

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy**

**Ústav pro dějiny umění**

## **Bakalářská práce**

**Věra Janoušková**

**„Sešívám smalty jako ty výjevy z hadrů“**

**(látkové koláže a smalty)**

**“I Sew the Enamel Sculptures Like the Scenes Made  
from Tatters”**

**(Textile Collages and Enamel Sculptures)**

**Ing. Markéta Čejková**

**Praha 2014    Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.**

Prohlášení o původnosti práce:

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně.

Dále prohlašuji, že všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány.

Prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## ABSTRAKT:

Tématem této bakalářské práce jsou látkové koláže a smaltované sochy české sochařky Věry Janouškové, vytvořené od konce 40. let 20. století do prvních let 21. století a jejich vzájemnou logickou vazbou.

První kapitola se věnuje životopisným údajům a vzpomínkám Věry Janouškové, a sice se zaměřením na události důležité zejména pro tvorbu látkových koláží a smaltů.

Druhá kapitola pojednává o látkových kolážích, začíná inspirací u francouzského malíře Rogera Bissiera, pokračuje výčtem a detailním popisem tří nejznámějších látkových koláží, uvádí i nepublikovanou drobnější látkovou koláž z ateliéru Věry Janouškové a rozebírá odbornou terminologii v oblasti látkových koláží a tapisérií.

Třetí kapitola, která je zároveň kapitolou nejobsáhlejší, se věnuje smaltovaným plastikám, a sice jejich rozčlenění do skupin dle doby vzniku a témat, o nichž pojednávají. Jednotlivé časové úseky jsou uvedeny stručnými historickými informacemi o době vzniku těchto plastik. Vybrané plastiky jsou podrobně popsány. Této detailní analýze předchází teoretická část, v níž je tvorba smaltovaných plastik Věry Janouškové uvedena do souvislosti s vývojem umělecké scény v Evropě a USA, ale také v domácím prostředí. Umělcům, kteří se svou tvorbou Věře Janouškové v různých aspektech přibližují, je věnován větší prostor – jedná se ze zahraničních umělců zejména o Armana a Césara a z domácích pak o Alenu Kučerovou, Bělu Kolářovou, Libora Fáru, Zbyňka Sekala a Aleše Veselého. Teoretická část této kapitola dále pojednává o smaltovaném nádobí použitém při tvorbě plastik, jeho barevnosti a jejich možných výkladech a technologii svařování.

Čtvrtá kapitola sumarizuje smaltované plastiky dohledané v galeriích, muzeích a dalších organizacích České republiky a také v početné odborné literatuře, jejich detailní seznam včetně názvu, datace, rozměrů a vlastnictví či zdroje, ze kterého se informace o plastikách čerpají, je uveden v Příloze 1. V Příloze 2 jsou uvedeny smaltované plastiky dohledané v literatuře, ale bez vyobrazení.

V páté kapitole je provedena identifikace a analýza témat zpracovaných ve smaltovaných plastikách. Plastiky jsou rozděleny do pěti skupin a u každé skupiny je téma rozebráno a uvedeny analogie se zahraniční i domácí uměleckou scénou.

K práci patří také obrazová příloha, v níž jsou zahrnuta především vybraná důležitá díla Věry Janouškové.

Klíčová slova: Věra, Janoušková, plastika, smalt, svařování, nalezený materiál, koláž

## ABSTRACT:

The thesis deals with textile collages and enamel sculptures and their mutual relation of a Czech sculptor Vera Janouskova, which have been made since forties till the first decade of 21th century.

The first chapter focuses on biographical data and memories of Vera Janouskova, primarily aimed to facts important for the works in textile collages and enamel sculptures.

The second chapter focuses on textile collages and begins with Roger Bissiere collages which inspired Vera Janouskova, continues with a detailed description of her three most known textile collages and presents a minor, not yet published textile collage hanging in Vera Janouskova studio. This chapter also analyses the terminology used for textile collages and tapistry.

The third chapter, which is the most wide, deals with enamel sculptures. It begins with their categorisation based on their timing and topics they cover. Individual decades are initiated with a short information on the time period the groups of enamel sculptures were made in. Selected enamel sculptures are described in detail. Prior to the detailed analysis of the groups of enamel sculptures there are subchapters dedicated to the relation of Vera Janouskova enamel sculptures to the artistic scene in Europe, USA and also in Czechoslovakia. The works of several artists which works are considered close to the works of Vera Janouskova, are described in more detail – these include Alena Kucerova, Bela Kolarova, Libor Fara, Zbynek Sekal and Ales Vesely. The chapter continues with details about enamel utensils used by Vera Janouskova to make enamel sculptures, their colours and their potential hidden sense, and also the welding technology used by Vera Janouskova.

The fourth chapter summarizes the enamel sculptures found in the galleries, museums and other organisations in the Czech Republic but also in wide range of literature on history of art. A detailed list of found enamel sculptures including their name, date, measurement and ownership or source from which the data were extracted is shown in Enclosure 1. In Enclosure 2 there is a list of enamel sculptures found in art history literature but with no image available.

The fifth chapter groups the enamel sculptures into five groups according to the theme they cover and subsequent analysis of the theme including analogies to the art in both abroad and in the Czechoslovakia/Czech Republic.

Attached to the thesis is also Images Enclosure showing mainly selected important works of Vera Janouskova.

Key words: Věra, Janoušková, sculpture, enamel, welding, found materials, collage

## OBSAH:

1. Úvod	6
2. Životopisné údaje a vzpomínky	7
3. Látkové koláže	
3.1 Inspirace	10
3.2 Látkové koláže a jejich datace	11
3.3 Odyssea	11
3.4 Autoportrét	12
3.5 Pierot a Kolombína	13
3.6 Další látkové koláže	13
3.7 Látkové koláže v díle Věry Janouškové	14
3.8 Termín látková koláž	14
4. Smalty	
4.1 Impuls k tvorbě smaltů	15
4.2 Metoda svařování	18
4.3 Svařovaný materiál	19
4.4 Barevnost smaltů	21
4.5 Práce s nalezeným materiálem ve světě	23
4.6 Nalezený materiál každodenní potřeby v tehdejší české tvorbě	26
4.7 První kombinované smalty	27
4.8 První svařované figurální smalty	29
4.9 Figurální smalty z 80. Let	32
4.10 Nefigurální smalty	34
4.10.1 Nefigurální smaltovaná plastika – oblečení	35
4.10.2 Nefigurální smaltovaná plastika – ostatní	36
4.11 Figurální smalty z 90. let a z prvních let 21. století	37

4.12 Nedatované smalty	38
5. Analýza smaltů	
5.1 Přehled smaltů – statistiky	39
5.2 Témata smaltů	40
5.2.1 Totem, kříž, ukřižovaný	40
5.2.2 Anděl	41
5.2.3 Lidská postava	42
5.2.4 Oblečení	43
5.2.5 Jiné nefigurativní téma	43
6. Závěr	44
Obrazová příloha	46
Seznam vyobrazení	61
Soupis použité literatury a dalších zdrojů	62
Příloha 1	66
Příloha 2	67

## 1. ÚVOD:

Ve své bakalářské práci bych se chtěla zabývat velice osobitou částí tvorby sochařky Věry Janouškové, a sice jejími látkovými kolážemi a plastikami vytvořenými ze smaltu. Ráda bych pojednala o návaznosti těchto dvou typů objektů a soustředila se především na smaltované plastiky a témata, která jimi Věra Janoušková zobrazovala.

V úvodních částech bakalářské práce stručně uvedu životopisné údaje a vzpomínky Věry Janouškové se zaměřením na ty části soukromého a profesního života, jež podle mého názoru mají vliv na tvorbu a témata látkových koláží a smaltovaných plastik. Dále se budu zabývat teoretickými názory na tuto vybranou část tvorby Věry Janouškové z per českých teoretiků. Hlavní částí mé práce bude rozbor motivů a témat co nejširší skupiny identifikovaných smaltových plastik s výběrovou obrazovou přílohou. Stručně se zmíním také o vybraných českých i zahraničních umělcích, kteří ve stejné době jako Věra Janoušková pracovali s nalezenými předměty denní spotřeby.

V rámci své práce jsem kontaktovala velké množství galerií a dalších institucí na území České republiky a vyhledávala smalty Věry Janouškové v jejich sbírkách. Výsledkem této části mého výzkumu je přehled dohledaných smaltů ve vlastnictví jednotlivých galerií s uvedením názvu díla, datace, rozměrů a udávaného materiálu. V případech, kdy se mi vlastnictví nepodařilo dohledat, jsou u smaltů uvedeny alespoň názvy z dostupné literatury a zdroj, ze kterého jsem čerpala.

Život a dílo Věry Janouškové nebyly dosud monograficky zpracovány. Z řad výtvarných teoretiků se jejím dílem zabývali především Jaromír Zemina a Jiří Šetlík, teoretici skupiny UB 12, mezi jejíž významné členy Věra Janoušková patřila. Úvodní slovo ke katalogu její první výstavy v Galerii Václava Špály v roce 1965 napsal Jindřich Chaloupecký, který si její tvorbu velmi oblíbil. Po roce 1989 se uskutečnilo několik výstav z jejího díla, k nimž byly v katalogích publikovány odborné texty, ale ucelené zhodnocení významu její tvorby stále chybí.

Věra Janoušková založila v roce 2004 Nadaci Vladimíra a Věry Janouškových, která se stará o košířský ateliér, depozitář a soupis děl obou manželů a spolupracuje s odbornou veřejností.

Nadějně započatá spolupráce s Nadací Věry a Vladimíra Janouškových byla bohužel ze strany nadace přerušena a i přes úsilí vedoucí bakalářské práce a další kontakty se jí nepodařilo obnovit. Ve vlastnictví této nadace se nacházejí informace a díla Věry Janouškové, které by mou práci ještě více obohatily.

Moje práce se pokouší o zmapování dvou segmentů tvorby Věry Janouškové – látkových koláží a smaltů, ze kterých by bylo možné vyjít při komplexním zhodnocení pestrého spektra jejích uměleckých děl.

## 2. ŽIVOTOPISNÉ ÚDAJE A VZPOMÍNKY:

Věra Janoušková se narodila 25. června 1922 jako Věra Havlová v Úbislavicích<sup>1</sup>, které leží v okrese Jičín, 10 km od Nové Paky v podhůří Krkonoš. V Úbislavicích se nachází barokně přestavěný, původně gotický kostel Narození Panny Marie, a také soubor pěkně dochovaných roubených staveb, které mohly jako umělecké památky jejího rodiště Věru Janouškovou nasměrovat k prvnímu vnímání umění jako součásti každodenního života.

Věra Janoušková nezanechala žádné paměti, vzpomínky, poznámky či dopisy, ze kterých by bylo možné čerpat informace k její tvorbě, s výjimkou velmi stručného textu napsaného pro Jaromíra Zeminu.<sup>2</sup> K dispozici je několik přepsaných rozhovorů, a to zejména s Milenou Slavickou z roku 2001<sup>3</sup> a s Magdou Juříkovou a Janou Chytilovou z roku 2002<sup>4</sup>, dále také rozhovory přepsané v diplomové práci Lucie Vonkové z roku 2010<sup>5</sup>, některé detaily pak prozradila v dokumentu České televize režisérky Jany Chytilové z cyklu Portréty v roce 2005<sup>6</sup>.

Vzpomínky, o kterých sama poutavě mluví s Milenou Slavickou, začínají zážitky z dětství. Pro Věru Janouškovou byla jistě formující její rodina. Tatínek byl učitel a maminka vedla domácnost a starala se o Věru a její dvě sestry. Věra Janoušková říká, že pro ni byl velmi důležitý jasný řád přírody, se kterou byl vesnický život spojený - střídání ročních období, pozorování přírodních úkazů, zážitky z pobytu v přírodě,<sup>7</sup> přírodní scenérie v okolí – kopce, hory, červená půda, naleziště drahokamů. „Sochař má být z hor – je tam to tvarosloví, krajina je zvlněná, kopcovitá. (Okolí Nové Paky) je kraj bohatý na sochaře.“<sup>8</sup>

Kromě jasného řádu přírody a přirozeného běhu lidského života, jehož běžnou a neskrývanou součástí je narození a smrt, a to jak lidí, tak zvířat, připomíná Věra Janoušková, jak významné pro ni bylo učitelské povolání jejího otce, jehož půdní kabinet plný zvláštních pomůcek (hadi v láku, opelichaný čáp) se stal na dlouhou dobu její pracovnou, kde se připravovala do školy a kreslila. Její otec ve volném čase vyráběl velké loutky, Věra odmalička kreslila, výtvarná práce byla pro ni nedílnou součástí každodenního života. Učení jí moc nešlo, z gymnázia po propadnutí přestoupila na měšťanskou školu a absolvovala také rok v rodinné škole (1941-2), kde se mj. věnovala šití. Jedna z tamějších učitelek doporučila Věře rozvíjet výtvarný talent a dala podnět k její budoucí kariéře.<sup>9</sup>

Zajímavým obdobím jistě důležitým pro formování lidské i umělecké osobnosti Věry Janouškové byl rok strávený hospitováním na Odborné škole sochařsko-kamenické v Hořicích, kde byla jedinou dívkou, což bylo na tehdejší dobu velmi neobvyklé. (V letech

<sup>1</sup> Milena SLAVICKÁ: UB 12 Studie, rozhovory, dokumenty, Praha 2006, 307.

<sup>2</sup> Jaromír ZEMINA: Věra Janoušková/Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.

<sup>3</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 143-159.

<sup>4</sup> Magda JUŘÍKOVÁ/Jana CHYTILOVÁ: Královna českých skládek, in: Art&Antiques, Praha 2002, č.12, 72-79.

<sup>5</sup> Lucie VONKOVÁ: Věra Janoušková, diplomová práce, Plzeň 2010, 89-115.

<sup>6</sup> <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1185083644-portrety/305291310220005-vera-janouskova-socharka/>

<sup>7</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 142-143.

<sup>8</sup> Pozn.6.

<sup>9</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 143.

1940-41 tu navštěvoval abiturientský kurz i její budoucí manžel Vladimír.) Na této škole začala Věra poprvé modelovat.<sup>10</sup>

V letech 1942 až 1944 studovala na Uměleckoprůmyslové škole v Praze v ateliéru profesora Karla Dvořáka. V letech 1945 až 1948 pak v ateliéru profesora Josefa Wagnera. Tento ateliér byl pro její osobní a umělecký život zcela klíčový, seznámila se tu se svým budoucím manželem Vladimírem a přáteli Evou Kmentovou, Alinou Szapocznikovovou, Milošem Chlupáčem, Zdeňkem Palcrem a Olbramem Zoubkem. Ve stejné době na Uměleckoprůmyslové škole studovali v jiných ateliérech také Adriena Šimotová, Jiří John, Jiří Mrázek a František Burant (ateliér monumentální malby profesora Josefa Kaplického), Daisy Troníčková (Mrázková), která studia nedokončila, Stanislav Kolíbal (ateliér užité grafiky Antonína Strnadela) a Oldřich Smutný (ateliér profesora Jana Bauchy), kteří byli později členy skupiny UB 12<sup>11</sup>, mezi jejíž významné členy Věra Janoušková patřila.

Ateliér profesora Josefa Wagnera na Uměleckoprůmyslové škole sama Věra Janoušková nazývá požehnáním, přestože zároveň přiznává, že to byly bouřlivé roky, ale „debaty tříbí názor a přístup“.<sup>12</sup> Kromě vlastní práce sledovali studenti vývoj avantgardního umění ve světě, nejvíce v Paříži, a sdíleli i oblibu v umění lidovém či umění primitivních národů. Mezi jejich záliby nepatřilo pouze umění výtvarné, ale sledovali i divadelní představení, filmy, koncerty a přednášky, které v Praze probíhaly, a docházeli na přednášky profesora Nebeského.<sup>13</sup>

Významným inspiračním zdrojem pro Věru Janouškovou i její přátele byly sochy Otty Gutfreunda, podle jehož vzoru studenti Wagnerova ateliéru své sochy kubizovali.<sup>14</sup> Pro Věru Janouškovou byly výraznou inspirací také sochy Pabla Picassa ze čtyřicátých let dvacátého století, které byly zhotovené z nalezených předmětů.<sup>15</sup>

V roce 1948 ukončila studia na Uměleckoprůmyslové škole, tehdy již Vysoké škole uměleckoprůmyslové, a provdala se za Vladimíra Janouška.

V letech 1948 až 1949 studovala společně s manželem Vladimírem u profesora Ivana Funěva na Akademii výtvarných umění v Sofii, ve stejném období tu u profesora Lazarova studoval i Zdeněk Palcr<sup>16</sup>. Při tomto pobytu se blíže seznámila s bulharským lidovým uměním a antickými památkami nacházejícími se na území Bulharska.

V roce 1952 byla přijata do II. Krajského střediska SČVU, Umělecké besedy, kde se setkala s autoritou budoucí skupiny UB 12, malířem Václavem Bartovským a dalšími jejími nastávajícími členy.

---

<sup>10</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 142-145.

<sup>11</sup> Ibidem, 306-311.

<sup>12</sup> Pozn.6.

<sup>13</sup> Jiří ŠETLÍK (ed.): Svět sochařky Věry Janouškové, Praha 1984, 35.

<sup>14</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 153.

<sup>15</sup> ZEMINA (pozn.2), nepag.

<sup>16</sup> <http://www.artlist.cz>

Mezi lety 1957 a 1969 navštívila postupně Sovětský svaz (Moskvu, Leningrad, ruský klášter a chrámy v Zagorsku, chrám sv. Sofie v Kyjevě), Polsko (Varšavu), Řecko a Paříž v rámci studijních pobytů, Rumunsko, Egypt a Itálii. Zejména při cestách v Bulharsku a Rumunsku se zaměřovala na místní lidové umění.

První ateliér si společně s manželem Vladimírem zařídili v Malátově ulici na Smíchově v roce 1952.<sup>17</sup> Důležitým krokem k emancipaci tvorby Věry Janouškové bylo i podle jejích vlastních slov rozdělení prvního společného manželského ateliéru. Vladimír Janoušek měl smysl pro řád, zatímco Věra byla emotivní typ. Samostatnou prací se jí podařilo nalézt vlastní výraz – „mohla jsem realizovat svoje nesmysly“, což dokazovala na svých soškách škvárovkách, které vytvořila ze spečeného popela z domácích kamen.<sup>18</sup>

Další její, již samostatný ateliér fungoval od roku 1960 na Břevnově než v letech 1962 až 1964 vybudovali společný ateliér v Košířích. Tento ateliér se stal vyhledávaným místem uměleckého setkávání přátelých tvůrců. Přátelská povaha Věry Janouškové, její laskavost, smysl pro humor a pohostinnost udělaly z košířského ateliéru místo setkávání přátel a umělců, kteří na něj rádi vzpomínají. Šedesátá léta znamenala postupný úspěch pro Věru i Vladimíra, v letech sedmdesátých pak následoval prudký pád, ale i v něm dokázala Věra Janoušková najít pozitivum – „zintenzivnilo se přátelství mezi lidma“. <sup>19</sup> Dokazují to i dochované fotografie s přáteli ze zahrady i interiéru košířského ateliéru, který se po přestavbě navržené Alenou Šrámkovou v devadesátých letech dvacátého století stal pro Věru Janouškovou stálým bydlištěm.<sup>20</sup> Věra Janoušková v něm žila až do konce svého života.

Jiří Šetlík na Věru Janouškovou vzpomíná jako na člověka radostného: „Její smysl pro humor, kterým prokládala veškeré své projevy, byl přitažlivý. A proto jsme jí měli tak rádi.“<sup>21</sup>

Stejně tak i Marie Klimešová v rozloučení publikovaném po smrti Věry Janouškové v roce 2010 vzpomíná na své okouzlení její radostnou existencí, na její živelnost i jadrnost.<sup>22</sup>

Jiří Šetlík přirovnává umění Věry Janouškové k umění Josefa Čapka s preferencí iracionálního vnímání světa před rozumovým poznáním,<sup>23</sup> zároveň oceňuje Josefa Wagnera za to, že dokázal rozeznat její cit pro poetizaci.

Nejvýznamnějším zdrojem tvorby Věry Janouškové byla její fantazie. Sama připomíná svou vzpomínku z dětství, kdy se hliněné střepy a rozbité kusy hrnců proměnily ve stádo krav.<sup>24</sup> Tady začíná její inspirace odhozenými předměty běžného života, „poezie obyčejnosti“<sup>25</sup>, kterou ve své další tvorbě neustále rozvíjela, a to platí vrchovatou měrou právě pro smaltované plastiky i látkové koláže.

