdesátým; to vše ve stínu komunistické totality. Vedle oficiálního umění pod diktátem socialistického realismu se zde projevovaly i tendence protikladné, zprvu navazující na předválečnou modernu a avantgardu.

Po prosazení zrušení zákazu uměleckých skupin se umělci začali sdružovat do nejrůznějších uskupení, ať na základě přátelských vztahů či společných uměleckých názorů. Mnozí z příslušníků těchto skupin (Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Adriena Šimotová, Eva Kmentová, Karel Malich, Karel Nepraš) jsou dnes považováni za jedny z nejvýraznějších uměleckých osobností českého umění druhé poloviny dvacátého století.

Specifickým fenoménem v umění padesátých a šedesátých let byl ve světě i v našich zemích nástup výrazných ženských uměleckých osobností.

U nás byly tyto umělkyně povětšinou sdruženy v uměleckých skupinách, ale vyskytlo se i pár autorek tvořících na těchto skupinách nezávisle.

Hlavní částí práce jsou portréty těchto umělkyň a pokus o nalezení některých společných témat a aktivit v jejich tvorbě.

Ženské umělkyně zůstaly sice za hlavními mužskými osobnostmi poněkud ve stínu, shodují se však na tom, že vztahy ve skupině byly demokratické a svou ženskou roli nepociťovaly nijak diskriminačně. Uplatňovat zde kategorie jako „ženské umění“ je tedy bezpředmětné.

Na pozadí příběhů uměleckých skupin i portrétů jednotlivých umělkyň tak práce podhaluje jak situaci umění v totalitní společnosti, tak možná východiska aktuálně tolik diskutované otázky „ženského umění.“

## 11. ENGLISH SUMMARY

The era of the years 1948 – 1968 in Czechoslovakia was full of historical reversions and events.

Also sociocultural scene passed in this period through important changes. From the repressions of the fifties through „the golden sixties“ to the „normalisation“ of the seventies; all in the shadow of communist totality.

Beside the official art under the dictate of socialist realism the antinomic movements occurred here; connecting at prewar modern and avantgarde at the beginning.

After enforcing the abandoning of the interdict of art groups, the artists began to associate themselves to different groups, based on friendship or collective artistic opinions. Many of these artists (as Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Adriana Šimotová, Eva Kmentová, Karel Malich, Karel Nepraš) are considered as ones of the most outstanding artistic personalities of the Czech art of the second half of 20<sup>th</sup> century.

A specific phenomenon in art of the fifties and sixties was the onset of expressive women artists – both in Europe and America and Czech lands.

On the Czech scene these artists were mostly associated in art groups, but several authors who created independently on these groups have appeared.

The main part of this work are the portraits of these women artists and an attempt to find some common themes and artistic activities in their work.

The women artists stayed in the shadow of men indeed, but they agree to the relationships in the group were democratic and they didn't feel any discrimination or something like that. To invoke categories like „women art“ is therefore quite faint in this work.

On the background of the stories of art groups and of portraits of the women artists this work disclose the situation of art in totalitarian society on one hand; on the other the possible deduction of the question of „women art“, which is currently being discussed very often

Key words: Czech art of the 2<sup>nd</sup> half of 20<sup>th</sup> century, Art groups, Women's art, Art in totalitarian societies

## 12. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Eva Kmentová: Ruce, sádra, 50,5 x 39 cm, 1968.  
Reprodukce z: KMENTOVÁ, Eva. *In memoriam*. Praha, 1982.
2. Eva Kmentová: Agresivní krychle, polychromovaná sádra, 37 x 37 x 37 cm, 1970.  
Reprodukce z: KMENTOVÁ, Eva. *In memoriam*. Praha, 1982.
3. Jitka Válová: Projekt nového města, olej na plátně, 140 x 116 cm, 1968.  
Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Jitka a Květa Válových*. Praha: Galerie Pecka; Národní galerie, 2002.
4. Květa Válová: Poznání a údiv, olej na plátně, 161 x 200 cm, 1969.  
Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Jitka a Květa Válových*. Praha: Galerie Pecka; Národní galerie, 2002.
5. Zdena Fibichová: Stéla XVII., bílý cement, výška 133 cm, 1969.  
Reprodukce z: FIBICHOVÁ, Zdena. *Zdena Fibichová – Plastiky/Kresby*. Rychnov nad Kněžnou: Orlická galerie, 1989.
6. Olga Čechová: Řetěz, kresba na papíře, 1967.  
Reprodukce z: ROUSOVÁ, Hana. *Olga Čechová – Kresby (kat. výst.)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1985.
7. Věra Janoušková: Idiotek, polychromovaná sádra, výška 100 cm, 1965.  
Reprodukce z: JANOUSHKOVÁ, Věra. *Sochy a koláže z let 1960 - 1992 (kat. výst.)*. Praha: Národní galerie, 1992.
8. Věra Janoušková: Anděl pro Vitíka, svařované barevné smalty, výška 126 cm, 1972.  
Reprodukce z: JANOUSHKOVÁ, Věra. *Sochy a koláže z let 1960 - 1992 (kat. výst.)*. Praha: Národní galerie, 1992.
9. Alena Kučerová: Gradivo, perforace, papír, 54 x 76 cm, 1970.  
Reprodukce z: FINFRLOVÁ Petra. *Alena Kučerová (kat. výst.)*. Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2005.
10. Alena Kučerová: Hladina – matrice, perforovaný plech, 53 x 75 cm, 1980 – 1981.  
Reprodukce z: FINFRLOVÁ Petra. *Alena Kučerová (kat. výst.)*. Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2005.
11. Daisy Mrázková: Krásná Hauková, olej na plátně, 74 x 54 cm, 1968.  
Reprodukce z: ZEMINA, Jaromír; ŠETLÍK, Jiří. *UB 12 (kat. výst.)*. Roudnice nad Labem: Galerie moderního umění, 1994.



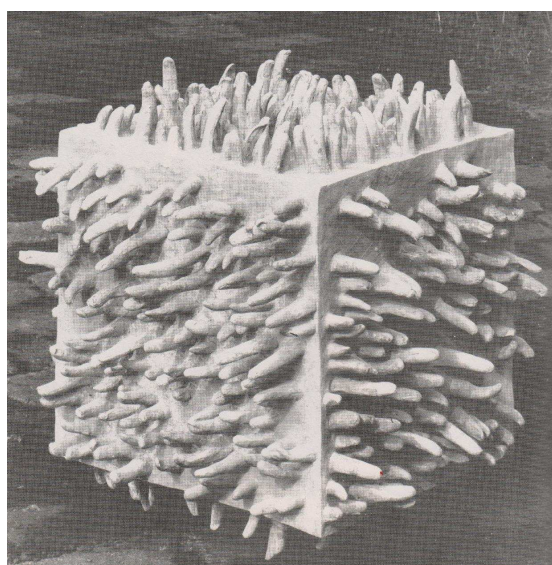
12. Vlasta Prachatická: Maminka II, sádra, výška 21 cm, 1972.  
Reprodukce z: PRACHATICKÁ, Vlasta. *Portréty*. Praha: Arbor vitae, 2001.
13. Adriena Šimotová: Adriena Šimotová: Česno (Hlava – úl), suchá jehla, 45,5 x 45 cm, 1968.  
Reprodukce z: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006.
14. Adriena Šimotová: Z cyklu Dotek barvou – Zadržovaný pád, část diptychu, pastel, čínský papír, 175 x 97 cm.  
Reprodukce z: BRUNCLÍK, Pavel (ed.). *Adriena Šimotová*, Olomouc: Muzeum umění, 2006.
15. Běla Kolářová: Rentgenogram kruhu, 1962.  
Reprodukce z: KOLÁŘOVÁ, Běla. *Běla Kolářová* (kat.výst.). Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008.
16. Běla Kolářová: Ostrý kruh, asambláž, 1967.  
Reprodukce z: KOLÁŘOVÁ, Běla. *Běla Kolářová* (kat.výst.). Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008.
17. Zorka Ságlová: Házení míčů do průhonického rybníka Bořín, záznam akce, 1969.  
Reprodukce z WWW: <<http://www.artlist.cz/?id=501>>.
18. Zorka Ságlová: Bez názvu, akryl a olej na plátně, razítko, 115 x 115 cm, 1991.  
Reprodukce z WWW: <<http://www.artlist.cz/?id=501>>.
19. Olga Karlíková: Svišťouni, kresba, 80. léta.  
Reprodukce z: VACHTOVÁ, Ludmila; VALOCH, Jiří. *Olga Karlíková* (kat. výst.). Ústí nad Labem: Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, Nadace Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem; Litoměřice : Galerie výtvarného umění, 1996.
20. Naděžda Plíšková: Comics, lept a suchá jehla, 495 x 645 cm, 1970.  
Reprodukce z: JIROUS, Ivan. *Naděžda Plíšková* (kat. výst.). Praha: Art centrum, po 1970.
21. Emila Medková: Vodopád vlasů, z cyklu Stínohry, černobílá fotografie, 1949 (1950).  
Reprodukce z: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. *Emila Medková* (kat. výst.). Praha: KANT, 2002.
22. Eva Švankmajerová: Zrození Venouše, olej na plátně, 1968.  
Reprodukce z: ŠVANKMAJEROVÁ, Eva; ŠVANKMAJER, Jan. *Anima animus animace*. Praha: Slovart; Nadace Arbor vitae, 1998.
23. Dagmar Hochová: Česká Lípa, černobílá fotografie, 1961.