---

<sup>17</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 307.

<sup>18</sup> Pozn.6.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Jiří MACHALICKÝ in: Věra Janoušková, Intuice i řád, Praha 2011, 6.

<sup>21</sup> Pozn 6.

<sup>22</sup> Marie KLIMEŠOVÁ: Věro, kamarádko milá, in: Art&Antiques, Praha 2010, č.12, 40.

<sup>23</sup> ŠETLÍK (pozn.13), 33.

<sup>24</sup> Ibidem, 42.

<sup>25</sup> Ibidem.

### 3. LÁTKOVÉ KOLÁŽE:

#### 3.1 Inspirace:

Inspirací pro látkové koláže se stala výstava *Francouzské nástěnné koberce*, kterou ve dnech 7. listopadu až 1. prosince 1948 uspořádala na Slovanském ostrově *Umělecká beseda*<sup>26</sup>. Na výstavě bylo představeno 52 tapisérií různých současných malířů a řemeslníků, mezi nimiž se vyskytla i známá jména jako Henri Matisse či Joan Miró.<sup>27</sup> Věře Janouškové se na výstavě zalíbila tapisérie francouzského malíře Rogera Bissière<sup>28</sup>, který se kromě malby zabýval také látkovými tapisériemi.

V katalogu výstavy na Slovanském ostrově jsou uvedeny dvě Bissièreovy vystavené tapisérie, a sice *Kůň* (200x220 cm), navržený Bissièreem a provedený jeho ženou ze zbytků látek, provázků a nití, který byl ušit v ruce jako jediný exemplář, a dále pak tapisérie *Pastorální fantazie*, u níž je uvedeno, že byla vyhotovena stejnou technikou, avšak její rozměry zde chybí. Ani jedna Bissièreova tapisérie není v katalogu reprodukována.<sup>29</sup>

Některé Bissièreovy látkové tapisérie vykazují skutečně velkou podobnost zejména s nejznámější látkovou koláží Věry Janouškové, a sice s *Odysseou*.

Roger Bissière (1886-1964) byl francouzský umělec, který se věnoval především malbě. V letech 1945-46 vytvořil celkem sedm látkových tapisérií, z nichž jsem v dostupné literatuře dohledala šest: *Le petit cheval* (1945)<sup>30</sup>, *Hiroshima* (1945-46)<sup>31</sup>, *Le soleil* (1946), *Chartres* (1946), *Clair de lune* (1946) a *Le chevrier* (1946)<sup>32</sup>.

Věra Janoušková vzpomínala, že jí na výstavě na Slovanském ostrově nejvíce zaujala tapisérie s motivem koníka v šachovnici a rozhodla se, že si něco podobného také ušije.<sup>33</sup> S největší pravděpodobností se tehdy jednalo o látkovou tapisérii *Le petit cheval [I]*, na níž lze tento motiv nalézt.<sup>34</sup> Jiří Šetlík uvádí, že se jednalo o tapisérii *Kůň* o rozměrech 200x200 cm<sup>35</sup>, které se od rozměrů, jak uváděných v katalogu výstavy na Slovanském ostrově v roce 1948<sup>36</sup>, tak *Le petit cheval*, mírně liší (195x220 cm)<sup>37</sup>, ale s největší pravděpodobností se jedná o to samé dílo, bez vyobrazení v katalogu však nelze udělat definitivní závěr

---

<sup>26</sup> Karel ŠOUREK: *Francouzské nástěnné koberce*, Praha 1948, nepag.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Pozn.6.

<sup>29</sup> ŠOUREK (pozn.26), nepag.

<sup>30</sup> Daniel ABADIE: *Bissière*, Neuchâtel 2001, 58.

<sup>31</sup> Bernard CEYSSON (ed.): *Bissière*, Itálie 2010, 59.

<sup>32</sup> ABADIE (pozn.30), 55-57, 59.

<sup>33</sup> Pozn. 6.

<sup>34</sup> ŠETLÍK (pozn.13), 37.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> ŠOUREK (pozn.26), nepag.

<sup>37</sup> ABADIE (pozn.30), 58.

### 3.2 Látkové koláže a jejich datace:

Věra Janoušková vytvořila tři rozměrné látkové koláže – *Odysseu*, *Autoportrét* a *Pierota a Kolombínu*. *Odyssea* [2] je datována lety 1948 až 1949<sup>38</sup> a *Autoportrét* rokem 1948<sup>39</sup>. Datace *Autoportrétu* se v literatuře liší, uváděna jsou i 50. léta<sup>40</sup> nebo konkrétnější rozmezí 1952 až 1953<sup>41</sup>. Přestože je datace nejasná, přiklonila bych se k dataci pozdější, než je datace *Odyssey*, protože Věra Janoušková uvádí jako přímý podnět k *Odyssee* své setkání s Bissièreovými tapisériemi, tedy konec roku 1948. Nejstarší dataci by tedy měla mít právě *Odyssea*. Látková koláž *Pierot a Kolombína* je datována lety 1952 až 1954.<sup>42</sup> Všechny tři látkové koláže jsou v majetku Nadace Vladimíra a Věry Janouškových.

Pozdější dataci uvádí Jiří Šetlík, a sice 1956-57, a látkovou koláž *Pierot a Kolombína* nazývá *Cirkus*<sup>43</sup>. Jelikož je tato datace i změněný název ojedinělý, přikláním se k datacím i názvům uváděným v předchozích odstavcích. Je však nutno poznamenat, že datace látkových koláží je založena výhradně na ústním svědectví, jehož spolehlivost se nedá ověřit.

### 3.3 *Odyssea*:

Věra Janoušková považovala svou látkovou koláž *Odyssea* společně s plastikou *Povlečená postel* za jedno ze svých stěžejních děl<sup>44</sup>. Jako podklad je použita stará deka, na níž jsou přišity textilní zbytky. Koláž o rozměrech 173x120 cm<sup>45</sup> (uváděny jsou i rozměry 177x117 cm<sup>46</sup>) je ve středové části rozdělena do pěti obdélníkových horizontálně orientovaných výjevů. Po obou stranách koláže jsou úzké vertikální pásy vyplněné figurálními motivy. Jednotlivé pásy i koláž jako celek jsou lemovány pásem černých a bílých čtverečků.

Tématem látkové koláže *Odyssea* je jedna z Věřiných nejoblíbenějších knih – Homérova *Odyssea* v překladu Otmara Vaňorného<sup>47</sup>. Do pěti středových obdélníkových polí vybrala Věra Janoušková následující motivy:

- Hádova říše
- Najády
- Heliova stáda
- Návrat na Ithaku
- Povraždění ženichů a shledání s Penelopou.<sup>48</sup>

---

<sup>38</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 142.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Marie KLIMEŠOVÁ: *Roky ve dnech*, Praha 2010, 383.

<sup>41</sup> Ludmila VACHTOVÁ: Věra Janoušková, in: *Výtvarné umění*, 1966, 212.

<sup>42</sup> KLIMEŠOVÁ (pozn.40), 122.

<sup>43</sup> ŠETLÍK (pozn.13), 37.

<sup>44</sup> Pozn.6.

<sup>45</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 142. KLIMEŠOVÁ (pozn.40), 126.

<sup>46</sup> VACHTOVÁ (pozn.41), 122.

<sup>47</sup> Pozn.6.

<sup>48</sup> Ibidem.

Figurální vyobrazení v postranních vertikálních pásech zřejmě přesné motivy nemají. Výjevy jsou pojety velice živě, prostor je hustě zaplněn, celkem je na koláži třicet jedna lidských postav, počítáme-li mezi lidské bytosti i tři velice půvabné a živě zobrazené najády. Dále je tu zobrazeno osm zvířat a jeden pták. Celá koláž je laděna do hnědé, naředlé a okrové barvy, s nimiž výborně kontrastují barevné, většinou pruhované textilní zbytky použité na oblečení zobrazených lidských figur. Lidské figury jsou nejčastěji zobrazeny v pohybu a i s minimem možných výtvarných prostředků vyjadřují své emoce – usměvavé lákající najády, objímající se Odysseus s Penelopou, ale i zavraždění ženichové.

Pozadí zobrazených výjevů tvoří příroda – moře, skály, oblaka, ale je použita i antická architektura.

### 3.4 *Autoportrét:*

Nejspíše druhou látkovou koláží, kterou Věra Janoušková vytvořila, byl *Autoportrét*. Rozměry této koláže se v literatuře také rozcházejí – je uváděno 160x114 cm<sup>49</sup> či shodně s rozměrem *Odyssey* 173x120 cm<sup>50</sup>, což může napovídat tiskovou chybu. Přeměření skutečných údajů nebylo umožněno.

Orámování obvodu koláže je v tomto případě provedeno souvislým pásem látky, ale i zde se objevuje šachovnicový motiv, a sice na koberečku ležícím pod nohama postavy - sochařky. V pravé části koláže sedí ženská postava podpírající si rukou bradu, druhá ruka spočívá na klíně a drží sochařské modelovací očko, které se používá pro snadné formování skulptur z hlíny nebo jiných modelovacích hmot. Sochařka je oblečena do černé blůzy, pruhované růžovo bílé sukně, přes oblečení má přehozený bílý plášť s modrými vsadkami, na krku má korále a na nohou černé sandály. V levé části koláže je na dřevěném podstavci umístěna nevelká plastika nahé ženské figury, kterou sochařka zamyšleně pozoruje. V pozadí za plastikou je okno zřejmě černě zamřížované, za sochařkou je na zdi police a na ní umístěn džbán, jedna další nádoba a sochařský model či hotová plastika nevelkých rozměrů.

V porovnání s *Odysseou* vyzařuje z *Autoportrétu* klid a soustředění, podpořené i použitým pastelovým barevným laděním koláže, a to zejména interiéru sochařského ateliéru, z něhož na diváka působí nejvíce zamyšlený pohled sochařčiných hnědočerných očí zvýrazněných silným černým obočím. Zajímavým prostorotvorným prvkem je kontrast oblých tvarů plastiky na stojanu vytvořené ze tří druhů bílého a šedivého textilu s výrazným, černě zamřížovaným, přísně geometrickým oknem vyplněným barevnými textiliemi zobrazujícími prostor vně ateliéru.

---

<sup>49</sup> KLIMEŠOVÁ (pozn.40), 383.

<sup>50</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 145.

### 3.5 *Pierot a Kolombína*:

Třetí z rozměrných textilních koláží Věry Janouškové je koláž *Pierot a Kolombína*. Tato látková koláž je opět orámována po celém svém obvodu, v tomto případě pásem tvořeným čtverečky o straně dlouhé přibližně dva centimetry ve třech řadách na spodní a horní obvodové části a v šesti řadách na bočních obvodových částech koláže. Obdélníkové pozadí vymezené tímto rámem je šedé, sestavené z menších nepravidelných textilních částí.

Ústředním motivem jsou dvě velké postavy Pierota a Kolombíny. Inkarnát obou postav je barevně téměř shodný s pozadím, ale jejich oblečení je velmi pestré. Těla obou postav jsou tvořena rastrem geometrických ploch – v případě Pierota jsou to černé a bílé čtverce v šachovnicovém rozložení, což je motiv, který Věra Janoušková použila na všech třech látkových kolážích, které jsem dosud popsala. U Kolombíny jsou na trupu použity opět černé a bílé čtverce, ale také tři čtverce červené a jeden modrý; v bílých, červených a modrém čtverci je střed tvořen vždy malým černým čtvercem. Zelené a bílé čtverce se ještě vyskytují jako ozdoba Pierotových kalhot.

Dalším geometrickým plošným útvarem použitým na koláži *Pierot a Kolombína* je úzký, vysoký, téměř rovnoramenný trojúhelník, jehož dvě přibližně stejně dlouhé strany jsou výrazně delší než strana třetí. Trojúhelníky jsou použity jako nosy obou postav a vlasy Pierota.

Typickou černo-bílou barevnost tradičních postav Pierota a Kolombíny Věra Janoušková v koláži připomíná, ale oživuje jí použitím mnoha dalších barev, jak je patrné z dosavadního popisu.

Postavy jsou zobrazeny v pohybu, Kolombína gestikuluje pravou rukou, velmi krásný motiv je baletně prohnutá špička Pierotovy nohy v pohybu nad zemí. Živost výjevu je ještě podpořena kompozicí – ruce obou postav i napjatá špička Pierotovy nohy zasahují do rámu koláže, tvořeného drobnými čtverečky.

### 3.6 Další látkové koláže:

V uměnovědné literatuře jsou uváděny pouze tato tři rozměrná díla Věry Janouškové jako její jediné počiny v oblasti látkových koláží. Na zdi jejího ateliéru v Košířích však visí další látková koláž [3], a sice rozměrově mnohem menší dílo.

Představuje zátiší před oknem, je na něm zobrazena černobílá konvice na čaj, z různých odstínů hnědé sestavená mísa s ovocem, nejspíše s hruškami a jablky, většinou sešitými ze dvou různobarevných látek (fialových, zelené, žluté, šedé, oranžové, růžové), dále na ploše stolu či parapetu leží dva citrony, červený šálek, nůž a stojí tu také dva podnosy s pečivem.

Ani na této koláži nechybí šachovnicový motiv, tentokrát na ubrusu, který je tvořen čtverečky v oranžové a šedé barvě.

Zajímavý je použitý motiv zátiší i menší rozměr v porovnání s dosud publikovanými rozměrnými látkovými kolážemi s výhradně figurálním motivem.

Datace, název, ani rozměr zátiší nebyly publikovány, ani mně zpřístupněny. Tato látková koláž je v majetku Nadace Vladimíra a Věry Janouškových. Zpřístupnění archivu a deponitáře nadace pro badatelské účely by mohlo rozsah znalostí o případných dalších látkových kolážích Věry Janouškové ještě rozšířit a doplnit.

### 3.7 Látkové koláže v díle Věry Janouškové:

Věra Janoušková ve svých látkových kolážích udělala první krok mimo sochařský obor, který vystudovala. Tvorba látkových koláží mohla představovat úlevnou volnost tvorby v době, kdy byla nucena se účastnit takzvaných úkolových akcí, v nichž hravost, vtíp, barva, nejrůznější struktury, smích a otevřená lidská účast neměly místo.<sup>51</sup>

Látkové koláže patří mezi první výtvarná díla Věry Janouškové, která mají dvojrozměrnou podobu. V dalších letech se k nim připojí první fáze plošných objektů vytvářených ze smaltů v kombinaci se sádrou či osinkocementem a ještě později pak skutečně ploché početné papírové koláže lidských postav a andělů. Do této skupiny by se daly zahrnout i skládané sochy ze železa a vlnitého plechu, vystavené v roce 1962 na výstavě skupiny UB 12.<sup>52</sup>

### 3.8 Termín látková koláž:

Ještě než se začnu zabývat smaltovanými sochami Věry Janouškové, ráda bych zmínila zajímavý problém odborné terminologie týkající se látkových koláží. V kunsthistorické literatuře se používá několik termínů, které označují textilie určené k zavěšení.

Zřejmě nejpoužívanějším a historicky nejstarším pojmem je tapisérie, pocházející z francouzštiny. Označují se jím už raně středověká díla jako je *Tapisérie z Bayeux* či ještě ranější nástěnné koberce vyráběné v Egyptě i později v předkolumbovské Americe. Tapisériemi jsou označovány nástěnné koberce či závěsy, které se zhotovují protkáváním nebarevné osnovy různobarevným útkem, což je nit provlékaná v příčném směru osnovou, tím se s ní váže a zaplňuje plochu textilie.<sup>53</sup>

Dalším odborným názvem používaným pro tyto výrobky je gobelín, jenž vznikl přenosem z názvu barvířské dílny Gobelinů (Les Gobelins) v Paříži.<sup>54</sup>

Rozhodla jsem se ani jeden z těchto názvů pro látkové koláže Věry Janouškové nepoužívat, protože technikou výroby tapisérií/gobelínů je tkaní, s nímž Věra Janoušková nepracuje.

---

<sup>51</sup> VACHTOVÁ (pozn.41), 213.

<sup>52</sup> Ibidem 215.

<sup>53</sup> Oldřich J. BLAŽÍČEK, Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 2013, 405.

<sup>54</sup> Ibidem.

Další obdobnou technikou je technika známá jako patchwork. Její název pochází z angličtiny a označuje se jím tradiční technika spojování jednotlivých, obvykle různobarevných kousků textilu do působivých obrazců.<sup>55</sup>

Ani tento název není pro techniku používanou Věrou Janouškovou vhodný, protože v technice patchworku je primární sestavování zbytků látek do symetrických vzorů po celé ploše textilie.

V české odborné literatuře se pro látkové koláže Věry Janouškové používá několik různých termínů:

- látková tapisérie, v podstatě forma patchworku<sup>56</sup>
- šitá tapisérie<sup>57</sup>
- tapiserie<sup>58</sup>
- koberec z odstřížků<sup>59</sup>
- textilní panneaux<sup>60</sup>
- gobelín<sup>61</sup>
- šitá koláž<sup>62</sup>
- nástěnný koberec<sup>63</sup>

Ve své práci jsem se rozhodla používat termínu látková koláž. Použití termínu tapisérie či gobelín mi nepřijde přesné s ohledem na použitou techniku sešívání textilních zbytků, nikoli tedy tkaní. Ani koberec není vhodný, koberce také nebývají sestaveny z látkových odstřížků. U patchworku bývá důležitý pravidelný vzor, který se na látkových kolážích Věry Janouškové vyskytuje pouze jako lem rámuující celý výtvar či jeho jednotlivé malé části, případně jako textilní doplněk užitý jako součást výjevu (koberec či mříž v okně). Pro patchwork je také typické sešívání látkových zbytků k sobě/vedle sebe ve švu, a nikoli přes sebe, jak je sešívá Věra Janoušková. Pojem panneaux/panneau se používá ve spojení s malířskou technikou pro desku či panel nebo přímo výplňovou dekorativní malbu.

Termín látková koláž označuje v adjektivu materiál používaný Věrou Janouškovou k sestavení koláží, v substantivu pak metodu použití ústřížků původního materiálu, kladených vedle sebe či přes sebe. Zvažovala jsem ještě termín šitá koláž, ale přesnější se mi zdá spojení sešívaná koláž, které upřesňuje způsob spojení ústřížků původního materiálu. Dle mého názoru by nejpřesnějším slovním spojením popisujícím techniku této tvorby Věry Janouškové byla sešívaná látková koláž, které z praktických důvodů zkracuji na koláž látkovou.

---

<sup>55</sup> <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>

<sup>56</sup> KLIMEŠOVÁ (pozn.40), 122.

<sup>57</sup> Jiří ŠETLÍK: Věra Janoušková, Nové koláže, Klatovy 2007, nepag.

<sup>58</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 51. Adriana PRIMUSOVÁ: 3 sochařky, Praha 2008,8.

<sup>59</sup> VACHTOVÁ (pozn. 41), 213.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem 212. ZEMINA (pozn.2), nepag.

<sup>62</sup> Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, 37.

<sup>63</sup> ŠOUREK (pozn.26), nepag.

## 4. SMALTY:

### 4.1 Impuls k tvorbě smaltů:

Od látkových koláží k počátku tvorby smaltů uplynulo v osobním i uměleckém díle Věry Janouškové zhruba deset let. V tomto období dokončila Věra Janoušková svá pražská studia a naskytla se jí příležitost odejít hned po ukončení Uměleckoprůmyslové školy studovat do Paříže. Tato možnost však padla s únorovým komunistickým pučem v roce 1948.<sup>64</sup> Věra Janoušková se v roce 1948 vdala za Vladimíra Janouška, který s jejím zamýšleným studiem v Paříži nesouhlasil, a strávila spolu s ním rok na stipendiu v Bulharsku, které pro ni však nebylo údajně tak zásadním studijním přínosem, jak sama s odstupem času hodnotila; avšak vyzdvihovala své zážitky z cest po Bulharsku a setkání s lidovým, byzantským a antickým uměním.<sup>65</sup>

I další cesty do ciziny, setkávání s ostatními umělci, založení skupiny UB 12, umělecký dialog s manželem Vladimírem, ale také osamostatnění – oddělení jejich ateliérů, to vše Věru Janouškovou v její další tvorbě ovlivňovalo.

Marasmus konce čtyřicátých a raných padesátých let začal pozvolna ustupovat, v roce 1956 odsoudil Nikita Chruščov kult Stalinovy osobnosti, revoluce zaměřená na svržení kapitalismu měla být nahrazena vítězstvím socialismu v soutěži s kapitalismem.<sup>66</sup> Dobrým příkladem této soutěže se měl stát pavilon ČSR na *Světové výstavě v Bruselu* v roce 1958, který měl propagovat přednosti života v socialismu. Společně přijatým tématem všech zúčastněných zemí na bruselské výstavě bylo: *Bilance světa pro svět lidštější*<sup>67</sup>. Přestože expozice ČSR měla sloužit především socialistické propagandě, podařilo se autorům a účastníkům expozice nezdůrazňovat ideologické zaměření, ale soustředit se na lidskou stránku výstavního záměru.<sup>68</sup> Výborná, velmi oceňovaná expozice našeho pavilonu však nebyla jediným přínosem *EXPA 1958* – stal se jím po dlouhé době styk se soudobou světovou kulturou, ať již prostřednictvím pavilonů ostatních vystavujících zemí, tak souhrnnou výstavou *50 let moderního umění*.<sup>69</sup>

I Vladimír Janoušek se aktivně *EXPA 1958* zúčastnil se svým reliéfem *Hudba*, pro něj a zprostředkovaně i pro Věru Janouškovou a jejich přátele musela být tato zkušenost velmi důležitá (z příštích členů UB 12 byl Zlatou medailí na *EXPU 1958* oceněn ještě František Burant a výstavy se z blízkých přátel Věry Janouškové zúčastnila i Adriena Šimotová).<sup>70</sup>

Bruselský styl není snadné charakterizovat, obzvláště na poli volné tvorby, ale pro tvorbu smaltovaných plastik Věry Janouškové mi jako inspirace připadají důležité principy lability,

<sup>64</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 146.

<sup>65</sup> Ibidem 147.

<sup>66</sup> Rostislav ŠVÁCHA: *Architektura 1958-1970*, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 31.

<sup>67</sup> Ibidem 32.

<sup>68</sup> Ibidem 33.

<sup>69</sup> Daniela KRAMEROVÁ: *Otevírání cesty – světová výstava EXPO 1958 v Bruselu*, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 73.

<sup>70</sup> Ibidem 75.

hybnosti, vytváření barevných polí pomocí protínajících se linií, mísení geometrického a organického směřování se zobrazivým, práce s novými materiály, náměty s civilizační poetikou.<sup>71</sup> Ve dvou monumentálních realizacích našeho pavilonu na *EXPU 1958* je použit způsob rozdělení výtvarného díla pomocí černých linií, které mohou připomínat linie svarů spojujících smaltované díly plastik Věry Janouškové, a sice plastická vitráž Jana Kotíka *Slunce, voda, vzduch*<sup>72</sup> a dále ve vstupní hale umístěná vitráž *Šťastná rodina*<sup>73</sup> od Václava Sychry<sup>74</sup>.

EXPO 1958 vneslo do československého umění nové impulzy a zároveň představilo, a to velice úspěšně, české umění světu. Je však nutné poznamenat, že se jednalo o umění, které bylo oficiálně přijatelné, vedle nějž existovalo mnoho umělcům, kterým oficiální výtvarná práce nebyla umožněna.

Věra Janoušková se EXPA 1958 nezúčastnila, ale vliv nových tendencí na její tvorbu lze předpokládat. Na počátku šedesátých let začíná Věra Janoušková pracovat s novým materiálem – smaltem a o něco později pak i s novou metodou spojování tohoto materiálu – svařováním.

Věra Janoušková v jednom z několika málo dochovaných rozhovorů popisuje mimo jiné i začátek své tvorby s nalezeným materiálem. Každé léto jezdila se svým manželem Vladimírem do jeho rodného domu v Kalné. Jejich ateliérem tu byla stodola. Ve stodole nacházela Věra Janoušková různé nepotřebné železné zbytky z hospodářství a z nich, za pomoci místního kováře, vytvářela figurální plastiky, některé železné, jiné pospojované sádrou.<sup>75</sup> Tady začala éra železo-sádrových plastik.

Pro tvorbu smaltů si Věra Janoušková jako určující zážitek vybavuje, jak při procházce v manželově rodišti našla v potoce modrý hrnec, přes který tekla voda. Hrnec byl rezavý a neměl dno, nebylo ani jasné, jak s ním dále naložit. Věra Janoušková pak v ateliéru použila nůžky na plech, hrnec rozstříhнула, šlapáním vyrovnala a zalila sádrou.<sup>76</sup> Tak vznikly první sádrou podlévané kříže, které ještě kombinovaly smalt s jiným materiálem a nebylo na nich použito, později pro Věru Janouškovou tak typické, svařování. Věra Janoušková přiznává, že vymyslet způsob zpracování smaltů byl pro ni zapeklitý. „Na to padne celý život, než víte, jak na to.“<sup>77</sup>

---

<sup>71</sup> KRAMEROVÁ (pozn.69), 77.

<sup>72</sup> Ibidem 74.

<sup>73</sup> Jindřich SANTAR: EXPO 58, Světová výstava v Bruselu, Praha 1961, nepag.

<sup>74</sup> KRAMEROVÁ (pozn.69), 75.

<sup>75</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 153.

<sup>76</sup> Ibidem 153-154.

<sup>77</sup> Pozn.6.

## 4.2 Metoda svařování:

K metodě svařování jí přivedl manžel Vladimír, který je ovládl jako první.<sup>78</sup> Věra Janoušková používala metodu svařování intuitivně na rozdíl od Vladimíra, který absolvoval i svářečské zkoušky, naučila se natavovat drát a stehovat s ním, sama tvrdila, že své smaltované sochy šije.<sup>79</sup>

Věra Janoušková často o metodě svařování mluví v souvislosti se šitím, které odkazuje k tvorbě jejích látkových koláží a primárně až k jejímu absolutoriu praktické rodinné školy, na které patřilo šití k základním zvládnutým dovednostem. I název této práce jako citace slov Věry Janouškové<sup>80</sup> potvrzuje odkaz podobu svařování s šitím, stejně jako následující citace: „Hrnce jsem párala a sestavovala z nich sochy.“<sup>81</sup> Také v odborné literatuře je vzájemný vztah látkových koláží a smaltů prokázán použitím termínu plechová koláž pro plastiky zhotovené z nalezeného smaltovaného nádobí.<sup>82</sup>

Věra Janoušková používala techniku svařování plamenem, což je metoda, která patří mezi tzv. tavné metody svařování. Metoda využívá teplo získávané spalováním směsi hořlavého plynu a kyslíku nebo vzduchu pro natavení svarových ploch a roztavení přídavného materiálu. Jako přídavný materiál se používají svařovací dráty stejného nebo podobného chemického složení jako svařovaný základní materiál. Tato metoda svařování je poměrně obtížná, protože vyžaduje zapojení obou rukou – jedna ruka pomocí plamene nahřívá svařované plochy a ruka druhá přidává do svarové lázně přídavný materiál. Věra Janoušková svařovala v ochranných rukavicích a používala krásné sluneční brýle jako ochranu proti poškození očí [15]<sup>83</sup>, protože plamenné svařování vyžaduje nižší stupeň zbarvení brýlí než např. obloukové svařování.<sup>84</sup>

Metoda svařování je poměrně fyzicky náročná, pro ženu umělkyni značně netypická. Ve skupině UB 12 však nebyla s volbou netypické výtvarné metody, vyžadující fortel, mezi ženami umělkyněmi Věra Janoušková osamocena. Alena Kučerová pracovala od roku 1963 až 1964<sup>85</sup> také s plechem, avšak s pocínovaným plechem na konzervy, který sice nenacházela jako Věra Janoušková na skládkách, ale jehož cena byla minimální.<sup>86</sup> Pomocí ševcovských nástrojů zděděných po dědečkovi<sup>87</sup> vytlačovala do plechu dírky v geometrických rastroch či lidských, zvířecích či rostlinných podobách.

Oběma výtvarnicím je společné násilí, které na plech či smalt uplatňují a pomocí něhož vytvářejí svá výtvarná díla. Obdobný je i systém recyklace předmětů, který u Věry Janouškové spočívá ve znovuoživení dříve užívaných a odložených předmětů, zatímco u

---

<sup>78</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 154.

<sup>79</sup> Pozn.6.

<sup>80</sup> ZEMINA (pozn.2), nepag.

<sup>81</sup> Pozn.6.

<sup>82</sup> ZEMINA (pozn.2), nepag.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Svařování\\_plamenem](http://cs.wikipedia.org/wiki/Svařování_plamenem).

<sup>85</sup> Marie KLIMEŠOVÁ: Alena Kučerová, Praha 2005, 32.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem 33.

Aleny Kučerové se jedná o dvojí použití grafické matrice – nejprve pro grafický otisk a poté jako samostatný reliéf.

Technologie, které autorky používají, jsou zcela osobité a prošly originálním autorským vývojem, obě umělkyně spojuje potřeba experimentovat<sup>88</sup> a hledat vlastní cesty. Obě jejich technologie vycházejí z tradičních českých rukodělných povolání – švadleny a ševce.

#### 4.3 Svařovaný materiál:

„Šokující na práci se smalty je utkvělá představa veřejnosti, že vznešená umělecká myšlenka vyžaduje použití stejně vznešeného a ušlechtilého materiálu; představa, že výtvarná hodnota uměleckého díla je přímo úměrná ceně použité suroviny.“<sup>89</sup>

Věra Janoušková používala k výrobě smaltovaných soch především materiál nalezený na skládkách. V televizním dokumentu o Věře Janouškové jsou natočené záběry, jak se snaží vybrané předměty násilně vysvobodit a půvabně svoje snažení komentuje: „To je úžasný, to se těším... Skvělý lov... Přece jen jsme něco urvali.“<sup>90</sup>

Kromě skládek vyzdvihovala Věra Janoušková také fenomén železných nedělí v éře socialismu, při nichž lidé vyřazovali nepotřebné kovové předměty ze svých domácností. Tyto předměty byly centrálně sváženy do sběrů odpadu a dále jako druhotné suroviny opět využívány ve výrobě. V hromadách kovového odpadu nacházela Věra Janoušková poklady pro své smaltované plastiky: „Železné neděle byly můj ráj.“<sup>91</sup>

Dále jsou uvedeny různé druhy smaltovaných předmětů, které Věra Janoušková ve svých plastikách použila:

- hrnce
- pokličky
- kýbly
- umyvadla
- konvice
- cedníky
- naběračky
- tělesa karmy
- plotny
- kamna
- roury
- konve
- bandasky

---

<sup>88</sup> KLIMEŠOVÁ (pozn.85), 30.

<sup>89</sup> VACHTOVÁ (pozn.41), 212.

<sup>90</sup> Pozn. 6.

<sup>91</sup> Ibidem.

- motocyklové nádrže
- cedule
- aj.

Smaltování je technologický postup povrchové úpravy kovů, při němž se na povrch výrobku nanáší vrstva skelného povlaku - smaltu. Na upravený povrch se aplikuje základní a krycí smalt, který se velkým žářem v peci roztaví v souvislý sklovitý povlak a přilne pevně na kov. Vrchní vrstva smaltu obsahuje anorganická barvítka s trvalou barevnou stálostí.

Smalt je ochranná, případně ozdobná vrstva skloviny nanesená na ocelový plech nebo litinu, v některých případech i na neželezné kovy a vypálená při teplotě 800 ° C. Tím je zaručena nejvyšší možná odolnost vůči povětrnostním vlivům, naprostá stálobarevnost, vysoký lesk a neomezená životnost.

Protože smalt nestárne, neopotřebovává se, uchovává si lesk a barevnost, představuje určitý fenomén. Smaltování šperků vyvinuli mykénští řemeslníci již ve 13. století před naším letopočtem.<sup>92</sup>

Věra Janoušková pracovala výhradně se smaltem, nepoužívala na své plastiky žádný plechový materiál (snad s výjimkou několika málo plastik z vlnitého plechu z let 1962 a 1963<sup>93</sup>) či karosérie, spojené s hromadnou průmyslovou výrobou, s nimiž pracovali umělci ve světě i u nás. Smaltované domácí předměty jsou intimním materiálem používaným v lidském soukromí, plastiky z nich vytvořené rezonují s myšlenkami formulovanými Jiřím Padrtou v programové stati k výstavě *Nová citlivost* v roce 1968, a to přesto, že se Věra Janoušková této výstavě nezúčastnila. Jiří Padrta mluví o proměně světa po desetiletí, v němž vládla úzkost a odcizení, k opětovné naději a důvěře ve smysl lidské existence, ke kterým je nezbytný „nový druh citlivosti otevřený současnému světu, zaujatý jeho viditelnými jevy, ale i skrytými principy“<sup>94</sup>. Nový typ dnešního umění je podle Jiřího Padrty mimo jiné „pozitivní ve vztahu k člověku, zaujatý vizí nové jednoty člověka a univerza“.

Na výstavě *Nová citlivost* se objevili především členové skupiny Křižovatka, z nichž v souvislosti s Věrou Janouškovou je nejvhodnější zmínit Bělu Kolářovou. Běla Kolářová používala ve svých asamblážích banální, intimní předměty denní potřeby, a sice patentky, žiletky, svorky<sup>95</sup>, perka do vlasů, běžné součásti civilního života, své materiálové zdroje tedy nalézala v lidském soukromí, obdobně jako Věra Janoušková.

<sup>92</sup> [www.smalt.eu](http://www.smalt.eu)

<sup>93</sup> Naďa ŘEHÁKOVÁ: Vladimír Janoušek, Věra Janoušková: výběr z díla, Plzeň 2004, nepag.

<sup>94</sup> Josef HLAVÁČEK: *Nová citlivost*, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (ed.), Praha 2007, 221.

<sup>95</sup> *Ibidem* 226.

#### 4.4 Barevnost smaltů:

Barevnost smaltů byla jasně daná nalezenými a při tvorbě plastik použitými smaltovanými předměty, Věra Janoušková ovlivňovala především barevné kombinace a celkové vyznění plastik. Barevnost je u smaltovaných plastik jistě důležitá, v některých případech, o nichž se ještě zmíním, zřejmě i symbolická. Sestavování nalezených smaltů do plastik neznamenovalo pouze volbu tvarů, ale i barev a jejich vzájemných kombinací.

Nejčteněji se vyskytujícími barvami na smaltovaných plastikách jsou bílá, modrá, červená a černá. Vyskytují se – obzvláště u pozdějších plastik – i další barvy jako je šedá, hnědá, fialová, žlutá, zelená a béžová.

Smaltované plastiky spojované svařováním jsou v místech svaru spojeny výraznými černými liniemi těchto svarů, které dávají kontrastně vyniknout spojovaným barvám. V literatuře se vyskytuje zajímavá poznámka o spojitosti tohoto prvku s dílem Jeana Dubuffeta, jenž pomocí černých linií rozčleňoval povrch svých plastik.<sup>96</sup> Podle mého názoru má černá linie svaru v plastikách Věry Janouškové opačný význam, tedy spojovací, nikoli rozdělovací, a navíc vzniká ryze účelově, přestože i s jeho působením se pro celkové vyznění plastiky při její tvorbě jistě počítá a volbou velikosti svařovaných kusů smaltu se hledá jeho nejvhodnější poloha.

Zajímavým prvkem, který Věra Janoušková při práci se smaltem používala, a to jen u vybraných plastik ze smaltů spojovaných metodou plamenného svařování, byla kresba plamenem. Tuto metodu lze nejlépe pozorovat u dvojrozměrných nefigurálních plastik – zejména *Košilek*.

Zejména u prvních svařovaných plastik je podle mého názoru zřejmé, že použití barev je symbolické. Vyskytují se tu, jak již bylo výše řečeno, barvy bílá, modrá, červená a černá.

Bílá barva má v symbolice barev význam čirého světla, je to barva radostná a slavnostní. V křesťanském umění znamená čistotu duchovní i tělesnou, mír a smíření. V bílém bývají vyobrazeni andělé a svatí, bílá je barvou křestní i barvou rubáše.<sup>97</sup>

Bílá barva je jediná, kterou Věra Janoušková použije u monochromatických smaltovaných plastik. Ostatní barvy jsou vždy použity v kombinaci, ať již právě s bílou barvou nebo barvami jinými. Monochromatické bílé plastiky jsou ve většině případů nefigurální – *Košilky I a II*, *Velký bílý kabát*, *Bílý totem*, ale i s použitím figury – *V koupelně*, *V kuchyni*, *Kristus z Karlova náměstí*.

Modrá barva je barvou dvojznačnou, může být tmavá až k černi a symbolizovat tak noc, nebo je rozsvětlená k bílé, představující světlo a výkladově se blížit barvě bílé. Pro smalty Věry Janouškové je typičtější varianta druhá. V křesťanském umění má modrou barvu Mariin ochranný plášť, symbolizující útěchu, i plášť Kristův.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Silvie NOVOTNÁ: Barva v díle Věry Janouškové, magisterská diplomová práce, Brno 2009, 20.

<sup>97</sup> Jan BALEKA: Výtvarné umění, výkladový slovník, Praha 2010, 47.

<sup>98</sup> Ibidem 227.

Červená barva je spojována se sluncem, ohněm, krví, silou a mládím, s plodivostí a láskou. I červená barva je barvou dvojnásobnou, a to zejména v křesťanském umění: je symbolem Kristovy prolité krve, a tedy utrpení, a zároveň je červené i roucho zmrtnýchvstalého Krista ve smyslu věčného království.<sup>99</sup>

Černá barva je protikladem barvy bílé, barvy světla, a je tedy symbolem noci, temnoty, zla, smrti a zániku. Ve středověku je barvou obžalovaných, trpitelů a prosebníků o milost.<sup>100</sup>

Zdá se paradoxní uvádět v práci o moderním umění druhé poloviny dvacátého století symboliku barev v době středověku a jejich význam v křesťanském umění, ale právě středověk a křesťanská tradice jsou pro utváření umění na našem geografickém území zásadní, a přestože se k nim Věra Janoušková přímo neodkazuje, jistě jsou ve zkušenostech jejího dětství, výchovy a vzdělání alespoň podvědomě obsaženy.

Nejen použité barvy však u smaltů Věry Janouškové odkazují k období středověku, v literatuře je zmíněna i paralela mezi členěním smaltů svarovými spoji a členěním středověkých katedrálních vitrážových oken.<sup>101</sup>

Zajímavou interpretací barev používaných Věrou Janouškovou u smaltovaných plastik nejčastěji je, po vyřazení čtvrté nejfrekventovanější barvy – černé, možnost zvážit záměrné použití trikolory státních barev České republiky – bílé, modré a červené. V neoficiálních interpretacích státních barev lze poměrně jednoznačně vyčíst, že bílá barva má symbolizovat čistotu, červená barva krev prolitou vlastenci za svobodu vlasti a modrá bezmračnou oblohu. Všechny tři interpretace vykládají naše státní barvy ve smyslu cti, hrdinství, svobody a radosti ze života. Právě v době, kdy Věra Janoušková začínala se svými smalty a volila jejich barevnost, byla politická situace v Čechách neradostná a skrytá symbolika barev české trikolory mohla vyjadřovat naději na opětovném dosažení jejich výkladu. Navíc v roce 1960 byla v Československé republice přijata socialistická ústava, z níž ustanovení o státních barvách zcela zmizelo, a jejich použití mohlo vyjadřovat touhu po návratu jako symbolu.

Nelze ale opominout ani poměrně pravděpodobné a pragmatické vysvětlení použití barev trikolory na smaltech Věry Janouškové, a sice dostupnost smaltovaného nádobí pouze v základní barevnosti za éry socialismu určené nikoli trhem, ale nařízeními, v nichž mohlo hrát svou roli zjednodušení výroby snížením počtu používaných barev a také jejich cena. Tuto možnost jsem se pokoušela potvrdit kontaktováním odborníků ze dvou firem zabývajících se smaltováním, bohužel však pamětníci smaltování v šedesátých a sedmdesátých letech jsou již v důchodovém věku a žádné záznamy, z nichž by se daly tyto informace potvrdit, nejsou ve firmách k dispozici.<sup>102</sup>

Symbolikou ostatních barev nalezených smaltů, které byly při zhotovení plastik použity, se nebudu dále zabývat, protože jejich četnost je nevýznamná.

---

<sup>99</sup> BALEKA (pozn.97), 64.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Marie KLIMEŠOVÁ: Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop artu, groteska, asambláž, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 151.