- Reprodukce z: HOCHOVÁ, Dagmar. *Photographe Tchèque*. Praha, 2000.
24. Eva Fuková: Ulice bez světla, černobílá fotografie, 1960.
- Reprodukce z: MOUCHA, Josef. *Eva Fuková*. Praha: Torst, 2007.

## 13. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Eva Kmentová: Ruce, 1968.



2. Eva Kmentová: Agresivní krychle, 1970.



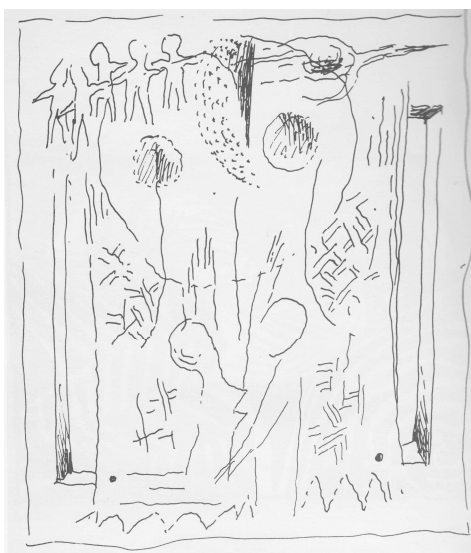
**3. Jitka Válková: Projekt nového města, 1968.**



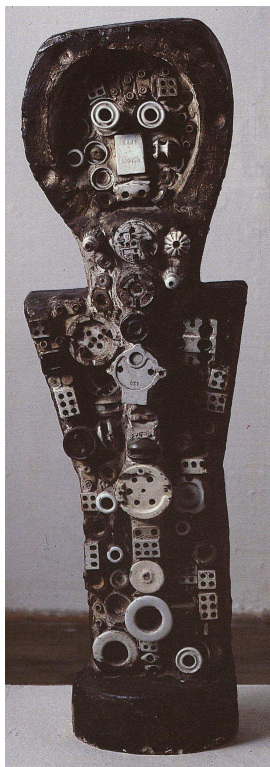
**4. Květa Válková: Poznání a údiv, 1969.**