<sup>102</sup> Kontaktovala jsem firmy Mefrit s.r.o. a SFINX České Budějovice a.s.

V pozdějších velkých figurálních smaltovaných plastikách jsou podle mého názoru už primární spíše tvary smaltovaného nádobí než jejich barevnost.

Ráda bych v této části ještě zmínila další specifikum smaltu, a sice jeho absolutní hladkost a lesk. Většina sochařů počítá ve svých sochách a plastikách se světlem a stínem, což u smaltů neplatí. Smalt je hladký povrch, u něž lze kalkulovat jen s odlesky. Zahrneme-li však do výsledné podoby plastiky i svarové spojení, i ve smaltovaných sochách se objevuje hra světla a stínů.

Zajímavá je v souvislosti s barvou vzpomínka Jaromíra Zeminy, který v roce 1997 instaloval výstavu smaltů a koláží Věry Janouškové v městské Galerii Ve Věži v Plané u Mariánských Lázní. Vystavená díla byla rozmístěna v pěti podlažích, a určujícím prvkem instalace výstavy se stala ubývající barevnost smaltů směrem nahoru k nebi, takže dvě nejvyšší patra působila nejsvětleji a nejduchovněji.<sup>103</sup>

#### 4.5 Práce s nalezeným materiálem ve světě:

Práce s nalezeným materiálem není vynálezem Věry Janouškové. Jindřich Chaloupecký začíná tuto vývojovou linii Kurtem Schwittersem (1887-1948), přestože už v roce 1911 používá nalezený materiál ve své soše Umberto Boccioni (1882-1916) a o dva roky později také Pablo Picasso (1881-1973) a Georges Braque (1882-1963). Ovšem novum Schwitterse spočívá ve faktu, že používá věci, které člověk v minulosti vyrobil či používal, ale poté je zahodil. Jsou to znovuoživené opuštěné věci, kterým je dána nová významnost, je to „poezie smetiště“.<sup>104</sup>

Z dalších umělců, kteří se tímto námětem zabývají, je zmíněn český umělec Zdeněk Rykr (1900-1940) a jeho tvorba objektů a asambláží v letech 1933 až 1935.

V době bližší Věře Janouškové je uváděno několik zahraničních umělců, z nichž tři používají techniku strhávání plakátů z plakátovacích ploch, a stržené kusy plakátů pak vystavují: Francouz François Dufrêne (1930-1982), Ital Domenico (Mimmo) Rotella (1918-2006) a další Francouz Raymond Hains (1926-2005). Všichni tři tito výtvarníci používali tedy metodu dekoláže a Chaloupecký je přiřazuje k výše uvedeným umělcům vyznávajícím „poezii smetiště“.<sup>105</sup>

Jindřich Chaloupecký dále v souvislosti s touto poezií zmiňuje Francouze Césara<sup>106</sup> (1921-1998), který pracuje s kompresemi materiálů, nejvíce se železným šrotem a lisuje vraky automobilů, a to od roku 1960 nejprve bez třídění slisovaných materiálů a od roku 1962 pak už řízenými procesy.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> ZEMINA (pozn.2), nepag.

<sup>104</sup> Jindřich CHALUPECKÝ: Věra Janoušková, Praha 1965, nepag.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ingo F. WALTHER (ed.): Umění 20. století, Praha 2011, 520.

Dalšími umělci, kteří tvoří svá díla z nalezených odhozených věcí, uvedenými Jindřichem Chalupckým a postaveným na roveň Věře Janouškové, jsou tři Američané, jeden Švýcar žijící ve Francii a jeden Dán. Mezi Američany patří Richard Stankiewicz (1922-1983), pracující s kovovým odpadem, Louise Nevelsonová (1899-1988), která sbírá dřevěný odpad, instaluje jej do beden vyskládaných na sebe a přestříkává černou, později i bílou či zlatou barvou<sup>108</sup>, a tak jej zbavuje původní podoby a účelu, a John Chamberlain (1927-2011), který pracuje s vraky aut, prohýbá je, lisuje, komponuje<sup>109</sup> a právě komponováním lisovaných vraků se liší od výše zmíněných kompresí automobilových vraků realizovaných Césarem.

Jean Tinguely (1925-1991) své nálezy ze šrotiště a vetešnictví sestavuje do hybných soch, strojů, a spojuje tak umění asambláže a ready-made s uměním kinetickým.<sup>110</sup>

Dán Robert Jacobsen (1912-1992) pracuje se železným plechem<sup>111</sup> a sestavuje jej do podob abstraktních i figurálních. Z dostupných zdrojů se mi však nepodařilo potvrdit, že pracoval skutečně s materiálem dříve odloženým.

Ráda bych k výčtu umělců zabývajících se podle Jindřicha Chalupckého v šedesátých letech dvacátého století „poezií smetiště“ připojila ještě Francouze Armana (1928-2005), a sice zejména dva z jeho cyklů, na nichž v té době pracoval: *Nahromadění (Accumulations)* a *Popelnice (Poubelles)*<sup>112</sup>. Jeho postup je u obou cyklů odlišný od Věry Janouškové, ale práce s nalezeným materiálem určeným k zániku je velice podobná. V cyklu *Nahromadění* shromažďuje do kvádrů z plexiskla stejné druhy odložených věcí – Věře Janouškové jsou jistě materiálem nejbližší *Navršené konve* z roku 1961, v nichž je plexisklová schránka naplněná nalezenými smaltovanými konvicemi<sup>113</sup>. Cyklus *Popelnice* představuje opět sérii plexisklových kvádrů naplněných v tomto případě stlačenými odpadky běžného domácího provozu.<sup>114</sup>

Z výše uvedených autorů jich řada patří ke skupině *Nových realistů*, ustavené 27. října 1960 v Paříži z popudu francouzského kritika Pierra Restanyho (1930-2003), a sice Jean Tinguely, Raymond Hains, Francois Dufrêne, Mimmo Rotella, César, Arman. Do skupiny *Nových realistů* patřili také následující, dosud nezmínění umělci: Yves Klein (1928-1962), Martial Raysse (1936), Daniel Spoerri (1930), Jacques de la Villeglé (1926), Christo (1935), Gérard Deschamps (1937) a Niki de Saint Phalle (1930-2002).<sup>115</sup>

Manifest skupiny vytvořený na místě v den jejího vzniku byl stručný: „Noví realisté si jsou vědomi své kolektivní identity; nový realismus = nové vnímání reality.“<sup>116</sup> Z manifestu tedy konkrétní program nevyplýval, ale umělce spojovala obliba veřejného spektaklu, zájem o

---

<sup>108</sup> WALTHER (pozn.107), 523.

<sup>109</sup> Ibidem, 497.

<sup>110</sup> Ibidem, 507-508.

<sup>111</sup> Ibidem, 475.

<sup>112</sup> Ibidem, 519.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> <http://www.arman-studio.com/>

<sup>115</sup> Hal FOSTER/Rosalind KRAUSSOVÁ/Yve-Alain BOIS/Benjamin H.D. BUCHLOH: Umění po roce 1900, modernismus, antimodernismus, postmodernismus, Praha 2007, 434.

<sup>116</sup> Ibidem.

objekt, nikoli malbu, rozvíjeli disciplíny objevené moderním uměním v letech 1916-1936 – ready-made, monochromy, konstruované kinetické skulptury a koláž.<sup>117</sup> Prostředí, z něhož čerpají a které si přisvojují, zahrnuje velkoměsta, továrny, stroje, masová média a konzum.<sup>118</sup> *Noví realisté* umocňují svůj zájem o již jednou použité a odložené věci jejich zapojením do výtvarných děl vytvořených pomocí dříve v minulosti užívaných výtvarných metod. S Věrou Janouškovou je nepojí zájem o veřejný prostor, ale zájem o objekt, koláž a především obliba nalezeného materiálu. Obdobně jako můžeme pozorovat Věru Janouškovou při hledání smaltovaného materiálu na skládkách<sup>119</sup>, najdeme na fotografiích Césara na vrakovišti automobilů<sup>120</sup> či Armana na ulicích Paříže, jak shromažďuje materiál pro svou instalaci *Plno* (1960)<sup>121</sup>.

Pierre Restany zmiňuje častokrát v souvislosti se skupinou *Nových realistů* Marcela Duchampa a jeho ready-made. Nalézá u nich společné rysy ve smyslu jejich „anti-umění“. Marcel Duchamp předměty použité v ready-mades nijak výtvarně neupravuje, hledá v běžných předmětech jejich skrytou poezii, umění uvnitř jich samých<sup>122</sup>. Obdobu u *Nových realistů* nachází Pierre Restany ve volbě běžných předmětů každodenní potřeby, jimiž jejich použitím umělci eliminují hranice mezi uměním a běžným civilním životem<sup>123</sup>. Tento princip lze aplikovat i na smaltované plastiky Věry Janouškové.

Velmi blízký Věře Janouškové, a to především zpracovávaným materiálem a zaměřením se na objekt („dobrodružství objektu“<sup>124</sup>), se z celé skupiny *Nových realistů* jeví Arman, jak již bylo konstatováno výše, ale také César, který lisuje, řezá a upravuje karosériové plechy. S těmi Věra Janoušková nepracovala, soustředila se především na nádobí a jiné smaltované předměty používané v domácnostech, Césarovi nejbližším materiálem by snad byla nádrž z motocyklu. U obou umělců je v porovnání s Věrou Janouškovou v jejich dílech patrná větší společenská angažovanost, což je vzhledem k režimu panujícímu v šedesátých letech dvacátého století v naší zemi pochopitelné. Avšak přesto je tento rozdíl nutno zmínit – Arman reaguje ve svých dílech na civilizaci žijící v přebytku<sup>125</sup>, expanzi spotřební kultury, blížící se ekologickou katastrofou v důsledku stále se zvyšující nezvladatelné produkce odpadu.<sup>126</sup> Jeho *Nahromadění* představují obrazy industrializované smrti použitých objektů<sup>127</sup>, tento záměr není v díle Věry Janouškové vůbec přítomný, kritikou konzumní společnosti se ve svém díle z pochopitelných důvodů vůbec nezabývá.

I přes uvedené analogie je na místě uvést konstatování Jindřicha Chaluppeckého, které podle mého názoru platí velmi přesně i pro Věru Janouškovou, že pokud je možné přiřadit české

<sup>117</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH (pozn.115), 434.

<sup>118</sup> WALTHER (pozn.107), 518.

<sup>119</sup> Pozn.6.

<sup>120</sup> Julia ROBINSON (ed.): *New Realisms: 1957-1962, Object Strategies Between Readymade and Spectacle*, Madrid 2010,161.

<sup>121</sup> *Ibidem* 177.

<sup>122</sup> *Ibidem* 56.

<sup>123</sup> *Ibidem* 57.

<sup>124</sup> WALTHER (pozn.107), 518.

<sup>125</sup> WALTHER (pozn.107), 519.

<sup>126</sup> FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH (pozn.115), 438.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

umělce k některé ze soudobých světových tendencí, pak jen docela přibližně, protože primární nejsou v českém umění přesněji definovatelné směry, ale umělecké individuality.<sup>128</sup>

#### 4.6 Nalezený materiál každodenní potřeby v tehdejší české tvorbě:

Ve stejné době, v níž Věra Janoušková začíná pracovat s nalezeným materiálem, používají další čeští umělci nalezený materiál předmětů každodenní potřeby, který začleňují do svých děl, jejichž vyznění je vzájemně diametrálně odlišné a o několika z nich bych se ráda detailněji zmínila.

Jedním z nich je Libor Fára (1925-1988). Libor Fára, obdobně jako Věra Janoušková, sbírá bezcenné odložené předměty, jež ho zaujmou ať již tvarově či materiálově. Libor Fára se neomezuje na jeden druh materiálu – volí části starého nábytku, odložené pracovní nářadí, ale i kulečnickové koule nebo obyčejné dveře či zelinářské bedýnky.<sup>129</sup> Obdobně jako Věra Janoušková používá ty nejobyčejnější odložené věci, které upravuje a vkládá do svých asambláží. Na rozdíl od Věry Janouškové je jeho primárním materiálem dřevo a dřevěné předměty, jejichž fragmenty umísťuje do asambláží. S Věrou Janouškovou ho kromě zřejmě idylického dětství pojí také zážitky spojené s loutkami, jelikož své dětství trávil v kulisách loutkového divadla svého dědečka.<sup>130</sup>

Nalezené předměty, které většina lidí nepovažuje za krásné, přetváří a původně banálním každodenně používaným věcem dává novou krásu.<sup>131</sup>

Dále bych ráda zmínila část tvorby Zbyňka Sekala (1923-1998), v níž pracuje s běžnými materiálovými odpady (dřevo, železo, kůže). Ve svých kompozicích nepoužívá materiály různorodé, ale kumuluje materiál jednotlivo a uzavírá jej do rámců. Pokud materiál nezmnožuje, pracuje s výrazným nalezeným prvkem, který svým tvarem asociuje zpracovávané téma.<sup>132</sup>

Dalším umělcem pracujícím s vyřazenými předměty denní spotřeby je Aleš Veselý (narozen 1935). V jeho případě se ovšem nedá, tak jako u Věry Janouškové, Zbyňka Sekala nebo Libora Fáry, hovořit o kráse nalezených předmětů. Ty jsou v průběhu tvorby zcela zásadně proměněny, ztrácejí nejen svou původní funkčnost obdobně jako u Věry Janouškové, Zbyňka Sekala a Libora Fáry, ale často i svou původní podobu. Tady můžeme připomenout první smaltované kříže Věry Janouškové, v nichž jsou smaltované hrnce převedeny ze tří rozměrů do dvou rozstřiháním a sešlapáním. Všichni čtyři umělci usilují o organické spojení původně nesourodých částí objektu do jednoho celku. Klíčový rozdíl mezi použitím vyřazených

---

<sup>128</sup> Jindřich CHALUPECKÝ: *Nové umění v Čechách*, Praha 1994, 30.

<sup>129</sup> CHALUPECKÝ (pozn.128), 30.

<sup>130</sup> Vladimíra BRUCHÁČKOVÁ ZÁVODNÁ: *Libor Fára*, Mikulov 2013, nepag.

<sup>131</sup> František ŠMEJKAL: *České imaginativní umění*, Praha 1996, .

<sup>132</sup> Marie JUDLOVÁ: *Zadržovaná prudkost: Retrospektiva sochaře Zbyňka Sekala*, in: *Zbyněk Sekal, Práce za posledních pětadesát let*, Praha 1997, 11.

předmětů každodenní spotřeby u Věry Janouškové, Zbyňka Sekala a Libora Fáry a u Aleše Veselého spočívá v působení jejich děl na diváka.<sup>133</sup>

Na rozdíl od Věry Janouškové, Zbyňka Sekala či Libora Fáry působí objekty Aleše Veselého na diváka agresivně, použitý materiál je syrový a je velmi drasticky zpracován. Aleš Veselý používá záměrně korodovaný či propálený materiál, tmavé díry či z objektů do prostoru vystupující špice a bodce útočící na diváka, který se cítí fyzicky i psychicky ohrožen.<sup>134</sup>

Libor Fára pracuje na svém mnohaletém cyklu *Hrací stoly* již v letech 1965, 1966 a 1967 a poté později v letech 1974 až 1975, .<sup>135</sup> Vystavuje je poprvé v roce 1967 v Galerii na Karlově náměstí, úvod do katalogu napsala Ludmila Vachtová a zdůraznila v něm prvek hry a náhody<sup>136</sup>, který je ve smalttech Věry Janouškové také přítomný. Zbyněk Sekal začal své *skládání obrazy* tvořit v roce 1963 a pokračoval s nimi kontinuálně i ve svém vídeňském exilu po roce 1968<sup>137</sup>. Aleš Veselý tvořil své *Stigmatizované objekty* v letech 1961-1963<sup>138</sup> a i nadále ve své tvorbě s nalezenými předměty pracoval.

#### 4.7 První kombinované smalty:

První plastiky s použitím smaltu vytvořila Věra Janoušková v roce 1963. V té době již měla za sebou účast na několika skupinových výstavách, a to jak členských výstavách II. krajského střediska Umělecká beseda, jehož byla členkou, a to v letech 1953 a 1955; tak dalších reprezentativních výstavách v Praze, Brně či Budapešti. Konec padesátých let dvacátého století znamenal ve výtvarném umění v naší zemi uvolnění, vznik tvůrčích skupin a volnější možnost tvorby. Od roku 1957 dochází k postupnému formování skupiny UB 12, která o svou první kolektivní výstavu oficiálně zažádala v roce 1959, kdy se mezi výtvarníky obsaženými v žádosti objevuje i jméno Věry Janouškové. Tato výstava však ještě povolena nebyla.

V roce 1960 se uskutečnila první samostatná výstava Věry Janouškové společně s Adrienou Šimotovou v Síni Lidové demokracie v Praze.

V roce 1962, tedy rok před prvním použitím nového materiálu v díle Věry Janouškové, proběhla první společná výstava skupiny UB 12 v Galerii Československého spisovatele v Praze, která byla provázena kontroverzí, zaměřenou mj. právě na plastiky Věry Janouškové. Přestože nejhorší doba represí vůči výtvarným umělcům již pominula, cenzura byla stále přísná a neumožňovala uměleckou volnost.

Skupina UB 12 byla poměrně volným svazkem umělců, kteří neformulovali žádný společný program či text, jejich členy byli velmi různorodí umělci od členů komunistické strany, přes

---

<sup>133</sup> Marie JUDLOVÁ: Zadržovaná prudkost: Retrospektiva sochaře Zbyňka Sekala, in: Zbyněk Sekal, *Práce za posledních pětapadesát let*, Praha 1997, 11.

<sup>134</sup> ŠMEJKAL (pozn.131), 429.

<sup>135</sup> BRUCHÁČKOVÁ ZÁVODNÁ (pozn.130), nepag.

<sup>136</sup> Věra VELEMANOVÁ/Vojtěch LAHODA: *Libor Fára/dílo*, Praha 2006, 380, 384.

<sup>137</sup> JUDLOVÁ (pozn.132), 11.

<sup>138</sup> Ivona RAIMANOVÁ (ed.): *Aleš Veselý*, Praha 1998, nepag.

dítě politických vězňů až po katolicky smýšlející osobnosti.<sup>139</sup> Vztahy ve skupině byly velmi tolerantní, v tomto smyslu byl zajímavý i vysoký počet žen umělkyně ve skupině. Také umělecká tvorba členů skupiny měla široký rozsah, a to od abstrakce až po novou figuraci, od malby přes grafiku až po plastiku. Ve skupině vládly přátelské vztahy, které vytvářely v tehdejší společnosti pro skupinové umělce jistě vítanou oázu porozumění. Jiří Šetlík uvádí, že nejvíce členy skupiny spojovala „rozmanitost a úcta každého z nich k jedinečnosti těch druhých“, společný jim byl „jakýsi intimní lyrismus a citlivé naslouchání sotva slyšitelnému dechu přírody a světa“.<sup>140</sup>

Od absoloria Věry Janouškové uplynulo již 15 let a smalty přinášejí do jejího díla inovaci, kterou až do konce své tvorby již neopustí, i když se jí bude věnovat s různou intenzitou.

Dataci rokem 1963 nese její známý *Stín* z hradecké Galerie moderního umění a znamená první, i když zatím jen částečné použití smaltu ve hmotě plastiky, a dále některé kříže/totemy jako je *Modrý a červený smalt*. O rok pozdější dataci mají *Šedý smalt* a *Busta*, obě díla z Galerie Zlatá Husa, nebo *Modrá postava* z Muzea umění Olomouc či *Šedomodrý smalt*.

Všechna tato díla vznikla kombinováním smaltů a dalšího sochařského materiálu, který byl pojídlem pro smaltované části. Z těchto materiálů jsou uváděny osinkocement, se kterým Věra Janoušková často pracovala a vytvářela z něj materiálově samostatné plastiky. Dále je uváděna patinovaná sádra a u *Totemu [4]* z roku 1966 ze sbírky Národní galerie je evidován jako druhý materiál vedle smaltu také azbest.

V této první skupině plastik, při jejichž tvorbě použila Věra Janoušková smalty, se vyskytují díla, která by se s mírným zjednodušením dala označit jako dvojrozměrná. Jsou určena pro čelní pohled diváka, většina z nich s výjimkou plastiky *Stín*, jsou závěsná.

Plastika *Stín* je výjimečná použitím velkého množství barevně, materiálně, strukturálně i rozměrově odlišných prvků použitých na těle plastiky, hlava je upravena pouze barevně. Úzké kovové nohy jsou zapuštěné do soklu a není na nich použit žádný přídavný materiál na rozdíl od těla a hlavy postavy, ruce nejsou vůbec pojednány. Přestože se jedná o plastiku umístěnou na soklu, i ona je primárně určena k čelnímu pohledu diváka.

Jak již bylo zmíněno, v této skupině plastik, při jejichž realizaci byl použit smalt, kombinuje Věra Janoušková smalt s dalším materiálem, a nepoužívá tedy ještě jako pojivo jednotlivých částí plastiky spojení svařováním.

To platí pro skupinu křížů/totemů odlišených reálně i v názvech především svou barevností. Tyto plastiky jsou tvořeny buď rozstříženou a vyrovnanou obvodovou stěnou hrnce použitou vcelku nebo rozstříhanou na menší díly sestavenými vedle sebe a spojenými výše uvedenými pojivovými materiály.

Do druhé poloviny šedesátých let patří ještě nejméně devět smaltovaných plastik, uvedených v katalogu výstavy v Národní galerii z roku 1992, jejichž vyobrazení však nebylo v katalogu

---

<sup>139</sup> SLAVICKÁ (pozn.1), 24.

<sup>140</sup> Vojtěch LAHODA: Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (ed.), Praha 2007, 99.

výstavy uvedeno.<sup>141</sup> Jejich vlastnictví je buď v soukromých rukách nebo nebylo uvedeno, v jednom případě bylo galerijní vlastnictví uvedeno, ale plastika podle sdělení galerie v jejím vlastnictví již není. (Příloha 2)

#### 4.8 První svařované figurální smalty:

Nejasná je datace u plastiky křehké ukřižované postavy vlastněné Muzeem Kampa, jehož odborníci jí datují intervalem – 60. léta. Je to jedna z prvních svařovaných plastik, ale stále určena pouze k čelnímu pohledu a stále dvojrozměrná. Působí velice křehce, svary jakoby držely jen silou vůle a stále povolovaly, což u motivu ukřižovaného působí bolestně.

Tato plastika stejně jako obě plastiky následující vyzařuje úzkost, bezmocnost, smutek, které rezonují s obdobím velké naděje obrodného procesu v naší zemi na jaře 1968 a následným vstupem vojsk Varšavské smlouvy do Československa 21. srpna 1968 a drsným potlačením vůle občanů v roce 1969, kdy většina umělců pochopila, že období relativní svobody skončilo. Nastává období normalizace, potlačení tvůrčí svobody, zákazy vystavování a veřejné činnosti, emigrace. Bezprostřední pocity z okupace vylíčila se značným časovým odstupem sama Věra Janoušková, nezapomenutelný pro ni zůstal výjev od výstavní síně Mánes, kde z výkopu mířila hlaveň děla na titul právě probíhající výstavy *Nová citlivost*.<sup>142</sup>

Umělci vyřazovaní z veřejného života se vzájemně vyhledávali, scházeli v soukromí svých ateliérů či v hospodách a kavárnách, vyměňovali si své názory na umění i vlastní tvorbu navzájem, domlouvali se o společných aktivitách a vzájemně se duševně podporovali. Soukromé ateliéry umělců byly považovány s ohledem na udavačství a činnost státní bezpečnosti za nejbezpečnější místa setkávání a právě ateliér Věry a Vladimíra Janouškových, jejichž tvorba nebyla oficiálně přijatelná, byl jedním z nejčastěji využívaných.<sup>143</sup> Společenství spřízněných umělců a přátel pomáhalo překonávat depresivní vývoj politické a společenské situace.

Mezi lety 1967 (Příloha 2) a 1972 jsem nedohledala žádné smaltované plastiky Věry Janouškové, sochařská činnost v oblasti smaltovaných plastik tak byla přerušena či alespoň výrazně redukována. Totéž platí pro roky 1968 až po začátek sedmdesátých let i pro plastiky z jiných materiálů jako bylo železo, sádra či osinkocement, s nímž Věra Janoušková pracovala po celý život.

Rokem 1972 jsou datovány dvě smaltované plastiky Věry Janouškové, a sice *Anděl pro Vitika* [5], dnes vlastněný GASK, a *Ležící figura* [6] ze sbírky Galerie hlavního města Prahy. Tyto smalty jsou již plně plastické, tvarované trojrozměrně, jednotlivé díly, z nichž je plastika vytvořena, jsou spojeny svary. Obě plastiky vyznívají smutně až krutě.

<sup>141</sup> Naděa ŘEHÁKOVÁ/Václav ERBEN: Věra Janoušková, Sochy a koláže z let 1960/1992, NG v Praze 1992, nepag.

<sup>142</sup> SLAVICKÁ (pozn. 1), 158.

<sup>143</sup> Jiří ŠETLÍK: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 374.

*Anděl pro Vitíka* je první prostorovou sochou a vznikala pozvolna ještě za Vitíkova života. Alois Vitík (1910 až 1972) byl malíř a pedagog, člen skupiny UB 12, kde společně s Václavem Boštíkem a Václavem Bartovským patřili ke starší generaci jejích členů. Není příliš známým umělcem, stál vždy stranou od ostatních. Věra Janoušková společně s Václavem Boštíkem a teoretiky UB 12 Jiřím Šetlíkem a Jaromírem Zeminou patřila k malému okruhu jeho obdivovatelů.<sup>144</sup> V srpnu 1968 měla Věra Janoušková společně s Aloisem Vitíkem výstavu v Karlových Varech. Oba vystavovali průřez svojí tvorbou, neomezovali se pouze na díla z nedávné doby.<sup>145</sup>

Je tedy vidět, že Věra Janoušková měla k Aloisi Vitíkovi blízký vztah. Alois Vitík vážně onemocněl a ještě za jeho života začala Věra Janoušková realizovat volně stojící smalt *Anděl pro Vitíka*. Plastika je zcela prostorová, volně stojící bez podstavce, životní velikosti, dá-li se takto mluvit o zobrazení anděla. Je zhotovena ze smaltů výrazných a spíše tmavých barev – převládá černá, dále červená a modrá. Nohy anděla jsou pouze naznačeny, tvoří je dole mírně rozšířený tubus ze čtyř horizontálně orientovaných kusů smaltu, který volně přechází do tubusu těla, tato část smaltů je především černá a modrá. Tělo je z čelní strany spojené z vertikálních úzkých červených pásů a malá křídla ve výši ramen mají z čelní strany také výrazně červenou barvu s fragmenty původních nápisů, ze zadní pak zašlou bílou až béžovou a černou barvu. Hlava anděla je převážně zhotovená z černého smaltu, obličej není detailně pojednán.

Téměř úplná absence bílé barvy a detailů obličeje působí na diváka velice silně, prožitek z *Anděla pro Vitíka* je intenzivní, avšak nikoli agresivní, jak je tomu například u realizací Aleše Veselého či u Věry Janouškové snad jedině u následující plastiky. *Anděl pro Vitíka* není andělem smrti, ale zůstává andělem života.<sup>146</sup>

Naopak další smaltovaná plastika datovaná rokem 1972 je zhotovená z převážně bílých smaltů, které jsou použity na tělo ležící postavy, hlava je svařená ze smaltů červených. Ruce, nohy, ani detaily obličeje nejsou pojednány; plastika vypadá jako ležící lidský kokon, působí velmi depresivně. Ležící postava se dotýká země pouze středem ležícího těla, spodní část těla a hlava jsou nad zemí a figura tak působí jako by se snažila ze zajetí kokonu vymanit. Její název se v literatuře liší, nachází se v majetku Galerie hlavního města Prahy pod názvem *Ležící figura*<sup>147</sup>, lze jí však nalézt i pod názvem *Schýlená postava*<sup>148 149</sup>. Tvarem a svou polohou připomíná jedno ze surrealistických děl Alberta Giacomettiho z roku 1931, *Disagreeable Object*, jehož vyznění je ještě agresivnější.<sup>150</sup>

Další tři smaltované plastiky datované rokem 1976 se nacházejí v majetku Národní galerie v Praze. Všechny tři plastiky jsou svařeny z převážně bílého smaltu a jejich výška se

<sup>144</sup> SLAVICKÁ (pozn. 1), 57-58.

<sup>145</sup> Miloslav RACEK: Věra Janoušková, Alois Vitík, Karlovy Vary 1968, nepag.

<sup>146</sup> Jindřich CHALUPECKÝ: Dopis z Prahy, in: Naďa ŘEHÁKOVÁ: Vladimír Janoušek-Věra Janoušková, výběr z díla, Plzeň 2004.

<sup>147</sup> www.citygalleryprague.cz

<sup>148</sup> ZEMINA (pozn.2), nepag.

<sup>149</sup> ŘEHÁKOVÁ/ERBEN (pozn.141), nepag.

<sup>150</sup> Rosalind E. KRAUSS: Passages in Modern Sculpture, Cambridge (MA) and London 1981, 119.

pohybuje v rozmezí 70 – 80 cm. Dvě plastiky zobrazují anděly – *Anděl* [7] a *Andělík*, třetí plastika pak lidskou bustu.

*Anděl* představuje sedící postavu, nohy a tělo jsou tvořeny z bílých, převážně vertikálně orientovaných kusů smaltů, jen z bočního pohledu je použita pravděpodobně rozstřížená a vyrovnaná nádoba, jejíž ohyby vyznívají horizontálně. Na rozdíl od *Anděla pro Vitika* a obecného historického chápání andělů jako bezpohlavních bytostí je *Anděl* i *Andělík* pojednán jako dívčí bytost, *Anděl* má sice jen jedno ňadro vytvořené z děrované černé naběračky, ale i s touto záměrnou nepřesností ve fyziognomii je jasně definovaný jako dívčí či ženská bytost.

Stejně jako u *Anděla pro Vitika* nejsou pojednány ruce, z ramen anděla vystupují malá křídla trojúhelníkovitého tvaru, z nichž jedno je světle modré. Z čelního pohledu kulatou hlavu tvoří tři vertikální pásy bílého smaltu a pomocí očních otvorů a masivního svarového spoje, naznačujícího nos a ústa, je pojednán obličej.

*Andělík* je stojící postavička bez podstavce, dvě krátké nohy jsou tvořeny vertikálními širšími kusy bílého smaltu, poměrně hmotné tělo je více než dvakrát vyšší než nohy a je svařeno z vertikálně orientovaných kusů bílého smaltu, na některých místech spíše zašpiněného než cíleně nabarveného červenou barvou. I tento *Andělík* je ženskou bytostí se dvěma ňadry tvořenými pravděpodobně naběračkami. Opět chybí ruce a z ramen vystupují drobná malá trojhranná křídla.

Hlava je z čelního pohledu kulatá a velké otvory ve smaltu tvoří oči, ve skutečně masivním sváru uprostřed obličeje lze nalézt nos a ústa.

Vyznění obou andělských plastik z vlastnictví Národní galerie v Praze je na rozdíl *Anděla pro Vitika* velmi pozitivní, což je kromě zvoleného tématu jistě způsobeno i použitím téměř výhradně bílého smaltu.

Převážně bílý smalt je použit také při tvorbě *Busty*, která je třetím smaltem datovaným rokem 1976 a vlastněným Národní galerií v Praze. *Busta* působí masivnějším dojmem než obě andělské bytosti, je sestavena z mnohem menšího počtu kusů smaltu. Tělo je bez podstavce, spodní část tvoří vždy proti sobě svařené dvě čtvrtiny bílého kýblu, na ně je nasazena odstříženou částí polovina bílého lavoru, opět svařená proti sobě, a na něj pak je přivařena hlava tvořená celým lavorem menšího průměru. Lavor tvořící hlavu je černý, ale jeho střed je nahrazen bílým smaltem, v němž vyniká trojúhelníkový nos z připojeného červeného kusu smaltu a oči, tvořené začernalými otvory do bílého smaltu, ústa jsou pojednána mohutnými svary.

Pochmurnější vyznění této smaltované busty způsobené nejspíše použitím černého smaltu na velkou hlavu je odlehčeno výrazným červenýmnosem.

Poslední ze série dohledaných smaltovaných plastiky vytvořených Věrou Janouškovou v sedmdesátých letech dvacátého století je busta *Dáma s drdolem* ze sbírek Západočeské galerie v Plzni. Její datace je širší, je vřazena do sedmého desetiletí dvacátého století.

Tato plastika představuje bustu ženské postavy. Busta není umístěná na soklu, malá část trupu nesahající ani k ramenům, válec krku a spodní a levá část hlavy je vytvořená z výrazně nebesky modrých smaltů, střední část hlavy a část velkého drdolu, umístěného už do pravé obličejové části hlavy, jsou bílé. V drdolu jsou kromě bílého a modrého smaltu ještě užity menší části smaltu červeného.

Tato plastika působí na diváka pozitivním, hravým dojmem, a to díky zvolené barevnosti i námětu.

Uvedené smalty vytvořené téměř bez výjimky v sedmdesátých letech dvacátého století jsou úvodem k sérii smaltů, techniku jejichž tvorby Věra Janoušková používala až do konce svého života. Všechny dosud uvedené svařované plastiky jsou figurální, v dalších letech, jak ještě uvidíme, vytvořila Věra Janoušková kromě figur pokračujících v započatém způsobu zobrazení i řadu velice originálních nefigurativních smaltovaných plastik. Figurální plastiky popsané v této kapitole jsou klíčové pro ustálení způsobu její práce se smaltem a všechny jsou velmi působivé. U několika málo pozdějších figurálních plastik je podle mého názoru poznat jistý stupeň manýry, budu se jimi zabývat v dalších vybraných částech textu.

#### 4.9 Figurální smalty z 80. let:

V lednu 1977 byla ustavena Charta a konec sedmdesátých a zejména počátek osmdesátých let znamenal silící občanskou nespokojenost a uskutečnění výstavních záměrů, které se setkaly se značným diváckým ohlasem i nelibostí představitelů oficiální kulturní politiky.<sup>151</sup>

Osmdesátá léta znamenala pro Věru Janouškovou možnost vystavování, i když první výstava se mohla odehrát v roce 1982 v Praze velice vzdáleném Českém Těšíně ve foyer divadla a výstavní síni Na půdě<sup>152</sup>, další pak v roce 1986 v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV<sup>153</sup>, jehož přízemní chodba byla od roku 1971 významným výstavním centrem nonkonformních umělců,<sup>154</sup> a v roce 1987 v pražském Ústředním domě železničářů<sup>155</sup>.

Osmdesátá léta však pro Věru Janouškovou znamenají i osobní ztrátu, v roce 1986 zemřel její manžel Vladimír, s nímž v manželství prožila třicet osm let. Vladimír se nedožil euforického listopadu 1989, který znamenal pád socialistického zřízení v naší zemi a otevřel Věře Janouškové i ostatním umělcům možnost svobodné tvorby a vystavování.

V osmdesátých letech dvacátého století počet smaltovaných plastik v porovnání s lety šedesátými i sedmdesátými narostl a stejný trend mají i plastiky z jiných materiálů. Osmdesátá léta přinášejí do díla Věry Janouškové také množství figurálních papírových koláží, s jejichž tvorbou začínala ke konci sedmdesátých let. Poprvé začala Věra Janoušková

---

<sup>151</sup> ŠETLÍK (pozn.143), 383.

<sup>152</sup> ŘEHÁKOVÁ (pozn.93), nepag.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> ŠETLÍK (pozn.143), 382.

<sup>155</sup> ŘEHÁKOVÁ (pozn. 93), nepag.

tvořit ze smaltu i nefigurální plastiky. Narůstá také výška svařovaných smaltů, a to až téměř ke dvěma metrům.

U figurálních plastik, které v celém smaltovaném období tvorby Věry Janouškové převažují, bych okomentovala podrobněji jen vybrané plastiky či jejich skupiny, jež jsou podle mého názoru ve vývoji tohoto segmentu tvorby zajímavé, ostatní zmíním pouze velmi stručně s upozorněním na jejich zajímavé či nové prvky.

Do roku 1981 je datovaná *Postavička* z majetku Musea Kampa. Její podoba se blíží smaltům vytvořeným Věrou Janouškovou v šedesátých letech, určeným k zavěšení, především křížům a zjednodušeným či ukřížovaným postavám. *Postavička* stojí na kovovém plechu a ještě na malém podstavci, její tvar připomíná stělu či totem bez vertikálního překřížení. Nohy, ruce, ani obličej nejsou pojednány, tvar je maximálně zjednodušený, jako kdyby určený k rozjímání.

Zcela jinak je pojaté *Torzo* [8] z Moravské galerie v Brně, datované rokem 1983. *Torzo* je tělem bez hlavy stojící na tenké kovové podložce. Rozkročené nohy daleko od sebe, pravá noha předkročená před levou, do strany nakloněný trup a zdvihnutý pahýl levé paže evokují pohyb, což je u smaltů Věry Janouškové dosti výjimečné. Červeno-modro-bílá barevnost je standardní, jen v oblasti levého třísla se objevuje poprvé zelený smalt. Výška *Torza* nepřekračuje dosud zhotovené smalty, z nichž nejvyšší byla ze závěsných smaltů postava ukřížovaného *Bez názvu* z Muzea Kampa a ze samostatně stojících *Anděl pro Vitíka*, jehož udávaná výška je 159 cm.

Další zajímavou a originální dvojicí smaltů jsou obdobné kompozice *V koupelně* a *V kuchyni*, obě datované rokem 1981. V obou případech se jedná o figurální plastiky ze striktně bílých smaltů, které leží na podložce tvořené šesti řadami bílých keramických obkladů. Postava z plastiky *V kuchyni* je tvořena dvěma vertikálními pásy obdobně velkých smaltů svařených k sobě, leží rovně, jenom nohy jsou mírně pokrčené v kolenou a z pohledu diváka směřují vpravo. Postava má zvednuté krátké ruce a kulatou hlavu bez obličeje. Postava z druhé plastiky *V koupelně* je tvořena dvěma bílými obdélníkovými plechy s drážkami, plechy jsou orientovány vertikálně svou delší stranou. Jeden plech tvoří nohy, druhý tělo a jsou k sobě svařeny našikmo, takže vytvářejí dojem schoulené postavy. Přes plech tvořící tělo je ještě přivařen pás smaltu představující ruku. Kulatá hlava je také přiřevněna našikmo, obličej není zobrazen.

Obě plastiky působí mírně tísnivým dojmem, bezbranně, a to díky poloze, v jaké jsou těla na podložkách umístěna. Působení plastik je ještě umocněno sterilním, až nemocničním dojmem podkladové plochy bílých obkladů.

A opět jako kontrast k předchozí dvojici smaltovaných plastik zmíním alespoň stručně plastiku *Postava s písmeny* [9] z roku 1984, dnes v majetku Galerie umění Karlovy Vary. Vysoká postava je tvořena klasicky červenými, bílými a modrými smalty doplněnými ještě o smalt hnědý a šedivý. A přestože jsme se již s písmeny na smaltovaných plastikách setkali v případě křídel *Anděla pro Vitíka*, uvedla bych jako novum použití výrazného červeného písmena H místo zobrazení obličeje a další písmeno, tentokrát S, je ještě použito na levé ruce.

Tato plastika naznačuje obdobně jako *Torzo* pohyb mírným natočením těla, gestem pravé ruky a nachýleným umístěním hlavy.

Jako *Figura s písmeny* je tato plastika uvedena v odborné literatuře<sup>156</sup> a kromě odlišného názvu má i jiný rozměr.<sup>157</sup>

Podobně hybný charakter, barevnost a optimistické vyznění mají i plastiky *Gesto* z roku 1982 z vlastnictví Oblastní galerie Liberec a *Barevná socha* z roku 1985, uváděná ve vlastnictví Všeobecné zdravotní pojišťovny v Praze. Ta již dosahuje monumentálního, téměř dvoumetrového vzrůstu. Stejně jako dvě plastiky se stejným názvem *Více černá*, a to z roku 1984, resp. 1985. K nim přiřazuji tematicky odpovídající plastiku *Více bílá* z roku 1982, ovšem rozměrově méně než poloviční.

Poslední dvě smaltované plastiky, které jen stručně zmíním, jsou dvě postavy andělů z konce osmdesátých let, a sice jsou to plastika *Anděl truhlík* z roku 1987 a plastika *Překvapený andílek* s udávanou datací 1989 až 1990. Právě u těchto dvou plastik mne poprvé napadla možnost manýry, jelikož jsou svařeny jen z malého počtu větších kusů smaltovaných předmětů a jsou si námětem, výrazem, vyzněním a rozměrově velice podobné.