**5. Zdena Fibichová: Stéla XVII., 1969.**



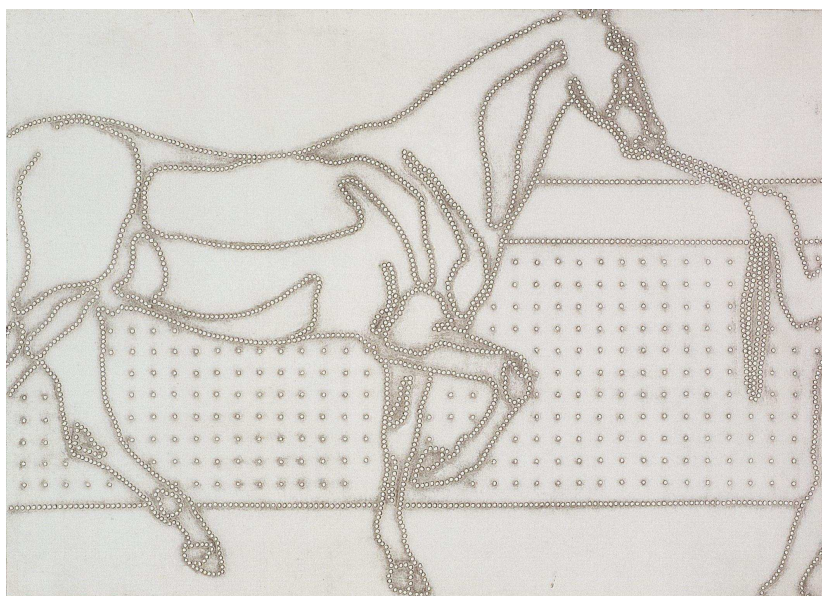
**6. Olga Čechová: Řetěz, 1967.**



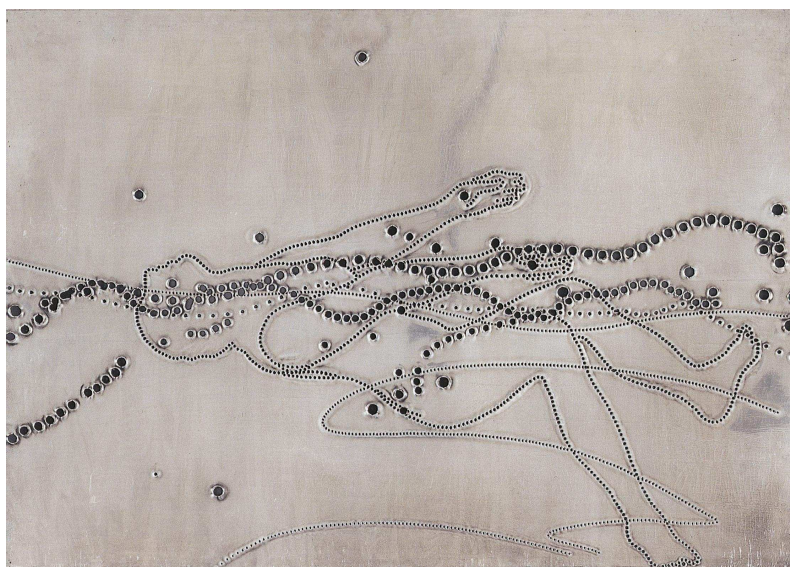
**7. Věra Janoušková: Idiotek, 1965.**



**8. Věra Janoušková: Anděl pro Vitíka, 1972.**



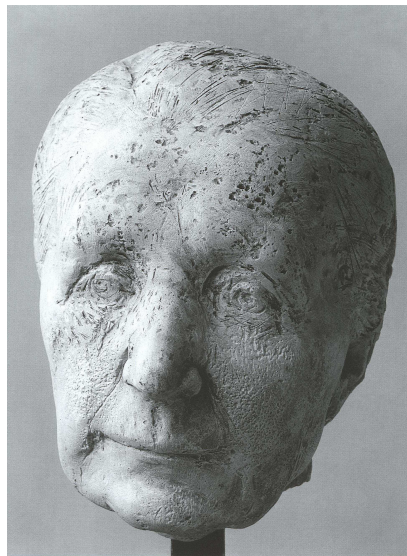
**9. Alena Kučerová: Gradivo, 1970.**



**10. Alena Kučerová: Hladina – matrice, 1980 – 1981.**

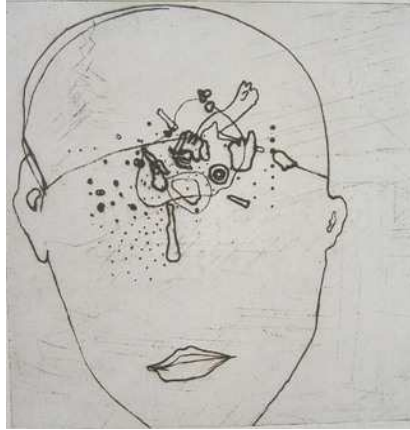


**11. Daisy Mrázková: Krásná Hauková, 1968.**



**12. Vlasta Prachatická: Maminka II, 1972.**

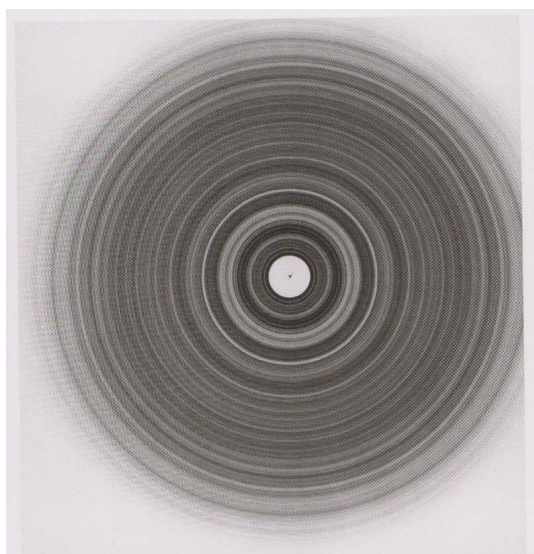




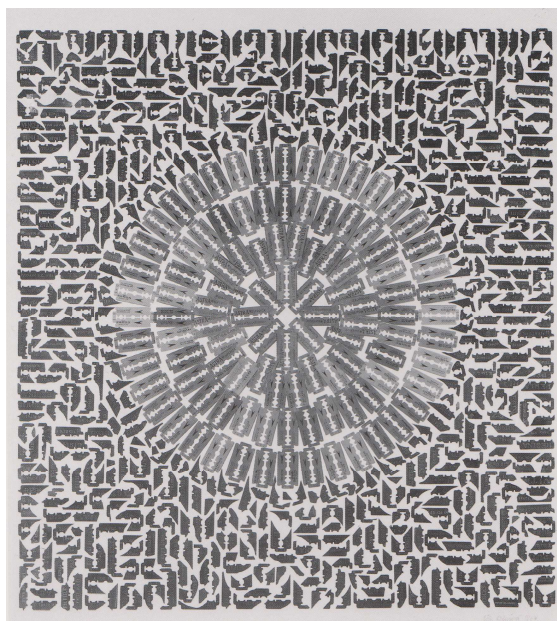
**13. Adriena Šimotová: Česno (Hlava – úl), 1968.**