Nové jsou u nich ruce vytvořené pravděpodobně z hubiček smaltovaných konví a také způsob sestavení nohou a těla pouhým vyskládáním podobných smaltovaných předmětů, které by mohly evokovat andělský hábit, jelikož se každý jednotlivě směrem dolů rozšiřují, i přesto, že na sebe velikostně nenavazují.

Postavami dvou andělů jsem uzavřela figurální skupinu smaltovaných plastik z osmdesátých let dvacátého století a nyní se dostanou ke slovu plastiky nefigurální. V Příloze 2 je uvedeno ještě šest dalších plastik s datací v osmdesátých letech, jejichž vyobrazení není k dispozici a z jejichž názvu vychází jejich námět – přibližně polovina napovídá figurálnímu tématu.

#### 4.10 Nefigurální smalty:

U nefigurálních plastik bych se ráda dopustila metodické nesystematičnosti a neřadila bych je chronologicky za sebou, nýbrž bych se zaměřila na jejich seřazení tematické. K této nesystematičnosti mě přivedlo nejasné široké datovací rozpětí právě u vybraných plastik této skupiny. Zároveň přeruším chronologický sled figurálních plastik, k němuž se vrátím po dokončení pasáže o nefigurálních plastikách.

Skupinu nefigurálních smaltovaných plastik Věry Janouškové bych rozdělila na dvě užší podskupiny, a to právě v členění tematickém. První skupinu, početnější, tvoří plastiky představující oblečení, do druhé, méně početné skupiny jsou zařazeny ostatní nefigurální plastiky.

---

<sup>156</sup> ŘEHÁKOVÁ/ERBEN (pozn.141), nepag.

<sup>157</sup> ZEMINA (pozn. 2), nepag.

Věra Janoušková začala nefigurální smalty tvořit na začátku osmdesátých let, největší počet je datovaný léty devadesátými a v mém přehledu je i jeden nefigurální smalt ze samého začátku dvacátého prvního století.

#### 4.10.1 Nefigurální smaltovaná plastika – oblečení

Nejstarším přesně datovaným nefigurálním smaltem Věry Janouškové je *Velký bílý kabát* [10] z roku 1982 ze sbírky Galerie výtvarného umění Ostrava. Není umístěn na podstavci, je zhotoven výhradně z bílých kusů smaltu. Jeho z pohledu diváka levá polovina je masivní, vytvarovaná do pravidelného kvádru stojícího své na užší straně, druhá polovina kabátu je přivařena ke střední knoflíkové části, která využívá kulatých otvorů po ovládacích knoflíkách sporáku. Tato druhá polovina kabátu je zcela odlišná, je téměř plošná, vykrojená oble do pasu a stojí natočená zhruba v čtyřicetipěti stupňovém úhlu k první polovině kabátu a knoflíkové části. Pojednány jsou i klogy a na obou stranách jsou k ramenům přivařeny krátké rukávky, opět masivnější na levé straně.

*Velkým bílým kabátem* začíná velice originální série dalšího běžného oblečení či oblečení určeného ke speciálním příležitostem.

Nefigurální smaltovanou plastiku zobrazující oblečení je možné ještě dále rozdělit, a to na plastiky trojrozměrné, určené k postavení na zem či na sokl, a na plastiky dvojrozměrné, určené k zavěšení.

Do trojrozměrné skupiny patří kromě *Velkého bílého kabátu* ještě *Roucho* z roku 1990 a *Talár* z roku 1998. Výška těchto plastik postupně narůstá od 95 cm přes 130 cm až k monumentálním 200 cm. Ani jedna z těchto plastik nemá sokl.

*Roucho* je velice hmotné, na rozdíl od *Velkého bílého kabátu* a převážně černého *Taláru* je svařeno z bílého, modrého, červeného a světle zeleného smaltu. Tvarované není přesně, spíše jen přibližně z větších kusů smaltu, u nichž lze rozpoznat i původní tvar použitého smaltovaného předmětu.

*Talár* je naopak velice přesně tvarován z menších kusů černého smaltu, výrazný je střední bílý pás na taláru přes celou jeho výšku zdobený šňěrováním ze smaltovaných pásků a původních úchytek. Slavnostní ráz taláru je umocněn dvěma kulatými ozdobami se středy pravděpodobně z barevného skla.

Tyto tři výrazně prostorové smaltované plastiky mají slavnostní a dominantní charakter. Naopak dvojrozměrné plastiky jsou velmi intimní.

Do skupiny dvojrozměrných smaltovaných plastik představujících kusy oblečení patří *Košilky* a *Vestička*.

Z různých zdrojů se mi podařilo dohledat čtyři různé kusy košilek s následujícími datacemi – *Košilka* (1992), *Košilka I* [11] a *Košilka II*, obě s širší datací 1988 až 1995, a *Košilka* bez uvedení datace.

Všechny čtyři *Košilky* jsou velice půvabné, jemné a křehké. Jsou zhotoveny výhradně z bílého smaltu, všechny jsou svými tenkými ramínky zavěšeny na kovovém drátu, směrem dolů se v různém úhlu rozšiřují, mají zobrazené kapsy či knoflíky, většina také záhyby na spodní sukňové části. *Košilky*, u nichž jsou v literatuře dostupné rozměry, jsou vysoké od 83 do 95 cm.

Pátou košilku uvádím v Příloze 2, její vyobrazení není k dispozici, odlišuji ji pouze uvedeným rozměrem a soukromým vlastnictvím.

Ráda bych ještě zmínila skutečnost, že v anglickém překladu jsou *Košilky I a II* uváděny jako *child's shirt*<sup>158</sup>, tedy košilky dětské, ovšem můj dojem z nich je spíše dámský, a to vzhledem k zvýrazněné sukňové části u *Košilky I a II* a také zřetelnému podprsenkovému zapínání u *Košilky I*.

Poslední smaltovanou plastikou zobrazující oblečení je *Vestička* z roku 1996, je také dvojrozměrná a svařená z bílých smaltů jako *Košilky*, jen rozměrově menší – uváděná výška je 50 cm.

#### 4.10.2 Nefigurální smaltovaná plastika – ostatní:

Nejstarší datovanou nefigurální svařovanou plastikou, která nezobrazuje oblečení, je *Bílý totem* z Muzea umění a designu v Benešově. Datován je přibližně rokem 1980. Není příliš vysoký, Muzeum umění a designu uvádí 124 cm, v odborné literatuře je uveden i s výškou 130 cm.<sup>159</sup> *Bílý totem* je velmi lapidární, je svařen z pouhých tří smaltovaných objektů.

Do let 1997 až 1999 je datován *Černý totem* s uváděnou už impozantní výškou 181 cm. Je svařen z většího počtu černých smaltovaných prvků, znatelné jsou rozstřížené a vyrovnané hrnce a je připevněn na soklu z kovových trubek.

Do této skupiny dále přiřazuji *Bílý kříž* z roku 2003, jak napovídá název, je svařen z bílých smaltovaných předmětů, vrchní část kříže je vytvořená ze tří kusů těles karmy. I tento kříž dosahuje výrazné výšky 192 cm.

Obdobný motiv totemu je zpracován v dalších dvou svařovaných smaltovaných plastikách – *Problémová věc I [13]* a *II*. Přestože se neliší názvem, je pro jejich zhotovení využito jiných smaltovaných předmětů i jiného postupu spojení. *Problémová věc I* je sestavená ze smaltovaných hnědých a světlemodrých bandasek orientovaných hrdlem vzhůru, jen obě krajní hnědé bandasky jsou orientovány opačně. Plastika vrcholí výrazným bílým smaltem trychtýřovitého tvaru. Celý svařený korpus se postupně vychyluje vlevo, působí křehce a při své výšce 192 cm i vratce. Datováno je širokým rozpětím let 1989 až 1997.

---

<sup>158</sup> JIRMUSOVÁ (pozn. 62), 41.

<sup>159</sup> JIRMUSOVÁ (pozn.62), 38.

*Problémová věc II* je výrazně nižší, měří jen 128 cm, ale je robustnější a působí velmi stabilně. Je svařena ze světle modrých kusů smaltu do tvaru totemu bez vychýlení do stran. Vrchol totemu tvoří dva výrazně modré kýbly.

Poslední dvě dohledané nefigurální smaltované plastiky se zcela vymykají ostatním typům, řadám či skupinám popsaným v této práci.

První z těchto plastik nese název *Plotny, které dovařily*, je uváděna s datací 1997, ale také 2002<sup>160</sup>. Nadace Vladimíra a Věry Janouškových uvádí ve svém kalendáři z roku 2011 tuto plastiku pod názvem *Plotny, které dovařily II* s datací 1997. Podle mého názoru se však jedná o stejnou plastiku, rozměrově by se plastiky nemohly lišit, protože byly vytvořeny ze sporáků unifikovaných rozměrů; dále je jejich barevnost na různě kvalitních reprodukcích velice podobná a třetím argumentem, který mě vede k závěru, že existuje pouze jedna plastika tohoto názvu a podoby je skutečnost, že Věra Janoušková svařovala svoje plastiky do originálních podob a tedy i ve skupince *Košilek* jsou jednotlivé kusy snadno rozpoznatelné.

Plastika *Plotny, které dovařily*, je svařena ze tří sporákových desek do tvaru L, v němž sousedící desky na sebe vždy celou svou stranu přesně navazují. V původních otvorech po plotýnkách jsou navařeny různobarevné poklice. Celá plastika je zřejmě určena k zavěšení, nemá žádný sokl a je téměř dvojrozměrná.

Poslední nefigurální plastikou je plastika *Neplatné značky* z roku 1991 s uváděnou výškou 183 cm. Tato plastika se zcela odlišuje od ostatních smaltů, jelikož na kovový úzký vertikální červený kovový rám jsou umístěny tři dvojrozměrné prvky, všechny z bílého smaltu. Od spodní části železného rámu je to trojúhelník z pravidelných černě orámovaných čtverců, orientovaný špičkou vzhůru; dalším prvkem jsou dva úzké pásy ze stejného materiálu spojené do tvaru písmene X a třetím prvkem je rozměrná kulatá poklice, do jejíhož středu jsou přivařena ucha z bílých, černých a červených poklic či hrnců. Střední část ve tvaru písmene X je předsunuta pomocí navařených kousků rámu do popředí.

#### 4.11 Figurální smalty z 90. let a prvních let 21. století:

Rok 1990 znamená první rok svobodné tvorby a možnosti vystavování po 41 letech vlády komunistické strany. V devadesátých letech se uskutečnily přehledové výstavy díla Věry Janouškové v předních českých galeriích – v Národní galerii v roce 1992, v Galerii umění v Karlových Varech v roce 1995, v Galerii výtvarných umění v Litoměřicích v roce 1996 a znamenaly jistě velké zadostiučinění. V novém tisíciletí pak následovaly další samostatné výstavy jako byla výstava v Egon Schiele Art Centru v Českém Krumlově na přelomu let 2001-2002 či v pražském Mánesu v roce 2002.<sup>161</sup>

Věra Janoušková pokračuje v práci na svých plastikách ze smaltu, sádry či osinkocementu a dále se také věnuje papírovým kolážím.

---

<sup>160</sup> <http://abart-full.artarchiv.cz>

<sup>161</sup> ŘEHÁKOVÁ (pozn. 93), nepag.

Prvním ze smaltů, které v této pasáži zmíním, je *Kristus z Karlova náměstí* [12], datovaný 1989 až 1990. Zobrazuje dvojrozměrně postavu s pahýly rozpřažených paží a pahýly nohou směřujících svísele dolů, přes bedra je přivázána rouška, kolem hlavy svatozář, v obličejí pak výrazné oči. Celá postava je svařena pouze z bílých smaltů, při okrajích plastiky a kolem svárů jsou plamenem kreslené čáry. Technikou zhotovení se velmi blíží *Košilkám*.

Další smaltované plastiky Věry Janouškové z devadesátých let jsou opět trojrozměrná a obměňují témata zpracovaná ve smaltech už v předešlých desetiletích jako např. půvabný bílo-modro-černý *Andělík* z městské Galerie Ve Věži v Plané u Mariánských Lázní s datací 1994 nebo 192 cm vysoká postava *Šedá dáma* datovaná 1992.

Velmi originální je plastika svařená z převážně bílých kusů smaltu *Vzpomínka na Řecko* z roku 1995 (k dispozici je pouze černobílá fotografie). Nohy a tělo jsou standardně svařeny z několika dílů, přivařené trubky představují ruce, ovšem novým prvkem je hlava vytvořená z komínového kolene. Na Řecko tedy odkazuje zřejmě kanelurám řeckých sloupů podobné členění komínové roury. Hlava vytvořená z komínového kolene připomíná hlavy/busty vytvořené Věrou Janouškovou převážně v šedesátých letech z jiných materiálů než byl smalt, a sice zejména ze sádry.

Úsměvnou až nostalgickou podobou ženské sedící postavy, která je přivařena k rámu skutečné židle, nazvané *Dozor u výstav* a datovanou roky 1999 až 2001 přechází Věra Janoušková se svými smalty do dalšího desetiletí.

Do roku 2000 je datována ženská busta nazvaná *Naštvaná*, rokem 2003 se datuje stojící postava evidovaná pod názvem *Emailová plastika* a do let 2006 až 2009 je zařazena plastika *Primavera* [14], na níž Věra Janoušková použila pestrou škálu barev smaltovaných předmětů – od tradičních bílé, modré, červené a černé až k šedé, světle žluté a světle zelené.

#### 4.12 Nedatované smalty:

Z vyhledávání smaltovaných plastik Věry Janouškové a jejich chronologickým či tematickým řazením se vydělila skupina smaltů, u nichž znám pouze jejich podobu a nikoli jejich název, dataci, rozměry či majitele. V Příloze 1 jsou uvedeny jako položky bez těchto atributů.

Dále pak jsou v Příloze 2 uvedeny smaltované plastiky dohledané v literatuře<sup>162</sup> a uváděné bez vyobrazení. Tyto plastiky nejsou zahrnuty v Příloze 1, a pouze stručně zmíněny v mé analýze, jelikož o nich není k dispozici vizuální dokumentace.

---

<sup>162</sup> ŘEHÁKOVÁ/ERBEN (pozn.141), nepag.

## 5. ANALÝZA SMALTŮ:

### 5.1 Přehled smaltů – statistiky:

V rámci své práce jsem telefonicky a elektronicky oslovila renomované i méně významné galerie na území České republiky, a to jak státní, regionální či městské, tak galerie soukromé a vybrané banky či další instituce. Vyžádala jsem si přehled smaltovaných plastik Věry Janouškové z jejich sbírek a shromáždila jejich přehled s uvedením názvu plastik, jejich datace, rozměrů, udávaného materiálu a fotografické dokumentace.

Dále jsem shromáždila dostupnou odbornou literaturu, a to monografie, katalogy výstav, sborníky, přehledové příručky, odborné články z umělecko-historických časopisů, diplomové práce i internetové zdroje a doplnila seznam smaltovaných plastik až ke konečnému počtu 59 děl dohledaných pomocí jejich vyobrazení. U těchto děl je vždy uveden zdroj, ze kterého jsem informace čerpala. V několika případech, které jsou také v přehledu vyznačeny, se mi podařilo dohledat pouze vyobrazení v různých laických internetových odkazech, není známý název, datace, ani rozměry, přesto je v přehledu také uvádím pro možný další badatelský výzkum v budoucnu.

Pokud u smaltovaných soch v textu výše není uveden zdroj datace, názvu a rozměrů, je pro jejich určení použito údajů z tabulky uvedené jako Příloha 1, která shrnuje průzkum provedený v předchozích dvou odstavcích.

V Příloze 1 je u jednotlivých smaltů uveden název, pod nímž je plastika vedena či publikována, datace, rozměry, stručně popsané zpracovávané téma, majitel, použitá technika a/nebo materiál a zdroj, z něhož jsem tyto údaje čerpala. K Příloze 1 uvádím následující poznámky:

Z celkového počtu 59 smaltovaných plastik jich je celkem 15 čistě smaltovaných nefigurálních a v kombinaci smaltu s jiným materiálem ještě dalších 6.

Uváděné datace jsou v některých případech stanovené přesným rokem, v jiných případech časovým intervalem. Datace se ve vybraných případech u smaltů uváděných v různých zdrojích ne vždy shoduje.

Rozměry smaltů se pohybují od výšky 41 cm u *Dámy s drdolem* až po 200 cm u *Taláru*. Výška smaltů je u 14 z nich pod 100 cm, u 7 smaltů nejsou dostupné jejich rozměry. Šířku a hloubku smaltovaných plastik nemá smysl komentovat, jelikož je literatura téměř neuvádí, v mé analýze jejich dvoj- či trojrozměrnost zmiňuji..

Popsaná témata plastik nejsou citací zdrojů, jelikož je většina z nich neuvádí, pro přehlednost souboru smaltů jsou však v této práci důležitá.

Udávaný materiál se v popisu liší podle zdroje, nesjednocovala jsem jeho znění.

## 5.2 Témata smaltů:

Z analýzy souboru dohledaných smaltovaných plastik Věry Janouškové jsem určila pět základních témat, která se v tomto souboru vyskytují, a sice:

- totem, kříž, ukřížovaný (13 plastik)
- anděl (8 plastik)
- postava či její část (28 plastik)
- oblečení (8 plastik)
- jiné nefigurativní téma (2 plastiky).

### 5.2.1. Totem, kříž, ukřížovaný:

První skupina obsahuje zdánlivě odlišná témata totemu a kříže či ukřížovaného. Téma totemu je v poválečném umění v Evropě i v Americe velice rozšířené. Totem byl původně zvířecí symbol, představoval plasticky ztvárněnou podobu zvoleného posvátného zvířete, které mělo ochraňovat určité lidské společenství.<sup>163</sup> Sigmund Freud ve své práci *Totem a tabu* z roku 1913 určuje základní funkci totemu u primitivních národů jako označení příslušnosti k tomuto společenství a v souvislosti s jeho zaměřením na lidskou sexualitu má podle jeho výkladu tato identifikace příslušnosti zamezit incestu. Tento výklad zaujal Američana Davida Smithe, který s motivem totemu začal v průběhu druhé světové války pracovat. Pro něj nebyl totem archaickým symbolem, ale mocným vyjádřením tužeb a přání, které podle jeho názoru vládnou nejen jemu jako jedinci, ale celé společnosti.<sup>164</sup>

Z dalších umělců pracujících po druhé světové válce s motivem totemu bych kromě Evropanů Maxe Ernsta či Joana Miróa ráda uvedla znovu Louise Nevelsonovou zmiňovanou Jindřichem Chalupěckým<sup>165</sup> a jako příklad její *Two Hanging Columns* (1959)<sup>166</sup> ze dřeva, tedy jí preferovaného materiálu. V neposlední řadě pak další ženskou autorku, Louise Bourgeois a jako příklady její dřevěnou *Sleeping figure* (1950)<sup>167</sup> nebo bronzové *Spring* (1949)<sup>168</sup> či *Femme Volage* (1951) nebo *Spiral Women* (1951-1952) vytvořené ze špalíčků nabarveného dřeva upevněného na ocelovou tyč<sup>169</sup>.

Těmito příklady bych ráda doložila, jak zajímavým tématem totem v poválečném umění byl. Věra Janoušková vytvářela totemické plastiky i z jiných materiálů než ze smaltu – vyberu-li jen dvě díla zhotovená z odlišného materiálu jako ilustraci: železný *Soudce* (1965) či velmi

---

<sup>163</sup> BLAŽÍČEK, KROPÁČEK (pozn. 53), 413.

<sup>164</sup> KRAUSS (pozn.150), 154.

<sup>165</sup> CHALUPECKÝ (pozn.104), nepag.

<sup>166</sup> KRAUSS (pozn.150), 149.

<sup>167</sup> Ibidem, 151.

<sup>168</sup> Marie-Laure BERNADAC/Hans-Ulrich OBRIST (ed.): Louise Bourgeois, *Destruction of the Father Reconstruction of the Father, Writings and Interviews 1923-1977*, London 2007, 83.

<sup>169</sup> Rainer CRONE/Petrus Graf SCHAESBERG: *Loiuse Bourgeois, The Secret of the Cells*, Munich-London-New York 2008, 60-61.

známá plastika *Idiotek* (1965) z patinované sádry doplněné nalezenými elektrosoučástkami převážně z porcelánu.