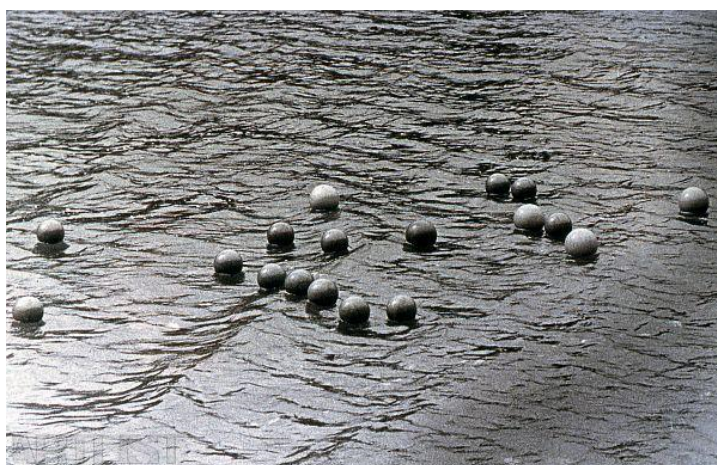
**14. Adriena Šimotová: Z cyklu Dotek barvou – Zadržovaný pád, část diptychu, 1992 - 1993.**



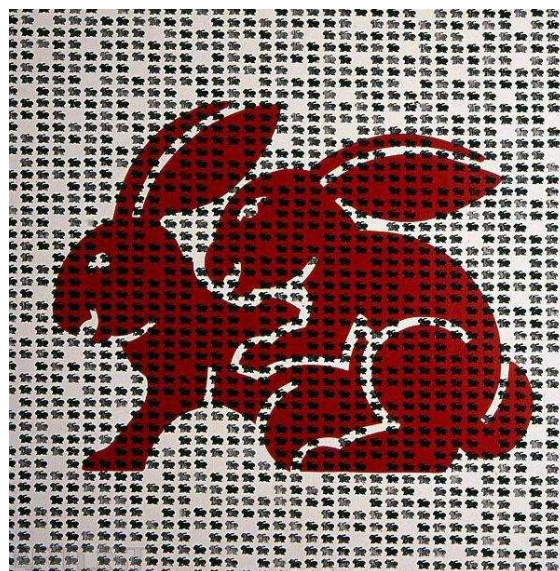
**15. Běla Kolářová: Rentgenogram kruhu, 1962.**



**16. Běla Kolářová: Ostrý kruh, 1967.**



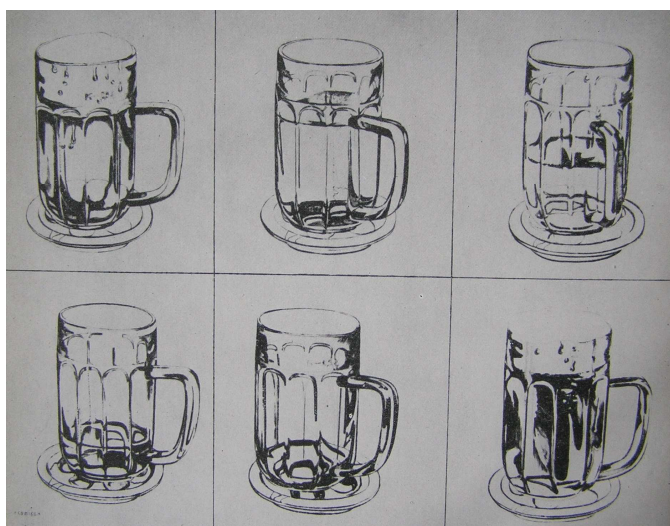
17. Zorka Ságlová: Házení míčů do průhonického rybníka Bořín, 1969.



18. Zorka Ságlová: Bez názvu, 1991.



**19. Olga Karlíková: Svišťouni, 80. léta.**



**20. Naděžda Plíšková: Komiks, 1970.**



**21. Emila Medková: Vodopád vlasů, 1949/1950.**



**22. Eva Švankmajerová: Zrození Venouše, 1968.**



**23. Dagmar Hochová: Česká Lípa, 1961.**



**24. Eva Fuková: Ulice bez světla, 1960.**