K tvorbě totemů mohl Věru Janouškovou přivést kromě příkladů umělců z jejího okolí a reflexe zahraničního umění v té době v Čechách dostupného zejména způsob její vlastní tvorby, o němž Jindřich Chaloupecký říká, že je „konáním velice prostým, že její skládání a sestavování věcí barev a tvarů není umění podle tehdejší evropské estetiky, ale je spíše obřadem či děláním model“<sup>170</sup>. Věra Janoušková nebyla jediným umělcem, jehož dílo Jindřich Chaloupecký v téže době spiritualizoval. Stejně uvažoval o částech díla Jiřího Balcara, který v polovině šedesátých let dvacátého století finalizoval abstrahované malířské stély – *Náhrobky*.<sup>171</sup> Zajímavé je, že v díle obou umělců nacházejí někteří teoretikové i zcela jinou polohu, a sice u Jiřího Balcara ironii<sup>172</sup>, u Věry Janouškové jemný humor<sup>173</sup>. Spiritualizace jejich díla Jindřichem Chaloupeckým tedy není jediným, možná příliš patetickým výkladem, který se v souvislosti s jejich dílem dá použít. Nevážnost, humor, nadhled, ironie jsou ve smalttech obsaženy, napovídají tomu i některé použité názvy plastik – jako příklad uvedme *Plotny, které dovařily*. I v jiných materiálech se objevují hravé motivy a názvy plastik – dobrý příkladem je *Idiotek* či *Povlečená postel*.

K výkladu Jindřicha Chaloupeckého se přiklání také Jaromír Zemina, když vzpomíná, že na něj ateliér Věry Janouškové působil jako „galerie model, domácích bůžků, připomínající dávnou minulost lidstva, ..., kteří z toho, kdo jim slouží, smývají rmuty vezdejšího světa.“<sup>174</sup>

Ve stejném duchu lze interpretovat i motiv křížů a ukřižovaných ve smaltovaných plastikách, tyto motivy jsou v některých případech, jako *Modrý a červený smalt*, dokonce zaměnitelné. I u tohoto tématu zpracovává Věra Janoušková motivy známé a společné lidstvu po dobu téměř dvou tisíciletí. Tento motiv ale u Věry Janouškové nevyznívá tragicky či pateticky, ale určitá míra groteskního vidění mění jeho původní vyznění.<sup>175</sup>

### 5.2.2 Anděl:

Druhá tematická skupina zahrnuje postavy andělů a andělíků. Obdobně jako v předchozí tematické skupině i zde pojednává Věra Janoušková dávné lidské téma – anděla, zosobnění dobrých sil, biblického božího posla, jehož tradice nezačíná křesťanstvím, ale vychází z ještě starších mytologických předloh.<sup>176</sup> V lidovém pojetí je anděl ochráncem člověka (andělíček strážníček), zosobňuje ryze pozitivní sílu. Jeho souvislost s náboženstvím a zbožností je zřejmá, ale opět Jindřich Chaloupecký zmiňuje v souvislosti se zbožností ještě její další výklad, který Věře Janouškové více odpovídá – „být zbožný znamená milovat život, jenom že je; vážit si ho pro tajemství, z něhož vzhází; nechtít od něho, aby se podobal našemu rozumu, a

<sup>170</sup> CHALUPECKÝ (pozn.104), nepag.

<sup>171</sup> Marie KLIMEŠOVÁ/Jan ROUS: Jiří Balcar, Praha 2013, 36.

<sup>172</sup> Ibidem, 37.

<sup>173</sup> CHALUPECKÝ (pozn.104), nepag.

<sup>174</sup> ZEMINA (pozn.2), nepag.

<sup>175</sup> ŘEHÁKOVÁ/ERBEN (pozn.141), nepag.

<sup>176</sup> BALEKA (pozn.97), 19.

nekládat proto do něj účel a smysl, který by ho přesahoval.“<sup>177</sup> Mýtus, rituál, pohádka a umění jsou neracionální a primitivní ve smyslu primární, umožňující „komunikaci s jsoucím jsoucnem světa“<sup>178</sup>.

„Mám ráda anděly, andělík je boží tvor, neumíme si je představit, tak si je alespoň děláme.“<sup>179</sup>

### 5.2.3 Postava či její část:

Téma lidské postavy je ve smaltovaných plastik Věry Janouškové jednoznačně nejpočetněji zastoupené. Socha či plastika lidské postavy je pro sochaře zásadním tématem, Věra Janoušková jej od studentských let ztvárňovala v různých materiálech a smalt nemůže být výjimkou. Věra Janoušková patří k české nové figuraci jako součástí západoevropské reakce na zkušenosti druhé světové války a hledání nové podoby a smyslu zobrazování člověka. Zájem o lidskou postavu je v českém umění 60. let velice silný, v nejbližším okruhu Věry Janouškové najdeme několik blízkých žen umělkyně, pro něž byla figura také zásadním tématem, zejména pro Evu Kmentovou a Adrienu Šimotovou, ale přiřadit k nim můžeme i Alenu Kučerovou, Daisy Mrázkovou či Vlastu Prachatickou, pokud zůstaneme pouze v úzkém okruhu umělkyně zastoupených ve skupině UB 12. Zajímavé je jistě poznamenat, že pro umělce patřící ke skupině UB 12, snad s výjimkou Václava Bartovského a Vladimíra Janouška, nebyla figura tak důležitým tématem jako pro jejich kolegyně.

Jindřich Chaloupecký přirovnává tvorbu smaltovaných plastů Věry Janouškové k novému magnetickému poli, do jehož působení se staré odhozené smaltované předměty dostaly a v němž se nově seskupují podle skrytých pokynů.<sup>180</sup> „Z beztvarého se vynořuje torzo – je to lidská podoba, tvář, gesto. Ze spánku hmoty probírá se člověk.“ „Z věcí, které jsme kdysi udělali a ve kterých jsme nevědomky zanechali něco z představivosti své mysli, a z pohyblivého rytmu našeho těla vyjevují se obrysy našeho těla a našeho konání. Jsme také utvářenou hmotou, jako vše, co tady je, a jako jsme se vynořili z nejsoucna, bezřadí a rozvratu, zase se rozpadnem a zmizíme do rozvratu. Tyto sochy jsou více než podobami našich těl. Jsou podobou našeho osudu. Jsou tragické. Ale je v nich nad tím zvláštní veselí.“<sup>181</sup> Plastiky Věry Janouškové z člověkem vytvořených a následně odhozených předmětů se tak přirozeně stávají součástí věčného koloběhu života.

Věra Janoušková nechápe své postavy tragicky, nenesou žádný osudový obsah, banálnost opotřebovaných předmětů, z nichž jsou sestaveny, kontrastuje s tématem lidské postavy, kterou zpodobňují.<sup>182</sup>

---

<sup>177</sup> CHALUPECKÝ (pozn.104), nepag.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Pozn.6.

<sup>180</sup> CHALUPECKÝ (pozn.104), nepag.

<sup>181</sup> Ibidem.

<sup>182</sup> ŘEHÁKOVÁ/ERBEN (pozn.141), nepag.

Je-li v některých postavách obsažen smutek (*Anděl pro Vitika*), obsahují ale zároveň naději, protože stále stojí<sup>183</sup> a smutek je nepřekonává (jako výjimku z tohoto pravidla musíme zmínit *Ležící figuru*).

Pomocí nachýlení, schoulení či jiné nestabilní polohy postav dosahuje Věra Janoušková zobrazení jen tušeného děje nebo pocitu, který postava vyjadřuje, vyvolává otázky vztahující se ke smyslu lidského života.<sup>184</sup>

#### 5.2.4 Oblečení:

Motiv oblečení souvisí naprosto úzce s tématem předchozí skupiny – lidskou bytostí. Lidské oblečení neexistuje samo o sobě, v duchu existencialismu lze říci, že je to něco, co čemusi slouží<sup>185</sup>, a toto cosi je člověk. Samotné oblečení, které stojí či visí v prostoru, vyvolává otázky po jeho majiteli, člověku.<sup>186</sup>

V této skupině plastik je nejpočetněji zastoupen intimní motiv košilky, k němuž lze zařadit i podobně ztvárněnou vestičku, všechny jsou ztvárněny dvojrozměrně. Trojrozměrné plastiky už nepředstavují intimní části oblečení, ale spíše svrchní oblečení, které o svém nositeli veřejnosti o člověku, který je nosí, něco bližšího napovídá: kabát, roucho, talár.

Řada nefigurálních plastik představujících oblečení začíná svrchním poměrně objemným *Velkým bílým kabátem*. Věra Janoušková není první mezi českými poválečnými umělci, která sochařsky právě kabát pojednala, primát samozřejmě drží ve smaltované podobě. V roce 1949 vytvořil plastiku *Kabátu* z polychromované sádry také Stanislav Podhrázký.<sup>187</sup> Jeho *Kabát* odkazuje k jeho nositeli – člověku, ještě příměji než svařované oblečení Věry Janouškové, při pohledu zblízka jsou na *Kabátu* patrné žíly.

#### 5.2.5 Jiné nefigurativní téma:

U této nepočetné skupinky smaltovaných plastik nelze vyvodit žádné platné závěry vzhledem k počtu zařazených děl.

---

<sup>183</sup> ŘEHÁKOVÁ/ERBEN (pozn.141), nepag.

<sup>184</sup> ŠETLÍK (pozn.13), 74.

<sup>185</sup> Miroslav PETŘÍČEK: Úvod do současné filosofie, Praha 1997, 71.

<sup>186</sup> ŠETLÍK (pozn.13), 74.

<sup>187</sup> Marie KLIMEŠOVÁ: Stanislav Podhrázký, Praha 2013, 17.

## 6. ZÁVĚR:

Cílem mé bakalářské práce bylo prokázat návaznost tvorby látkových koláží a smaltů Věry Janouškové a dále shromáždit co nejkompletnější soubor jejich smaltovaných plastik a pokusit se seskupit a popsat témata, která se v nich objevují.

V první části své práce jsem se zabývala popisem životních zkušeností a zážitků Věry Janouškové v konfrontaci s jejími vzpomínkami či vzpomínkami jejích přátel a současníků. V této pasáži jsem se pokusila zdůraznit místa a zážitky důležité pro její tvorbu zejména v oblasti látkových koláží a smaltů.

Druhá část této práce pojednávala o přehledu a detailním popisu jednotlivých látkových koláží, inspiraci Věry Janouškové u Rogera Bissiera a odborném pojmu látkových koláží. Návaznost látkových koláží a smaltů je detailněji prokázána v části práce věnované smaltům, v popisu metody svařování.

Třetí, nejobsáhlejší část obsahovala zpracování poznatků získaných o souboru 59 smaltovaných plastik Věry Janouškové, jejich chronologické a tematické rozdělení a jejich detailní popis a také podrobné zpracování dostupné odborné literatury o Věře Janouškové, zejména v souvislosti s jejími smaltovanými plastikami. Pokusila jsem se také uvést smalty Věry Janouškové do souvislosti v kontextu českého i mezinárodního umění se zvláštním zaměřením na skupinu francouzských Nových realistů a zejména vybraných umělců z této skupiny, jejichž tvorba se mi zdá Věře Janouškové nejbližší, jako byl Arman nebo César. Z českých umělců jsem se soustředila zejména na skupinu UB 12, k jejímž důležitým členům Věra Janoušková i její manžel Vladimír patřili, a v jejímž okruhu našli mnoho celoživotních přátel a kolegů. Z jednotlivých českých umělců jsem našla blízké analogie v díle Aleny Kučerové, Běly Kolářové, Zbyňka Sekala, Aleše Veselého nebo Libora Fáry

Do své práce jsem zahrнула i výčet druhů smaltovaného nádobí, popis procesu smaltování a detaily techniky svařování použité Věrou Janouškovou při tvorbě plastik či pasáž věnovanou barevnosti použitých smaltů.

Rozdělení smaltovaných plastik do pěti tematických skupin a rozbor těchto témat předchází závěru této práce a opět se v něm pokouším uvést tato témata do kontextu českého i zahraničního umění.

Ve všech částech své práce jsem se snažila citovat z řady odborných publikací, které s dílem Věry Janouškové souvisejí. Velmi přínosné byly práce Jaromíra Zeminy, Jiřího Šetlíka a Mileny Slavické, kteří se s Věrou Janouškovou znali a teoreticky se její tvorbě či tvorbě skupiny UB 12 věnovali. Avšak zřejmě nejzajímavějším a nejhlubším textem o Věře Janouškové je katalog Jindřich Chalupeckého k její výstavě ve Špálově galerii v prosinci 1965, z něhož ve své práci často cituji.

Přestože city do badatelské práce nepatří, chtěla bych poznamenat, že mě velmi mrzí, že nebylo možné využít prameny a materiály shromážděné Nadací Vladimíra a Věry Janouškových, v jejichž depozitáři se nachází značný počet smaltovaných soch a všechny látkové koláže. Jednu dosud v literatuře nezminěnou koláž jsem popsala na základě své návštěvy v ateliéru v Košířích. Existuje také restaurátorská zpráva z restaurování *Odyssey*, jejíž výsledky by bylo jistě zajímavé do této práce zahrnout, stejně tak jako soupisy děl, kterými nadace disponuje, a z nichž by se případně dal doplnit seznam smaltovaných plastik, který se mi podařil v uměleckých i jiných institucích na území České republiky dohledat. Doufám, že k obnovení kontaktů opět dojde a tato práce a práce dalších badatelů bude ve zkoumání tvorby Věry Janouškové pokračovat.

Závěrem bych ráda poznamenala, že moje badatelská činnost byla velmi zajímavá a pestrá, kontakt s galeristy a knihovníky ve všech případech vstřícný a doufám, že moje závěry přispějí k podrobnějšímu poznání pozitivního vyznění originálního díla Věry Janouškové, kterou jsem k mé velké lítosti již nemohla potkat osobně.

Chtěla bych svou práci uzavřít výstižnými slovy Jindřicha Chaloupeckého:

Smaltované figurální plastiky Věry Janouškové „jsou tragické. Ale je v nich nad tím zvláštní veselí. Je to veselí někoho, pro něhož je jeho jsoucnost důležitější než jeho pomíjivost. Je to radost umění, radost tvoření. Neboť my sami jsme také tvarem a činem, jsme zde z těchže temných sil, jež utvářejí vše a z čeho jsou naposled i naše dějiny, naše civilizace, byt našeho života. Co se v nás zpřítomňuje je všechen vesmír.“<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> CHALUPECKÝ (pozn.104), nepag.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:



1. Roger Bissière: Le petit cheval, 1945. Reprodukce z knihy: Daniel ABADIE: Bissière, Neuchâtel 1986, 58.



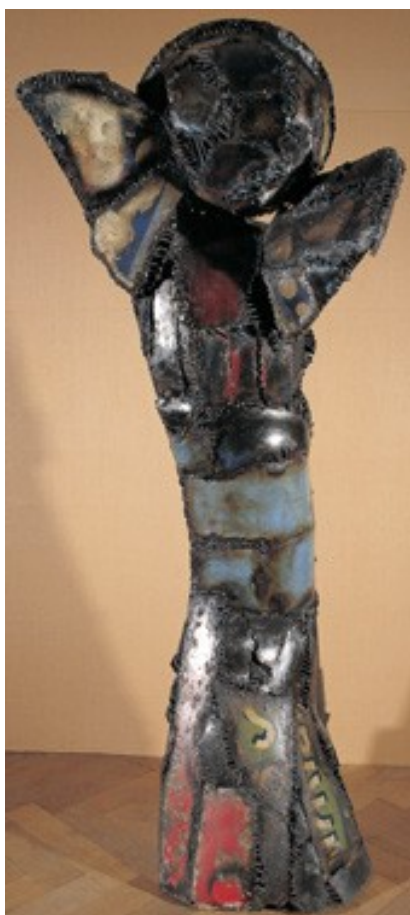
2. Věra Janoušková: Odyssea, 1948-49, 173x120 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 1.



3. Věra Janoušková: látková koláž. Foto: vlastní.



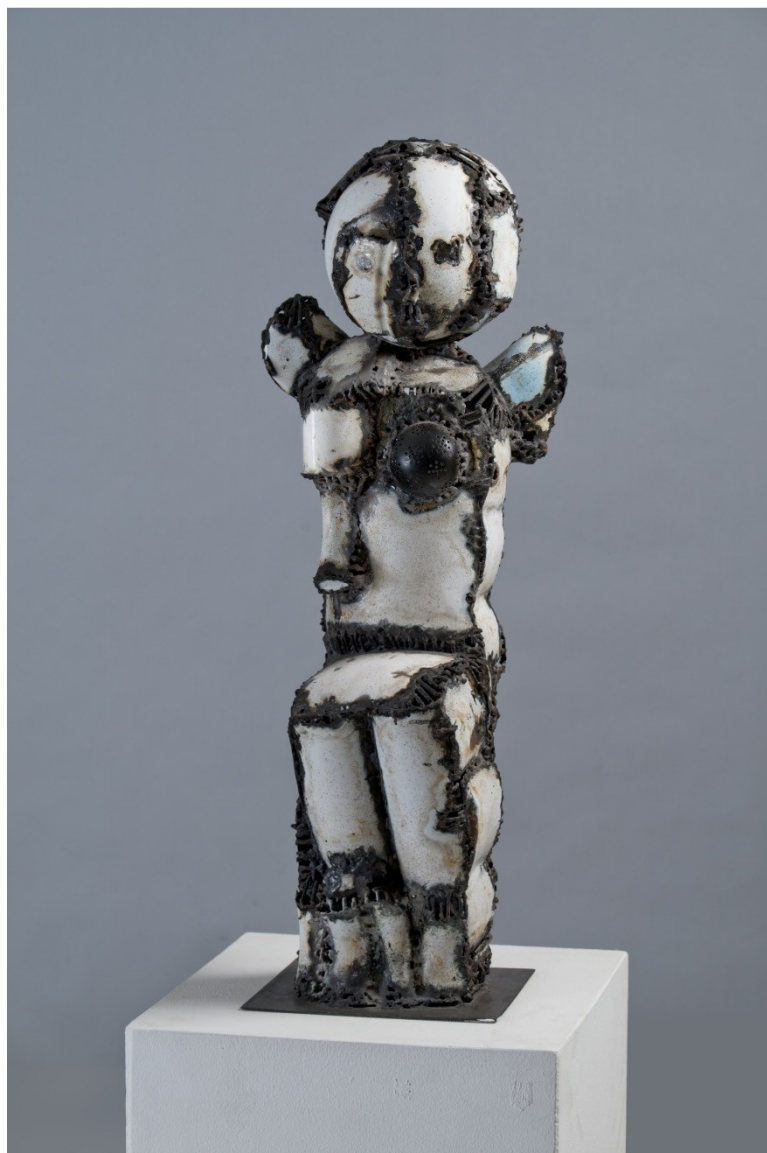
4. Věra Janoušková: Totem, 1966, 170x45x40 cm. Foto: Národní galerie v Praze.



5. Věra Janoušková: Anděl pro Vitíka, 1972, 159x55x40 cm. Foto: GASK.



6. Věra Janoušková: Ležící figura, 1972, 126 cm. Foto: Galerie hl. města Prahy.



7. Věra Janoušková: Anděl, 1976, 81 cm. Foto: Národní galerie v Praze.



8. Věra Janoušková: Torzo, 1983, 110 cm. Reprodukce z knihy: Nad' a ŘEHÁKOVÁ/Václav ERBEN: Věra Janoušková, Sochy a koláže z let 1960/1992, NG v Praze 1992, nepag.



9. Věra Janoušková: Postava s písmeny, 1984, 154 cm. Reprodukce z knihy: Jaromír ZEMINA: Věra Janoušková/Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.



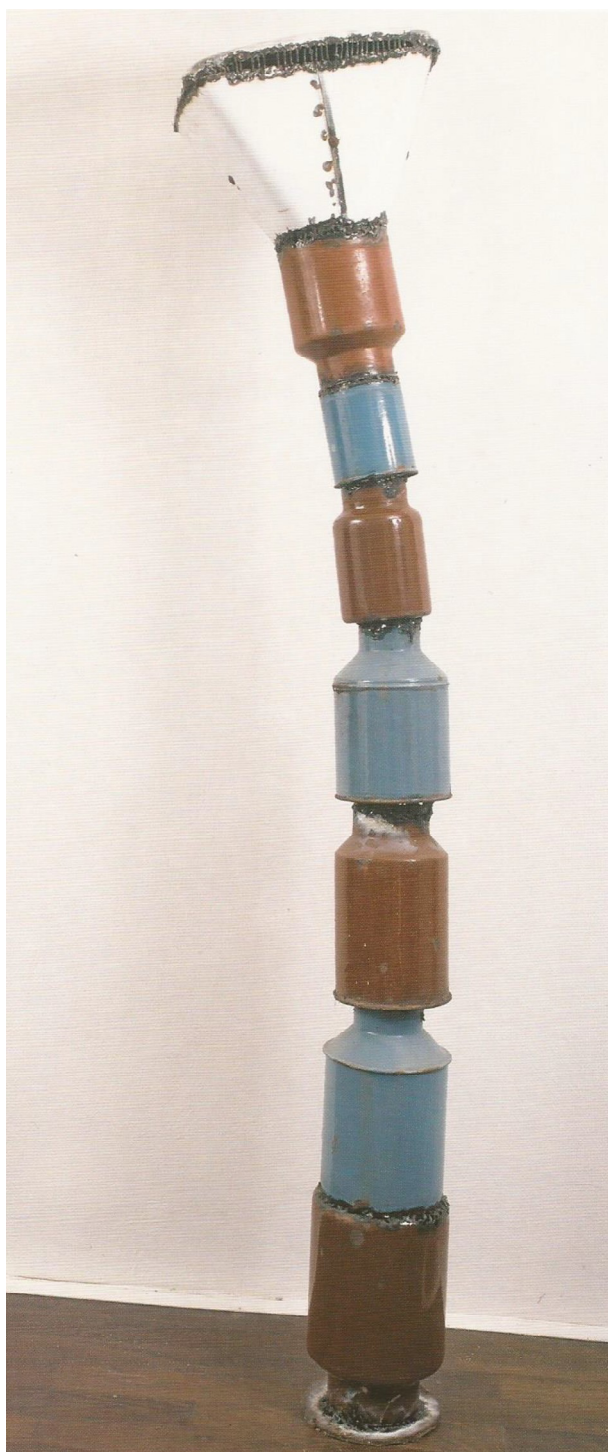
10. Věra Janoušková: Velký bílý kabát, 1982, 95 cm. Foto: Galerie výtvarného umění Ostrava.



11. Věra Janoušková: Košilka I, 1988-1995, 95 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 18.



12. Věra Janoušková: Kristus z Karlova náměstí, 1989-1990, 140 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 15.



13. Věra Janoušková: Problémová věc I, 1989-1997, 192 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 26.



14. Věra Janoušková: Primavera, 2006-2009, 190 cm. Reprodukce z knihy: Meda MLÁDKOVÁ/Jiří MACHALICKÝ/Jan ŠAŠEK: Věra Janoušková, Intuice a řád, Muzeum Kampa, Praha 2011, 37.



15. Věra Janoušková při svařování. Reprodukce z knihy: Jaromír ZEMINA: Věra Janoušková/Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.

## SEZNAM VYOBRAZENÍ:

1. Roger Bissière: Le petit cheval, 1945. Reprodukce z knihy: Daniel ABADIE: Bissière, Neuchâtel 1986, 58.
2. Věra Janoušková: Odyssea, 1948-49, 173x120 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 1.
3. Věra Janoušková: látková koláž. Foto: vlastní.
4. Věra Janoušková: Totem, 1966, 170x45x40 cm. Foto: Národní galerie v Praze.
5. Věra Janoušková: Anděl pro Vitíka, 1972, 159x55x40 cm. Foto: GASK.
6. Věra Janoušková: Ležící figura, 1972, 126 cm. Foto: Galerie hl. města Prahy.
7. Věra Janoušková: Anděl, 1976, 81 cm. Foto: Národní galerie v Praze.
8. Věra Janoušková: Torzo, 1983, 110 cm. Reprodukce z knihy: Nad'a ŘEHÁKOVÁ/Václav ERBEN: Věra Janoušková, Sochy a koláže z let 1960/1992, NG v Praze 1992, nepag.
9. Věra Janoušková: Postava s písmeny, 1984, 154 cm. Reprodukce z knihy: Jaromír ZEMINA: Věra Janoušková/Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.
10. Věra Janoušková: Velký bílý kabát, 1982, 95 cm. Foto: Galerie výtvarného umění Ostrava.
11. Věra Janoušková: Košilka I, 1988-1995, 95 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 18.
12. Věra Janoušková: Kristus z Karlova náměstí, 1989-1990, 140 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 15.
13. Věra Janoušková: Problémová věc I, 1989-1997, 192 cm. Reprodukce z knihy: Hana JIRMUSOVÁ (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002, Obrazová část, 26.
14. Věra Janoušková: Primavera, 2006-2009, 190 cm. Reprodukce z knihy: Meda MLÁDKOVÁ/Jiří MACHALICKÝ/Jan ŠAŠEK: Věra Janoušková, Intuice a řád, Muzeum Kampa, Praha 2011, 37.
15. Věra Janoušková při svařování. Reprodukce z knihy: Jaromír ZEMINA: Věra Janoušková/Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.

## SOUPIS POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH ZDROJŮ:

### Přehledová a slovníková literatura:

BALEKA Jan: Výtvarné umění, výkladový slovník, Praha 2010

BLAŽÍČEK Oldřich J., KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 2013

FOSTER Hal/KRAUSOVÁ Rosalind/BOIS Yve-Alain/BUCHLOH Benjamin H.D.: Umění po roce 1900, modernismus, antimodernismus, postmodernismus, Praha 2007

ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI., Praha 2007

WALTHER Ingo F. (ed.): Umění 20. století, Praha 2011

### Sborníky:

BERNADAC Marie-Laure / OBRIST Hans-Ulrich (ed.): Louise Bourgeois, Destruction of the Father Reconstruction of the Father, Writings and Interviews 1923-1977, London 2007

DUŠKOVÁ Dagmar/MORGANOVÁ Pavlína/ŠEVČÍK Jiří: České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001

ŠETLÍK Jiří (ed.): Svět sochařky Věry Janouškové, Praha 1984

### Monografie a katalogy výstav:

ABADIE Daniel: Bissière, Neuchâtel 1986

BRUCHÁČKOVÁ ZÁVODNÁ Vladimíra: Libor Fára, Mikulov 2013

CRONE Rainer/ SCHAESBERG Petrus Graf: Louise Bourgeois, The Secret of the Cells, Munich-London-New York 2008

HLAVÁČEK Josef: Věra a Vladimír Janouškovi, Praha 2002

CHALUPECKÝ Jindřich: Nové umění v Čechách, Praha 1994

CHALUPECKÝ Jindřich: Věra Janoušková, Praha 1965

JIRMUSOVÁ Hana (ed.): Věra Janoušková. Retrospektiva, Český Krumlov 2002

JUDLOVÁ Marie (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963, GHMP, ÚDU AV ČR, Praha 1994

JUŘÍKOVÁ MAGDALENA: šedesátá/sixties, Praha 2004

KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Alena Kučerová, Praha 2005

KLIMEŠOVÁ Marie/ROUS Jan: Jiří Balcar, Praha 2013

KLIMEŠOVÁ Marie: Roky ve dnech, Praha 2010

KLIMEŠOVÁ Marie: Stanislav Podhrázský, Praha 2013

KRAUSS Rosalind E.: Passages in Modern Sculpture, Cambridge (MA) and London 1981

LAHODA Vojtěch: Zdenek Rykr (1900-1940), Elegie avantgardy, Praha 2000

MLÁDKOVÁ Meda/MACHALICKÝ Jiří/ŠAŠEK Jan: Věra Janoušková, Intuice a řád, Muzeum Kampa, Praha 2011

MOULIS Jiří/SEIFERTOVÁ Hana/VACHTOVÁ Ludmila: Socha a město, Liberec 1969

PETRÍKOVÁ Eva/TEICHMANOVÁ Jana/ŠAŠEK Jan: Zastavení s Věrou Janouškovou, Hradec Králové 2008

PRIMUSOVÁ Adriana: Tři sochařky: Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapouzniková, Praha 2008

RACEK Miloslav: Věra Janoušková, Alois Vitík, Karlovy Vary 1968

RAIMANOVÁ Ivona (ed.): Aleš Veselý, Praha 1998

ROBINSON Julia (ed.): New Realisms: 1957-1962, Object Strategies Between Readymade and Spectacle, Madrid 2010

ŘEHÁKOVÁ Naďa/ERBEN Václav: Věra Janoušková, Sochy a koláže z let 1960/1992, NG v Praze 1992

ŘEHÁKOVÁ Naďa: Vladimír Janoušek, Věra Janoušková: výběr z díla, Plzeň 2004

SANTAR Jindřich: EXPO 58, Světová výstava v Bruselu, Praha 1961

SEVEROVÁ Jitka: Železná plastika, Praha 1990

SLAVICKÁ Milena: UB 12 – Studie, rozhovory, dokumenty, Praha 2006

ŠETLÍK Jiří: Cesty po ateliérech, 1976-1986, Praha 1996

ŠETLÍK Jiří: Věra Janoušková, Nové koláže, Galerie Klatovy/Klenová 2007

ŠMEJKAL František: České imaginativní umění, Praha 1996

ŠOUREK Karel: Francouzské nástěnné koberce, Praha 1948

VELEMANOVÁ Věra/LAHODA Vojtěch: Libor Fára/dílo, Praha 2006

ZEMINA Jaromír: UB 12, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 1994

ZEMINA Jaromír: Věra Janoušková/Já to dělám takhle, Praha 2001

Jiné odborné publikace:

PETŘÍČEK Miroslav: Úvod do současné filosofie, Praha 1997

Stati v kolektivní práci:

Marie JUDLOVÁ: Zadržovaná prudkost: Retrospektiva sochaře Zbyňka Sekala, in: Zbyněk Sekal, Práce za posledních pětadesát let, Praha 1997, 11.

KLIMEŠOVÁ Marie: Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop artu, groteska, asambláž, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007

MACHALICKÝ Jiří: in: Věra Janoušková, Intuice i řád, Praha 2011

Diplomové práce:

NOVOTNÁ Silvie: Barva v díle Věry Janouškové, magisterská diplomová práce, Brno 2009

VONKOVÁ Lucie: Věra Janoušková, diplomová práce, Plzeň 2010

Odborné články:

JUŘÍKOVÁ Magda: Královna českých skládek, in: Art&Antiques, Praha 2002, č.4, 72-79

JUŘÍKOVÁ Magda/CHYTILOVÁ Jana: Královna českých skládek, in: Art&Antiques, Praha 2002, č.12, 72-79

KLIMEŠOVÁ Marie: Věro, kamarádko milá, in: Art&Antiques, Praha 2010, č.12, 40-41.

NEŠLEHOVÁ Mahulena: O kolážích Věry Janouškové, in: Výtvarné umění, 1990

VACHTOVÁ Ludmila: Věra Janoušková, in: Výtvarné umění, 1966, 209-217

VONKOVÁ Lucie: „Dáma českých skládek“ – Věra Janoušková, in: Ateliér, 2010

VOKOLEK Václav: Pravda kyvadel a zdání totemů, Praha 2004, in: Ateliér, č.13, 6

Internetové zdroje:

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1185083644-portrety/305291310220005-vera-janouskova-socharka/>, vyhledáno: 5.6.2014

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/210562229000007/titulky/>, vyhledáno: 5.6.2014

<http://abart-full.artarchiv.cz>, vyhledáno: 30.4.2014

<http://artlist.cz>, vyhledáno: 25.7.2014

<http://www.arman-studio.com/>, vyhledáno: 16.6.2014

<http://www.citygalleryprague.cz/>, vyhledáno: 28.4.2014

[http://www.galerie-ars.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17:vera-janoukova&catid=2:umlci&Itemid=4](http://www.galerie-ars.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=17:vera-janoukova&catid=2:umlci&Itemid=4), vyhledáno: 18.6.2014

[http://kultura.idnes.cz/vera-janouskova-ja-to-delam-takhle-drq-/vytvarne-umeni.aspx?c=A021010\\_184214\\_vytvarneum\\_ef](http://kultura.idnes.cz/vera-janouskova-ja-to-delam-takhle-drq-/vytvarne-umeni.aspx?c=A021010_184214_vytvarneum_ef), vyhledáno: 18.6.2014

<http://www.linkos.cz/diar-cos/diar-2006/>, vyhledáno: 18.6.2014

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Svařování\\_plamenem](http://cs.wikipedia.org/wiki/Svařování_plamenem), vyhledáno: 11.6.2014

<http://www.smalt.eu/>, vyhledáno: 17.6.2014

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>, vyhledáno: 17.6.2014

# PŘÍLOHA 1 – Soupis dohledaných smaltovaných plastik:

Pořadové číslo	Název	Datace	Rozměry (cm)	Téma	Vlastník	Udávaný materiál	Zdroj
1	Bez názvu	60. léta	175 (v)	ukřížovaná postava	Museum Kampa	svařovaný smaltovaný plech	galerie
2	Postavička	1981	110x24x17	totem	Museum Kampa	svařovaný smaltovaný plech	galerie
3	Anděl pro Vitika	1972	159x55x40	anděl	GASK	svařovaný smaltovaný plech	galerie
4	Modrá postava	kolem 1964	142 (v)	totem	Muzeum umění Olomouc	svařovaný smaltovaný plech	galerie
5	Torzo	1983	110 (v)	stojící torzo celé postavy	Moravská galerie v Brně	svařovaný smaltovaný plech	galerie
6	Dáma s drdolem	70. léta	41 (v)	busta ženy s drdolem	Západočeská galerie v Plzni	svařovaný smaltovaný plech	galerie
7	Velký bílý kabát	1982	95 (v)	stojící kabát	Galerie výtvarného umění Ostrava	svařovaný smaltovaný plech	galerie
8	Anděl	1976	81 (v)	anděl	Národní galerie v Praze	svařovaný smaltovaný plech	galerie
9	Busta	1976	83x42x36	lidská busta	Národní galerie v Praze	svařovaný smaltovaný plech	galerie
10	Andělík	1976	72x27x27	anděl	Národní galerie v Praze	svařovaný smaltovaný plech	galerie
11	Totem	1966	170x45x40	totem	Národní galerie v Praze	smalty - azbest	galerie
12	Ležící figura	1972	126 (v)	ležící torzo	GHMP	svařovaný kov	galerie
13	Bílý totem	1980 ?	124 (v)	totem	Muzeum umění a designu Benešov		galerie
14	Postava s písmeny	1984	154 (v)	postava	Galerie umění Karlovy Vary /Letohrádek	svařované smaltované ocelové smalt	galerie
15	Plotny, které dovařily	1997	107	nefigurální			Zastavení s Věrou Janouškovou
17	Emailová plastika	2003	160 (v)	postava	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	svařovaný smaltovaný plech	kalendář NVVJ 2011
18	Príma vera	2006-2009	190 (v)	postava	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	svařovaný smalt	kalendář NVVJ 2012
19	Více bílá	1982	66 (v)	delší busta	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	svařovaný smaltovaný plech	kalendář NVVJ 2013
20	Prsatá postava	2006-2007	177 (v)	ženská postava	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	svařovaný smaltovaný plech	Intuice a řád
21	Košilka I	1988-1995	95 (v)	dámská košilka	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	smalt, kresba plamenem	<a href="http://www.abart.cz">www.abart.cz</a>
22	Bílý kříž	2003	192x74	kříž	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	smalt	<a href="http://www.abart.cz">www.abart.cz</a>
23	Kristus z Karlova náměstí	1989-1990	140 (v)	ukřížovaná postava	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	barva, plech, smalt, kresba pl	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
24	Talár	1998	200 (v)	stojící černý kabát	Univerzita Karlova	smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
25	Košilka II	1988-95		dámská košilka		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
26	V koupelně	1981	91 (v)	ležící postava na dlaždicích		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
27	Anděl truhlík	1987	125 (v)	anděl		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
28	Překvapený andílek	189-1990	120 (v)	anděl		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
29	Více černá	1984	192 (v)	stojící postava, nejasný obličej		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
30	Sedá dáma	1992	192 (v)	stojící postava, šedý obličej		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
31	Černý totem	1997-1999	181 (v)	totem		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
32	Problémová věc I	1989-1997	192 (v)	"totem"		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
33	Problémová věc II	1999	128 (v)	"totem"		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
34	Dozor u výstav	1999-2001	140 (v)	sedící postava na židli		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
35	Naštvaná	2000	62 (v)	ženská busta ?		smaltovaný plech	Věra Janoušková - Egon Schiele Art C
36	Sedý smalt	1965	131x40x9	postava bez rukou	Galerie Zlatá Husa	smalt / osinkoement	galerie
37	Busta	1965	115x26	busta s větším kusem těla	Galerie Zlatá Husa	svařovaný smalt	galerie
38	Gesto	1982	127x34x41	postava	Oblastní galerie Liberec	svařovaná plechová plastika	galerie
39	Stín	1963	v.142	postava bez rukou	Galerie moderního umění v Hradci Králové	patinovaná sádra, smaltovaný	galerie
40	Neplatné značky	1991	v.183	geometrické znaky	Nadace Vladimíra a Věry Janouškových	železo, smalt	Zastavení s Věrou Janouškovou
41	V kuchyni	1981	v.91	ležící postava na dlaždicích		smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
42	Vzpomínka na Řecko	1995	v.86	stojící postava		smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
43	Andělík	1994	v.83	stojící postava anděla	Galerie ve věži Planá u Mariánských Lázní	smaltovaný plech	galerie
44	Vestička	1996	v.50	vestička bez rukávů, knoflíky		smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
45	Roucho	1990	v.130	stojící roucho		smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
46	Více černá	1985	v.194	stojící postava, jasný obličej		smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
47	Barevná socha	1985	v.197	stojící ženská postava	Všeobecná zdravotní pojišťovna v Praze	smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
48	Sedomodrý smalt	1964	v.132	Zrozměrný ukřížovaný		osinkocement/smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
49	Modrý a červený smalt	1963	v.100	Zrozměrný ukřížovaný		osinkocement/smaltovaný plech	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
50	Bílý reliéf II	1984	v.97	Zrozměrná bílá schylená postava		svařované smalty	Železná plastika+socha a koláže z let
51	Košilka	1992	v.83	dámská košilka		smaltovaný plech/železo	Věra Janoušková/lá to dělám takhle
52	Zlomená postava	1978	v.167	postava	soukromá sbírka Brno	svařované barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
53	Postava	1965	v.70	totem	soukromá sbírka Praha	barevné smalty, polychrom.sádra	Sochy a koláže z let 1960/1992
54				dámská košilka			galerie Ars
55				smutný stojící anděl			galerie Ars
56				totem postava			<a href="http://www.links.cz">www.links.cz</a>
57				postava jakoby sedící			idnes
58				anděl se 4 rukama			idnes
59				2 postavy na podložce, na stěnu			kalendář NVVJ 9/2011
Pozn.:		NVVJ			Nadace Vladimíra a Věry Janouškových		

## PŘÍLOHA 2 – Soupis nedohledaných smaltovaných plastik:

Pořadové číslo	Název	Datace	Rozměry (cm)	Vlastník	Udávaný materiál	zdroj
1	Smalt modrošedý	1964	v.133	-	polychromovaná sádra, barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
2	Král	1964	v.127	-	polychromovaný osinkocement, smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
3	Sloup	1964	v.128	soukromá sbírka Brno	cement, smalty, železo	Sochy a koláže z let 1960/1992
4	Modrá kometa	1965	v.160	AJG Hluboká nad Vltavou	barevné smalty, osinkocement	Sochy a koláže z let 1960/1992
5	Esovitý smalt	1965	v.189	-	polychromovaná sádra, barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
6	Červený kříž	1966	v.118	-	barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
7	Šedá postava	1966	v.130	-	barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
8	Expresivní hlava	1966	v.52	-	svařované barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
9	Marie vzrcadle	1967	v.115	-	smalty, osinkocement	Sochy a koláže z let 1960/1992
10	Košilka	1981	v.83	soukromá sbírka Bratislava	svařované smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
11	Veselení	1983	v.110	-	svařované barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
12	Bílý reliéf I	1984	v.112	-	svařované smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
13	Černobílá postava	1985-86	v. 193	-	svařované barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
14	Postava do S	1988	v.175	-	svařované barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
15	Postava se žlutým středem	1988	v.164	-	svařované barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992
16	Lampářka	1992	v.189	-	svařované barevné smalty	Sochy a koláže z let 1960/1992